



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

**CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER**

**DA DANÇA EXPRESSIONISTA ALEMÃ  
AO TEATRO COREOGRAFADO NA BAHIA:  
ASPECTOS INTERCULTURAIS E PÓS-DRAMÁTICOS  
EM DENDÊ E DENGO E MERLIN**

Salvador  
2011

**CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER**

**DA DANÇA EXPRESSIONISTA ALEMÃ  
AO TEATRO COREOGRAFADO NA BAHIA:  
ASPECTOS INTERCULTURAIS E PÓS-DRAMÁTICOS  
EM DENDÊ E DENGÓ E MERLIN**

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

Orientador: Armindo Jorge de Carvalho Bião

Salvador  
2011

Normalização bibliográfica  
ANA LÚCIA REIS FONSECA

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Ana Lúcia Reis Fonseca – CRB-5/317

---

S32 Schaffner, Carmen Paternostro  
Da dança expressionista alemã ao teatro coreografado na Bahia: aspectos interculturais e pós-dramáticos em dendê e dengo e Merlin . / Carmen Paternostro Schaffner. Orientador Armindo Jorge de Carvalho Bião. Salvador: [s.n.], 2011.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas)—  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2011.

1. Dança. 2. Dança – estudos Interculturalidade. 3. Dança alemã. 4. Coreografia.  
5. Dança – Brasil. 6. Dança - teatro. 7. Etnocologia. I. Armindo Jorge de Carvalho Bião. II. Título.

CDD 793  
793.32  
792.82  
792.1

---



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro da UFBA/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER**

**“DA DANÇA EXPRESSIONISTA ALEMÃ AO TEATRO COREOGRAFADO NA BAHIA:  
ASPECTOS INTERCULTURAIS E PÓS-DRAMÁTICOS EM DENDÊ E DENGÓ E  
MERLIN”.**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Prof.º. Dr.º. Armindo Jorge de Carvalho Bião (orientador)

Prof.º. Dr.º. Sérgio Coelho Borges Farias (PPGAC/UFBA)

Prof.ª. Dr.ª. Isa Maria Faria Trigo (UNEB)

Prof.ª. Dr.ª. Silvia Fernandes da Silva Telesi (USP)

Prof.ª. Dr.ª. Helena Tania Katz (PUC/SP)

Salvador, 30 de agosto de 2011.

Dedico esta tese ao meu esposo e parceiro, Roland Schaffner,  
ao meu orientador e mestre, Armindo Bião, e à minha co-orientadora, Hedwig Müller.

## AGRADECIMENTOS

Aos que contribuíram para a realização deste trabalho:

Antonia Pereira, Angela Ranow, Aninha Franco, Ana Nossa, Antonio Cesar Meireles, Beto Mettig, Bené Fonteles, Célia Aguiar, Cleise Mendes, Claudio Cajaíba, Ciane Fernandes, Daniel Becker, Diogo Lopes, Elisa Mendes, Edlo Mendes, Evelin Buchegger, Fafá Menezes, Frank-Manuel Peter, Gabrielle Kummer, Gilson Rodrigues (em memória), Geraldo Moniz, Lia Rodrigues Silva, Lilih Curry, Luiz Pepeu, Lutz Föster, Lúcio Tranchesi, Luciene Morais, Henry Thourau, Mônica Simões, Haide-Marie Härtel, Helena Katz, Hebe Alves, Hirton Fernandes, Iami Rebouças, Irma Vidal, Johannes Odenthal, Júlio Maia, Malou Airaudó, Márcia Abreu, Marcelo Praddo, Maria Sampaio (em memória), Osvaldo Rosa, Paulo Pereira (em memória), Pina Bausch (em memória), Rita Assemany, Reinhild Hoffmann, Roland Schaffner, Rosana Almeida, Roman Arndt, Sérgio Farias, Sonia Rangel, Susanne Linke, Wolfgang Bader, Viviane Laert, Virgínia Da Rin, Yulo Cezzar, Zuarte Júnior.

## RESUMO

Esta tese trata do processo de modernização da criação artística iniciado em torno de 1900 na Alemanha, quando ocorreu uma ruptura no modo de pensar e de viver até então vigente, gerando movimentos como “A Reforma de Vida”, que revolucionaram a expressão corporal e a gestualidade, e elevaram a *Ausdruckstanz* (dança-expressão ou dança expressionista) a uma forma de conhecimento. O estudo analisa as conquistas da dança expressionista em 1914, no Monte Veritá, com o encontro de Rudolf Von Laban e Mary Wigman, reexamina o envolvimento deles com o nazismo, saindo em defesa de ambos em apreciação sob uma perspectiva histórica. Em seguida, aborda o desenvolvimento da dança do pós-guerra e as influências culturais dos países de ocupação, passando para o surgimento da geração de ex-alunos de Mary Wigman e Kurt Jooss, que, a partir de 1973, iniciam nova fase histórica da dança na Alemanha em Essen no âmbito da Escola Folkwang, em Wuppertal, com o desenvolvimento da dança-teatro da Pina Bausch; e em outros centros com o crescimento do teatro coreográfico de Johann Kresnik, inclusive suas experiências internacionais. Ambas essas tendências influenciaram meus trabalhos artísticos, especificamente, em aspectos interculturais e pós-dramáticos. Identificando as respectivas influências sobre a dança e o teatro coreografado no Brasil/Bahia, são analisadas duas montagens teatrais próprias, *Dendê* e *Dengo* (1990) e *Merlin ou A Terra Deserta* (1993). Esses trabalhos representam tanto uma síntese quanto uma recriação própria das experiências e conceitos culturais entrecruzados tratados ao longo da tese, enriquecidos pelas considerações da etnocenologia como chave complementar dessas produções baianas.

**Palavras-chave:** *Ausdruckstanz* – Dança-teatro – Teatro coreografado – Teatro pós-dramático  
– Interculturalidade – Etnocenologia.

## ABSTRACT

This thesis inflects on the process which modernized artistic creation in Germany from 1900 on, when modes of thought and life succumbed a revolutionary change. Movements like „*Reform of Life*“ gave rise to new forms of body-expression and gesture, ennobling „*Ausdruckstanz*“ (expressive or expressionist dance) as a form of cognition. The research analyzes the achievements of „*Expressionist Dance*“ when in 1914 Rudolf von Laban met Mary Wigman at Monte Verità, evaluating the involvement of both with Nazism and defending them under historic aspects. Subsequently are being traced the development of post-war dance and the cultural impacts of allied occupation, followed by the rise of the generation of Mary Wigman's and Kurt Jooss' ex-students, initiating from 1973 on a new historical fase in German dance in the sphere of the Folkwang-School at Essen, leading to the Dance-Theatre of Pina Bausch at Wuppertal and in other centers to the Coreographic Theatre of Johann Kresnik, including their international experiences. These tendencies and styles co-determined my own artistic endeavours, especially in their post-dramatic and inter-cultural aspects. Considering the respective influences on dance and choreographed theatre in Brazil/Bahia, the concluding part of the thesis analyzes two of my own theatrical stagings “Dendê e Dengo” (1990) e “Merlin ou A Terra Deserta” (1993). These works represent a synthesis as well as an intrinsic re-creation of personal experiences and cultural concepts as exposed and evaluated during the thesis, including etnocenological considerations as complementary key to these bahian productions.

**Key-terms:** Ausdruckstanz – Dance-Theatre – Choreographed Theatre – Post-dramatic Theatre – Interculturality – Etnocenology.



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Dendê e Dengo: “o começo o cimento a semente latente a palavra na ponta da língua” .....	171
Quadro 2	A equipe e a estrutura do espetáculo Dendê e Dengo .....	181
Quadro 3	A montagem de Dendê e Dengo .....	182
Quadro 4	Conjunto cênico de Dendê e Dengo .....	201
Quadro 5	A preparação de Merlin ou A Terra Deserta .....	207
Quadro 6	Realização de Merlin ou A Terra Deserta .....	219
Quadro 7	Realizadores e elementos da encenação em Merlin ou A Terra Deserta .....	245
Quadro 8	O conjunto cênico em Merlin ou A Terra Deserta .....	247
Quadro 9	Apresentações e número de espectadores do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta .....	249

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

Abrace	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
Acbeu	Associação Cultural Brasil Estados Unidos
EBA-UFGM	Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
EUA	Estados Unidos da América
FKK	Freikörperkultur (cultura do corpo livre)
FTM	Freitheater München (Teatro Livre de Munique)
Gipe-CIT	Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade
Icba	Instituto Cultural Brasil Alemanha
SOAP	Simple Object Access Protocol
SS	Schutzstaffel (Pelotão de Proteção)
TCA	Teatro Castro Alves
TNP	Teatro Nacional Popular
TTW	Tanztheater Wuppertal
Ufba	Universidade Federal da Bahia
Unesco	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)
Wasp	White Anglo-Saxon Protestant

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2</b>	<b>CONCEITOS ENTRECruzADOS NAS CULTURAS OCIDENTAIS CONTEMPORÂNEAS</b> .....	22
2.1	ETNOCENOLOGIA E A AUSDRUCKSTANZ .....	24
2.2	INTERCULTURALIDADE COMO FENÔMENO CATALISADOR .....	32
2.3	SINCRETISMO E TEATRO .....	45
2.4	HIBRIDAÇÕES E MODERNIDADE .....	53
2.5	TEATRO PÓS-DRAMÁTICO .....	61
<b>3</b>	<b>DOS IMPULSOS CULTURAIS A PARTIR DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX, E A ERA DA DANÇA APÓS 1945 NA ALEMANHA ...</b>	75
3.1	A LEBENSREFORM NA ALEMANHA EM 1900 .....	75
3.2	DANÇA EXPRESSIONISTA E O NAZISMO .....	84
3.3	DANÇANDO SOBRE RUÍNAS .....	114
3.4	A DANÇA E O TEATRO: FUSÃO E MULTIPLICIDADE DE FORMAS GERADAS .....	123
3.5	BAUSCH: WORK IN PROGRESS E DISTANCIAMENTO/ ESTRANHAMENTO .....	132
3.6	KRESNIK: TEATRO COREOGRÁFICO EM BUSCA DE TEXTO POLÍTICO-CORPORAL .....	138
3.7	TANZTHEATER/CHOEREOGRAPHISCHES THEATER: CROCODILO NO LAGO DOS CISNES .....	148
3.8	NOMADISMO NA DANÇA-TEATRO .....	153
<b>4</b>	<b>ASPECTOS DE INTRACULTURA E TRANSCULTURA EM MONTAGENS CÊNICAS NA BAHIA</b> .....	169
4.1	DENDÊ E DENGÔ .....	171
4.2	MERLIN OU A TERRA DESERTA .....	204
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOMATÓRIAS</b> .....	251
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	259
	<b>APÊNDICES</b> .....	277
	<b>APÊNDICE A – Decupagem das cenas do espetáculo Dendê e Dengo</b> .....	278
	<b>APÊNDICE B – Decupagem das cenas do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta</b> .....	295
	<b>APÊNDICE C – Depoimentos parciais de integrantes das equipes de Dendê e Dengo e Merlin ou A Terra Deserta</b> .....	337

## 1 INTRODUÇÃO

Quando, em meados dos anos 1960, ingressei na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, iniciava-se uma mudança radical da dança no Brasil. A técnica e a estética dominantes do balé clássico foram questionadas e confrontadas com um novo conceito de expressão corporal para uma dança livre e contemporânea. Dançarinos e coreógrafos, emigrantes da Alemanha pós-guerra, ao longo dos anos 1950, introduziram aqui a *Ausdruckstanz* (dança-expressão), a dança expressionista que havia surgido em torno de 1900 naquele país. As dançarinas e os dançarinos baianos viveram, em Salvador, a revolução na arte do movimento, que, naquela época, havia nascido dentro de uma nova cultura corporal, integrando-se durante as primeiras duas décadas ao grande movimento do expressionismo. Era a época das revoluções culturais e artísticas europeias, do surgimento da arte moderna secular, acompanhada também por artistas brasileiros, que retornavam à pátria criando o modernismo brasileiro. De maneira semelhante, os dois movimentos se inspiraram em culturas pré-modernas, na Alemanha, em culturas orientais e africanas, no Brasil no passado nas tradições indígenas. Desde então foram iniciados processos de inter e trans-culturalização, que caracterizaram, de formas variadas, o desenvolvimento artístico no decorrer do século XX no mundo ocidental, sucessivamente também em culturas extraeuropeias.

A tese aqui apresentada tenta traçar este processo de modernização da criação artística, principalmente, na área da dança, uma vez que constitui o fundo das minhas próprias experiências e transformações como artista. Desde a iniciação com a dança expressionista na Bahia, evidenciada em uma fase de recriação contemporânea da dança afro-brasileira, sucedida por uma fase como dançarina na Europa, seguida de um período como coreógrafa e diretora de teatro na Índia até a volta ao Brasil, redescobrimo o Modernismo brasileiro e as raízes da cultura afro-baiana, ao percorrer vários processos interculturais e transculturais. Portanto, as pesquisas e reflexões que se seguem, de um lado, vão elucidar os princípios conceituais e estéticos, incluindo fatores históricos de ordem sociopolítica, que promoveram a transformação da dança moderna na Alemanha do início do século, levando-a ao auge da dança-teatro até as décadas dos 1980 e 1990; ao mesmo tempo, irão esclarecer os motivos das minhas mutações como artista no Brasil e no exterior. Estes estudos vão destacar alguns dos eminentes artistas internacionais, representativos de diferentes conceitos de dança moderna e contemporânea, para nos últimos capítulos apresentar e analisar duas das produções próprias, que são consideradas importantes experiências teatrais no cenário local e internacional: Dendê

e Dengo (1990), uma viagem linguístico-teatral, intra e intercultural baiana, e Merlin ou A Terra Deserta (1992), uma aventura multi e transcultural que pode representar o modelo de encenação de teatro e dança desenvolvido e seguido durante os últimos anos de experiência como diretora de espetáculos.

Esta pesquisa é uma continuação de estudos iniciados durante o mestrado, que focalizaram vários assuntos da *Ausdruckstanz* alemã (dança-expressão) e sua influência sobre a dança da Bahia numa intenção de revisão histórica, debruçando-se sobre a cultura baiana dos anos 1950 com a fundação da Escola de Dança da Ufba, e analisando a presença de ex-alunos europeus da dança expressionista, que contribuíram para os ideais de modernidade da Universidade Federal da Bahia dirigida pelo Reitor Edgard Santos. O mergulho historiográfico trouxe questões que ampliaram o universo da pesquisa e elucidaram vínculos históricos e sociopolíticos das formas coreográficas da modernidade com a vida artístico-cultural da Bahia nos anos 60 e 70 do século passado. A dissertação disponibiliza um material na língua alemã, não traduzido, trazendo aos interessados novas familiarizações com o cenário da dança alemã baseado em tradições expressionistas e sua repercussão na dança contemporânea baiana.

A motivação para a continuação dos estudos foi, de um lado, a ampliação da compreensão do objeto de pesquisa, o que por sua extensão não foi possível realizar na dissertação do mestrado, e, por outro lado, o convívio produtivo no meio acadêmico, onde passei a conhecer um vasto leque de autores cujos assuntos ajudaram na fundamentação teórica, criando bases epistemológicas para a presente tese.

A fundamentação teórica prevista desde a concepção do projeto serviu de sustentação da tese que, finalmente, se estruturou dialogando principalmente com as obras dos seguintes autores: Müller, H. (1984, 1986, 1992, 1993); Müller, H.; Stabel, R.; Stökemann, P. (2003); Manning, S. (2006); Koegler, H. (2004); Guilbert, L. (2000); Bradley, K. K. (2009); Peter, F-M. (1977, 1984). Estes nomes estão relacionados à pesquisa, pois serviram para leituras e análises biográficas e historiográficas da *Ausdruckstanz* e suas implicações políticas com o passado nazista. Para desenvolver a questão das transformações estéticas e os trabalhos dos coreógrafos de dança-teatro e teatro coreográfico, foi indispensável o estudo das obras de: Schlicher, S. (1987); Ackermann, U. (1999); Schmidt, J. (2002); Fernandes, C. (2002-2005); Servos, N. (1990, 1995, 2008). Permaneceu como previsto no projeto a contribuição fundamental de autores que discutem cultura na pós-modernidade examinando assuntos sobre as *mises en scène* contemporâneas, trazendo questões e experiências interculturais e

interartísticas, bem como sobre dramaturgia, métodos de trabalho e estudos teatrais e espetaculares: Bhabha, H. K. (1998); Pavis, P. (1995, 1996, 1999, 2005); Balme, C. (1995); Barba, E. (1991, 1994, 1995); Lehmann, H.-T. (2007); Canclini, N. G. (2008); Bosi, A. (1994). Brook, P. (1999); Brecht, B. (1962); Bornheim, G. (1975 1992); Schechner, R. (1972); Bachelard, G. (1986, 1988, 1990, 1996); Barthes, R. (2007); Breton, D. (2009); Bião, A. (2009, 2007, 2005, 2001, 1999); Pradier, J.-M. (1996, 1999, 2000); Maffesoli, M. (1988, 2001, 2004, 2005, 2006).

Conforme o cronograma previsto, em abril de 2010, logo após o Exame de Qualificação, chegou a vez de viajar para a Alemanha, tendo como base a cidade de Colônia, para realizar um estágio sanduíche por três meses. A intenção foi reunir fontes primárias, materiais visuais e outras informações fundamentais para a pesquisa, na Universidade de Colônia, sob a co-orientação da Dra. Hedwig Müller. Então, efetivamente, foram feitas pesquisas com base em autores que trataram os mais diferentes aspectos da *Ausdruckstanz*, da dança-teatro e do teatro coreográfico na Alemanha. Foram realizados encontros e entrevistas com os principais estudiosos das matérias como a própria Müller, historiadora especializada na dança expressionista alemã, professora da Universidade de Colônia, autora de várias publicações e diretora da Fundação Sociedade Mary Wigman; Frank-Manuel Peter, autor de biografias de dançarinos expressionistas e diretor do *Deutsches Tanzarchiv Köln* (arquivo nacional de dança da Colônia); Haide-Marie Härtel, cineasta e diretora do *Deutsches Tanzfilminstitut Bremen* (Bremen-Instituto Alemão de Filmes de Dança); Angela Ranow, autora e colaboradora, da Escola Gret Palucca, em Dresden; Dr. Johannes Odenthal, autor e pesquisador voltado para a interculturalidade, ex-diretor da Casa de Culturas do Mundo e colaborador da *Akademie der Kunst Berlin*. E ainda um encontro muito especial, por sua extensão e generosidade, com as renomadas coreógrafas Susanne Linke e Reinhild Hoffmann, em Berlim. Na cidade de Essen, na *Folkwang Hochschule*, encontro com os professores Malou Airoldo (ex-dançarina do *Wuppertal Tanztheater*) e Lütz Fortz (também ex-dançarino do *Wuppertal* e diretor da *Folkwang Tanz Hochschule*). O estágio serviu não só pela coleta de material em bibliotecas e em arquivos de filmes, onde pude assistir e trabalhar com cerca de 80 vídeos cuja lista se encontra nas referências da tese, mas também pela oportunidade de acompanhar a cena atual da dança na Alemanha. Assim, por exemplo, pude fazer a visita ao *Radial System*, o estúdio de dança da coreógrafa Sascha Waltz em Berlim, e conhecer outros grupos menos estabelecidos da nova dança.

Durante o Exame de Qualificação e o Estágio Sanduíche, houve novas sugestões de bibliografia: Agamben, G. *Homo Sacer* (2002); Odenthal, J. *The Third Body- Die Performing Arts und das Haus der Kulturen der Welt* (2004); Mulrooney, Deirdre. *Orientalism and orientation in the nomadic work of Pina Bausch* (1997); Said, Edward. *Orientalism* (2003); Fromm, Erich. *Fear of Freedom* (1984); Banes, S. *Democracy's Body* (1962); Müller, H. & Stöckemann, P. “...*Jeder Mensch ist ein Tänzer*” *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*; Müller, H.; Stabel, R; Stöckemann, P. *Krokodil im Schwanensee – Tanz in Deutschland seit 1945*.

Apresentando a tese **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia**, diria que esta parte da hipótese de que, a partir dos anos 1900, ocorre uma ruptura no modo de pensar e de viver da sociedade alemã, gerando movimentos como “A Reforma de Vida”, que influenciam vários dançarinos no sentido de repensar a dança numa nova perspectiva de dança livre, elaborando questões fundamentais sobre o corpo e a gestualidade e elevando a dança a uma forma de conhecimento. Desta maneira, surgem na Alemanha vários estilos de dança livre e subjetiva que focalizam a expressão “de dentro para fora” ou seja, a externalização da alma do indivíduo. O termo *Ausdruckstanz* (dança-expressão) surge em torno dos anos 1920, subsumindo todos os estilos.

Uma das contribuições do presente estudo é esclarecer que a *Ausdruckstanz*, ou *The German Expressionist Dance*, não se origina “nazista” como comumente se pensa. Por seu percurso e sua corrente de pensamento, está voltada para a rebeldia e alinhada com os movimentos das vanguardas históricas europeias, principalmente, com o movimento expressionista. O termo adotado neste trabalho, a dança expressionista, é um reconhecimento estético e histórico processual, sem intenção de polemizar terminologias. Este estudo, baseado em fontes primárias, com um extenso material traduzido da língua alemã, inclusive com respaldo de entrevistas e encontros pessoais com dois dos mais importantes historiadores da *Ausdruckstanz* (Hedwig Müller e Frank-Manuel Peter), comprova numa dimensão historicizada o surgimento e o desenvolvimento de um estilo rebelde e libertário de dança, que, por uma circunstância de padrões estéticos dominantes durante o regime fascista do III Reich alemão a partir de 1933, perde a sua tradição “conteudística” da subjetividade para o sentido esvaziado de coletividade com criação coreográfica homogeneizada e em massa.

Em relação às bases históricas, este estudo sai em defesa dos dois personagens mais identificáveis da *Ausdruckstanz*, Rudolf Von Laban e Mary Wigman, com descrições, análises e fatos históricos que traduzem momentos distintos da vida desses coreógrafos: Monte Verità

(1914); formação das escolas e produção coreográfica (1926); envolvimento com o nacional-socialismo (1936); e exílio e perdas sucessivas durante e após a guerra. A pesquisa refere-se também aos estudiosos e críticos norte-americanos e franceses como Isa e Harold Partsch-Bergsohn. Isa (1994) e principalmente Laure Guilbert (2000) avançam na questão da condenação generalizada de dançarinos “nazistas”, trazendo argumentos e fatos históricos de grande importância.

O eixo principal desta tese é a reflexão sobre a dança e suas transformações em várias fases e mutações para formas mais complexas de dança-teatro, em relação ao desenvolvimento e influências mútuas de todas as artes durante o século XX. A tese tem os horizontes da interculturalidade e do teatro pós-dramático como aspectos norteadores. Dividida em cinco partes, ela traz, após a **Introdução, Conceitos entrecruzados nas culturas ocidentais contemporâneas**, uma proposta de estudos preliminares com descrições e análises de seis diferentes conceitos de arte e cultura que estão embutidos na pesquisa e que se entrecruzam servindo como instrumento de trabalho. Em razão da necessidade de entender o aparecimento de tantas variedades e diversidades de formas de artes cênicas na modernidade, a primeira preliminar estudada foi a **Etnocenologia e a Ausdruckstanz**, verificando o espectro das narrativas e as próprias encruzilhadas da etnocenologia, que, por sua amplitude, abarca ações que vão da vida biológica a metáforas e ações da vida cotidiana através de manifestações espetaculares organizadas pelo homem. Sejam objetos reais ou esteticamente construídos, a etnocenologia em seu campo estético abre um espaço para a avaliação da Ausdruckstanz e dos espetáculos a serem analisados nesta tese. Guiada pelos estudos e considerações de Armindo Bião (2009) sobre o reconhecimento entre sujeito, objeto e o seu trajeto, esta pesquisa sobre a arte da dança envolve objetos esteticamente construídos e analisa a procedência de “matrizes” estéticas e seus polos interculturais e multiculturais formadores.

**Interculturalidade** é uma referência que serviu de instrumento das análises dos trabalhos de coreógrafos alemães, principalmente Pina Bausch, que, na segunda parte da tese, tem seu trabalho abordado sob esta perspectiva. A interculturalidade, de uma maneira geral, é percebida através dos processos de trocas artísticas que acontecem na encruzilhada das culturas. Este tema foi estruturado a partir das teorias de Patrice Pavis (2008), com sua metodologia da ampulheta, focalizando a perspectiva catalisadora que enriquece os processos artísticos de encontro e troca. Neste item, foram referendados os conceitos de “Cultura Própria” e “Cultura Alheia”, de Michel Leiris (1977); de “Ilhas Flutuantes”, de Eugênio Barba



(1994); da “Política de Tradução”, de Johannes Odenthal (2004); de “Interculturalidade como fenômeno catalisador”, de Roland Schaffner (2010); do “Sincretismo Cultural”, de Massimo Canevacci (2009).

Em **Sincretismo e teatro**, foram estudados primeiramente as ideias e o percurso histórico que giram em torno do termo para depois avaliar o conceito do teatro sincrético que se desenvolveu na África do Sul e no Caribe através dos autores-diretores Herbert Dholomos e Wole Soyinka. São referendados o conceito de Tecnosincretismo, de Massimo Canevacci (2009), e o discurso científico sobre o fenômeno sincretismo no livro de Christopher Balme *Teatro pós-colonial* (1995).

**Hibridações e modernidade** é um ponto especialmente acolhido por sua expansão no campo da diversidade humana e da comunicação das culturas migratórias da modernidade. A estruturação desta temática, que entrecruza com os demais preliminares, é uma sustentação aos conceitos de mestiçagem e criouliização, a partir da obra *Culturas híbridas*, de Nestor Garcia Canclini (2008), que propõe a construção da noção de hibridação para designar as misturas interculturais, discutindo os vínculos e desacordos entre a modernidade e o modernismo.

O último ponto preliminar versa sobre o **Teatro pós-dramático** – termo utilizado por Hans-Thiess Lehmann (2007) para um teatro cujo discurso tem perspectivas múltiplas, onde o texto passa a ser um elemento entre outros, tornando-se um simples material da criação cênica. Teatro pós-dramático, conforme Lehmann, é um teatro de situações, de condições (Zustaende) e de criações cênico-dinâmicas. São referendados, nesse contexto, os conceitos da “reteatralização das vanguardas históricas” e seus desejos de superação da dicotomia arte e vida; “o teatro do diretor” como pressuposto para o dispositivo pós-dramático; “teatro pós-dramático e pós-brechtiano”; avaliações sobre “o retorno do coro no teatro pós-dramático” trazendo a realidade própria da palavra, o ritmo e o som musical dos textos da Antiguidade; uma análise das características dos “signos multifacetados de pós-dramaticidade”; assim como um resumo sobre “o panorama do teatro pós-dramático”.

A terceira parte da tese se intitula **Dos Impulsos culturais a partir da virada do século XIX para o XX, e a era da dança após 1945 na Alemanha** e é composta de oito temáticas: A Lebensreform na Alemanha em 1900; A Ausdruckstanz e o nazismo; Dançando sobre ruínas; A dança e o teatro: fusão e multiplicidade de formas geradas; Pina Bausch: work in progress e distanciamento/estranhamento; Johann Kresnik: teatro coreográfico em busca de

texto político-corporal; Tanztheater/Choereographisches Theater: Crocodilo no Lago dos Cisnes; Nomadismo na dança-teatro. Interessa, nestes assuntos, sobretudo, a compreensão da corporalidade na Alemanha entre guerras analisada na perspectiva da sociologia corporal, de André Le Breton (2009). O estudo compreende primeiramente as fases históricas de transição, que partem das ideias libertárias em 1900, tendo como exemplo o movimento da Lebensreform e a dança livre no Monte Veritá, com o encontro de Rudolf Laban e Mary Wigman. Em segundo lugar, trata-se da transformação da expressão do corpo livre para uma ginástica simétrica e higiênica com ideias pré-fascistas, em torno de 1925, tendo como exemplo o movimento cultural Kraft durch Freude. Em terceiro, comentam-se as distorções das artes corporais durante o nazismo, trazendo como exemplo o espetáculo de abertura dos Jogos Olímpicos de 1936. São averiguados os aspectos formadores da Ausdruckstanz; que se propunha como arte revolucionária; a interculturalidade e a troca de informações com o movimento das vanguardas históricas; as tendências antiburguesas e utópicas dos expressionistas; a reconsideração da estética corporal da antiguidade grega presente nas criações de dança, no ritmo musical, no figurino e nos adereços; o cultivo da alma corporal; as ideias de Nietzsche; o movimento Freikörperkultur (cultura do corpo livre), com a exibição do corpo nu; as tendências nacionalistas na dança. Da produção de cinema alemão foram selecionados inicialmente dois filmes para exame: Olympia, de Leni Riefensthal (1938); e Wege zu Kraft und Schönheit, de Nicholas Kaufmann e Wilhelm Prager (1925). A contribuição dos filmes gerou desdobramentos que ampliam a relação de poder com o corpo, trazendo questões específicas que vêm sendo discutidas nas áreas da antropologia teatral e da sociologia corporal. Essa parte da tese dialoga com as contribuições filosóficas de autores como Finkielkraut (1989), que em A derrota do pensamento faz uma análise sobre várias terminologias alemãs apropriadas e distorcidas pelos nazistas; Walter Benjamin (1993), cujo pensamento está refletido em A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, escrita em 1936 e publicada em 1955, que entre outras coisas discute o lugar da arte e a perda de sua aura; Ortega y Gasset (1987), na discussão do homem-massa na obra A rebelião das massas composto de artigos escritos em 1926 e editados em 1930; Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (1997), na obra Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos, que esclarece a homogeneização da cultura através da indústria cultural; Armindo Bião (2009), com o artigo “O obsceno em cena, ou o Tchan na boquinha da garrafa”, escrito em 1998, discutindo entre outras coisas as características desta performance e sua função social. A intenção é, através de um breve mergulho histórico, revelar a opressão do fascismo político da era nazista na

Alemanha e a também opressora ideologia de marketing, produzindo o homem-massa da era neoliberal capitalista, que impregnou a cultura na Bahia do período pesquisado.

A dança na Alemanha após 1945 é vista também no terceiro tópico da terceira parte, intitulado **Dançando sobre ruínas**, que trata do espírito de luta dos dançarinos após a guerra, procurando a saída da “fome e pobreza”, em contraste com “a força e a beleza” nazista. Este estudo está principalmente baseado na pesquisa de 2003 dos historiadores de dança Hedwig Müller, Ralf Stabel e Patricia Stökemann, relatada no livro *Krokodill im Schwanensee – Tanz in Deutschland seit 1945*, (Crocodilo no Lago dos Cisnes: dança na Alemanha desde 1945). Recorro ainda a outros autores como o pesquisador Horst Kogler (1984), que também traça um panorama da situação da dança alemã após guerra.

O tópico seguinte, **A dança e o teatro: fusão e multiplicidade de formas geradas**, trata da situação do final da década de sessenta, quando coreógrafos alemães orientados principalmente por preocupações dramáticas iniciam uma aproximação entre a dança e o teatro. São então tratados assuntos abordados pela pesquisadora Susanne Schlicher (1987), para quem o início do movimento da dança para o teatro acontece a partir de meados dos anos 60, principalmente influenciado pelos “gestos de apontar” e do não representar do teatro brechtiano. Também foi consultada a pesquisadora Inge Baxmann (1990), que ressalta que a expressividade corporal não deve ser interpretada precipitadamente como uma “negação de significado”, mesmo se as encenações plenas de imagens entre dança, pantomima e performance renunciam a uma mensagem. A autora considera a dança-teatro como uma “estética dos sentidos” (no sentido da “estética dos sentidos” de Schiller), conceito que serve para designar a forma de comportamento ou de percepção da dança-teatro.

**Pina Bausch: work in progress e distanciamento/estranhamento** é o quinto tópico e aborda como os diretores e os coreógrafos dos anos 70 aplicaram a teoria do teatro épico de Brecht como meio e forma teatral. O foco aí são as teorias de Susanne Schlicher (1987), que afirmam que o efeito de distanciamento na dança-teatro tem novos procedimentos de composição, criando um discurso implícito que se materializa na enunciação na sua forma estética de sua escritura poética. É também analisado, então, como em Pina Bausch o ato de mostrar, a lógica teatral de indicar, de dar exemplo, o caráter improvisatório do jogo e da representação, a forma de dirigir-se ao público, estão sempre demonstrando o jogo e o que há por trás do jogo. É ainda discutido como em Pina Bausch o princípio “montagem/colagem” tem como pré-requisito o reconhecimento de partes da realidade, que resultam num teatro de situações. Este conceito de trabalho é amplamente analisado, tendo como guia os

esclarecimentos de Hedewig Müller e Norbert Servos, que, já em 1979, se dedicaram ao assunto no livro Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater.

**Johann Kresnik: teatro coreográfico em busca de um texto político-corporal** está estruturado com base em depoimentos de diversos profissionais que trabalharam com o coreógrafo, assim como em resenhas de críticos que analisaram sua obra. São textos reunidos no livro de Uta Ackermann, intitulado Johann Kresnik (1999). O depoimento da dramaturgista e parceira de Kresnik, em diversas produções, Anja von Witzler, traz importantes considerações sobre o teatro coreográfico de Johann Kresnik, e a afirmativa de que se trata de um teatro visual no qual o artista escreve suas peças em imagens cênicas. O conhecido crítico da revista Theater Heute, Michael Merschmeier, no seu artigo “Der Gesellschaftstanz” (A dança social), refere-se ao lugar do teatro político na sociedade burguesa e à falta de dança nos palcos da dança-teatro. Interessantes também são as observações do colaborador do Theater Heute, o escritor Klaus Völker, no artigo “Die Kraft der Verstörung” (O poder da perturbação), ao afirmar que o teatro de Kresnik trouxe uma carga maciça de erótica desinibidora, de explosão de sentimentos bloqueados, de agressividade física. Outro artigo, “Getanzte Bilder” (Imagens dançadas), contém importante depoimento de Ulrike Lehmann (curadora e colaboradora na Exposição de Kresnik) “Anmerkungen zu Kresniks visueller Ästhetik” (notas sobre a estética visual de Kresnik). Concluindo, apresento também as experiências de Kresnik no Brasil (com a peça Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e o Balé da Cidade de São Paulo) e o espetáculo Frida Khalo no México, com comentários e considerações críticas que foram publicadas em jornais na Alemanha.

**Tanztheater/Choereographisches Theater: Crocodilo no Lago dos Cisnes**, o sétimo tema da terceira parte, evidencia questões de tradição e liberdade na dança. Aborda como o balé clássico e a dança-teatro estão convivendo, se nutrindo e atraindo um público fiel de dança na Alemanha. Hedwig Müller (2003) aponta o ano de 1973 como um ano divisor, que se inicia com a morte de dois importantes representantes da dança, Mary Wigman e John Cranko. Esse tópico trata ainda da entrada de uma nova geração no cenário, estando entre os seus integrantes três discípulas de Kurt Jooss – Pina Bausch, Reinhild Hoffmann e Susanne Linke, na Folkwang Tanz Hochschule (Escola Superior de Dança Folkwang). Quando Pina Bausch se muda para Wuppertal, Susanne Linke e Reinhild Hoffmann assumem conjuntamente o Folkwang Tanzstudio. Também é analisada a cena dos anos 1990, que começa com a reunificação das Alemanhas Ocidental e Oriental, tendo como resultado visível

a dança em ascensão em toda a Alemanha. Com a ampliação do intercâmbio, Pina Bausch valoriza o trabalho fora da Alemanha, o que vem a constituir-se em outro princípio de trabalho da coreógrafa, que aqui é denominado de nomadismo cultural.

**Nomadismo na dança-teatro**, o oitavo e último tema da terceira parte, trata do revigoramento das propostas de intercâmbio cultural realizadas pelo Tanztheater Wuppertal, com o apoio de dois autores: Jochen Schmidt (2002) e Norbert Servos (2008). Traz ainda uma reflexão sobre o modelo Wuppertal como um “teatro do mundo” conduzido por Pina Bausch, vinculando-o ao conceito do nomadismo, discutido pelo sociólogo Michel Maffesoli (2001).

A quarta parte da tese, **Aspectos de intracultura e transcultura em montagens cênicas na Bahia**, compreende os estudos analíticos dos espetáculos Dendê e Dengo (1990) e Merlin ou A Terra Deserta (1993). É introduzida com uma breve abordagem sobre a minha trajetória artística até o período da encenação desses trabalhos para depois fazer a análise do espetáculo Dendê e Dengo, que essencialmente trata da temática da construção e desconstrução da baianidade. Uma orientação para a análise é apresentada em quatro quadros: o primeiro deles é sobre a pré-montagem em seu estado embrião; o segundo, sobre a montagem em sua fase preparatória com os ensaios, e depois a sua realização com as apresentações, turnê e a receptividade do público e da imprensa. A equipe realizadora, as técnicas empregadas e as referências entrecruzadas do espetáculo são vistas no terceiro quadro; e o último apresenta esquematicamente o conjunto cênico com as cenas-chave, suas estruturas e formatações, os meios de encenação, assim como os respectivos conceitos interculturais entrecruzados e matrizes etnocenológicas. São referidas obras de Alfredo Bosi (1992), com seu estudo etimológico sobre três palavras: “colônia”, “culto”, “cultura” e suas dimensões temporais presente, passado e futuro; Armindo Bião (2009), com suas reflexões sobre identificação de culturas no artigo “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, bem como sobre suas ideias acerca da presença do teatro na construção da baianidade.

Em 1992, descobri com euforia a tradução de Lya Luft do livro Merlin ou A Terra Deserta. Eu havia conhecido os autores, Tankred Dorst e Úrsula Ehler, em 1979 na Índia, quando eles falaram sobre o projeto de montagem de Merlin e o ciclo de histórias sobre o Rei Artur na Alemanha. Juntamente com o núcleo do Grupo Intercena, elaborei o projeto de montagem dessa peça, conseguindo apoio do Instituto Goethe de Salvador e da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Este estudo analítico focaliza os processos de pré-montagem e de montagem do espetáculo, as pesquisas literárias, históricas e conceituais, a forma de

concepção e os aspectos metodológicos e formadores da obra. A pesquisa traz referências sobre o texto e a lenda com considerações do próprio autor Tankred Dorst sobre a sua forma de trabalhar com esse material. Sobressaem-se pelo seu trabalho com a temática Merlin e o Rei Artur, do ponto de vista lendário, diversos autores como Chrétien de Troyes com o romance bretão *Romances da Távola Redonda*, apresentado por Foucher (1991). Foi realizada uma análise do conjunto cênico de Merlin elegendo-se cenas-chave entre as 96 cenas que compõem a peça em sua versão integral com quatro horas e meia de duração, contendo duas partes, a Távola Redonda e o Santo Graal. As cenas foram analisadas considerando-se os meios de encenação empregados, o formato e a estrutura, e os conceitos entrecruzados presentes em cada uma delas.

A tese possui ainda como apêndices as decupagens dos espetáculos acompanhadas de textos e rubricas, descrição das cenas e sua estrutura e formatação, conforme conceitos de “macrocosmo” e “microcosmo”, de Etienne Sourriau (1993), e o de punctum, de Barthes (1984). Para efeito de registro histórico, os depoimentos concedidos pelos atores e equipes dos dois espetáculos se encontram incluídos nos apêndices.

## 2 CONCEITOS ENTRECruzADOS NAS CULTURAS OCIDENTAIS CONTEMPORÂNEAS

Para descrições, análises e avaliações das variedades e diversidades das artes cênicas modernas que surgem e se desenvolvem desde a virada do século XIX para o XX até os dias atuais, é preciso, preliminarmente, elucidar alguns conceitos básicos, assim como critérios e instrumentos de trabalho. A dança e suas transformações, dança-teatro e teatro coreográfico, foco principal desta tese, refletem-se no desenvolvimento e nas influências mútuas de todas as artes durante o século passado.

Observa-se que, desde 1900, como reação à dominância do racionalismo, acontece uma redescoberta do mítico e do ritualístico. Adaptam-se ritos religiosos e culturais dos povos chamados “primitivos”, aspectos ritualistas do teatro grego da Antiguidade, bem como o imenso campo dos ritos gestuais na vida cotidiana. Elementos como ritmo, intensidade e sequência de movimentos repetitivos, cíclicos ou concêntricos em muitos casos, integram ou formam o acontecimento cênico como ritual. Constitui-se um novo relacionamento com a música e o movimento, recusando-se subordinação a composições de orquestra e preferindo-se instrumentos percussivos ou simplesmente sons e ruídos, muito frequentes nos trabalhos de coreógrafos expressionistas.

O desenvolvimento das artes cênicas europeias, em especial a dança expressionista, demonstra no seu desenvolvimento uma inclinação para os rituais com preocupações no âmbito da cultura própria e da cultura alheia. A saudade e a retomada dos mitos, bem como as variações e distorções do conceito do ritual e até mesmo uma desritualização podem ser registrados do início do século XX aos nossos dias.

A reconsideração de culturas antigas e alheias leva também a avaliar e assimilar uma variedade de elementos étnicos. Paralelamente, no final do século passado, constitui-se a ciência da “etnocologia” para tratar da diversidade das formas humanas de espetáculo, gerando novo conhecimento entre as artes e as ciências. O âmbito dos fenômenos culturais se abre para todas as manifestações espetaculares, sejam estas teatrais, de danças, circenses, música-cênica, happenings, performances, folguedos, ritos até atuações da vida cotidiana e coletiva, chegando a considerar inclusive as implicações interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares.

Considerações etnocenológicas levam, também, em contextos mais amplos, aos fenômenos de “interculturalidade”, como inerentes a muitos processos culturais históricos e

na contemporaneidade, provocados e incentivados pelas crescentes migrações entre povos e sociedades de um lado, e, do outro, pelo crescente intercâmbio cultural internacional. Elementos de diversas culturas se encontram, se friccionam, se inspiram e se amalgamam, trazendo a criação artística para uma processualidade dinâmica, com transformações contínuas sem meta ou resultado final definitivos. As artes assumem seu caráter processual de obras inacabadas, obras abertas.

Consequências ou fatores implícitos aos processos interculturais são “sincretismo” e “hibridismo”. Ambos originalmente sistemas que combinam diferentes tecnologias, fazendo surgir materiais com novas características. Culturalmente, estes termos se referem a fusões de ideias religiosas ou filosóficas formando uma nova visão do mundo. Artisticamente, remetem a amálgamas de elementos linguístico-semânticos, corpos textuais, visuais ou performáticos.

Os processos interculturais levam alguns teóricos a supor a existência de valores “transculturais”, valores de uma significância universal superando diferenças culturais. São considerados universais, evidentemente, todos os valores a respeito da dignidade humana. Existem, sem dúvida, obras artísticas de importância e valor transcultural, como, por exemplo, *Ulysses*, de James Joyce, ou *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, integrando linguística e semanticamente elementos de várias culturas, porém se firmando na sua cultura de origem. A globalização econômica leva a pensar também num processo sucessivo de globalização cultural, falando-se, por exemplo, em *world music*, *world theatre* etc., de fato, principalmente, na área da cultura comercializada. Observa-se, porém, que este suposto processo de globalização cultural acaba por levar muitas culturas a revalorizar suas próprias tradições, de certa forma uma resistência contra a homogeneização dos seus recursos culturais.

Finalizando os estudos preliminares, aborda-se um conceito, por sinal perceptível internacionalmente e, portanto, de certa forma transcultural, que é o de fenômeno “pós-dramático”, de especial importância quando analisado e comparado às formas mais contemporâneas das produções cênicas. O pós-dramático, ou seja, um desmembramento ou a dissolução da consistência da dramaturgia clássica tradicional, foi iniciado radicalmente já no início do século passado, quando Bertolt Brecht se distanciou do teatro aristotélico com seu conceito de teatro épico. Ele desconstruiu o teatro ilusionista, que procurava uma identificação psicodramática do espectador com a ação dramática que levaria ao efeito da catarse. Brecht introduziu, através de uma série de elementos, o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), que provoca a reflexão crítica do espectador sobre as questões sociais



ou políticas inerentes às suas peças/montagens, incluindo novas formas de utilização do espaço cênico, largamente inspirado pelo dramaturgo e cenógrafo Erwin Piscator.

Principalmente com o surgimento do chamado “pós-modernismo”, após a Segunda Guerra Mundial, esse processo inovador e transformador da utilização do espaço, da relação palco-plateia, da atuação teatral etc. abriu para os trabalhos encenatórios uma imensa multiplicidade criativa, sem limitações por códigos ou princípios categóricos. A valorização do anything goes (tudo vale) dos pós-modernos desencadeou uma diluição das fronteiras de gêneros artísticos, levando o teatro e a dança às mais diversas influências mútuas e amálgamas inspiradores.

Para esta tese interessa, sobretudo, estudar o conceito da pós-dramaticidade em seus aspectos interculturais, sincréticos e híbridos com relação ao modernismo contemporâneo, independentemente dos questionamentos do conceito de pós-moderno, pois, como será demonstrado, o pós-moderno não é uma categorização nem a priori nem a posteriori, é nada mais do que um desenvolvimento contínuo e consequente de conceitos artísticos já inerentes nas vanguardas revolucionárias do início do século XX.

## 2.1 ETNOCENOLOGIA E A AUSDRUCKSTANZ

### **Apetência**

O amplo espectro dos contextos e possíveis narrativas nas encruzilhadas da etnocenologia traz o objeto, a Ausdruckstanz<sup>1</sup>, e o sujeito, (a) que fala nesta pesquisa, a circular nesta nova área de conhecimento. A etnocenologia pretende estar no lugar de uma “ciência das encruzilhadas” que, conforme Bião<sup>2</sup>, está entre Geistwissenschaft e Naturwissenschaft (ciências do espírito e ciências da natureza), entre artes e ciências, que vão das ciências biológicas às ciências humanas, entre metáforas das ações da vida cotidiana e organização da espetacularidade pelo homem. A abertura que a etnocenologia oferece aos

---

<sup>1</sup> Ausdruckstanz significa literalmente Dança-Expressão que abarca todas as vertentes do movimento surgidas no início do século XX na Alemanha. Aqui se optou por traduzir Ausdruckstanz como Dança Expressionista de acordo com a terminologia em inglês German Expressionist Dance.

<sup>2</sup> Armindo Bião, considerado como cúmplice e criador do desenvolvimento da etnocenologia (França-Brasil), em palestra “Contexto e Narrativas – Contexto das Encruzilhadas”, proferida em 5/11/2010 durante o III Seminário Internacional sobre Dança, Teatro e Performance - Poéticas Tecnológicas, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Ufba, em Salvador, no Teatro Martins Gonçalves.

pesquisadores de poder transitar entre estudos de objetos reais (ontológicos) e suas múltiplas realidades ou objetos ideais, esteticamente construídos, sobre polos interculturais, no contexto da narrativa de práticas cênicas, deixa espaço para a avaliação da dança expressionista e de outras vertentes da dança e teatro que compõem esta tese.

Através da etnocenologia e de sua aproximação com a etnomusicologia, caracteriza-se a possibilidade de averiguação da configuração estética e da alteridade da dança expressionista em seus trajetos interculturais interrompidos durante os desviantes processos nacionalistas da sua existência numa Alemanha entre guerras.

### **Definição e Contexto**

A etnocenologia trata da diversidade das formas humanas de espetáculo entre as artes e as ciências, as teorias e as práticas, a criação e a crítica, e a academia e os universos tanto profissional quanto amador, portanto nas encruzilhadas.

A proposta da disciplina foi lançada na França, em 9 de fevereiro de 1995, na Unesco, através da Universidade de Paris VIII e da Maison des Cultures du Monde. Debatido por Jean Marie Pradier numa reunião de pessoas atuantes nas artes do espetáculo, no âmbito profissional, na universidade e em outras instituições culturais, o conceito de etnocenologia foi apresentado em forma de manifesto para a criação do Centre International d'Étnocénologie. Em seguida, a proposta foi discutida e desenvolvida nos colóquios que se seguiram: Cuernavaca, Morelos, México (1996); Salvador, Bahia, Brasil (1997 e 2007); Paris, França (2005); Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil (2009).

A formulação de Pradier está relacionada com os estudos das práticas espetaculares sob a perspectiva não eurocêntrica de cultura, propondo que as manifestações expressivas sejam vistas com a inclusão de aspectos de dimensões físicas, espirituais, emocionais e cognitivas. O objetivo é estudar estas práticas utilizando os conceitos correntes nas culturas e civilizações onde foram produzidas, evitando-se tomar o teatro ocidental como foco da referência e investigando mais particularmente as práticas derivadas do rito, do cerimonial e da dança.

A etnocenologia procede com suas análises de processos interativos enfocados sob a perspectiva da transculturalidade, propondo a superação da noção de intercâmbio puro e simples:

Situada no campo das etnociências, a etnocenologia revela a consolidação de um paradigma científico baseado no conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo. Entre os fatores que contribuíram para sua formulação podem-se apontar o interesse suscitado por formas teatrais não ocidentais, a reavaliação das artes do circo, da dança, da bioarte e da street dance, as pesquisas realizadas por Jerzy Grotovsky, Peter Brook e Eugênio Barba, o crescimento dos estudos sobre ritos, rituais, xamanismo e cerimônias, o desenvolvimento dos estudos de etnomusicologia e a ação institucional de órgãos como a UNESCO, a Maison des Cultures du Monde, a International School of Theatre and Anthropology e o Centre for Performance Research of Cardiff (GUINSBURG, 2000, p. 139).

No Brasil, a etnocenologia constituiu-se como disciplina em várias universidades e tem gerado teses e dissertações acadêmicas. Está associada a grupos de pesquisa como o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (Gipe-CIT), na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sob a coordenação de Sérgio Farias e Armindo Bião. Ainda no Brasil, em 1999, as pesquisas ligadas à etnocenologia tiveram considerável destaque durante a realização do primeiro congresso da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), contribuindo dessa forma para sua ampla divulgação como área de pesquisa no contexto acadêmico brasileiro. Durante o VI Colóquio Internacional de Etnocenologia, sob o tema “A voz do corpo, o corpo da voz: artes e ciências do espetáculo”, realizado de 2 a 5 de agosto de 2009 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, foi sugerido o fortalecimento do Grupo de Trabalho Etnocenologia<sup>3</sup> da Abrace.

### **A Natureza Complexa da Etnocenologia**

O horizonte teórico-metodológico em que surge a proposição da etnocenologia é marcado por influências da avant-garde norte-americana (BANES, 1999) dos anos 1960 e suas convulsões artísticas e etnopolíticas, que geraram mudanças de costumes significativas para a sociedade, e também pela nova configuração cultural europeia do pós-guerra, que internacionalmente se abre para todo tipo de fronteira. Conforme Bião, ocorre então um novo

---

<sup>3</sup> O GT-Etnocenologia foi criado no V Congresso da Abrace (BH, 2008), sob a coordenação de Armindo Bião (Ufba) e Graça Veloso (UNB). Pertencem a este grupo junto a um representativo número de acadêmicos interessados.

espírito de época<sup>4</sup> marcado por proposições interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares, identificando a fragmentação dos limites entre diversas áreas de conhecimento, como, por exemplo, entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, entre ciências e artes, e principalmente entre as artes do espetáculo e as artes visuais.

É neste mesmo *Zeitgeist* que se inserem outras perspectivas aparentadas. Assim, aí também se conformam o interesse dos estudiosos do campo das ciências humanas pelo espetáculo e pela teatralidade na vida cotidiana, as etnociências, a etnometodologia, os estudos da performance. Neste contexto, a etnocenologia tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de um modo geral e, de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo (BIÃO, 2007, p. 22).

A natureza complexa da etnocenologia, com proposições congêneres, tem contribuído para um emaranhado conceitual que, conforme seus pesquisadores, abrange contribuições ambíguas que geram aspectos contraditórios, tanto positivos, porque as possibilidades de pesquisa são ampliadas, quanto, por outro lado, negativos, pelo mal-entendido generalizado no que diz respeito à caracterização de seu objeto.

Bião sugere uma tabela de orientação onde identifica os campos de saber que se relacionam com a etnocenologia, o que os aproxima e o que os distancia. No campo das ciências do homem, o autor indica a etnometodologia e as etnociências, de uma forma geral, com ênfase particular na etnomusicologia e na etnolinguística. Além da sociologia e da antropologia, interessada na teatralidade cotidiana e na metáfora do espetáculo.

A distinção entre a etnocenologia e os estudos da performance é a clara opção da etnocenologia pelo campo primordialmente estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e o dos ideais de beleza compartilhados. Distingue-se também por sua visão transdisciplinar, que inclui as ciências da educação e da vida como a pedagogia e a biologia, enquanto os estudos da performance, ainda que também transdisciplinares, estão mais restritos às ciências sociais, indo do estético ao fenomenológico e aos aspectos antropológicos sociais e culturais.

---

<sup>4</sup> *Zeitgeist* (espírito de época), palavra presente nos dicionários de língua alemã valorizada por Georg Hegel (1770-1831). O termo espírito de época remonta aos escritores românticos alemães, mas ficou melhor conhecido pela obra de Hegel *Fenomenologia do espírito* (1806).

Estes esclarecimentos epistêmicos do autor sobre a etnocenologia na perspectiva transdisciplinar, identificada no campo estético, da sensorialidade e dos padrões compartilhados de beleza, são classificações que inscrevem a etnocenologia em primeira mão na área das artes. Nesta área, a etnocenologia abriga proposições de estudos e análises em artes de espetáculo, compreendendo a dança, o teatro, o circo, a música cênica, o happening, a performance, o folguedo popular<sup>5</sup>, além da espetacularidade do cotidiano com formas sociais compostas de padrões aparentados com as artes de representação de um quadro cultural ocidental.

Estes objetos de interesse da etnocenologia, são denominados de ritos espetaculares, que são representativos ou comemorativos, com padrões aparentados das artes como a rítmica, a corporalidade, a dramaticidade, o risco físico circense, a música cênica, o divertimento, o prazer e a fruição estética no sentido de padrão compartilhado de beleza (BIÃO, 2007, p. 37).

Pensando na definição e caracterização dos objetos da etnocenologia, o autor classificou-os em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais tarde, estes subgrupos foram definidos numa tabela de quatro colunas (objeto, trajeto, sujeito, projeto), onde 22 trabalhos de pesquisa etnocenológica realizados na Ufba foram classificados em três classes gramaticais (substantivo, adjetivo e advérbio), tentando localizar os objetos (substantivamente, adjetivamente e adverbialmente), pontuando a articulação ou a inserção de cada trajeto, reconhecendo o sujeito e definindo de que trata cada projeto (BIÃO, 2007, p. 28-33).

Ainda Bião, traz a nomeação das noções epistemológicas de referência para a pesquisa, traçando um horizonte teórico-metodológico que orienta a imprescindível compreensão de sujeito e objeto; descreve o trajeto a partir das ideias de “objetivação do subjetivo” de Ervin Panofsky, de trajeto antropológico de Gilbert Durand e de “trajetividade” de Augustin Berque (p. 36):

Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade – conjunto de noções que remete à consciência das semelhanças e diferenças; [...] Teatralidade e espetacularidade – o par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade, sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro no sentido etimológico do teatro) [...] a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quando coletivamente a sociedade cria fenômenos

---

<sup>5</sup> Folguedo Popular é uma expressão equivalente a Dança Dramática, conforme conceituou Mário de Andrade.

organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como atores e espectadores; “Estados de corpo e estados de consciência – o interesse pelos estados alterados de consciência” nos rituais de possessão e cultos religiosos; [...] Transculturação e Matrizes Estéticas – o conceito sugerido por Fernando Ortiz [...] que afirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura (p. 35-37).

A contribuição do ensaio “Um trajeto muitos projetos” do autor, que aqui foi resumido, é de grande importância para a fundamentação da etnocenologia na Bahia, que tem sido a receptora e fomentadora da etnocenologia, estendendo-a para pesquisadores de todo o país. Assim como a criação de “Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar (2007)”, que cobre a necessidade de um vocabulário epistemológico específico para a construção desta nova disciplina, tendo Bião proposto 18 expressões da língua portuguesa, muitas delas já mencionadas nesta tese.

Para esta pesquisa o entrecruzamento com as noções de etnocenologia se dará em dois momentos. Primeiramente, na configuração de matrizes estéticas<sup>6</sup> atribuídas à *Ausdruckstanz* alemã, através de sua história entre guerras, e, num outro momento, na análise de encenações feitas na Bahia (Dendê e Dengo, em 1990; e Merlin ou A Terra Deserta, em 1993) e de suas especificidades e identificações de baianidade<sup>7</sup>, brasilidade e transculturação.

### **Sobre o Projeto, sua Contextualização e Trajetividade**

Atraída pelo campo primordialmente estético da etnocenologia e por sua abertura para diversas áreas de saberes, vejo a possibilidade de desenvolver um horizonte teórico-metodológico com base no léxico e nas noções da etnocenologia (esboçadas por Bião), utilizando uma epistemologia guiada pela “objetivação do sujeito”, ou seja, o reconhecimento entre sujeito e objeto e o trajeto deste estudo que envolve ideais esteticamente construídos sobre polos interculturais e multiculturais de uma trajetividade artística singular.

O trajeto deste objeto de pesquisa se inscreve no contexto de narrativas de práticas teatrais, abrindo espaço para entrecruzamentos teóricos dos campos da sociologia como, por

---

<sup>6</sup> Matrizes estéticas no sentido de “famílias aparentadas filhas de uma mesma mãe” (ver mais em BIÃO, 2009, p. 37).

<sup>7</sup> Baianidade no sentido de um conceito fluido segundo o qual características são evidenciadas dando noção de conjunto cultural mole, vivo e extremamente orgânico. (Ver mais em: BIÃO, A. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A, 2009)

exemplo, a sociologia corporal de Breton, a antropologia teatral de Barba, a estética dos sentidos de Schiller, a teoria do espaço em Bachelard e outras epistemes que serão somadas para a avaliação da dança expressionista e de outras vertentes da dança e teatro que compõem a reflexividade<sup>8</sup> deste estudo.

Foi sobretudo a familiaridade com o objeto, a *Ausdruckstanz*, que me inspirou a apetência necessária para retornar ao ambiente acadêmico das artes cênicas propondo este campo temático ainda pouco explorado no Brasil e com poucas traduções em língua portuguesa.

A dança expressionista alemã, ou *Ausdruckstanz*, foi introduzida na Bahia por volta de 1956, quando foi fundada a Escola de Dança da Ufba, onde me formei como dançarina e professora em 1969 e 1970, respectivamente, e sou representante de uma geração de formandas, herdeira da tradição da *Ausdruckstanz* na Bahia<sup>9</sup>.

A pesquisa, em forma de revisão histórica, consolida um corpus filosófico, estético, dramaturgicamente e, sobretudo, histórico sobre seu objeto – a dança expressionista alemã, seus vestígios na Bahia, suas transformações e a questão da interculturalidade. O estudo foi desenvolvido sob a perspectiva de um eixo central do artista-pesquisador elaborando um pensamento relacional desse estudo com sua própria obra e a de outros artistas.

O contexto sócio-histórico, no início do século XX, propiciou o surgimento de várias facetas de dança moderna, paralelamente à rejeição à dança clássica, que, no contexto das transformações culturais do período, trouxe em todas as artes vários dos elementos que até hoje caracterizam a dança contemporânea no mundo ocidental e além dele. A vertente mais forte e aprofundada desta dança moderna na Alemanha foi a *Ausdruckstanz*.

O regime nazista e a Segunda Guerra Mundial resultaram na Europa, e principalmente na Alemanha, em um isolamento geopolítico e numa ruptura radical com todos os valores tradicionais, políticos, sociais e culturais. Na área cultural, nas artes em particular, evidenciou-se um enorme vácuo de tradições interrompidas, sufocadas ou até mesmo perdidas. Na Europa ocidental, esse vácuo foi invadido por novos conceitos culturais, predominantemente norte-americanos, inicialmente bem acolhidos para recuperar uma reintegração ao mundo moderno.

---

<sup>8</sup> Reflexividade como “categoria referente ao sujeito que dá conta de sua capacidade de pensamento e teorização [...] em relação com os objetos, suas identidades e identificações” (ver mais em BIÃO, 2009, p. 39).

<sup>9</sup> A presença da *Ausdruckstanz* na Bahia foi o fator que despertou interesse da historiadora Dra. Hedwig Müller, da Universidade de Colônia, que me recebeu no primeiro semestre de 2010, para um estágio sanduíche.

De maneira singular, a dança expressionista, utilizada e depois tendo seus representantes exilados pelo regime nazista, chegou a se fixar na América Latina após a Segunda Guerra Mundial, principalmente no Brasil, na Bahia, onde dançarinos, coreógrafos, professores começaram, a partir de meados dos anos 1950, a assumir cursos e escolas de dança.

Nos anos 1960, novas tendências de dança surgiram na Alemanha como resultado de uma reavaliação da dança moderna da década de 1920. Principalmente a coreógrafa Pina Bausch revitalizou e renovou a tradição <sup>10</sup> da dança expressionista, incorporando, de um lado, técnicas do balé clássico europeu e da dança moderna americana e, do outro lado, também, conceitos do teatro de Bertolt Brecht, que nos anos 20 havia começado a revolucionar as artes cênicas. Essa nova tendência de uma influência mútua entre dança e teatro fez surgir outra vertente – o teatro coreográfico, criado por Johann Kresnik.

Essas transformações da arte da dança encontraram, a partir dos anos 1960/1970, um novo passo de inovação pelo surgimento, originalmente nos EUA, da arte da performance, oriunda das artes plásticas. Essa forma de atuação artística foi conceitualmente aberta para todas as artes, influenciando também a dança e o teatro, que por sua vez começaram a integrar elementos de outras artes. Assim, as artes cênicas ganharam mais complexidade interdisciplinar, dependendo das proposições temático-artísticas. Integraram, no seu processo de criação, de maneira não hierárquica, compositores ou compiladores de música, artistas plásticos, cineastas, videomakers, pesquisadores históricos, dramaturgos, literatos, poetas, filósofos e nos seus elencos conviveram também artistas de variados gêneros.

Com o crescimento do intercâmbio cultural internacional, todas as artes começaram a se inspirar também em artistas e elementos de outras culturas, descobrindo e reconhecendo, simultaneamente, a multiculturalidade da sua própria cultura nacional. Assim, a dança, através do corpo, juntamente com as outras artes, tornou-se uma linguagem transdisciplinar que transforma os anseios dos criadores da pós-modernidade em processos de encenação inter e transculturais.

Foi diante desta trajetividade, com a devida atenção à objetivação do subjetivo, que esta tese foi elaborada, sob a perspectiva de que traços de interculturalidade na dança e no teatro são encontrados na modernidade da dança em 1900, quando coreógrafos e dançarinos

---

<sup>10</sup> Pina Bausch foi integrante do Ballets Jooss – Dance Theatre, participando como bailarina na remontagem da coreografia Mesa Verde. Na Escola Folkwang, em (1962-1968) Bausch também praticava Balé Clássico nas aulas avançadas do professor e coreógrafo Kurt Jooss.



européus e norte-americanos se deixaram influenciar por outras culturas em busca do encontro da cultura própria com a cultura alheia.

Partindo deste pressuposto, foram verificadas epistemologicamente as transformações conceituais da dança expressionista através dos contextos históricos, tanto de ordem filosófica, estética e temática, quanto de ordem política e social, nas suas diferentes fases evolutivas, compreendendo assim o surgimento das formas pós-dramáticas da contemporaneidade nas suas vertentes de dança-teatro e teatro coreográfico, influenciadas por elementos da inter e transculturalidade.

## 2. 2 INTERCULTURALIDADE COMO FENÔMENO CATALISADOR

Cada cultura se encontra permanentemente num processo aberto a mudanças e renovações, seja entre os multifacetados componentes da cultura própria, isto é, intraculturalmente, seja através de encontros ou fricções com outras culturas, isto é, interculturalmente. Esses processos se desdobram de forma natural e pouco consciente, já no dia a dia da vida cotidiana, entre os estratos culturais das camadas sociais e entre as diversidades regionais. Bem mais evidentes são as fruições interculturais nas áreas das ciências e das artes.

Autores como Homi Bhabha, Stuart Hall e Edouard Glissant, numa visão mais ampla, incluem nas suas considerações também fatores econômicos, políticos e sociais. Componentes políticos entram nesse jogo em torno de conceitos ou preconceitos de nação e de identidade étnica ou religiosa. Além do mais, esses autores, com focos diferenciados, chamam atenção para aspectos de racismo e criouliização, em perspectivas históricas incluindo dois temas dos estudos culturais: o orientalismo e o pós-colonialismo.

Nas suas experiências e nos seus estudos sobre interculturalidade, Johannes Odenthal (2004, p. 145), ex-diretor da Casa das Culturas do Mundo (Haus der Kulturen der Welt) de Berlim, destaca na atualidade duas novas tendências: o crescimento das migrações internacionais e o surgimento de fundamentalismos culturais. Conforme o autor, novos fundamentalismos se instauram no final da Guerra Fria, substituindo o confronto comunismo/capitalismo, formando-se basicamente no mundo árabe, no subcontinente indiano e em partes do mundo cristão. Principalmente estigmatizações do mundo islâmico prejudicam um diálogo cultural mais produtivo durante séculos. Do outro lado, as flutuações migratórias

e as conseqüentes fusões populacionais levam a relativizações das identidades étnico-culturais, até identidades híbridas, sem negar os conflitos que esses encontros e confrontos às vezes desencadeiam.

Nas suas considerações sobre orientalismo e pós-colonialismo, fenômenos de importância histórica no Ocidente europeu e nos países do terceiro mundo, Odenthal observa atualmente uma aproximação diferenciada a respeito do relacionamento Ocidente-Oriente: “Foi a publicação revolucionária de Edward W. Said que na década de 80 estabeleceu que o oriente é uma invenção do ocidente, uma projeção da cultura própria à outra” (ODENTHAL, 2004, p. 137). De uma maneira altamente complexa, essa determinação alheia do Oriente, principalmente do Oriente Médio, codeterminou uma nova autocompreensão cultural desta região, esclarecendo que cada confronto substancial ou artístico exige uma avaliação das maneiras de percepção desenvolvidas através dos séculos. O autor enfatiza que, além do aspecto da determinação da cultura alheia, é principalmente a assimetria de poder entre o colonialismo europeu e a nova autodeterminação árabe no século XX que atinge imagens culturais sob aspectos políticos. Dessa forma, a percepção da modernidade ocidental que existe na Índia está para o autor interligada com a época colonial britânica e não pode ser decifrada fora de seu contexto político.

Nesta introdução sobre interculturalidade, procurando atender à extensão que o assunto exige, recorre-se à seguinte definição de civilização e cultura:

A humanidade alcançou um nível histórico capacitado tecnicamente, de organizar um mundo pacífico – um mundo sem exploração, miséria e medo; se isso for alcançado, a humanidade será uma civilização que se torna cultura [...] Definimos, portanto, “Cultura” como um processo de humanização, caracterizado pelo esforço coletivo, de preservar a vida humana, de pacificar, de consolidar uma organização produtiva da sociedade, de desenvolver as capacidades mentais do ser humano e de reduzir e sublimar agressividade, violência e miséria (MARCUSE, 1968, p. 148-156).

A pacificação da luta existencial e o alcance de um progressivo estágio civilizatório da humanidade têm sido enormemente prejudicados pelas percepções preconceituais e prejudiciais que se tem da cultura alheia, pelas afirmações identitárias e finalmente pela desigualdade de poder. As repetitivas afirmações de identidades pessoais e culturais são, de fato, resíduos do romantismo individualista e nacionalista europeu do século XIX. De um lado, surgiram como afirmações emancipatórias culturais e nacionais na era pós-napoleônica

européia e, de forma tardia, mas semelhante e de igual importância, no período pós-colonial nos países ex-colônias europeias. De outro lado, transformaram-se sucessivamente em bandeiras das classes e países dominantes por interesses econômico-políticos. Em princípio, são conceitos políticos reacionários em vista das afirmações democráticas nacionais e internacionais, desde o século XIX até os nossos dias, diante dos ideais sócio-humanísticos e universais da Revolução Francesa: “liberdade, igualdade, fraternidade”, a base para conceitos inalienáveis dos movimentos socialistas e seu caráter internacionalista. Em nossa era de decadência dos valores éticos e morais burgueses nas sociedades e principalmente nas classes políticas dominantes, novos movimentos internacionalistas e transnacionais assumem e defendem esses valores, como, por exemplo, os movimentos pacifistas e antiglobalistas espalhados no mundo – fatores de maior importância também para novas formas de encontro e entendimento político e cultural, portanto intercultural, uma vez que “cultura” representa um essencial fermento e ferramenta política (ODENTHAL, 2004, p. 145-147).

Novos parâmetros, desde o final do século XX, questionam a identidade cultural como uma afirmação fictícia, já que nenhum indivíduo, nenhuma etnia, nenhuma cultura pode reclamar identidades definitivas e definíveis, pois estas estão sujeitas a processos de transformação permanente, expostas a influências e fricções com o “outro”, com o “alheio”. O etnólogo e filósofo cultural francês Michel Leiris, no seu livro fundamental *A cultura própria e a cultura alheia*, defende a tese de que um humanismo ativo deve partir de uma liquidação do etnocentrismo, [...] “etnias com culturas não são realidades rígidas, não existem em isolamento, mas vivem como organismos em movimento; [...] a variedade e multiplicidade de contatos entre culturas como entre indivíduos contribui e inspira uma vida espiritualmente mais ampla e mais intensa” (LEIRIS, 1977, p. 97-100). Qualquer isolamento identitário levaria infalivelmente a um enfraquecimento e entorpecimento da cultura.

Para se entender a ampla relevância do interculturalismo, a conscientização das premissas apresentadas foi indispensável, tratando-se da variedade de conceitos interculturais que se quer abordar para o entendimento das encenações teatrais que compõem esta tese. Foi importante também perceber que o interculturalismo não é um fenômeno da contemporaneidade, mas que acompanha a história da humanidade gerando mudanças e transformações, às vezes, em decorrência de invenções ou descobertas próprias, outras vezes, como resultado de plágios espontâneos ou impostos, visto que as culturas estão permanentemente em estado movente. Assim as reflexões que seguem procuram entender

criticamente o dinamismo criativo e inspirador que se dá entre culturas e artistas e quais são as variantes de interculturalismo encontradas.

Processos interculturais observam-se em confrontos/encontros reais de manifestações culturais e artísticas, sejam estes individuais ou coletivos, passando por dinâmicas diversas cujos efeitos podem ser múltiplos e bem diferenciados. Inicialmente, pode ser uma mera percepção da diferença cultural, que eventualmente vem despertando a curiosidade de se conhecer mais profundamente a outra cultura, seja ela teatral, musical ou de outras formas artísticas. Especialmente em atos de criação artística, a percepção/compreensão intercultural pode acontecer mais aprofundadamente: além da troca dos conhecimentos entre cultura própria e cultura alheia em suas diferentes formas de manifestação, pode desenvolver-se em várias formas de apropriação, adaptação ou assimilação parcial das propriedades da outra cultura de uma forma analítica e crítica. Desse modo, podem surgir amálgamas artísticas surpreendentes, de caráter inédito. Porém, conforme as observações de Schaffner realizadas durante seu trabalho intercultural em vários países:

[...] esforços de imitação são questionáveis porque eles podem se deixar levar por uma abnegação da própria cultura e assim produzir algo sem originalidade, falso. Mais questionáveis ainda artistas que se servem inescrupulosamente de elementos de outra cultura, sem o mínimo interesse ou esforço de compreender o espírito da outra cultura. O acontecimento intercultural é essencial em seu caráter processual, passando por fases de reflexão, tensão e transgressão que em casos felizes, se materializam em obras artísticas abrindo novos horizontes e perspectivas de criação e, ainda, no seu confronto com o público despertam avaliações que abrem e ampliam a sensibilidade perceptiva crítica do espectador (SCHAFFNER, 2009, p. 15).

Tomando Cultura sob a perspectiva de interculturalidade no fazer teatral, essa experiência vai bem além do intercâmbio, estabelecendo um encontro entre culturas, conforme Pavis<sup>11</sup> (1996, p. 1), uma experiência que atua na síntese de tradições heterogêneas e propaga novos gêneros. Nesses processos de cooperação artística, ocorrem frequentemente as seguintes fases: inicialmente um despertar para a cultura do outro, observações, fricções, e depois influências recíprocas, principalmente nas técnicas de interpretação do ator, nos métodos e conceitos de encenação e de adaptações de materiais “alheios”, incluindo, também,

---

<sup>11</sup> Patrice Pavis, professor da Universidade de Paris 8, vem desde 1983 com sua obra *Theatre at the crossroads of culture* tratando de questões semióticas da cultura e da arte teatral e ao mesmo tempo catalogou termos para o seu *Dictionnaire du théâtre*, publicado em 1996.

certas estratégias do teatro ocidental para reconquistar e incorporar valores e tradições perdidos ou suprimidos da cultura própria.

A partir dos anos 1980, surgiram, no contexto da cultura, inclusive do teatro, expressões que diferenciam e caracterizam o interculturalismo. Procurando oferecer clareza terminológica, Pavis (1983) oferece as seguintes definições:

Intercultural não deve ser confundido com internacional, com a internacionalização do intercâmbio através de festivais ou alianças;

Intracultural se refere à pesquisa e redescoberta de formas e elementos esquecidos ou reprimidos dentro tradições próprias;

Transcultural representa a busca de valores e modos de expressão considerados universais na condição humana;

Ultracultural indica um retorno às origens do teatro, a ritos e cerimoniais autênticos, uma reapropriação de linguagens primitivas;

Precultural procura redescobrir tradições ou técnicas preexistentes antes da individualização das culturas orientais e ocidentais;

Pós-cultural em concordância com o chamado pós-modernismo indica a tendência de reciclar fragmentos de diversos contextos culturais, independente dos seus contextos históricos, sociais e políticos;

Metacultural, termo derivado da meta-linguagem científica: uma cultura comentando interpretativamente sobre outra, como na literatura ou nas artes plásticas (PAVIS, 1996, p. 7-8).

Na área de teatro mais especificamente, são apresentadas as seguintes diferenciações:

Teatro intercultural: criando formas híbridas, baseando-se mais ou menos conscientemente na mistura de tradições cênicas oriundo de uma variedade de áreas ou épocas culturais; a hibridação freqüentemente faz desaparecer a distinção das formas originais;

Teatro multicultural: influências de cross-over (cruzamento) entre diferentes grupos étnicos ou lingüísticos em sociedades multiculturais;

Colagem cultural: um teatro ou produção cênica que cita, adapta, reduz, amplia, combina e mistura uma variedade de elementos independente do seu valor ou importância étnico-cultural originais;

Teatro sincrético: uma reinterpretação criativa de material cultural heterogêneo, resultando em novas configurações;

Teatro pós-colonial: assume elementos tradicionais da própria cultura ex-colonial ou neocolonial, reutiliza numa perspectiva indígena, resultando numa mistura de linguagens e dramaturgias e processos de encenação;

Teatro do quarto mundo: um teatro de autores e diretores de culturas pré-coloniais, que se tornaram culturas minoritárias ou em culturas colonizadas (ex.aborígenes na Austrália, índios nas Américas) (PAVIS, 1996, p. 9-10).

Esta variedade de categorias não representa uma fixação acadêmica. Para o autor, são opções básicas sobre infinitas formas de amálgamas nos possíveis processos e produções criativas, numa era em que se dispensou a normatização nas artes cênicas. Independente de preconceitos puristas, oferecendo possibilidades inéditas de liberdade criativa, a interculturalidade nas práticas artísticas abriu um espectro rico, ajudando, evitando ou até resistindo a qualquer estandardização.

O teatro intercultural é caracterizado pela re-elaboração de conceitos desenvolvidos, a partir de formas existentes, com a intenção de renovar e revitalizar tradições próprias, eventualmente criando efeitos de distanciamento e estranheza. Às vezes, uma atitude mais formalista se apropria do “alheio” meramente por razões estéticas.

Reflexões sobre o processo de interculturalidade podem ser elucidadas através da metodologia da ampulheta, usada por Pavis na sua teoria de cultura e encenação. Trata-se de um estudo dos filtros entre a cultura própria e a alheia. Os grãos de uma cultura para outra, no movimento da ampulheta, servem para demonstrar a relatividade da noção da própria cultura e suas infinitas camadas sedimentares. Desta maneira, temos em processos interculturais no topo da ampulheta um conjunto ou bola que representa a cultura estrangeira ou cultura-fonte e abaixo outro conjunto ou bola como cultura-alvo. Ambas as culturas, neste caso, estão formatadas em modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas, passando por um gargalo de afunilamento, para serem absorvidas a partir do olhar observador da cultura-alvo.

Com efeito, a transferência cultural não apresenta escoamento automático, passivo de uma cultura para outra. Ao contrário é uma atividade comandada muito mais pelo conjunto inferior da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que se necessita para responder às suas necessidades concretas (PAVIS, 2008, p. 3).

O autor ressalta a complexidade do processo de cruzamento entre culturas, sinalizando que qualquer apropriação de outra cultura está sujeita aos imperativos da cultura-alvo, que se apropria conforme seus interesses e pressupostos artísticos. A ampulheta será virada várias vezes, revolvendo a sedimentação, infinitamente.

É na encruzilhada onde os caminhos das tradições e práticas artísticas se cruzam, resultando numa hibridação das culturas. É nesses processos de cruzamento que a antropologia, a sociologia e a etnocenologia, juntamente com as artes espetaculares,

encontram seus caminhos. Caminhadas, por vezes, tortuosas e ambíguas, que permitem que as culturas se interpenetrem, tecendo suas teias.

O teatro no cruzamento de culturas (PAVIS, 2008) é uma obra que versa sobre a prática de entrecruzamentos realizada por criadores ocidentais que deram visibilidade e novos sentidos encenatórios para o teatro. Iniciando com diretores como Meyerhold, Artaud e Brecht, que buscaram inspiração em tradições culturais do Oriente, o teatro tem mais tarde desdobramentos radicais da encenação multicultural por Barba, Brook e Mnouchkine, entre outros. Para Pavis, a encenação intercultural figura como clássica e pós-moderna entre nova e eterna.

Eterna no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde e sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; nova no sentido de que a encenação ocidental, noção esta recente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências das vanguardas (PAVIS, 2008, p. 6).

Concordando com a potencialidade de troca e encontro de culturas a partir das vanguardas históricas europeias e percebendo a repercussão estética, na dança moderna, em trabalhos como os de Isadora Duncan e Ruth Saint Denis nos EUA, que em suas propostas de inovação redescobrem culturas clássicas para suas coreografias, propõe-se nesta tese uma leitura intercultural da dança alemã do primeiro período no Monte Verità<sup>12</sup>. A *Ausdruckstanz*, ou dança expressionista, exerceu um papel de fundamentação da ciência da expressão cujo norteamento foi a experiência das vanguardas. Em estudos anteriores para a dissertação do mestrado, foi traçado o perfil dos seus criadores – Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss e outros –, que contribuíram para o seu desenvolvimento, como também do francês François Delsarte com seus estudos antecipatórios, realizados por volta de 1876, conhecidos por Duncan e Laban.

Esta pesquisa busca identificar convívios interculturais na dança ainda no início do século XX, na Alemanha, onde as interligações sociopolíticas e culturais se deram através da troca entre pensadores e artistas de diversas partes da Europa, inicialmente da França. E, mais

---

<sup>12</sup> Monte Verità, localizado em Ascona na Itália, ficou famoso pelas comunidades artísticas e intelectuais que lá se hospedavam no início do século XX. Rudolf Laban ficou conhecido por suas primeiras experiências de dança livre, subjetiva e expressiva, que mais tarde se chamou *Ausdruckstanz* alemã (German Expressionist Dance).

decisivamente depois, a partir do encontro e da convivência estética das ideias rebeldes e vanguardistas dos movimentos do expressionismo alemão e do futurismo russo.

A *Ausdruckstanz* alemã, liderada por Rudolf Laban, se distancia da tradição do balé clássico, gerando uma dança subjetiva, de particular fecundidade expressiva e teórica, que dá início à história da dança moderna mundialmente. Após interrupções durante o nazismo (1933-1945) – assunto que terá a extensão merecida na terceira parte da tese –, a dança na Alemanha passa por várias recepções culturais, principalmente das culturas dos países que ocuparam a Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. A ascensão do balé (russo e inglês) e o declínio da *Ausdruckstanz*, assim como a sua migração para a América Latina, são assuntos que preparam a base para as discussões e análises da dança alemã do final dos anos 1970. Esta, influenciada pelas ideias de vanguardas estadunidenses dos anos 1960, cria na Alemanha ensembles multiculturais que praticam pesquisas coreográficas em várias culturas estrangeiras, liderados por Pina Bausch e Johann Kresnik, e ainda com importantes experiências interculturais das dançarinas e coreógrafas Susanne Linke e Reinhild Hoffmann.

Estes coreógrafos sustentam tendências neoexpressionistas com o surgimento e a consolidação, nos anos 1980, dos conceitos de dança-teatro e de teatro coreográfico. Estas duas tendências estão concentradas no corpus da tese, que procura fortalecer sua base de pesquisa em estudos de caso, entendendo os aspectos formadores das encenações *Dendê* e *Dengo* e *Merlin* ou *A Terra Deserta*, cujos conceitos criativos perpassam estes estilos, também sob o aspecto de interculturalidade.

Examinando em outros campos a validade dos conceitos de multiculturalidade, interculturalidade e transculturalidade, chama atenção o pensamento do antropólogo Massimo Canevacci sobre o assunto. O autor analisa multiculturalidade e seus subsequentes desdobramentos (inter e transculturalidade) como irradiadores da cultura hegemônica que unifica e dita regras. O debate parte da formação social norte-americana no começo do século XX e o consequente neocolonialismo cultural gerado e imbricado no vínculo interculturalidade-etnicidade.

A formação social norte-americana foi desenvolvida por uma multiplicidade de diferentes culturas, cada uma delas, de uma forma ou outra, envolvida e encerrada em seus próprios recintos culturais e etnocentrismos cultivados, repetindo os estereótipos do país que lhe hospeda.

E no centro desse estranho multiverso irradia-se “a” cultura hegemônica estadunidense através de regras estáveis e unificadas. O multiculturalismo,



assim, torna-se um slogan que atesta o indiscutível controle na valorização de uma mesma cultura – aquela wasp<sup>13</sup> – e a marginalização de todas as outras, mais ou menos exotizadas, em mútua competição para serem reconhecidas e convidadas a se sentarem na última fila do teatro social (CANEVACCI, 2009, p. 137).

Tomando como exemplo dois filmes, *West Side Story* e *Blade Runner*, o autor faz a leitura da ambiguidade do processo multicultural norte-americano: o primeiro filme transforma o confronto familiar em confronto racial; o segundo, com sua proposta mix e multiétnica, aparenta uma visão futurista que no fundo legitima uma mesma cultura, a cultura Wasp, com as regras determinadas sempre pelos brancos, na versão humana (o herói), na pós-humana (o clone) e na semidivina (o criador). O arco-histórico cultural norte-americano simboliza o domínio imodificável dessa visão multicultural, colocando o Wasp no centro das atenções e todo o resto na periferia. Para o autor, o conceito multicultural neste caso permanece inalterado. A multiculturalidade sendo de forma endogâmica voltada para um interior de um estado-nação e a interculturalidade vista de forma exogâmica, inclusive se estendendo globalmente a outros horizontes (CANEVACCI, 2009, p. 138).

Segundo Canevacci, o conceito de interculturalidade é uma tentativa de traduzir para outra terminologia, que apoia a comunicação e o entrecruzamento de culturas, a dimensão do atravessamento cultural da comunicação entre pessoas, para trabalharem melhor sob determinadas condições. A interculturalidade pode ser um vetor para gerir e resolver tanto incompreensões linguísticas quanto possíveis vínculos interculturais e étnicos. O autor, neste campo da comunicação entre culturas, tem preferência pela expressão “sincretismo cultural”, abrigando conflitos, tensões, diagonalidades e irregularidades e fugindo de um funcionalismo asséptico (CANEVACCI, 2009, p. 139).

O conceito de interculturalidade como exogâmico, estendendo-se para outros confins, coincide com o caminho da antropologia teatral de Eugênio Barba. Para ele, o conceito de teatro é semelhante ao das “ilhas flutuantes”, um terreno incerto e inseguro, que pode desaparecer sob os pés. Daí a necessidade de se abandonar a segurança da terra firme e partir para uma existência precária e construir novas ideias na base de troca. Ao perguntar-se sobre o seu primeiro dia de teatro, o autor responde:

---

<sup>13</sup> Wasp (White, Anglo-Saxon and Protestant) significa (Branco, Anglo-Saxão e Protestante). Sigla para identificar o tipo predominante nos EUA e seus preconceitos étnicos e religiosos. A cultura Wasp surgiu no início do século XX tendo como base o combate às raças, nacionalidade, regionalidade e à religião alheia.

É indubitavelmente o dia em que sem estar consciente me transformei em uma “ilha flutuante” um viajante de velocidade<sup>14</sup>, cidadão de um só país: meu corpo-em-vida. Em casa não obstante estrangeiro através das diferentes culturas. Desejoso de encontrar ilhas similares, outros arquipélagos (BARBA, 1991, p. 24).

O teatro antropológico praticado por Barba implica mediações interculturais, operando com diversos conceitos que depois foram assumidos e retrabalhados nos estudos da performance. É um teatro onde o ator e seu corpo (ilha) é sua própria identidade, uma identidade que se manifesta através do próprio ofício. O teatro antropológico faz uma viagem pela história e cultura própria. O eixo-identidade de cada ator é o instrumento para encontrar outros territórios, onde todos são iguais. A presença inalterável do ator é sempre a mesma em qualquer lugar. A identificação é com a história teatral e com os mestres que a construíram. Desta forma, um ator da Polinésia pode construir sua identidade profissional com base nas experiências de mestres e criadores de outras culturas. Para Barba (1991), o teatro antropológico só existe nesta polarização, “É no intercâmbio, e não no isolamento, que uma cultura pode desenvolver-se e transformar-se organicamente” (BARBA, 1991, p. 190).

Em coerência com os estudos localizados nesta tese – dança expressionista e interculturalidade –, é necessário trazer o registro de um importante entrecruzamento das culturas alemães e baianas no final dos anos 1950 nos percursos da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Naquele momento de intercâmbio e crescimento do plano do Reitor Edgard Santos para a Universidade da Bahia, a dança ensaiou seus primeiros passos como dança moderna e intercultural, quando apresentou ao público de Salvador a coreografia “Impressões sobre o folclore brasileiro – Candomblé” (1957), de autoria de Yanka Rudzka<sup>15</sup>.

Em 1960, chegou à Escola de Dança, para assumir o cargo deixado por Rudzka, o dançarino e professor berlinense Rolf Gelewski<sup>16</sup>, ex-aluno de Mary Wigman. Foi ele que

---

<sup>14</sup> Viajante de Velocidade, uma expressão usada por Eugênio Barba para definir as pessoas que não habitam uma nação ou uma cultura. Elas existem no seu próprio corpo. “São viajantes que cruzam países e culturas longínquas dentro de si. [...] Sem se deslocarem.” (BARBA, 1991, p. 24)

<sup>15</sup> Yanka Rudzka foi a fundadora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, e diretora no período de 1957 a 1959. Era polonesa e foi formada por professores alemães representantes da Escola Mary Wigman, Ruth Sorel e Georg Groke. Também fez cursos de aperfeiçoamento com Harald Kreutzberg.

<sup>16</sup> Rolf Gelewski (1930-1988) permaneceu de 1960 a 1975 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, exercendo funções variadas de professor, diretor e coreógrafo. Como teórico de dança, escreveu diversos estudos como: “Dança vista mais profundamente: contribuições para uma filosofia da dança” (1967); “Estruturas Sonoras I” (1973); “Da unidade do espaço”; “O estudo básico das formas: distinções elementares e exercícios” (1971).

Ver mais sobre os dois coreógrafos na dissertação A dança expressionista alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia (2008), de minha autoria, disponível no PPGD da Ufba.

estruturou o sistema pedagógico da escola, implantando cursos e desenvolvendo uma didática estruturada. Em poucos anos, ele montou um corpo docente com alunos formados na própria escola. Seu trabalho individual como dançarino e coreógrafo também foi de grande importância.

O espírito de fricção e troca cultural na criatividade artística pode ter levado Gelewski a investigar a música popular brasileira. Fato é que aqueles, como eu, que viram coreografias e solos ontológicos como resultados de suas pesquisas coreográficas não poderão esquecer-los. Trabalhando com compositores como Edu Lobo, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli, Torquato Neto, Sérgio Ricardo, com interpretações como as da cantora Maria Bethânia, Gelewski criou uma plasticidade de movimentos com resultados inéditos na produção de dança no Brasil.

Os críticos nos meados dos anos 1960, época de um Brasil que conhecia como dança um pouco do balé clássico europeu, tinham dificuldade em entender as coreografias modernas apresentadas por Gelewski. Não estavam familiarizados com a proposta de uma nova utilização de materiais tradicionais sem tentar copiar e sim recriar. De que forma o entendimento confuso da cultura-alvo (alemã) estava desvirtuando a cultura-fonte (folclore brasileiro), isso pode ser visto neste trecho de jornal:

Os passos de dança, na Bossa Nova e no Folclore, procuram inspirar-se num “novo” e num folclore, de mímica e de passos, que, porém estilizado ao ponto de parecer perder a força e a vitalidade originais. Problema de difícil solução, este do desfrutamento do folclore, pois ou reduz-se simplesmente a fotografias materiais e então perde sua virtude de arte, ou é estudado com olho de erudito e então perde sua virtude popularesca (MASSARANI, 1966).

Aqui se percebe a interculturalidade como fenômeno catalisador e emancipador, sendo praticado já em 1966 por Gelewski na Bahia. O seu próximo passo foi em 1968, quando ele fez outra aventura cultural, talvez a mais radical de todas, que mudou sua vida. Com o apoio Goethe-Institut, ele viajou em turnê pela Índia, fazendo apresentações. Uma delas foi no Ashram Sri Aurobindo, onde conheceu “A Mãe”, a francesa Mira Alfassa, que dirigia a comunidade. Na ocasião, Gelewski tomou conhecimento da música de Sunil Bhattacharya, que ele posteriormente usou em vários dos seus trabalhos na Bahia. Alemanha-Índia-Brasil, cadinhos culturais entrecruzados na dança espontânea e espiritual de um mestre “mergulhado em sua ilha flutuante”.

Quando comecei a refletir sobre experiências nos campos artísticos e educativos, não parei nas fronteiras do praticamente experimentado, mas fui além. Descobri em proporção aumentativa, que a dança é mais que uma forma singular de expressão, mais do que manifestação estranhamente bela ou curiosa deste ou daquele povo, raça, tribo ou grupo, mais do que uma sucessão historicamente condicionada de evoluções estilísticas. Descobri que a origem da dança é a própria vida, e sua fonte específica será constituída pelas potencialidades inauditas da vida humana. Vi e compreendi que a dança tem capacidade de modificar o homem, de educá-lo, tornando-o mais integral (GELEWSKI, 1967, p. 175).

Também elucidativo será um breve relato sobre minha experiência intercultural vivida em 1980 na Índia, que foi o espetáculo de dança Footwork face to face apresentado em Calcutá. A proposta veio de meu interesse em reunir duas dançarinas de estilos de dança e de culturas diferentes em um espetáculo de solos e duo. A ideia também partiu da dançarina e atriz de cinema Chetna Jalan, especializada no estilo de dança Kathak<sup>17</sup> – um convite desafiador para uma brasileira recém-chegada. Após os solos de cada dançarina, havia uma segunda parte do programa com um duo, a suite Gita Govinda, com música e canto inspirados em um épico hindu Radha e Krishna, em que se encontram várias expressões de sentimentos para louvar o Lord Krishna. A dança segue a narrativa da canção que relata como Radha esperou madrugada adentro por Krishna, que apareceu com os olhos cansados de farrear. Aborrecida, Radha o expulsou dizendo: “Meu Senhor de olhos cansados, por favor, vá embora!” É uma canção conhecida entre os apreciadores de Lord Krishna, que em toda a Índia é o mais popular e querido dos deuses por sua proximidade com o homem comum. Krishna é retratado como uma figura masculina de pele escura, tocando uma flauta como se fosse um pastor brincando com as queridas Goopis (pastoras). É comumente conhecido como Govinda, aquele que desde pequeno pregava peças com a sua mãe Yasoda, roubando manteiga.

A intérprete brasileira ficou com a Nritya, que é a parte teatral da dança clássica na Índia. A Nritya integra elementos de representação emocional e sentimental que foram expressos no estilo livre de dança moderna, usando todo o corpo, adicionando algumas mudras nas mãos e expressão de olhos no estilo Kathakali<sup>18</sup>. A intérprete indiana ficou com o

---

<sup>17</sup>Kathak, estilo da dança clássica do norte da Índia com vigoroso trabalho rítmico nos pés. As dançarinas utilizam perneiras ornadas de sinos de aproximadamente 5 quilos. A palavra Kathak significa contador de histórias, que deriva de katha, história. No Kathak, a poesia, a música e a dança se correlacionam (SINGHA, 1967, p. 81-130).

<sup>18</sup> Kathakali: dança clássica do sul da Índia, da região de Kerala. Em Kathakali, o dançarino-ator usa a linguagem do gesto e da mímica não somente para transmitir o texto da peça conforme o que é cantado, mas também para criar toda a atmosfera da dança, uma vez que não existem cenários. Através do olhar e do gesto,

trabalho mais técnico e preciso da Katha, que significa contar uma história, que segue a canção executada ao vivo. Conforme o canto, a dançarina vai se expressando com as mãos e com o movimento dos olhos, completando a expressão facial. A todos estes componentes é acrescentado um vigoroso ritmo dos pés da dança Kathak, auxiliado pelas marcações da tabla e da sítara, que conduzem a dançarina para as evoluções clássicas deste estilo.

Nas duas havia contraste em tudo, principalmente nos pés. Uma dançava com 5 quilos de guizos em cada pé e a outra com uma fileira de 250 gramas de guizos ornando cada tornozelo. Jalan usava um pesado vestido todo bordado, enquanto usei um leotard e uma calça folgada. O canto era em hindu, o que dificultava o diálogo, apreendido e memorizado em cada palavra da canção. A brasileira trabalhou os movimentos dos pés com o ritmo sincopado conhecido no Nordeste do Brasil como “corta-jaca”. A esse ritmo foram adicionadas formas de andar e dançar, recriadas do repertório pessoal desenvolvido em trabalhos anteriores na Bahia, com a música chula do Recôncavo.

Footwork face to face foi um cara a cara de encontro de culturas através da dança. Uma dançarina bengalesa e uma baiana em um trabalho de troca e a interconexão cultural, experimentada por ambas pela primeira vez. A interculturalidade foi colocada de uma maneira divertida num encontro entre as tradições clássica e popular no qual o meio de comunicação era o corpo.

Nos processos dramaturgicos interculturais, as percepções do social e do estético não podem estar separadas. A cultura alheia não é propriedade objetiva, mas uma perspectiva. As relações do trabalho intercultural no campo da dança e do teatro acontecem de maneira divertida e plural, envolvendo experiências emocionais próprias e experiências estranhas e alheias, portanto a experiência das diferenças se completando de maneira ideal.

Em teatro, dança ou performance, o fazer não acontece simplesmente de maneira imaginária (como, por exemplo, na criação literária), mas está sendo realizado com todo o corpo, voz, gesto, postura e muitas vezes também como ação coletiva, refazendo-se continuamente. “Teatro como qualquer outro trabalho artístico é um processo de fazer, ver, avaliar, criticar e fazer de novo.” (Richard Schechner, 1975) Foi, sobretudo, a maneira de

---

eles devem transpor o público para diversas situações, fazendo com que estes a reconheçam e se sintam envolvidos na história até tomando partido como nas legendárias batalhas ou até mesmo sofrendo como nas histórias de amor. Em Kathakali, os exercícios corporais estão divididos em quatro grupos: 1. o mai sadhakam (corpo = dança); 2. o kal sadakham (pé = ritmos); 3. o mudra kadakham (mão = gestos); 4. o muka abhinayam (rosto = expressão facial) (SINGHA, 1967, p. 81-130).

apropriação do espaço e a interpretação do Lord Krishna que favoreceu uma aproximação ao imaginário do público. A ousadia de dançar sobre uma temática da mitologia hindu teve mais eco pela familiaridade. Footwork face to face foi, como num encontro criativo-improvisatório, a expressão de cada um com seus meios tocando variações sobre um mesmo tema. A plateia entrou no jogo da dança de forma aberta. O duo teve mais resposta do que se poderia imaginar numa sociedade que preza a tradição clássica. A relação de diálogo das duas dançarinas de culturas opostas solicitou do público o mesmo exercício – mergulhar na sua própria cultura e na cultura do outro, interligando as diferenças no seu imaginário num movimento intercultural catalisador.

### 2.3 SINCRETISMO E TEATRO

Na atualidade, o conceito de sincretismo, até mais que o de interculturalidade, vem sendo retomado como um dos meios mais eficientes de fusionamento cultural. A tendência mundial de “cultura de migrações”, fator eminente presente nos grandes centros urbanos, requer um posicionamento perante a crise gerada por fluxos migratórios e suas acomodações etnoculturais. A consideração de sujeitos de identidade móvel e híbrida acompanha o desenvolvimento tecnológico que coordena o trânsito contemporâneo. Há possibilidade de ampliar na atualidade a ideia de sincretismo unido a tecnologia – o tecnossincretismo. Trata-se de um conceito adotado por Canevacci, que percebe que a fluidificação da tecnologia é um fenômeno inerente ao próprio sincretismo. Para o autor, o sincretismo opera desmontando regras e evitando dar sentido único ou dicotômico para as coisas. “O sincretismo se desvincula de sua matriz cultural tradicional (religiosa ou popular) para atingir o coração da lógica e da política clássica, em particular a dialética com seus dualismos e a síntese” (CANEVACCI, 2009, p. 139).

Esse autor vê ainda o sincretismo do corpo mutante (body-corpse) e a tecnologia como meios entrelaçados desafiando a racionalidade tradicional e afirmando conceitos sensoriais como (mix-body). A coexistência do incongruente, temporal, fragmentário e híbrido. A identidade e a tecnologia digital de uma forma fluida deslizam e se mesclam formando constelações cognitivas de significados móveis num sincretismo indefinível pela sua fragmentação. Para ele, num país como Brasil, é impossível dar definições da identidade étnica do brasileiro.

Canevacci considera que os formulários antropológicos objetivos para fixar identidades étnicas e raciais são comprovadamente desastrosos e obsoletos. Cada indivíduo tem sua própria etnicidade, que por sua vez é sincrética e ultrapassa fronteiras. Ele vê a possibilidade de se pensar em constelações móveis de indivíduos, feitas onde a interculturalidade não mais importa e aparece dissolvida.

A abordagem de Canevacci tem um caráter provocatório que estimula reflexões e vários desdobramentos como as ideias de “multivíduo”, “hibrididade”, “tecnossincretismos” como um desenho de mix-cultural da contemporaneidade em centros urbanos (CANEVACCI, 2009, p. 140).

Para melhor acompanhamento do discurso científico feito sobre o fenômeno sincretismo, o livro de Christopher Balme *Teatro pós-colonial* elege o conceito do teatro sincrético como um exemplo de descolonização e desliteralidade do teatro com a introdução da linguagem não verbal inspirada em tradições culturais. Balme analisa metodologias de trabalho de diretores do teatro sincrético feito na África de língua inglesa e nos países da América Latina de influência africana. Além de abordar temas como discussões científicas importantes sobre o sincretismo, ele faz um estudo terminológico do sincretismo desde o seu surgimento até os dias atuais.

Em um mundo internacionalizado pela comunicação em massa e pelo intercâmbio de informações, a situação da cultura é precária, pois se torna cada vez mais difícil constatar linhas de demarcação entre as culturas, que talvez fossem perceptivas quando a disciplina etnologia surgiu no fim do século XIX. Para Balme, sobretudo, interessa a ideia de “sincretismo inventivo”, dando uma valorização positiva a um termo que por muito tempo foi pejorativo. Até o início do século XX, havia fronteiras culturais claramente definidas que contribuíram essencialmente para que diferentes conceitos de identidade nacional pudessem consolidar-se e para que ideias como “alteridade” e “superioridade” fossem teoricamente fundamentadas como categorias de diferenciação entre países e culturas. O “sincretismo inventivo” implica uma abertura para a absorção de migrações culturais e uma produção de resultados heterogêneos. Diferentemente do processo destrutivo dos mecanismos de colonização por culturas imperialistas, a ressonância atual é que o sincretismo mais que uma mistura é um processo de sobrevivência da condição humana (BALME, 1995, p. 17).

O autor apresenta significados de termos que não são sinônimos, mas são comumente confundidos:

**Ecleticismo:** usado como termo pejorativo para a coleção de idéias e tendências culturais. Ecleticismo não dispõe de uma tradição na história das idéias ou das ciências e por isso não se constitui como termo científico.

**Hibridicidade:** termo oriundo da biologia está sendo utilizado principalmente na teoria literária pós-colonial para expressar fenômenos culturais mistos entre culturas coloniais e culturas indígenas.

**Crioulização:** é originalmente um termo de essência lingüística e designa uma forma específica de mistura lingüística. Hoje este termo goza de uma ampla utilização na semiótica cultural e na etnografia.

**Fusão:** termo neutro oriundo da física se encontra principalmente no contexto de formas teatrais orientais descrevendo aproximativamente o que nós entendemos como teatro sincrético. Designa a combinação de uma forma de teatro asiático com a estética de teatro ocidental (BALME, 1995, p. 17).

No sincretismo teatral, o produto final continua reconhecível como teatro no sentido ocidental. Na fusão teatral, a dominância é frequentemente a forma tradicional do teatro asiático que, dependendo da intenção artística, está sendo misturada levemente ou consideravelmente com elementos do teatro ocidental.

O sincretismo, no sentido da praxe religiosa, oferece uma extensa pesquisa terminológica e etimologia difusa. O termo sincretismo teve diferentes conotações ao longo da história, desde os gregos até o século XIX. Foi somente no século XX que o termo foi apurado de suas conotações pejorativas, passando a significar, em termos gerais, uma tendência inconsciente que se processa no encontro de civilizações, em que praxes religiosas são fusionadas e adaptadas, amalgamando-se de forma mais cosmopolita e menos politeísta como definido pelo historiador das religiões James Moffatt, que em 1921 publicou a Enciclopédia de religião e ética (BALME, 1995, p. 1).

O sincretismo, passando por variadas definições históricas e científicas, precisa de contextos específicos para se concretizar. Numa tentativa de descrever os novos desenvolvimentos culturais, Balme informa que antropólogos como James Clifford (1988) e Ulf Hannerz (1987) utilizam os termos sincretismo e crioulização como sinônimos. Hannerz lembra que os centros urbanos multiculturais em países do terceiro mundo se encontram em intercâmbio cultural mundial, operando um tráfego internacional de significados. Em centros urbanos como Rio de Janeiro ou Lagos, culturas heterogêneas se encontram e formam novas expressões culturais que são crioulizadas. Estas se espalham em forma de música, literatura, moda ou teatro no mundo inteiro.



Conforme Balme (1995, p. 183), o surgimento de formas sincréticas no teatro aparece nos países colonizados entre os anos 1930 e 1950 e pode ser compreendido como uma reação da “polifonia cultural”. Estes anos são extremamente marcados por situações conflituosas em encontros culturais binários como, por exemplo, o confronto de tradições indígenas com as coloniais. A partir dos anos 1970, a situação se torna mais complexa, como no movimento liderado pelo Town Ship Theatre na África<sup>19</sup> – resultado de um processo multifacetado e de longa duração que permitiu transformações que geraram novas formas de interação cultural entre grupos étnicos. Diretores e expoentes do sincretismo teatral conscientemente colocam o corpo na sua significância específica, ou seja, como ícone. O corpo em movimento está sendo entendido como texto e obra de arte e, por consequência, merece interesse especial por parte dos pesquisadores.

O antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, com sua obra antológica *Contrapunteo cubano del tabaco y del ron*, coloca em questão a categoria aculturação introduzindo uma diferenciação importante para analisar a complexidade sinestésica, a aculturação e a enculturação<sup>20</sup> em processos culturais. A enculturação de padrões de movimento se encontra em cada cultura, largamente, de forma inconsciente, porém reconhecível como indicador da origem cultural, ao contrário da corporeidade aculturada, que é um resultado consciente de uma formação estetizada da linguagem corporal. A esta segunda categoria pertenceriam a maioria das formas de dança, a pantomima, a acrobacia como também as formas teatrais altamente estilizadas, a exemplo de Kabuki e *Commedia del 'Arte*.

Movimentos e gestos corporais aculturados estão sendo utilizados na maioria dos espetáculos teatrais sincréticos na forma de elementos de dança. Nestes o tipo de dança utilizado compreende tanto inserções claramente delineadas com movimento como também exemplos de transferência predominante da narrativa para a dança e outras formas de arte de movimento aculturadas que substituem o diálogo como o sustentador da ação dramática. Segundo Balme, o corpo como instrumento é também uma justa palavra-chave para caracterizar a estética do movimento no Town Ship Theatre. O complexo do movimento

---

<sup>19</sup> Town Ship Theatre, grupo teatral localizado na África do Sul, que desenvolveu códigos teatrais baseados numa linguagem de signos utilizando a dança, a pantomima e imagens corporais estilizadas de maneira cultural (BALME, 1995, p. 189).

<sup>20</sup> Conforme Ortiz, criador do termo transculturação, aculturação é uma categoria que a corrente antropológica anglo-saxônica confere a culturas quando entram em contato com outras em posição desigual. Para o antropólogo, o processo transitivo de uma cultura para outra é realizado em três etapas: desculturação ou aculturação, reculturação e neoculturação (RAMA, 1982 p. 32). Ver mais sobre o assunto em: Angel Rama, *Transculturación narrativa em la América Latina*, onde o autor e crítico literário discute à luz do conceito de “transculturação” de Ortiz o processo transitivo na literatura, analisando obras de Juan Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Garcia Marques e outros.

canto-dança-ritmo constitui uma das mais importantes características identificatórias do caráter sincrético desta forma de teatro.

Para esses novos exemplos de trabalhos do teatro sincrético como o Town Ship Theatre, os meios de massa são geradores e mecanismo de distribuição de signos e símbolos que, através da linguagem pictorial do cinema e da fotografia, representam um fator importante. Entretanto, é a dança o elemento central deste teatro: “O teatro sincrético integra como característica típica do gênero múltiplas formas de dança em diferentes funções [...] As formas autóctones de dança representam uma constante neste estilo [...] – a dança considerada o berço do teatro” (BALME, 1995, p. 190).

O autor constata, desta forma, que a dança é ao mesmo tempo ícone e um meio dramaturgico da técnica de montagem. Um sistema que, assim como a música, oferece possibilidades de acesso a outra cultura e melhor comunicação entre as culturas do que a língua (p. 190).

Após esta introdução terminológica trazendo análises de características que serviram de base para o entendimento do sincretismo, seguirá uma abordagem, também baseada em Balme, sobre o fenômeno do sincretismo no teatro, que traz propostas de descolonização do espaço teatral, com exemplos de autores e processos de encenação.

### **O Teatro Sincrético Pós-Colonial na África e no Caribe**

O teatro sincrético pós-colonial assume elementos tradicionais da própria cultura colonial ou neocolonial, e os reutiliza numa perspectiva nativa, resultando numa mistura de linguagens, dramaturgias e processos de encenação. Oferece grande fonte de formas de representação, com sensibilidade rítmico-linguística e de movimento estético, numa integração de língua, canto, dança e música, e formas não dialógicas que atuam paralelamente com os atores, dançarinos e também músicos, máscaras e mascarados (BALME, 1995, p. 35-58).

Conforme Balme, o sincretismo pós-colonial na teoria e na prática desenvolveu-se expressamente na África. Na visão estética do sul-africano Herbert Dhlomos<sup>21</sup>, o teatro

---

<sup>21</sup> Herbert I. E. Dholomos (1903-1956), teórico teatral sul-africano de Johannesburg que fundamentou a teoria do Teatro Sincrético por volta de 1930, com 24 peças teatrais. Seus estudos anteciparam e deram substância para a

sincrético é uma tentativa de desafiar a dominância da cultura imperial e colonial e questionar aspectos do discurso da classe branca dominante. Sincretismo no teatro representa um processo programático, propagado e praticado conscientemente por dramaturgos e artistas africanos de teatro, com a finalidade de romper com as limitações normativas da poética europeia de teatro e substituí-la por uma desliteralidade do teatro, com uma introdução de componentes não verbais, uma recuperação dos códigos gestuais e musicais das formas africanas de representação, focalizando o ritmo que, segundo Dhlomos, é o maior dom artístico dos africanos (BALME, 1995 p. 38 e 39).

Herbert Dhlomos considera que o teatro sincrético baseia-se em normas predominantemente europeias, às quais os elementos culturais nativos podem ser integrados. Os elementos fundamentais do teatro sincrético africano seriam, então: a forma analógica do teatro europeu e as manifestações da cultura africana, as cerimônias e as festas organicamente ligadas à vida do povo, porém sem intenções didáticas; o drama tribal como evento comunitário incluindo todas as classes sociais; uma atitude ativamente participativa dos espectadores; a inclusão de fatores ambientais; o pensamento totêmico. Estrategicamente, este teatro visa a uma educação emancipatória das massas, inclusive as mulheres, uma harmonização das relações raciais e a mediação de visão histórica afrocentrista (BALME, 1995. 41).

Balme aponta o teatrólogo nigeriano Wole Soyinka, que, nos seus trabalhos altamente influentes, também aceita a tradição do discurso teatral europeu integrando as tradicionais formas de representação da cultura iorubá,<sup>22</sup> no ímpeto de criar uma estética mito-poética de valor próprio. Soyinka parte do fato de que no teatro tradicional iorubá reina uma dominância de códigos musicais e de que no sistema cultural e estético iorubá a música reúne, como em outros sistemas, inseparavelmente a língua e a poesia. Interessante destacar que Soyinka considera o sincretismo um fundamento do pensar africano (p. 41).

Paralelamente aos desenvolvimentos na Nigéria, aconteceram também no Caribe anglófono, nas décadas de 50 e 60, significativas atividades teatrais programáticas e práticas exigindo um teatro nativo baseado na estética celebratória do carnaval e seu conceito básico – em toda a história e todas as culturas – a inversão da ordem sociopoliticamente estabelecida.

---

Teoria da Performance de R. Schechner, as teorias de Vitor Turner e outros. Para a vida e a obra de Dhlomos, ver Tim Couzens (1985) e Martim Orkins (1991), citados por Balme (1995, p. 36-37).

<sup>22</sup> A cultura iorubá foi introduzida no período colonial na Bahia. A maioria dos terreiros de candomblé tem a organização do ritual e dos seus cultos conforme a tradição iorubá.

No Caribe o carnaval ofereceu uma grande fonte de formas de representação. A sensibilidade rítmico-linguística e de movimento estético, uma integração de língua, canto, dança e música, formas não dialógicas, atuando paralelamente com os atores, dançarinos e músicos, máscaras e mascarados (p. 53-54).

No Caribe, a experiência ritual é caracterizada pela possessão e pelo transe, que influenciam definitivamente os conceitos de um teatro sincrético, com peculiaridades como a troca de papéis no ato ritualístico separando o ego do corpo, a mudança motora e estética na linguagem corporal, a função da música e da dança provocando estados de transe, o efeito de catarse que – contrariamente ao que ocorria no teatro grego – não se realiza no espectador, mas no ator. Portanto, o teatro ritualístico caribenho se refere frequentemente ao teatro da Antiguidade, ao teatro total ou ao teatro sincrético, quando se trata de substituir uma dramática linguística e psicologizada de tradição europeia por um teatro baseado em cerimônias cúlticas de uma importância existencial para espectadores participantes. É frequente entre os diretores a incorporação na encenação de dramaturgias oníricas até elementos rituais como danças do culto de Xangô<sup>23</sup> e salvas milagrosas (p. 88).

O teatro sincrético é, reconhecidamente, por sua estrutura, um teatro de linguagens corporais em que o ato comunicativo do ator se expressa principalmente na simultaneidade de signos sinestésicos, gesticos e linguísticos. Trata-se de uma produção corporalmente textual que abrange desde a tatuagem até o figurino cotidiano, indicando filiação cultural, tribal, epocal ou social. Um teatro que se expõe numa semiótica natural, mascarada ou pintada, um fenômeno de ideologizações corporais.

No teatro sincrético, a tendência para uma produção textual corporal abrange as práticas documentadas de escarificação do corpo, muito comuns em culturas pré-letradas, de tatuagem do corpo até figurinos do cotidiano do corpo. Esses textos corporais permitem conclusões a respeito de indicadores sociais como status, família e outros. A preocupação científica com a corporalidade como sistema de signos vem ganhando, nas últimas três décadas, o caráter da interdisciplinaridade. A recepção ao conceito do corpo ideologizado de Foucault levou muitos teóricos a reconhecer o corpo como ponto de encontro de discursos de poder (p. 156).

---

<sup>23</sup> Xangô, ritual que envolve a possessão e o transe. Em vários estados do Brasil, os cultos de origem africana são chamados de Xangô com exceção da Bahia, onde é denominado Candomblé, e no Rio de Janeiro, Macumba. Em Cuba se chama Santería; no Haiti, Vodou; em Trinidad, Shango; na Jamaica, Kumina e Pocumina (p. 88).

## **Sincretismo Inventivo e Tecnosincretismo**

O objetivo de trazer preliminarmente abordagens sobre o conceito do teatro sincrético é dar sustentação às análises do espetáculo Dendê e Dengo e suas vizinhanças com o teatro sincrético, principalmente no que tange ao texto corporal e à utilização do espaço.

Uma das características mais marcantes desta montagem foi a opção pelo espaço circular, que foi plasticamente delimitado por pequenos vasos de luz à base de dendê e pavio. Logo na entrada, o público se confrontava com as minilamparinas, que já estavam queimando e anunciando uma atmosfera de ritual. O cenário abstrato era composto na parte superior por bandeirolas de jornal, amarradas por barbante. A maneira como as bandeirolas foram dispostas e os desenhos e formas sugeridas com o apoio da iluminação permitiram ao público múltiplas leituras. Em alguns momentos, a forma côncava lembrava uma cúpula de catedral, em outros, simplesmente folhas de bananeira secas no fundo de um quintal. O espaço se delineava conforme a movimentação das atrizes e os requisitos cênicos. Como no teatro sincrético o ator transformava, por sua atuação, objetos de uso cotidiano em novos signos e espaços.

As questões sobre o sincretismo aqui abordadas revelaram outro olhar, que foi a possibilidade de se unir sincretismo e tecnologia, correspondendo ao movimento mundial da cultura das migrações, acomodando a crise etnocultural e seus fluxos migratórios – e o conceito de tecnosincretismo de Canevacci. Importante também entender que a contemporaneidade urbana convive com um mix de culturas e que os indivíduos são o multivíduo e sua identidade é uma hibrididade.

Quanto ao tema sincretismo e teatro, foi visto através da pesquisa de Balme como, conscientemente, os dramaturgos africanos desliteralizam as normas europeias de teatro introduzindo formas africanas de representação não verbais, aproveitando principalmente a capacidade rítmica da cultura africana. O diretor Wole Soyinka, dedicado a uma estética mitopoética tradicional, inspirou-se no sistema cultural e estético iorubá, no qual música, língua e poesia são interligadas. Para Soyinka, o fundamento do pensar africano é o sincretismo.

Na pesquisa de Balme, sobressai um interesse pelo “sincretismo inventivo” de Clifford (1986), tirando do sincretismo sua aura pejorativa e abrindo para o apoio a questões da convivência e produção da heterogeneidade, inclusive para abrigar as migrações culturais de

forma efetiva, diferentemente do que ocorrera nas colonizações imperialistas com seus mecanismos destrutivos da cultura oprimida.

Existem aproximações entre o conceito de “sincretismo inventivo” de Clifford e o de “tecnossincretismo” de Canevacci. A internacionalização mundial da comunicação de massa e a fluidificação do sincretismo, em que as fronteiras culturais são apagadas do sentido demarcatório. Em ambos, é considerado importante que sistemas culturais adotem a valorização da produção de resultados heterogêneos das culturas, elaborando uma relação de hibrididade do próprio mix de cultura em invenções fluidas e sincréticas.

## 2.4 HIBRIDAÇÕES E MODERNIDADE

Os termos que antecedem e são equivalentes a hibridação normalmente são usados em referência a processos tradicionais de sobrevivência de costumes e formas de pensamento na pré-modernidade/modernidade; são eles: mestiçagem, sincretismo e crioulização. Em seu livro *Culturas híbridas*, Nestor Garcia Canclini propõe a construção da noção de hibridação para designar as misturas interculturais discutindo os vínculos e desacordos entre a modernidade e o modernismo. Para o autor, a pós-modernidade não substitui ou encerra a modernidade, é apenas uma etapa em que se tenta superar tradições estabelecidas. “A ‘descoleção’ dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a ‘desterritorialização e a reconversão’ de saberes e costumes, foram examinados como recursos para hibridar-se” (CANCLINI, 2008, p. XXX).

Com o processo da globalização a partir de 1990, o atrativo do pensamento pós-moderno foi reduzido pelos efeitos da problemática global-local. Examinando processos de internacionalização e transnacionalização, e ocupando-se dos efeitos da globalização no sentido das indústrias culturais e das migrações da América Latina para os Estados Unidos, o autor constata as modalidades clássicas de “fusão”, derivadas de migrações e intercâmbios comerciais que resultam na expropriação de bens culturais por empresas turísticas e de comunicação. Sua conclusão, ao estudar movimentos de globalização, é que estes não só integram e geram mestiçagens, mas também estimulam relações diferenciadoras, segregando e produzindo novas desigualdades.

Devido à fluidez das comunicações, existe a facilidade de apropriação de elementos de outras culturas sem absorvê-las plenamente. Nesse sentido, a teoria da hibridação tem de levar

em conta os movimentos que a rejeitam. Existem resistências que não provêm somente dos fundamentalismos que se opõem ao sincretismo religioso e à mestiçagem intercultural, e sim de outras formas de hibridação que produzem insegurança e conspiram contra a estima etnocêntrica das culturas.

Para Canclini, desde os anos 1990, a América Latina tem estado sem projetos nacionais, e vem apresentando perda na economia com a sucessiva queda da moeda em relação ao dólar. Os emblemas nacionais das moedas quase não representam a capacidade administrativa da nação. As tendências de abdicar do público em favor do privado, do nacional em favor do transnacional têm se acentuado desde então. Nos setores culturais, poucas fundações e ações mecênicas por parte de empresários, e em toda parte cada vez maior o fechamento de instituições públicas. O lugar dos atores nacionais vem sendo permanentemente ocupado por empresas transnacionais. Disso decorre uma perda de iniciativa que envolve o crescimento de mercados informais, precarização do trabalho e narcorreorganização de grande parte da economia, resultando num desequilíbrio dos laços sociais com violência e destruição. “A inovação estética tem interessado cada vez menos nos museus, nas editoras e nos cinemas; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há designers e discjockeys” (CANCLINI, 2008, p. XXXVI).

Refletindo sobre políticas de hibridação, Canclini pontua que as culturas populares estão vivas e que se deve procurá-las em lugares não habituais. Em processos globalizadores, a desvalorização e a revalorização de culturas locais se acentuam e às vezes se alteram em processos de hibridação combinando repertórios multiculturais. O autor destaca a necessidade de ações políticas mais abertas para uma cidadania que abranja múltiplas pertenças, reivindicando a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações. Torna-se urgente acrescentar como política de hibridação um trabalho especificamente intercultural, de reconhecimento da diversidade e afirmações de solidariedade, considerando também os exílios e as migrações. No poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar, tem-se uma forma de leitura híbrida do mundo:

Uma parte de mim é todo mundo  
 Outra parte é ninguém, fundo sem fundo  
 Uma parte de mim é multidão  
 Outra parte estranheza e solidão  
 Uma parte de mim pesa, pondera  
 Outra parte delira  
 Uma parte de mim é permanente  
 Outra parte se sabe de repente  
 Uma parte de mim é só vertigem

Outra parte linguagem  
 Traduzir uma parte na outra parte  
 Que é uma questão de vida e morte  
 Será arte?

Diante da extensão dos dilemas da globalização, as buscas artísticas são verdadeiras chaves para a equalização das diferenças, e, no campo instável dos conflitos de tradução e traição, a arte consegue ser ao mesmo tempo linguagem e vertigem.

Para acompanhar a teoria de “hibridação das culturas” de Canclini, é necessário em primeiro lugar entender sua pergunta relativa à América Latina: “Quais são, nos anos 90, as estratégias para entrar na modernidade e sair dela?” ( p. 17). Um continente onde as tradições populares ainda vivem e a modernidade ainda não acabou de chegar. Para o autor, um dos problemas é que as filosofias pós-modernas tendem a desacreditar nos movimentos culturais que sonham com o progresso e prometem utopias. Uma das hipóteses de Canclini é a incerteza em relação ao valor e ao sentido da modernidade. Não foi só separar etnias e classes, a modernidade teve também de adotar a mistura do tradicional e do moderno e os cruzamentos socioculturais. Nesta confluência, o autor pontua a necessidade de ciências nômades e de disciplinas que estudem separadamente a história da arte e a literatura que se ocupam do culto; do folclore e da antropologia consagrada ao popular; e dos trabalhos de cultura de massa que o autor chama cultura “massiva” (CANCLINI, 2008, p. 19).

Outra hipótese formulada por Canclini: o trabalho conjunto dessas disciplinas pode favorecer outro modo de concepção da modernização latino-americana, com tentativas de renovação, fazendo com que cada setor elabore a heterogeneidade multitemporal de cada nação. A terceira hipótese é a de que a aproximação transdisciplinar, favorecendo circuitos híbridos, acarreta consequências que extrapolam a investigação cultural. Com estas três questões o autor procura um perfil para a América Latina, reunindo saberes parciais das disciplinas que se ocupam da cultura, elaborando possíveis fracassos e contradições da modernização deste continente com sua mescla de memórias heterogêneas e inovação truncada (p. 20).

Canclini procura conectar uma revisão da teoria da modernidade com as transformações ocorridas na América Latina desde os anos 1980 no que se refere ao entendimento de modernização econômica e política. Ele retrabalha a conceituação de modernidade em várias disciplinas, abordando, de forma multifocal e complementar, as duas opções básicas da modernidade: inovar ou democratizar.



Os movimentos das vanguardas históricas europeias, assunto desta tese, foram ao extremo pela busca da autonomia da arte às vezes se aproximando da modernidade, principalmente no tangente à renovação e à democratização. Os desentendimentos e conflitos com movimentos sociais e políticos, seus fracassos pessoais e coletivos podem eventualmente ser apreciados, como manifestações exasperadas das contradições entre os projetos modernos. As vanguardas são vistas como paradigmas da modernidade e algumas nasceram como tentativas de não serem cultas nem modernas, desfrutando a autonomia da arte e se entusiasmando com o experimental e a liberdade criativa individual.

Com as vanguardas históricas europeias, houve várias tendências estéticas com responsabilidade ética. Além de certo niilismo dadaísta, houve a esperança do surrealismo de unir a revolução artística com a social. A Bauhaus quis aplicar à cultura cotidiana um novo design industrial, passando pela experimentação formal; criou uma comunidade de artífices e anulou a separação arrogante entre artistas e artesãos. Os construtivistas almejaram tudo isso e tiveram mais chances de inserir-se nas transformações na Rússia pós-revolucionária, encarregando-se de reformular o design, de uma forma geral: nos monumentos, nas escolas de arte; na engenharia projetista com projetos úteis ao planejamento socialista; na reintegração da arte na vida com experiências cultas e transformadoras no sentido coletivo.

São conhecidos os diversos e surpreendentes desenlaces das vanguardas. O surrealismo se dispersou com as lutas internas. A Bauhaus foi reprimida pelo nazismo e, antes disso, enfrentou dificuldades estruturais para introduzir sua renovação funcional em meio às especulações imobiliárias da República Socialista de Weimar. O construtivismo foi sufocado pelo stalinismo e substituído pelo realismo socialista em que os pintores se adaptaram ao retratismo das tradições icnográficas oficiais.

As experiências estético-éticas das vanguardas não foram esquecidas e se prolongaram como uma reserva utópica. Nos Estados Unidos dos anos 1960, artistas e intelectuais encontram estímulo para a retomada dos projetos democráticos, renovadores e emancipadores dos modernos do século XX. Na atualidade, a inserção social da arte demonstra a herança dos anos 1920 e 1960 de transformar a partir da avaliação do fracasso das vanguardas históricas europeias. Muitos autores vêm se dedicando ao exame das razões sociais e estéticas decorrentes desta frustração, ou seja “o declínio do projeto moderno” (p. 25).

No teatro, na dança, em happening ou performance de artes plásticas da pós-modernidade, encontra-se acentuadamente marcado o sentido do “ritual hermético”. Nestas

expressões artísticas, a comunicação racional é reduzida e existe um rebuscamento de formas não verbais e visuais para expressar o subjetivo e as emoções primárias reprimidas por convenções. Em busca de manifestações originais, muitas vezes, a alusão ao mundo do dia a dia é cortada em prol da originalidade, da magia e de reencontros com o self. A forma cool e autocentrada de arte propõe a reinstalação da experiência estética através do rito como núcleo. Estas são, para Canclini, muitas vezes cerimônias de ensimesmamento com o próprio corpo. “São ‘ritos sem mitos’ que não integram uma coletividade e nem a narração autônoma da história da arte. Não representam nada, salvo o narcisismo orgânico de cada participante”, pontua o autor, considerando este ponto como uma das crises mais severas do moderno (p. 48).

O co-criador do estilo de dança em grupo Contact Improvisation, Steve Paxton, declarou: “Estamos nos dando ao luxo de viver cada momento por sua qualidade única. A improvisação não é histórica” (p. 48). Diante desta afirmativa, Canclini elaborou uma série de questões para debater o seu conceito de “rito de egresso”, no qual o valor está na renovação incessante. A exacerbação narcisista gerando descontinuidade foi na verdade uma prática das vanguardas, como uma condição de que para pertencer ao mundo da arte não se pode repetir o que já foi feito: do impressionismo ao surrealismo, iniciar formas de representação não codificadas; da arte fantástica à geométrica, inventar estruturas imprevisíveis; dos collages dada à performance, relacionar imagens ainda inéditas que pertencem a cadeias semânticas diversas. Para o artista moderno, a pior crítica à sua obra era ser considerada uma repetição.

Reunindo essas observações sobre as afinidades da pós-modernidade com as vanguardas históricas, Canclini apresenta seu conceito de rito egresso como “um sentido de fuga permanente, para se estar na história da arte é preciso estar saindo constantemente dela” (p. 49). Embora renegando a noção de ruptura das vanguardas, os artistas pós-modernos reestabeleceram o caráter insular e autorreferente do mundo da arte, usando o mesmo modo de fragmentação, deslocamento e parodismo com as tradições. A cultura moderna do início do século XX se estabeleceu negando territórios e rompendo com as convenções das tradições. Nesse sentido, o autor registra uma continuidade sociológica entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna.

Estudando as contradições na América Latina, Canclini lança uma questão fundamental: “Por que nossos países realizam mal e mais tarde o modelo metropolitano de modernização?” (p. 70). Os interesses mesquinhos de classes dirigentes na América Latina sempre resistiram à modernização social e as elites oligárquicas se aproveitam do modernismo para dar mais

destaque aos seus privilégios. Imprescindível rever quais as diferenças entre a modernidade europeia e a latino-americana, que foi reprimida, postergada e construída sob uma visão de dependência mecânica em relação às metrópoles, funcionando sob o signo do “atraso”, como se diz comumente.

“Importar, traduzir e construir o próprio”, ainda segundo Canclini, se refere às contradições latino-americanas. Ele vê o modo de adotar ideias alheias com um sentido impróprio como um fenômeno que está na base de quase toda a literatura e arte da América Latina. Nas artes plásticas, o primeiro momento do modernismo no Brasil, com a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, foi realizado na maior parte por artistas e escritores que regressavam de uma temporada na Europa. Oswald de Andrade teve grande repercussão ao voltar com o manifesto futurista de Marinetti. Juntamente com Mário de Andrade, Anita Malfati voltou fauvista depois de uma temporada em Berlim. Os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo a francesa; de outro, conforme Aracy Amaral, “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes” (p. 79). Trata-se de uma referência às investigações de folclore que são iniciadas nos anos 1920. O cubismo em Di Cavacanti deu-lhe a inspiração para pintar mulatas e Tarsila do Amaral imprimiu uma estética construtiva com atmosfera e cores brasileiras, modificando o que aprendera com Léger.

O autor considera que estes artistas desejaram instaurar uma nova arte para representar o nacional, colocando-a no patamar de desenvolvimento estético moderno. “Só seremos modernos se formos nacionais” – a preocupação de brasilianidade prevaleceu nas propostas da Semana de 1922 (CANCLINI, 2008, p. 81).

### **Por uma Leitura Híbrida do Mundo**

Compreender a proposta de Canclini sobre hibridação foi importante por sua aproximação à questão da modernização em países da América Latina, um continente heterogêneo com multiplicidade cultural e um histórico político-social extremamente complexo. Para esta tese interessa, sobretudo, estudar o conceito de hibridismo, que, juntamente com o de interculturalismo e o de sincretismo, completa um dos eixos da tese sobre a modernidade.

Diante da crise da modernidade no Ocidente a partir dos anos 1990, Canclini investiga as relações entre a modernização socioeconômica e o modernismo cultural. A convivência entre as tradições culturais e o modernismo, com especial acento nas vanguardas históricas, e o processo de ruptura são assuntos especialmente pertinentes neste estudo sobre a dança expressionista na Alemanha e no Brasil.

Os projetos democráticos e emancipadores dos modernos, suas experiências estético-éticas e o espírito de ruptura, aliados à sua postura vanguardista na Europa, permaneceram como uma reserva utópica, sendo retomados em outra dimensão nos Estados Unidos da América nos anos 1960.

A cultura moderna se construiu desconhecendo territórios e rompendo com as convenções das tradições. Os artistas pós-modernos, embora abandonando a noção de ruptura das vanguardas, retomam o parodismo com as tradições, a fragmentação, o deslocamento e a autorreferência. O sentido do “ritual hermético”, o rebuscamento de formas não verbais e visuais, a expressão do subjetivo e suas emoções são heranças das vanguardas que são revistas na pós-modernidade em propostas de espetáculos de teatro e dança, em happenings ou performances.

Interessaram sobremaneira as considerações do autor sobre a brasilianidade e o projeto nacional embutidos no modernismo no Brasil embora falte da parte do autor considerar que os artistas brasileiros vêm na retomada do termo antropofagia um caminho de reelaboração dos conceitos eurocêntricos. Os artistas brasileiros responsáveis pelo movimento modernista desejaram instaurar uma nova arte para representar o nacional sim, mas tomando a antropofagia como metáfora crítica do processo de formação da cultura brasileira. A reflexão sobre a antropofagia de outro ângulo, “Importar, traduzir e construir o próprio” – em que Canclini (p.75) se refere como ‘contradições latino-americanas’ no modo de adotar ideias alheias com um sentido impróprio de representação nacional desbotam ou até apagam as intenções do movimento brasileiro da antropofagia<sup>24</sup>.

O autor traz ainda, para ilustrar os assuntos relativos a hibridação e heterogeneidade, o exemplo da cidade fronteira mexicana de Tijuana, ampliando as questões de

---

<sup>24</sup> Em 1928, a pintora Tarsila do Amaral presenteou Oswald de Andrade com o quadro Abaporu que significa em tupi antropófago. Em torno desse quadro foi criado por Oswald de Andrade e Raul Bopp, o clube antropofágico com a Revista de Antropofagia onde foi publicado o Manifesto Antropofágico. Como herdeiros da índole canibal, somos na esfera da cultura capazes “importar, traduzir e construir o próprio” sem submissão a modelos. O antropófago tribal entende que se alimentar da carne do inimigo faz bem porque ao comê-la adquire o seu poder, suas qualidades e seus conhecimentos.

desterritorialização e reterritorialização, ao apresentar as respostas dadas pelos artistas de fronteira e seus laboratórios híbridos, interculturais elaborando identidades.

Conforme Canclini, o México se separa dos Estados Unidos por uma cerca que poderia ser o principal monumento da cultura na fronteira. Chegando à praia, a linha cai e aparece uma zona de trânsito usada às vezes pelos migrantes clandestinos. É também lá que, aos domingos, as famílias fragmentadas entre os dois lados da fronteira se encontram nos piqueniques. Onde as fronteiras se movem, “podem estar rígidas ou caídas, onde os edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção do espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura” (p. 321).

Os artistas da fronteira cultivam seu laboratório intercultural com produtos híbridos e simulados. Entrevistado pelo rádio, o artista performático e editor da revista bilíngue *La Línea Quebrada*, Guillermo Gómez-Peña revela:

Repórter: Se ama tanto o nosso país, como o senhor diz, por que vive na Califórnia?

Gómez-Peña: Estou me desmexicando para mexicompreender-me...

Repórter: O que o senhor se considera então?

Gómez-Peña: Pós-mexica, pré-chicano, panlatino, transterrado, arteamericano... depende do dia da semana e o projeto em questão.

Em Tijuana, assim como a revista de Gomez-Peña, existem outras dedicadas à reelaboração das definições de identidade e cultura. “Na fenda entre dois mundos” – vivendo no meio e sendo – “Os que não fomos porque não mudamos, os que ainda não chegamos ou não sabemos aonde chegar”, todas as identidades possíveis e disponíveis são assumidas. A visão eufemizada das contradições e o desarraigamento do grupo *La Línea Quebrada* é questionado por outros artistas e escritores de Tijuana que rejeitam a celebração das migrações causadas pela pobreza do lugar. Canclini registrou um movimento complexo de reterritorialização, um desejo de fixar signos de identificação com rituais que os diferenciam como tijuanaenses daqueles que estão só de passagem. Canclini descreve hibridações, e chega a concluir que na atualidade todas as culturas são de fronteira.

Todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros, mas ganham em

comunicação e conhecimento. [...] Quando não conseguimos mudar o governante, nós o satirizamos. Nas danças do Carnaval, no humor jornalístico, nos grafites. Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas histórias em quadrinhos desafios mascarados. A luta entre classes ou entre etnias é, na maior parte dos dias, uma luta metafórica (p. 349).

O autor considera que somente uma perspectiva pluralista que opere com a fragmentação e as combinações múltiplas entre modernidade e pós-modernidade possibilitará a compreensão da conjuntura latino-americana no final do século XX. “O problema não reside em que não nos tenhamos modernizado, mas na maneira contraditória e desigual como esses componentes se vêm articulando” (p. 352).

Em *Culturas híbridas*, de Canclini, a pós-modernidade tem espaço no seu caráter antievolucionista problematizando vínculos entre o moderno e as tradições. Segundo o autor, os artistas que assumem as novas condições rejeitam o relato histórico guiado por verdade de um grupo ou nação homogênea. A obra fragmentada, inacabada retira ou diminui os gestos sociais produzindo uma contraépica. Não havendo uma ordem coerente e estável, não existe relação de identidade entre grupos. Isto significa a convivência simultânea em vários territórios e múltiplos cenários. A história não se dirige a metas programáveis, os textos e as imagens passam a ser collages fragmentadas. Uma mistura irregular de texturas de variadas procedências, que se citam umas às outras disseminadamente.

Para este estudo é importante a compreensão do fenômeno da hibridação como encontro transcultural e atividade transdisciplinar que encontra receptividade no teatro, com vários campos de investigação e aplicação. A hibridação no teatro pode também significar o emprego de diversas linguagens (dança, circo, ópera, pantomima etc.) e de diversos sistemas sócio-culturais e meios de comunicação (internet, vídeo, filme, fotografia, mundos virtuais, técnicas analógicas e digitais); estéticas e gêneros (literatura, teatro, ensaio) e conjugar diversas culturas, etnias, religiões etc. O estudo a seguir está relacionado com o pós-moderno no teatro e a sua hibridação, e traz a reconhecida contribuição teórica de Hans-Thies Lehmann sobre teatro pós-dramático na Alemanha.

## 2.5 TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

### **A Escolha do Termo**

O termo teatro pós-dramático foi inaugurado por Hans-Thies Lehmann com o lançamento do seu livro em 1999. Pós-dramático sendo visto como um teatro pós-aristotélico e pós-épico-brechtiano. Conforme Lehmann, caracteriza-se como pós-dramático o fenômeno teatral no qual a percepção linear e sucessiva se transforma numa percepção simultânea e de perspectivas múltiplas: o texto passa a ser um elemento entre outros, tornando-se um material da criação cênica. A linguagem se torna autônoma e desaparecem os princípios de narração e figuração, como também a ordem de uma fábula. Teatro pós-dramático é um teatro de situações, condições (Zustande) e de criações cênico-dinâmicas; ele substitui a ação dramática pelo cerimonial (LEHMANN, 2007, p. 30-32).

Nas últimas décadas, o panorama teatral trouxe problematizações que contribuíram com coerência estética e riqueza de invenções de formas tradicionais do drama que justificam que se fale de um novo paradigma do teatro pós-dramático – a transformação radical do âmbito cênico à luz ambígua da cultura midiática. Durante a gestação de um novo paradigma, os traços estilísticos futuros aparecem misturados com os tradicionais. “No fim das contas, é a constelação dos elementos que decide se um fator estilístico deve ser lido no contexto de uma estética dramática ou pós-dramática” (p. 30).

Por outro lado, anteriormente ao conceito de pós-dramático, chega a conhecimento o termo teatro pós-moderno nos anos 1950, que se desdobrou em diversas classificações tais como teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador tradicional/convencional, teatro dos gestos e movimentos. Lehmann considera ser este um campo muito vasto para se analisar de uma forma epocal, por isso a sua decisão pela escolha do termo pós-dramático para investigar o teatro dos últimos trinta anos, que é também um prosseguimento de questões examinadas por ele em 1991 no seu estudo comparativo da tragédia ática – pré-dramática – com o teatro pós-dramático do presente.

Desde 1970, são numerosas as investigações sobre o teatro pós-moderno que trazem uma lista longa de caracterizações tais como: ambiguidade; celebração da arte como ficção; teatro como processo; descontinuidade; heterogeneidade; não textualidade; pluralismo; variedade de códigos; subversão; variedade de localidades; perversão; o ator como tema e protagonista; deformação; texto somente como material básico; desconstrução; texto

considerado autoritário e arcaico; performance como terceiro conceito entre drama e teatro; antimimético; resistindo à interpretação; substituindo discurso por meditação; gestualidade; ritmo; som; formas niilistas e grotescas; espaço vazio; silêncio. Diante de todas as características da pós-modernidade teatral, o autor compara: “teatro pós-dramático não conhece apenas o espaço vazio, mas também o espaço saturado; ele pode ser niilista e grotesco, mas Rei Lear também o é. Processo, heterogeneidade e pluralismo valem igualmente para todo o teatro” (p. 31).

Em seu estudo sobre conceituação do termo teatro pós-dramático, Lehmann levou em consideração terminologias como “teatro novo”, uma designação para formas teatrais caracterizadas no paradigma pós-dramático. Desde os anos 1950, já se falava no new theatre ou théâtre nouveau – uma despedida obstinada de coisas envelhecidas no teatro. Projeções de novos horizontes com recursos formais apontando para o futuro da obra teatral mais aberta, como algo indeterminado que se anuncia no processo da obra.

Nos contextos norte-americanos e europeus, em torno de 1966, já se falava em um teatro de vanguarda, o que é visto pelo autor com certo ceticismo como um conceito insatisfatório entre outras coisas por sua conotação bélica de retaguarda implicada no termo, exigindo ao mesmo tempo uma marcha adiante que historicamente não oferece garantias. “Vanguarda é um conceito que escapa ao pensamento da modernidade e necessita com urgência uma revisão. Quer se enalteça a vanguarda, quer se ateste nela um fracasso, a visão a partir do século XX tem que captar o teatro de maneira diferente” (p. 37). Ainda na mesma página Lehmann se refere às vanguardas dizendo: “No mainstream também nadam peixes fantásticos; no porão da vanguarda também se empilha sucata”.

### **Teatro sem Drama**

Nos aspectos essenciais, o teatro dos modernos já negava o modelo tradicional do drama. A questão foi o que seria colocado no lugar do drama. Peter Szondi (1880-1950) considerou como resposta que as novas formas de textos descritas seriam variedades de epicização. Para Lehmann, o seu mestre não deu a resposta que cobrisse suficientemente os desenvolvimentos do teatro ocorridos a partir de 1880. Peter Szondi, ao criar sua Teoria do Drama Moderno, reuniu em sua argumentação um conjunto de ideias que chamou de dialética de forma e conteúdo. Recorrendo à clássica oposição entre representação épica e dramática



vista em Goethe e Schiller, a teoria de Szondi restringiu a visão da dimensão do desenvolvimento do teatro de então até o mais recente. Por outro lado, Lehmann reconhece que, em estudos posteriores sobre o drama lírico, Szondi ampliou seu diagnóstico e complementou a metamorfose do drama como epicização.

Um processo de decomposição em que o teatro não se baseia mais no drama. Vão se alheando um do outro e cada vez mais se afastam. “Há um teatro sem drama. A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que conseqüências a idéia do teatro como representação de um ‘cosmo fictício’ foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada” (p. 47). A garantia do teatro é dada pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente. Para os apreciadores do teatro moderno, os elementos estruturantes que indicavam ação, personagem ou *dramatis personae* e a história foram associados à palavra-chave drama marcando não só uma teoria como qualquer expectativa sobre teatro. Lehmann atribui a este fato a dificuldade do público tradicional do teatro literário e narrativo ao experimentar o teatro pós-dramático. O público apreciador de outras artes, como dança, artes plásticas, música, tem menos dificuldade de absorver o ponto de encontro de todas as artes que propõe o teatro pós-dramático.

Sobre o teatro após Brecht, o autor questiona se os impulsos do teatro pós-dramático vêm de Brecht ou se em igual medida se trata de uma contestação ao teatro brechtiano. A proposta de Brecht não pode mais ser entendida como contraponto revolucionário à tradição. Quanto à herança brechtiana no “novo teatro”, Lehmann (p. 51) esclarece:

A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o enredo continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. [...] O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir. Ao mesmo tempo deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização, e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período posterior à validade autoritária do projeto teatral de Brecht.

A tentativa de descobrir na arte teatral novas potencialidades faz revelar autores do século XX que como Brecht se dedicaram a escrever para o teatro. A exigência de Brecht é que os autores com seus textos não deveriam sustentar o aparato teatral, mas transformá-lo.

Para o conceito pós-dramático, isto foi cumprido até mais além do que Brecht pensou. “Heiner Müller pode declarar simplesmente que um texto teatral só é bom quando não é de modo algum viável para o teatro existente” (LEHMANN, 2007, p. 81).

A crise do drama ocorreu paralelamente à crise da forma discursiva do próprio teatro no contexto da revolução das artes na virada do século XIX para o XX. As formas tradicionais existentes no teatro foram rejeitadas e desenvolveu-se uma prática artística independente criando uma autonomia teatral. A ruptura do teatro com o texto provocou uma escolha de recursos teatrais, fez o teatro entrar na experimentação tornando-o consciente de seus potenciais de expressão artística. À medida que a “teatralização” do teatro se tornava independente do texto ou da submissão ao drama, o teatro redescobria o seu próprio potencial de representação inconfundível e insubstituível em comparação a outras artes ou mídias.

Os movimentos das vanguardas históricas assinalaram a “reteatralização” do mundo através do teatro e de suas possibilidades estéticas, que, em contraposição à representação literária, fotográfica ou cinematográfica, abrangem formas e práticas culturais, políticas, mágicas, filosóficas etc. O desejo das vanguardas foi de superar as fronteiras entre vida e arte tendo como motivo a reteatralização das tradições teatrais europeias e não europeias. A continuidade dessa tendência gerou para Lehmann o teatro de diretor ou a autonomização e a crescente importância da direção. [...] “o teatro de diretor é um pressuposto para o dispositivo pós-dramático (mesmo que a direção seja feita coletivamente)” (p. 84).

Embora o teatro dramático também se apresente em grande medida como teatro de diretor, o que o autor se refere é à mudança em relação ao texto nos moldes do século XIX e ao crescente afastamento da representação dramática. Uma insistência no valor próprio do teatro lhe restituindo a complexidade e a verdade. Essa foi uma motivação central dos esforços tanto de Craig quanto de Tchekhov e Stanislavski, de Claudel e Copeau. O teatro de diretor busca em muitos casos, segundo Lehmann (p. 84), “arrancar os textos da convenção e preservá-los de ingredientes aleatórios, fúteis ou destrutivos da culinária de efeitos teatrais”.

### **O Panorama do Teatro Pós-Dramático**

O panorama do teatro pós-dramático apresentado por Lehmann é dividido em várias categorias que ao longo do livro vão sendo esclarecidas em suas configurações e exemplos. O

teatro pós-dramático em sua amplitude transcende a mera ação cênica pelo cerimonial, por um espaço-sonoro e/ou por paisagismos cênicos.

O teatro sempre incorporou uma dimensão cerimonial. Richard Wagner, no seu conceito original de festival, sugeriu a concepção de um teatro “espíritual”, convidou o público a participar gratuitamente da apresentação, até a destruir o teatro e queimar as partituras. Mallarmé tematizou a ideia de um teatro de cerimônia. Jean Genet afirmou que “a missa é o drama mais moderno”. No teatro contemporâneo de Robert Wilson, a característica mais evidente é do cerimonial.

Muitos dos artistas cênicos são provenientes das artes plásticas, o que confere ao teatro um caráter situacionista e cênico-dinâmico. O polonês Tadeusz Kantor, originalmente artista plástico, antecipou muitos aspectos do teatro pós-dramático, atribuindo aos elementos materiais cênicos – como madeira, ferro, tecidos, livros, roupas e objetos curiosos – uma qualidade e intensidade táctil, chegando até a um diálogo entre atores e objetos; ele exigiu que a atuação cênica se tornasse um evento autônomo de um teatro total.

Robert Wilson levou o teatro decisivamente à era da mídia, criando um teatro de metamorfoses cênicas, levando o espectador a paisagens de sonhos com transições, ambiguidades e correspondências dentro de uma concreta e poderosa dramaturgia de light-design e contextualização sonora. Wilson radicalmente des-hierarquizou os meios teatrais criando caleidoscópicos multiculturais, etnológicos, arqueológicos, misturando nos seus tableaux épocas, culturas e espaços. O seu teatro está sendo considerado como neomítico, aproximando-se de universos imaginários de outros tempos numa lógica pré-racional (p. 113-122).

Entre os signos multifacetados de pós-dramaticidade, encontram-se:

- uma subtração de qualquer síntese, libertando-se da submissão sob hierarquias, da obrigação pela perfeição e coerência;
- discursos cênicos visionários, considerando o sonho o modelo por excelência de uma estética fragmentária, texturas alógicas, colagens;
- características da performance, trazendo aspectos de uma experiência mais participativa do que transmitida, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energética do que informatizada.
- uma des-hierarquização dos meios teatrais, combinando diferentes gêneros numa mesma encenação, como dança, teatro narrativo, canto, performance etc.

Lehmann chama atenção para o confronto simultâneo do espectador com uma multiplicidade de materiais, como nos textos cênicos de Heiner Müller, deixando difusa uma mensagem, dificultando qualquer compreensão linear, provocando uma reflexão além do evento teatral, ou em espetáculos de dança de William Forsythe ou Saburo Teschigawara, uma complexidade orgânico-estética que dificulta acompanhar os atos cênicos. Ao influxo maciço da mídia, ao bombardeamento diário de signos o teatro pós-dramático reage com uma estratégia de refutação, de redução e da ausência e do vazio. Silêncio, repetição, cenas em câmera lenta ou paralisadas encontram-se nos espetáculos minimalistas de Bob Wilson, Jean Fabre, Saburo Teschigawara, Michel Laub e grupos como Théâtre Du Radeau, Maatschappij, Discordia ou Von Heiduck.

Desenvolve-se uma ampliação da ideia do teatro como música – uma musicalização do teatro como um todo, e não somente do texto. Por exemplo, Meredith Monk é conhecida por seus poemas sonoros, Heiner Goebbels por compor conceitualmente, manipulando e estruturando todo o espaço sonoro do teatro. E também Peter Brook e Ariane Mnouchkine chegam a uma musicalidade própria, enriquecendo a pronúncia do texto auditivamente. A música eletrônica possibilitou a manipulação variada dos parâmetros sonoros, abrindo assim novas possibilidades da musicalização de vozes e sons para o teatro.

A cenografia está sendo valorizada através de uma dramaturgia visual, colocando-se diante do olhar do espectador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é a metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não dança.

O teatro pós-dramático é um teatro despseudologizado, como, por exemplo, em *Civil Wars*, de Robert Wilson – a frieza-beleza angustiante de morte coletiva rigidamente coreografada, visualizando o overkill, na adaptação de Dante por Thomaz Padur, que busca alcançar uma intensidade infernal com meios circenses – ou o Serapionstheater de Vienna com o poema visual/teatro total de *Double e Paradise*, uma maratona de efeitos visuais, atrocidades e submersão de estímulos.

Na medida em que o teatro pós-dramático se afasta de uma estrutura mental inteligível, ele se aproxima de uma corporeidade em que o corpo se absolutiza englobando todos os discursos (dança, ritmo, graça, força, riqueza cinética). Frequentemente se encontram extremas expressividades de um corpo-realidade impertinente e até mesmo assustador ou às vezes o teatro pós-dramático se apresenta como um teatro de uma corporeidade

autossuficiente, outras vezes a presença do corpo desviante, por doença, incapacitação ou deformação, provocando mal-estar, medo ou fascinação imoral. Assim, Einar Schleef confronta o público com ações rudes e até corporalmente perigosas para os atores, ressonâncias da disciplina esportiva e de exercícios corporais militares como reminiscências da história alemã.

### **Superando o Teatro Ilusionista**

A ilusão como uma forma de ficcionalidade é um tema que por muito tempo domina as discussões sobre teatro. O sentido da ilusão e sua utilidade nos clássicos da modernidade já assumiram formas e papéis especiais. O fato de que a cena criasse ilusões era considerado simplesmente como seu modo de verdade, uma metáfora ou parábola de verdade. A ilusão artística passa a ser problematizada pelas vanguardas europeias. Aparências enganadoras e descomprometidas são substituídas por um realismo cênico, sobretudo a respeito do ator e de seu corpo. Os autores propõem uma análise das variedades ou camadas de ilusão para provar que o teatro pode viver sem o ilusionismo. A oposição entre ilusão e quebra da ilusão se insinua na realidade mais complexa de procedimentos teatrais. Lehmann indica Brecht como ponto de partida para a quebra de ilusão quando este desenvolveu o conceito de “mostrar” ou o gesto de apontar consciente no teatro.

O “mostrar” como o recurso da quebra de ilusão é analisado por Lehmann em cinco níveis. Primeiro nível: o mostrar não sobressai, “não se mostra como mostrar”; segundo nível: o mostrar sobressai, exige atenção ao lado do mostrado; terceiro nível: o mostrar aparece com o “mesmo valor” ao lado do mostrado, ele é mostrado como mostrar e permeia o mostrado (exemplo: o teatro épico de Brecht); quarto nível: apenas aqui o mostrar aparece em primeiro plano em relação ao mostrado; quinto nível: o mostrar aparece sem objetividade, mostra apenas a si mesmo como ato e gesto, sem um objeto discernível (LEHMANN, 2007, p. 175-182).

Este método brechtiano de distanciamento por gestos de mostrar influenciou decisivamente o teatro contemporâneo de diretores como o belga Jan Lauwers com o seu teatro de imagens, procurando textos não dramáticos a serem construídos em cena. Seu grupo, Needcompany Lauwers, se destacou por um teatro “esboçado”, não acabado: a (aparente) descontração dos atores, a ausência de um direcionamento rígido das ações, a interrupção do

diálogo pela inserção de pequenas danças levam de modo recorrente a um isolamento do procedimento cênico.

O princípio de mostrar leva a uma reavaliação da narração, basicamente o teatro “épico” de Brecht, “o narrar”, que se perde no mundo da mídia, ganha um novo lugar no teatro, é uma forma pós-épica de narração acentuando o pessoal e não a presença demonstrativa do narrador, é uma narração de uma intensidade autorreferencial, pode ter o caráter de relatório fragmentado e exposto a outros materiais (p. 181-182).

Outra modalidade do “mostrar” encontra-se em Lauwers, por exemplo, um teatro de uma estética própria oriundo das artes plásticas: detalhes visuais, gestos, cores e estruturas de luz, a materialidade dos objetos, figurinos e relações no espaço estão formando, junto com os corpos expostos, uma rede complexa de alusões e ecos numa composição integrada; trata-se de poemas cênicos, onde o diretor compõe igual a um poeta áreas associativas entre palavras, ruídos, corpos, movimentos, luz e objetos (p. 183).

A já mencionada des-hierarquização dos gêneros artísticos no teatro pós-dramático leva quase automaticamente a um teatro interdisciplinar, uma junção das linguagens cênicas, normalmente diferenciadas, como teatro falado, música ao vivo, instalação, poesia de luz, cantar, dançar etc., como, por exemplo, nos Concertos Cênicos do alemão Heiner Goebbels. Este compositor, diretor, arranjador e colagista de textos, interações complexas de configurações espaciais, luz, vídeo e outros materiais visuais com práticas verbais e musicais como canto, declamação, uso de instrumentos e dança, faz um teatro interdisciplinar e pós-dramático (p. 189).

Já o teatro épico de Brecht/Piscator quebrou a cena frontal ilusionista, por exemplo, eliminando a distância entre palco e plateia, levando também a um teatro chamado “situacionista”, dissolvendo e intensificando o teatral ao mesmo tempo. A atuação teatral somente acontece pelo conteúdo dos textos falados ou lidos, textos épicos como a Ilíada, de Homero, ou peças de Beckett, Brecht, Müller ou Ésquilo. Nenhum dos meios de encenação comenta ou reproduz o conteúdo do texto, tudo é improvisado contando com as co-presenças igualitárias de atores e espectadores. Trata-se de um teatro de fala pós-dramático, minimalista, das vozes, dos corpos, do espaço e da duração temporal que leva ao público a magia da ilusão testemunhando uma teatralidade inusitada. Exemplos são o grupo Ângelus Novus, de Josef Szeiler, ou o grupo La Fura dels Baus. O Fura, grupo catalão de Barcelona, tem uma forma peculiar de tratar o público: fazendo este parecer mais um rebanho correndo de um lado para

o outro, sendo ora amontoado num espaço estreito, ora abandonado sem orientação ou às vezes pressionado pelos atores ou pela massa de outro grupo de espectadores. O público é assolado por música e tambores ensurdecedores, circunstâncias e situações aparentemente brutais que causam temor pela integridade física dos atores, com ações de aparente risco que são contornadas com técnica e precisão. Não há dúvida de que se trata de teatro embora a situação teatral abandone por completo a noção tradicional de espaço, o corpo do público faz parte das encenações, que geralmente tratam de poder, dominação, subordinação, autoridade, terror e violência (LEHMANN, 2007, p. 204-208).

De fato, a pós-modernidade, de forma quase anárquica, às vezes até arbitrária, está transformando o espaço teatral, que se abre para novas acentuações cênicas como o monólogo em Robert Wilson – uma interpretação de Hamlet diante do espelho (1994), sobre o qual Lehmann comenta: “Ele se exprime em registros vocais que vão do esganiçado ao aveludado, do falsete ao murmurado, uma impostação declamatória que beira a paródia, citando o estilo dos atores de gerações anteriores, alternando com ritmos e falas naturais” (p. 210). A tendência de vários diretores contemporâneos é transformar especialmente textos teatrais ou épicos clássicos em monólogos; atuando na reestruturação de textos sem história dramática; num esquadrihamento lírico – épico; no processo de questionamento e reflexão disfarçado em uma narração monologada. Outros exemplos são: Orlando, da atriz Jutta Lampe (1989) ou de Isabelle Huppert (1993); Pentesiléia e a Marquesa de O, de Edith Clever; As Bacantes, de Luca Ronconi; A Libertação de Prometeu, de Heiner Goebbels. A locução do ator é acentuada como a locução do público, a dimensão emotiva da locução do ator, mais expressiva que a emoção do personagem representado por ele (p. 204-209).

Redescobertas do teatro grego da Antiguidade valorizam o coro. O retorno do coro no teatro pós-dramático traz a realidade própria da palavra, o ritmo e o som musical dos textos da Antiguidade são novamente avaliados. Exemplos: As Lamentações de Jeremias, em 1955, de Gerardjan Rijnders e Anatoli Vassilie; trabalhos de Michael Grüber no Estádio Olímpico de Berlim; Serban em montagem de diversas tragédias antigas enfatizando o coro; o grupo Hollandia com um trabalho incisivo de coro e monólogo em Os Persas e As Troiana. Mantendo a atenção com contínuas surpresas no ordenamento por meio do coro, cantos, récitas e discursos, com perversidades e com pequenos e grandes desentendimentos, o coro se torna um esclarecimento musical e uma crítica ideologicamente convincente fortalecida pela presença constante de todos os atores em cena (p. 214-217).

Evidentemente não falta a influência e a utilização da mídia, transformando a surpresa numa norma, o choque num costume, a criação de variantes numa rotina. Se a surpresa não surpreende mais, se o improvável se torna provável, a “perene repetição do novo” leva a um estado de percepção só aparentemente alerta, mas de fato há uma semidormência de indiferença; o teatro, num distanciamento crítico, tentando integrar e conscientizar a percepção específica do cinema e da TV, por tirar o cidadão do seu isolamento castrante diante do televisor ou do PC e levá-lo de volta a uma experiência coletiva de comunicação e reflexão. Às vezes a própria mídia é teatralizada, os movimentos e as falas dos atores estão sendo gravados por câmeras visíveis e/ou invisíveis e simultaneamente transmitidos por monitores ao público, às vezes de maneira distorcida, ralentada ou acelerada, mantidos em freeze ou combinados com materiais pré-gravados. O teatro “high-tech” do grupo italiano Magazzini Criminali multiplica a dramaturgia visual utilizando uma variedade de câmeras, monitores e telas. Inspiradas por videoinstalações, mais recentemente pela holografia, algumas encenações são instalações interativas, abrindo uma variedade de atuações teatrais espontâneas em confronto com imagens pré-gravadas ou gravadas instantaneamente, ou até dentro de imagens holográficas tridimensionais (p. 377-391).

Sempre, na sua história, o teatro foi avaliado também por sua relevância política. No teatro pós-dramático se constata uma impossibilidade geral de representar cenicamente conflitos políticos e sociais de forma direta, uma tarefa hoje vastamente assumida pela mídia. Sobra para a representação cênica unicamente a suspensão de comportamentos normatizados, jurídicos ou políticos como o terror, a anarquia, a loucura, o desespero, a revolta, o associal. Mas o teatro é virtualmente político por sua prática, pelo conteúdo implícito nas suas formas de representação, teatro como uma atuação estética não é imaginável sem momentos de transgressão. De qualquer forma, a totalidade do espetáculo teatraliza todos os aspectos da vida social, e depende de um aprofundamento de temas políticos, de uma desaceleração política indireta. “O teatro é, através da sua praxe, a arte do social como tal, a política do teatro é uma política de percepção” (LEHMANN, 2007, p. 407-410).

Teatro não pode mais ser uma “instituição moral”, como exigiu Friedrich Schiller no século XVIII, estabelecendo normas morais, mas pode sim desconstruir com seus meios artísticos a própria área do discurso político, enquanto tese, opinião, lei, sistema, desconcertar as latentes ou evidentes estruturas autoritárias, desmontar as discursivas afirmações políticas, desmascarar a retórica etc. Basicamente, o teatro em seu comportamento estético é indispensavelmente um fator de transgressão de normas pré-estabelecidas, contribuindo para o



novo e o caótico para a percepção e a facticidade da ordem estabelecida. Desta forma, a totalidade dos espetáculos teatrais continua responsável pela reflexão crítica de todos os aspectos das realidades sociais, implicitamente cúmplice responsável diante do espectador como cidadão (p. 422-424).

### **A Interculturalidade É Pós-Dramática**

Curiosamente, o autor, no seu livro *Teatro pós-dramático* (1999), mostra certo ceticismo em relação ao teatro intercultural por estar convicto de que não se pode constatar uma efetiva comunicação intercultural: “[...] defensores da dinâmica intercultural como Patrice Pavis, Richard Schechner e mesmo Peter Brook não foram veementemente criticados por autores indianos por escamotearem nas atividades interculturais uma apropriação desrespeitosa e superficial ou até uma exploração imperialista da cultura do outro?” (LEHMANN, 2007, p. 410). Nesse contexto, ele aponta ainda o autor crítico Gautam Das Gupta referindo-se à célebre montagem de Peter Brook *The Mahabharata*, assim como a outra montagem, *The Gospel at Colonus* (*O Gospel em Colono*), conceituada como teatro intercultural de Lee Breuer, combinando a tradição teatral greco-europeia com tradições afro-americanas e cristãs. Afirma que ambas receberam não só assentimentos, mas também foram muito criticadas pelo autor indiano por serem exemplos de cultura oprimida e cultura dominante com um tratamento patriarcal.

Lehmann admite que ainda permanece na comunicação intercultural uma ambiguidade latente, na medida em que se lê, nas formas de expressão cultural, reminiscências de cultura politicamente dominante ou oprimida. Lembra também a necessidade de rever o conceito de interculturalidade, que deveria despertar mais dúvidas políticas do que normalmente o faz.

Segundo Lehmann, a interculturalidade não é uma questão de representação cultural. Ele cita o caso do diretor nigeriano Wole Soyinka, que não elabora como representante da cultura africana um texto de Brecht representando a cultura europeia ou alemã. Para Soyinka, o mais relevante é a estranheza que ele e outros artistas expressam perante a sua própria cultura e a do outro, a própria cultura também olhada como dissidente, desviante, marginal.

Lehmann sugere alguns bons exemplos de teatro intercultural que, apesar de problemáticos, abrem novas possibilidades. Ele cita o projeto de montagem em Sydney do germanista Gerhard Fischer, cuja preparação durou muitos anos, com um impactante título

barroco Os contestadores aborígenes confrontam a Proclamação da República Australiana em 26 de Janeiro de 2001 com a produção teatral *A Missão* de Heiner Müller. O confronto do texto escrito pelo autor aborígine Mudrooroo com a peça de Müller, de um lado, provocou uma consciência política aborígine e, do outro, uma posição cética do autor europeu, gerando até conflitos mais intensos entre os atores.

Outro bem-sucedido exemplo de teatro intercultural citado por Lehmann é o espetáculo *Fronteirama* (*Borderama*), de Guilherme Gomes-Peña e Roberto Sinfuentes, em 1995, combinando música, televisão, rádio, cinema e literatura, para expressar assuntos de experiência “intercultural” de opressão e marginalização vivida na fronteira entre os EUA e o México. Talk-show, esporte, paródia cinematográfica, manifestação de rua, atmosfera de casa noturna e pop agressivo formam um conjunto de recursos cênicos que traduziram questões como migração, tentativas de transpor fronteira, criminalidade, racismo e xenofobia, desenvolvidos de forma surpreendente com reconhecimento internacional (LEHMANN, 2007, p. 410-411).

### **Entrecruzamentos**

Pretendo, como somatória, pontuar como os conceitos preliminares da tese se entrecruzaram durante esta exposição conceitual. Inicialmente com as considerações etnocenológicas de Bião (2007), quando ele afirma a existência de um *Zeitgeist* (espírito de época) que demanda proposições interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares, em perspectivas aparentadas, e também o fato de a etnocenologia estar no lugar de uma “ciência da encruzilhada”, portanto, intercultural, sincrética, híbrida e pós-dramática. Entender esses conceitos inerentes às culturas ocidentais contemporâneas me fez reconhecer seus entrecruzamentos em uma visão panorâmica que auxilia na observação dos aspectos interculturais e pós-dramáticos nas montagens *Dendê e Dengo* e *Merlin ou a Terra Deserta*.

O objetivo de mergulhar nesses entrecruzamentos foi suprir a necessidade de entendimento histórico comparativo sobre a modernidade na Europa e na América Latina, e perceber como os processos pós-coloniais culturais e políticos da atualidade incentivaram hibridações para a diversidade humana. A riqueza e a pluralidade do teatro visto sob as formas sincréticas e interculturais ampliaram o campo da pesquisa. Percebi o hibridismo das culturas como um movimento nômade recodificador e inovador que conduz as artes a “entrar

e sair da modernidade” (CANCLINI, 2008). Observei como o fenômeno do sincretismo pode ser atualizado e se tornar um processo cognitivo e intercultural (no corpo, no teatro, nos indivíduos, nos multi-indivíduos), transformando-se num “sincretismo inventivo” que se abre para a absorção de migrações culturais e suas produções heterogêneas (CLIFFORD, 1986). Também constatei como o tecnossincretismo ou a representação transmedial inclui diversas formas de expressão e representação de identidades híbridas nas quais a tecnologia digital de uma maneira fluida desliza e mescla formando constelações cognitivas de significados móveis (CANEVACCI, 2009); e em Pavis (2008), como os grãos da cultura própria e da cultura alheia se amalgamam no exercício incessante da ampulheta.

Reconhecendo esses entrecruzamentos de conceitos ocidentais contemporâneos sobre a cultura, pude entender melhor as contribuições de Lehmann (2007) às discussões sobre teatro pós-dramático, pelo viés das afinidades da pós-modernidade com as vanguardas históricas, principalmente no que tange ao caráter insular e autorreferente, ao modo de fragmentação, ao parodismo com as tradições e também com relação aos questionamentos sobre o código das comunicações em que as artes pós-modernas propõem “o paradoxal” como leitura.

De posse desses instrumentos e de seus horizontes metodológicos transdisciplinares e, portanto, etnocenológicos, sincréticos, interculturais e híbridos, cheguei à proposta do teatro pós-dramático. Lembrando que este surge em 1950 como teatro pós-moderno, teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro dos gestos e do movimento, entre outros; também revendo a sua longa lista de caracterizações tais como: ambiguidade, descontinuidade, heterogeneidade, não textualidade, pluralismo, variedade de códigos, deformação, texto como material; para chegar ao teatro da atualidade, que se mostra como um teatro sem drama, um teatro pós-brechtiano no sentido de ser uma nova arte de assistir do espectador, deixando para trás o estilo político e a tendência à dogmatização, e indo mais além do que Brecht idealizou em termos de garantias do entendimento racional do público.

O teatro pós-dramático foge do aparato convencional do teatro para transformá-lo. Oferece ao seu receptor dimensões amplas que transcendem a mera ação cênica, tornando-se um evento autônomo de um teatro total aproximando-se de universos imaginários, neomíticos, com uma lógica pré-racional que opera com signos multifacetados, e está liberto de submissões e hierarquias, esquivando-se da obrigação de coerência, perfeição e acabamento, no sentido de ser mais processo que resultado. Procurando ser cúmplice diante do espectador e cidadão, o teatro pós-dramático desmonta discursos políticos e afirmações

retóricas, e se esquivava de ser uma “instituição moral”, afirmando-se principalmente por uma política de apreensão da percepção.

### **3 DOS IMPULSOS CULTURAIS A PARTIR DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX, E A ERA DA DANÇA APÓS 1945 NA ALEMANHA**

#### **3.1 A LEBENSREFORM NA ALEMANHA EM 1900**

No início do século XX, na Alemanha, despontou nas camadas menos conservadoras da sociedade um desejo de reformar a vida. A orientação era procurar formas de escapar dos efeitos sufocantes e mecanizados da corrida industrial que permeava toda a Europa. Assim, grupos de familiares e pessoas de várias classes sociais se reuniram em torno do ideal do cultivo do corpo livre, criando praticamente uma contracultura cujo enfoque foi o enriquecimento da existência humana. Tendo como lema a expressão *Nackt und Frei* (Nu e Livre), essas iniciativas da sociedade terminaram por legitimar a luta pela *Lebensreform* (reforma de vida) com a formação de vários movimentos comunitários.

Em 1901, em Berlim, foi consolidado o movimento *Wandervogel* (Pássaro em Caminhada), que promovia, entre outras coisas, concertos, leituras coletivas, alimentação natural, banhos ao ar livre, reforma de roupas, ginástica coletiva, natação e recreação infantil. A partir de 1904, cresceram em toda a Alemanha diferentes grupos de *Wandervogel* envolvendo várias gerações, mas principalmente foram os grupos de jovens que se empenharam na *Lebensreform*. Nesse período, estabeleceu-se o *Wandervogel-Ausschuss für Schülerfahrten e.V.* (Comitê dos Pássaros em Caminhada para excursões escolares), como também o Movimento da Juventude Alemã. Inicialmente, esses movimentos da juventude não incluíam moças e, só mais tarde, constituíram-se associações com mulheres – as Irmãs do *Wandervogel*. Depois da Primeira Guerra Mundial, aconteceu uma dispersão pelas trágicas mortes e mutilações de jovens durante a guerra, e outros movimentos se sobrepuseram, como o *Freikörperkultur* (Cultura do Corpo Livre).

Já em 1898 foi registrado na cidade de Essen o primeiro clube de cultura do corpo livre, o *FKK Club*, revestido das características dos banhos suecos. Eram clubes de nudistas onde era proibida a frequência de pessoas vestidas, sendo estas consideradas imorais. Movimentos naturistas desse tipo já existiam em outros lugares da Europa, principalmente na França. Na Alemanha, esse movimento de naturismo veio consolidar a enorme insatisfação do estilo de vida rígido da sociedade. Para os naturistas alemães, o corpo nu era uma manifestação quase ideológica de vida alternativa.

Os círculos conservadores das sociedades urbanas tentaram sem sucesso boicotar esta política liberal do corpo livre na Alemanha, que foi marcada pela presença do professor Adolf Koch<sup>25</sup> (1896-1979), conhecido principalmente por seu trabalho comunitário com crianças do bairro operário Kreuzberg em Berlim, que viviam em condições sociais precárias. Koch defendeu a nudez física como símbolo de uma nova sociedade. Após enfrentar hostilidades, somente em torno dos anos 1920, com o apoio do governo prussiano, ele pôde criar o seu próprio instituto para a educação física nudista, que em 1929 possuía 3 mil alunos. Koch continuou seu trabalho educacional espalhando pela Alemanha 30 escolas do gênero. O seu trabalho, em termos sociais, é classificado como um movimento de classe operária que se opunha também a preconceitos raciais, embora defendendo conceitos de eugenia. Por volta de 1933, as organizações nudistas foram banidas pelo nazismo, que, em contrapartida, criou então o Círculo Militante para a Cultura Física e Racial, excluindo judeus. Assim, também o trabalho de cunho socialista sobre a nudez física, implantado nas escolas secundárias alemães por Koch, foi banido durante o nazismo, e seu instituto Adolf Koch League for Social Hygiene, Body Cultural and Gymnastics (Institut für Eubiotik und Lebensregelung) operou até o fim de 1934. Em vão, Koch tentou várias aproximações com o regime até se inscrevendo no partido, mas seu instituto foi fechado. No processo de desnazificação, em 1947, apesar do seu registro comprometedor como membro da SS, Adolf Koch foi considerado inocente, não havendo provas suficientes que confirmassem seu apoio pessoal ao partido nazista. O instituto de Adolf Koch voltou a funcionar graças ao seu empenho pessoal em 1956 e existe até hoje, sob o nome Verein Birkenheid, dirigido por sua esposa Irmgard Koch.

Entre as duas guerras, o trabalho de Adolf Koch sobreviveu. A cultura do corpo livre é um tema transversal desta pesquisa sobre a dança expressionista alemã. Chamaram-me atenção fotos de dançarinos expressionistas posando nus, inclusive Rudolf Laban no Monte Verità em 1914. Atribuí de imediato o crédito da nudez arrojada somente a artistas, quando na realidade se tratava de uma prática mais ampla e anterior.

---

<sup>25</sup> Adolf Koch, pedagogo formado em Psicologia e Medicina pelo Instituto Frederick William, que se especializou em Sexologia pelo Instituto de Ciências Sexuais, sob a orientação do professor Magnus Hirschfeld, habilitando-se mais tarde como professor de ginástica.

## Schwabing-Monte Verità: Amor Livre e Anarquia

No livro *Freie Liebe und Anarchie* (Amor livre e anarquia), de Voswinckel (2009), encontra-se referência sobre os fundadores do Monte Verità, em Ascona, na Itália. Eram alemães que residiam em Munique no bairro Schwabing e construíram uma ponte de conexão boêmia e libertária por eles chamada Schwabing-Monte Verità. Na introdução, o autor apresenta a perspectiva histórica e o surgimento dos movimentos de reforma:

Industrialização – Urbanização – Tecnização e com isso a confrontação com o capitalismo incluindo o surgimento do movimento operário já no início do século XIX provocaram movimentos reformistas que queriam impedir uma revolução proletária que havia se tornado inevitável. Lebensreform representava a possibilidade de um terceiro caminho entre capitalismo e comunismo<sup>26</sup> (VOSWINCKEL, 2009, p. 8).

O movimento promulgava principalmente uma desaceleração da vida, propondo a volta ao campo, revalorizando o trabalho manual e procurando uma salvação espiritual (Heilsuche). Uma procura de espiritualidade diferente distanciando-se das práticas das igrejas.

A nova vida que os fundadores do Monte Verità almejavam implicava uma série de metas, como a libertação de normas estabelecidas e um modo saudável de vida mais próximo da natureza, sem violência e sem dominação, praticando também o vegetarianismo. A concretização dessas ideias no Monte Verità, em Ascona, fez com que os moradores de Schwabing se organizassem, criando, nesse local, como o autor denomina, “um verdadeiro laboratório de formas de vida”<sup>27</sup> (p. 9), construindo até balneários próprios. Segundo descrição do autor, os homens mantinham uma aparência de naturmenschen (homens da natureza), quase sempre de cabelos compridos, nus e radicais e considerando-se como habitantes de caverna, e as mulheres, por sua vez, com atitude de pessoas libertas, com a fama de praticar o amor livre, vivendo “um matrimônio de consciência”.

Todas essas ideias, de certa forma, sofreram influências ideológicas do pensamento anarquista do filósofo russo Mikhail Bakunin, que, já em 1889, morava em Locarno e expressava em diversas cartas o paraíso que ele havia encontrado. Para os escritores, as

---

<sup>26</sup> Tradução nossa.

<sup>27</sup> Tradução nossa.

implicações ideológicas no Monte Veritá eram inaceitáveis ou ridículas, ao contrário do que pensavam dançarinos e coreógrafos como Rudolf Laban, que, em 1913, se mudou com seus seguidores para Ascona, lá fundando a Escola de Arte onde ele e principalmente Mary Wigman elaboraram os fundamentos da *Ausdruckstanz*. Nos invernos, Laban voltava para Munique, onde, além de dirigir a escola de dança, encenava grandes festas carnavalescas e nos verões se dedicava ao trabalho experimental de dança, imbuído dos conceitos reformistas praticados no Monte Veritá.

Quanto à vida de Laban no trajeto boêmio Schwabing-Monte Veritá, Voswinckel se refere às “memoráveis festas de carnaval que supostamente prepararam o caminho para o futuro de uma nova arte cênica na Alemanha” (p. 89). Há uma referência à boa remuneração de Laban pelo trabalho de decorador e coreógrafo durante o carnaval em Munique para depois sustentar o trabalho artístico no Monte Veritá, “[...] para depois poder celebrar e fazer as festas na natureza intocada, no seu Sabá das Bruxas”<sup>28</sup> (p. 89).

A partir de 1913, Laban procurava libertar a dança das suas cadeias convencionais e transformá-la num conceito universal de vida entre “ascese e festa”. Em relação à importância do festivo (rito) para Laban, no sentido ritualístico da dança, sobressai a utilização do tambor para acompanhar os movimentos como uma marcação rítmica simples, mais próxima do homem e da sua natureza orgânica. Nesta fase, Laban propôs que a dança deveria sair de sua subordinação à música e ressurgir como uma arte absoluta, no sentido de orientar-se pelo canto, e o movimento que mais tarde se desenvolveu na trindade do movimento: dança – som – palavra.

Conforme Voswinckel, o escritor Brandenburg<sup>29</sup> acompanhou de perto esse momento de Laban e seu encontro de trabalho com Mary Wigman, tendo escrito em suas memórias passagens detalhadas sobre o período Schwabing-Monte Veritá como *Erinnerungen an Labans Anfänge* (Lembranças dos começos de Laban). Hans Brandenburg, a convite de Laban, chegou a Ascona no verão de 1914, levando consigo algumas dançarinas de Munique que se juntaram às alunas de Laban, dentre elas Mary Wigman, que já estava em Ascona desde o início, juntamente com a esposa de Laban Maja Lederer e suas crianças. Laban conseguiu, num acordo familiar amigável, incorporar ao grupo sua assistente e amante, a

---

<sup>28</sup> Sabá das Bruxas, uma referência ao Fausto, de Wolfgang Goethe, na cena A Noite de Valpurgis, quando as bruxas sobem a montanha Brocken para celebrar o Sabá. Uma alusão à subida ao Monte Veritá.

<sup>29</sup> Hans Brandenburg (1885-1968) foi o escritor que intermediou o encontro de Mary Wigman (1886-1973) com Rudolf Laban (1879-1858). Ainda estudante, em 1903, escreveu o livro de memórias *München leuchtet* (Munique iluminada).



dançarina Susanne Perottet, que também, como Wigman, era ex-aluna de Dalcroze. Antes da chegada de Perottet, Laban já havia anunciado suas ideias a respeito do amor livre no Monte Verità. Sobre este assunto, Laban escreveu a Brandenburg em 9 de maio de 1914, tentando convencê-lo a viajar para Ascona:

[...] Tem muita coisa de que gosto, especialmente do meu amigo Oedenkoven o fundador da Colônia e suas ideias. Uma questão que interessa é que nós membros de – uma sociedade individualista – não conhecemos o matrimônio. Eu também pessoalmente sacrifico o doce convívio do matrimônio, eu vivo sozinho. Isso não vai lhe surpreender ao contrário acho que você é feito para nossas ideias [...] <sup>30</sup> (p. 95).

Oedenkoven e Ida Hoffmann foram os co-fundadores da Escola de Artes em Monte Verità, dirigida por Laban. Eles consideravam essencial uma integração da arte com todas as áreas da vida. Dessa forma, Laban orientou os cursos da escola para o despertar de todas as capacidades criativas dos seus alunos. Faziam parte dos cursos o ensino de: artes artesanais, jardinagem, cozinha, tecelagem, sapataria, costura, pintura e escultura. Ele criou também cursos dedicados à arte da palavra, à arte do movimento, à arte da forma e à arte sonora (VOSWINCKEL, 2009, p. 92).

### **Wigman Sobe ao Monte Verità**

Para a Escola de Arte no Monte Verità, os alunos chegavam de todas as partes da Europa, mas principalmente da Alemanha. Eram pessoas com curiosidade sobre a natureza artística querendo experienciar na colônia a verdadeira essência da vida. Conforme Hedwig Müller, foi para esse mundo que Mary Wigman se dirigiu no verão de 1913. Nos diários de Wigman, um trecho sobre a segunda parte da excursão:

[...] Então desci por esse caminho e logo cheguei ao Damenluftbad (banhos das moças ao ar livre) e de lá já podia ouvir de longe um tambor. Pensei: Um tambor! Isso só pode ser Laban. Subi o monte ao som do tambor e cheguei a um gramado então eu vi um homem com bermuda e uma camisa branca e um tambor nas mãos e algumas moças e um anão que lá fizeram movimentos. Fiquei fascinada e parada olhando e Laban por acaso me olhou esgueiramente e disse: “O que a senhora quer aí?” “Eu quero me juntar a

---

<sup>30</sup> Tradução nossa.

vocês.” “Então a senhora vai atrás do arbusto trocar a roupa e vem até aqui”. Eu fiz. E foi como se eu fosse chegando em casa. Isso foi inesquecível uma sensação maravilhosa. Que eu estava lá e de repente feliz e inspirada sob a ditadura de um ritmo de tambor<sup>31</sup> (MÜLLER 1986, p. 38).

Conforme Müller, depois de pouco tempo da chegada de Wigman ao Monte Verità, ela escreveu no seu diário seu primeiro ensaio sobre dança livre, resumindo também o seu tempo e suas experiências com música em Hellerau:

Até agora a música e a dança pareciam inseparáveis e todas as tentativas de dar vida às convenções do movimento entorpecido visavam criar uma unidade entre essas duas artes. Uma unidade que apesar de todas as saudades musicais provavelmente nunca teve e nunca terá. Dança e música – são semelhantes demais e do mesmo valor para que uma se possa dissolver na outra sem mutuamente perder, o mais próprio e o de melhor. Porque elas obedecem quase às mesmas leis o que pode ser a razão porque, as pessoas repetidamente imaginam a fusão das duas áreas como uma forma de aperfeiçoar a dança. [...] Nos encantos da música pura o dançarino não pode mais ficar independente. Ele aceita demais aquela atmosfera sonora que o confronta e sairá enfraquecido na expressão própria em seu movimento constrangido. E àquele que quis ser o criador no fundo não resta nada mais que ser um intérprete do outro. Quase todas as nossas dançarinas e dançarinos modernos incorporam música, e dançam algo alheio enquanto podiam criar algo próprio. Libertar-se da música! Isso todos deveriam fazer! Somente então: o movimento pode se desenvolver como aquilo que todos esperam dele: a dança livre, a arte pura<sup>32</sup> (MÜLLER, 1986, p. 41).

Disposta a desenvolver algo próprio, Wigman criou em 1914 o solo Lento, uma exploração inédita da lentidão e da imobilidade do movimento sem música, mas o trabalho anterior que a tornou conhecida foi o solo Hexentanz (Dança da Bruxa). No livro *A linguagem da dança*, de 1926, Mary Wigman descreveu o momento de criação de Hexentanz.

Quando numa noite totalmente convulsionada voltei ao meu quarto e me confrontei com o espelho. O que ele refletiu foi a imagem de uma obsessada, selvagem, repudiante e fascinante. Os cabelos emaranhados, os olhos profundos nas suas cavernas, a roupa da noite torta deixando aparecer o corpo quase gigantesco: Aí era ela a bruxa – a bruxa – o seu enraizado na terra, no seu instinto desenvolvido, na sua vontade insaciável de viver animal e fêmea ao mesmo tempo<sup>33</sup> (WIGMAN, 1966, p. 19).

---

<sup>31</sup> Tradução nossa.

<sup>32</sup> Tradução nossa.

<sup>33</sup> Tradução nossa.

A emocionalidade extática de Wigman foi despertada no Monte Veritá, ao encontrar a sua alma bruxa obsessivamente criativa que se reflete em quase todo seu grandioso repertório de dança apuradamente analisado por Müller (1986). A obra de Wigman (solos e coreografia em grupo) é inspirada em temas míticos, cerimoniais, religiosos, celebrações e especialmente ritos. A importância do encontro consigo mesma se expressa em seus escritos diários que demonstram a sua entrega à arte no Monte Veritá desenvolvendo-se através dos impulsos livres e não dogmáticos de Laban, que ela chamou de “revelação” de ser algo que ela sonhara encontrar. Ela considerou as ideias dele de experimentar com o corpo e se libertar de formas cunhadas, um verdadeiro caminho para o encontro e a prática da dança como algo “absoluto”. Neste trecho, ainda em Monte Veritá, Wigman escreveu:

Aqui não existe nem ídolo, nem liderança. Aqui sou novata totalmente responsável por mim mesma, iniciando a expedição mais investigativa e fascinante que existe para o dançarino: a descoberta do próprio corpo e sua transformação para ser um instrumento: [...] as passadas, os impulsos, as deslizadas e as caídas – A bem-aventurança do pairar superando a gravidade através do júbilo celestial no salto da dança<sup>34</sup> (MÜLLER, 1986, p. 39).

### **O Conceito Dança-Som-Palavra**

Hans Brandenburg havia conhecido Mary Wigman em Munique quando ela visitava a demonstração didática de Laban. Ele foi imediatamente convencido de “que este Laban e esta Mary Wigman iam determinar o futuro da nova arte de dança: “isso eu disse a eles imediatamente e disso resultou o plano de colaboração [...]”<sup>35</sup>. Esse plano foi realizado no verão de 1914, quando Brandenburg já havia escrito um jogo trágico de palavras e dança tendo como título *Sieg des Opfers* (A Vitória da Vítima), que deveria ser encenado conforme os princípios de Laban de dança-som-palavra (MÜLLER, 1986, p. 41).

O termo “dança-som-palavra” tem um significado programático elaborado por Laban de uma formação compreensiva e total para viver arte como uma nova qualidade de vida. No programa da escola, ele escreveu:

---

<sup>34</sup> Tradução nossa.

<sup>35</sup> Tradução nossa.

Em todas as áreas a tecnologia está triunfando, a forma-finalidade, e somente o organismo humano fica atrás do desenvolvimento das suas ferramentas. Músculo, nervos, cérebro são os três centros onde se manifestam o querer, o sentir, o saber. É nas três grandes leis rítmicas que claramente nós encontramos o nosso sentir sensual, nosso movimento e nosso pensar que reinam em todas essas áreas. A consideração consciente desses processos capacita “cada um” para reencontrar, fortalecer e dominar o ritmo da sua vida num tempo mais longo ou mais curto. O nosso aparelho intelectual, nosso aparelho sensitivo e o nosso sistema muscular podem ser controlados e plenamente desenvolvidos de uma forma extraordinária e significativa através de Dança-Som-Palavra<sup>36</sup> (MÜLLER 1986, p. 46).

Conforme Müller, Laban apresentou, no início de janeiro de 1914 em Munique, uma demonstração sob o lema Dança-Som-Palavra com dois alunos e quatro alunas (dentre elas Mary Wigman), que executaram os princípios básicos da sua teoria de movimento: exercícios de relaxamento e contração, exercícios de força, flexibilidade e mobilidade, como também sequências e imagens de movimentos de dança. No público, encontrava-se o escritor Hans Brandenburg, que acabara de publicar com entusiasmo o seu livro *A dança moderna* e que, segundo a autora, será por toda sua vida um estimado amigo de Mary Wigman. Comentando a apresentação Brandenburg escreveu:

Os exercícios na sua maioria foram acompanhados de música sonora, ritmo de gongos, tambores batidos à mão e flauta doce, o que antes ninguém tinha visto; eles surgiram de improvisações livres e mesmo assim se constituíram de elementos e leis de uma teoria de harmonia corporal. Paralelamente também improvisatoriamente se falava e cantava tudo acentuado a partir do mesmo centro<sup>37</sup> (MÜLLER 1986, p. 47).

### **Monte Veritá e o Surgimento de uma Dança que Revoltou o Formalismo da Danse d'École**

A decisão de investigar a nudez corporal na dança expressionista a partir de uma foto de Laban e seus seguidores no Monte Veritá rendeu bons frutos. Primeiro porque foi necessária uma pesquisa histórica mais vinculada a uma sociologia corporal. Sem a compreensão da importância que tiveram os impulsos e iniciativas sociais no início do século XX e o reflexo

---

<sup>36</sup> Tradução nossa.

<sup>37</sup> Tradução nossa.

causado no pensamento de intelectuais e artistas, pouco teria aproveitado para uma visão mais aprofundada sobre o assunto.

Entender o movimento de Lebensreform na Alemanha, as razões da sua ampla aceitação e os desdobramentos e novas iniciativas que se espalharam no país, para depois perceber a diluição de conceitos libertários e anarquistas que após trinta anos ressurgiram com normas e regras de uma endoutrinação fascista, foi uma revelação. Também o entendimento da importância que tiveram a comunidade Schwabing-Monte Veritá e a criação da Escola de Artes de Laban através de fontes históricas como as de Hedwig Müller (1986). São relevantes, ainda, as referências de Hans Brandenburg, em seus manuscritos, sobre a carreira inicial de Laban, e finalmente o livro *Amor livre e anarquia*, de Voswinckle (2009), organização de textos e depoimentos de personalidades da boemia de Schwabing – onde moravam e conviviam e, nos verões, se encontravam em Ascona – como: Erich Mühsam, Oskar Maria Graf, Otto Gross, Rudolf Laban, Mary Wigman, Marianne Von Werefkin e mais tarde também o poeta Rainer Maria Rilke, além de muitos outros que fizeram a ponte Schwabing-Monte Veritá, trabalhando criativamente e praticando amor livre e anarquia, quebrando convenções rígidas sobre o modo de viver da sociedade daquela época.

Interessou sobremaneira a colaboração profícua entre Laban e Wigman que se estabeleceu nas primeiras experiências em Veritá em 1913, quando Wigman saiu do sistema de Ginástica Rítmica de Dalcroze, em Hellerau, para encontrar em Laban as “revelações” de dança livre que ela sonhara. A sedimentação da dança “pura”, sem estar subordinada à música, marca a passagem desse mágico encontro da bruxa Wigman com o Sabá de Laban no Monte Veritá, ao ritmo de um simples tambor marcando compassos da vida.

Em Veritá, a dança e o ritual se fundem na teoria labaniana de Dança-Som-Palavra. O traço cerimonial da dança corêutica de Laban se revigora com a conotação de rito empregada nas experiências corporais na Escola de Artes da colônia Veritá. A nova dança surge ritualística, cíclica e liberta.

Na *Ausdruckstanz*, foi comum a inspiração em ritos, e Mary Wigman praticamente construiu seu repertório, deixando-se influenciar pelo ritual na dança empregando ciclos temáticos com ritos de celebração, de morte, de maternidade e outros.

Em termos de uma etnocologia para a *Ausdruckstanz*, a “matriz” estética é da família anglo-saxônica. Para o pesquisador Horst Kogler (1984), a Alemanha descobriu sua identidade de Dança após o surgimento da *Ausdruckstanz*, que de fato apareceu como uma

dança anticlássica e antiacadêmica no início do século XX. Quanto à sua designação, ocorreu a utilização de vários termos durante quase vinte anos: dança livre, dança subjetiva, dança nova etc., para ser finalmente chamada de *Ausdruckstanz*. Porém, o que Koegler aponta é que a pátria espiritual da *Ausdruckstanz* é a Alemanha. Foi a partir do seu sucesso na Alemanha, que Isadora Duncan obteve reconhecimento nos Estados Unidos e consolidou sua carreira internacional. Foi também na Alemanha que Rudolf Laban, Mary Wigman, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Harald Kroetzberg e Kurt Jooss trabalharam como dançarinos, coreógrafos e pedagogos, fundamentando “uma dança que revoltou o formalismo da *Danse d'École*, a dança acadêmica forçada num espartilho rígido e cheio de regras e normas”<sup>38</sup> (KOEGLER, 1984, p. 7).

O pesquisador constata que, por outro lado, o balé clássico se desenvolveu sem iniciativa e contribuição alemã, absolutamente zero, mesmo se considerando que o balé fez parte dos teatros das cortes, dos municípios, dos principados e também das cidades livres, portanto, de praticamente todo lugar na Alemanha que tivesse uma casa de ópera. Foi uma exceção, na história do balé alemão, o fato de ter o grande reformador do balé Jean-Georges Noverre trabalhado de 1759 a 1766 em Stuttgart, onde mais uma vez retornou de 1824 a 1828, com enorme êxito, levando o balé ao seu auge graças à presença de Filippo Taglioni e sua filha Marie. Koegler comenta que em geral reinava em Berlim, Dresden, Leipzig, Munique e Hamburgo, uma mediocridade, em virtude de se imitar o que se criava principalmente em Paris, e também o que já havia sido imposto em Viena, Milão, Londres ou Petersburgo.

### 3.2 DANÇA EXPRESSIONISTA E NAZISMO

#### **O Corpo Imaginário do Racismo**

Procurando refletir sobre as possíveis lógicas sociais e culturais para o holocausto, que envolveu o sacrifício corporal e o extermínio de milhões de judeus – e quando se pensa sobre os horrores de uma Terra Deserta provocada pela Segunda Guerra Mundial –, vê-se o grande paradoxo vivido pela sociedade alemã e por artistas como Laban, Wigman e tantos outros que conviveram com os absurdos da existência entre duas guerras. A mesma sociedade que viveu o corpo livre universal tem de corroborar a massificação do corpo-coletivo uniformizado para

---

<sup>38</sup> Tradução nossa.

identificar e padronizar o ideal racista. A intenção é analisar a *Ausdruckstanz* – e seu trajeto do corpo livre ao corpo-coletivo.

Inicialmente, algumas reflexões sobre o envolvimento de representantes da dança expressionista com aspectos ideológicos do nacional socialismo. Duas questões importantes que podem elucidar um pouco a complexidade do assunto: Qual foi o interesse do governo nazista em associar a dança expressionista aos seus programas políticos? Por que a *Ausdruckstanz* não foi considerada “degenerada” tanto quanto as outras artes?

Estudos indicam que o interesse do governo nazista foi, entre outros, o de associar ao seu esquema de propaganda o prestígio da *Ausdruckstanz* cuja reputação artística através dos seus renomados coreógrafos se encontrava solidamente constituída com a abertura de inúmeras escolas de dança e a realização de apresentações públicas de sucesso na Alemanha e no exterior. A expressão corporal vigorosa da *Ausdruckstanz* e a conduta basicamente apolítica dos seus representantes foram também requisitos atraentes para as intenções do governo nazista. Com o poder de intimidação que se instaurou em toda a Alemanha durante o III Reich, esta arte foi convocada a se descontextualizar, saindo da esfera do corpo individual evocado por Isadora Duncan e se estendendo para a identidade de um corpo-alma coletiva.

Reforça esta hipótese o entendimento de David Le Breton em a *Sociologia do corpo*, no capítulo “O corpo imaginoso do racismo”, em que ele esclarece que existe neste caso um apelo para que “a história individual, a cultura, a diferença sejam neutralizadas, apagadas em prol do imaginado corpo coletivo, subsumido pelo nome de raça” (BRETON, 2009, p. 72). Simultaneamente, o corpo é lugar de valor e lugar de imaginários. Para Breton, o racismo dentro de uma lógica social, dentre outras coisas, repousa sobre o corpo. Ele acolhe projeções, mobilizações, violências, fincando raízes nos alicerces interiores passionais que alimentam a vida coletiva.

O racismo se manifesta por razões ambíguas num processo de discriminação classificatória. A diferença estigmatizada e a percepção do corpo estrangeiro como corpo estranho. O racismo em sua ruptura dá importância ao corpo ou ao artefato da aparência física. Os alemães judeus no período nazista foram identificados pelos médicos por medidas do nariz, da boca, da dentição e do crânio e, finalmente, para assegurar a identificação, já que os sinais corporais não foram suficientes para denunciar a diferença, foi colocada uma estrela amarela como marca no peito dos judeus para diferenciá-los da população ariana.

A diferença transformada em estigma. O corpo estrangeiro torna-se corpo estranho. A presença do outro se resume à presença de seu corpo: ele é seu corpo. A anatomia é seu destino<sup>39</sup>. O corpo não é mais moldado pela história pessoal do ator numa dada sociedade, mas ao contrário dos olhos do racista, são as condições de existência do homem que são os produtos inalteráveis de seu corpo. O ser do homem corresponde ao único desenvolvimento de sua anatomia. O homem nada mais é que um artefato da aparência física, do corpo imaginário ao qual a raça dá nome (p. 73).

O racismo acontece de forma real, concreta, cruel, com base numa opção intelectual, imaginária, e opera com a discriminação, dando importância mais ao corpo do que ao espírito. Em diferentes gradações, encontram-se o rancor e a repressão da afetividade como formas ambíguas e vagas, desprovidas de lógica social. Breton traz ideias assertivas para a sociologia do corpo e discute, através de duas vertentes opostas radicalmente: o corpo como produto cultural; o corpo determinado biologicamente.

O corpo é molestado por exames como peso do cérebro, ângulo facial, fisionomia; a frenologia e outros meios demonstram com provas irrefutáveis o pertencimento a uma raça. A procura de sinais manifestos, inscritos na pele, que incriminam a degenerescência. A ordem do mundo passa a obedecer a ordem biológica cujas provas são encontradas nas aparências corporais. O destino do homem passa por uma conformação morfológica. “Mede-se, pesa-se, corta-se, fazem-se autópsias, classificam-se incontáveis sinais transformados em índices a fim de decompor o indivíduo sob os auspícios de raça ou categoria moral” (BRETON, 2009, p. 17). O corpo passa a ser o produto que encarna e descreve o homem, que passa a ser percebido apenas pela aparência física. O homem revelado pela natureza física tem sua subjetividade como um reflexo do conjunto da sua raça.

Para que o corpo-coletivo da “raça ariana” do imaginário nazista fosse instaurado, faltava um pretexto que acolhesse as paixões e ao mesmo tempo a esperança de solucionar os problemas socioeconômicos pendentes. Foi pensada uma operação ideológica de resgate de espírito nacional ancestral. A nação identificada como Vaterland (Pátria) foi solicitada a compactuar no sentido coletivo de orgulho nacional com intenção de resgatar uma cultura pátria enraizada.

---

<sup>39</sup> Destino como finalidade. O corpo sendo considerado só pelo aspecto biológico desligado do corpo social.



## O Volkgeist – o Espírito do Povo

No III Reich, aconteceu uma retomada do Volkgeist<sup>40</sup> (espírito do povo) ou a transmutação de a cultura em “minha” cultura. Em 1926, Julien Benda publicou *La trahison des clercs*<sup>41</sup>, referindo-se ao cataclisma das noções morais entre os que educam o mundo. Sua inquietação foi o entusiasmo da Europa pensante pela misteriosa ideia de alma coletiva. Estupefato, ele constata que os intelectuais do seu tempo abandonaram a atenção aos valores imutáveis, para com o seu “talento e o seu prestígio se colocarem a serviço do espírito provinciano, para instigar os exclusivismos, para exortar a nação a se unir, a adorar a si mesma” e a colocar-se perante outras culturas (FINKIELKRAUT, 1989, p. 16): o homem transmutando através da língua, arte, filosofia e cultura, para a cultura da nação. Finkielkraut considera uma derrocada do pensamento do homem da Idade Moderna sua contribuição moral e fatídica para a história da humanidade, quando a cultura passa pelo prisma do enraizamento, valorizando aspectos homogêneos, criando através da arte um conjunto emblemático com signos de fácil reconhecimento.

A *Ausdruckstanz* com o seu prestígio artístico foi convocada e atuou através dos seus mais altos representantes em um eficiente plano estratégico de política cultural nacionalista, na qual a beleza do corpo expressa através da dança, da ginástica, e do esporte culturalizado (*Sport und Kultur*) ajudaria na recuperação da ancestralidade germânica inspirada na antiguidade grega.

Portanto, o interesse do Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda do Reich) pela corporeidade da *Ausdruckstanz* foi de usar esta dança para um imaginário racista. A gestualidade carregada de expressões e sentimentos, comuns na dança expressionista, que nos anos 20 correspondera ao vanguardismo histórico e revolucionário no campo da dança com reconhecimento mundial, foi, de repente, provincianamente submetida e adaptada para ideologias nacionais reacionárias de superioridade racial. A *Ausdruckstanz* saiu da experiência artística individual liberta para o

---

<sup>40</sup> Volkgeist (trad. literal espírito do povo) é o termo que traduz o conceito de espírito nacional que apareceu em 1774, um legado do romantismo alemão. Ver mais em Finkielkraut, *A derrota do pensamento* (p. 16.).

<sup>41</sup> Traduzido em publicação alemã como *Verrat des Intellektuellen* (1927) e em português *A traição dos intelectuais*. O título do livro *Les Trahisons des clercs* vem de um termo originalmente usado pelo filósofo francês Julien Benda (1867-1956), para descrever a traição de valores dos intelectuais da direita. No original: *Clerc/Clérigo* descreve uma classe. Ver mais em Roger Scruton, *Dictionary of Political Thought* (1982).

corpo-coletivo formal, o enquadramento das ideias da dança coral, da simetria da ginástica rítmica em um perfil militar uniforme do nazismo, tornando-se objeto de propaganda política. A expressão poética original do corpo-alma do dançarino da *Ausdruckstanz*, naquele momento histórico da Alemanha, serviu para forjar as ideias de beleza, heroísmo, espírito de conquista e esperança de vitórias, numa estética fascista simbolizada pelo corpo coletivo de uma raça. Uma assimilação de valores forçada pela intimidação do poder. O conceito idealista da *Ausdruckstanz*, de harmonia plena, foi absorvido pela ideologia programática da estética reacionária e demagógica que culminou na fundação, em 1933, da organização *Kraft durch Freude* (Vigor através do Prazer), o esforço mais popular e eficiente dos nazistas para melhor integração do povo como comunidade étnica, através de múltiplos programas culturais e turísticos (TREUE, 1958, p. 739).

O movimento *Freikörperkultur* (Cultura do Corpo Livre), praticado na sociedade e também pelos modernistas em torno de 1914, com as excursões de Laban ao Monte Verità em Ascona na Itália, também foi retomado pelos nazistas. A nudez do corpo saudável dos coreógrafos e ginastas foi explorada em ideias propagandistas, e revelada no cinema principalmente pelo trabalho da cineasta Leni Riefensthal no filme *Olympia*, uma idealização mítica da cultura corporal, a exaltação da beleza física do corpo em movimentos vigorosos de ginástica e atletismo. O filme *Olympia* mistura o estilo ficcional e documentário numa interpretação ideológica da corporeidade e do vigor dos atletas nos Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim. A cineasta explora muitos recursos cinematográficos, e usa sua imaginação para perfilar-se à estética do III Reich. A qualidade fotográfica obtida através de efeitos de luz e sombras, em câmera lenta, close-up criando ângulos e fazendo tomadas de baixo para cima, faz o movimento dos atletas ganhar outra dimensão. Em muitas cenas, em desafio à gravidade, os corpos idealizados parecem soltos no ar contracenando com as nuvens. Os corpos esculturais sugerem a beleza dos deuses no Olimpo do III Reich. O filme foi dividido em duas partes: 1ª parte - Festa do Povo e 2ª parte - Festa da Beleza. A 1ª parte apresenta filmagens na Grécia, mais especificamente no Parthenon, e mostra paralelamente filmagens na natureza nos arredores de Berlim, no alojamento dos atletas, com várias tomadas dos corpos nus correndo, brincando e nadando num lago. A 2ª parte consta de filmagens que documentam a disputa entre os atletas de diferentes países, no estádio, na presença do público. Apesar dos enormes avanços técnicos e dos inovadores recursos de filmagem lançados pela cineasta, esta ficou decisivamente marcada como artista colaboradora por conta de outros filmes realizados no padrão ideológico fascista.

## **Caminhos para a Força e a Beleza**

Hilmar Hoffmann, na sua pesquisa sobre filmes alemães que documentaram e divulgaram o esporte e a cultura sob a ótica nazista, aponta a existência de um filme anterior a *Olympia*, chamado *Wege zu Kraft und Schönheit* (Caminhos para a Força e a Beleza), de Kaufmann e Prager, realizado em 1925, que não só serviu de inspiração mas foi imitado por Leni Riefensthal. O filme de Kaufmann chamou atenção quando pela primeira vez mostrou exaustivamente mulheres nuas e homens seminus em poses da Antiguidade. Para defender suas ideias de nudez, o cineasta utilizou o termo “*gymnos*”<sup>42</sup>, que etimologicamente significa nudez. Legitimado por mostrar a natureza humana desnuda e, com muita luz artificial, revelar seu corpo-alma, o filme apresentou aos olhos dos espectadores a ética e o significado religioso da *Körperkultur* (cultura do corpo). Kaufmann teve a intenção de esclarecer para a sociedade através do seu filme que o corpo fortalecido poderia tirar a juventude alemã das ruas oferecendo-lhe esporte para o fortalecimento do corpo. O cineasta não teve problemas com a censura de então, e sobre o filme consta em protocolo de 1927: “nudez só tem um efeito desmoralizante se apresentada de forma lasciva despertando os sentidos. Portanto ela exige decência na apresentação e ausência de qualquer aspecto sexual”<sup>43</sup> (HOFFMANN, 1993, p. 56).

Apoiado no conceito de *mens sana in corpore sano* (mente sã, corpo são), Kaufmann mostrou a beleza funcional do corpo com imagens sem nenhum apelo aos sentidos do espectador. A ideia central do filme foi traduzir a cultura corporal como fonte de revelação da beleza do ser humano. Ele quis evidenciar através de meios estéticos impactantes do cinema que o homem de então podia ser tão nobre e tão bonito quanto os gregos antigos, e provou isso mostrando no seu filme os atletas sob a luz do sol executando movimentos de ginástica numa beleza clássica, componentes educacionais ideais para incentivar a juventude alemã a se inspirar na beleza da Antiguidade. “Corpo saudável e a mente também saudável”? O autor faz esta pergunta, talvez, pensando no tempo insano que se configurou mais tarde durante a perseguição aos judeus. Para Hoffmann, porém, o cineasta traduziu a máxima do livro *Mein Kampf* (Minha luta), publicado em 1926, no qual Hitler expõe suas ideias puritanas referindo

<sup>42</sup> Conforme o dicionário Houaiss o gimnosofismo era praticado na Índia Antiga por seitas ascetas cujos adeptos andavam nus praticando meditação (acesso em: 8 dez. 2009).

<sup>43</sup> Tradução nossa.

que somente um espírito são pode habitar em um corpo são (p. 57). O filme foi feito sob a estética do cinema mudo e a dialética da denúncia, pela qual a câmera, a música e os corpos idealizados, de um lado, e os degenerados, do outro, instauram a polêmica. Desde o início do filme, o cineasta criou cenas onde são contrastadas pessoas gordas da época com esculturas gregas, ou seja, a atualidade mal-apresentada versus a Antiguidade clássica, para criar no espectador uma consciência de saúde do ponto de vista nazista. Foi esse nazismo que mais tarde normatizou a eutanásia nos hospitais, exterminando aleijados e doentes mentais.

Concordando com Hoffmann, o filme antecipa a ideia de “arte degenerada” e se perfila como uma caricatura cultural, denunciando a civilização como inimiga do corpo e propensa à degenerescência. A chave foi a higienização do povo germânico, planejada por Hitler, que mais tarde de fato limpou os asilos e eliminou vidas que para o sistema não valeriam a pena ser vividas. Os filmes de propaganda apontavam também os judeus como fisicamente feios e degenerados, exagerando uma atitude supostamente subalterna e um caráter enganador. Mais tarde, os filmes nazistas acentuavam para a juventude o fetiche da cultura corporal, influenciando até nas escolhas de parceiros sexuais, de preferência esportistas e racistas (p. 59).

O filme de Kaufmann em relação a formas e conteúdos se aproxima das ideias aplicadas posteriormente pelos nazistas sobre um novo senso corporal, fazendo a população criar uma consciência corporal ambígua, conduzindo-a a um pensamento biológico segundo o qual o corpo sano idealizado é pré-requisito para qualquer renascimento de um povo (p. 65). A nudez em *Wege zu Kraft und Schönheit* (Caminhos para a Força e a Beleza) explicita que um corpo nu é símbolo de pureza seletiva. Este pensamento é mais tarde reinterpretado pelos nazistas como cultura corporal de pureza seletiva para a purificação racial. Em Hoffmann (p. 53), encontra-se a seguinte citação de Hitler: “Cada arte verdadeira deve conferir às suas obras o cunho de beleza, porque para todos nós o ideal jaz no saudável. Portanto todo saudável é correto e natural. Por conseguinte o correto e natural é belo”.<sup>44</sup>

O conceito do belo de Hitler está ligado à vida e à arte como imitação da natureza, em sua reprodutividade ideologizadamente saudável, contra a degenerescência da natureza ou o fora do padrão, a doença, bem distante do pensamento kantiano sobre o belo como um jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento. No jogo livre da faculdade do juízo, o sobrevivente é a experiência estética em si. Nós nos demoramos na contemplação do belo, porque a contemplação se nutre, fortalece e reproduz a si própria. Para distinguir se “algo é

---

<sup>44</sup> Tradução nossa.

belo ou não”, é suficiente a evidência subjetiva do sentimento. O sentimento do prazer é para Kant uma forma da percepção do belo. O juízo de gosto pode reivindicar a validade universal embora sendo um juízo estético de estado subjetivo. Não são juízos lógicos. São juízos de percepção espontânea (KULENKAMPPFF, 1992, p. 19).

Uma perplexidade invade quando se começa a entender para onde foram canalizados o vigor e a beleza estética do corpo. O que foi a encenação da política hitleriana e qual a finalidade da impressão do vigor, da vontade férrea, da conquista e resistência corporal? Walter Benjamin<sup>45</sup>, analisando a estetização política do fascismo, aponta o que estava por trás destas ideias:

Todos os esforços de estetizar a política culminam em um ponto. Este ponto é a guerra. É através da guerra e somente da guerra que se pode fornecer a movimentos de massas de maior porte uma meta enquanto preservando as tradicionais condições de propriedade. A humanidade, outrora com Homero um objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, agora se tornou um objeto de um espetáculo de si mesma. A sua alienação chegou ao grau que a faz viver a sua própria aniquilação com prazer estético<sup>46</sup> (HOFFMANN, 1993 p. 23).

Como depositárias da alma nacional única, as massas se deslocam para defender a nação de que se sentem guardiãs. Com o espírito do povo (Volkgeist), tudo declina no plural até a entrega à morte: “[...] a exaltação da identidade coletiva compensa a derrota militar e a aviltante sujeição, que é seu preço. A nação, maravilhada, se indeniza da humilhação que está sofrendo pela descoberta de sua cultura. Para esquecer a impotência se entrega a teutomania” (FINKIELKRAUT, 1989, p. 20).

### **Kraft durch Freude (Força através do Prazer)**

Além do planejado extermínio do povo judeu, Hitler em seus discursos preparava a entrega ao sacrifício na guerra de seus guerreiros germânicos: “[...] Aquele que quer viver, deve lutar, e aquele que não quer lutar nesse mundo de luta permanente não merece viver”<sup>47</sup> (HOFFMANN, 1993, p. 95). A aniquilação como prazer estético, de que fala Benjamin,

---

<sup>45</sup> Trata-se de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* (A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica), segunda versão do texto iniciado por Walter Benjamin em 1936 e publicado em 1955.

<sup>46</sup> Tradução nossa.

<sup>47</sup> Tradução nossa.

usurpando qualquer possibilidade de expressão individual ou escolha de viver. A proposta de Hitler foi de encorajar uma Alemanha nacionalista, guerreira, inculcando no povo o espírito de luta através da força e da alegria encontrados no esporte, cultura e arte (*Kraft durch Freude* – Força através do prazer). A orientação política tendeu para a encenação arquitetada e regida pelo Ministério de Propaganda do III Reich, que através de diversos meios preparou psicologicamente a massa de seguidores e cujo golpe final foi a comoção pela beleza estética da programação esportiva dos Jogos Olímpicos de 1936, contando com a participação de dançarinos e coreógrafos da *Ausdruckstanz*. Para a historiadora Hedwig Müller (1986), é quase incompreensível como renomados coreógrafos deixaram canalizar a sua energia e seus talentos artísticos, os seus conceitos de celebração e ritual para eventos coletivos glorificando uma integração ideológica do povo numa massa uniformizada. Oferece uma visão do militarismo coreográfico a detalhada narrativa de Mary Wigman sobre as festividades de inauguração dos Jogos Olímpicos de 1936:

É um espetáculo de massas em proporções nunca alcançadas, realizadas na presença de cem mil espectadores no Estádio Olímpico. O espetáculo consiste em três formações começando às nove horas da manhã. Jogo Infantil é o título da primeira na qual 2500 moças e 900 moços entre 11 e 12 anos apresentando Rondas de Dança Infantil sob a direção artística de Dorothee Guenter. [...]. Na segunda formação apresentada por 2300 moças de 14 a 18 anos, sob o título *O Charme das Moças* [...], incluindo um solo de Palucca, uma valsa solística dentro a massa das moças [...]. Na quarta parte segue uma Dança de Armas coreografada por Harald Kreutzberg com 60 guerreiros, mantendo uma sequência lógica vem o drama *Lamentação* de Mary Wigman com 80 dançarinas<sup>48</sup> (MÜLLER 1986, p. 237).

Norbert Servos, conhecido crítico e teórico de dança na Alemanha, se refere aos protagonistas da nova dança alemã entregando sua arte a um baixo nivelamento em padrões coreográficos geométricos massificados dos nazistas, que não se diferenciaram entre encenações militares e civis. Em ambas, enfrenta-se o mesmo monumentalismo que faz o conjunto de corpos uniformizados e, portanto, o indivíduo desaparece no coletivo em favor de uma ideologia dominante e repressiva: “O fato que a *Ausdruckstanz* – dentro da sua própria esfera – não tinha nada a opor contra isso talvez seja sua mais grave capitulação”<sup>49</sup> (SERVOS, 1990, p. 66).

---

<sup>48</sup> Tradução nossa.

<sup>49</sup> Tradução nossa.

Alguns dos mais proeminentes artistas, como Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Gret Palucca, participaram com coreografias e solos de dança nos desfiles dos Jogos Olímpicos de 1936, organizados pelo Ministério de Propaganda do III Reich, com exceção de Kurt Jooss, que optou antes pela emigração para a Inglaterra. Apesar das observações de Jooss a Laban sobre o perigo de permanecer na Alemanha, só após complicações com o partido nazista Laban também decidiu exilar-se. Alguns outros, como Mary Wigman e Gret Palucca, permaneceram, entrando numa certa emigração mental. Muitos deles, logo após a guerra, resumiram a trabalhar ensinando na Alemanha, Wigman em Leipzig e Palucca em Dresden, como também Harald Kreutzberg, que sem dúvida foi o mais proeminente dançarino alemão nesses anos.

### **Wigman no Olimpo do III Reich**

Considera-se perfeita a maneira como o governo nazista organizou seus arquivos. O Ministério de Propaganda de Joseph Goebbels, em especial, deixou relatos pormenorizados de suas atividades. Os que não foram danificados pela guerra servem de referência para muitos pesquisadores que tentam entender a extensão do envolvimento de artistas e intelectuais com o III Reich. O livro *Hitler's Dancers*, de Lilian Karina e Marion Kant (2003), traz uma seleção de arquivos documentais encontrados no Bundesarchiv (Arquivo da República Federal da Alemanha), que a historiadora Marion Kant transcreveu, alguns na íntegra e outros em trechos. São cem documentos como cartas, listas e comunicados, em que se pode acompanhar a submissão de dançarinos controlados pelo eficiente esquema burocrático do ministério nazista. Nos setores de dança, ópera e música, os judeus alemães e descendentes de judeus foram proibidos de dar aulas para alemães arianos. Depois, intensificada a perseguição, muitos foram desaparecendo e a maior parte terminou nos campos de concentração. As autoras questionam por que, para os nazistas, a *Ausdruckstanz* não foi considerada uma “arte degenerada” como a pintura, o teatro e a literatura. Diferentemente disso, *A New German Dance*, conforme Karina Kant, conseguiu sobreviver por ter afinidades com as ideias do nazismo. “Foi um amálgama de demandas de um estado burocratizado e totalitarista dos nazistas de um lado e do outro ambições cegas, egoístas, e degradantes quase sempre servindo a si mesmos em detrimento do outro”<sup>50</sup> (KARINA; KANT, 2003, p. 72) . Para essas autoras

---

<sup>50</sup> Tradução nossa.

os dançarinos não só reagiram, mas também agiram e atuaram, e perante a história eles têm responsabilidade por esta ação. O fato de vários estudiosos terem silenciado sobre esse passado da *Ausdruckstanz* levou as pesquisadoras a questionar essa situação particular. O polêmico livro, ora referido, tem o intuito de revelar para o mundo que a *Ausdruckstanz*, de indiscutível nível artístico, teve em sua história a imagem revolucionária comprometida pela relação direta com as práticas excludentes do nazismo no período de 1933 a 1945, figurando como seus colaboradores principais Rudolf Laban e Mary Wigman.

Em 1986, portanto antes do estudo das autoras citadas, Hedwig Müller realizou pesquisas documentais no Arquivo Nacional da Alemanha e no Diário de Mary Wigman para seu livro *Mary Wigman: vida e obra de uma grande dançarina*. Esse estudo revela a complexidade da relação da coreógrafa com o nazismo em dois capítulos: “Dançando sob a Suástica” e “Entre Colaboração e Conflito”, que esclarecem sobre as dificuldades de Wigman para continuar seu trabalho, e as constantes concessões feitas ao governo.

A luta é cansativa e ela se pergunta: “Por que não se percebe o que está acontecendo? Por que se procede tanto sem diferenciação?” [...] Mary Wigman para os nazistas é duvidosa, sua dança e sua pedagogia dirigem-se ao indivíduo. Ela cultiva um individualismo que o estado Nacional Socialista tem como meta exterminar. Para eles Mary Wigman é uma relíquia da experiência da República de Weimar e sua filosofia é perigosa. Ela tem como princípio norteador um poder supra-humano colocando o cosmo e o destino acima do Estado, do Partido e do Führer, falando da responsabilidade de cada um por seus atos e por sua consciência e convicção individual. Wigman quer o sentimento, os nazistas querem a obediência<sup>51</sup> (MÜLLER, 1986, p. 231).

Para Müller, a coreógrafa permanece incentivando a independência de cada um e não aproveita a sua celebridade para transformar seus seguidores em devotos fiéis do nazismo. Ao seu redor, não existe um glamour com que os nazistas possam se condecorar publicamente. Continuando, essa autora defende que Wigman não demonstrou a submissão devota de outras estrelas que couberam no contexto de dominação, ao contrário, ela não desistiu do seu orgulho e sua força, com o brilho de sua personalidade. Sem filiações partidárias, ela conseguiu atravessar o período e por isso não merece simplesmente ser discriminada como uma diva nazista. Percebe-se, nessas observações de Müller, o olhar da biógrafa que expressa a confiança nas intenções e no caráter de Wigman a partir da leitura do seu diário. Diva

---

<sup>51</sup> Tradução nossa.



nazista ou não, o que não se deve esquecer é que ela colaborou nos Jogos Olímpicos de 1936, ocupando durante seus ensaios, no estádio, o balcão do camarote do Führer, como ilustra a foto da página 231 do referido livro. Nesse caso, havia uma deferência sim, pelo menos certa primazia para o gênio feminino da *Ausdruckstanz*. Como sabido, com os nazistas não havia espaço para ambiguidades, se Wigman conduzia seus ensaios do mesmo pódio em que Hitler acenava para as massas, no mínimo o partido esperava muito dela e lhe conferiu distinção. Em seu diário, em 1935, Wigman questiona: “Como posso ganhar dinheiro suficiente e ser independente? Como solista tudo é possível, mas com o peso do grupo, a escola e todas as pessoas, não posso conseguir. Manter o grupo é uma questão de honra [...] se sou novamente forçada a dissolver o grupo aí nos próximos 20 talvez 50 anos seja o fim da dança na Alemanha”<sup>52</sup> (p. 229).

Wigman tomava para si a tarefa moral de educação e representação da dança alemã. Sua dança, sob a bandeira da suástica, após 1936, conforme Müller, foi desfavorecida por Joseph Goebbels, porém ela manteve status de líder da *Ausdruckstanz*. Em contraste com outros artistas que foram rotulados de degenerados, Wigman tanto na vida privada como no seu trabalho não sofreu limitações. Müller narra com apuro a biografia de Wigman, respeitando a sua contribuição estética e o legado artístico deixado pela coreógrafa na Europa e nos EUA. Explica e comprova através da análise do diário da dançarina como esta se comprometeu de corpo e alma, com amor e exaltação com a Alemanha como *Heimat* (pátria). Misturando patriotismo com vida pessoal<sup>53</sup>, oportunismo e principalmente a vontade férrea de levar o seu trabalho adiante, não importando o custo, Mary Wigman viu nos Jogos Olímpicos a possibilidade de mostrar num contexto importante que a dança artística séria era representada por ela. Nesse sentido, Wigman se entregou com todas as forças, ensaiando obsessivamente a coreografia *Totemahl* (A cena de morte), enfrentando problemas de elenco. De acordo com Müller, ela ensaiou com suas alunas e dançarinas por muito tempo. O sucesso da apresentação foi o prenúncio do fim do trabalho em grupo, em decorrência de cortes, redução e troca de pessoal por ordem do Ministério de Propaganda, que confrontou Wigman de maneira abrupta, demonstrando a força do poder constituído e deixando-a estarecida: “Meu Deus como é que com poucas palavras se pode eliminar em poucos minutos o trabalho artístico de dois anos de

---

<sup>52</sup> Tradução nossa.

<sup>53</sup> Consta dos diários a narrativa e comentários de sua paixão por um oficial alemão.

vida infinitamente difícil? Nenhum dinheiro para o grupo de Wigman. Fim definitivo”<sup>54</sup> (p. 239).

Conforme Müller, Wigman não se opôs ao regime nazista. O que ela fez foi separar nitidamente a sua política de dança: “Wigman continuava admirando Hitler e a grandeza da Alemanha seria uma meta a ser alcançada com muitos sacrifícios. Ela tinha plena convicção e aderiu aos ideais de Volksgemeinschaft (comunhão do povo)”<sup>55</sup> (p. 242). Continuando, Müller afirma que já em Monte Veritá se falava desta meta de trabalhar para a comunhão de todos os seres humanos e com o mesmo espírito, ou seja, a solidariedade de todos na dedicação a uma ideia comum acima do individual – para isso Wigman se declarou partidária de pleno coração e sempre quando exigido pelos nazistas ela participava de ações para o povo<sup>56</sup>.

Com esses dados históricos se confirma a existência de um certo pré-fascismo nos ideais da Lebensreform, nos movimentos que seguiram como Freikörperkultur, de Adolf Koch, como também no pensamento dos seguidores da colônia Schwabing-Monte Veritá, que mantinham o desejo de integrar um corpo-povo em prol de um ideal. De certa forma, controvérsica, a ideia de viver em comunidade suspende a individualidade, ou seja, passa pela anulação do sujeito em prol da subordinação a algo superior.

Por exemplo, o programa W.H.W. Winterhilfswerk (distribuição de roupas e ajuda no inverno), iniciado por Hitler para ajudar os pobres, uma mistura estranha de socialismo e nacionalismo, foi considerado por Wigman como uma meta nobre. Müller relata que, no dia nacional do trabalho, Wigman enfeitava e decorava a escola festivamente. A comunhão do povo (Volksgemeinschaft) era respeitada e praticada por ela. Contudo, ela não entendia porque isso representava a exclusão de milhares e porque tinha de ser de uma forma tão violenta. Wigman considerava as medidas do governo como simples excessos. Em um de seus escritos, silenciou sobre a perseguição aos judeus. Müller comenta que certamente Wigman se espantava com a “perseguição sistemática aos judeus, as legislações racistas, a destruição das sinagogas, privação dos direitos daqueles que foram lesados e perderam tudo, mas sobre estes assuntos ela silenciou”<sup>57</sup> (p. 242-243).

A perturbação em Wigman era restrita ao fato de não poder fazer o seu trabalho artístico. Ela declarou:

---

<sup>54</sup> Tradução nossa.

<sup>55</sup> Tradução nossa.

<sup>56</sup> As ações comunitárias requisitadas pelo partido nazista das quais Wigman participou foram: Winterhilfswerk e Fürstehof (distribuição de roupas para o inverno e sopas comunitárias para os pobres) (p. 242).

<sup>57</sup> Tradução nossa.

O que me faz refletir, o que me perturba e horroriza no fundo do meu ser é o fato que os assim chamados meios artísticos estão sendo utilizados no desfile só naquela parte que trata dos anos após a 1ª Guerra – dos anos da desmoralização – (uma referência à República de Weimar)<sup>58</sup> (p. 245).

Para Wigman, a nova épica do III Reich, que aparece simbolicamente no desfile, não precisa desses meios, uma demonstração militarmente organizada da HJ (Juventude Hitleriana), BDM (Confederação das Moças Alemães), SA (Força de Choque), SS (Esquadrão de Segurança) etc. “Isso me dói profundamente o coração!”

Demora algum tempo para Wigman perceber que no Terceiro Reich seu trabalho não encontra lugar. Agora ela faz parte de algo fora, do grupo “desmoralizante” (Zersetzung), aqueles elementos que corroem a “nova ideologia progressista”. Pela primeira vez, ela se sente derrotada quando querem tomar sua escola. Aí ela chega a pensar em emigração: “me bateram demais na cabeça nos últimos tempos Entartete Kunst! (Arte Degenerada), intolerável, indesejada – mesmo assim eu sou orgulhosa da minha vida, do meu trabalho e da minha criatividade. A partir de agora termina o tempo de tolerância”<sup>59</sup> (p. 257).

Quando estavam desmontando a escola, ela escreveu em seu diário:

Hoje eles tiraram a placa de vidro com a insígnia Wigman Schule (Escola Wigman). Eu estava sentada na minha escrivaninha e de repente a primeira pancada contra o coração. Por um momento o susto! Meu Deus o que aconteceu. E depois olhando fora da janela: o nome Wigman foi retirado<sup>60</sup> (p. 258).

Pouco tempo depois terminava a sua carreira solista. No final de 1941, ela voltava a coreografar, primeiramente a composição A Dança de Brunhilde, onde colocou todo seu desespero, suas humilhações e todas as dores sem fim do último meio ano, como também a dignidade que tentara manter. Segundo Müller, nesta dança, Wigman cria sua própria história: “A mulher grandiosa, real, humilhada, a entourage cortês em torno dela, alheia, mas ao mesmo tempo dominando ela. A saudade do amor que quer brotar, mas não chega a

---

<sup>58</sup> Tradução nossa.

<sup>59</sup> Tradução nossa.

<sup>60</sup> Tradução nossa.

desabrochar”<sup>61</sup> (p. 258). Na personagem Brunhilde<sup>62</sup>, Wigman vê a si mesma e ao seu país. Em 6 de abril 1945, ela escreve no seu diário:

Morre um país, era uma vez um país chamado Alemanha, que eu amava mais do que uma palavra pode explicar. O país que determinou minha maneira de ser, que para mim foi raiz, fonte e alimento. O país que antes florescia, agora agoniza destruído e devastado. O que cidadãos alemães em séculos viram, amaram, sonharam, construíram, pensaram e, o que eles realizaram e formaram, tudo isso está em destroços e cinzas – e nossas crianças nunca mais vão saber o que antigamente foi Alemanha<sup>63</sup> (p. 265).

Em suas anotações após a guerra, Wigman tem diante de si a Alemanha deserta, destrocada e cinza. Casas sem telhado, neve, frio, sede e fome. Wigman, reconhecida internacionalmente, principalmente nos Estados Unidos da América desde por volta de 1926, inclusive com uma filial<sup>64</sup> de sua escola já em funcionamento nesse país, poderia ter emigrado. Porém ela permanece na Alemanha para estar próxima a suas “raízes”, para alimentar o espírito da alma-coletiva e dar sua contribuição a Unser Deutschland (nossa Alemanha). Aqui voltamos ao Volkgeist (espírito nacional) que deu início a esta especulação: A preservação do espírito provinciano de atribuir a sua cultura exclusivismos, como exposto por Benda (1926), referindo-se àqueles que se arvoram a educar o mundo através da homogeneização. Em suas anotações após a guerra, Wigman tem diante de si o efeito do cataclismo alemão; nessas circunstâncias, bruscamente, tudo entra em convulsão em proporções nunca imaginadas. Após a guerra, tudo que lembrasse o III Reich deveria ser apagado da memória. Confirmando a hipótese de que é nesses momentos de vácuo que a transformação na sociedade funciona para o bem ou para o mal, de forma radical. A partir desse momento, na Alemanha, a dança expressionista e seus representantes viram refugio do passado nazista.

## **Laban durante o Nazismo**

---

<sup>61</sup> Tradução nossa.

<sup>62</sup> Brunhilde é uma das Valquírias (mulheres guerreiras); ela faz parte da lenda germânica sobre o imortal Sieguefrido e o Anel dos Niebelungos, que foi posteriormente composta como ópera por Richard Wagner.

<sup>63</sup> Tradução nossa do idioma alemão.

<sup>64</sup> Escola Wigman nos EUA foi dirigida por Hanya Holm, e durante a Segunda Guerra Mundial passou a chamar-se Hanya Holm´ Studium.

Também a relação de Laban com o nazismo reitera a problematização inicial da pesquisa, que parte da observação de que, em determinadas situações históricas abismais de cataclismo social, se vê com perplexidade a postura ambígua de artistas que, nesses momentos, se posicionam como seres apolíticos e respondem aos regimes totalitários de forma duvidosa. Como um peixe em águas turvas, também o artista se deixa levar por correntezas sem retorno.

Quando Laban permanece na Alemanha e assume o cargo de diretor do *Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz* (Oficinas Mestras Alemãs de Dança), em 1934, é uma escolha ambiciosa que mostra a ambiguidade de sua situação. De um lado, estar aliado e submisso às intenções nefastas do regime e, do outro, alimentar a sua esperança de dar continuidade aos trabalhos de Notação do Movimento, que nessa época já havia começado. Laban espera sem sucesso durante catorze anos a ajuda do governo da República Weimar para prosseguir suas pesquisas, e vê no III Reich a possibilidade da realização de seus estudos, dada a importância que esse governo oferecia às ciências e às artes abrigando pesquisas e empregando artistas. Rudolf Laban, recente publicação de Karen Bradley (2009), baseada principalmente nos estudos de Valery Preston-Dunlop (1998), defende que Laban não se filiou a nenhum partido, como também não era fascista, mas claramente racista no sentido de categorização de raça, como comprovam seus escritos sobre *Red Indian and Negroes in America*. Laban permanece na Alemanha pelo seu trabalho, mas não tinha ligação com as atividades nazistas, embora existam acusações de que ele tenha entregue ao partido uma lista com nomes de estudantes, chegando a prejudicar um jovem dançarino judeu. Somente a partir de 1936 ele começa a perceber a situação difícil em que se encontra politicamente. Conforme essa autora, Laban vem tomar consciência da gravidade política quando, após apresentação de uma coreografia, é acusado de homossexual. Ele tem sua documentação comprometida com limitação de viajar, e sua carreira na Alemanha é destruída. Embora tenha tentado através de amigos influentes no regime apaziguar a situação, Laban não consegue permanecer e vai inicialmente para Paris, onde se encontra com sua ex-companheira Drusia Bereska. Em 1937, doente e destruído, ele chega a Dartington na Inglaterra para encontrar Jooss (BRADLEY, 2009, p. 31).

A posição ambígua de Rudolf Laban e Mary Wigman está impressa em seus diários e escritos. As biografias somadas às documentações não deixam claro o envolvimento com o governo nazista e ambas negam a existência de filiação partidária. Fica, entretanto, a indicação de que nessas circunstâncias políticas houve oportunismo e se deixaram levar pela correnteza. No livro esgotado *Danser avec Le IIIe. Reich Les danseurs modernes sous Le*

nazismo, de Laure Guilbert (2000, p. 236), encontra-se o seguinte trecho de uma carta de Laban:

Os Senhores não podem imaginar como é penoso para mim ficar afastado no momento da realização de uma das tarefas mais importantes da dança alemã. Alegra-me que vocês vão investigar isso com ou sem mim no trabalho urgente do Meisterwerkstätten für Tanz (Oficinas Mestras de Dança), que eu já iniciei mais ou menos bem. Nós devemos preservá-lo como um modelo verdadeiro. Heil Hitler!<sup>65</sup>

No exemplo de Laban, vê-se o artista-investigador tendo de subservir e aceitar as regras do jogo para prosseguir seu trabalho como igualmente ocorre com cientistas que foram controlados pelo poder. Querendo dar conta de sua tarefa de estruturar suas descobertas para a moderna dança alemã, Laban sucumbe às regras de jogo do regime.

Contrariamente a outros estudos sobre a dança expressionista, a contundência da pesquisa de Guilbert é notável. Em seu volumoso livro, encontra-se no trecho “A utopia desnaturada” o debate sobre documentos que explicam a ascendente trajetória e a súbita queda do prestígio de Laban. Convencido de que o regime nazista poderia lhe servir como mecenas para suas pesquisas, ele aceita as condições e adapta seus projetos à dimensão ideológica nazista, o que mudou completamente suas ideias fundantes desenvolvidas no Monte Verità. Esta forma de servilismo, combinada com um desejo de realizar sua obra a qualquer custo, fica evidenciada em um texto introdutório do livro sobre “Os festivais alemães de Dança”, em que Laban defende:

Nós devemos encontrar novos caminhos. Não queremos mais convocar congressos inúteis e conflitantes, infundáveis, ou programas que se seguem sem harmonia. Nós sabemos que é pertinente abandonar essa forma de decretar a dança [...] Nós queremos colocar nosso meio de expressão e a linguagem de nossa força na grande tarefa que inclui nosso povo, e do qual o nosso Führer numa clareza imutável conhece os caminhos [...]<sup>66</sup> (GUILBERT, 2000, p. 228).

A autora, logo a seguir, comenta sobre uma circular emitida por Laban um ano mais tarde:

---

<sup>65</sup> Tradução nossa.

<sup>66</sup> Tradução nossa.

O estágio em Regensdorf é a primeira manifestação oficial aberta ao conjunto de dançarinos e de pedagogos, realizada graças à ajuda generosa das autoridades competentes. Todos os participantes devem manifestar sua grande responsabilidade perante o Estado Nacional Socialista. O futuro do renome dos nossos colegas como também o nome da Dança Alemã, dependem do bom êxito e do desenvolvimento do estágio sem incidentes. Portanto o dever de cada um é de respeitar com uma disciplina estrita e com isso evidentemente se estende o nosso respeito ao nosso Estado Nacional Socialista<sup>67</sup> (GUILBERT, 2000, p. 228).

Para Guilbert, esta submissão ao autoritarismo do Estado nazista pode ser traduzida igualmente como aceitação das políticas antissemitas, cujas sanções já vinham sendo operadas através do decreto nº. 48, em 18 de julho de 1935, com a obrigatoriedade de ensino da disciplina “Ciência da Raça e da Hereditariedade”. Laban, como diretor das Oficinas Mestras Alemãs de Dança, implantou estudos como: “Introdução a questões raciais”, com Fritz Böhme; e a introdução da terminologia “Dança Alemã”, com conferências históricas sobre o assunto conduzidas pelo próprio Laban (p. 228). Completando seus comentários acerca da questão da ambiguidade na personalidade de artistas, Guilbert comenta as prováveis motivações de Laban ao desenvolver desenhos arquitetônicos afinados com a arquitetura nazista:

Os projetos do jovem Rudolf Laban, realizados no Teatro Dietrich Eckart, são análogos aos sonhos megalomaníacos de Hitler. A imensa cúpula de pedra em sua altura perfurada por uma fonte de luz que Albert Speer destinava para o centro de Berlim será que não se assemelha ao templo de dança que serviria tanto ao Teatro de Dança como à Maison Kilométrique<sup>68</sup>? A fascinação de Rudolf Von Laban pelos discursos arquitetônicos de Hitler e sua vontade de fazer surgir na pedra a imagem original da cultura germânica pode ser considerada uma resposta provável para a sua procura de arquétipos do movimento<sup>69</sup> (p. 331).

Interessada em averiguar o conteúdo dos jogos festivos de Laban, Guilbert se depara com documentos que, embora incompletos para uma reconstituição, podem dar uma noção da temática política do conjunto coreográfico apresentado na Semana da Dança Coral. Essa autora se refere a uma carta da assistente de Laban, Marie-Luise Lieschke, dirigida a Carl Diem, na qual Lieschke lembra o princípio lúdico, espiritual e comunitário da dança coral e

---

<sup>67</sup> Tradução nossa.

<sup>68</sup> Referente às casas quilométricas construídas no III Reich em Berlim.

<sup>69</sup> Tradução nossa.

esboça sobre os jogos festivos uma narrativa intitulada *Das Jahresrad* (A roda solar), concebida como uma peça do *Volkstum*<sup>70</sup> (cultura popular) alemão:

A Roda Solar Germânica como símbolo descreve o combate das forças da luz e da sombra que encarnam e anunciam a luz e a tempestade [...] diferentes grupos anunciam os costumes mais importantes: o Ano Novo, a Quarta-feira de Cinzas, a Dança dos Loucos, [...], a Noite de Valpurgis, a Festa de Maio, [...] a Juventude Esportiva e Trabalhadora se reúne para o trabalho e para a festa da Colheita, a Festa dos Atiradores, o Vôo do Dragão e a festa de Siegfried, [...] o Cavalheiro Jurgen, o Desfile de San Martin, Todos os Santos, São Nicolau, Natal e o desfile dos pobres em direção à luz. Ao final do desfile, todos dançam a roda do sol (uma imagem que se assemelha aos anéis olímpicos) para homenagear a comunidade do trabalho e o esforço e a proeza da elevação à luz. O povo alemão representado pelas profissões e suas tribos. A comunidade no seu trabalho e nos seus costumes. A Aliança dos Povos encontra nesse jogo com a sua encarnação<sup>71</sup> (p. 331).

Embora isso seja apenas um esboço, percebe-se aí, pelos temas datados, uma proclamação da cultura popular e comunitária alemã. Uma intenção de através do espetáculo trazer o *Volkstum*, ou a essência do povo germânico. Eventualmente, dançar no compasso do III Reich não poderia ser uma coisa fácil. Que expectativa um artista poderia ter quando o assunto era servir ao partido nazista se a arte por excelência sem liberdade sucumbe? A tática de controle não foi outra senão perfilar a dança ao imaginário nazista. Um regime totalitário tem por objetivo a doutrinação do povo, da cultura, da arte para servir à bela imagem do governo.

A reprise, em 20 de junho de 1936, da coreografia *Vent de rosée et nouvelle joie* (Vento do orvalho e da nova alegria), de Laban, não foi bem-sucedida. O espetáculo foi retirado da programação das Danças Corais do Teatro Dietrich Eckart e teve sua turnê cancelada, como se lê na seguinte notificação do próprio Goebbels: “Teatro Dietrich Eckart. A apresentação da peça de dança: uma coisa nietzscheamente vaga, maldosa, malfeita e afetada. Eu interditei uma grande parte. Tudo e todo o grupo muito intelectual. Eu não gosto disso. Isso não tem nada a ver conosco”<sup>72</sup> (GUILBERT, 2000, p. 334).

Com radicalismo, o ministro de propaganda preparou a encenação ideológica do III Reich, cujo espetáculo maior seria a abertura dos Jogos Olímpicos, em que tudo foi pensado para funcionar com absoluta perfeição. “Para Goebbels a massa era um apanágio do

<sup>70</sup> *Volkstum*, termo frequentemente usado no nazismo, que significa a essência de um povo.

<sup>71</sup> Tradução nossa.

<sup>72</sup> Tradução nossa.



marxismo e do cristianismo”<sup>73</sup> (p. 335). Na preparação da cerimônia de abertura dos jogos, houve uma fiscalização prévia das apresentações coreográficas adotada pelo ministro. Os espetáculos foram submetidos à censura com a presença dos representantes da Nsdap<sup>74</sup>, membros do Comitê Olímpico Alemão e oficiais do Wehrmacht (Exército). A ideia era consolidar a concepção nazista de Volksgemeinschaft<sup>75</sup>. Do prospecto impresso para a noite do fechamento da Dança Coral, constam notas explicativas sobre o espetáculo de Laban, censurado por Goebbels, Vent de Rosée et Nouvelle Joie, um trabalho aparentemente inocente em termos de referência política.

O jogo sugere o desejo da luta e da meditação de Zarathustra de Nietzsche e a celebração da obra com alegria. [...] as quatro rondas do jogo são: 1- A Luta; 2- A Consciência; 3- A Alegria; 4- A Consagração. Apesar de a introdução apresentar os aforismos e extratos do Zarathustra, as Rondas não ilustram nenhum pensamento ou evento. Estas são simplesmente danças inspiradas, transbordando para a atmosfera que emana do título<sup>76</sup> (GUILBERT, 2003, p. 331).

Essa versão abstrata inspirada na filosofia nietzscheana lembra as danças corais dos anos 1920. Aparentemente, Laban não renunciou aos motivos iniciais e os integrou num conjunto mais místico e talvez ideologicamente confuso. O ministro precisava de mensagens claras. Neutralizar o völkisch (o popular) em favor de um universalismo místico e nebuloso proposto por Laban não coincidia com o ideário nazista.

Para discutir a intenção da dança coral e sua semelhança com as operações de massa de povo no nazismo, vale referir a noção de cristal de massa de Elias Canetti<sup>77</sup>, que esclarece a concorrência que reinava nos anos 1930 sobre as diferentes concepções de massa. Conforme o autor as características são: a unidade, a permanência, a singularidade (p. 338). Para Canetti, as concepções de cristal de massa aplicadas para os monges e os soldados se diferenciam e resultam em dois tipos. Estes existem por eles mesmos e se dissociam do mundo externo, permanecendo impassíveis às agitações exteriores, mas podendo resultar em formações de

<sup>73</sup> Tradução nossa.

<sup>74</sup> Nsdap foi o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães durante o nazismo.

<sup>75</sup> Volksgemeinschaft (A comunidade do povo), termo criado na Alemanha nazista e frequentemente aplicado nos discursos do III Reich.

<sup>76</sup> Tradução nossa.

<sup>77</sup> Elias Canetti (1905-1994), de origem búlgara, nacionalidades turca e britânica, filho de comerciantes judeus sefarditas. Escrevia suas obras e ensaios em alemão, obteve vários prêmios, entre eles, o Nobel de Literatura em 1981. O ensaio “Massa e poder” (“Massen und Macht”, 1960) expõe a fenomenologia de massa para entender a realidade política. (Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Elias\_Canetti>. Acesso em: 9 jan. 2010).

massa para se defender ou se propagar. Os soldados nas Cruzadas, por exemplo, foram massas abertas.

Guilbert considera que as propostas de Canetti permitem resumir a situação da dança coral em 1936 vista sob o ângulo de “cristal de massa religioso”. Na origem da dança coral, no Monte Verità, em 1910, o gênero cristal de massa religioso existia e ocorria como uma quase peregrinação da dança. Como na aventura das Cruzadas, também a dança procurou um lugar festivo durante a República de Weimar. Laban foi encontrar depois com o “cristal de massa nazista”, que para Canetti incorpora a busca do Graal. Em “O coral em movimento da arte totalitária”, Guilbert conclui que o “cristal labaniano” não foi quebrado após a sua confrontação com o nazismo em 1936, mas foi reformulado e adaptado às necessidades políticas. Com o afastamento de Laban, as Oficinas Mestras Alemãs de Dança tiveram sua direção assumida por Rolf Cunz, cuja atuação estabeleceu o perfil de dança que correspondeu ao que Goebbels imaginava: o Coral Amador com movimentos de ginástica dirigido por dançarinos profissionais. Esses espetáculos, geralmente ao ar livre, tinham por finalidade oficializar a representação do mundo idealizado do nazismo. Guilbert (2000, p. 338) acentua que a dança alemã desse período corresponde ao sentido que os nazistas queriam passar da crença, da beleza, do sangue e da raça. Rolf Cunz retoma a dança coral de Laban, neutralizando a autonomia expressiva do gênero e transformando o movimento coral estético em político-pedagógico.

### **Feminismo/Nacionalismo: a Recepção da Teoria Queer entre os Dançarinos da Ausdruckstanz**

Economicamente difícil, o ambiente entre guerras constituía uma batalha à parte para as dançarinas conseguirem a manutenção dos seus grupos e suas escolas. Em alguns casos, houve mulheres que se uniram inicialmente em dupla de trabalho e que mais tarde consolidaram uma relação de parceria também na vida privada. Em *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, Susan Manning (2006) escreve uma nova introdução desse livro fazendo reflexões em torno dos temas feminismo e nacionalismo na *Ausdruckstanz*, também já abordados na primeira edição. Ela confessa que, embora sua definição do feminismo tenha elucidado representações e dissidência de gênero, excluiu no entanto

representações de dissidência sexual. Influenciada pelos conceitos da Teoria Queer<sup>78</sup>, que surgiu nos Estados Unidos em 1990, Manning confessa ter dedicado especial atenção a esse assunto em seu livro seguinte, *Modern Dance and Negro Dance*, em que procurou historiar representações de dissidência sexual e a atitude receptiva da Teoria Queer entre dançarinos. Na nova introdução de *Ecstasy and Demon*, ela quis demonstrar aos leitores como o seu pensamento avançou após tomar conhecimento dos estudos sobre gênero, gays, lésbicos e Teoria Queer, e abordou o assunto com a intenção de estimular novos estudiosos a fazer perguntas sobre as danças de Wigman e seus contemporâneos. Chama atenção também o fato de que os trabalhos coreográficos de Wigman atravessaram fronteiras nacionais e podem ter influenciado o contexto americano em relação à construção de uma identidade nacional através da dança. Manning reconhece que teorias de globalização nas ciências humanas exigem uma aproximação intercultural em relação à história da dança até então escrita em termos nacionais.

Os estudos de mulheres iniciados pelas feministas nos anos 1970 redescobriram a vida e as representações de mulheres esquecidas durante tempos. Os seus sucessores nos anos 80 e 90 investigaram como a cultura conceitualizou gênero através do tempo. Da mesma forma, os estudiosos gays e lésbicos, nas décadas de 70 e 80, descobriram a vida de homens que amavam homens e de mulheres que amavam mulheres. Nos anos 90, estudiosos, a partir de reflexões encontradas na obra *A história da sexualidade*, de Foucault, começaram a se declarar teóricos dos estudos queer, como Judith Butler (1999), e a denunciar a idealização da sexualidade masculina e feminina. Nos últimos vinte anos, formou-se amplamente na sociedade ocidental um construto de binaridade sexual com representações idealizadas da heterossexualidade e da homossexualidade, ao que Butler denominou normas de gênero, que têm como finalidade estabelecer o que será ou não inteligivelmente humano, o que não será considerado “real”, delimitando o campo ontológico no qual se pode conferir aos corpos expressão legítima.

Manning, para refletir sobre a dança, debruçou-se sobre este instrumental teórico que provocou reflexões sobre gênero mais amplas. Os estudos queer abarcam os processos de fissuras desviantes da sexualidade, fora do componente biológico, como os/as transexuais, os/as travestis, as drag queens, os drag kings. Explicitar a *Ausdruckstanz* focalizando a

---

<sup>78</sup> Teoria Queer é uma teoria sobre o gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um construto social e que, portanto, não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. (Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_queer](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_queer)>. Acesso em: 29 dez. 2009)

questão da sexualidade é entender mais aprofundadamente sua posição também como a de um grupo minoritário na sociedade alemã, subvertendo e rompendo normas prescritas de comportamento sexual e/ou amoroso, legitimando mais ainda o modo exclusivo do seu posicionamento artístico, que contrastava pela ousadia com outros coletivos da população nas primeiras décadas do século XX. Sustentada nesse modelo de análise, a autora decide não mencionar, na primeira edição, a possível bissexualidade de Mary Wigman. Relata que mais tarde, em contato com a biógrafa Hedwig Müller, ficou sabendo que possivelmente a coreógrafa teria tido um relacionamento com sua aluna Berthe Trümpy, na Suíça, durante seu exílio na Primeira Guerra Mundial. No início dos anos 1920, em Dresden, Trümpy codirige a Escola Wigman e mais tarde, em meados dos 1920, ela reúne-se a Vera Skoronel que abriu sua própria escola em Berlim e as duas se tornam amantes na época. Por falta de informações verificáveis, Müller evita especular sobre este fato da biografia de Wigman e prefere apresentar a coreógrafa somente como feminista.

Em 1998, durante o encontro da Society of Dance History Scholars (Associação de Pesquisadores em História da Dança), Manning apresentou um artigo em que abordou a complicada temática de como historiar e teorizar a atitude da recepção lésbica na dança moderna destacando a bissexualidade em Mary Wigman e focando a atitude de espectadora lésbica em Isadora Duncan e Martha Graham. Esta comunicação, no ano seguinte, foi traduzida e publicada na Alemanha por Müller na revista *Tanzdrama*, onde a autora acrescentou como nota de rodapé:

Anotações a respeito da recepção lésbica, citando as fotos e os poemas do diário de Wigman com a conclusão: [...] que as duas mulheres foram ligadas por no mínimo sete anos. A vivência sexual a dois é privativa delas; o que se registrou foi o desejo pelo mesmo sexo que Wigman encontrou desde o início independentemente de reciprocidade ou não. A importância de Berthe Trümpy em relação ao trabalho artístico independente de Wigman em Zurique, foi até agora totalmente subestimada<sup>79</sup> (MANNING, 2006, p. xvii).

Segundo Manning, Müller sugere que a sexualidade dissidente teve um papel formativo no desenvolvimento da carreira coreográfica de Wigman. Estimulada pelos estudos sobre a sexualidade, Manning propõe questões com relação às danças de Wigman e de seus contemporâneos. “Qual o papel que a Escola de Wigman em Dresden, e a Escola Skoronel/Trümpy em Berlim junto com os outros centros – tiveram na vibrante subcultura

---

<sup>79</sup> Tradução nossa.

lésbica na República Weimar?” Tentando especular sobre a existência lésbica na Ausdruckstanz, a autora lembra que Gret Palucca, uma das primeiras e mais famosas dançarinas do grupo de Wigman, fundou sua própria escola em 1925 em Dresden, onde levava uma vida silenciosa junto com outras mulheres. Dore Hoyer, depois de primeiras relações com homens, estabeleceu uma relação duradoura com o mesmo sexo (p. xviii). Este fato pode ser conferido no livro *Dore Hoyer: Tänzerin*, publicado pelo Deutsches Tanzarchiv Köln com a participação de três autores, inclusive Hedwig Müller (1992). Na publicação, encontra-se um trecho importante extraído de cartas da dançarina, no qual se conclui que o ano de 1955 foi importante pelas mudanças emocionais radicais na vida de Dore Hoyer. Após ter conhecido a pedagoga em dança Waltraud Luley, num congresso de dança, em 1951, em Recklinhausen, elas deram início a uma amizade que depois se transformou numa intensa relação amorosa, talvez a mais duradoura que Dore Hoyer teve em sua vida.

É ressaltado que não foi uma parceria de convivência fácil e que o amor das duas foi às escondidas, pelo fato de que a amiga era casada e também porque a relação das duas mulheres sofreu disputas. Atormentada com o corpo, que começava a envelhecer, Dore Hoyer via o fim previsível de sua carreira e expressava o fato nas cartas trocadas com a amiga, encontrando apoio emocional como nunca antes. Porém, seu estado vulnerável e a falta de perspectivas a faziam duvidar do relacionamento. Em uma das cartas, em 1955, ela confessou: “É a primeira vez na minha vida que uma única pessoa me apoiou tão incrivelmente [...] Você quer acompanhar uma dançarina que está morrendo?”<sup>80</sup> (MÜLLER, 1992, p. 56).

Para Dore Hoyer foi difícil aceitar sua condição sabendo que, apesar de tudo, Waltrude Luley se disponibilizara para a parceria esforçando-se como produtora, conseguindo apoio financeiro e datas de apresentações, e, às vezes, assumindo o papel de secretária. Nos onze anos seguintes, Hoyer conseguiu com ajuda de Luley organizar turnês na América do Sul. Com um público bastante reduzido na Alemanha, poucos empresários se interessavam em arriscar-se por uma dança altmodisch (fora de moda), que lembrasse uma época que se queria esquecer (p. 57).

Com dificuldades financeiras, já no final de 1967, Hoyer visitou Mary Wigman, querendo saber com qual idade a mestra parara de dançar e, logo depois, na passagem do ano novo, cometeu suicídio, interrompendo sua vida aos 56 anos, a mesma idade com que Wigman se despedira da dança. Em um trecho da carta deixada, percebe-se o alto significado que teve para Hoyer parar de dançar:

---

<sup>80</sup> Tradução nossa.

Se eu pudesse amar o mundo como ele é, a vida valeria ser vivida, mas ele só mostra horrores. A obra da minha vida se tornou sem valor para esse mundo. Não dá para enganar. Alienada do tempo estou com as mãos vazias como um fantasma da década dos 1930 [...] Uma continuação esvaziada em forma de ensino não representa um desafio. Coreograficamente não se oferece uma terra a ser trabalhada [...] Eu optei por um caminho de pista única e cheguei ao fim desse caminho<sup>81</sup> [...] (p. 70).

Conforme notas introdutórias de Frank M. Peter, no livro ora citado, para Hoyer viver significava dançar, criar. Sentir-se preenchida pela arte da dança e através dela ligar-se ao mundo. A partir do momento que esta ligação não foi mais possível, ela não viu mais sentido em levar uma existência vazia. Percorrendo a biografia, percebe-se que Hoyer não foi molestada durante o nazismo e construiu uma carreira renomada. Nos seus solos, nota-se uma determinação ideológica para interpretar papéis femininos de mulheres libertárias ou mulheres da temática bíblica como Jeanne d'Arc (1941), Ophelia (1941), Potibras Weib (1942), Ruth (1947), Judith (1952), Maria Magdalena (1952) e ainda dois projetos não encenados, Antigone e Mãe Coragem.

Volto às questões presentes na obra de Manning: “Até que ponto uma boa parte do mundo feminino da Ausdruckstanz durante os anos 1920 realizou noções complementares de Adrienne Rich's<sup>82</sup> de existência lésbica de um continuum lesbicum [...] um âmbito [...] de experiência de identificação feminina incluindo a participação numa vida internamente rica se juntando contra a tirania masculina, dando e recebendo suporte prático e político? O que então aconteceu à existência lésbica e ao continuum lesbicum da Ausdruckstanz depois que Hitler assumiu o poder em 1933?”<sup>83</sup> (MANNING, 2006, p. xviii)

Para a autora, historiadores comprovam que, apesar de as mulheres lésbicas não sofrerem o mesmo grau de opressão que os homens gays, elas também encontraram ameaças às suas circunstâncias de vida. Foi também notória a presença gay e lésbica na arte da dança, mais que em outras artes. Durante o período nazista, vários dançarinos queer continuaram sua

<sup>81</sup> Tradução nossa.

<sup>82</sup> Adrienne Cecille Rich (1929), feminista, poeta, professora e escritora norte-americana, uma das mais reconhecidas e influentes poetisas da segunda metade do sec. XX. Viúva e mãe de três filhos, inicia nos anos 1960-1970 uma vida de ativista antiguerra e feminista. Sua poesia reflete sua atividade em movimentos da liberação da mulher e seus ensaios proclamam a emancipação da sexualidade. Atualmente, vive na Califórnia, com sua parceira, a novelista, poeta e acadêmica Michelle Cliff. Uma parceria iniciada em 1976. (Disponível em: <http://www.foward.com/articles/10462>>. Acesso em: 3 jan. 2010)

<sup>83</sup> Tradução nossa.

carreira, como a conhecida dupla lésbica Maja Lex e Dorothy Gunther. Palucca, cuja mãe era judia, recebeu uma liberação especial para se apresentar sob o controle do ministério de Goebbels até 1939, quando a permissão foi retirada. Embora Trümpy não tivesse o mesmo status de Wigman, também continuou ensinando e dirigindo durante os anos nazis mesmo depois da morte de Vera Skoronel em 1932. Muitos dançarinos gays também continuaram sua carreira, destacando-se Harald Kreutzberg, cuja parceria extensa com o seu compositor Friedrich Wilckens foi um segredo aberto. Numa época em que gays masculinos eram aprisionados em campos de concentração, usando um triângulo rosa no peito, Kreutzberg fez turnês por toda a Alemanha e também no exterior. “Será que a germanidade e masculinidade das danças de Kreutzberg elogiadas pelos críticos nazistas depois de 1933 tornaram sua sexualidade menos ameaçante ao ministério cultural de Goebbels?” (p. xviii).

Como visto anteriormente, as políticas de Estado durante o III Reich objetivavam a recuperação da identidade germânica confiando no controle da sexualidade com programas implantados para a juventude hitleriana, para as mulheres Lebensborn<sup>84</sup>, para as prostitutas dos campos de concentração e outros grupos, contando com a dança e o cinema, que contribuíram para a construção social idealizada do nazismo. Talvez compreendendo isoladamente cada um desses grupos sociais e sua corporeidade, possamos começar a pensar a sexualidade no nazismo. Na Sociologia do corpo de Breton, a corporeidade é um fenômeno socialmente construído, “[...] corporeidade vai além da medicina, da biologia, da sociologia [...] o homem não é um produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na imersão no campo simbólico” (BRETON, 2009, p. 18). As razões fisiológicas são secundárias, se pensarmos na transexualidade e em todas as operações cirúrgicas feitas no corpo do homem ou mulher que deseja ser outro/a.

No início do século XX através da Psicanálise Freud revela a maleabilidade do corpo, [...] o jogo sutil do inconsciente na pele do homem; faz do corpo uma linguagem na qual, de modo secreto, são expressas as relações individuais e sociais, os protestos e os desejos. [...] Muito embora não sendo sociólogo, torna a corporeidade compreensível como matéria modelada, até certo ponto pelas relações sociais e as inflexões da história pessoal do sujeito. [...] Freud introduz o relacional da corporeidade, o que a torna imediatamente estrutura simbólica (BRETON, 2009, p. 18).

---

<sup>84</sup> Lebensborn, mulheres alemãs escolhidas no período nazista para procriar para o Estado.

Para a satisfação racista dos nazistas, a corporeidade da *Ausdruckstanz* preenchia o corpo simbólico da germanidade, da masculinidade, do feminino reprodutivo, da força e, acima de tudo, da crença na beleza graças à pureza do sangue de uma raça desejada. Os desvios (queer) da sexualidade dominante, para as estrelas da dança como Harald Kreutzberg, nada representavam diante do seu potencial artístico, assumindo o papel de porta-estandarte da dança germânica. Ele não foi considerado degenerado e tampouco foi submetido à punição da higienização da raça. Como visto anteriormente, os nazistas de forma programada eliminaram do Estado vidas que para eles não mereciam ser vividas viver, aplicando a política do *Homo Sacer*<sup>85</sup>, confirmado em Agamben, que afirma que a politização da vida é uma característica fundamental na política dos Estados totalitários. A Alemanha nacional-socialista foi um Estado organizado sob leis raciais que integralmente envolveu vidas que até então eram privadas. A política tornou-se biopolítica e o campo de concentração foi um grande paradigma político da modernidade: “O rio da biopolítica, (a vida tomada como noção médica ou científica) arrastou consigo a vida do *Homo Sacer*” (AGAMBEN, 2002, p. 127).

### **Ecurso: Homem-Massa e o Tchan**

Até aqui, este estudo tratou da distorção ideológica das artes corporais pela ideologia nazista. Mas, como já indicado, Canclini chama atenção para o traço do “sentimento nacional” fortemente presente no pensamento da modernidade ou, mais precisamente, na pós-modernidade. O mais tardar a partir dos anos 1980/1990, no mundo ocidental, evidenciam-se várias formas de uma cultura corporal ideologizada. Isso aparece em múltiplas formas de estetização comercializadamente estilizada do corpo humano. De um lado, demonstrativo e presente em todas as propagandas comerciais e quase imitativa e culticamente curtida nos *coopers* diários e em concorrências físico-estéticas de estrelas moduladas e midiaticamente ficcionalizadas – enfim, uma submissão a uma ideologia de consumo e comércio, inclusive os atributos de vestiários, de dietas duvidosas etc. Trata-se afinal de um absolutismo corporal, de uma nova distinção/separação de corpo e alma/espírito. O ser humano transformado e submisso como objeto de modismos mercadológicos. De outro lado, essas ideologizações mercadológicas corporais levam a deformações culturais que também, por sua vez, levam a

---

<sup>85</sup> *Homo Sacer*, termo arcaico oriundo do direito romano. O *Homo Sacer* – aquele homem que podia ser eliminado indiscriminadamente na sociedade sem punição do culpado. Exceção em casos de morte em sacrifício, o que não era permitido.



controvertidos conceitos corporais até nas artes, que, de forma questionável, seguem os padrões de estetização e sexualização como normas apelativas a um suposto gosto popular. Entra aqui a questão que conecta este estudo entre Alemanha e Bahia: da ideologia totalitária à ditadura de mercado?

O extenso discurso sobre uma ideologia anticultural torna oportuna uma breve reflexão acerca de sua eventual relevância na contemporaneidade. O nazismo, que manipulava o ser humano ao transformá-lo num instrumento a serviço de uma ideologia, foi um fenômeno político que encontrou de fato sua mais extrema expressão na Alemanha, mas que contagiou quase toda a Europa, com desdobramentos mundiais do Japão até a América Latina. Já em 1930 o filósofo espanhol Ortega<sup>86</sup>, no seu renomado estudo *A rebelião das massas*, analisou profundamente esse fenômeno político-social:

Massa é o homem médio. O que anteriormente era somente quantidade – multidão – se transforma numa constituição social: isto é uma constituição igual a todos; [...] o ser humano que não se diferencia do outro, mas se repete como um tipo generalizado. [...] ele se sente bem quando percebe que ele é igual a todos os outros<sup>87</sup> (ORTEGA Y GASSET, 1953, p. 10-11).

O autor se refere às massas não como uma classe social inferiorizada, mas como uma classe de homens. “As minorias são indivíduos ou grupos de indivíduos especialmente qualificados. A massa é o conjunto de pessoas não especialmente qualificadas” (ORTEGA, 1987, p. 37). O “homem-massa” é o indivíduo que não atribui a si mesmo um valor, e certamente não se angustia com isso, sente-se bem por ser idêntico aos demais. Para Ortega, as minorias seletas não são uma classe social superior, mas grupos minoritários que agem ao contrário das massas. O filósofo afirma que, a partir do momento que os indivíduos deixam de executar suas tarefas vitais, eles passam também a viver como “homens-massa”.

Os filósofos alemães Max Horkheimer e Theodor W. Adorno<sup>88</sup>, na sua revisão do iluminismo com a obra *Dialética do esclarecimento*, escrita em 1944, no exílio, sobre a

---

<sup>86</sup> José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (1930), Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1953. A partir de 1926, o filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955) escreveu artigos para jornais em Madrid que originaram em 1930 a publicação da obra-prima *A rebelião das massas*. No Brasil, foi editado em 1987 pela Martins Fontes com tradução de Marylene Pinto Michael.

<sup>87</sup> Tradução nossa.

<sup>88</sup> Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1971. No Brasil, publicada em 1997 pela Zahar editora *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Considerada literatura de exílio escrita em colaboração; uma crítica fundada em uma interpretação negativa do iluminismo, de uma civilização técnica e da lógica cultural do sistema capitalista, chamada por Adorno de “indústria cultural”.

impressão da sociedade americana, chegam a conclusões semelhantes, porém a respeito da sociedade capitalista:

Vivemos atualmente o colapso da civilização burguesa. [...] A opinião pública chegou a um estado no qual, de maneira inevitável, o pensar em comodidade e linguagem se torna propaganda. [...] As forças econômicas anulam plenamente o indivíduo [...]. As pessoas estão sendo presas à adaptação. [...] forçadas a um conformismo real [...] o triunfo da igualdade repressiva reina, o desdobramento da igualdade do direito torna-se uma injustiça dos iguais<sup>89</sup> (HORKHEIMER; ADORNO, 1971, p. 1-15).

Os autores estão decifrando as características de uma sociedade que, após a Segunda Guerra Mundial, se formou sucessivamente em todo o mundo ocidental, ou seja, nas democracias capitalistas e neoliberais, uma ordem econômica e social na qual o fator capital assume uma função dominante. Ao contrário do fascismo, o capitalismo constitui uma visão do mundo por um fator a-ideológico, ou seja, um valor em si sem implicações éticas ou morais, em Marx a “mais-valia”<sup>90</sup>. A esta mais-valia fica sujeito também o homem como cidadão, tão ressaltado em todas as constituições democráticas, tornando-o de fato um “homem-massa”, como caracterizado por Ortega: “O homem-massa não acredita mais em normas éticas [...] [se sente] sem obrigações morais” (ORTEGA, 1953, p. 224). O fator que mais envolve, empasta o cidadão, no sistema capitalista, é o consumismo ao qual estão sendo subjugadas todas as capacidades e faculdades humanas, portanto também o homem como ser cultural, formado pela cultura e formando cultura. Ele está sendo reduzido a uma “mais ou menos valia”, principalmente pela capitalização da cultura, ou seja, pela indústria cultural, como esclarecem Horkheimer e Adorno.

O homem-consumo torna-se um fator estatístico. [...] O que conhecedores discutem como vantagens ou desvantagens somente serve para eternizar uma aparente concorrência e possibilidade de selecionar. [...] A indústria cultural se desenvolveu a partir da dominância do efeito. [...] A imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural estão sendo atrofiadas. [...] A atividade refletiva do observador está quase proibida [...] Inevitavelmente a indústria cultural, em cada manifestação, reduz as pessoas àquilo que ela as tornou. A totalidade da indústria cultural consiste na repetição. [...] A sua ideologia é o negócio. [...] No capitalismo tardio o divertimento é a extensão

<sup>89</sup> Tradução nossa.

<sup>90</sup> Mais-valia, conceito marxista sobre a taxa de lucro do capitalismo, hoje conhecida como taxa de valor adicionado, um imposto que incide somente sobre a diferença entre as despesas efetuadas pela empresa e o valor final da produção. Ver mais em Raymond Aron, O marxismo de Marx, 2008 (Cap. XI, p. 322; Anexo I, XIX, p. 574).

do trabalho. [...] O trabalho na fábrica e na administração somente pode ser esquivado adaptando o lazer a ele<sup>91</sup> (HORKHEIMER; ADORNO, 1971, p. 111-123).

Desta forma, a indústria cultural aliena todos os complexos humanos e culturais, e, portanto, também todas as artes, da sua substancialidade originária: “Em se adaptando a uma necessidade a obra de arte de antemão engana o homem pela libertação do princípio da utilidade, o que se esperava dela” (p. 142). Afirmam os autores que “a indústria cultural não está sublimando, mas reprimindo (p. 125).

Não surpreende a euforia sobre a “popularidade” dos produtos da indústria cultural por parte dos produtores e de seus patrocinadores, uma vez que estes são de um lado meros veículos de propaganda e do outro meros consumistas cujo valor se define por um nivelamento por baixo, de uma banalização do conceito de “cultura”. Surpreende, porém, uma sucessiva subordinação dos órgãos públicos em todos os níveis a esta aberração, subvertendo as suas próprias obrigações diante da sociedade. Assim, “a cultura torna-se uma comodidade paradoxal [...] Obras de arte são ascéticas e irreverentes, a indústria cultural é pornográfica”<sup>92</sup> (HORKHEIMER; ADORNO, 1971, p. 125-126).

Diante dessas considerações, tentando concluir o escurso “homem-massa e o tchan”, chegamos através de Bião ao panorama da cultura baiana citando algumas iluminações do seu artigo “O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa” (BIÃO, 2009), que versa sobre dois grupos baianos de grande popularidade no Brasil – o Gera Samba e a Companhia do Pagode em suas atividades carnavalescas, sobretudo no verão de 1996. Após análises sobre os aspectos multidimensionais característicos desses grupos, bem como a verificação da função social e do valor simbólico dessas performances, o autor chega às seguintes conclusões:

Colocando o obsceno (o sexo privado) em cena (o espetáculo público por excelência), O Tchan e a Boquinha da Garrafa interpelam a etnocenologia na medida em que novas tecnologias de mídia e de marketing parecem estar contribuindo para a valorização, afirmação e difusão de uma tradição artística e cultural localizada, com efeitos na promoção da qualidade de vida e da cidadania de grupos sociais que a sustentam, a partir de uma explosão dionisíaca, que interessa a indústria cultural e do turismo e que não se identifica com a moral religiosa dominante, tanto no Ocidente quanto no Oriente. Essas performances, hoje lançadas nos canais e redes da mídia

---

<sup>91</sup> Tradução nossa.

<sup>92</sup> Tradução nossa.

globalizada do mundo contemporâneo [...] têm levado a cultura baiana a todos os recantos do Brasil, gerando reações contrárias de lideranças de outras culturas (ainda muito próximas, como a pernambucana de Recife, Olinda e sua Zona da Mata, no nordeste brasileiro, por exemplo), não por uma questão ética ou moral, mas devido a uma vontade estética de defender tradições nem sempre semelhantes à matriz de origem, e, no entanto, eventualmente, menos vivenciadas que esta, na atualidade, em sua própria região (BIÃO, 2009, p. 284).

A exportação de abundantes produções do gênero e a receptividade que cresce em âmbito nacional expressam uma receptividade às características dessas performances, a ideologias consumistas e calculadas, cujos valores são monitorados para uma des-substancialização do produto cultural criativo. Constata-se nestas produções uma evasão de questões sociais e políticas, elementos-chave das tradições culturais, em prol de uma ideologização mercadológica sexista da corporalidade.

As ideologias totalitárias do nazismo dissolveram a substância principal da *Ausdruckstanz*: seu caráter de arte revolucionária. As ideologias totalitárias do consumismo e a industrialização cultural internacional prejudicam, se não acabam com o caráter criativo, visionário e revolucionário das artes.

### 3.3 DANÇANDO SOBRE RUÍNAS

As *Trümmerfrauen* (mulheres dos escombros) são uma imagem recorrente nas lembranças sobre as cidades destruídas nos primeiros anos após a guerra. Foram as mulheres que iniciaram a reconstrução suprimindo a ausência dos homens que foram mortos, estavam aleijados ou, ainda, prisioneiros. *Auferstanden aus Ruinen* (ressurgido das ruínas) também foi o lema do hino nacional da Alemanha socialista, do poeta Johannes R. Becher (1891-1958) e do compositor Hanns Eisler (1898-1962). É justamente com esse espírito de levantar das cinzas e procurar uma saída da “fome” e da “pobreza” – em contraste com a “força” e a “beleza”, uma idealização do nazismo – que chegou com intensidade nos bastidores dos teatros destrozados, que dou início ao presente estudo. Este se baseia principalmente na pesquisa publicada em 2003, dos historiadores de dança Hedwig Müller, Ralf Stabel e Patricia Stökemann, no livro *Krokodill im Schwanensee: Tanz in Deutschland seit 1945* (Crocodilo no

Lago dos Cisnes – dança na Alemanha desde 1945), e em outras pesquisas que apresentam um panorama da dança alemã após 1945.

Apesar de, depois da Segunda Guerra Mundial, a maioria das cidades alemãs se encontrarem em ruínas, a vida cultural começou a ressurgir rapidamente. Mesmo com os teatros destruídos ou parcialmente danificados, os cenários e os figurinos queimados, em quase toda parte do país se retomava a programação em condições precárias, em espaços improvisados, ginásios, igrejas, auditórios de escolas e cinemas. Como em decorrência da guerra faltavam dançarinos – que foram mortos ou ainda estavam aprisionados –, tornou-se comum que dançarinas assumissem papéis masculinos. A partir da segunda temporada, após a guerra, o governo militar americano, nas suas zonas de ocupação e no seu setor berlinense, autorizou 400 licenças de funcionamento de teatros. A procura foi enorme porque a saudade das pessoas por cultura era imensa, apesar da fome e da miséria material. Para conseguir entradas para concertos e teatros se formavam filas iguais àquelas para alimento (MÜLLER; STABEL; STÖCKEMANN 2003, p. 9).

Os programas de dança oferecidos eram bem variados e na sua maioria compostos por danças temáticas refletindo através de solos temas que reproduziam o estado mental da época como frustração, renovação, marcha seráfica ou coreografias em grupo com temas como desfile, polonaise, valsa etc., tudo ainda muito rígido e mais formal do que expressivo. Frequentemente, os dançarinos ganharam sua vida com apresentações para as tropas americanas como, por exemplo, em Munique, apresentando de um lado danças exóticas e do outro lado remontando as melodias “mais belas” de operetas anunciadas em inglês, a exemplo de 120 minutes of Cheerfulness (120 minutos de alegria). Muitas vezes, os dançarinos se contentavam em receber cigarros ou alimentos como pagamento. Também o governo militar inglês, na sua zona de ocupação, incentivou produções de dança destinadas às suas tropas em Hamburgo e todo o nordeste da Alemanha (p. 12).

O governo militar inglês concedeu a Trude Pohl a licença de retornar ao departamento de dança da Escola Folkwang em Essen, que ela dirigia desde 1935. Também os grandes mestres de dança de estrados (Podiumtanz) se apresentaram nos primeiros anos após a guerra em todas as zonas de ocupação com peças antigas e novas. Principalmente, Harald Kreutzberg, que, prisioneiro de guerra dos americanos em 1945, foi liberado e, já em novembro do mesmo ano, fez uma apresentação em Munique. Gret Palucca já reabriu sua escola em Dresden dois meses depois do fim da guerra e se apresentou desde 1947

regularmente nas cidades das zonas orientais e ocidentais de ocupação, como também Dore Hoyer, que tentou retomar sua carreira na zona de ocupação soviética (p. 13).

A maioria dos coreógrafos dos primeiros anos após a guerra se serviu ainda da linguagem de dança influenciada pela política de dança na era dos nacional-socialistas. Sobre isso comenta Kurt Peters: “O que era antes foi retomado porém cortando conceitos nazistas como *Kraft durch Freude* (força através do prazer). A ruptura se caracterizava por pobreza e fome [...] dançando sem pontas e em sapatilhas feitas em casa” (p. 15). Para uma mudança dos conceitos, precisava-se de estímulos de fora. Custava tempo para abrir e treinar os corpos para novas tendências e estilos estéticos. As cidades em ruínas ofereciam condições absolutamente inadequadas para isso. Ensaiaava-se em espaços úmidos sem calefação e com papelão nas janelas, num clima gelado, em tablados rachados e estilhaçados (p. 15).

### **Desnazificação**

A dança como arte sem palavra não despertava suspeita ideológica. As dançarinas e os dançarinos que tinham se acomodado no nacional-socialismo se arranjaram com os aliados. De fato, nenhuma das dançarinas e dançarinos em 1945 se consideravam como nazistas ativos, mesmo aqueles que foram promovidos e protegidos pelo sistema negavam qualquer relacionamento de sua arte com o regime. Harald Kreutzberg, por exemplo, sem ser membro do partido, foi um rótulo da arte alemã de dança durante o nacional-socialismo, mas se considerava tão apolítico como a maioria dos seus colegas. Para Kreutzberg: ele havia “só dançado” (p. 16).

A antiga controvérsia “clássico ou moderno” levou a novos debates na zona de ocupação soviética como também entre os críticos nas zonas ocidentais. O crítico Ernst Koster advertiu em 1948: “Não será difícil superar os elementos rígidos e a uniformidade da dança durante o nacional socialismo porque o desejo para a libertação do espírito visa também formas livres de expressão da dança” (p. 17). Essas formas de dança livre surgidas na Alemanha Ocidental representavam um grande avanço, comparadas, por exemplo, com o que havia na Alemanha Oriental, na zona de ocupação soviética. A linguagem de movimento da dança alemã expressionista era considerada mais rica, flutuante e musical, enquanto a famosa “arte clássica de balé já tinha comprovado sua virtuosidade técnica e acrobática bem distante da dança – dramática”.

## **Zona de Ocupação Soviética**

Conforme Müller, Stabel e Stöckemann (2003, p. 27), nessa zona da Alemanha, o cenário foi o mais pobre em termos de fundos, começando tudo do zero e com as próprias mãos dos dançarinos interessados, sem material para figurino, cenário, ou pagamento de nenhuma ordem, tudo comandado pelo desejo de se apossarem da arte. Na cidade de Weimar, em 1945, foi iniciado um projeto de dança importante para desenvolvimentos futuros – O Teatro de Dança. Também o dançarino “vermelho” Jean Weidt, da emigração francesa, constituiu no Berliner Volksbühne seu ensemble de “balé dramático”, enquanto a bailarina russa Tatjana Gsovsky, que vivia na Alemanha desde 1924, assumiu o Balé da Ópera Estadual de Berlim em 1948. Na zona de ocupação soviética, também, muitos representantes da Ausdruckstanz continuaram seu trabalho: Gret Palucca e Dore Hoyer, em Dresden; Marianne Volgesang, em Berlim; Mary Wigman, em Leipzig.

A mais promissora ex-aluna de Mary Wigman, Gret Palucca, cuja escola fora fechada em 1939, logo em 1945, tendo sobrevivido ao terrível bombardeamento da cidade de Dresden, começou com muita energia a reconstrução de sua escola. Ela logo ganhou apoio do governo da Saxônia não somente por ser uma dançarina internacionalmente reconhecida, mas, também, porque fora perseguida durante o nazismo e, portanto, foi reconhecida como vítima do fascismo. Na zona de ocupação soviética, houve um reconhecimento quase heroico para aqueles que foram perseguidos e que mereceram ser recompensados (p. 31). Palucca recebeu apoio até do Exército Vermelho para reabrir a sua escola, em 31 de julho de 1945, para dar sua contribuição à reconstrução da vida cultural da cidade de Dresden, quase completamente em ruínas. Ela recuperou rapidamente as suas forças e sua forma e fez turnês pela zona de ocupação soviética; foi também autorizada a se apresentar na Alemanha Ocidental. Um acidente automobilístico em 17 de fevereiro de 1950 terminou sua carreira de dançarina, fazendo-a dedicar-se daí em diante a seu trabalho pedagógico. Como Mary Wigman em Leipzig, também Palucca se engajou politicamente, candidatando-se a membro do parlamento municipal em Dresden, na lista do Partido Social Unificado da Alemanha, porém sem se tornar membro do partido. Desta forma, ela quis influenciar a política cultural e artística da cidade, inclusive alimentar a sua meta de fundar e dirigir o curso superior de formação

profissionalizante em dança. Este status lhe foi conferido mais tarde, tendo ainda obtido o financiamento total do Estado a seu projeto (p. 32).

### **Wir Sind Wieder Wer (Nós Somos Novamente Alguém)**

Alguns protagonistas da *Ausdruckstanz* retomaram seu trabalho depois de 1945, mas, por sua idade, o auge da primeira geração já havia acontecido. Houve até uma certa recepção negativa em relação à *Ausdruckstanz*, após a guerra, que resultava do sentimento de recusa a tudo que se associasse com o nacional-socialismo, e também do fato de que numa terra em ruínas ninguém se interessava mais “por uma arte dramaticamente pesada falando sobre alma, destino, medo, morte [...] o que interessava era divertimento, e de alguma forma escapar da tristeza do cotidiano” (MÜLLER, 1984, p. 78). Mesmo assim, os mais representativos dançarinos da *Ausdruckstanz* continuavam seu trabalho com convicção firme, mas, na sua maior parte, fora dos teatros estaduais, de forma independente, como dançarinos de concertos ou pedagogos. Como forma de sobrevivência, alguns dançarinos evitaram tematizar o passado recente, embora outros refletissem nas suas coreografias a guerra e suas consequências, mostrando os destinos e angústias espirituais, porém, sem questionar as causas e seus responsáveis políticos.

Mary Wigman, já em 1946, mas ainda em Leipzig, apresentou seu ciclo em grupo *Aus der Not der Zeit* (Da miséria da época) com cenas fortes como *Auf der Flucht* (Na fuga), *Klage* (Lamentação) e *Auch uns werden die Glocken wieder läuten* (Os sinos baterão também para nós novamente). O dançarino suíço Roger George<sup>93</sup>, no seu solo *Requiem für einen Zerbombten* (Réquiem para um bombardeado), mostrou o cenário destruído após a guerra. Mais tarde, em 1954, Roger George confrontou o espectador com a situação desumana num campo de concentração com o solo *Stalag*. Dois anos antes, Kurt Jooss, em Essen, havia tematizado os períodos de guerra e pós-guerra no seu balé *Weg in Nebel* (Caminho na neblina), com quatro partes programáticas: *Exil* (Exílio), *Stacheldraht* (Arame farpado), *Schatten* (Sombras), e *Weg* (Caminho). Conforme os historiadores, as coreografias sobre a época oscilavam entre um realismo redundante e uma representação metafórica (p. 48).

---

<sup>93</sup> Roger George foi também professor e coreógrafo do grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, no período 1968/1970, do qual fez parte como dançarina.



Kurt Jooss, de volta em 1949 do seu exílio na Inglaterra, fundou em 1951 o Folkwang Tanztheater e voltou a coreografar para um elenco internacional, novidade na Alemanha de então. Em junho do mesmo ano, aconteceu sua primeira apresentação, em Essen, sendo aplaudida pela crítica, com entusiasmo, ostentando manchetes como: “*Deutscher Tanz von Weltgeltung*” (Dança alemã de importância mundial), “*Geburtsstunde eines neuen Ballettstils*” (Nascimento de um novo estilo de balé), e “*Wiedergeburt des Tanztheaters*” (Renascimento da dança-teatro). O Folkwang Tanztheater, através de extensas turnês na Alemanha e na Europa, ganhou fama internacional, porém em 1953 a cidade de Essen cortou as subvenções anuais e Jooss foi obrigado de dissolver o grupo (p. 49).

“Reconsiderações e Perspectivas” foi o tema do 2º Congresso de Dança, realizado em 1952 em Recklinghausen. Os dançarinos alemães foram desafiados a “superar de forma solidária a estagnação da dança do seu desenvolvimento artístico com a fragmentação dos impulsos criativos para conquistar na sociedade o lugar que ela merece” (MÜLLER, 1984, p. 49). Da programação, constavam apresentações do Folkwang Tanztheater sob a direção de Kurt Jooss, mestres da dança moderna como Harald Kreutzberg, Dore Hoyer, Marianne Vogelsang, e os representantes da nova geração como Roger George e Kurt Handler. A veterana Mary Wigman fez parte das conferências e a crítica afirmou que, nesse congresso, o balé comprovou o seu progresso irrefutável e que os “modernos” e suas pretensões de dominância não justificaram em nenhuma apresentação da nova geração, com exceção para a de Roger George e a da “individualista genial Dore Hoyer”. Até Harald Kreutzberg, da Ausdruckstanz, não teria apresentado nada revelador (MÜLLER, 1984, p. 52).

O pesquisador de dança Horst Koegler define a época: “O cenário alemão de dança dos anos cinquenta pareceu um colorido tapete remendado. [...] Os poucos restantes representantes da Dança Moderna encontravam dificuldades” (KOEGLER, 1984, p. 13). Por exemplo, Dore Hoyer, que, diante das dificuldades, desiste de formar um grupo próprio e sobrevive precariamente com esporádicas encomendas de encenações teatrais, indo fracassar como mestre de balé na Ópera Estadual de Hamburgo, continuando como dançarina de concertos com escassos convites. Então ela aceita trabalhar por algum tempo na América Latina. Em 1957, ela celebra seu último grande sucesso como dançarina na coreografia Sagração da Primavera, de Mary Wigman, em Berlin. “Os incansáveis que tentam continuar como dançarinos de palco se encontram cada vez mais confrontados com a concorrência esmagadora das companhias de balé de ópera”.

## As Companhias Internacionais

Por outro lado, nos anos 1950, crescem cada vez mais em número, de modo variado e heterogêneo, as companhias internacionais em turnês para a República Federal da Alemanha.

Da França chega o Grand Ballet du Marquis des Cuevas com suas estrelas, como também os muito pequenos grupos experimentais e ambiciosos, de Roland Petit como embaixador do charme e chic de Paris e até as companhias de Janine Charrat e Maurice Béjart que vencem na Alemanha especialmente em Berlim com sua mistura muito sábia de existencialismo e sexismo. A Inglaterra manda, além do Sadler's Wells e Royal Ballet, o Ballet Rambert e o London Festival Ballet. Dos Americanos o New York City Ballet e o American Ballet Theatre que encontram tanto aceitação quanto recurso, enquanto que os grupos modernos, seja de Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham ou Paul Taylor enfrentam em geral grande ceticismo [...] Para a Alemanha Oriental a União Soviética no início só manda grupos de dança folclórica e conjuntos do exército e somente em 1954 apresenta em Berlim Oriental um espetáculo com os melhores dançarinos do Ballet Bolshoi de Moscou e do Ballet Kirow de Leningrado<sup>94</sup> [...] (KOEGLER, 1984, p. 13).

Predominam cada vez mais as encenações clássicas, cujo repertório demanda a vinda de muitos pedagogos e mestres de balé soviéticos. Surge paralelamente, conforme Koegler (p. 17), um número respeitável de produções com criatividade própria as quais, porém, não conseguem sobreviver duas ou três temporadas. Nos anos 1960, aconteceu uma migração impressionante de mestres de balé e coreógrafos de outros países para a República Federal e Berlim. Colônia contratou Aurel M. Milloss, de Roma; mais tarde Todd Bolender, de Nova York. Da Inglaterra, Walter Gore foi para Frankfurt, Cranko e Wright para Stuttgart, MacMillan para Berlim, além de ter ocorrido enorme afluência dos balés de Balanchine. “Foi muito difícil para coreógrafos alemães enfrentarem essa invasão e particularmente para Dore Hoyer que se encontrava marginalizada e em janeiro de 1968 se suicidou em Berlim” (p. 20-21).

A explosão do balé na República Federal da Alemanha, de certa forma, foi um reflexo das tendências restaurativas da era do Chanceler Adenauer. Sua morte em 1967, aliada ao clima político, mudou radicalmente a situação (KOEGLER, 1984, p. 22). Müller (1984) considera que é nessa época que a *Ausdruckstanz* se retira definitivamente da vida pública. Entretanto, sua presença fica confirmada em dois polos radiadores em termos pedagógicos:

---

<sup>94</sup> Tradução nossa.

Mary Wigman, que estabeleceu o seu Studio em Berlim, e Kurt Jooss, com a Escola Folkwang em Essen. Dessas duas escolas surgem, na década de 1970, os mais importantes fundadores da inovadora dança-teatro: Pina Bausch e Reinhild Hoffmann, da Escola Folkwang; Gerhard Bohner e Susanne Linke, do Studio Wigman e, mais tarde, também da Escola Folkwang.

Nos fins da década dos sessenta percebem-se os primeiros passos da dança-teatro alemã, numa cultura mista de *Ausdruckstanz* e *Modern Dance*. [...] Os homens-jovens, em breve superados pelas mulheres-jovens começaram a se articular. Nas apresentações de jovens coreógrafos, promovidos principalmente pelos três centros – a Academia das Belas Artes de Berlim, a Sociedade Noverre de Stuttgart, a Academia de Verão de Colônia – dançarinos se destacaram como coreógrafos, interessados de um lado na *Modern Dance* americana e de outro lado na realidade política e social da República Federal do ano de 1968 com as revoltas estudantis<sup>95</sup> (MÜLLER, 1984, p. 79).

### **A Influência da Dança Moderna Americana em Colônia**

Na Alemanha, por volta de 1968, formou-se uma oposição extraparlamentar gerando um novo clima sociopolítico na sociedade alemã. Também as artes começaram a se politizar, e exigia-se uma relevância política ou no mínimo social. Nos teatros, foram praticados modelos de cogestão para a direção dos trabalhos artísticos e da supervisão administrativa dos teatros (KOEGLER, 1984, p. 23).

Nos anos 1960, a cidade de Colônia começou a se desenvolver como eixo central na Alemanha para a dança moderna americana, com os *Kölner Tanz Sommerkurse* (Cursos de Verão de Dança em Colônia). Nos primeiros anos, a partir de 1957, ainda participaram professoras de tradição da dança alemã, como Rosalia Chladek, Dore Hoyer e Marianne Vogelsang, esta última assistente de Mary Wigman. A partir de 1961 e 1962, registram-se presenças dos EUA como Anna Sokolow e Paul Taylor; a partir de 1971, Mary Hinkson, aluna de Martha Graham, além de Glen Tetley, e as dançarinas do grupo de José Limón – Betty Jones e Ruth Courrier –, com as aulas repletas. O estilo de dança, apresentado pelas companhias convidadas, como os ensembles de Merce Cunningham, de Alvin Ailey e outros, também provocou interesse e gerou impulsos importantes. Vale ainda citar a influência do *Nederlands Dans Theater* sobre os desenvolvimentos futuros da dança-teatro (MÜLLER, 1984, p. 80).

---

<sup>95</sup> Tradução nossa.

Em 1968, o evento Cursos de Dança de Verão em Colônia<sup>96</sup> iniciou paralelamente o seu Concurso de Coreógrafos, um extraordinário campo de experimentação e comparação em dança como ficou comprovado. O jovem coreógrafo Johann Kresnik, que havia estreado como solista em 1967, despertou muita atenção com a sua nova coreografia refletindo a realidade política e social, com provocações tanto estéticas quanto temáticas. Também no mesmo programa, causaram interesse as peças de Gerhard Bohner e John Neumeier, indicando desenvolvimentos futuros. Bohner, com trabalhos nos moldes coletivos do movimento estudantil e com experimentos intelectuais para encontrar novas formas de movimento, e Neumeier, na continuação de Cranko, tirando o “pó do balé clássico” (MÜLLER, 1984, p. 82).

Em Colônia, surgiu também a Sociedade dos Amigos da Dança, que promovia noites de oficina com a intenção de conquistar cada vez mais público. No teatro municipal, foi criada a Tanz-Forum Köln, primeira companhia oficial, dirigida inicialmente pelo coreógrafo Kresnik, que depois vai para Bremen como mestre de balé, dando continuidade ao seu político teatro coreográfico. Enquanto isso, os jovens coreógrafos de Colônia, Jochen Ulrich, Gray Veredon, Helmut Baumann e Jürg Burth, optam por outros caminhos em direção à dança moderna americana, principalmente a técnica de Martha Graham, contrastando com o teatro político de Kresnik e orientando o Tanz-Forum Köln para dimensões estéticas entre a dança moderna norte-americana e a imanência da Ausdruckstanz (MÜLLER, 1984, p. 87).

## **Wuppertal**

Tanto em Colônia, quanto em Wuppertal, surgiu um interesse em revitalizar a histórica dança moderna dos anos 1920, mas somente o grupo de Wuppertal conseguiu tornar-se um dos melhores do mundo, sob a direção de Pina Bausch, que, em 1973, assumiu o balé da Ópera desse município. Vinda da equipe Folkwang, de Essen, liderada por Jooss, e com experiências complementares de formação e prática nos Estados Unidos, Bausch se tornou a figura-chave da dança-teatro alemã com reconhecimento mundial (KOEGLER, 1984, p. 25).

O cenário alemão de dança nos anos 1970 e início dos anos 1980 se estendeu com vigor entre as cidades de Stuttgart e Wuppertal, e ofereceu espaço a muitos temperamentos artísticos, embora nem sempre tenha garantido a sobrevivência dos artistas. Esse cenário se

---

<sup>96</sup> Os cursos de verão de Colônia nos anos seguintes se estabeleceram como Internationale Sommer Akademie des Tanzes. Trata-se de um dos mais renomados encontros mundiais de dançarinos e dançarinas até os nossos dias.

revitalizou quase sempre por novas personalidades e novas linhas de trabalho. A importância do Balé de Stuttgart veio com a emancipação artística dos descendentes de Cranko como John Neumeier, que passou por Frankfurt e terminou na Ópera Municipal de Hamburgo, e Egon Madsen, que até então fazia parte da equipe de estrelas do Balé de Stuttgart<sup>97</sup> e foi convidado para Frankfurt, além de Jiri Kylián, que foi de Stuttgart para o Nederlands Dans Theater (KOEGLER, 1984, p. 26).

A dança moderna na década dos 1960 preparou a base para o desenvolvimento da dança-teatro na Alemanha, impulsionada em parte por ensembles americanos e apresentações do Nederlands Dans Theater (Dança-Teatro dos Países-Baixos). Tanztheater se tornou o termo-conceito de uma forma de movimento e de uma forma de representação coreográfica que em si mesma reúne a história cultural da Alemanha após-guerra. Nesta dança-teatro, influências norte-americanas se misturaram com tradições alemãs. No fundo desse desenvolvimento, está o conceito da Freier Tanz (dança livre), que outrora caracterizou a Ausdruckstanz (dança-expressão alemã, anticlássica e antiacadêmica, portanto) e que a partir de 1970 ganhou o significado atual na dança de Pina Bausch, Susanne Linke e Reinhild Hoffmann (MÜLLER, 1984, p. 76).

### 3.4 A DANÇA E O TEATRO: FUSÃO E MULTIPLICIDADE DE FORMAS GERADAS

Dando prosseguimento a discussões realizadas acerca da dança e do teatro a partir dos anos 60 do século XX, no contexto alemão, e das possíveis contribuições à encenação geradas a partir do convívio dessas duas expressões artísticas, estas reflexões focalizarão estudos relacionados à dança-teatro como um teatro pós-brechtiano.

Nesse período, iniciou-se o processo integrando a dança ao teatro, e esta integração se revelou na pós-modernidade por seu potencial artístico para inovações, ao adotar aspectos teatrais, influenciando e chegando, muitas vezes, a superar o próprio teatro por sua corporalidade. Conseqüentemente, a dança-teatro se tornou um ponto de interseção vital nas artes cênicas, de maneira que a expressão corporal do ator foi assumida como fator complementar em várias tendências do teatro da atualidade, principalmente no contexto alemão.

---

<sup>97</sup> Entre as estrelas do Balé de Stuttgart, figurava como prima bailarina a brasileira Márcia Haydée, dirigida desde 1962 por John Cranko (1927-1973), com solos e pas de deux, desenvolveu uma carreira brilhante e atuou com famosos bailarinos como, por exemplo, Richard Cragun, em A Megera Domada.

No final da década 60, orientados principalmente por preocupações dramáticas, coreógrafos alemães iniciaram a aproximação da dança ao teatro. Primeiramente usaram a expressão não verbal, passando por sons emotivos, e depois optaram por temas menos abstratos, embasados em mensagens sociais ou textos literários para atingir uma comunicação mais específica. Dessa forma, na dança, o movimento corporal adquiriu uma expressão própria. A partir desse momento, o movimento saiu do padrão de exibição técnica para que a própria dança comunicasse através do corpo. A coreografia passou a ser organizada dramaticamente num subtexto corporal. Portanto, de certa forma, o dançarino se transformou num ator-dançarino.

### **Caminhos para a Dança-Teatro**

Conforme a pesquisadora Susanne Schlicher (1987), o movimento da dança para o teatro aconteceu a partir de meados dos anos 1970, quando o teatro da República Federal da Alemanha, renegando literatura, falas e representação não corporal, investiu numa nova estética que provocava fantasia, corporalidade, sensualidade e um pensamento pictorial. Foi nesse contexto que também os coreógrafos de dança-teatro atuaram e se inspiraram.

Nesse clima de confrontação entre a dança e o teatro falado, a dança vai aproveitar-se inicialmente da estética de novas formas dramáticas e de influências cinematográficas já experimentadas nos palcos pelo teatro: conscientização da realidade e ênfase em elementos teatrais e cênicos, a dança como um teatro contando histórias. De outro lado, o teatro reconheceu as possibilidades específicas da dança na sua busca de formas corporais de atuação e autoexperiência no palco. Muitos diretores de teatro seguiram a tendência de expressar visualmente suas próprias ideias a respeito das peças e dos personagens, de transformar a encenação de um texto literário numa autoria parcial do diretor, e nesse sentido a dança-teatro de fato se tornou um modelo. Sua independência de texto, língua e estrutura lógica prometeu maiores possibilidades de autodeterminação artística, de intensidade e relação direta entre as peças e os realizadores: dançarinos e atores como um conjunto coautor, tornando-se quase um modelo para o teatro falado: “[...] Nos anos 1960 o teatro de diretores, e a dança-teatro de autores se caracterizaram como um movimento de advento em

conjunto pela fusão da nova sensualidade e visualidade com o otimismo e o desafio politico-crítico da época”<sup>98</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 17).

Portanto, a dança-teatro alemã marca a história do teatro entre diversas ondas estéticas: Teatro de Imagens e Teatro Pobre, Teatro de Agitação Política e Teatro de Revistas. Pelo desenvolvimento do teatro de dança, a arte da dança em geral ganhou uma nova valorização dentro do panorama artístico, adquirindo respeitabilidade e atratividade para todas as artes, emancipando-se de certa forma como uma arte autônoma e de igual direito.

[...] O princípio do prazer contra o princípio da eficiência: as discussões universitárias encontravam nos teatros a sua concretização [...]. O corpo – como também o corpo nu – entrou em cena como uma provocação consciente [...], a análise das qualidades teatrais de expressão de uma linguagem corporal autônoma do ator formava o centro de todos os experimentos daquela época<sup>99</sup> (p. 22).

Assim, teria sido o princípio do prazer que animou os diretores, os coreógrafos e os atores a assumir no palco todas as liberdades, e se servir de todos os meios de expressão, mídia e artes disponíveis. A cultura pop e do cotidiano influenciaram decisivamente o novo pensamento sensual-pictorial, o ouvir e o sentir tão próprios nos anos 1960.

Dessa forma, registram-se, na Alemanha, Teatro de Diretores, Dança-Teatro, Teatro Musical e Teatro Coreográfico cujas representações no palco, como arte de encenação, enfatizam sua autonomia diante da literatura, diante da forma musical e da estética de dança, e afirmam uma linguagem própria, em que diretores e coreógrafos se tornam autores. Schlicher comenta ainda que essa nova arte cênica, em muitos aspectos, foi conduzida a uma volta aos anos 20 da dança livre, subjetiva e expressiva, fonte inesgotável para muitos criadores, fortemente alicerçada na dramaturgia do coreógrafo alemão Kurt Jooss, da qual a mais reconhecida coreógrafa de dança-teatro, Pina Bausch, em 1961, foi uma das participantes.

Schlicher, no seu artigo “A eloquência crítica do corpo” (p. 22-23), define Antonin Artaud e Bertolt Brecht como dois antípodas do primeiro terço do século XX que formaram o espectro da vanguarda europeia do teatro após a Segunda Guerra Mundial. A vanguarda do teatro europeu e do teatro norte-americano dos anos 1950 até os anos 1970 segue uma tradição baseada no Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud: sua estética e seus conteúdos

---

<sup>98</sup> Tradução nossa.

<sup>99</sup> Tradução nossa.

são essencialmente determinados por um viver e um representar direto da emocionalidade e corporalidade em processos dinâmicos de grupo. Como teórico, Bertolt Brecht ofereceu aos diretores dessas tendências as categorias formais para a fundamentação de uma dramaturgia moderna, aberta e crítica, no intento de criar formas de representação não ilusionistas. Os diretores e coreógrafos desses anos aplicaram a teoria do teatro épico de Brecht como meio e forma teatral: o efeito de distanciamento na encenação com novos procedimentos de composição cênica e literária como uma forma crítica de apropriar-se da realidade e de representá-la.

[...] A dança-teatro, colocando o corpo subjetivo, como também a biografia pessoal dos seus dançarinos, no centro dos seus conteúdos e suas formas de representação; a Dança-Teatro iniciando um novo questionamento sobre o ideal de beleza reconhecido como falso e também revelando o caráter farsante na forma das tradições da dança clássica-acadêmica do século XIX em sua dessensualização do corpo, sua redução instrumental, o adestramento das suas múltiplas possibilidades corporais<sup>100</sup> (p. 25).

A dança-teatro não exhibe o corpo adestrado, ela reescreve a corporalidade em diversas dimensões. As apresentações do corpo e de coações corporais se tornam temas na dança-teatro, contando histórias de domínio da alma sobre o corpo em dois níveis: como processo histórico da dança e como processo individual e social.

O termo Dança-Teatro não representa uma definição, mas simplesmente um lugar na paisagem cultural. Bausch, Kresnik, Hoffmann, Linke estão sendo incorporados nesse termo mais por sua diferença comum diante de outros coreógrafos e companhias do que por características comuns dentro de seus trabalhos. O relacionamento entre eles é caracterizado por rupturas, contradições e diferenças<sup>101</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 26).

Esses coreógrafos representantes da dança-teatro e do teatro coreográfico na Alemanha, através de múltiplas formas, colocaram em prática, cada um à sua maneira, uma estética que ultrapassou fronteiras e que continua se desdobrando. A fusão da dança com o teatro vem influenciando a demanda da representação teatral que, ao longo de quase meio século, vem desconstruindo seu discurso dramaturgicamente, apoiando-se na corporalidade e/ou fisicalização.

---

<sup>100</sup> Tradução nossa.

<sup>101</sup> Tradução nossa.



## **Dança-Teatro como um Teatro Pós-Brechtiano**

A dança-teatro na Alemanha adquiriu múltiplas e diferenciadas formas estéticas, porém o discurso cênico está habilmente montado nas heranças brechtianas que tanto revolucionaram a cena teatral por sua visão de representação e recepção. A proposta de Brecht de distanciar o espectador da experiência cênica deixou marcas em vários atores e diretores no cenário europeu.

Interessante refletir sobre a experiência de Roland Barthes, como ator do Teatro Nacional Popular francês (TNP), que se considerou frustrado após assistir o Berliner Ensemble em Paris, com o espetáculo Mãe Coragem e Seus Filhos, de Bertolt Brecht. Para Barthes, paradoxalmente, o teatro que Brecht fazia era um teatro difícil e caro, com requintes técnicos e recursos que não existiam no teatro da França de então. O autor, colocando-se na posição de crítico, admite que daí em diante interrompeu o seu trabalho de palco no Teatro Nacional Popular e começou a “abandonar as regras” como sugere sugere Bertolt Brecht. Barthes escreve em 1965: “A visão que tenho de Brecht, da dramaturgia brechtiana, é sem dúvida de ordem fantástica; mas é possível dizer também que ela é simplesmente utópica, e então ela pode abrir para algo de novo” (BARTHES, 2007, p. 9).

Barthes confessa ter abandonado o TNP pelo excesso de regras abusivas e pela falta de prazer que se estabelecera. O lúdico e o contraditório proposto por Brecht ali, numa visão restrita da tradição de teatro popular, certamente não poderiam ser aplicados. Brecht não se referia diretamente à tradição do teatro popular em si. Ele se aproximou da fala direta do povo nos seus textos focalizando a questão social, mas suas influências vieram do cabaret popular da Baviera, especialmente de Karl Valentim. O uso da língua alemã de uma forma mais simples e direta veio da linguística aplicada na tradução da bíblia por Martinho Lutero: em Volk aufs Maul schauen (Observando a boca do povo). Inspirado por ambos, Brecht se aproximou das questões do povo, do operariado, criando um estilo teatral próprio, conquistando a atenção do espectador pelos temas abordados e a forma de encenação.

A forma brechtiana de envolver a atenção do público e sua teoria de dramaturgia não aristotélica propiciaram ao espectador um despertar do espírito crítico através da experiência do estranhamento. Foi justamente esse efeito de estranheza ou espanto que aproximou também os coreógrafos do *Verfremdungseffekt*, o efeito do distanciamento. Brecht pensava que as cenas teatrais deveriam ser apresentadas de forma dominável, não obscurecida e não

condicionada pelas emoções. A postura crítica do espectador era para Brecht a possibilidade de dissolver a empatia e evitar a tradicional catarse. Em *O sentido e a máscara*, Bornheim defende a vigência de Brecht: “A presença de Brecht impõe-se como o marco mais sério e essencial do teatro contemporâneo, na medida em que denota um esforço encaminhando para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não” (BORNHEIM, 1961, p. 113).

É um mal-entendido que a proposta brechtiana do “Distanciamento” pressupõe uma exclusão das emoções. Na verdade, elas não deveriam nublar o entendimento das atuações cênicas e sim ser experienciadas de uma forma mais desperta. “Só a razão pode ser objetiva”, afirmava Brecht, quando propôs o seu teatro, resguardando para o cidadão o direito da racionalidade objetiva e ressalvando para as emoções na cena um deslocamento da empatia:

A rejeição da empatia não deriva de uma rejeição das emoções e também não conduz a tal rejeição. Constitui justamente uma tarefa da dramaturgia não-aristotélica mostrar que a tese da estética vulgar, que diz que as emoções só podem ser desencadeadas pelo caminho da empatia, é falsa (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 216).

Brecht na sua proposta analisa o que significam as emoções na história do homem e conclui que “as emoções sempre têm um fundamento bem determinado de acordo com as classes sociais; a forma como se manifestam é cada vez mais histórica, específica, limitada, comprometida. As emoções não são de forma alguma humanas no sentido geral e intemporal” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 216).

Retornando à questão inicial de analisar a dança-teatro como um teatro pós-brechtiano, absorvendo princípios do teatro épico de Brecht em seu discurso cênico, Schlicher propõe:

O efeito de distanciamento e o princípio gestual como também a dramaturgia do discurso estão sendo aplicados na dança-teatro na condução da atuação e na forma de representação de maneira consequente. O teatro épico de Brecht aqui encontra uma tradução lúdico-teatral<sup>102</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 194).

Schlicher sugere pensar um discurso implícito na forma estética e na escritura poética da dança-teatro, o discurso cênico materializando-se na sua enunciação: o ato de mostrar, a lógica teatral de indicar, de dar exemplo, o caráter improvisatório do jogo e da representação, a forma de dirigir-se ao público. Nas peças de Pina Bausch, os dançarinos às vezes anunciam

---

<sup>102</sup> Tradução nossa.

ou comentam as suas ações, apresentando suas habilidades entre si ou ao público, demonstrando o jogo e o que há por trás do jogo. A prática brechtiana de apresentar e não representar personagem é abordada na dança-teatro numa versão lúdica.

O gesto de apontar de Brecht encontra na dança-teatro sua versão cênico-corporal [...] Monólogos e diálogos tradicionais são substituídos por solilóquios e árias faladas. Nas peças de Pina Bausch se veem e se ouvem solilóquios com cenas virtuosas, com falas fragmentadas do cotidiano, jargão técnico em diferentes modos de montagem, frequentemente combinando linguagem gestual e verbal<sup>103</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 195).

Criticando a realidade, como também os próprios meios técnicos e artísticos da apresentação, a dança-teatro enfatiza o caráter artístico-lúdico do jogo do espetáculo. Os coreógrafos usam em suas apresentações distanciadas o próprio movimento corporal, os gestos e imagens, reduzindo padrões ou situações sociais às suas mensagens essenciais. Haide-Marie Härtel<sup>104</sup> comenta sobre a dança-teatro de Pina Bausch:

Com o gesto brechtiano de apontar<sup>105</sup>, os coreógrafos e dançarinos mobilizam a memória corporal de centenas de anos. [...] No palco, os dançarinos com a coragem do desespero falam coisas que numa voz trabalhada soariam diferentes. [...] Boa Noite, podem entrar tranquilamente meu marido está na guerra! Com essas palavras a atriz Mechthild Grossmann abre a peça *Two Cigarettes in the Dark* de Pina Bausch. Uma cena de dança-teatro entre muitas outras. Provocação? Irritação? Os dançarinos cantam, se dirigem ao público, aparecem no palco com sapatos de rua e roupas do cotidiano. As peças começam – mas onde estão a música e a dança?<sup>106</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 11).

De acordo com Härtel (p. 11), na dança-teatro, o mundo parece mutável. O jogo com o tempo e a reversibilidade do tempo teatral servem a uma análise radical da realidade. O jogo aplicado na montagem traz, no sentido brechtiano, um ideal de contar histórias utilizando metáforas, movimentos inacabados, inícios e finais de passos, incompletos, que vão reencontrar-se na cabeça do espectador numa dança de eternas esperanças e decepções.

---

<sup>103</sup> Tradução nossa.

<sup>104</sup> Haide-Marie Härtel, atual diretora do Bremen Tanzfilm Institut, é ex-dançarina e dirige filmes-documentários e magazines sobre dança na Alemanha.

<sup>105</sup> Gestos de apontar não é igual ao conceito Gestus Social. Apontar como indicar, também no sentido de dar sequência e orientar o público para a cena em questão.

<sup>106</sup> Tradução nossa.

O que Brecht aplica como método aqui acontece quase de maneira natural. O seu princípio de distanciamento da coisa em si, sua técnica de alheamento, do ser irritado, seu teatro de fragmentos e do “não-porém” mais uma vez comprovam a sua proveniência do teatro corporal e retornam para lá, se realizam no teatro de dança sem conceito teórico, de forma visual e exemplar<sup>107</sup> (p. 11).

No artigo “Obra de arte total e separação dos elementos–dança-teatro, Brecht, Artaud”, Schlicher (1987, p. 215) afirma a existência do princípio brechtiano, observando a especificidade em relação a Artaud, explorando ambiguidades e questões de gênero como proposta estética.

Transgressões de limites e de gêneros, disponibilização de todas as mídias e meios de expressão representam num sentido brechtiano uma separação dos elementos e a preservação do valor intrínseco de cada um. A montagem princípio construtivo e essencial na dança-teatro, significa juntar elementos na sua especificidade sem eliminar as suas contradições destacando suas fricções como uma qualidade estética. As peças ganham abertura quando a montagem utiliza da autonomia de cada elemento, assim o caráter do inacabado, da ambiguidade e da constante provocação, envolvendo a plateia, aparece repetidamente nos debates da Dança-Teatro para indicar o caráter do transgênero, contrário ao da obra de arte total<sup>108</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 215).

De acordo com Schlicher, na proposta tradicional de obra de arte total, normalmente, é projetada uma ideia de um mundo coerente e harmonizado através da arte em seu espírito agregador. A dança-teatro, diferentemente, caracteriza-se pela postulação brechtiana de representar o mundo como mutável. O caráter processual da história e da civilização não está sendo negado, mas sendo tematizado na história do corpo – como uma história da dança. A preocupação com o meio da comunicação e com o instrumento próprio, o corpo, acontece de uma forma distanciada: autorreflexão em vez de autoestilização e idealização.

A absoluta pretensão na obra de arte total e a ideia de um mundo coerente e compulsório para todos têm na dança-teatro um contraponto no seu princípio individual-emancipatório, que quer desafiar a criatividade e a fantasia de cada um no palco e na plateia<sup>109</sup> (p. 217).

---

<sup>107</sup> Tradução nossa.

<sup>108</sup> Tradução nossa.

<sup>109</sup> Tradução nossa.

A dança-teatro, com suas novas formas de espetáculo e seus novos princípios estéticos de colagens dramaturgias, montagem e fragmentos, está bem perto das desconstruções como forma de encenar de famosos diretores teatrais na Alemanha, como, por exemplo, Peter Zadek e Hansgünter Heyme. Os coreógrafos Johann Kresnik e Pina Bausch procuram as mesmas liberdades de encenações e incluem o conceito do inacabado, do improvisado. Eles apresentam uma peça não como uma obra de arte organicamente completa, mas como work in progress. “Na Dança-Teatro o coreógrafo não é o autor que tudo determina – o elenco, o cenógrafo ou o compositor participam como coautores essenciais no processo criação”<sup>110</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 197).

Inge Baxmann (1990) traz questões específicas sobre a estética de permanentes transgressões no cenário da dança-teatro, reiterando o quanto a dança nos anos 80 ganhou uma nova fascinação pela expressividade corporal. Nessa redescoberta da comunicação não verbal, as diferenças entre dança e teatro diminuem e o corpo os aproxima. “Dança-Teatro”, “Teatro de Movimento”, “Teatro Corporal” ou “Teatro Coreográfico” são tentativas de designações de uma prática que não quer “representar”, mas que aproveita movimento, gestos, ritmo e espaço para discursos com as formas atuais de vida, com isso questionando a tradicional hierarquia dos sentidos. Porém, alerta a autora, a volta à expressividade corporal não devia ser interpretada precipitadamente como uma “Negação de Significado”, mesmo se as encenações plenas de imagens entre dança, pantomima e performance renunciam a reduzir-se a uma mensagem (BAXMANN, 1990, p. 55).

De fato, existe uma multiplicidade de formas experimentais que foram desenvolvidas, e principalmente cunhadas, por Pina Bausch. Mas há muito tempo isso resultou num amplo movimento bem diferenciado que tem menos em comum com a ideia clássica da dança do que, eventualmente, com o teatro de imagens de um Robert Wilson.

Estética dos Sentidos<sup>111</sup> seria uma possível designação dessa praxe, entendendo estética não como um ideal ou um conceito, mas como uma certa

---

<sup>110</sup> Tradução nossa.

<sup>111</sup> Ou Estética dos Sentidos, uma referência a Frederich Schiller: Cartas sobre a Educação Estética do Homem. “Pela beleza o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza o homem espiritual é reconduzido à matéria e recupera o mundo sensível. Disto segue, aparentemente, que, entre matéria e forma, entre passividade e ação, deva existir um estado intermediário, ao qual a beleza nos daria acesso. Este é o conceito que a maior parte dos homens forma, tão logo começa a refletir sobre os efeitos da beleza; toda experiência parece confirmá-lo. De outro lado porém, nada é mais desconstruído e contraditório do que tal conceito, já que é infinita a distância entre matéria e forma, passividade e ação, sensação e pensamento, impossível de ser mediatizada por coisa alguma. Como superar, então esta contradição? A beleza liga os estados opostos de sensação e pensamento, e ainda assim não há mediação entre os dois. A certeza daquilo nos vem pela

forma de comportamento ou de percepção. Dança-Teatro pode ser compreendida como uma “arqueologia de formas de vida”, que não segue somente os traços culturais do corpo mas também procura as resistências<sup>112</sup> (BAXMANN, 1990, p. 56).

As suas temáticas ganham das experiências cotidianas, de figuras históricas e até de mitos. Neste ponto, questionam-se os mitos da criação do mundo a respeito de um outro relacionamento com a natureza, tematizam-se tanto os rituais da sociabilidade e as suas torções impostas ao indivíduo quanto as questões do funcionamento de estruturas de poder e suas vinculações corporais. Representações visuais, passagens próprias de dança e sequências temáticas numa alternância rápida, imagens, linguagens e movimentos estão sendo contrapostos. Em vez de transmitir um significado lógico, o verbo é citado como gesto ou utilizado como veículo expressivo através da intonação. Conforme Baxmann, “a dança-teatro nunca é realmente dança, a dança-teatro é uma estética de permanentes transgressões, desafiando e exigindo uma nova cultura de ver no além dos códigos estabelecidos de percepção”<sup>113</sup> (p. 57).

Baxmann reitera que com tudo isso o entusiasmo pela dança-teatro oscila entre dois polos, que de fato são complementares e em alguns aspectos podem até se cruzar. De um lado, percebe-se a busca de ordens sustentáveis numa volta ao mito e de uma utopia, visando a garantias no corpo e no seu ritmo, o fundamento de uma “ordem natural da vida”. De outro lado, a desconstrução da expressão corporal questiona o domínio do indivíduo sobre o seu próprio corpo e apresenta-o como uma construção cultural. “Quem é que fala através do corpo, quais são os discursos inerentes a ele como estilos de sensação, percepção e movimento? De que forma, nesse sentido, o próprio e o alheio estão entrelaçados?”<sup>114</sup> (BAXMANN, 1990, p. 57).

### 3.5 BAUSCH: WORK IN PROGRESS E DISTANCIAMENTO/ ESTRANHAMENTO

Pretendo aqui lidar mais diretamente com a forma de trabalhar com o movimento da coreógrafa Pina Bausch, que se tornou a eminente representante da dança-teatro, a partir de

---

experiência, a disto, imediatamente através da razão.” Ver mais em: Friederich Schiller, A Educação Estética do Homem (2002, p. 91, carta XVIII).

<sup>112</sup> Tradução nossa.

<sup>113</sup> Tradução nossa.

<sup>114</sup> Tradução nossa.

1973, com o grupo Dança-Teatro de Wuppertal. No artigo “A produtividade do inacabado”, do livro Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater, de Hedwig Müller e Norberto Servos (1979), são analisados os recursos estéticos empregados pela coreógrafa e sua maneira de tratar o realismo no palco, trazendo como característica principal a emancipação da dança através da compreensão de realidade em seu teatro de movimento. Em razão do imenso material teórico, histórico e biográfico já publicado sobre ela, aqui será feita apenas uma abordagem de seus recursos estéticos.

Inicialmente, o termo montagem/colagem foi uma característica determinante de estilo e esteve no centro das atividades artísticas das vanguardas históricas europeias, desde os anos 1910 e 1920, seja como uma revolta estética do dadaísmo, do futurismo ou do surrealismo, seja por motivos políticos, como inclusão direta da arte na vida real, como no caso da vanguarda esquerdista. Conforme Müller e Servos, a mera utilização do princípio montagem/colagem ainda não garante, por si só, uma modalidade inovadora e progressista da arte. Para eles, a categoria montagem encontra-se nos produtos da indústria do lazer, assim como nas reflexões teóricas de arte de Bertolt Brecht, Walter Benjamin e Ernest Bloch.

O processo de montagem/colagem em Bausch é fortemente caracterizado pelo emprego de meios de expressão da dança, pantomima, teatro falado e musicado, distribuídos em diversas categorias que evidenciam nítidas semelhanças ao conceito do teatro de Brecht. Porém, sem a pretensão didática direta, o gesto de apontar, a técnica do estranhamento/distanciamento, assim como o emprego específico do burlesco, estabeleceram-se cada vez mais como recursos determinantes de representação do Wuppertaler Tanztheater. Além disso, os motivos são tirados das experiências do dia a dia, servindo-lhes para a descrição de pessoas como elas realmente são, um recurso empregado por Brecht. Os motivos centrais que se repetem constantemente, de distanciamento, isolamento, luta entre os sexos, e falta de comunicação dos indivíduos num contexto de relações determinado por convenções e rituais, são apresentados ao espectador.

Em Bausch, arte e cotidiano não mais formam um antagonismo direto, uma vez que o repertório dos gestos foi tirado do cotidiano. A base da comunicação são os sinais corporais do cotidiano, que no palco adquirem uma linguagem própria (estranha/distanciada). Com isso, as ações se tornam comparáveis ao mundo de experiências concretas do espectador, causam

estupefação e forçam – por meio do recurso bauschiano da repetição<sup>115</sup> – sua decisão a respeito do problema apresentado. Segundo Müller e Servos, a abolição da delimitação formal, como se evidencia na divisão de modalidades, a combinação de elementos do teatro falado e musical, de pantomima e recursos cinematográficos criam o espaço livre e necessário para se conseguir trazer subjetividade à representação. Assim, esta subjetividade atinge todos os envolvidos no processo artístico: primeiramente o autor, cujos próprios temores, desejos e necessidades também entram na peça; como também dançarinos/atores, que, devido ao modo coletivo de trabalho de Pina Bausch, são incluídos em maior grau como coautores. Finalmente essa subjetividade também atinge o espectador, convocando-o como participante, por meio da identificação. Müller e Servos advertem que a identificação tanto em Bausch quanto em Brecht não serve à produção de ilusão, e sim a uma participação emocional dos problemas, e não dos personagens. Dessa maneira, o exagero cômico-sério de situações rompe, “no palco, os limites do mero domínio de ‘complexos particulares de autores’, e o meio de representar amplia a problemática apresentada para o universal; ao mesmo tempo o distanciamento afasta o espectador, cria reconhecimento”<sup>116</sup> (MÜLLER; SERVOS, 1979, p. 21).

O princípio montagem/colagem tem como pré-requisito o reconhecimento. São adaptações de partes da realidade que resultam num teatro de situações, que se concentra em fatos isolados ou fragmentos. Contra a pretensão da coerência, coloca-se a complexidade dos acontecimentos e a multiplicidade de associações possíveis no palco. Contra a perfeita interpretação de todos os detalhes, acentua-se a abertura da estrutura e a independência de cada cena. O que foi chamado por Brecht, na técnica de representação, a fixação do “não-porém”, ou seja, a inclusão na representação não apenas de uma única maneira de apresentação, mas também de outras variantes possíveis. Em Bausch, o “não-porém” determina a peça inteira: “As obras de Bausch são ‘inacabadas’ num sentido positivo, uma vez que não são fixas no seu desenrolar. O princípio do work in progress, que compreende a obra num permanente progresso, coloca o caráter de oferta das peças contra a pressão da conclusão (perfeição)”<sup>117</sup> (MÜLLER; SERVOS, 1979, p. 21). Princípio e fim não marcam os limites cronológicos de uma evolução de pessoas. O padrão da dramaturgia convencional de ação é abandonado em favor de uma sequência móvel de números, imagens movimentadas ou sequências cênicas. Os motivos centrais são divididos, parcelados, enfocados sob diferentes

---

<sup>115</sup> O conceito de Repetição desenvolvido na estrutura do processo de criação da coreógrafa Pina Bausch foi extensamente analisado por Ciane Fernandes em Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro repetição e transformação (2000).

<sup>116</sup> Tradução nossa.

<sup>117</sup> Tradução nossa.



aspectos no palco. O processo da adaptação e assimilação dos temas significa uma aproximação de diversas e variadas direções tanto para a encenação quanto para a recepção. O caráter de improvisação e mostragem de exercícios continua intacto desde os primeiros ensaios na sala até a apresentação no palco, como variações para os respectivos e complexos motivos. A representação de problemas não está ligada à psicologia de pessoas, mas é criada de acordo com os princípios de associações livres de imagem e ação, que não estão interligadas obedecendo às leis das causas. Assim, cada vez mais deixa de existir a usual diferenciação de papéis entre atores principais e secundários ou entre solistas e o conjunto, como nas companhias de balé. Ao público não é oferecido nenhum protagonista para identificação. Dominam a valência dos intérpretes e a simultaneidade dos acontecimentos. Em lugar da representação de pessoas, o assunto e sua problematização vão se tornando o centro de interesse. É com o assunto que o espectador está comprometido. É na problematização que o espectador, participando, será incluído (p. 22).

Em Bausch, o prazer apenas passivo já é descartado pela recusa de perfeição técnica, conforme a disposição da experiência em work in progress. Para o lugar da perfeição na dança, de uma estética reduzida à autofinalidade, que tão frequentemente caracterizava a dança, vem uma afirmação realista e a urgência de sua apresentação. A utilização de recursos do teatro dançado para a finalidade de afirmações concretas e atuais visa conscientemente à decisão. Assim, o espectador também é obrigado a procurar seu interesse na peça em outras partes, além das que conhece usualmente. Ele não pode estar ligado ao desenrolar da peça, assim como também já o tempo deixou de existir como grandeza de desenvolvimento contínuo. O efeito de distanciar dos respectivos recursos, entre si, determina a dinâmica interna dos acontecimentos. “O interesse resulta por assim dizer por aspectos, por combinação de cenas e de recursos contrastantes entre si, de uma variedade de curvas de interesse menores, que não se orienta para o clímax libertador”<sup>118</sup> (p. 23).

Müller e Servos revelam com destaque que o conceito de distanciamento é um recurso didático em Brecht e, em Bausch, ao contrário, não tem relação com o ímpeto do didático. O teatro de movimento não utiliza nenhuma fábula como chave central da apresentação, tampouco descreve a evolução de figuras. A meta declarada não é demonstrar a mutabilidade da realidade, e sim a transmissão de experiência; a peça não pretende conferir ao espectador soberania em confronto com a realidade, e sim a inclusão emocional como finalidade. O que conta é a espontaneidade e a fusão de palco e platéia. Um “teatro de experiência” estruturado

---

<sup>118</sup> Tradução nossa.

dessa maneira não conta tanto com o reconhecimento racional, conta sim com a imediata estupefação. Pina Bausch seleciona determinadas situações – como a luta entre os sexos – e faz com que estas se agucem cenicamente, expondo-as assim à experiência. Logo, as repetições que para muitos, frequentemente, chegam aos limites do tolerável servem para forçar a discussão:

Aqui a subjetividade ganha importância. O pessimismo de dúvidas e temores subjetivos, rejeitado pela crítica (mesmo nos casos em que se esconde atrás do cômico), torna exequível a urgência da problemática. Modificação é (quando é) motivada por necessidade experiente em lugar de compreensão racional<sup>119</sup> (p. 24).

Torna-se evidente que, com isso, o estranhamento/distanciamento ganha outra posição. Se bem que – como no caso de Brecht – também o teatro de experiência “tira tudo do gesto”, a acentuação se desloca: “O gesto aqui é relacionado com a área das ações do corpo. Ele não apoia ou contrasta uma afirmação falada, mas ‘fala’ por si; ele é meio, mas também objeto de representação”<sup>120</sup> (MÜLLER; SERVOS, 1979, p. 24). Como meio, o gesto aparece, por exemplo, na transformação direta de uma afirmação em sinais do corpo. Exemplo: um homem carrega uma mulher como um lenço em volta do pescoço, para demonstrar que lhe serve apenas de acessório decorativo. O físico é objeto quando é representado em sua limitação, quando toda a área de paixões humanas é demonstrada em seu adestramento, limitação e convenções. Com isso, o teatro dançado recorre a um setor importante de suas próprias possibilidades de representação e de afirmação. O corpo é apresentado – como luta de sexos, o corpo da mulher – como instrumento dirigível. Aquilo que antes existia no palco do balé (por exemplo, num *Pas des deux* onde o bailarino conduz a bailarina) é apenas delineado de forma crítica e referido como disciplina corporal:

O estranhamento/distanciamento faz com que a natureza interna se torne evidente – de acordo com o princípio de Brecht. O geral, e comum do gesto é desligado do seu contexto, é feito algo especial, tornando-se assim experienciável. Só que o objeto é a “linguagem do corpo”, a qual, devido à representação distanciada, é reconhecível, porém ao mesmo tempo parece estranho. Assim, o inequívoco, a naturalidade de gestos é anulada, a lógica das convenções é transposta<sup>121</sup> (p. 25).

---

<sup>119</sup> Tradução nossa.

<sup>120</sup> Tradução nossa.

<sup>121</sup> Tradução nossa.

Frequentemente, a evidência através do estranhamento/distanciamento acontece por meio do cômico, para o que, às vezes, são também utilizados recursos cinematográficos. O desenrolar de movimentos aparece ou em câmera-lenta, ou acelerado em slapstick (pastelão). O estranhamento/distanciamento cômico evidencia as pressões cotidianas, porém ocultando as necessidades reais das pessoas. O riso provocado pelo exagero na representação volta ao espectador, quando este reconhece que a realidade do comportamento no palco também é sua. O cômico nunca perde o mero efeito à custa de um personagem, sempre pode subitamente transformar-se em “trágico”. Também contrastes são concentrados num ponto: o público e o particular – na realidade, cuidadosamente separados – são reunidos num acontecimento. Por exemplo, um casal está na rampa, sorrindo amigavelmente, enquanto, pelas costas, se maltrata com pequenas maldades, como pisar, beliscar etc. Segundo Müller e Servos, na cena cômico-séria, o ideal (convivência harmoniosa) é desmascarado pela realidade (da guerrinha particular), como também o mundo das mídias de massas. O emprego de processos cinematográficos não é apenas um recurso estético, mas torna-se também conteúdo (p. 26).

Müller e Servos apontaram que, já em 1978, cada vez mais Pina Bausch recorria aos mitos do trivial do cinema hollywoodiano – o que de fato nunca abandonou em seu repertório: revistas em quadrinhos, hits musicais, ou meios semelhantes (opereta, revista), e contrastando-os com imagens da realidade. Principalmente, os esquemas de comportamentos interpessoais e as imagens-guia transmitidas, da beleza, do companheirismo e da felicidade, são reveladas através de estranhamento/distanciamento cômico. São denunciadas abertamente as exigências interiorizadas para a adaptação aos estereótipos dos meios como instrumento de adestramento, até um autoadestramento, que deve ser entendido inteiramente como corporal. Os motivos do gesto de apontar e do treino em convenções são elementos importantes. A lógica do mito, que, por exemplo, fixa a mulher no papel de “vamp assassino de homens” ou “mocinha ingênua”, e que a reduz a um valor de mercadoria para o homem, é rompida (p. 26).

Para Müller e Servos, ao lado das inovações formais, porém, encontra-se uma delimitação quanto ao conteúdo. Os assuntos tratados são apresentados como fenômenos, sem indicação de suas causas.

Onde, por um lado, a subjetividade é trazida como qualidade, por outro lado História como grandeza concreta fica de fora. Os fenômenos descrevem o final, não a origem e as correlações. As figuras se encontram pode-se dizer no espaço vazio, desligadas de condições históricas ou sociais concretas. História aparece como metáfora na citação de Hits musicais de uma

determinada época (anos 1920, 30 ou 50) ou vagamente nos figurinos ou nos adereços [...] demonstra-se um estado do “é assim”, sem enunciar também suas causas ou em que ele transformou. As peças se passam todas numa sociedade moderna, não descrita em maiores detalhes. Responsáveis pelo adestramento, pela limitação de normas de convívio de pequenos-burgueses, são convenções difundidas pelos meios de comunicação de massa<sup>122</sup> (p. 28).

As figuras da dança-teatro de Pina Bausch, por uma procura de sensualidade livre de temores e de convenções, fazem o rompimento. Carinho transforma-se em violência, e assim o cômico mostra seu fundo trágico. Nas convenções, o fracasso parece pré-programado. As relações, como também isoladas tentativas de fuga, seguem o caminho para o impossível. O pessimismo legítimo de temores e dúvidas subjetivos, que entra nas peças, perde terreno porque os esquemas de condutas indicados não são questionados quanto a sua origem e função: “Pelo fato de se ter tirado do objeto a sua qualidade histórica, este defende seu caráter definitivo. Quando figuras – como no teatro dançado de Pina Bausch – agem sob coação, impelidos por normas interiorizadas, uma saída ou ajuda parecem impossíveis”<sup>123</sup> (MÜLLER; SERVOS, 1979, p. 28)

### 3.6 KRESNIK: TEATRO COREOGRÁFICO EM BUSCA DE TEXTO POLÍTICO-CORPORAL

Nos anos 1980, surgiu na Alemanha um descontentamento diante de textos teatrais e poéticos e a vontade de realizar imagens em movimento que enriquecessem a dança. O aparecimento de bons coreógrafos satisfaz a necessidade de cumprir uma renovação na dança. Logo, aqueles profissionais que realmente tinham algo a oferecer foram estimulados e muitos deles produziram obras-primas. Conforme Eva-Eslisabeth Fischer (1990, p. 51),

[...] faz mais de meio século que Kurt Jooss – sem consequências para outros coreógrafos – criou a Mesa Verde. Entretanto, no final dos anos 1960, o jovem coreógrafo Johann Kresnik foi contagiado pela revolta estudantil e politizou a dança na República Federal da Alemanha, mas permaneceu até hoje como único defensor do seu radicalismo<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Tradução nossa.

<sup>123</sup> Tradução nossa.

<sup>124</sup> Tradução nossa.

No início dos anos 1970, a dança, pela primeira vez, tentava manter o passo com a atualidade política. Após a restauração nos anos 50, começava-se a refletir sobre a história da Alemanha, depois da “hora zero”. Kresnik, nascido em 1939, encontrou o impulso para a sua criatividade na história da sua própria família. O drama de família se repete, de forma variada, em quase todas as suas peças, de uma maneira obsessiva. Mesmo assim, Kresnik progrediu. Através dos anos, ele passou do seu Agit-Prop de consciente agressividade a uma visão mais diferenciada, concentrando-se em biografias. Mas demorou até 1980 para que ele ousasse tematizar seu trauma, o de uma nação inteira. “Somente em Familiendialog (diálogo de família), ele confrontou-se, de maneira historicamente refletida, com as consequências do Nazismo, descobrindo as suas raízes na mentalidade do súdito na era do Wilhelminismo<sup>125</sup>”<sup>126</sup> (FISCHER, 1990, p. 51).

A dramaturgista e parceira de Kresnik em diversas produções, Anja von Witzler, faz suas considerações sobre o teatro coreográfico de Johann Kresnik afirmando que se trata de um teatro visual, em que Kresnik escreve suas peças em imagens cênicas. O decorrer da trama, os desenvolvimentos psicológicos, a construção de arcos de tensão, tudo é sujeito a uma distribuição de imagens. “São átomos dos quais Kresnik compõe o seu teatro coreográfico, e eles resultam na estrutura dramática das suas peças que seria mais adequadamente descrita em termos de colagem e revista”<sup>127</sup> (ACKERMANN, 1999, p. 12). Kresnik não explica. Ele apresenta imagens que frequentemente são brutais, mas também extremamente sensíveis.

A imprensa e o público na Alemanha costumam caracterizar o trabalho de Kresnik como Berserker des deutschen Tanztheaters (o brutamente da dança-teatro alemã). Por suas imagens fortes e perturbadoras, o diretor é considerado como extremamente violento, ávido para criar as cenas mais sangrentas possíveis<sup>128</sup> (p. 13).

Para Witzler, o coreógrafo não procura a sensação pela sensação. Ele admite que as suas imagens são frequentemente brutais e cruéis, e que ele desafia ao extremo o corpo e a psiquê dos seus atores e dos seus espectadores, mas ele as justifica dizendo que não surgem de um desejo de chocar. “A sua meta definitivamente não é um gabinete de terror. Kresnik é consequente em questionar o estado de ser das suas figuras. Sofrimento, psíquico e físico, não

<sup>125</sup> Referência ao Império de Wilhelm der II (Friedrich Wilhelm Vicktor Albert Von Preussen - 1859-1941).

<sup>126</sup> Tradução nossa.

<sup>127</sup> Tradução nossa.

<sup>128</sup> Tradução nossa.

pode ser inocentado, tem de penetrar as imagens.”<sup>129</sup> (ACKERMANN, 1999, p. 14) Através da sua encenação direta e poderosa, ele quer fazer o público compreender, perturbando-o. Assim, ele alcança a participação dos espectadores nas experiências dos personagens.

De acordo com Witzler, é dessa maneira que surgem imagens de corpos brutalmente expostos, distorcidos, torturados, sangue, pus e esperma, pronunciando os ferimentos e as obsessões dos protagonistas de Kresnik. O encontro dos corpos se dá mais frequentemente na luta mais do que no entendimento. “As figuras de Kresnik não conhecem seguranças. O seu teatro muitas vezes esfarrapa nervos e corpos além dos limites da dor.”<sup>130</sup> (p. 15) Para Kresnik, um trabalho sem comprometimento pessoal, sem posicionamento político é inimaginável. O coreógrafo não está interessado numa descrição equilibrada. Conforme a dramaturgista, ele é incapaz de manter distância de sua peça, dos protagonistas. Ele está mais reagindo aos fenômenos do que os descrevendo: “O seu princípio é a análise e a desmontagem, não a ilustração”<sup>131</sup> (p. 15). Para Kresnik, é impossível uma separação entre o corpo e o ser humano; por isso a consequente recusa de que suas peças sejam sujeitas ao conceito de dança-teatro. A designação teatro coreográfico sinaliza o não interesse num corpo dançante e o interesse num ser humano que atua (p. 16).

O conhecido crítico Michael Merschmeier, da revista Theater Heute, no seu artigo “Der Gesellschaftstanz” (A dança social), refere-se ao lugar do teatro político na sociedade burguesa e à falta de dança nos palcos da dança-teatro. Merschmeier vê o coreógrafo como um sismógrafo, sendo movido por cada movimento social:

A arte de Kresnik, como toda arte, pouco transforma o mundo, mas talvez seduza uma ou outra pessoa a reconhecer que a memória é a única fonte para uma esperança futura. E assim também uma justificativa estupenda para o teatro como um último lugar de uma sociedade genuinamente burguesa. Johann Kresnik tornou-se o pai da nova dança-teatro, cuja mãe conhecemos Pina Bausch. Se o princípio de pesquisa e produção dela é principalmente a introspecção, Kresnik concentra-se mais em expedições no inferno cotidiano e em expressão, explosão. Seja em Kresnik ou em Bausch e todos os seus seguidores falta artcidade, falta dança na dança-teatro, essa reclamação banal já nem um retrógrado balettômano ousa mais pronunciar<sup>132</sup> (ACKERMANN, 1999, p. 57).

---

<sup>129</sup> Tradução nossa.

<sup>130</sup> Tradução nossa.

<sup>131</sup> Tradução nossa.

<sup>132</sup> Tradução nossa.

Moritz Rinke, que acompanhou Kresnik no Brasil com a montagem do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em São Paulo, realizou uma entrevista com Kresnik intitulada “Wie könnte meine Wut verbraucht sein?” (Como minha raiva poderia ser esgotada?).

Numa época em que a sociedade, por uma autodeterminação capitalista, marginaliza suas próprias possibilidades? Talvez a melancolia faça parte de um período meu. A melancolia me motiva a trabalhar com outros conteúdos. Também é bonito não ser sempre o crítico da sociedade. Mesmo assim nunca esqueço no meu trabalho que eu cresci num século que desprezou o ser humano muito. É isso que temos de continuar a exortar [...] Além disso minhas peças sempre são também um anúncio de luta contra o público que infelizmente prefere o trivial, o engraçado, o não político, a moda. Tal público e também tais críticos defecam de maneira irresponsável nos corações dos teatros<sup>133</sup> (ACKERMANN, 1999, p. 65).

Colaborador do Theater Heute, o escritor Klaus Völker, no seu artigo “Die Kraft der Verstörung” (O poder da perturbação), afirma que Kresnik fez parte da geração de coreógrafos que iniciou seus trabalhos nos anos 1960 nos tradicionais teatros de três sessões<sup>134</sup>, porém em termos de estilo e estética desenvolveu uma posição contrária à do teatro municipal. Em vez de elaborarem coreografias para libreto de balé, Johann Kresnik, Pina Bausch, e Gerhard Bohner criaram espaços conceituais expressivos em imagens, fundamentando assim todas as formas de dança-teatro que transcenderam as categorias. Enquanto Pina Bausch não teve problema de designar a realização das suas peças no palco como “dança-teatro”, Kresnik preferiu chamar seu trabalho de “teatro coreográfico”, porque, diferentemente das peças dos expoentes da dança-teatro, suas peças eram e continuam sendo, via de regra, noites temáticas<sup>135</sup>, eventos criados em colaboração com autores ou baseados em livros, nas transposições coreográficas das quais ele assume o papel de um autor (ACKERMANN, 1999, p. 66).

Segundo Klaus Völker, as encenações de Kresnik em Bremen formulavam conflitos, agressões, defeitos psíquicos, neuroses da sociedade, que não foram tratados por outros autores de maneira tão crua e sem rodeios, talvez com exceção de Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz e Peter Handke. O escritor lembra que o fato de Kresnik não ter montado peças desses autores demonstrou o seu desinteresse de sondar coreograficamente peças tão contundentes e “perfeitas”. Ele preferiu materiais crus, efeitos gritantes, corpos textuais não

<sup>133</sup> Tradução nossa.

<sup>134</sup> Referência às sessões matinais, vespertinas e noturnas.

<sup>135</sup> Noites temáticas, uma referência ao início do trabalho de Kresnik em Colônia, quando ele fazia no teatro sessões em horários especiais, com discussões.

definitivamente estruturados, cenas fragmentadas, que podem ser coladas e integradas em sequências dramáticas dominadas por imagens.

Völker considera que, decisivamente novo ou no mínimo saliente e imponente, o teatro de Kresnik trouxe uma “carga maciça de erótica desinibidora, de explosão de sentimentos bloqueados, de agressividade física: atos de força e violência transformados em dança refletindo as brutalidades e obscenidades da realidade social”<sup>136</sup> (p. 67). Em Kresnik, as cenas de dança que incorporavam a revolta e a raiva que caracterizavam a revolta juvenil de 1968, sua resistência contra o fedor autoritário e a tolerância repressiva da sociedade, sua luta contra as estruturas de poder burocrático-autoritário e mecanismos da violência estatal que havia se tornado obsoleta. Kresnik articulava as emoções contraditórias do slogan “destruam o que destrói vocês!”, completa o autor, e o seu teatro compensava a falta de explosividade no teatro político da época. Völker revela que:

Com imagens consternadoras e temas irritantes ele perturbou o gênero “balé” com suas tendências harmoniosas. Como na sua época Valeska Gert<sup>137</sup> com suas danças grotescas e desenvoltas pretendia desmascarar o bom gosto e aproximar-se da verdade humana ou do próprio ser humano, Kresnik com suas peças Mars, Ulrike Meinhof, Frida Kahlo pretendeu perturbar o seu público com verdades impudentes. [...] Com peças como Assassino Woyzeck, Macbeth, Édipus, König Lear e König Ubu, Kresnik de maneira convincente transpôs o violento, o sanguinário, a sensação do homem de ser perdido [...]. A estética do feio que Kresnik desenvolveu e barateou-se. Peças explicitamente “políticas” como Nietzsche, Ernst Jünger e especialmente Hotel Lux desapontaram, porque somente formulavam argumentos superficiais, não conseguiram expressar as contradições inerentes a essas pessoas ou estes temas [...]. O argumento político não encontrou uma transposição corporal nos dançarinos que por sua vez se tornam “meros” atores, agentes de ideias, colocações, opiniões, preconceitos<sup>138</sup> (p. 67).

---

<sup>136</sup> Tradução nossa.

<sup>137</sup> Valeska Gert (1892-1978), dançarina, atriz de cinema e cabaretista alemã contemporânea de Wigman, que pode ter influenciado Pina Bausch e outros contemporâneos. Os críticos caracterizaram a temática do seu trabalho como “Dança Satírica da Época”. Nas suas coreografias, ela atuava dançando as cenas cotidianas de Berlim de então, as tragicomédias, os prazeres e os vícios, os sofrimentos e as glórias, as cenas da “selva da cidade” como os tumultos nas ruas e no metrô, as de tráfico de drogas e a prostituição, lembrando as pinturas de crítica social de artistas expressionistas. Gert apresentava nos palcos não somente temas bem diferentes e mais realistas que Wigman, mas também de forma bem distinta. Por exemplo, “Wigman dançava a Dança da Morte de uma maneira mística e patética, enquanto que Gert dançava a morte, falecendo mesmo no palco sem o pathos nem a dor” (KOEGLER, 2004, p. 20-21). O surgimento da dança-teatro contemporânea tem na sua trajetória algumas controvérsias. Como precursora considera-se menos Mary Wigman e sua Ausdruckstanz, do que sua antagonista Valeska Gert. Conforme o historiador George Jackson, algumas produções nos anos 50 e 60 do Living Theatre de Judith Malina e Julian Beck já eram dança-teatro. Exatamente nessa época Pina Bausch morava em New York e, segundo Jackson, é muito provável que o experimental Living Theatre tenha inspirado Pina Bausch e é evidente que o mesmo foi influenciado por Valeska Gert.

<sup>138</sup> Tradução nossa.



Ainda é Ackermann (1999) que traz o depoimento do dançarino Maciej Miedzinski, assistente de direção de Kresnik desde 1990, que comenta sobre o dia a dia de trabalho, considerando a relação de Kresnik com o seu trabalho como *Ästhetik der Leidenschaft* (estética da paixão):

Hans odeia desonestidade, preguiça, falta de disciplina. Ele é obsessivamente disciplinado, obsessivamente pontual e sempre bem preparado. A musa não beija, tem de trabalhar. Nos ensaios ele precisa de uma certa harmonia, mas também tensão e às vezes essa insegurança absoluta. Aí pode acontecer uma erupção por qualquer ninharia e ele se torna furioso como um leão<sup>139</sup> (p. 78).

Miedzinski comenta que os trabalhos surgem numa simbiose com os dançarinos, e que Kresnik os deixa improvisar e depois faz perguntas: “Por que você fez isso, por que você fez isso assim?” E que imediatamente Kresnik ferve de fantasia. Às vezes surge uma cena que talvez uma semana depois seja descartada, porque a peça tomou outro rumo. Para muitos, é uma viagem aventureira, mas essa espontaneidade não é sem programa. Aos sábados, muitas vezes, o coreógrafo tenta juntar o que foi trabalhado durante a semana para saber por onde começar na semana seguinte e até onde ele pode progredir. Às vezes, surgem durante uma semana três ou quatro cenas. As interligações ainda não existem, mas Kresnik já as tem na cabeça.

Em Ackermann (1999), também se encontra o artigo “Getanzte Bilder” (Imagens dançadas), contendo um importante depoimento de Ulrike Lehmann (curadora e colaboradora na Exposição de Kresnik) intitulado “Anmerkungen zu Kresniks visueller Ästhetik” (Notas sobre a estética visual de Kresnik):

A sua dança-teatro é um espetáculo sem texto que precisa do meio imagem exatamente para poder transmitir mensagens ou colocações sem palavras. Suas coreografias que são mais próximas do teatro e das artes plásticas do que do balé clássico (por isso a sua definição conceitual como teatro coreográfico) são compostas de imagens vivas, em movimento e, portanto efêmeras, com pessoas e elementos cênicos. Exatamente como eles são efêmeros e não verbais, eles criam um nível de percepção que o espectador deve interpretar – análogo ao das obras de artes plásticas que necessitam de um esforço de compreensão do espectador sobre o ato de percepção [...]. A linguagem pictorial fantasiosa de Kresnik não se limita somente ao teatro coreográfico [...]. Kresnik trabalha também como um artista plástico. Há

---

<sup>135</sup> Tradução nossa.

anos ele esboça e desenha diariamente com traços dinâmicos as ideias que o movem. Frequentemente, estes desenhos estão sendo suportes visuais das suas ideias ou até pré-estudos diretos para certas cenas [...]. O que interessa a ele é principalmente projetar o desenho do papel para o palco, suas imagens internas baseadas em seu engajamento social e político. [...] O modo de expressão das suas imagens internas e das suas visões evoca um olhar diferente sobre e um novo reconhecimento da realidade histórica existente. Elas elucidam uma emocionalização de acontecimentos reais, [...] a estética de Kresnik é uma expressão da convicção de que a realidade interna é a verdadeira realidade<sup>140</sup> (p. 180-181).

O teatro coreográfico de Kresnik, politicamente engajado, não tem mais despertado o interesse dos artistas e do público nos últimos anos. A sua sempre cruel e truculenta estética teatral não encontra o mesmo espaço que encontrava nos anos 1990. Apresento, em seguida, comentários e entrevistas sobre duas experiências de montagem do coreógrafo fora da Alemanha, nas cidades do México e de São Paulo, em 1992.

Johann Kresnik, nas suas excursões para outras culturas, optou por um caminho diferente do de Pina Bausch, talvez menos intercultural e com intercâmbios verticais conceituando suas coreografias a partir de sua leitura. Ele escolheu obras artísticas renomadas com características culturais marcantes, como partida para um confronto e um entendimento. Por exemplo, no México, a obra complexa e a vida sofrida de Frida Kahlo; e, no Brasil, a obra literária Zero: romance pré-histórico, de Ignácio de Loyola Brandão.

Transcrevo parte da entrevista – divulgada em 4 de fevereiro de 1992 no jornal alemão *die tageszeitung* – com o diretor do Tanztheater Bremen, Johann Kresnik, concedida à jornalista Lore Kleinert durante os ensaios de Frida Kahlo.

L.K: Sylvia Plath, Ulrike Meinhof, Pier Paolo Pasolini e agora a pintora mexicana Frida Kahlo – para o senhor o que fascina tanto nesses personagens?

J.K: Essas biografias têm muito a ver com a sociedade, na qual você vive...

L.K: Como o senhor se aproximou dessa mulher?

J.K: A través das suas pinturas espetaculares, seus autorretratos como, por exemplo A Coluna quebrada [...] o que passou pela cabeça e pela alma dessa mulher, presa na cama por cinco anos? [...] Essa pintura é naturalmente uma imagem surreal, mas sabendo quantas vezes ela quebrou a vértebra, isso se torna bem concreto. Como posso transformar algo como isso num teatro mudo, sem palavras? Na minha cabeça surgem imagens, imagens vivas a serem traduzidas para o público. Mas isso quer dizer que eu não utilizo as próprias pinturas de Frida Kahlo, eu as transponho para o palco [...]. Eu

---

<sup>140</sup> Tradução nossa.

quero transcrever para a minha forma a riqueza das cores das suas pinturas, a tradição mexicana, como o culto à morte [...]. Quanto aos aspectos políticos, como o stalinismo, a visita de Trotzky, o partido comunista, as demonstrações de rua... não considero tão importantes, me interessam mais os sentimentos desta mulher<sup>141</sup>.

Na segunda parte da entrevista, o coreógrafo Kresnik, nascido na Áustria em 1939, confirma o gosto pelas montanhas e pelo seu teatro coreográfico político. Conforme suas respostas, noto uma inclinação para delegar uma função de correção moral para o teatro de dança. O teatro como “instituição moral”<sup>142</sup>, na visão de Frederico Schiller.

L.K: E o seu teatro coreográfico desde o início sempre foi também um protesto político.

J.K: Eu acredito que esses temas devem ser levados ao palco e ferir o público [...]. Temos na Alemanha matérias suficientes a serem vomitadas para a primeira fila do público. Isso não tem nada a ver com experimentação, mas com um pensar e atuar político [...]. Nós temos no teatro a obrigação de contar nossa história, de ser uma instância moral [...]. No decorrer dos anos me separei do stalinismo e do maoísmo [...]. Minha utopia hoje é a igualdade total de todos os direitos, econômicos, políticos e jurídicos, aí não pode desistir da esperança. [...] Todo mundo sempre tem de caminhar novamente [...]. Minha posição diante da sociedade é determinada pelo fato de que ela faz quebrar as pessoas. E as figuras que eu escolhi foram todas personalidades que não podiam levar uma vida “normal” porque eram empolgadas por suas ideias. De maneira inconsciente, os trabalhos sobre Frida Kahlo tornaram-se uma introdução à história latino-americana, portanto vou fazer no verão uma peça no Brasil sobre o Brasil [...]. Me perguntam frequentemente porque eu sou tão furiosamente entregue ao trabalho – acho que isso tem a ver com minha juventude nas montanhas [...]. Minha força, parece, vem de uma forte ligação com a natureza<sup>143</sup>.

Na mesma época (14/2/1992), no jornal Die Zeit, foi publicada uma matéria de Eckhard Roelke sobre o espetáculo Frida Kahlo, que aqui transcrevi parcialmente:

[...] Johann Kresnik utiliza um símbolo simples para mostrar o físico sem saída da pintora: dois trilhos de trem que atravessam diagonalmente o palco, para puxar a cama da enfermaria ou a serra hiperdimensionada com a qual o médico corta a perna da pintora. Lá nesses trilhos pode-se balançar como

<sup>141</sup> Tradução nossa.

<sup>142</sup> “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet” (O teatro considerado como instituição moral), palestra conferida em 26/6/1784 pelo filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805). Ver mais em Teoria da tragédia, de Schiller, tradução de Anatol Rosenfeld (1964, p. 31).

<sup>143</sup> Tradução nossa.

uma criança sonhadora, entre eles se pode rastejar ou dar cambalhotas – um símbolo da perna da criança entalada, para o bonde, a alça nas costas, a vértebra, o espartilho. [...] Por duas horas este cenário não muda, [...] Kresnik não precisa de uma infernália espetacular de técnicas teatrais [...]. Frida Kahlo está deitada bem ferida num hospital sonhando com uma sociedade divertida [...] ela dança com seu homem Diego [...] ela está sendo levada ao palco na sua cama e sempre virada quase caindo [...] nos seus pés são afivelados dois fetos sangrando [...]. Repetidamente, Kresnik também consegue realizar cenas de uma leveza cômica: Frida Kahlo numa viagem pelos Estados Unidos encontra as estrelas do cinema americano: Valentino, Charlie Chaplin, Frankenstein [...]<sup>144</sup>.

Roelke (Die Zeit, 1982) comenta ainda que é surpreendente o fato de Kresnik, ao coreografar Frida Kahlo, não se referir aos momentos políticos da pintora:

Ele não mostra a artista identificada com as raízes da cultura pré-colombiana, nem a sua ligação com o partido comunista, [...] nem a Frida Kahlo gravemente doente e já marcada pela morte que participa de uma demonstração de rua levantando o punho como guerreira revolucionária [...]<sup>145</sup>.

Eckhard Roelke relata que o interesse de Kresnik é apresentar somente a ideia de sofrimento. A pintora Frida Kahlo, como um indivíduo em sofrimento – uma mulher movida ida e volta entre encantamentos orgásticos e profundas decepções, estarrecida pelo medo. “A simultaneidade é conseguida fazendo três dançarinas representar Frida Kahlo. [...] A ele interessa essa extrema mulher com seu sofrimento incompreensível e sua vontade de viver, com seus prazeres e suas dores, com os muitos gritos mudos.”<sup>146</sup>

Ainda em 1992, Johann Kresnik veio ao Brasil como planejado e, em São Paulo, com o Balé da Cidade, em coprodução com o Instituto Goethe, montou uma adaptação do romance Zero, de Ignácio de Loyola Brandão com o dramaturgo Henry Thorau. Aqui, partes da matéria divulgada no jornal Süddeutsche pelo crítico Moritz Rink, em 14 de junho de 1992.

[...] No início do espetáculo, Kresnik contava a história de Rosa e José em forma de comédia, com uma banalidade bem amarga, tocam pop-hits brasileiros levando o público quase a dançar, sempre contrastando a realidade brasileira com a fuga para o belo TV-mundo de aparência e saudade, [...] para depois chocar os espectadores com imagens de horror com

---

<sup>144</sup> Tradução nossa.

<sup>145</sup> Tradução nossa.

<sup>146</sup> Tradução nossa.

uma habilidade artística inigualável. Alguns já foram embora, outros petrificados nas suas poltronas [...]. Será que estão acordando de uma letargia política, olhos frios de negar, recusando a ser confrontados com miséria e violência até no teatro, será que as acusações e seu radicalismo são uma presunção e uma contradição da arte subvencionada? [...] Muitas vezes surgem das batalhas de Kresnik cenas de uma eloquência e de uma força sociopolítica deixando bem atrás a maioria das encenações tradicionais [...]. Também no Brasil ele montou suas montanhas de imagens, criou – sempre associativamente, nunca analiticamente – metáforas imponentes representando os seus gritos do “J’accuse” [...]. A montagem é o meio do seu teatro. Ele de certa forma aposta no verbo, uma forma entre dança, o simbolismo dos apetrechos e textos atuais, assim retrabalhando contemporaneamente as intercalações do realismo feroz de Loyola. Talvez para a torre de marfim do teatro brasileiro, uma boa terapia, em breve: uma revolução, um feliz acaso [...].<sup>147</sup>

Logo no início dos ensaios, conforme Rink, houve muito tumulto e a direção do Balé da Cidade de São Paulo decidiu:

[...] desmontar Kresnik e defender tabus nacionais. Dias depois, distribuição de fichas: decretos, proibição do hino nacional, restrições, censura (lembrando de certa forma as intervenções da censura na edição do romance Zero) [...]. Até a cerveja, uma das maiores fontes de inspiração de Kresnik foi proibida de ser tomada no teatro. E, Kresnik, normalmente um virtuose na arte de acabar com um teatro aos gritos, a partir de um certo momento, [...] saiu do teatro dando beijo de mão. [...]<sup>148</sup>.

Conforme o crítico, Kresnik trouxe crianças de rua para a peça e colocou um sem-teto para trabalhar com os adereços. O coreógrafo desabafa com Rinke: “Me perguntei várias vezes porque eu não parti para as praias da Bahia”. Passadas as “torturas iniciais, medo e dominação”, a maior parte do elenco foi para o lado de Kresnik. Orientado por Henry Thourau – com vasta experiência e domínio de dramaturgia brasileira –, Kresnik aderiu à ideia de incentivar o elenco<sup>149</sup> para uma cooperação dramática. Sobre esse fato o jornalista comenta: “[...] finalmente eles foram aceitos como artistas autoconscientes, o que

<sup>147</sup> Tradução nossa.

<sup>148</sup> Tradução nossa.

<sup>149</sup> Elenco do Balé da Cidade de São Paulo, na estreia, em 24/4/1992: Ellen Addário, Adriana Almeida, Tatiana Cardoso Araújo Galvão, Thaís Cardoso Araújo Galvão, Nancy Bergamin, Luis Fernando Bongiovanni, Rosi Campos, Veruska Campos Marta César, Maurício Cristyan, Raymundo Costa, Ana Veronica Coutinho, Cláudia Decara, Marvela Alves dos Santos, Evenin Esteves, Mariene Grade, Milton Kenedy, Monica Kodato, Lumena Macedo, Sylvia Machado, Andréa Maia, Rogério Maia, Suzana Mafra, Irineu Marcovecchio, Michele Cristina Martins, Marcelo Melo, Ana Paula Messias, Mônica Mion, Kiko Moreira, Maurício Oliveira, Marcelo Omine, Alessandra Papine, Maurício Ribeiro, Elma Rangel Rodrigues, Wellington Rodrigues, Lília Shaw, Nilson Soares, Tassiana Stacciarini, Tania Wolkoff (ACKERMANN, 1999, p. 210).

sensivelmente aumentou a autoestima da companhia e serviu de apaziguamento”<sup>150</sup>. Alguns dançarinos que participaram da experiência de trabalhar com Kresnik foram para a Alemanha e figuraram nas produções seguintes<sup>151</sup>, o que traduz que, de certa forma, houve um impulso marcante na história do Balé da Cidade de São Paulo – aconteceu um pós-Zero.

### 3.7 TANZTHEATER/ CHOEREOGRAPHISCHES THEATER: CROCODILO NO LAGO DOS CISNES

O ano de 1973 marca um cisma da dança pós-guerra na República Federal da Alemanha. Nesse ano, morreram Mary Wigman, a representante e transmissora da *Ausdruckstanz*, e John Cranko, que determinou novos passos na tradição de balé na Alemanha. Uma nova geração assumiu o cenário. Pina Bausch assumiu o Instituto de Dança de Wuppertal, transformando-o depois em *Tanztheater Wuppertal* e levando-o à fama mundial. John Neumeier mudou-se como chefe de balé de Frankfurt para Hamburgo, iniciando um trabalho inovador de igual importância (MÜLLER, 2003, p. 177). Em 1976, Márcia Haydée chamou William Forsythe para Stuttgart, onde ele realizou seu trabalho experimental e audacioso a respeito do repertório clássico de movimento, incluindo empréstimos da dança-teatro (p. 183). Antes, Kurt Jooss, na Escola Folkwang, em Essen, já praticava seus experimentos coreográficos até no ensino de improvisação e composição, influenciando dessa forma as suas discípulas Pina Bausch, Reinhild Hoffmann e Susanne Linke. Assim, a Folkwang Hochschule für Tanz (Escola Superior de Dança Folkwang), através dessas três ex-alunas, tornou-se a célula germinal da dança-teatro. Mas, já em 1973, Pina mudou-se com suas dançarinas para o Teatro de Wuppertal, juntamente com o cenógrafo Rolf Borzik. Incluindo a criatividade do seu ensemble, ela criou as características essenciais do seu conceito de revelar no palco os verdadeiros sentimentos escondidos pela fachada social.

Eu gosto de olhar pela lupa, quer dizer/ eu gosto de afastar as aparências, aquilo que se chama etiqueta – os rostos gentis e o riso permanente. Eu gosto somente de ver o que está escondido atrás. Seria importante que nós

<sup>150</sup> Tradução nossa.

<sup>151</sup> Produções de Kresnik com artistas brasileiros: *Wandewut* – 1993; *Nietzsche* – 1994; *Ernst Junger* – 1994; *Grundigens / Hansel und Gretel/ Othello* – 1995; *Goya* – 1998. Monica Kodato, Adriana Almeida, Maurício Oliveira, Irineu Marcovecchio, Maurício Ribeiro, que foram bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo. Ismael Ivo, Mara Borba e o músico Livio Tratenberg, que trabalharam em *Othello* (p. 210-212).

entendêssemos e nos fizêssemos entendíveis para os outros<sup>152</sup> (MÜLLER, 2003, p. 186).

As obras de Pina Bausch, dos anos 1970 até o início dos anos 1980, foram fortemente caracterizadas pelo tema da violência, não somente física, mas especialmente psíquica, determinando as relações humanas. Pina Bausch revelou os enquadramentos do homem e da mulher em papéis sexuais ou de gênero socialmente determinados. Os seus trabalhos *Kontakthof* e *Café Müller* (1978) tornaram-se assinaturas da saudade de homem e de mulher de ser aconchegados um ao outro, esperança frequentemente em vão. Por essa razão, ela foi até celebrada como uma das pioneiras do movimento feminista (p. 187).

### **Reinhild Hoffmann: Duetos com Objetos**

Ao lado de Pina Bausch, Reinhild Hoffmann foi a segunda coreógrafa vinda da Escola Folkwang que contribuiu para formar a feição da nova dança-teatro. Conforme Müller, as suas primeiras coreografias já caracterizavam a sua obra toda, não tematicamente, mas formalmente. Em 1977, ela conseguiu ainda no Folkwang-Tanzstudio, em Essen, o seu primeiro êxito com a composição *Solo mit Sofá* (*Solo com sofá*), uma peça com poucas palavras, de John Cage. Esta obra e também as obras solísticas seguintes, em 1980, como *Bretter* (*Tábuas*) e *Stein* (*pedra*), eram estruturalmente duetos entre a dançarina e objetos (MÜLLER, 2003, p. 188).

Frequentemente, a linguagem escultural de dança de Reinhild Hoffmann foi influenciada pelas artes plásticas na década de 1960, pop art, fluxos e happening, introduzindo ação como evento artístico. Os trabalhos de Reinhild Hoffmann foram também caracterizados por sua preocupação analítica com composições musicais, combinando movimento e objeto com a exigência do seu mestre Kurt Jooss de maior precisão e utilização exata dos meios de dança: “Era muito importante para Jooss a consciência: – Por que eu estou me movimentando? (Jooss). Isso, uma vez esclarecido, a gente se encontra livre de todos os estilos e a gente pode inventar movimentos de maneira própria”<sup>153</sup> (MÜLLER, 2003, p. 189).

---

<sup>152</sup> Tradução nossa.

<sup>153</sup> Tradução nossa.

Em 1970, ela entrou como dançarina para o Teatro de Bremen no ensemble de Johann Kresnik, onde adquiriu experiências teatrais na dança. Depois de um ano em Nova York, em 1976, assumiu juntamente com Susanne Linke a direção do Folkwang Tanzstudio. Em 1978, foi convidada, juntamente com Gerhard Bohner, para dirigir o Balé de Bremen, coreografando obras do ensemble.

Nas suas peças, Reinhild Hoffmann mostrava estruturas de relacionamento humano que podiam ser formalmente abstratas, psicológicas ou até arcaicamente mitológicas. As suas peças de grupo, entre 1970 e 1980, sempre focalizaram um tema central, apresentando-o em diferentes variantes. Assim, por exemplo, sua peça Callas, com fragmentos biográficos desta estrela de ópera, a imagem de uma diva assassinando homens, o culto à estrela, a formação e o treinamento rigorosos, imagens de sentimentos humanos como a saudade de uma mulher solitária, jubilada e aclamada.

Em 1986, Reinhild Hoffmann se mudou de modo surpreendente para Bochum, estabelecendo seu ensemble de dança num teatro municipal até então dedicado exclusivamente ao teatro falado. Nessa época, suas peças ganharam um clima mais teatral, tematizando a paisagem industrial da região do Ruhr. Ela até descobriu uma fábrica de aço desativada como espaço de apresentação. Nessa época, também, Susanne Linke, a terceira mais importante coreógrafa da Folkwang, havia estreado sua peça de homens Ruhr Ort<sup>154</sup> – tratando tematicamente também da mesma região (MÜLLER, 2003, p. 191).

### **Linke – Banho de Emoção**

Susanne Linke, ou Susa, como é chamada carinhosamente no meio artístico, tornou-se a coreógrafa de uma dança-teatro determinada essencialmente pela emoção. Para aperfeiçoar sua capacidade técnica, depois da formação com Mary Wigman, ela volta a estudar dança na Escola Folkwang, participando, de 1970 a 1973, do grupo da escola sob a direção de Pina Bausch. Quando Pina Bausch se muda para Wuppertal, Susanne Linke e Reinhild Hoffmann assumem conjuntamente o Folkwang Tanzstudio, em 1975. Paralelamente aos trabalhos do ensemble, ela cria uma série de peças solísticas, fundamentando seu renome como coreógrafa. Depois de Wandlung (Transformação, 1978), uma homenagem a Mary Wigman, ela assume

---

<sup>154</sup> Conhecida como Rhur Gebiet, região industrial, às margens do Rio Rhur, que vem se destacando nos últimos trinta anos por uma série de iniciativas de novas ocupações territoriais urbanas em fábricas desativadas como projetos artístico-culturais, principalmente na área de dança.



sozinha a direção do grupo, permanecendo dez anos na Folkwang. Surgem o solo ontológico *Im Bade wannen* (Banhando na banheira) – que até os dias de hoje é convidado para se apresentar no mundo inteiro – e o solo também muito reconhecido *Flut* (Maré), onde um enorme pano branco sobe e desce dialogando com a dançarina. Estes dois solos representam as peças mais destacadas do seu repertório.

Entre as coreografias em grupo para o Folkwang Tanzstudio, conta-se com *Wir Können nicht nur Schwäne sein* (Nós não podemos ser cisnes) (1982) e principalmente *Frauenballet* (Balé de mulheres) (1981) como seus maiores sucessos. Nesta última, a própria Susanne Linke comenta com humor e muito espírito crítico nos movimentos sobre a relação entre os sexos. Nas suas coreografias, Susanne Linke sempre ficou ligada a uma expressividade intensamente corporal. Em 1985, ela baseou sua peça solística *Schritte* (Passos) em sua autobiografia, dos seus primeiros passos e tentativas até sua emancipação como mulher adulta. Em 1987, dedicou-se a seu grande ídolo, Dore Hoyer – que completava 20 anos de morta –, reconstruindo detalhadamente a coreografia *Zyklus Affectos Humanos*, de Dore Hoyer, complementada com um solo próprio intitulado *Dolor* homenageando-a. No ano seguinte, juntamente com o seu partner de trabalho mais duradouro, o suíço Urs Dietrich, ela retrabalhou esse ciclo com um vocabulário contemporâneo, intitulando-o *Hommage a Dore Hoyer – Affecte*, que teve uma grande repercussão, fortalecendo inclusive o trabalho do ensemble da Folkwang (MÜLLER, 2003 p. 194).

### **Cena dos Anos 1990**

Esse período começa com a reunificação da Alemanha, que tem como resultado visível em dança, na cidade de Dresden, a ascensão da Escola Palucca, destacando-se pelo excelente nível de ensino e formação coreográfica. A partir dos anos 1990, todo o cenário de dança na Alemanha entra assim em transformação. Com o intercâmbio, retornam as promessas. Os pioneiros, Johann Kresnik, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann e Susanne Linke, continuam trabalhando. Com a formação de uma rede internacional, aumentam as chances da dança. No início dos anos 1990, Berlim, após a queda do muro, volta a ser o ponto de encontro. A transferência da capital federal de Bonn para Berlim acelera uma mudança significativa do cenário artístico. Cidades das duas Alemanhas em diferentes regiões despontam com suas revelações. Novos dançarinos e coreógrafos, como Sascha Waltz e Jo Fabian (este da ex-

Alemanha Oriental), entram em cena como grandes revelações da dança, além de figuras como Amanda Miller, Daniel Goldin, Wanda Golonka, VA Wolf, Anna Huber, Thomas Lehmann e Felix Ruckert da geração mais radical da “nova dança”, confrontando o público com discussões sobre propostas ousadas em espaços inusitados.

Leipzig continua investindo no balé clássico; Frankfurt, em encontros internacionais, na dança clássica e na moderna, com a presença do grupo SOAP e do coreógrafo português Rui Horta no Teatro Mousonturm. Além do SOAP, surge também o Wooster Group e outras companhias alternativas. Stugartt mantém o seu status de balé moderno; Hamburgo, com a Kampnagel Fabrik, sustenta um dos melhores campos de investigação em dança da Europa. Enquanto Wuppertal atravessa o mundo com o trabalho do seu Tanztheater e a genialidade de Pina Bausch, que, da passagem para o século XXI até após sua morte, que ocorreu em junho de 2009, vem sendo consagrada como uma das mais importantes figuras da história da dança em todo o mundo. Graças a Pina Bausch, temos crocodilos no palco convivendo com cisnes. O Frauen Ballet (Balé das Mulheres), de Susanne Linke, na Escola Folkwang, prega que “não podemos ser cisnes para sempre”. O cotidiano é absorvido em cena. A realidade sociopolítica do dia a dia, tão apreciada e antecipada por Valeska Gert e Kurt Jooss, não falta nos programas de dança.

Por sua vez, o Renovador do Balé, Jean-George Noverre (1764), a essas alturas, está mais do que satisfeito com os esforços dos alemães e dos exércitos aliados (ingleses e russos) que, na fase de ocupação, triunfaram com o balé clássico na Alemanha. Entretanto, não se pode afirmar a satisfação de Mary Wigman quanto ao fato de haver tanto espaço para o clássico.

A querela clássico versus moderno na dança, nos anos 1990, parece uma longínqua fábula da Bela e da Fera. Na pós-modernidade, com o estímulo e as licenças poéticas do amplo panorama do teatro pós-dramático, esta querela se dilui totalmente. Na retina permanece a imagem da genial montagem fotográfica na capa do livro *Krokodill im Schwanensee: Tanz in Deutschland seit 1945* (Crocodilo no Lago dos cisnes: dança na Alemanha desde 1945), a imagem de um crocodilo (usada por Pina Bausch em *Lenda da Castidade*) penetrando no cenário de dançarinas vestidas de tutu interpretando o Lago dos Cisnes.

Aqui tratei do desenvolvimento histórico da dança-teatro e do teatro coreográfico, analisando os caminhos artísticos e a produção de Kresnik, Bausch, Hoffmann e Linke, para

perceber seus motivos e intenções, como criadores, e suas conquistas estéticas. Num primeiro momento, nos anos 1970, são decisivas as afirmações estético-políticas, principalmente de Johann Kresnik, enquanto Pina Bausch e mais tarde Reinhild Hoffmann e Susanne Linke partem para procuras estéticas dos sentidos e da individualidade, através de proposições diferenciadas mais voltadas para a percepção de subjetividades e sentimentos do indivíduo e sua condição na sociedade.

Num segundo momento, cria-se através principalmente da obra de Pina Bausch um território até então inexistente na dança. A proposta de Pina Bausch abandona a ideia de dança coreografada e luta por sua liberdade criadora, defendendo que “o que move o dançarino é mais interessante do que como ele se move”. A proposta de fazer uma dança viva revelando coisas do mundo interno dos dançarinos se tornou o leitmotiv da dança-teatro. Uma resposta poderosa que atingiu o coração do espectador, que passou a ver a si mesmo em cena através dos temas, das perguntas e impasses colocados por Pina Bausch em seus espetáculos.

Num terceiro momento, além de consolidar a processualidade com metodologia muito própria – work in progress; montagem/colagem; distanciamento e repetição/transformação –, a coreógrafa se dedica com afinco ao intercâmbio intercultural constituindo outro princípio de trabalho que aqui é chamado de nomadismo cultural.

O procedimento de montagem/colagem num processo de work in progress em experiências interdisciplinares e interculturais foi adotado por mim como encenadora na montagem de diversos espetáculos com destaque para as encenações de Dendê e Dengo e Merlin.

### 3.8 NOMADISMO NA DANÇA-TEATRO

#### **Interculturalidade e Nomadismo Cultural**

O isolamento da Alemanha durante o nazismo, assim como a repressão às artes revolucionárias das primeiras três décadas do século XX, consideradas como “degeneradas”, havia impedido qualquer intercâmbio cultural internacional. Depois da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha acordou num vácuo cultural, nacional e internacional. Os primeiros anos foram caracterizados por uma fome de se re-conectar com o mundo, principalmente com as culturas dos aliados ocupantes: EUA, França, Inglaterra e União Soviética, de modo

especial nas áreas da literatura, das artes plásticas e do cinema. No decorrer dos anos 1950 e início dos anos 1960, iniciava-se uma nova produção artística, reavaliando as tradições alemães no novo contexto relativamente internacional. Parece até sintomático que esse processo se mostre mais evidente na arte não verbal da dança, que de certa forma conseguiu sobreviver ao nazismo e que já antes cultivava amplas conexões interculturais.

A Alemanha, desde os anos 60, destacou-se por um crescente número de festivais culturais internacionais, inclusive nas categorias da dança. Essa política de intercâmbio cultural culminou, nos anos 1990, em promoções como a “Oficina Europeia de Dança de Munique”, o “Dança-Teatro Internacional de Hannover” ou o “Festival de Dança Internacional do Estado de Nordrhein-Westfalia”. Estas iniciativas resultaram em redes internacionais com várias culturas de dança:

A dança na Alemanha tornou-se internacional não somente por inúmeros artistas que aqui encontraram oportunidades de trabalho ou foram convidados para realizar coproduções, mas também por coreógrafos alemães que ganharam múltiplas experiências no exterior e mantiveram um intercâmbio internacional<sup>155</sup> (MÜLLER, 20003, p. 272).

Nesse contexto, vale diferenciar distintamente duas tendências dominantes, uma das quais negativa, pois muitos países começaram a intensificar uma política de exportação cultural, porém às vezes numa mera propaganda dos seus interesses comerciais. Não se nega que também desta forma se estimule um interesse pela outra cultura, mas infelizmente aconteceram apresentações limitadas, efêmeras e isoladas de produtos nacionalisticamente e comercialmente consagrados que contribuiram muito pouco para um entendimento cultural mútuo, e que não representavam a verdadeira cultura viva e atuante dos países de origem. Um encontro intercultural mais aproximado, de fato, somente pode acontecer entre artistas ou grupos de diferentes culturas engajados em projetos comuns, de forma processual, expondo-se a fricções e compreensões criativas. Por isso interessa a outra tendência, positiva, de alguns coreógrafos alemães nas suas excursões internacionais.

Em meados dos anos 1980, de fato, coreógrafos e ensembles alemães intensificaram seu interesse de se inspirar por outras culturas. Principalmente Pina Bausch, que iniciou uma série de coproduções na Itália, em Portugal e em outros países. Curiosamente, até agora, poucos autores tentaram analisar esses processos criativos ou até mesmo revelar os motivos dessas

---

<sup>155</sup> Tradução nossa.

excursões. Analisando os resultados artísticos desses encontros culturais, chegamos a duas possíveis conclusões: desde o início dos seus trabalhos, dos elencos de Pina Bausch sempre participaram dançarinos de diversas culturas, inclusive integrando as suas respectivas personalidades e fundos culturais criativamente nas produções e abrindo desta forma os horizontes cultural-humanos. De outro lado, percebe-se que a principal fonte de criação de Pina Bausch, a relação mulher-homem na sociedade alemã, parece ter chegado a certo esgotamento, estagnação e repetição, talvez portanto sugerindo a busca de novas inspirações em outras culturas. E, de fato, com seus elencos, em todas essas aventuras culturais, foram várias semanas em diferentes cidades ou regiões para perceber e estudar os contextos sociais específicos. Os resultados artísticos, porém, são de certa forma curiosos: parece que não foram estudadas profundamente as outras culturas como tais, limitando-se a pesquisa à observação e percepção superficiais de comportamentos cotidianos e relações humanas individuais do “outro povo”. De uma forma extrema, pode-se dizer que Pina Bausch continuava a perseguir sua temática dominante, colorindo-a com toques “exóticos”, sem chegar a concretizar trabalhos interculturais propriamente ditos. Positivamente, pode-se dizer que desta forma de trabalhar, fora da sua própria cultura, Pina Bausch universalizou sua preocupação temática e artística, sem cair na armadilha de folclorizações. A enorme aceitação desses espetáculos aplaudidos nas suas turnês internacionais poderia provar esse caráter universal.

### **Ave de Arribação: Pina Bausch**

Com depoimentos e considerações de dois escritores e críticos que acompanharam de perto o trabalho de Pina Bausch e o Tanztheater Wuppertal durante três décadas, inicio a discussão sobre o nomadismo no trabalho de Pina Bausch.

As minhas primeiras conferências, ilustradas por gravações em vídeo, no início dos anos oitenta resultaram ainda em horas e horas de discussões e perguntas agressivas: Será que isso é dança? Será que o senhor considera isso como arte? A pergunta mais colocada por não alemães foi: Será que o trabalho de Pina Bausch (ainda) é dança? E se não for: Em qual gaveta caberia e como poderia ser designado? Mas a segunda pergunta mais frequente aconteceu [...] num simpósio em Nova Delhi em 1994 sobre dança indiana e dança alemã, onde foi colocada a pergunta em que medida a obra de Pina Bausch é realmente alemã [...] Pina Bausch [...] preferiu ser compreendida como uma artista internacional mais do que alemã. “Se eu fosse um pássaro?”, perguntou ela retoricamente aos presentes, “os senhores

gostariam de me designar como um pássaro alemão?”. Obviamente não houve resposta. Mas ficou claro o que ela se considera: Uma ave de arribação que tem casa no mundo inteiro<sup>156</sup> (SCHMIDT, 2002, p. 220-223).

Trinta anos depois do livro “Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater”, Norbert Servos publica “Pina Bausch: Tanztheater” (2008) e na apresentação faz as seguintes ponderações:

O modelo de Wuppertal criou um teatro do mundo muito rico em formas e cores, ambientes e imagens, motion em movimento, um teatro do mundo onde se fala sobre os sentimentos elementares, esperanças e saudades, medos e aflições [...] Com todo direito Pina Bausch sempre insistiu que a respeito do seu trabalho não pode tratar de opinar sobre coreografia. Seu teatro de dança não é uma técnica, mas incorpora uma atitude em relação ao mundo que consegue observar as pessoas e seu comportamento com uma honestidade e precisão incorruptíveis e sem julgamento. Em Bausch as pessoas são mostradas como elas são e não como deveriam ser [...] O seu Work in Progress que passa de peça em peça se compreende como um incansável teste de sorte entre tentativas e erros que nem no fracasso perde seu humor<sup>157</sup> (SERVOS, 2008, p. 7-11).

Interessa, neste estudo, averiguar o modelo Wuppertal como um “teatro do mundo” conduzido por Pina Bausch, como também as experiências interculturais de outros coreógrafos alemães, considerando o conceito do nomadismo<sup>158</sup>. Curiosamente, testemunhei uma das primeiras excursões do Tanztheater Wuppertal ao Sudeste Asiático. Foi em janeiro/fevereiro de 1979, em Calcutá, quando morava e trabalhava nessa cidade, e o grupo se apresentou com a Sagração da Primavera. No mesmo ano, em estágio em Wuppertal a convite de Pina Bausch, assistindo aos ensaios da peça 1980, pude perceber que depois da referida turnê havia o desejo da coreógrafa de realizar experiências fora de Wuppertal. Para Pina Bausch, só Wuppertal não era suficiente, e o desejo de perambular entre os mundos, a fascinação pelo outro e a vontade de transitar por novas identidades já estavam internalizados. Foi isso que lhe conferiu um diferencial – sua visão ampla do mundo – e a consequente consistência conceitual e estilística como uma criadora pós-moderna. A antecipação dos eventos, a descoberta da “diagonalidade do ser humano” em cada peça e a convivência com

---

<sup>156</sup> Tradução nossa.

<sup>157</sup> Tradução nossa.

<sup>158</sup> Trata-se de formas de existência não sedentária caracterizadas por transgressões e delimitações internas ou intelectuais. Refere-se a sujeitos que inicialmente não têm uma localização definida, que vivem em perambulações, viagens, fugas, emigrações, migrações. Tais movimentações de busca levam a novas autodefinições, misturando, amalgamando, hibridizando velho e novo, próprio e alheio. Ver mais em: Nomadische Existenz Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts, Org. Walter Fähnders (2007, p. 8).

peessoas numa existência sem raízes, típicas da pós-modernidade, forjaram o modelo Wuppertal como um teatro de mundo, tornando-o nos últimos vinte anos um vagante entre culturas.

Pode-se dizer também que a sensação de estar entre Wuppertal e o mundo, ou seja, entre uma cidade do interior de um complexo industrial europeu de céu cinzento e a perspectiva de conhecer e trabalhar em cidades e culturas diferentes com projetos instigantes, levou Bausch e seus dançarinos migrantes do mundo a uma prática de “existência sem pátria”, de forma tão intensa, que lhe assegurou um princípio estético. A *Heimatlosigkeit* (existência sem pátria) passou a ser uma forma de criar do grupo internacional de Wuppertal. A pulsão para ciclos nômades de Bausch foi incondicionalmente acatada por Arno Wüstenhöfer<sup>159</sup>, que deixou as portas da Opernhaus de Wuppertal abertas para o seu retorno dos voos “errantes”.

O sociólogo Michel Maffesoli (2001) afirma que a errância e o nomadismo, sob diversas variações, se torna na pós-modernidade um fato cada vez mais evidente. Como uma “metafísica sociológica”, as vagabundagens pós-modernas são ideias de adotar a errância como um *modus operandi*: “Trata-se de uma tendência geral de uma época que, por uma volta cíclica dos valores esquecidos, se liga a uma contemplação daquilo que é” (MAFFESOLI, 2001, p. 28). A pós-modernidade está, conforme o autor, se constituindo em torno da ideia do enraizamento dinâmico, partindo de uma vagabundagem existencial desenvolvida pela “sede do infinito”, que se desenrola a partir do oco e do desejo do outro lugar. Nomadismo e errância são partes centrais da obra de Maffesoli<sup>160</sup>, que, partindo de uma posição fenomenológica, constrói com base no que ele chama de “lógica contraditorial” um discurso sobre a dialética em que os opostos permanecem em contínua tensão, sem síntese, na qual a ideia de progresso apreciada pela maioria dos pensadores dos séculos XVIII e XIX não existe (MAFFESOLI, 2001, p. 92). Para esse autor, o par antinômico nomadismo-sedentarismo se expressa e constitui um “dado mundano”, ganhando a forma de uma espécie de enraizamento dinâmico. Esses polos ambivalentes se tornaram, na pós-modernidade, “um vai e vem das peças que dão equilíbrio às máquinas, aquele pólo que se descuidou retoma a importância” (MAFFESOLI, 2001, p. 103). O nomadismo como uma forma arcaica é retomado conceitualmente na pós-modernidade. Segundo Maffesoli, o homem pós-moderno estaria impregnado de errância, de um lado místico de “relição”.

---

<sup>159</sup> Arno Wüstenhöfer, diretor da casa de Ópera de Wuppertal que convidou Pina Bausch em 1972 para Wuppertal e que a apoiou durante muitos anos, incentivando a concretização do que hoje se conhece do trabalho de Bausch e do seu ensemble.

<sup>160</sup> Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Originalmente publicado em francês em 1997. No Brasil, em 2001 pela Record.

A errância, finalmente, é apenas um *modus operandi* que permite abordar o pluralismo estrutural dado pela pluralidade de facetas do “eu” e do conjunto social. E também um modo de vivê-lo. Em seu sentido mais estrito é um êxtase que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional (p. 113).

O nomadismo e a errância se relacionam com a pluralidade de valores e a pluralidade de papéis numa nova dimensão da vida que levaria ao encantamento pessoal e re-encantamento do mundo. O habitante das megalópoles seria, de certa forma, um novo tipo de nômade, um errante que muda de aparência e de papéis na “vasta teatralidade social” – a procura de uma dimensão qualitativa da existência. O que o move é o desejo de evasão: “É uma espécie de pulsão” (p. 225-227). Com variadas modulações, Maffesoli vê a errância como um dos polos fundadores da estrutura social.

### **Todos Querem Pina**

Sobre as montagens/colagens “nômades” de Pina Bausch, aquelas que iniciam através de contatos e coproduções no estrangeiro, Jochen Schmidt escreveu “Alle wollen Pina” (Todos querem Pina) com observações e registros valiosos. Ele esclarece que, em meados dos anos 1980, alguns teatros, cidades e até regiões não se contentaram mais em receber o Tanztheater Wuppertal só como visita, e queriam peças próprias criadas para eles com coparticipação nos custos de produção.

Teatros ou instituições de diversas cidades convidavam a coreógrafa e o grupo para várias semanas de residência, ainda sem honorários, para uma pesquisa inicial. Depois dessa primeira fase, a obra era desenvolvida e estreada em Wuppertal. A primeira peça a ser produzida desta forma foi Viktor, em maio de 1986. Os títulos das peças do grupo de teatro de Pina Bausch muitas vezes não têm muita significação. É revelado que “Viktor é uma criança suja brincando numa mina de carvão [...] nós o encontramos numa mina de carvão ou em uma vala de mortos em massa [...]”<sup>161</sup> (SCHMIDT, 2002, p. 146).

---

<sup>161</sup> Tradução nossa.



O autor explica que a coreógrafa, como sempre, monta a sua peça de elementos díspares que mutuamente se completam, iluminam, transformam e questionam. Muitos desses elementos tratam de um profundo medo diante de uma possível catástrofe mundial, falam de morte e mutilação, de sofrimentos e torturas, pressões e saudades. As pessoas fogem do seu medo em atos insensatos e promiscuidade arbitrária. As surpreendentes mudanças de cena, frequentemente, quebram o conteúdo de maneira irônica para evitar uma interpretação simplória (p. 147).

A cidade de origem de Viktor, Roma, é percebida principalmente como lugar de uma vida intensa. Roma é perceptível, também, pela música italiana, principalmente, como lugar de que se fala. O grande leitmotiv do espetáculo é o fumar: como tique-nervoso e vício ao mesmo tempo. O espetáculo Viktor apresenta como as pessoas se destroem a si mesmas, enquadradas em pressões sociais, passando adiante o seu sofrimento e torturando o seu próximo. Às vezes, elas podem executar atos artísticos com defeitos físicos e celebrar atos sem sentido (p. 148).

Em maio de 1989, Pina Bausch e seu ensemble passaram seis semanas na Sicília para preparar, juntamente com o Teatro Biondo Stabile di Palermo, a peça Palermo Palermo. A peça começa com uma cena grandiosamente teatral – o desmoronamento de um muro de tijolos, que se transformam em perigosos obstáculos. Schmidt lembra que no mesmo ano aconteceu a queda do muro de Berlim e que haveria uma ligação entre os dois muros, mas Bausch negou tal interpretação. Para o autor, Palermo Palermo é uma continuação das peças sombrias e pessimistas de Pina Bausch. O nome Palermo representa menos a cidade siciliana do que algo abstrato, o estado desastroso do mundo. Num meio ambiente extremamente triste, pessoas deformadas tentam se afirmar obstinadamente através de movimentos nervosos, e surpreendentemente elas se apoiam mutuamente: “Nunca antes numa peça de Bausch houve tantas ações que o indivíduo só pudesse realizar com a ajuda de outros”<sup>162</sup> (p. 150). Antes de irromper o violento barulho da queda do muro, a peça começa com longas fases de silêncio, com melodias tristes de jazz e música renascentista, interrompidas por intervenções verbais como, por exemplo, um conto de um suicida, uma recitação de poemas, narrativas diversas e fragmentos de textos.

Observei no vídeo da apresentação de Palermo Palermo, no teatro Biondo, filmada em 17 de dezembro de 1989, algumas características dos espetáculos de Pina Bausch, como a utilização de animais (vivos ou confeccionados), e a constante utilização dos elementais:

---

<sup>162</sup> Tradução nossa.

água, terra, fogo e ar. Em Palermo Palermo, a presença do animal é marcada pela entrada rápida de um cachorro magro que come um prato de comida. O elemento terra nesse espetáculo é por várias vezes utilizado. Em uma das cenas iniciais, a dançarina italiana Beatrice Libonati toma um banho de terra, que ela traz num saco e joga sobre si. Depois ela contracenava com dançarinos e, num determinado momento, a terra se transforma em barro molhado, que eles jogam no rosto dela. Na segunda parte do espetáculo, há um momento em que cai uma chuva de barro vermelho. Em Palermo Palermo, diferentemente do que ocorre em Vicktor, Pina Bausch encontra várias formas de fazer referências à Itália. Não só na música gravada, alta e quase sempre lenta, mas na entrada triunfal de seis pianos e respectivos pianistas, que tocam a Nona Sinfonia de Beethoven, escutada por uma mulher sozinha no palco. Também o figurino dá pistas, com mulheres trajadas de preto com pano na cabeça. A antológica cena do spaguetti, realizada pela dançarina espanhola Nazaré Panadero, marca o espírito italiano do espetáculo. Ela tira de uma sacola plástica um pacote de spaguetti e, a cada vez que mostra uma unidade, ela diz em alemão *“Das ist mein spaguetti”* (Isto é o meu espaguete), acentuando “meu” e arrancando risos da plateia. Os conhecidos banhos ou brincadeiras com o elemento água, uma recorrência em Bausch, também estão presentes nessa peça, uma das mais interculturais do repertório.

A peça seguinte em coprodução conta com a parceria de Madri e seu Festival de Outono. É a Tanzabend II (Noite de dança II), que só cinco anos depois ganhou este título, quando estreou em Wuppertal. O palco – por um pequeno milagre teatral do cenógrafo Peter Pabst – é transformado em uma área de neve com duas toneladas de cal, ganhando outras feições em projeções fotográficas: um deserto de areia, uma estrada no campo ou um jardim florido. A paisagem de neve é o espaço teatral perfeito para que aqueles sentimentos estarecidos, quase congelados, cuidadosamente, se espalhem. Enquanto nas peças anteriores a coreógrafa trabalha sobre o que as pessoas mutuamente se afligem, essa nova peça trata do desencontro de pessoas solitárias na massa, tentando superar a solidão. A primeira metade da peça é dominada por mulheres se arrastando pela neve ou simplesmente deitadas de costas, esgotadas e desesperadas. Os homens são, principalmente, forças assistenciais conduzindo as mulheres a certas posições e a fazer certas coisas. Mas nenhum relacionamento homem-mulher é caracterizado por afeto ou amor. Cafajestes apresentam suas propriedades, senhorias levam seus cachorrinhos pelas ruas. Finalmente as mulheres se encontram deitadas nos braços dos homens, porém sempre virando as costas para eles que com suas mãos não pegam as mulheres, mas a si mesmos. O relacionamento do indivíduo consigo mesmo é o único

relacionamento que funciona no espetáculo. Também as muitas tentativas dos números de dança têm esse caráter egocêntrico. São todos solos onde os corpos se entortam e enrijecem, e se dança principalmente com os braços. Da cor da metrópole espanhola só sobraram alguns rudimentos, algumas brincadeiras verbais, algumas historinhas. Mesmo a música, dominada por sombrios sons espanhóis, é internacional, entre ritmos africanos, pop songs americanas e sons árabes (SCHMIDT, 2002, p. 151-153).

A próxima peça é *Ein Trauerspiel*<sup>163</sup> (Um triste jogo) – uma tragédia encomendada pelo Festival de Viena, estreada em Wuppertal, em 1994. O palco é vazio e deserto, mostrando uma paisagem fora de qualquer realidade. No meio de uma zona de aparente terra firme, em águas profundas, boia um grande pedaço de gelo. Porém, posteriormente, o gelo e a terra a seu redor são cobertos por areia escura de lavra vulcânica. A primeira cena parece africana, com música de cabaças. Um griô feminino – um daqueles cantores que nas culturas da África Ocidental passam os mitos populares e as fábulas de geração em geração – gira em torno do bloco de gelo. No entanto, a peça de Bausch não acontece nos recônditos africanos. Ela descreve nossa época em qualquer lugar como tempos finais: A Terra Deserta é o estágio de indivíduos na sua solidão numa sociedade que se acotovela. Para Schmidt, não se dança mais nas peças de Pina Bausch, e é quase desesperadamente que ela tenta reencontrar a dança, mas ironizando os movimentos de beleza estéril e tradicionais, quase sempre deixando o palco para sequências de um único dançarino.

Passou o tempo quando no palco de Wuppertal uma dezena de dançarinos concorreu para atuações diversas e passou também o tempo que o grande ensemble de dança atravessou o palco em guirlandas ou cortando diagonais. *Trauerspiel* é uma peça de reminiscências e de despedidas. Repetidamente alguém cai de cara na terra preta, às vezes como um pássaro marítimo enfrentando a morte, empesando as suas asas de petróleo<sup>164</sup> (SCHMIDT, 2002, p. 154-155).

Nessa peça, a água tem um grande papel, ainda que um pouco vago – como fonte de vida e força da natureza ou como um recurso ambiental altamente ameaçado. A água ao redor do gelo está sendo bebida pelos intérpretes com evidente prazer. Os dançarinos, com a água nas palmas das mãos, umedecem os olhos. De forma pantomímica, o ensemble joga água com

---

<sup>163</sup> As peças *Ein Trauerspiel* (Viena) e *Tanzabend II* (Madrid), conforme pedido de Pina Bausch, não serão disponibilizadas para pesquisadores, por medida de segurança, pela impossibilidade de remontá-las. Esse argumento me foi apresentado pelo responsável pelo arquivo de vídeos do Wuppertaler Tanztheater Grigori Charchoy, em 6/5/2010, por ocasião da minha visita a Wuppertal.

<sup>164</sup> Tradução nossa.

baldes no cenário e na plateia. Do teto permeável e rachado, escorre água (SCHMIDT, 2002, p. 155).

O autor aponta que, diferentemente das cidades anteriores, como Roma, Palermo e de certa forma Madrid, a peça coproduzida por Viena tem a cidade representada meramente na música, por composições de Franz Schubert. Enquanto a primeira parte é dominada por música folclórica (africana, indiana e espanhola) interrompida por trios de piano de Schubert, a segunda parte é totalmente dominada por fragmentos de *Winterreise* (Viagem de Inverno) do mesmo compositor, o que sugere uma crescente paralisação musical – correspondente a uma crescente imobilidade dos atos cênicos (p. 156).

A verba da produção seguinte do Tanztheater Wuppertal vem dos EUA, de quatro universidades do oeste americano, da Califórnia (Los Angeles e Berkeley), do Arizona e do Texas (Austin). A equipe de técnicos e os 22 dançarinos da peça passaram algumas semanas em Hollywood ensaiando na área da universidade de Califórnia em Los Angeles. O que Pina Bausch associa com os EUA acontece mais ao norte da Califórnia, numa clareira de floresta de enormes segoias. Em cima de uma delas, cortada pelo meio, encontram-se os mais antigos seres do mundo, de maneira sombria e de certa forma ameaçante, como se atrás dos troncos poderosos esperassem um perigo indefinido. Passam pela peça reminiscências norte-americanas, sobretudo californianas. Música jazz e pop, da Broadway ou do hemisfério sul-americano (tangos argentinos e valsas brasileiras) formam um tapete suave e sentimental para as imagens e danças da peça *Nur Du* (Somente você/Only You). Em algumas cenas desse espetáculo se manifesta o espírito norte-americano da concorrência: uma heroína hollywoodiana caça homens; uma dançarina se transforma em estátua da liberdade; outra, supermaquiada, se comporta como uma bomba sexual. Pina Bausch desnuda as suas 11 dançarinas, utiliza a liberdade do nudismo e o striptease, que fazem parte da indústria de divertimento norte-americano (p. 159). Por exemplo, no final da peça, uma dançarina se dirige a um voyeur fictício na primeira fila da plateia: “Estamos chateando você?” E, para acabar com o suposto tédio, ela usa uma tesoura para cortar os suspensórios da roupa que veste, desnudando seu busto no colo de um dançarino. Quem pensar que o título *Nur Du* remete a relação de parceria e amor fica decepcionado. Em termos de dança, o espetáculo é dominado largamente por números solísticos. O egocentrismo e o isolamento, às vezes misturados com diálogos remetem ao anonimato e dificuldade de comunicação nas metrópoles norte-americanas (SCHMIDT, 2002, p. 160).

A penúltima peça de Pina Bausch em coprodução, no exterior, é apresentada em Hong-Kong, no Art Festival, conduzindo o espectador àquela cidade que, poucos meses depois da estreia em Wuppertal, em 1997, seria reintegrada à China Vermelha. “Portanto Vermelha é a cor desta produção sem título”, registra em tom sarcástico Schmidt. De fato, só meio ano depois, sob pressão da Brooklyn Academy of Music, é que a peça recebeu seu título definitivo, *Der Fensterputzer* (O limpador de janelas). No outono de 1996, os dançarinos e a coreógrafa passaram algumas semanas em Hong Kong tentando captar a atmosfera da cidade. Como consequência, essa produção tem mais cor local que qualquer outra, porque muitas ideias do cotidiano em Hong Kong apareceram de forma criativa e bem humorada. Domina música chinesa, intercalada por fados portugueses, canções da Argentina e do Cabo Verde, Pop Songs e Rock’n Roll dos EUA. O cenário de Peter Pabst é dominado por uma imensa quantidade de peônias artificiais vermelhas, simbolizando o imenso império vermelho. Complementam o cenário projeções de motivos chineses como, inclusive, o cartão postal kitsch de um bebê cosmonauta. A arte chinesa de secar roupa em espaços mínimos é acentuada de forma extrema quando as roupas são penduradas nos braços longos de uma mulher como varal. Na figura veterana do dançarino Jan Minarik, são fixadas as mais belas chinoiseries, por exemplo, imensos pauzinhos de comida com os quais ele busca cobras de uma colina de flores. Com uma peteca feita de plumas de pavão, ele joga badminton; ou, como kuli (puxador de carrinho com pessoas), com uma canga de boi, tradicional, ele leva até duas mulheres pelo palco; como limpador de janelas, ele não limpa, mas escova bem acima do palco a fachada de vidro de um arranha-céu imaginário, contribuindo definitivamente para o título da peça. *Fensterputzter* caracteriza-se ainda por uma série de solos e monólogos introvertidos e algumas coreografias do ensemble, que representam de certa forma uma volta à dança de Pina Bausch (p. 162).

Em 1998, foi encenada a peça *Mazurca Fogo*, coproduzida pela cidade de Lisboa, por ocasião da EXPO 98, e pelo Instituto Goethe local. Um ano antes, em 1997, Pina Bausch, a equipe e 20 dançarinos passaram algumas semanas em Lisboa, incluindo nesse período uma visita à costa da África Ocidental, mais precisamente, às ilhas vulcânicas do Cabo Verde. A peça tematiza a sexualidade reprimida, plena de aproximações eróticas abruptamente interrompidas, quando podiam se tornar sérias, até o orgasmo, tornando-se uma piada. Quase a metade das danças e cenas na peça é sobreposta por projeções cinematográficas, numa penumbra difusa. Esses filmes, na sua maioria, mostram imagens em tempo rápido para dinamizar o que acontece em cena. Segundo Schmidt (2002, p. 163-164), “Quase nenhuma

das obras de Pina Bausch até agora enfatizou mais contraste entre calma e inquietude, numa peça tão caracterizada por velocidade como *Mazurca Fogo*<sup>165</sup>. Dessa forma, a peça se torna uma sequência rápida de danças solísticas, tanto intensificadas quanto interligadas por ações teatrais e sketches verbais. No decorrer da apresentação, cada um dos 20 atores faz o seu próprio solo, as mulheres vestindo tubinho sexy e os homens com calças pretas e camisas brancas. Alguns solos são complicadas exaltações de dança numa expressiva linguagem corporal. Pequenas cenas e grandes imagens são intercaladas, por exemplo, quando as mulheres do ensemble se agrupam na terra vulcânica para tomar banho de sol. A peça contém citações de produções mais antigas como por exemplo a casca do hipopótamo, da peça *Ahnen* (*Ancestrais*), que ganhou carne e se transformou num verdadeiro parente do hipopótamo de *Árias* e do crocodilo de *Keuschheitslegende* (*Lenda da castidade*). Importante é o elemento água, como também o são as nutritivas maçãs e outras frutas, enfatizando o comer e o beber. Maldades e atos de violência que caracterizam peças anteriores quase não acontecem. Na obra de Pina Bausch, *Mazurca Fogo* está entre as peças mais claras e mais otimistas. A volta à dança é bem evidente. Mas o movimento não aparece mais somente como peso, ônus. O prazer das pequenas coisas do cotidiano inclui o erótico e se transmite diretamente ao espectador.

### **Cidade e o Sentido de Lugar no Processo Nômade**

A pós-modernidade traz para a discussão a possibilidade do indivíduo de “nenhum lugar”. Aquele que está passando, trocando e existindo no presente, sem necessariamente ocupar, possuir vínculos ou história localizada. Cidade é o espaço que representa o enraizamento e a pulsação de vida da imaginação humana. Cidade, no sentido freudiano, é o lugar da destilação do processo de civilização e cultura. As cidades também são portos que definem seus cidadãos, dar destino, dar origem. A cidade existe em virtude de sua história. Embora Pina Bausch tenha colaborado com sete cidades, sua postura não foi a de colonizar. Ela não recorre a uma narrativa e nem a uma representação reconhecível da cidade em questão. A sua mentalidade de trabalho é o paradigma de um “ser” imediato e indescritível, resultando numa integração do momento presente, aquele de “nenhum lugar”. Em Norbert

---

<sup>165</sup> Tradução nossa.

Servos (1995, p. 39), encontramos um depoimento de Bausch que define seu processo de interculturalidade:

Inicialmente só posso sentir o que acontece, o que cresce dentro de mim, somente em seguida posso pensar: onde estou afinal? É muito importante saber disso a partir de certo ponto [...] Nisso, muitas coisas têm importância: o que acontece com o corpo. Um gramado, você anda nele e não se escuta nenhum som e tem certo cheiro ou então com a água – de repente a roupa do corpo molhada fica bem comprida e a água se torna fria, os sons que ela faz ou como ela se espelha na luz. Tudo isso vive de outra forma ou com a terra – de repente a terra cola no seu corpo, gruda e você começa a suar. Evidentemente tudo isso são sensualidades [...] e se precisa também do outro corpo, como um local alheio<sup>166</sup>.

Pina Bausch pensa o intercâmbio de sua cultura com a cultura alheia a partir do corpo. O corpo conhece onde está, e é através do contato corporal que acontece o reconhecimento. Quando uma paisagem ou até elementos da natureza provocam seus sentidos e os dos dançarinos (por exemplo: banho de terra, rosto com barro, corpo molhado, em Palermo Palermo e em diversas peças), aí a estética corporal de Bausch se revela. Trata-se afinal de uma estética dos sentidos (o comer e o beber em Mazurca Fogo). A terra e a água são sempre presentes nas suas peças, servem como fruição para decompor processos e friccionar culturas, pessoas e corpos.

A pesquisadora Mulrooney (1997, p. 42) comenta que, olhando o palco do Wuppertal Dança-Teatro como uma paisagem geográfica, o que aparece são pessoas gritando para sair, motivos recorrentes de inquietude humana de peça em peça, incluindo subidas em paredes e perambulações, uma energia errática lutando contra enquadramento, renegando barreiras e fronteiras. Se o palco fosse um container demarcado por fronteiras, ele transbordaria permanentemente, comenta essa pesquisadora. Os atores transgridem o proscênio e a “quarta parede”. “O trabalho de Bausch ameaça e está sendo ameaçado por uma intimidade de contato. Essa nova vulnerabilidade pressupõe um espírito aberto, uma receptividade transformada nos dois lados das fronteiras re-abertas”<sup>167</sup>.

As peças de Pina Bausch produzidas nessas cidades têm um atributo óbvio em comum – um espírito local já que elas foram criadas em cidades alheias. Porém não há nada de óbvio ou clichê nessas peças. De fato, a localização das peças de Bausch é sempre abstrata, somente

---

<sup>166</sup> Tradução nossa.

<sup>167</sup> Tradução nossa.

sugestiva talvez de um estado de espírito ou de emoção. O trabalho de Bausch em cidades alheias não se apropria das especificidades dos locais. Ao contrário, ela permanece na fronteira do “nenhum lugar”. Ou, se for, é um “qualquer lugar”, onde cada qual com sua imaginação projeta localidades próprias.

Cidades como caldeirões de civilização naturalmente entrecruzam com muitos dos temas de Pina Bausch, dos quais principalmente os desejos e os medos do ser humano. Medos e desejos como o medo da liberdade são os aparentes metatemas. “O tema não é uma construção estática – a cidade – mas os medos e os desejos da ‘gente civilizada’ que mora nessa cidade, e a pergunta o que a está movendo”<sup>168</sup> (p. 45).

A autora observa que, na obra de Bausch, em seu caráter furtivo e impalpável, existem similaridades com a praxe dos nômades. A própria companhia leva uma existência nômade em turnês, num padrão migratório fora da base de Wuppertal, às vezes por meio ano. Apesar de Wuppertal ser o centro de gravidade da companhia, como nômades eles não cabem em nenhuma nacionalidade. Bausch não faz afirmações. Ela não entrega uma representação da localidade ou cidade em questão. Em vez disso, ela levanta questões, faz perguntas. Em vez de uma especificidade local, a temática do trabalho de Pina Bausch é a humanidade e a condição humana.

Nas produções do Tanztheater Wuppertal, tudo está em fluxo: o ego dentro do ego – o observador, este sendo observado. Dinâmico, o ensemble se move em torno do globo, enquanto se move em torno do palco. Uma identidade estética está sendo retirada do palco do Tanztheater. O movimento de migração que acontece no TTW é como se fosse de um padrão migratório de pássaros. Imagens de pássaros evocando uma esperança de escapar, seja da liberdade seja para a liberdade, uma transcendência. Para Pina Bausch: “No fundo é a mesma procura e a mesma formulação que sempre acontece, só que desta vez eu bebo de outra fonte”<sup>169</sup> (MULROONEY, 1997, p. 76).

Consciente da renovação que essas viagens e turnês trouxeram para seu trabalho, Pina Bausch confessou em entrevista a Jochen Schmidt (1995, p. 39): “A vida é uma viagem, não é?”. Para Bausch viagem é jornada, tema recorrente em muitas das suas primeiras peças. Tem sempre um ir para: em Eurídice e Orfeu (trazer Eurídice de volta do mundo dos mortos); para a infância em Fritz; para Lousiana em Os Sete Pecados Mortais; para a imigração em Renate wandert aus; para a Argentina em Bandoneon; para Bochum em He takes by the hand and

---

<sup>168</sup> Tradução nossa.

<sup>169</sup> Tradução nossa.



leads her to the castle, the others follow; para Amsterdam em Waltzer; e finalmente para Roma, Palermo, Madrid, Hong Kong, América do Norte, Viena e Lisboa.

O Wuppertal, até o ano 2000 atravessou 25 países. Em nenhum desses lugares Pina Bausch se apropriou das culturas de uma forma colonizadora. Portanto, pode-se concluir que Pina Bausch e o Wuppertal nesta vida de nômades mostraram nas suas peças: a presentificação de “nenhum lugar/qualquer lugar” em trânsito como “aves de arribação” a caminho da renovação.

### **Síntese Histórica**

O percurso da dança na Alemanha, durante o século XX, mostrou uma impressionante sequência de transformações conceituais, coincidindo com ou provocadas por crises sociopolíticas:

- na virada do século XIX para o XX, o surgimento de um espírito alternativo de vida social e uma ruptura radical com tradições culturais resultaram numa das maiores revoluções das artes na história europeia;

- a Primeira Guerra Mundial derrotou o Império de Wilhelm der II, levando a uma profunda politização da sociedade e das artes;

- o nazismo, com sua ideologização da sociedade e sua política cultural contrarrevolucionária, condenou a maioria dos artistas a exílios internos e principalmente externos, provocando um questionamento radical do nacionalismo cultural, criando uma ampla “Literatura do Exílio”, que culminou na obra fundamental Dialética do iluminismo, de Horkheimer/Adorno, basicamente, em confronto com a realidade norte-americana, uma análise crítica da massificação e industrialização da cultura;

- a derrota na Segunda Guerra Mundial deixou a Alemanha num vácuo cultural, abrindo o país para uma nova recepção e interligação com o panorama cultural internacional, substancializadas pela volta dos exilados;

- as revoltas estudantis dos anos 1960, com suas tendências anticapitalista, anti-imperialista e antifascista (o passado nazista), internacionalizaram a consciência política e contribuíram para uma democratização fundamental da sociedade, fazendo surgir uma politização da produção cultural e uma renovação estético-temática das artes;

- as frustrações utópicas do movimento e sua radicalização fracassada numa guerrilha urbana levaram o governo, em meados de 1970, a uma política de “concentração e continuidade”, “pacificando social-democraticamente” cumprindo as reformas exigidas sob critérios “moralmente” pragmáticos e econômicos, o que levou a sociedade a certa passividade política e acomodação econômica e, assim, a uma fase de estagnação cultural;

- o sucessivo retorno da Alemanha ao cenário político internacional voltou a intensificar o intercâmbio cultural, internacionalizando o cenário através de festivais e encontros de todas as artes, incentivando principalmente a produção cinematográfica, as orquestras e os teatros com suas companhias estáveis integradas por muitos artistas do mundo inteiro;

- finalmente, a partir dos anos 1990, os conflitos de guerra e de miséria e a assim chamada globalização transformaram o mundo num vasto campo de migrações políticas e econômicas, num mundo de nômades, trazendo inéditos confrontos e encontros culturais, transformando novamente a produção cultural de fluxo internacional na Alemanha e fora dela, com resultados de uma sucessiva inspiração mútua das culturas do mundo, principalmente asiáticas, sul-americanas e africanas, em processos interculturais.

Esta síntese histórica pretendeu indicar, de um lado, o peso transformador que crises sociais, políticas e econômicas exercem sobre os cenários culturais e as produções artísticas, e, de outro lado, a força essencialmente sociopolítica do processo cultural. Nesse contexto, fica quase evidente que uma sociedade saturada, complacente e reacionariamente tradicionalista, seja de orientação de direita ou de esquerda, inevitavelmente, prejudica um possível progresso cultural, renunciando a sua criatividade artística como potencial revolucionário e visionário.

#### **4 ASPECTOS DE INTRACULTURA E TRANSCULTURA EM MONTAGENS CÊNICAS NA BAHIA**

##### **Concretização da Ausdruckstanz e o Teatro Coreografado na Bahia**

As considerações históricas e teóricas nos capítulos anteriores formam em parte o fundo de várias fases de aprendizagens e experiências artísticas por mim realizadas. Aqui e agora, a

intenção é discorrer um pouco sobre minha trajetória artística até a montagem dos espetáculos *Dendê e Dengo* (1990) e *Merlin ou A Terra Deserta* (1993).

Após os estudos e as práticas da *Ausdruckstanz*, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, desenvolvi uma carreira profissional traduzindo características deste conceito histórico-alemão para interpretações contemporâneas das tradições da dança afro-baiana, com o grupo Intercena, em colaboração com diversos músicos. Em seguida, por alguns anos, tanto na Bahia quanto na Europa, integrei o Grupo *Acción Instrumental de Buenos Aires*, como dançarina e coreógrafa, interpretando de forma latino-americana música contemporânea europeia em espetáculos de colagem cênico-musical. Depois, passei quatro anos na Índia, de um lado, transmitindo a cultura afro-baiana através da dança, e, de outro lado, estudando a cultura milenar desse país e aprendendo a dança clássica do *Kathakali*. Em Calcutá, formei um ensemble de dança-teatro, o *Calcutta Dance Theatre*, montando fragmentos do épico clássico da *Mahabaratha*, assim como peças contemporâneas de autores alemães e indianos, aprendendo e praticando interculturalidade cênica.

Em 1982, de volta para o Brasil, fundei em Belo Horizonte o Grupo *Pagu Dança-Teatro*, cujo nome se deveu a seu primeiro espetáculo, dedicado a Patrícia Galvão, *Noturno para Pagu*. A redescoberta de Pagu – a musa do modernismo brasileiro – me fez artisticamente voltar ao Brasil, interpretando a sua biografia de forma intuitivamente “pós-dramática”, em colagens cênicas. O sucesso nacional dessa produção, principalmente em São Paulo, consolidou o grupo e o encorajou para duas outras encenações: *Lulu*, de Frank Wedekind, uma peça expressionista alemã continuando os estudos das vanguardas históricas iniciados com o modernismo em Pagu; e “*O que é isso Gabeira?*”, baseada nas obras e biografia de Fernando Gabeira, tematizando o Brasil contemporâneo da guerrilha urbana até o movimento dos Verdes. Seguiram-se várias outras produções em Minas Gerais, culminando em *Triunfo*: um delírio barroco – baseada em *Triunfo Eucarístico*, uma crônica portuguesa sobre a sociedade de 1733 em Vila Rica / Ouro Preto –, realizada em 1986 no teatro do Palácio das Artes, incluindo na apresentação a companhia de dança dessa entidade e o Grupo *Galpão*, como convidado especial. Após quatro anos de pausa na direção de espetáculos, surge o projeto de montagem de *Dendê e Dengo* em 1990, a convite da atriz Rita Assemany<sup>170</sup>. Na decisão de aceitar o convite, talvez pesasse também o fato de eu estar retornando a Salvador,

---

<sup>170</sup> Rita Assemany, reconhecida e premiada atriz de Salvador, foi a responsável pela produção do espetáculo *Dendê e Dengo*, levantando verbas de forma alternativa e codirigindo a produção. Pelo acúmulo de funções e o cansaço dos ensaios, Assemany sofreu uma torção no pé. Os ensaios não foram interrompidos e as dificuldades de locomoção da atriz foram absorvidas como gesto em algumas cenas espetáculo.

colocando-me na posição de observadora da cidade e de sua história cultural. O resultado da experiência foi certamente influenciado pela convivência com outras culturas, na Índia e na Alemanha, o que me ajudou no reconhecimento do objeto – a minha própria cultura – de forma crítica. Em 1993, encontrei-me com o dramaturgo alemão Tankred Dorst e elaboramos, conjuntamente, em Salvador, uma versão da sua peça *Merlin ou a Terra Deserta*. O longo processo coletivo para encontrar um modo de encenar essa peça implicou um percurso por quase todas as minhas experiências anteriores, o trabalho interdisciplinar envolvendo dança, teatro, música e artes plásticas. Procurando uma forma contemporânea para a encenação dessa lenda mitológica, tratada por Tankred Dorst e sua parceira Ursula Ehler como uma revisão do pensar utópico durante a história, cheguei quase inevitavelmente a uma linguagem cênica transcultural ou, talvez, universal. Assim, minha trajetividade através de estilos e culturas terminou temporariamente, de certa forma, numa conjunção artística cumulativa, sempre mantendo como princípio básico o *work in progress*, dedicando-me a processos evolutivos de criação, abertos e prontos para novas aventuras artísticas.

Como aqui se trata da apresentação e análise de duas montagens, em forma de “estudo de caso”, proponho um esclarecimento sobre a maneira de organização do trabalho. *Dendê e Dengo* e *Merlin ou A Terra Deserta* são estudos de caso do tipo intrínseco, em que o interesse da investigação contém em si mesmo sua compreensão, servindo de instrumentos para esclarecer teorias de encenação à proporção que se envereda na análise. Além de estudos do tipo “intrínseco”, são também estudos de caso do tipo “situacional”<sup>171</sup>, análise sobre um acontecimento a partir da perspectiva de quem dele participou. Para as análises, compus um corpus de referência com o seguinte material: registro de áudio e vídeo; entrevistas com o elenco e outros profissionais envolvidos; programa da peça, texto do espetáculo; anotações a partir de observações diretas e indiretas, como diretora; material de imprensa e fotografias.

Nesta pesquisa, a meta é fazer uma reconstituição<sup>172</sup> dos espetáculos tentando transmitir o “metatexto” e o “texto espetacular”<sup>173</sup> da encenação.

---

<sup>171</sup> O método Estudo de Caso é uma estratégia de pesquisa definida da seguinte forma: “uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real [...] capacidade de lidar com uma completa variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações” (YIN, 1989, p. 19).

<sup>172</sup> Reconstituição no sentido de análise de espetáculo, para Pavis, são coletas de indícios, de documentos de representação, assim como dos enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo, e dos registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis. Ver mais em *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis (2008, p. 6-7).

<sup>173</sup> “O metatexto é um texto não escrito que reúne as opções de encenação que o encenador tomou consciente ou não ao longo do processo dos ensaios [...]. O texto espetacular é a encenação considerada não como objeto empírico (o objeto em sua materialidade e a situação concreta de sua enunciação), mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos (PAVIS, 2008, p. 4).

## 4.1 DENDÊ E DENGO

**Análise do Espetáculo**

<b>PESQUISAS</b> históricas/conceituais	<b>TEXTO</b> Intenção da autora	<b>PALAVRA</b> Intenção da direção	<b>CANTO/DANÇA</b> Intenção das atrizes
<b>Abordagens/autores:</b> - Colônia/culto/cultura de Alfredo Bosi - Matrizes estéticas e baianidade de Armindo Bião - Teatro pós-colonial e teatro sincrético de Christopher Balme - Teatro pós-dramático de Hans-T Lehmann	Elaborar um texto sobre a baianidade baseado no seu material coletado, que reunia frases e poemas de pessoas famosas, documentos históricos, como também textos e poemas de sua autoria sobre a “baía”	Criar o metatexto em colaboração com a equipe que resultasse num espetáculo com fruição de elementos da cultura baiana, buscando a vitalidade cênica através da Ausdruckstanz, dança-teatro e teatro coreografado	Interpretar a baianidade de forma leve e distanciada, trazendo suas experiências pessoais e artísticas, contribuindo com relatos, memórias, criação de situações e de personagens

**Quadro 1 – Dendê e Dengo: “o começo o cimento a semente latente a palavra na ponta da língua”<sup>174</sup>**

Dendê e Dengo é um espetáculo de teatro coreografado, com temática e equipe baianas, que trata das influências culturais amalgamadas no processo da colonização brasileira, fazendo referências às culturas portuguesa, indígena, africana, francesa e japonesa. O espetáculo nasceu de um desejo da atriz Rita Assemany de realizar uma peça sobre a Bahia. Ela confidenciou suas intenções à autora Aninha Franco, que aceitou a colaboração, por se sentir identificada com a temática da baianidade, e também, por possuir bastante material reunido para escrever sobre o assunto. Depois, em decorrência de indicações, Rita Assemany me convidou como diretora e a Iami Rebouças como atriz, dividindo o palco com ela. Mais detalhes sobre o assunto se encontram nas páginas seguintes, onde relato sobre o processo da montagem, e são referendados nos depoimentos da equipe, disponíveis nos apêndices. Apresento a seguir alguns autores, eleitos por mim para esta análise, que elaboraram conceitos, abordagens e pesquisas históricas que ajudam no entendimento do processo colonial e pós-colonial, e na construção e desconstrução da baianidade.

<sup>174</sup> Trecho do poema “Blanco”, do livro Transblanco, de Octávio Paes e Haroldo de Campos (1986, p. 146).

## Colônia – Culto e Cultura

A ideia-força do espetáculo foi “a baianidade”, tematizando a colonização como fio condutor em seu binarismo opressor e oprimido. A forma épico-lírica escolhida foi amparada pelo princípio de colagem cênica, fundindo vários elementos artísticos, como danças, canções, objetos cênicos e outros. Sem diálogos formais, a personagem da atriz 01 e o personagem da atriz 02 se relacionavam com uma teatralidade coreográfica, apoiada por poucos requisitos cênicos. As falas de D. Maria – a Louca, rainha de Portugal (força matriz), foram interpretadas por Rita Assemany, a atriz 01; as falas do Índio Janduim (força nativa), interpretadas por Iami Rebouças, a atriz 02, num crescendo dialético diluído pela força original de ambos os personagens em situações insólitas. O que se vê no espetáculo é quase sempre a representação de dois grupos étnicos (o Branco e o Índio ou o Negro e o Branco) que quando friccionados resultam em um terceiro, num processo constante de assimilação e transformação da cultura, que no espetáculo estava impresso principalmente nas falas e nos gestos.

Dendê e Dengo, na sua composição estrutural como texto, pretendeu atravessar oceano trazendo episódios como a corte real no Brasil, a chegada dos escravos e sua amargura nos navios negreiros e o embate com os povos indígenas; enfim, o espetáculo tratava da colonização. Foram realizadas inúmeras pesquisas históricas sobre a baianidade colonizada (a cultura colonial e suas vicissitudes na Baía de Todos os Santos) e a baianidade multicultural presentificada e fluida (a cultura do cotidiano, nas falas, canções, gestos, atitudes, olhares, ou num simples suspiro), revelando ao público o assunto em questão.

Alfredo Bosi (1992, p. 11), contribui para uma orientação terminológica com o seu trabalho etimológico sobre três palavras – colônia, culto e cultura – e suas dimensões temporais: presente, passado e futuro. Inicialmente, o processo da colonização se dá pela conquista, ocupação e exploração de novas terras e recursos naturais da Colônia (sentido do presente), Cultus remete aos antepassados, à memória dos deuses em que vencedores e vencidos se reconhecem, portanto, ao passado; Cultura, não só como herança signíca de valores, mas também no sentido do convívio humano de forma dinâmica (sentido do futuro).

A interessante especulação do autor em torno desses termos ajuda a reconhecer que, entre os fenômenos da cultura, suas marcas permanecem no corpo da linguagem – na língua falada. Para exemplificar, segue um trecho da peça, quando as duas atrizes trocam desaforos

numa língua com resquícios coloniais, na qual os termos portugueses, africanos e indígenas estão fundidos.

Atriz 02 Tá pensando queu não sei. Teu pai saíu de puçá, no caminho encontrô uma jambeira e indigestou de tanto comê jambo.

Atriz 01 E tua mãe que fica cutucando a morte com vara curta, comendo leite cum pinha, manga cum moqueca de peixe e jaca dura mermo tando de espinhela caída.

Atriz 02 E caiu foi? Tem calunga nessa cuia.

Atriz 01 Tem nada. Tu tá é de carumbé.<sup>175</sup> T`esconjuro. Cheia de carrapicho.

Atriz 02 Ora me deixe. Tu tá toda escangalhada. O marido na porta da quitanda prá lá de pinguço chamando todo mundo que passa de jacutinga.

Continuando em Bosi, colo significa em latim eu moro, eu ocupo a terra, colonus ou íncola é aquele que cultiva a propriedade no lugar do seu dono. “Como se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização” (BOSI, 1994, p. 12). Assim, os povos conquistadores ocupam o solo e os povos vencidos, abrindo-se para vias da organização social feudal. Outra passagem do texto que exemplifica nosso alinhamento com as ideias de Bosi: Atriz 02 Nn`daí icoi Koê Kuab aani supê. A ikô i kê. A é erimã a mano. Eu não estou aqui para compreender nada. Eu estou aqui para dizer não e morrer (fala do índio Janduim, o Rei dos Canindés).

A colonização como projeto totalizante ocupando o chão do íncola explora seus bens e submete à força os seus naturais. Portanto, do nome-verbo cultus resultam dois significados que mostram o ser humano preso à terra: 1 – cultus, o que foi trabalhado sobre a terra: cultivada; 2 – cultus, o que se trabalha sob a terra: enterro dos mortos para se honrar os antepassados . “A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar ao nível do colo: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais” (p. 15). Ainda em Dendê e Dengo:

Atriz 02 “Eu Rei Canindé e todos os maiores das tribos Janduins nos obrigamos a guardar fidelidade à Rainha de Portugal e, caso alguma armada inimiga venha invadir essa Praça da Bahia, poremos em defesa dos portugueses cinco mil homens de armas. Do mesmo modo nós nos

<sup>175</sup> As palavras sublinhadas: carumbé (gamela), pinguço (bêbado), jacutinga (galinha). Fonte: Programa da peça.

obrigamos a fazer guerra a qualquer tribo de qualquer nação que seja, a quem os portugueses a fizerem”<sup>176</sup>.

As reflexões terminológicas de Bosi ajudam-nos a entender melhor o fundo histórico da cultura brasileira/baiana desde a sua formação colonizadora até o mundo contemporâneo, caracterizado por uma divisão entre cidadãos excluídos e incluídos, uma sociedade de um colonialismo nacionalmente internalizado, sem verdadeira cidadania.

Em “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, Armindo Bião (2009, p. 252), pensa na possibilidade de o trabalho de identificação de culturas ser elaborado a partir do pressuposto de que uma cultura se constitui a partir de matrizes que ao longo da história vão desenvolvendo “famílias de formas culturais aparentadas como se fossem filhas de uma mesma mãe”: uma noção matrilinear inserida na tradição dos textos clássicos da estética filosófica alemã do século XVIII. A utilização do conceito de matrizes estéticas se distancia da ideia da origem, a instância primeira. Para Bião, o que se impõe é a necessidade de se definir características fundamentais que deem sustentação às análises das artes do espetáculo. O pesquisador, utilizando consciência perceptiva, pode elaborar uma configuração de possíveis famílias estéticas, conferindo-lhes singularidades culturais que se solidificaram no âmbito de um sistema possível de ser identificado por suas características estéticas próprias. A multiculturalidade na Bahia é vista pelo autor pelo viés da percepção sensorio-artística inerente à estética dos sentidos.

No cotidiano da cultura baiana, constata-se uma vivência multissensorial do tipo ao qual se refere o geógrafo Augustin Barque: o gozo sinestésico e térmico, acompanhado da olfação, reunindo todos os componentes organizadores para a produção do simbólico, através da vivência multissensorial. O sensorio-artístico e a vivência multissensorial são condições de experiência humana também consideradas pela proxemia de Edward T. Hall<sup>177</sup>. A Proxêmica foi desenvolvida nos anos 1960 nos EUA e, em parte, adotada nos estudos da etnocenologia.

Em Dendê e Dengo, as pesquisas para compor o espetáculo circundavam os mais diversos âmbitos do cotidiano baiano, procurando identificar vivências de aspecto multissensorial. A criação percorreu o caminho fértil da cultura não material baiana, repleta de símbolos, palavras do linguajar comum, atitudes e gestus social reminiscentes, credices

---

<sup>176</sup> Trecho de Cópias das Capitulações Realizadas Entre o Governador Geral do Brasil Antonio L. Gonçalves da Câmara e Canindé Rei dos Janduins em 10 de abril de 1692 (de a Guerra de Palmares, Ernesto Ennes, Companhia Editora Nacional, 1938). Fonte: Programa da peça.

<sup>177</sup> Edward T. Hall, utilizou o termo ‘Proxêmica’, em seus estudos antropológicos para descrever o espaço pessoal de indivíduos num meio social em situação de comunicação sensorial (BIÃO, 2009, p. 252).



populares, brincadeiras com ideia de valor, subversão de normas e compartilhamento com o público de algumas sabedorias ou perplexidades típicas de numa sociedade ainda agrária e sempre “tricolor”<sup>178</sup>. Feito de fragmentos, dos pedacinhos da imaginação, e irônico, o espetáculo se tornou um marco na história do teatro em Salvador por seus aspectos multifacetados, e boa interpretação empática das intérpretes. Apresentado internacionalmente em cidades de culturas distintas como Casablanca em Marrocos, e Zurique, na Suíça, o espetáculo pôde comprovar sua natureza comunicativa pela reação espontânea da plateia que nada entendia de português, mas reagia como se entendesse o que estava sendo falado. Costurado como um amálgama de ideias desenvolvidas num processo artístico lento e complexo por opção, o espetáculo atingiu outras esferas da dança e do teatro. A amarração da voz e do corpo chegou a compor um dialeto cênico sensorial local, simbolizado por duas palavras-síntese: o dendê, significando o aspecto quente e apimentado, e o dengo, o aspecto macio e adocicado da construção da “baianidade”.

Analisando as artes do espetáculo, Bião (2009, p. 231-249) se refere ao papel do teatro baiano na construção da imagem identitária da cultura baiana e sugere compreender a baianidade como um “mosaico cambiante”, um resultado “natural” – e “cultural” – do diálogo com o estrangeiro. Michel Leiris, em “A cultura própria e a alheia” (1977, p. 100), refere-se ao diálogo com o estrangeiro:

Quanto menos um povo vive isoladamente, e o mais ele está aberto externamente, mais chances existem para sua cultura se desenvolver e enriquecer: através de empréstimos diretos, através de experiências múltiplas e pela necessidade de encontrar respostas para novas situações e questões.

Leiris define cultura num sentido dinâmico, apontando que nela as transformações podem acontecer de duas maneiras: “uma como oriunda de si mesma na forma de invenção ou descoberta, outra como oriunda de fora como inovação no sentido de um empréstimo espontâneo ou forçado” (1977, p. 97).

### **Baianidade, Construção/Desconstrução**

---

<sup>178</sup> Tricolor, aqui empregado como bairrista. Tricolor é também no espetáculo uma referência às três cores do time de futebol Esporte Clube Bahia, as mesmas da bandeira do estado da Bahia, por sua vez, inspirada pelas cores presentes na da França.

Considerando, ainda, a ideia da construção da baianidade e a importante presença do teatro, volto a Bião para retomar seu pensamento sobre a compreensão do processo de construção da imagem identitária de baianidade. Esse autor identifica quatro pilares ou matrizes que revelariam a multiplicidade de ícones, emblemas e signos que sustentam um imaginário identitário transversal dos diversos segmentos que reúnem a cultura baiana:

1. uma particularmente específica musicalidade associada a variadas tradições e oralidades, de fortes matrizes africanas, com aportes mouros, ibéricos e nativos – e a sensorialidade/prazer sensorial decorrente e a partir dessa musicalidade e oralidades provocada; [...] 2. um primado imaginário e cultural barroco que representa o paraíso na terra, de modo sensual e estético; o paraíso do bom selvagem – destruído – e dos mulatos – reinventado, inferno dos negros e purgatório dos brancos – no imaginário barroco [...]; 3. uma função comercial de cidade, baseada na mercancia de todo tipo de produto [...]; 4. E um amoralismo ético centrado: Na auto-referência; em uma humildade freqüentemente verdadeira, que, sendo reconhecida como tal pelo sujeito, pode se tornar presunçosa, podendo mesmo facilmente chegar à arrogância; em uma presumível, evidente e visível tolerância, que pode compreender momentos e situações de extrema tensão e crueldade; em uma convivência constante com formas de violência banal e fundadora, assentada no modo de organização sociocultural da escravidão [...]; tudo isso numa rede de diversas formas de compadrio, apadrinhamento, servidão e etiquetas (ou pequenas éticas da estética) (BIÃO, 2009, p. 233-234).

Os pilares observados por Bião asseguram muitas vertentes das discussões acaloradas da então equipe do espetáculo Dendê e Dengo. Tem pertinência sua sugestão de se pensar cultura baiana como um fenômeno em constante reelaboração de signos que se vai construindo coletivamente. Para ele a baianidade não é um conceito acabado, claro e unívoco. Sua tentativa de especulação se distancia de uma conceituação rígida desse fenômeno e se apropria da ideia de noção de Maffesoli em *O conhecimento comum*, ou seja, a noção pelo seu caráter líquido, que pode sempre ser inventado, recomeçado e, assim, pode-se pensar baianidade como algo vivo, um organismo difuso e cambiante (BIÃO, 2009, p. 237).

No capítulo VII do livro já citado, Maffesoli se refere ao pensamento cíclico trazendo uma citação esclarecedora de Goethe sobre a importância de se debruçar sobre o que está vivo: “A divindade age no que vive, mas não na morte; ela está no que devém e que muda, mas não no que deveio e se fixou. Também a razão, em sua tendência ao divino, só deverá versar sobre o que devém, incidir sobre o que vive [...]” (BIÃO, 2007, p. 175). A recusa de Bião de verificar a baianidade dissecando-a como se fosse um corpo morto encontra

fundamento no pensamento de Goethe, com a referência ao “devém”, e também no conceito de “presentificação” de Maffesoli. Por consequência, a ideia-força para fazer um espetáculo sobre a Bahia foi evitar a representação museal e investir na fantasia com vitalidade. Mergulhada nessa perspectiva de cultura líquida presentificada, a autora do texto Dendê e Dengo, Aninha Franco, inventou uma personagem nissei baiana, a “Gueixa Nagô – uma Iaô Sun de Angola fazendo versos basô”.

O autor do artigo “A pobreza cultural de Salvador”, Gil Vicente Tavares<sup>179</sup> (2008), afirma “a existência de um equívoco quando se pensa em Salvador e sua cultura” predominantemente uma cultura de incensamento do estado dos oprimidos, coisa que se espalha como uma “doença nefasta”. Para Tavares, o que se vê é “uma exaltação da cultura própria, endógena, popular de uma forma cega que foi reforçada pela era Lula se constituindo num dos grandes equívocos e resultando numa pobreza cultural”. Comenta ainda que aqui são desconsideradas as experiências de outras culturas que resolveram a produção de identidade através do diálogo, misturando-se e reconhecendo a cultura alheia para “florescer a própria estimulando novas formas de pensar, de agir e de criar”.

Aqui, em Salvador, há esse pensamento equivocado de que somos uma cultura forte e rica. Mentira. Somos uma cultura fraca e pobre, justamente porque nos fechamos em nossa própria cultura, folclorizando e exaltando ela como algo maravilhoso, especial, diferente de tudo. Por trás dessa baianidade, se esconde a opressão de nos caracterizarmos como pessoas que falam alto, cospem no chão, mijam na rua, são felizes em sua miséria, não estudam, não crescem. Há uma opressão em relação ao negro soteropolitano, pois legitimar a imagem do negro falastrão, esculhambado, folgado, malandro, ignorante e cheio de ginga é a pior forma de se lutar contra o preconceito e a segregação. Devíamos, sim, lutar para termos mais “miltons santos”, e não legitimar o que nos empobrece, indignifica e nos folcloriza [...] Sinto muito, mas é pobre, sim. Uma população precisa ter acesso a todos os meios culturais para enriquecer sua cultura. Dizer que sambar, comer acarajé, ir pro candomblé e jogar capoeira é ter uma riqueza cultural é balela. É pouco. Como é pouco alguém que passa o dia ouvindo Mozart e nunca viu o Ilê Ayê subir o Curuzu (TAVARES, 2008, p.1).

Concordando com as preocupações de Gil Vicente Tavares sobre empobrecimento folclorizado da nossa cultura, trago também, para reforçar essa perspectiva, as acertadas e

---

<sup>179</sup> Diretor teatral com mestrado em Artes Cênicas, autor de vários textos premiados, postou um texto de muita lucidez A pobreza cultural de Salvador. Disponível em: <[www.teatronu.com.br](http://www.teatronu.com.br)>. Acesso em: 22 ago. 2010.

bem-humoradas reflexões do antropólogo Roberto Albergaria<sup>180</sup>, em “A Bahia é uma Fábula” (2001), quanto à exaltação da cultura própria e à constante produção de uma imagem tipicizada, tradicionalizada e popularizada do ser baiano. Albergaria assim responde à questão sobre se o famoso jeito baiano existe realmente e como pode ser resumida a baianidade: “Ser baiano é representar-se como baiano, a depender das paixões do momento, dos interesses econômicos vigentes, das vicissitudes dos jogos de poder, partidários ou não, em tal ou tal conjuntura” (ALBERGARIA, 2001, p. 12). Para o autor, existem os bem-falantes “baianólogos” com teorias sobre a Bahia que se multiplicam, identificando-se duas vertentes teóricas que ele provocativamente explica:

Tem de um lado a vertente teórica essencialista e, do outro lado, a desconstrucionista. A essencialista e etnicista é a mais conhecida [...] durante os longos 500 anos de Bahia, foi-se criando um certo número de particularidades que tornariam nossa terra inconfundível. A baianidade seria como um fruto maduro da chamada mistura de culturas, ou mesmo de raças. Seria um caldo de cultura, cujo cozimento e cuja digestão dependeriam dos altos e baixos da nossa economia dependente fazendo com que essa cidade-porto vá, ora abrindo-se agitada para o mundo, facilitando as influências, ora fechando-se preguiçosamente sobre si mesma, condensando sua identidade, tornando-se singularíssima. [...] A desconstrucionista relativista [...] não podemos pensar em nenhuma Bahia essencial e total. A Bahia, em tal perspectiva teórica, não é algo dado a olho nu, mas construído culturalmente, através de mil e uma representações simbólicas. Ou seja, o que temos aí é um modelo de representação identitária imaginosa elaborada de cima para baixo, de fora para dentro e de trás para frente.

Albergaria explica ainda que a teoria essencialista resulta na concepção de uma Bahia-Nação de uma certa etnicidade local, que reúne Salvador e o Recôncavo, cristalizando uma baianidade que é imaginosa elaborada. Uma concepção identitária [...] “que não é nem falsa nem verdadeira. A rigor, é mais uma ficção étnica e política largamente difundida, em que nos habituamos a acreditar, com a qual nos identificamos e que nos é cômoda. E que alimenta nosso ‘narcisismo baianocêntrico’ de um modo ambivalente”. Essas representações também nutrem nas últimas décadas os atributos folclorizados a que Tavares se referiu e que, conforme Albergaria, estão presentes nas visões idealizantes desde o século XIX até a

---

<sup>180</sup> Roberto Albergaria, baiano do Recôncavo, doutor em Etnologia pela Universidade de Paris, professor do Departamento de Antropologia e Etnologia da Ufba. Entrevista concedida a Cleidiana Ramos, jornal A Tarde, 10 jun. 2001, p. 12.

atualidade, nos jornais e TVs do Sul-Maravilha<sup>181</sup>, que nos veem com um olhar projetivo. Ainda em Albergaria:

Ora a Bahia é um cenário encantado de festa e natureza, sensualidade e tradição, ora é uma terra de preguiça e atraso, da promiscuidade, da “bunda-music”, do patriarcalismo dos “painhos”, do neo-coronelismo urbano nordestino [...]. Orgulho de sermos baianos [...] a partir de uma evolução de Cidade-Porto para Cidade Balneário ou Axé-City [...] do Negócio do Ócio, da Economia da Alegria [...] à medida que a Bahia involui o centro-sul evolui. O Brasil de cá encena o passado, a Tradição; de lá o Futuro, a tal Modernidade, de cá a doce Barbárie, lá, a Azeda-Civilização [...]. Mas sempre permanecendo uma ambivalência residual nessas interpretações.

Interessa nesta pesquisa analisar em que medida, no espetáculo Dendê e Dengo, se explora este lugar do imaginário coletivo. Quais foram as projeções, os encantos étnicos e estéticos, e principalmente as tentativas de posição crítica sobre a cultura multifacetada da cidade-balneário a que se refere Albergaria, com seu audiovisual de massa de alto valor mercadológico, sua pobreza e o seu lixo. No espetáculo, ocorria a seguinte fala: “Coelho e Cobra no poder, joga no bicho, joga no lixo”, na cena em que as duas atrizes, passeando num monte de lixo, criticavam o prefeito Fernando José (O mata a Cobra e mostra o Pau) e o governador Nilo Coelho, ambos comprovadamente ineficientes no trabalho administrativo.

Dendê e Dengo foi um projeto da atriz Rita Assemany, que ergueu a produção com dinheiro conseguido à custa própria, através da comercialização de cestas de café da manhã. Pontuo este detalhe para esclarecer que, ainda nessa época, encontramos formas de atuação e produção no teatro baiano muito similares às identificadas nos coletivos teatrais dos anos 1970. Nessa década, o que interessava era fazer um teatro transformador, ludibriar a censura política e se sentir parte de uma elite intelectual revolucionária, cultivando um tipo de orgulho de ser artista. Vê-se, nos anos 90, um acentuado desejo de sobreviver do teatro, tornando a conquista de plateias um fator eminentemente econômico. O contexto teatral em que surgiu Dendê e Dengo, assim como sua repercussão no meio artístico e na imprensa, provoca algumas possíveis reflexões. O que se pode fazer tendo em vista o panorama dominado por pressões socioeconômicas alinhando a cultura e a arte a uma política mercadológica? O que pode revelar e a quem pode interessar a trajetória de Dendê e Dengo? Será que sua forma off

---

<sup>181</sup> Sul-Maravilha é um termo adotado entre artistas e intelectuais de centros urbanos brasileiros do Norte e do Nordeste para se referir à concentração de predicativos e atributos de qualidade a tudo e qualquer coisa que é feita no centro-sul, principalmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Esta ideia gera a “importação nacional” de valores e juízos estéticos.

(alternativa) em termos de produção e criação artística pode representar uma valia futura? Será que a opção estética de teatro-colagem, apenas duas atrizes em cena, cenografia simples, barata e economia de meios, em todos os sentidos, é coisa do passado ou talvez seja esta uma obra-referência? Ainda sem respostas, acreditando que as darei ao longo desta exposição, quero a seguir apresentar dois quadros de orientação para análises do objeto, sujeito(s) e sua trajetividade.

<b>EQUIPE</b>	<b>TEMA</b>	<b>TÉCNICAS</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>
-Texto: Aninha Franco -Direção: Carmen Paternostro -Elenco: Rita Assemany e Iami Rebouças -Assistente de direção: Elisa Mendes -Cenário/Figurino: Gilson Rodrigues -Iluminação: Irma Vidal -Música/Canto: Ricardo Luedi e Cida Lôbo	-Baianidade colonial e pós-colonial  Subtemas: -Construção e desconstrução da baianidade -Teatro sincrético e pós-colonial -Multiculturalidade -Cultura própria ou intracultura -Teatro pós-dramático	Base: Teatro Livre de Munique, ampliada para minha própria metodologia com as oficinas “Palavra e Gesto” e “Da ponta da língua à sola dos pés”, que misturam conhecimentos de: Ausdruckstanz, dança-teatro e teatro coreografado	Culturais: -O fado do português colonizador -Palavras e danças do ameríndio -Capoeira, berimbau, samba, candomblé, expressões faciais e gestos do africano -O prestígio da língua francesa -A Janis Joplin e New York -Ao Bahêaa -À gueixa-nagô e pós-colonial Iãoan de Angola

**Quadro 2 – A equipe e a estrutura do espetáculo Dendê e Dengo**

<b>PREPARAÇÃO</b>	<b>REALIZAÇÃO</b>	<b>APRESENTAÇÕES</b>	<b>REPERCUSSÃO</b>
Os ensaios, com duração apenas de dois meses, foram realizados no antigo Espaço Xis, diariamente das 9 às 13 horas, constando de aquecimento vocal e corporal, e em seguida improvisação com pesquisa de texto	Uma produção independente, sem patrocínio, com geração de recursos pela equipe. Montagem realizada com materiais recicláveis como: jornal, cordão, malhas de algodão, panos de saco, maravalha, areia e azeite de dendê	Estreada no Teatro Gregório de Mattos, permanecendo 3 meses em cartaz, em seguida com temporada de 3 semanas nos teatros Ica/Santo Antônio <sup>182</sup> /Acbeu. No Brasil nos festivais de Belo Horizonte e Campinas. No exterior, na Suíça e em Marrocos	IMPRENSA – foi amplamente divulgado com matérias, durante o processo de ensaios, estreia, apresentações e viagens PÚBLICO – variado, havendo predominância de estudantes de teatro, artistas, intelectuais, interessados pela forma e temática da montagem

**Quadro 3 – A montagem de Dendê e Dengo**

<sup>182</sup> Atualmente, chama-se Teatro Martim Gonçalves e continua como unidade integrante da Escola de Teatro da Ufba.

## **Preparação: a Metodologia nos Ensaios**

Quase sempre, o começar de uma obra artística, seja ela literária ou cênica, para alguns criadores, é aquele embate interno de se sentir pobre e incapaz ou até de nutrir uma sensação estranha de estar se repetindo. Tentando contornar esses sentimentos de impotência comuns ao ofício, dou primazia aos processos de preparação do trabalho, a fase anterior aos ensaios e repetições propriamente ditos, que sempre tiveram uma grande importância para mim. Foi talvez a preocupação de encontrar outros caminhos, de sair da mesmice e dedicar-me juntamente com o elenco às cenas bem nascidas, aquelas que dão o salto, que são verdadeiros achados. Estas tentativas e acertos, esse tipo de cena, têm validade porque duram e resistem aos medos e incertezas, às vezes fatais para o trabalho. Por isso, vale criar um clima envolvente, durante algumas semanas, de pesquisa e discussões numa fase de pré-ensaios com leituras paralelas: cada artista participante trazendo materiais associativos é um caminho metodológico que dá amplitude ao objeto. Esse material cru, colhido nas oficinas, vai sendo selecionado e colocado na reserva (baú do espetáculo). Peço ao elenco que anote suas experiências e normalmente costumo fazer um caderno de anotações para cada espetáculo, dividido em três partes: fase de pré-ensaios e oficinas; fase de concepção com ensaios e correções; e acompanhamento de produção com cronograma. A fase de pré-ensaios e oficinas é uma fase preparatória cujo objetivo é dar condições ao intérprete para se entregar na busca. É também uma fase de limpeza corporal e espiritual, de retirada de velhos vícios para dar passagem a outros sentimentos. É importante que o elenco esteja bem munido de ideias sobre o assunto. Por isso, além do trabalho de mesa, de leituras e de entendimento do texto e do contexto histórico, costumo pensar as estratégias de realizar pequenas viagens, uma mudança de local para deslocar o ator do seu ambiente familiar. Fazer uma pequena viagem ao interior, a uma ilha, uma roça, um mercado ou feira, observação em rua, parques etc. Quando não temos condições financeiras para deslocamentos e viagens, ou o tempo é curto, a jornada é feita no imaginário, através de inspirações com músicas, filmes, fotos, visitas a exposições, leituras variadas sobre o tema, convites para que palestrantes ampliem a nossa visão sobre o assunto e outros.

A improvisação se torna, nesse processo, um recurso metodológico importante porque conduz o intérprete à espontaneidade. No exercício da improvisação, ele precisa fazer

escolhas a cada minuto. Esse exercício permanente de decidir em cada movimento, sozinho ou em grupo, leva o indivíduo a um estado de euforia que o distancia do julgamento. A improvisação passa a ser um jogo divertido, em que o ator-dançarino, com sua imaginação e/ou a imaginação do outro, vai se comunicando num ato permanente de construção e desconstrução. Também, para improvisar, é preciso preparo, aquecimento para entrar na proposta. Costumo oferecer ao elenco um aquecimento que chamo de “animação corporal” ou “o tira-preguiça”. São exercícios e sequências corporais simples feitos com a respiração diafragmática, acentuando a expiração, que trazem vitalidade e tônus ao corpo. Na sequência, introduzo frases de comando para serem improvisadas. Na maioria das vezes, estas são retiradas do próprio texto da peça, ainda sem conexão e muitas vezes antes mesmo de ter distribuído os papéis, o que é ainda mais rico, porque é mais espontâneo. Destas frases, peço que retirem uma única palavra e busquem o sentimento dela. Depois de exaurir a brincadeira com a palavra, coloco uma música previamente pensada que certamente fará parte da trilha sonora do espetáculo. Quando a música entra, normalmente baixinha, os atores diminuem o volume e a intensidade da fala, e entram no clima da música. Depois do diálogo com a música, vou cochichando no ouvido de cada um deles alguns comandos ou leio partes pequenas do texto. Desta forma, o intérprete não só improvisa com base no texto, mas também procura o sentimento que aquela frase ou aquela palavra que acabou de ouvir provoca nele, e qual a sua resposta com o corpo. O trabalho intelectual de mesa é tão importante quanto o exercício de improvisação conduzido. Eles são complementares, um apoia o outro. Sobre a experiência do trabalho com as palavras, um trecho do depoimento de Rita Assemany concedido em 20 de janeiro de 2011:

[...] Carmô, eu é que tenho de agradecer, porque aquele processo de Dendê e Dengo foi especialíssimo e eu carrego em todos os espetáculos que fiz até hoje, todos os encaminhamentos seus de direção. Porque você me mostrou as cores das palavras e os ritmos das palavras. Intuitivamente eu já tinha aquilo de alguma maneira trabalhado muito sutilmente e você nos direcionou para um trabalho delicadíssimo – um trabalho de mesa, você lembra que eu quebrei o pé logo no começo e aquilo foi preciosíssimo. Eu trabalho ainda hoje pensando nas cores das palavras, no peso das palavras, o ritmo, nessa cor, nesse gráfico. Quando leio um texto ou quando eu dirijo um ator. Eu sou uma diretora amadora ainda, mas, nessa diretora amadora, tem uma mão forte sua. Mesmo. Mesmo. E isso é muito claro, muito honesto. Eu converso isso muito com os meninos da Companhia Axé. Quando começamos a trabalhar alguma coisa, eu sempre lembro do processo de Dendê. Então você foi uma não só encenadora, porque a encenação de Dendê e Dengo é uma coisa extraordinária, mas uma diretora de ator, que é muito raro a gente



encontrar isso, preciosa. Então eu guardarei isso e me utilizarei dessa memória para o resto da minha vida.

A semente – palavra<sup>183</sup> – encontrou solo fértil em Assemany e germinou, fazendo-a produzir vários espetáculos que são narrados em seu depoimento integral. Continuando, gostaria ainda de frisar que a improvisação cria também um código interno dentro do grupo, um jeito coletivo de estar, incentivando um sentimento de tribo. Em Salvador, entre colegas e artistas que viveram esta minha metodologia de trabalho, existem os merlinianos (do espetáculo Merlin), os mairúnicos (do espetáculo Maíra) e, anteriormente, a muito ousada turma do Pagu, que ficou conhecida principalmente em BH e São Paulo. A linguagem de tais tribos surge e é marcada pelo grupo no processo de ensaios, sendo a fase inicial determinante para consolidar a confiança, o entendimento, o prazer de estar ali naquele processo de busca. Quando montamos o espetáculo *O que é isso Gabeira?* (1984/85, Grupo Pagu, BH/SP), seguimos um mote criado pelo próprio Fernando Gabeira “A melhor revolução é aquela feita por pessoas felizes”: Perder o medo e se jogar na loucura da criação de forma profunda, mas de maneira prazerosa, é também um recurso metodológico, senão um caminho, para se criar um espetáculo.

A atriz Iami Rebouças<sup>184</sup>, em seu depoimento concedido à autora em 17 de janeiro de 2011, traz as seguintes considerações:

[...] E em *Umbiguidades* eu falo de você todos os dias. A diretora... não falo o nome porque está subentendido, mas está no programa *Dendê e Dengo* e a “tal da diretora”, porque eu ficava brincando realmente com aquela sequência de aula de francês e você viu e sugeriu. Você podia usar isso, fazer uma francesa. Quer dizer, isso para um ator é maravilhoso, porque ele já tem aquilo construído e poder usar um material dele que tem a ver com a sua história... e você como diretora enxergou que aquilo tinha potencial e tinha a ver com o espetáculo, porque nós estávamos falando sobre a colonização do Brasil e a colonização francesa inicia tudo, foi a primeira, então nossa abertura do espetáculo foi à francesa, que depois, no final de todo o texto, ela dizia: “au revoir de caxinguelê de cashimire bouquet e outros perfumes do brega merdre” e aí emendava com a “Merda da mãe Ubu”, mas lá é Merdre e apagava a luz e eu ia fazer o índio porque eu já estava seminua e aí fazia a costura. Porque você assiste ao espetáculo, você mesmo como diretora vê uma coisa se montando na sua frente. E um quadro que você vai complementando. Isso é que é bacana, porque a cada vez a

<sup>183</sup> Palavra, não o texto inteiro. Conhecer o todo pelas suas partes. Um bom procedimento metodológico para acalmar a pressa do ator em assimilar tudo de uma só vez.

<sup>184</sup> Iami Rebouças, premiada e reconhecida atriz no cenário baiano, mestre e doutoranda em Artes Cênicas. É professora da Escola de Teatro. *Umbiguidades* é um espetáculo que fez parte dos seus estudos na dissertação de mestrado.

gente vai trazendo coisas novas, materiais, e a gente faz aquilo numa pobreza! Quando eu vejo as fotos e vejo o material que nós usamos, foi fundo de quintal, gente! Compramos aquela malha barata, sacos de farinha, toda a criatividade foi aflorando a partir das dificuldades, mas Dendê e Dengo eu acho que é uma imersão. Porque você veio de fora, veio e estava vendo tudo ali, vendo a Bahia. Por isso que eu acho que você pode ler aquele texto tantas vezes e a partir dali ir criando imagens na sua cabeça.

Rebouças se refere ao momento quando eu recebi o texto, e o li sem parar inúmeras vezes. O texto me parecia muito solto, sem começo nem final. Não tinha o “conflito” convencional, tampouco a esperada curva dramática. Li e reli, até percebê-lo em suas arestas, na poesia, melodia e ritmo contidos, e só então me apoderei dele. Nos ensaios, já inspirada pelo texto, procurei passar confiança para as atrizes de que o transformaríamos num sonoro e gostoso espetáculo. Segue trecho de entrevista de Aninha Franco concedida à autora em 15 de janeiro de 2011:

CP – Aninha, a liberdade que você como dramaturga deixa para a direção me interessa muito. Eu acho muito boa a sua forma de escrever, liberta. Eu não sabia, mas já fazia teatro pós-dramático, o teatro que não conta uma história, e que nós já fazíamos isso em Dendê e Dengo, e eu quero defender isto nesta tese.

AF – Absolutamente. Fazíamos e bem pra caralho. Eu fiz teatro pós-dramático a minha vida inteira e quando as pessoas diziam (risos), foi muito engraçado isto quando as pessoas começaram a dizer, ela não sabe escrever para dramaturgia, eu fiz um exercício em Dona Maria I A Louca em ritmo de aventura, que é um texto absolutamente aristotélico Tum Tum Tum Tum. Mas Dendê e Dengo é escandaloso.

CP – Essa coisa de “ela não sabe escrever para dramaturgia” está associada também a considerar você como uma autora sofisticada e erudita e que poucas pessoas podem entender você?

AF – É mentira, isso acabou. Eu sou lida na Revista Muito de 8 a 80 e o povo me lê. E no Theatro XVIII eu acabei com essa história. Agora ontem eu fui assistir ao espetáculo Pólvora e Poesia, para comentar depois do espetáculo, porque eles têm um debate sobre poesia. Eu não consegui. Porque as pessoas não têm noção do que é poesia. Para que serve a poesia, quem foi Rimbaud, quem foi Verlaine, porque eles são malditos, elas não sabem. É uma pena!

## **Realização: Como Foi a Concepção Cênica**

A gente não cria a partir de zero, mas através de um diálogo com o já criado.

H. Müller

Dendê e Dengo, num processo empírico, reuniu signos importantes da cultura baiana, numa tentativa de encontrar uma síntese iconográfica, buscando um diálogo com o existente, ou seja, com o já criado no sentido proposto por Müller. Dessa forma, a concepção cênica dependeu do nosso debruçar sobre a nossa própria cultura, envolvendo sentimento, memória e espírito crítico, num processo multiplicador.

A concepção cênica de Dendê e Dengo foi influenciada pelas experiências metodológicas do trabalho de oficinas do Teatro Livre de Munique, que em 1982 realizou cursos e montagem de peça em Belo Horizonte. Trata-se de oficinas aplicando uma técnica para atores marcada pela vitalidade e expressividade corporal em cena, conseguidas através de exercícios respiratórios concentrados no movimento. Esses exercícios servem para o fortalecimento das cordas vocais e o aumento das possibilidades de ressonância da voz em todo o corpo.

A concepção dependeu do texto dramaturgico e vice-versa. Esse, totalmente fora dos padrões convencionais, quase um poema, foi enviado e refeito à proporção que ia sendo experimentado; quando finalizado, chamou-se “Dendê & Dengo e/ou Tricoloração: Um texto de Referências de Aninha Franco e convidados”. De apenas cinco páginas, o texto reúne poemas, frases famosas, expressões em outras línguas, trechos de textos de referência histórica e literária, colecionados pela autora, como também ideias de esquetes das atrizes surgidas nas improvisações durante os ensaios.

A palavra foi o motor que impulsionou as atrizes a criar diferentes ressonâncias sonoras, buscando sua repercussão na memória do corpo e da voz. Palavras-chave do texto foram separadamente trabalhadas com sentidos diversos. Através da repetição, algumas palavras tiveram sua informação modificada, rítmica e semanticamente, num processo lento de se trabalhar textos, mas que apresenta resultados sólidos. À medida que a palavra vai amadurecendo em termos de sentido, ela vai configurando paralelamente uma partitura corporal, rítmica e melódica – sua significancialidade<sup>185</sup> de corpo e voz. Nesse processo metodológico, a elaboração de uma frase pode durar todo um ensaio, dependendo do ator e da sua capacidade de improvisar e trabalhar com os estímulos dados até encontrar algo que garanta significância. A partir de Dendê e Dengo, fui desenvolvendo uma forma de dirigir o

---

<sup>185</sup> Significancialidade, ou *Zeichenhaftigkeit*, termo citado por Balme (1995, p. 35-58) referente aos estudos de linguagem cênica que envolve os conceitos de corpo-texto em estudos semióticos de Érica Fischer-Lichte.

ator, não sentada como “diretora” mas ao lado dele, numa atuação que parece uma partida de futebol, em que o árbitro corre juntamente com os jogadores, vive todos os lances, mas quase nunca pega na bola/texto para mostrar como se faz, ao contrário disso, apenas estimula o ator a buscar cada vez mais. Também, ocasionalmente, a metodologia do soprar no ouvido, já mencionada, é usada na fase mais elaborada dos ensaios, dando indicações diretamente para o ator relacionadas a: a) Dinâmica (executar mais rápida ou mais lentamente); b) Intensidade (estabelecer graus e percentagens, exemplo: pedir que o mesmo movimento/palavra seja executado com menos 25% de intensidade e observar a diferença etc.); c) Forma (fazer a ação de forma mais solta, menos direta ou trocando direções e planos e muitas outras ações relacionadas ao espaço); d) Linguagem/meio (cantando, dançando, falando ou outra ação).

A colaboração das atrizes foi essencial, pois sugestões foram bem-vindas; elas contribuíram para a criação dramaturgica com fatos, casos de personagens de rua, casos etc. De uma maneira geral, a concepção cênica em *Dendê* e *Dengo* foi conduzida pela experimentação intuitiva, revelando-se ao final como uma montagem fora dos padrões teatrais da época na cidade de Salvador. Costurado como um amálgama de ideias, o espetáculo desenvolveu-se num processo artístico lento e complexo por opção. Sua concretude também dependeu do local de estreia e do entendimento e leitura dados aos figurinos, adereços e cenários pelo cenógrafo Gilson Rodrigues, que, em conversa com a autora em 15 de janeiro de 2011, declarou:

GR- Lembro de *Dendê* e *Dengo* como um encontro e uma vontade grande de fazer teatro. Eu tinha acabado de chegar à Bahia voltando de um período longo em São Paulo, e uma grande afinidade primeiro pela proposta que você me fez, e depois o fato de estar com Aninha e as meninas. Eu achava um momento mágico, certa magia esse encontro e a proposta cenográfica que eu sugeri e a incorporação sua e de repente o susto que você levou quando entrou no teatro e viu a janela do fundo e sugeriu que o vento entrasse por aquela janela-ameba de Lina Bo Bardi. Então quando penso neste momento é para mim um momento muito bonito, sabe? O texto bonito, a forma como você dirigiu parecia uma partitura musical, sabe? O entrosamento do grupo. Um trabalho extremamente coeso. Me deixou muito feliz esse trabalho. Fiquei muito orgulhoso dele. [...]

CP- A sua proposta para o figurino em *Dendê* e *Dengo* traz o trabalho em tecido, não é? Você trabalhou com tecido cru. Você pode falar sobre o figurino?

GR- O figurino, você me deu uma luz através da gravura da mestiça de Albert Ecout, que é um camisolão e uns tecidos estampados que as meninas usavam tipo abadá. [...] Para o cenário também usei sacos de farinha como praticável que davam os diferentes planos onde as meninas ficavam em pé, deitadas, sentadas, escondidas etc. E ainda o colar de lamparinas que

limitava o proscênio da plateia. [...] O jornal foi uma ideia de aproveitamento do material, da reciclagem. Um dos primeiros trabalhos aqui com essa intenção.

CP- Facilitou muito as viagens do espetáculo a sua cenografia.

GR- Sim porque podia ser feita no local onde se chegava. Uma cenografia prática e com efeito. O figurino da cantora de Rita um pouco inspirada em Janis Joplin e Gal Costa. Eu até usei o espelho que Gal Costa usou no show do Chacrinha Divino e Maravilhoso, ela usava isso na região da genitália, ele era côncavo e atraía luzes. Lindo um adereço confeccionado pelo artista Ednísio Ribeiro que eu gostava muito. Tinha as camisas do Bahêa, de Iami, linda aquela cena. As duas grandes atrizes juntas foram inesquecíveis.

### **Apresentações: a Sala de Estreia e o Cenário**

Dendê e Dengo teve sua estreia no Teatro Gregório de Matos, em 1990. O teatro, pouco convencional, é um salão de uma casa onde funcionava nos anos 1930 “O Tabariz”, um antigo cabaré e cassino localizado na Praça Castro Alves em Salvador. O espaço de dois andares foi reformado no final dos anos 1950 pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi foi fechado em 1968. Quando estreiamos, na parte inferior funcionava uma galeria e, na parte superior, a sala de espetáculos com assoalho de madeira e o teto também de madeira com pesadas vigas que em parte servem para o suporte da grade de ferro da iluminação. Para o público sentar, na ocasião do espetáculo, eram oferecidas as estreitas cadeiras de madeira sólida, e sem braços, desenhadas pela arquiteta. No fundo, do lado direito do salão, há uma espécie de janela – uma grande cavidade tipo uma ameba gigante – por onde se descortina a cidade.

Para o espetáculo, esta sala foi cenografada de uma forma abstrata para que o espectador pudesse liberar a sua imaginação. O cenário criado de forma lúdica jogava com o contraste entre a arquitetura pesada do espaço e elementos leves como papel, folhas e tecido, formando um conjunto de elementos ritualísticos. A forma semicircular da disposição do público criou uma atmosfera que lembrava um terreiro de candomblé, enfeitado com bandeirolas de jornal que, penduradas verticalmente, ora lembravam uma cúpula ora árvores de um quintal. Criando um limite entre as cadeiras do público e o espaço de ação, foram dispostos em semicírculo dezenas de pequenos potinhos de barro que funcionavam como lamparinas que queimavam à base de azeite de dendê, permanecendo acesas durante todo o espetáculo. A estratégia de criação do espaço dramático em Dendê e Dengo, desenvolvida pelo cenógrafo e artista plástico Gilson Rodrigues, coincide em parte com a do teatro sincrético – visto nas preliminares desta tese – com os trabalhos do diretor sul-africano Wolle

Soyinca (apud BALME, 1995), que partem do ponto de vista de que não existem espaços culturalmente neutros. Portanto, a acentuação, na criação de atmosferas cênicas contrastantes, se reportava ao mesmo tempo a elementos culturais do passado e do presente e do Oriente e Ocidente.

As apresentações seguintes, nos Teatros do Icba (Instituto Cultural Brasil Alemanha), da Acbeu (Associação Cultural Brasil Estados Unidos) e Teatro Santo Antônio, foram adaptadas de acordo com a forma espacial de cada sala.

Elisa Mendes, então assistente de direção, relata sobre a montagem da cenografia e a receptividade do público em Zurique, em depoimento concedido em 20 de janeiro de 2011.

Eu não fui ao Marrocos, eu fui a Zurique. Viajar com aquele espetáculo de tamanha delicadeza, o tamanho, o caráter que expõe o artesanal da linguagem, que nem é teatral, é uma outra linha, é um outro traço de espetáculo que você faz, que tudo transforma conjuntamente, mas várias linguagens. Havia também a delicadeza da cenografia de Gilson Rodrigues, eram grutas formadas de jornal, aqueles jornais eram retorcidos, amarrados, pendurados e essas pequenas folhagens se moldavam com a luz e a gente não conseguia na viagem levar todo o material e nós chegamos na Suíça para montar. Vou me sentar e pegar o jornal, porque era só fazer os retorcidos e complementar com os que trouxemos da Bahia. Só que quando você pega o jornal não era o papel igual, era extremamente liso, quase um couché fino, extremamente branco, não tinha a tonalidade de nossos jornais. Era muito estranho. E aí aquele pavor imediato, o que é que vamos fazer com isso? Como é que vamos dar conta disso, significar aquilo. Aí fizemos do fundo para a frente. Todo o jornal da Suíça ficou no fundo, que não era visto, que era só a perspectiva vista pelo espectador onde a luz não chegava, era escuro e o jornal da Bahia ficasse na frente, dando o tom, o código, né? E nós fomos conseguindo montar o cenário – instalação, uma coisa que transforma, não é? Ele se modificava em cada lugar de acordo com o espaço, o teatro, a boca de cena e tal. E era um espaço como a antiga Sala do Coro do TCA – uma sala polivalente onde se podia trabalhar arena ou semiarena. E o espetáculo anterior foi Orgasmo, da Denise Stoklos, Denise já tinha uma entrada na cidade, estava num país onde já conheciam o trabalho dela. Levaram um susto muito grande com a chegada do desconhecido Dendê e Dengo, com esse seu som, esse figurino, esse cenário, essa proposta, esse texto, as duas loucas atrizes, desvestidas, completamente abertas, loucas, com aqueles tipos também. Miro Paternostro, seu primo, estava lá e existia uma atenção, mas é como se nós soubéssemos também, existe um diferencial nesse espetáculo. Era uma sensação... nós sabíamos que havia uma pérola ali, percebe? O quanto que essa pérola chegaria e como chegaria... Mas quando terminou o espetáculo eles aplaudiram muito forte. Eu tenho muito essa lembrança do aplauso com os pés. Era muito forte como eles batiam com os pés e aquela sensação da força do chão, que para nós tem tanto significado. A construção do seu trabalho teve esse signo do chão, da força, da pulsação que eu falei antes. Então foi muito impactante como a resposta veio. Aí depois chegava Miro, chegava outro brasileiro, o diretor do teatro, enfim as pessoas diziam:

não estou entendendo o que aconteceu ali, que recepção foi essa. Eles não fazem assim com nada, não é assim não, a receptividade não é assim não.

O relato de Elisa Mendes levanta uma série de questões para reflexões sobre a receptividade do espetáculo em Zurique, para uma plateia que não entende o idioma falado no palco, mas entende e percebe de outra perspectiva o que viu. Perguntas: o que será então que moveu essa plateia para uma receptividade tão calorosa?; quais os componentes sógnicos que intercambiaram a comunicação?; o espetáculo Dendê e Dengo pode então ser apreciado por outros meios que não são necessariamente os da fala?

Penso que uma plateia que aplaude com o corpo inteiro, batendo pés no chão, não é fria, ao contrário, traduz uma vitalidade concentrada e uma percepção aguçada dos sentidos. E, se depois, no camarim, ainda fala e abraça, quer talvez além de cumprimentar também diminuir distâncias.

Creio que a receptividade desse espetáculo perpassa pela criação artística que não se coloca em uma única vertente, em uma categoria ou uma cultura. O ilimitado jogo das atrizes numa proposta de experimentalismo contemporâneo invadiu a receptividade do público em Zurique. Cada qual com sua cultura, hábitos e forma de expressão, respirando uma atmosfera – “chão” – com uma tradução regional/universal. Dendê e Dengo foi uma tentativa de criar uma linguagem semiótica, criticamente avaliativa de nossa cultura, o que resultou numa qualidade comunicativa que transcende a língua.

Para aprofundar as discussões sobre a receptividade, trago estudos sobre a teoria da recepção, e os conceitos de aura e atmosfera de Walter Benjamin como elementos importantes para análises da receptividade de espetáculos cênicos.

### **Recepção do Espetáculo**

Dou início com breve comentário sobre os conceitos de atmosfera e aura no sentido benjaminiano, conforme estudos desenvolvidos por Gernot Böhme<sup>186</sup>. A instigante pesquisa sobre atmosfera e recepção na experiência teatral e o novo lugar do receptor tem ocupado o

---

<sup>186</sup> Gernot Böhme. *Essays zur neuen Ästhetik* (Ensaio para nova estética). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. No âmbito da Ufba, traduzidos e aplicados por Cláudio Cajaíba, ator e professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Ufba, ministrando Estética e Recepção Teatral, com doutorado em Artes Cênicas pela Ufba, com estágio na FÜ-Berlin (Universidade Livre de Berlim), atuou no espetáculo Merlin.

pesquisador Claudio Cajaíba principalmente no que diz respeito à participação do espectador no universo metafórico dos espetáculos e ao seu envolvimento em determinadas atmosferas. A discussão sobre obra e receptor tem se valido do conceito de atmosfera que, para Böhme, o poder atmosférico de determinada obra está relacionado ao seu modo de representação atmosférica onde em termos de recepção existe uma incapacidade em se descrever porque é de fato uma coisa que experimentamos. Embora seja considerado um conceito difuso e impreciso, é possível buscar correspondências e encontrar o caráter atmosférico de obras porque é a atmosfera que coloca o interlocutor com a coisa em si. Através de descrições, pode-se chegar a caracterizações e descrever em que tipo de atmosfera o interlocutor se encontra ao apreciar determinada obra.

Buscando, com base nesse conceito, tecer considerações sobre a recepção do espetáculo Dendê e Dengo em suas apresentações em Salvador e outras cidades do Brasil e no exterior, procurarei identificar situações de aproximação do público e sua experiência vivida.

A proposta da concepção do espetáculo foi desenvolver um processo de criação cuidadoso, no qual as cenas fossem elaboradas nos mínimos detalhes. Assim pensando, nós tínhamos em mente o desejo de criar um espetáculo com uma “atmosfera envolvente” sobre a “Baía”<sup>187</sup>, dedicando para isso o tempo que fosse suficiente para pesquisas e ensaios num processo intensivo e necessário, conseguindo diversos acertos felizes e constelações propícias, que resultaram na criação de uma “aura sedutora” em torno do espetáculo, conferindo-lhe reconhecimento. Para os que assistiram a ele, o reconhecimento dessa aura decorreu, principalmente, do fato de se tratar de uma obra cênica que propunha uma realidade própria, rompendo os padrões vigentes, trazendo uma multiplicidade de expressões em sua linguagem icônica, criando um amplo vocabulário corporal e sonoro-musical extraído da cultura baiana.

Em termos estéticos, pode-se dizer que Dendê e Dengo naquele momento legitima um teatro diferente, que cria uma atmosfera baiana longe das abordagens folcloristas e perto de uma estética dos sentidos, baseada na forma da percepção liberta, sem restrições e com muita ousadia. O trabalho da equipe foi coeso ao perceber a “Bahêaa” com um olhar que, muito embora crítico, não perdeu o afeto sobre seu objeto. O rebuscamento das formas no corpo e na voz das atrizes, e a riqueza da criatividade da encenação tornaram possível ao espetáculo Dendê e Dengo alcançar o reconhecimento perante o público e a crítica, por uma percepção

---

<sup>187</sup> A autora Aninha Franco, no texto Dendê e Dengo, optou por utilizar o termo Bahia sem H, que é uma forma comum de se fazer referência ao que acontece em Salvador e no Recôncavo baiano. E usou a expressão Bahêaa para se referir ao fanatismo da torcida de futebol. Depois a atriz Iami Rebouças criou um personagem com este nome.



sensitiva, criando uma aura. Na teoria da recepção, a Aura é considerada como algo manifesto, uma percepção espacial, algo como um sopro, um vapor – uma atmosfera. De acordo com o conceito benjaminiano, pode-se respirar aura no sentido de percebê-la e de deixar-se atravessar por ela, e relaxadamente deixar-se inflar por essa atmosfera.

A repercussão de Dendê e Dengo na imprensa e no público que assistiu ao espetáculo foi tanto surpreendente quanto compensatória. “Dendê e Dengo revela o teatro enquanto linguagem como pouco acontece em palcos brasileiros”, comenta o jornalista Wanderley Carvalho na matéria crítica “O meio é a mensagem” (Correio da Bahia, 24/5/1990). Para Wanderley, o teatro na Bahia e no resto do país sofria do mal de não ser encarado como linguagem.

Um texto de Aninha Franco será sempre um texto de Aninha Franco, com o carregamento de citações de uma autora que esnoba erudição [...] assim o texto quando cai em mãos de um diretor, pode estar, imediatamente, caindo em desgraça. Isto porque, ele nunca é um texto para ser decorado vomitado simplesmente. Ele exige todo um processo de decodificação que possibilite ao público embarcar na subpropostas e sua autora. E aí entra o dedo mágico de Carmen Paternostro em Dendê e Dengo. [...] varrendo toda a possibilidade de cair na comédia simples e banal. [...] Você ri com Dendê e Dengo, mas se contém e pára numa instigante necessidade de meditação sobre as múltiplas formas de descaracterização da cultura baiana provocada pela colonização [...] nada soa panfletário. Em momento algum se sente o falar pelo falar, o protestar. Pelo contrário, o refletir é o verbo conjugado em uma hora de espetáculo. [...] Paternostro parece ter reunido todos os elementos capazes de formar a linguagem teatral e tê-los batido num liquidificador – ou um multiprocessador se assim melhor ilustra. O resultado é teatro, simples e maravilhosamente teatro [...] Rita Assemany e Iami Rebouças parecem ter nascido uma para a outra [...]. Em cena desenvolve-se uma verdadeira guerra de titãs, onde cada uma segura sua peteca e, coisa difícil quando os gênios se encontram, não há vencedores senão quem está na platéia. Talento a ambas sobra, mas o que se percebe é que também humildade sobrou no momento em que aceitaram a empreitada de serem dirigidas por Paternostro. É algo como se elas tivessem ao longo do processo de criação do espetáculo, abdicado de toda a vaidade comum dos artistas, tivessem se purificado, e apresentando-se limpas para funcionarem apenas como instrumento [...] elas se entrelaçam em cenas, falas e olhares. Em silêncio até. Uma é parte da outra e a impressão que se tem é que se uma não estiver presente, a outra fica inanimada (Wanderley Carvalho, Correio da Bahia, 24/5/1990).

“Rita Assemany e Iami Rebouças em Dendê e Dengo: a Bahia despida de todo o folclore convencional”, “Diálogo com o Brasil via Dendê e Dengo” e ainda “Bahia com maionese e dendê”, são estas as manchetes dos textos de estreia veiculados no Jornal da

Bahia, em 1º de maio de 1990, contendo duas matérias entusiasmadas das jornalistas Neyse Cunha Lima e Isabela Laranjeira, que compareceram ao espetáculo exclusivo para a imprensa realizado antes da estreia.

Um trabalho de voz e direção impecavelmente conduzido por Carmen Paternostro diretamente da Alemanha para Salvador. Pousou no Teatro Gregório de Matos para arrancar excelentes interpretações de Iami e Rita, com marcações precisas. Para recordar a Bahia mais que xipófaga. [...] Sem resvalar para o coro dos descontentes, a peça corre humorada e corrosiva. Num inacreditável resumo, passa não só pela tradicional história com H maiúsculo, como também, pelas influências colonizadoras na área comportamental, lingüística, religiosa, política e afins. A criatividade é encontrada, ainda na simplicidade do cenário, feito a base de cordões pendurados com jornais presos. Econômico como impõe o país [...] (Isabela Laranjeira, *Jornal da Bahia*, 1º/5/1990).

Um mês após a estreia, o jornal *A Tarde* publica no Caderno 2 três matérias sobre *Dendê e Dengo*: “Esperto mergulho numa baianidade”, uma crítica de Clodoaldo Lôbo; “Ainda não temos identidade”, uma entrevista de Ana Teresa Baptista com Aninha Franco; “No palco as dores do colonizado”, uma resenha crítica de Hamilton Vieira. Após tecer considerações sobre o texto e a direção, Clodoaldo Lôbo conclui:

A riqueza semiótica latente do texto de Aninha foi transfigurada por Carmen em riqueza visual de signos [...] Iami Rebouças prova mais uma vez que é uma de nossas atrizes mais orgânicas e viscerais, talhada tanto para o humor como para o drama [...] Rita Assemany é a presença magnética de sempre, de amplos e requintados recursos que mostra neste espetáculo que também pode cantar [...]. Convincente e cuidadoso nos mínimos detalhes, *Dendê e Dengo* é um momento privilegiado do tão precário – neste instante – teatro baiano. E que o ex-crítico teatral Luiz Portugal, não pejorativamente chamou de, “milk-shake de dendê, feito com muito dengo”. Tudo a ver com nossa inquietante miscelânea cultural que tem também – é claro – seus aspectos positivos. Um painel inquietante e lúdico, que deve ser visto – refletido – por todos os moradores da Bahia, e os aventureiros que dela lançam mão (Clodoaldo Lôbo, *A Tarde*, 1º/6/1990).

Hamilton Vieira considera que o espetáculo atingiu uma rica pesquisa de linguagem e que o texto que sintetiza em parte o espetáculo é o fragmento do poema “Raça”, de Guilherme de Almeida: “Vieram senhores de pendão e caldeira, de baraço e cutelo, senhores cruzados, lavradores, degredados, amantes, guerreiros vestidos de ferro, de seda, de arminho, de couro, que bebiam [...] e violentavam as mulheres nuas do paraíso encontrado”. Vieira destaca

também que o texto revela vários momentos da história baiana e do país, mostrando que a formação da nação brasileira se deu com a destruição de culturas dos povos considerados “pagãos” e “bárbaros” (negros e índios) por representantes que se consideravam “civilizados”. Além das inúmeras referências históricas, a autora do texto Dendê e Dengo faz uma incursão misturando tudo que impressionou o escritor-jornalista, que assim definiu o espetáculo:

A parafernália ou o “sincretismo cultural” faz-se presente sobretudo quando a narrativa chega aos dias atuais, depois de abordar a forma estúpida como foram debeladas as revoltas populares no transcurso da história baiana, a Revolta dos Alfaiates e dos Malês e outras instâncias. Ao chegar aos nossos dias Aninha mistura tudo que tem direito; vatapá com ketchup, Curuzu com Barra, Bar do Reggae com Zouk Santana. Com a colonização a gente aprende a dar; no Big Mac no Donald já se põe vatapá (Hamilton Vieira, A Tarde, 1º/6/1990).

Em entrevista, Aninha Franco aproveita para falar da degradação cultural, da sujeira da cidade e da falta de ética na política.

AF - Os administradores públicos revelam o seu total descaso com o funcionamento normal da cidade. Faz-se política hoje somente para obter favores pessoais, e a comunidade aparentemente vive bem [...] só vejo políticos baianos nas manifestações artísticas da cidade quando estão querendo voto [...] e a arte tem sérios problemas de sobrevivência.

- Em Dendê e Dengo, você revela uma grande intimidade com a história da “baía”. Como foi empreender tal pesquisa?

AF – A maior parte do material que coloquei na peça já tinha arquivado na memória. Sempre li muito sobre a nossa história real, não a que está nos livros das escolas [...]

- Você não se pergunta, ao ler o seu texto sobre toda a miscelânea baiana e brasileira, afinal o que somos nós?

AF - É intenção da peça formular essa pergunta mas para que o público ache a sua própria resposta. Ainda não conseguimos ter uma identidade. O que é ser brasileiro? O que é ser Baiano? [...]

Não é um espetáculo que responde à colonização européia ou americana. Fazemos uma crônica da cidade e, nesse processo de mostragem, não tivemos piedade. Algumas pessoas saem do teatro magoadas, mas muito mexidas, porque se a arte não provoca perplexidade ela é só entretenimento (Ana Tereza Baptista, entrevista com Aninha Franco, A Tarde, 1º/6/1990).

A repercussão do espetáculo continua e, em fevereiro de 1991, quando Dendê e Dengo reestrea no Teatro do Ica, o jornal A Tarde publica matéria crítica da jornalista Suzana

Varjão, com as seguintes manchetes: “Terra de Dendê e muito Dengo – movimento, som, ambientação, marcação e texto a serviço da percepção sensitiva – a musicalidade impressa ao espetáculo pelas atrizes emocionada”. Suzana introduz ao público o espetáculo citando os mais importantes trechos da peça e conclui com a seguinte apreciação:

Encontro maior entre a direção, o texto e a interpretação é a síntese das sutilezas com que se transformou referências em movimento, cor e som para recontar uma história através de sensação. Perfeita a sonorização da pergunta “entederam não? Não”? O berimbau puro. Impressionante o trabalho de voz de Rita Assemany e Iami Rebouças, duas atrizes de primeira linha, que se uniram ao trabalho primoroso de pesquisa de Aninha Franco e uma direção criativa e segura de Carmen Paternostro, para nos banquetear com Dendê e Dengo (Suzana Varjão, A Tarde, 22/2/1991).

Com relação à receptividade do público, já comentada anteriormente, vou apresentar dois trechos de depoimentos que confirmam uma fidelidade do público digna de nota. Um deles faz parte de depoimento concedido à autora, em 17 de janeiro de 2011, por Iami Rebouças:

[...] e muitas pessoas, agora mesmo nessa temporada uma me deixou um recado na urna, que acompanha a mim e a Rita desde Dendê e Dengo... [...] então, são mais de vinte anos, não é? Então muitas pessoas que assistem ao espetáculo [Umbiguidades] e muitos que me conhecem, que me conheceram a partir de Dendê e Dengo – e eu acho que podem ser uma, duas ou cinco pessoas, mas para mim é meu público cativo – que comentam “Eu vi Dendê e Dengo e vi o Bahêaa!”, que foi uma criação que veio a calhar por causa dessa ligação com o futebol, e que tem a inspiração com o origem que é a fonte, é o Jipe, né? Que também hoje ainda tem gente na plateia, quando eu falo do Jipe [ou Fio, personagem de Dendê e Dengo], na plateia tem sempre alguém que conhece Jipe e geralmente depois do espetáculo vem alguém conversar comigo que conheceu Jipe, vem e conta história para mim. Nesta última temporada foi até o marido de uma médica minha que conhecia Jipe. [...]

Outro comentário sobre o tema, revelado a seguir, encontra-se em entrevista realizada pela autora, em 20 de janeiro de 2011, com Rita Assemany:

[...] E tanto é, Carmen, que esse trabalho não ficou tanto tempo em cartaz, mas ele está na lembrança da maioria das pessoas. Sempre tem alguém que me diz: “E Dendê e Dengo? Eu não esqueço daquele espetáculo nunca. Quando é que vai voltar?”. Então eu acho que aí é que está a importância de um trabalho. De ficar na memória das pessoas, na lembrança das pessoas.

Porque o teatro é uma coisa tão efêmera e um espetáculo de teatro conseguir isso! Veja, as pessoas não falam dos trabalhos individuais: porque a direção de Carmen, porque a interpretação de Rita. Porque o teatro é isso, equipe! As pessoas falam Dendê e Dengo. Elas nunca chegam: porque você em Dendê e Dengo fez isso ou aquilo. Não, é Dendê e Dengo! O cenário, o figurino de Gilson extraordinários. Então acho que ali começamos a botar o pé. Eu na minha carreira de atriz, na tal da respeitabilidade. Começam a me ver como uma atriz bacana, mas principalmente uma artista com propostas interessantes. Construindo uma história firme. E acho que foi com Dendê e Dengo que nós conseguimos isso, criar uma respeitabilidade a partir dali, a possibilidade de sobreviver de teatro na Bahia.

Ainda sobre a receptividade de público, apresento algumas considerações de Dimitri Ganzelevitch<sup>188</sup>, que organizou a turnê do espetáculo a Marrocos, e de Rita Assemany com comentários sobre o público em Marrocos e na Suíça. Os textos fazem parte de entrevistas concedidas à autora, ambas em 20 de janeiro de 2011.

DG – [...] Fizemos uma primeira apresentação em Casablanca num teatro bastante importante, foi um sucesso. E uma coisa que eu até então não havia percebido, os marroquinos ficaram superimpressionados pelo papel da Iami e quando ela se despe, embora ela tivesse uma malha, mas ela fica em princípio pelada e isso criou assim... eu sentia um frisson lá na assistência, embora o nível do público já fosse assim bastante elevado, mas quando fomos apresentar em Rabbat e depois fomos a uma cidadezinha que eu me esqueci o nome, uma cidadezinha de mineração, eu sempre me esqueço o nome, e aí tinha operários, mineiros, gente do povoado etc. E quando a Iami se despe, se faz de índia, meu DEUS! Foi um escândalo, parecia que todos os homens iam ao banheiro para aliviar as tensões [risos]. Nunca tinham visto isso! Não faz parte da cultura! Sobretudo nos povoados as mulheres andam enfurnadas em uma quantidade de lenços e de lençóis, não é? Então de verem uma mulher num estado praticamente de, embora ela estivesse vestida com uma malha até os pés, mas uma malha cor de carne, então eles ficaram impressionados com isso. Mas foi com certeza, se não a melhor, se eu não fosse um pouquinho... um pouquinho suspeito em dizer que Dendê e Dengo foi a melhor peça no festival, porque havia outras coisas de boa qualidade, mas nós fomos considerados um dos melhores sem dúvida alguma. [...]

RA – Dendê e Dengo sempre foi muito bem aceito. Na Suíça, a professora de voz da Universidade entrou no camarim louca e nos perguntou: “Aonde vocês aprenderam a cantar? Porque vocês cantam as palavras?”. No Marrocos foi apresentado em Casablanca, Fez e outras cidades [...] porque compraram,

<sup>188</sup> Dimitri Ganzelevitch, nascido em Marrocos, de ascendência russa, mudou-se para a Bahia em 1976, é marchant, animador e produtor cultural. Ver mais sobre seu trabalho de exposições e outras atividades no Solar Santo Antônio, anfiteatro e galeria, em: [www.dimitriganzelevitchblogspot.com.br](http://www.dimitriganzelevitchblogspot.com.br). Ver mais sobre a turnê em seu depoimento nos anexos da tese.

não é? A Aliança Francesa acabou comprando outras apresentações e nós viajamos um pouco mais para outras cidades. Ele foi muito bem recebido. Eles esperavam talvez duas atrizes com *physique du rôle*, um pouco mais da medida brasileira que é vendida lá fora, da mulatona gostosona e entram duas árabes em cena [risos]. Porque Iami é marroquina e eu sou meio árabe, então eles se assustaram um pouco com isso [risos], duas mulheres em cena, do Brasil, então eles achavam que seriam gostosonas e nós não tínhamos nada a ver com isso. O costume deles lá é sair durante o espetáculo muitas vezes, então eles entravam e saíam muitas vezes, eles ficavam muito excitados [risadas] com aquela água no corpo das atrizes... Iami não pôde botar o seio do lado de fora, então teve que fazer a índia de malha. Porque, imagine, nem camiseta eles queriam que nós usássemos na rua. Eles pediram para que não usássemos camiseta sem manga. Então foi meio que esquisito, mas sempre fascinados, pelas imagens, pelos sons, sempre. Então eu acho que nós fomos muito bem recebidos em todos os lugares. Dendê e Dengo foi sempre uma curiosidade. Os homens ficavam muito excitados, era engraçado, eles iam muito ao banheiro... [risos]. Aquela roupinha que nós molhávamos e ficava meio transparente e coisa e tal, existia uma sensualidade, porque existia mesmo, no texto, na encenação e isso era um rebuliço na plateia, nós sentíamos. Mas sempre, sempre muito bem aceito. Sempre muito aplaudido Dendê e Dengo. Muito, muito. Na Suíça foi uma loucura, as pessoas aplaudiam, aplaudiam, aplaudiam, foi lindo. Mesmo tendo algumas críticas negativas, a resposta daquele público, que não era de brasileiros, porque 60% eram suíços ou europeus, e as pessoas encantadas com aquele trabalho. Então a palavra que define Dendê e Dengo é: encantamento. O encantamento e trabalho árduo, porque nós trabalhamos muito ali, viu Carmen! Eu me lembro que às vezes eu ficava duas horas em uma frase. [...]

Assemany levantou um aspecto avaliativo importante que foi o “encantamento” conjugado com o “trabalho árduo”. Talvez, dentre os conceitos revistos da teoria da recepção, o conceito benjaminiano de aura seja o que tem maior relação com Dendê e Dengo, que carregou uma possível aura – a do “encantamento”. Quanto ao trabalho árduo ao qual Assemany se referiu, foi a “concretização da obra”. Havia, no processo de trabalho, os impedimentos e limites comuns ao ofício de ator. Rita Assemany ensaiou durante 45 dias com o pé engessado. Foi uma situação extraordinária contornada criativamente. Foi árduo, mas rendeu frutos.

### **Estrutura da Análise**

O contexto teatral em que surgiu Dendê e Dengo, a sua forma de produção e sua linguagem estética podem talvez esclarecer porque esta produção foi referência nos anos 1990, sendo considerada como “divisor de águas” no teatro baiano, permanecendo na

lembrança dos seus espectadores. Como primeira hipótese, foi possivelmente a forma de tradução linguística do objeto cênico, a sua semiótica teatral que serviu a muitas discussões inclusive no âmbito da pós-graduação da Escola de Teatro da Ufba<sup>189</sup>. Para apoiar esta hipótese, utilizo o conceito do *punctum*<sup>190</sup>, de Roland Barthes, considerado por Pavis o teórico que melhor encarnou a aliança da linguística com a sociologia. Diz Barthes:

[...] cansado do caráter móvel, oratório, das denúncias ideológicas, pressenti com deslumbramento, ao ler Saussure (era 1956), que poderia existir um método elegante (como se diz da solução de um problema matemático) que permitisse analisar os símbolos sociais, as características das classes, os mecanismos ideológicos (PAVIS, 2008, p. 9).

Em *Câmara Clara* (1980), Barthes abdica de todo o repertório conceitual que vinha empregando no tratamento da fotografia e opta por abordá-la no nível das sensações que ela provoca quando confrontada com a experiência do observador. O autor, insatisfeito com os discursos críticos da época, assume a plena subjetividade diante da fotografia, ou seja, a tradução da experiência particular do espectador como recurso para captar a essência ou o gênio próprio da fotografia. Barthes afirma: “Mais valia de uma vez por todas transformar em razão a minha declaração de singularidade e tentar fazer da antiga soberania do ‘eu’ (Nietzsche) um princípio heurístico” (BARTHES, 1984, p. 11).

Nesse sentido, Pavis sugere a análise de espetáculos tipo reportagem, partindo do olhar do espectador, o que lhe toca no momento da representação: “como o espectador é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação, pelas ondas de sensações e sentidos gerados pela multiplicidade e a simultaneidade de signos” (PAVIS, 2008, p. 5). A pontuação emocional daqueles que assistiram à encenação de *Dendê* e *Dengo* aconteceu no decorrer do espetáculo (*in situ*), razão pela qual aqui não pode ser registrada e/ou observada, embora uma parte dessas reações da plateia esteja gravada no áudio dos vídeos da peça. A análise de reconstituição ora realizada está de certo modo afastada da experiência estética e da materialidade viva do espetáculo. Contudo, por tais considerações, assumo uma tradução da experiência particular da representação do espetáculo, tentando captar a essência das cenas,

---

<sup>189</sup> Por exemplo, foi referendado em Bião (2009, p. 243), no artigo “O papel do teatro baiano contemporâneo no drama e na comédia da contínua reconstrução da baianidade”.

<sup>190</sup> Roland Barthes, *A Câmara Clara*, publicado pela Nova Fronteira em 1984. Trata de sua experiência como observador da fotografia, chamando de *punctum* os elementos numa foto que têm o potencial de revelar algo além daquilo que se contempla. *Punctum* é o que se destaca e que vai além do explicável.

buscando seu significado/significante, ao trilhar o caminho definido por Barthes como “autonomia do poético”.

Para compreender o conjunto cênico e o universo estético tratados em cada montagem, fiz para os dois espetáculos decupagens cênicas em que observei cada cena, tanto de uma perspectiva do “todo”, o conjunto atmosférico da encenação (o macro); quanto da formação das “partes” – as cenas – como estruturas isoladas (o micro), com o objetivo de fazer uma reconstituição da obra.

Em Dendê e Dengo, em termos de macroestrutura, procurando descrever a semântica do texto e sua coerência, diria que a produção de sentido do texto se dá na incorporação das atrizes, que fazem dele um texto espetacular. As palavras foram encarnadas e transfiguradas para o universo da baianidade. O texto de referências de Aninha Franco se organiza e produz sentido em virtude da fusão de cenas, que são como camadas de um todo. O funcionamento efetivo do texto, e até a sua coerência, é definido na cena. O entendimento da escrita depende da organização da partitura cênica. O conjunto cênico de Dendê e Dengo apresenta oito cenas, que possuem tamanhos diferentes e assumem formatos irregulares, com possibilidade de estar conectadas tanto no princípio como no final do espetáculo, sem alteração de sentido. Na intersecção da música, do canto, da luz, do figurino e do cenário, o universo cênico do texto espetacular vai sofrendo alterações na sua composição, desenvolvendo e ampliando ainda mais a semântica do texto. A compreensão do todo do texto depende da investigação isolada de cada cena, tentando descrever suas características.

Apresento, no quadro a seguir, a organização cênica do espetáculo Dendê e Dengo:

<b>CENAS-CHAVE</b>	<b>MEIOS DE ENCENAÇÃO</b>	<b>ESTRUTURA E FORMATAÇÃO</b>	<b>ENTRECruzAMENTOS CONCEITUAIS</b>
Abertura, cena da francesa	Figurino: um paletó preto e um cocar	Colagem fraccional/ Monólogo	Etnocenologia, matriz francesa/ Teatro sincrético e pós-dramático
Cena do fado	Música e canto	Uso satírico do fado/ Solo	Etnocenologia, matriz portuguesa/ Teatro pós-dramático e Ausdruckstanz
Rainha de Portugal e o Índio Janduíim	Expressão corporal, batidas de pé, e arco e flecha com papel	Textos históricos/ Duo	Etnocenologia, matrizes portuguesa e ameríndia/ Teatro coreografado
Cena Zunzumbi	Canto e dança/ Elementos da capoeira, berimbau e samba	Textos históricos/ Duo	Etnocenologia, matrizes africana e portuguesa/ Teatro coreografado
Dendê e Dengo	Elementos, água,	Textos colagens de	Etnocenologia, matrizes



	exploração do cenário, luz e objetos cênicos	diversos dicionários/ Duo	africana, portuguesa e ameríndia/ Teatro coreografado
Bahêaa e Cantora	Canto e dança/ Elementos: lixo de papel e plástico/ Figurino e adereços envelhecidos e rotos	Textos com frases soltas sobre a “Baía” com referência à Salvador dos anos 1990	Etnocologia, matrizes diversas, tipologia multicultural, enfatizadas num linguajar urbano contemporâneo/ Teatro coreografado
Gueixa nagô	Canto e dança/ Elemento cênico: um chapéu de abas largas	Texto poema cênico, criado pela autora	Etnocologia, matrizes japonesa e africana/ Teatro coreografado

#### **Quadro 4 – Conjunto cênico de Dendê e Dengo**

Por questões de adequação, apresento como Apêndice A uma decupagem cênica contendo textos do espetáculo e a descrição das cenas.

#### **“Sempre Podemos Fazer Melhor”**

Tendo em vista a unanimidade de opiniões favoráveis, tanto na imprensa quanto nos depoimentos dos profissionais envolvidos, a respeito da qualidade do espetáculo e de sua função no cenário teatral baiano, este estudo de caso conclui que a montagem do espetáculo Dendê e Dengo, historicamente, foi um “divisor de águas” na cidade de Salvador.

A partir de 1990, ano em que veio a público, esta obra cênica foi considerada um marco por sua forma de criação como espetáculo teatral. Exerceu influências marcantes sobre os jovens atores, muitas das quais identificáveis em termos de linguagem cênica e proposta estética, como se pode perceber nos depoimentos de Iami Rebouças e principalmente nas declarações explícitas de Rita Assemany.

Também no depoimento da atriz e diretora Elisa Mendes, que foi assistente de direção do espetáculo, se encontram considerações sobre a forma de trabalhar com o texto, pouco usada na época. É a partir dos resultados dessa experiência que sua influência é notada, principalmente, nas soluções adotadas para contornar os problemas relacionados à descontinuidade e ausência de conflito na estrutura do texto.

Também são extensas as observações da matéria jornalística de Wanderley Carvalho, que teceu avaliações críticas sobre a transfiguração do texto pela ação corporal e vocal.

Em Dendê e Dengo, a dramaturgia foi construída na experimentação e durante os ensaios, como foi muito bem frisado por Iami Rebouças, ao se referir aos personagens Francesa, Índio, Bahêaa e Jipe, que tomaram consistência e caráter durante o processo.

Diante do exposto, constata-se algumas características da obra e metodologias aplicadas, assim destacadas:

- disposição dos envolvidos para “longos processos de experimentação” com o texto;
- marcante pelo trabalho com a palavra e o canto;
- cenas construídas em “várias camadas” ou subcenas fusionadas;
- entrega das atrizes para encontrarem com a diretora uma “dramaturgia corporal”;
- atuação como jogo com o texto, com o espaço, com o público, com o próprio corpo e o corpo da outra pessoa;
- “ser uma obra em processo”, aberta à colaboração das atrizes, que trouxeram ideias e outros personagens, inspiradas pelo texto e vivências próprias;
- uma efetiva “relação de colaboração” entre a autora, a direção, o cenógrafo e as atrizes para reformulação e aperfeiçoamento do espetáculo.

A opção por estes procedimentos no processo de trabalho demandou tempo. As cenas não eram marcadas logo de imediato. Tínhamos em mente **“Pensar que sempre podemos fazer melhor”**, uma ideia apresentada por Roberto Baccia, do Teatro de Puntedera, numa conferência no Teatro do Icba em 1993. O que ele sugere é a conscientização de que se trata de um teatro de pesquisa que cresce a cada dia e de fato nunca acaba. Realiza-se pelo seu gesto inacabado, pela obra em processo de criação. Você se envolve com esse teatro à medida que se coloca num processo de apreensão criadora, como um ator-pesquisador ou um diretor-pesquisador, e a cada dia pensa no que pode ser melhorado na cena.

Portanto, trata-se de uma metodologia que implica experiências vividas (dos atores e de todos os envolvidos), implica paixão pela experimentação e saber misturar os elementos de cena esperando a organização natural, porque “cada coisa tende ao seu lugar” nas palavras de Santo Agostinho. No trabalho de criação artística, as soluções nem sempre chegam com lógica para o criador. Tem momentos que é preferível dormir e acordar no meio da noite com a cena solucionada, fazer anotações e aplicá-las no ensaio.

Para entender uma obra artística e a forma em que foi concebida, e na qual você foi envolvido, há muitas limitações. Uma delas é a dificuldade de encontrar argumentos e explicações para coisas que surgiram tão espontaneamente. Aqui, nesta tentativa de análise

confesso que há momentos em que eu olho nos vídeos de Dendê e Dengo e Merlin e me pergunto como foi este processo? Como chegamos até lá? Quais as camadas que se escondem em cada cena?

Luigi Pareyson (1993, p. 6), argumentando sobre tentativa e êxito na formação da obra de arte, diz que a formatividade estética, em seu aspecto poiético<sup>191</sup> de realização e execução, depende do *modus operandi* e que a obra é inventada durante o fazer e o modo de fazê-la.

Penso que foi simplesmente jogando na sala com os atores. Jogando no sentido de *Mimicry*<sup>192</sup>, de Roger Caillois (1967, p. 42). Um jogo cênico de ritualizar os espaços e abri-los para novas dimensões. O espaço do texto entre uma palavra e outra: o espaço do meu corpo; o espaço entre meu corpo e o corpo do outro; o espaço do teatro – visíveis e invisíveis –; lugares comuns versus sutileza; no jogar em inversões de fazer o jogo de não ver o jogo; fazer a cena de trás para a frente; recorrer à memória do público; fazer suspensões; trabalhar surpresas etc. Neste estudo, tentei olhar a organização cênica em Dendê e Dengo da perspectiva da descoberta, às vezes tateando no escuro para perceber o objeto poético e seu trajeto criativo – no sentido referido por Sonia Rangel (2010, p. 2), “aquele que faz” e “aquele que olha” –, tentando identificar os aspectos formadores do espetáculo, sua energia operativa e sua espontaneidade na organização.

Dendê e Dengo por suas características foi um projeto poético de muitos artistas, cada um tentando de forma singular apreender e trazer para a encenação diversos materiais e informações de riqueza semiótica da cultura baiana, construindo diferentes significados. O processo de criação do espetáculo revelou conhecimento em diferentes momentos cognitivos. Pela apreensão de dados que pude obter ao observar registros visuais, verbais e sonoros do vídeo, pelos depoimentos dos artistas envolvidos e pela crítica avaliativa da imprensa, o objeto estudado se impôs como um fenômeno teatral catalisador, que fecundou a mente de jovens atores daquela década. Graças a seu ritmo, sua musicalidade, conseguiu transpor barreiras de idiomas, tornando-se um marco por trazer novas formas de técnica narrativa e de encenação.

#### 4. 2 MERLIN OU A TERRA DESERTA

---

<sup>191</sup> Poien em grego significa fazer. Ver mais em *Estética e teoria da formatividade* do autor.

<sup>192</sup> *Mimicry*, uma das classificações de jogos de Roger Caillois (1967, p. 42-43), significa “atividade, imaginação e interpretação”. “A *mimicry* é invenção incessante [...] dissimulação da realidade e a simulação de outra realidade.”

## Entre Dendê e Dengo e Merlin

Após um acidente de trabalho no Teatro Gregório de Matos, em 1991, parei minhas atividades durante quase seis meses para a completa recuperação da locomoção, que estava comprometida, e, em consequência, não pude ter o prazer de acompanhar as viagens de Dendê e Dengo. Confinada em casa, dediquei-me à leitura e foi assim que descobri o livro *Merlin ou A Terra Deserta*, já traduzido para o português por Lya Luft. Lê-lo foi uma satisfação, porque eu havia conhecido seus autores, Tankred Dorst e Ursula Ehler, em 1979, na Índia. Nessa ocasião, Dorst falou que estava escrevendo sobre Merlin e o ciclo de histórias sobre o Rei Artur, para uma encenação num grande projeto, na Alemanha, a ser dirigida por Peter Zadeck. Lembro-me que ouvi aquele relato com muita atenção e curiosidade. Aqui, em Salvador, anos depois, fui tomada por aquela sensação de aventura e magia e, imediatamente, após a leitura da peça, desejei montá-la. Comecei a escrever o projeto e também a procurar parceiros. O primeiro foi o Instituto Goethe, na pessoa de Roland Schaffner, que achou uma excelente ideia; e, como ele já estava na Alemanha trabalhando na Central do Goethe, ele reelaborou, em Munique, o projeto, ampliando-o com a vinda de Tankred Dorst e Ursula Ehler à Bahia. Depois, comecei a juntar um grupo de pessoas para a retomada oficial do grupo Intercena. A parceria reuniu Iami Rebouças, Joana Schnitman, Osvaldo Rosa, Sonia Rangel e Ana Nossa, que, juntamente comigo, respondiam por núcleos do Intercena. Começamos a planejar a produção com o Icba-Salvador, que estava interessado na formação de plateias para o teatro, e em parceria com o Intercena criou para o projeto cênico uma série de eventos, com exibição de filmes, ensaios abertos e palestras. Com a disposição de provocar o público, a produção, na sua estreia, também teria uma exposição, “Merlin – uma obra em processo”, que traduziria o percurso de criação através de fotografias e materiais cenográficos, refazendo o processo poeticamente em uma instalação. Juntando estas ideias, a artista plástica Sonia Rangel<sup>193</sup> concebeu a apresentação visual do projeto, dispondo-o em uma caixa com toda a documentação, inclusive os desenhos de figurino e cenário. O Projeto Merlin foi apresentado à direção do departamento de Música e Artes Cênicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na pessoa de Julieta Lomanto, que, surpresa pela qualidade e grande dimensão da

---

<sup>193</sup> Sonia Lúcia Rangel é artista plástica e atriz. Nasceu no Rio de Janeiro e desde 1970 reside e trabalha em Salvador. Mestre em Artes Visuais (1995), e doutora em Artes Cênicas (2002) pela Ufba, onde desde 1980 é professora das Escolas de Belas Artes e Teatro.

proposta<sup>194</sup>, disse: “Carmen, isso é um sonho”. E eu retruquei: “E por que não sonhar?”. Daí resultou a aprovação do orçamento, pelo Presidente José Augusto Burity, de US\$ 15.000,00 para a produção do espetáculo Merlin. Na época, a Fundação Cultural tinha muita verba para as produções teatrais. Este valor, naquele momento, podia ser considerado adequado para a produção de um espetáculo de médio porte, visto que as produções na Concha Acústica do TCA, no mesmo período, custavam três vezes mais. Esta foi também uma das vertentes seguidas pelo teatro baiano dos anos 1990: tentar reconhecimento através da profissionalização realizando grandes produções com elencos numerosos, ensaios pagos e toda a carpintaria de cenário, figurino e iluminação completa, oferecendo chances de trabalho em diversas áreas. Destacaram-se, no cenário teatral desse período, projetos idealizados em parceria e patrocinados pela Fundação Cultural do Estado: Castro Alves (1994), direção Deolindo Checcucci; A Conspiração dos Alfaiates (1992) e Canudos a Guerra do Sem Fim (1993), ambas de cunho histórico-didático, dirigidas por Paulo Dourado, feitas para a Concha Acústica. Outra grande montagem foi Medeamaterial (1995), direção de Márcio Meirelles, no Teatro Castro Alves.

Foi justamente nesse novo momento de grandes produções que propus na cidade a retomada do grupo Intercena, que, na década de 70, tinha sido um dos inúmeros grupos e coletivos residentes no Icba: Grupo Opinião 1, Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Grupo Baiafro, Grupo Sangue e Raça, entre outros. Então, coincidentemente, o recomeço do grupo Intercena e a reconstrução da Távola Redonda do Rei Artur da peça Merlin se tornaram desafios comuns, cujo signo era a união das pessoas em torno de um sonho, de uma grande utopia realizável. O Intercena, em 1992, com a proposta de montagem do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta, significava também um esforço de construir um núcleo permanente de pesquisa e criação teatral, e o acolhimento e parceria do Icba foram fundamentais para o projeto cênico.

### **Análise de Merlin ou A Terra Deserta**

Para analisar esta montagem, tomei por base o texto original da peça com as rubricas, as minhas anotações de ensaio que se reportam à primeira versão estreada no Teatro do Icba, em 29 de abril de 1993, onde constam as cenas numeradas, os personagens e o elenco, bem como

---

<sup>194</sup> Constava do projeto, além da montagem e apresentações em Salvador, uma excursão por sete cidades do Brasil, com transporte, hospedagem, alimentação e cachês orçados em US\$ 150.000,00.

as leituras da segunda versão do espetáculo, uma apresentação no Teatro Castro Alves com duração de 3h30min, sem intervalo, que foi filmada em vídeo.

Primeiramente, apresento a organização da análise da montagem de Merlin ou A Terra Deserta nos seguintes quadros esquemáticos: Quadro 5 – A preparação: a) as atividades preparatórias, b) a adaptação do texto, c) a oficina de cenografia, c) a exposição e o vídeo; Quadro 6 – A realização: a) o texto, b) a lenda, c) a montagem, d) a repercussão; Quadro 7 – Realizadores e elementos da encenação: a) a equipe, b) os temas, c) as técnicas, d) as referências; Quadro 8 – O conjunto cênico: a) cenas-chave, b) meios de encenação, c) estrutura e formato. d) entrecruzamentos culturais; Quadro 9 – Apresentações e número de espectadores.

ATIVIDADES PREPARATÓRIAS	ADAPTAÇÃO DO TEXTO	A OFICINA DE CENOGRAFIA	A EXPOSIÇÃO E O VÍDEO
<p><b>Audição:</b> realizada no Teatro do Icba, em outubro de 1992, com participação de apenas 80 candidatos, dos quais 17 foram selecionados.</p> <p><b>Leituras/Oficinas:</b> no período out./nov./dez. de 1992. Com o texto e sobre a temática como atividade programada para o elenco.</p> <p><b>Oficinas</b> de corpo/voz e improvisação com música e palavras-chave.</p> <p><b>Palestras:</b> sobre o texto, a lenda e contextualizações sobre o mito.</p> <p><b>Ensaios:</b> realizados no Icba, pela manhã das 9 às 13 horas e à noite das 19 às 22 horas.</p>	<p><b>Presença dos autores:</b> de 3 a 14 de março de 1993.</p> <p><b>Ensaios abertos:</b> dez. de 1992 – 1ª mostra do processo; março de 1993 – 2ª mostra, com a presença dos autores.</p> <p><b>Mapeamento das cenas, fusão, cortes:</b> 1ª etapa, com os autores; 2ª etapa, com a dramaturgista; 3ª etapa, com o elenco durante os ensaios.</p> <p><b>Divisão do espetáculo em duas partes:</b> A Távola Redonda, que estreou em abril de 1993, com duração de 2h30min; e O Santo Graal, que estreou em junho, com duração de 1h30min. As duas partes foram apresentadas em dias alternados por seis meses no mesmo local.</p>	<p><b>A integração da cenógrafa</b> nos ensaios junto com o elenco fazendo parte das atividades preparatórias como princípio de trabalho.</p> <p><b>A condução da carpintaria:</b> discussões conceituais, desenhos ou rabiscos, para em seguida experimentação de combinação de materiais diversos: borracha, alumínio, palha, barro, lona, couro velho, tecido de algodão, malha, seda, filó, voal etc.</p> <p><b>Técnicas:</b> pintura, modelagem, papier-marché, costura a mão, bordado e outras técnicas artesanais.</p> <p><b>Reaproveitamento:</b> couro velho de cadeiras, calotas, pneu e câmara de ar.</p>	<p><b>A concepção e a forma de realização.</b> A exposição sobre o processo do trabalho foi instalada no foyer duas semanas antes da estreia, acompanhando as exibições cinematográficas programadas pelo Icba sobre o tema da peça. Criada como uma <b>instalação</b> sobre o processo do trabalho combinando fotografia e objetos da cenografia. A criação do vídeo foi como um <b>videoteatro</b> fugindo da ideia de documentário fazendo uma leitura própria. Filmado no Teatro do Icba durante três dias, com duas câmeras e quatro profissionais, editado para 30 minutos.</p>

**Quadro 5 – A preparação de Merlin ou A Terra Deserta**

## A Preparação

Para a análise deste quadro, busco confrontar minha exposição com extratos dos depoimentos dos atores a fim de confirmar dados e impressões sobre o processo de trabalho. O trabalho da montagem teve em seu início a estratégia de um curso, “Passos versus ao teatro coreográfico”, que funcionou como uma pré-seleção. Havia um rebuliço na cidade provocado por minha proposta estética com Dendê e Dengo. Foi despertado o desejo de trabalhar com “a tal da diretora”<sup>195</sup>, e sobre esse assunto o ator Marcelo Praddo abre o seu depoimento, concedido à autora em 19 de janeiro de 2011:

Bom, quando eu fui fazer a audição para Merlin, não só eu, mas a classe teatral estava num frisson muito grande para trabalhar com você. Nós vínhamos da experiência teatral de assistir a Dendê e Dengo e aquilo tomou a classe teatral de tal maneira que foi uma coisa louca aquela audição de tanta gente querendo entrar. Era bem no momento em que o teatro baiano começava a ganhar força. Foi muita gente. Eu cheguei ali com receio porque eu estava começando a entrar na história de atuar e fui fazer o teste. Quando eu cheguei lá, eu disse: “Não vou passar”. Mas eu queria muito porque Dendê e Dengo me tomou muito, mexeu muita coisa dentro de mim. Então eu fui fazer o teste e acabei passando, e o desejo no íntimo era fazer a personagem Mordred. Mas era só o desejo, que foi acontecer pelo “acaso” já que Lúcio está aqui falando de magia de destino [risos].

Marcelo Praddo diz que foi “tomado e mexido” pelo espetáculo Dendê e Dengo, um dado relevante que merece consideração. Arriscando, diria que surpreendia nesta encenação a vocalização que consegui com as atrizes, ambas com um potencial de voz poderoso, e isto, entre outras coisas, foi uma revelação para os aspirantes de teatro da época. A incorporação do texto no corpo, o desnudamento da sensibilidade e da sensualidade corporal, provocou em algumas pessoas, naquele momento, um desejo de um teatro mais rebuscado em termos de trabalho de ator, e, na proposta do espetáculo Dendê e Dengo, isto foi evidente, como relatado no estudo de caso anterior por Rita Assemany.

Para a montagem de Merlin, a atriz Iami Rebouças foi convidada e teve uma participação especial no espetáculo. Em depoimento (17/1/2011) concedido à autora, ela fala sobre diversos aspectos do processo:

Merlin não foi só uma montagem de um espetáculo, foi como se fosse um curso livre. A estrutura de um curso livre, de uma vivência mais prolongada,

---

<sup>195</sup> Referência no espetáculo Umbiguidades na fala da atriz Iami Rebouças.

porque não é só um processo de construção para se montar um espetáculo. Houve uma pesquisa, uma abertura para vários campos de pesquisa e acho que foi dada muita liberdade aos atores, para que com aquela pesquisa pudessem propor materiais ou pelo menos uma forma de utilização dos materiais. Isso para mim, como atriz, é uma diferença estar num processo criativo que você tem um espaço de liberdade. Como se fosse uma improvisação, ali dentro, um solo seu que em música tem, e que em dança também, um momento improvisado que depois você volta ao tema. O tema está lá. O espaço da improvisação, o espaço da busca, das resoluções de cena e a gente ficou em contato com muitos estímulos diferentes de vários estilos, digamos assim, isso eu acho que favorece o surgimento de um espetáculo que trazia uma proposta estética híbrida. [...] E ali no Merlin tinha pessoas de várias experiências, pessoas de dança, pessoas com pouca experiência no teatro, mas que puderam viver esse tempo junto com os outros que vinham com experiência, então realmente a gente se chama “os irmãos de Merlin”, foi um processo de iniciação e o fato de nós termos a chance..., eu me lembro que nós conversávamos com Áureo Augusto, um médico naturista mas que é pesquisador da lenda do rei Arthur [um dos palestrantes convidados], sobre o que aconteceu nesse período. Então foi uma coisa diferente do habitual, você colocou atores em contato com uma pessoa, que embora seja um pesquisador, mas não dentro de uma pesquisa acadêmica, uma coisa mais alternativa mesmo. Me lembro da gente ter ido a uma festa de candomblé para ver essa relação das diversas tendências de manifestação de corporeidade, até nas lutas das guerras, não é?, porque tem todos esses misticismos na lenda, com os deuses pagãos. De qualquer maneira a gente teve muito material na cabeça para estar criando sem se dar conta. Porque às vezes, no processo criativo do ator, ele não se dá conta do de fora, dos estímulos recebidos que servem exatamente para isso. Para que você dentro daquela atmosfera, daqueles contatos, possa transformar aquilo em material expressivo. As músicas, isso você sempre trabalhou e esse estímulo musical é muito forte, para ter um resultado físico. Por conta disto eu acho que saiu tanto material, que impressionou tanto pela força, por essa característica ainda não rotulada que Tankred Dorst quando esteve aqui e viu, [...] é uma oportunidade que você tem de ouvir o autor em acompanhamento tanto em Merlin quanto em Dendê e Dengo. Uma abertura para composição incluindo o texto. Como usar aquele texto que estava sendo proposto. Porque em Merlin houve muitos cortes, tivemos que fazer uma grande adaptação. E isso fez com que a obra tomasse um novo formato. Mas você tinha o aval do autor, isso dava muita segurança. [...]

O projeto de montagem previa ser Merlin uma obra em processo, com uma série de atividades preparatórias que dariam um sólido suporte para o elenco, formado por atores e dançarinos, e para todas as pessoas envolvidas, como artistas plásticos, fotógrafos e videomakers, unidos pelo horizonte comum das artes cênicas. Durante aproximadamente seis meses de preparação e ensaios, o núcleo e o elenco selecionado cumpriram uma extensa programação de oficinas, leituras, palestras, vídeos e filmes, com temáticas voltadas para ampliar o universo de conhecimento de Merlin. O processo das leituras foi chamado de encontros na Távola Redonda. Esse sentar em círculo dos atores, direção e equipe foi acrescido de encontros e palestras informais com diversos estudiosos: Ordep Serra (a lenda e



a história do Rei Artur), Pedro Agostinho (o Sebastianismo), Áureo Augusto, Luiza Marques e Bené Fonteles (a visão holística do mito Merlin). Estes e outros assuntos levantados por mim e pelo coletivo foram enriquecedores para o nosso imaginário. A contextualização nos trouxe diferentes visões do mito, que foi visto sob várias perspectivas, possibilitando um melhor entendimento do texto e dos personagens. Foi levantada uma bibliografia e muitos atores se dedicaram às leituras investigativas e complementares ao trabalho de interpretação. Essas leituras me entusiasmaram para a perspectiva de encenar um Merlin merliniano, com criações de cenas de atmosfera mágica. Concentrei-me no simples ato de um mago no seu poder de fazer o desaparecimento das coisas. Com esta preocupação criei, com a ajuda do elenco, para a encenação no Teatro do Ica, várias possibilidades de os atores entrarem e saírem de cena, fazendo fugas ou aparecimentos de forma surpreendente. A intenção foi sobretudo o descortinar novos horizontes da magia ampliando a comunicação com o público, deixando sempre um fio de tensão. O ator Lúcio Tranchesi, que interpretou o Merlin, fala à autora com propriedade sobre o tema, no seguinte trecho do seu depoimento (19/1/2011):

LT – [...] para mim, o que hoje entendo é que a magia não está exatamente em mim [...] mas está na doação, na possibilidade de encantar, então eu fazia muito simples mas com uma verdade cara de pau, uma simplicidade, talvez até em alguns momentos tenha sido do público, porque ele se encantava com essa magia, que para mim era fácil, que para nós todos estava traduzida de uma maneira muito fácil, muito simples. Eu colocava um tecido no chão e os atores me puxavam em pé, como se o chão tivesse magicamente me movendo, e eu saía de cena como se tivesse sido arrastado, ou esta imagem de sentar espremido num degrauzinho na parede, era uma coisa muito simples, mas com essa verdade que encantava. Ou a bola de fogo que eu descobri com linha de algodão, eu usava uma bola de fogo que as pessoas não sabiam de onde vinha. Era um isqueiro numa mão e uma bolinha de algodão na outra. Essa magia, eu acredito até hoje que ela não está nas grandes coisas, talvez até se faça magia hoje com muita tecnologia, mas a magia do simples, ela vem da verdade que o ator se exige e proporciona a quem está assistindo. Até hoje eu busco isso: de onde a gente pode tirar a magia da sinceridade, sem muitos efeitos, sem muito dinheiro e necessidade de tecnologia. Cada vez mais o teatro usa de tecnologia, e o simples ainda encanta, mais ainda, possibilita outros voos. Nesse sentido o espetáculo era muito mágico. Porque num espaço tão pequeno, as pessoas até hoje se referem a Merlin como um grande espetáculo. Um espetáculo de muitas cenografias, de muitos figurinos e não era... Era talvez um espetáculo de alguns cenários, que se acrescentavam, multiplicavam, mas as pessoas até hoje se referem a um grande espetáculo mágico.

CP – Não era, na verdade a minha preocupação era a transformação das coisas, como aquilo pode se transformar em outra coisa, a multifunção de cada objeto num espaço pequeno, você lembra? Então a escada se transformava em trono, em barca, carro de batalha...

LT – As cadeiras se transformavam em elmos, em escudos e armas, ou o lago que Lancelot, que era uma luz com papel brilhante e o ator se colocava ali dentro e transformava na magia. Com o movimento ele induzia a magia de estar no lago. Acho que a magia de Merlin está dentro de cada coisa. Isso pra mim foi o meu maior aprendizado. [...] Em Merlin aconteceu isso, a gente mexia com uma matéria tão sutil, tão mágica e, ao mesmo tempo que era o teatro, essa busca pelo realizar era também um preenchimento para cada um, de maturidade, dessa crença que o artista pode ter. Esse personagem, esse processo, essas trocas, essas vivências com o processo, com todo mundo, enriqueceram muito a cada um. Eu acho que eu me transformei depois daquilo. Pessoalmente, espiritualmente.

O importante desta entrevista é o surgimento de duas características marcantes dessa encenação: a primeira, a enunciação cênica sendo elaborada não só a partir da palavra, mas do espaço e dos objetos; e a segunda é a multifunção dos objetos manipulados pelos atores. Há ainda uma terceira característica marcante que é o trabalho com o corpo e a voz simultaneamente, a encarnação do texto no corpo. Sobre o assunto Beto Mettig, que interpretou três diferentes papéis no espetáculo, diz à autora, em depoimento concedido em 31 de janeiro de 2011:

[...] O trabalho físico desenvolvido por você durante o processo de criação de Merlin foi muito além da criação de uma linguagem cênica para o espetáculo; ele ajudou também muitos dos atores a descobrir as emoções das suas personagens. Comigo, particularmente, foi fundamental para a construção de Vortiger. Lembro de um laboratório que fizemos a partir de um exercício físico que me levou a descobrir a voz da personagem, a energia que utilizamos para ela em cena. A descoberta foi tão forte que fiquei rouco por dois dias seguidos depois. Foi uma espécie de parto! E só a partir daí é que a “forma” fez sentido dentro da cena. Vi isso acontecer com outros atores também. Alguns, como Fafá, Lúcio e Iami, faziam isso (utilizar o físico para chegar às personagens) de uma maneira consciente e natural. Outros, de uma maneira mais intuitiva (ou coordenada por você). O fato é que até hoje eu utilizo muito o físico para a construção de uma personagem no teatro [...].

O processo de criação trouxe uma série de aspectos inovadores como a presença dos autores, graças ao apoio do Goethe-Institut München, numa iniciativa do Icba-Salvador. Os autores analisaram com a equipe a estrutura da construção do texto, assistiram aos ensaios e orientaram para os cortes da adaptação de 14 horas para a metade do tempo. Nesse grande desafio, coloquei os atores como cocriadores, concedendo desta forma muito espaço para a criação, o que os surpreendeu. Embora fosse um elenco jovem, pouco amadurecido para a tarefa, havia uma energia e um entrega muito grande. Daniel Becker, na época iniciando sua

carreira em teatro, faz uma lembrança, em entrevista (15/1/2011) concedida à autora, sobre a presença de Dorst e a entrega do elenco durante uma improvisação:

[...] eu lembro um dia que foi marcante. Tankred Dorst estava aqui e nós fizemos um ensaio corrido para ele. Passamos o corredor e depois fomos para a cantina. E depois ia ter um segundo tempo de ensaio, em que você ia fazer umas correções, ajustar algumas coisas. Quando nós fomos subindo, Osvaldo colocou uma música, porque nós tínhamos esse ritual também, de cantar em coro o *Lauda et Dominus*, mas aí, neste dia da passagem do corrido com Dorst e Ursula, Osvaldo botou a música, as pessoas chegavam e começavam a brincar, se aquecendo, era muito assim dançar, fazer movimento e as pessoas foram entrando na onda, entra um entra outro e Osvaldo se empolgando mudando as músicas, e todo mundo interagindo de acordo com seu personagem, formando vínculos afetivos, vínculos amorosos ou de disputa, de guerra, e o negócio começou a crescer. Aí eu me lembro que Dorst e Ursula subiram para pegar a sacola deles que tinha ficado no teatro, aí ele estava pegando as coisas dele pra botar na pasta e ele ficou olhando a improvisação e não desgrudou o olho. Era uma improvisação louca, e eu lembro que eu tinha acabado de chorar, fiz umas conexões com Morgana, e depois com a própria morte do meu cavaleiro Sir Gawain, depois uma relação com Edlo, o Lancelot, porque nós éramos superamigos, e depois nossos personagens Lancelot e Gawain ficaram amigos também [risadas], só sei que ficamos uma hora e meia improvisando, improvisando, e Dorst não conseguia sair do teatro ligado na nossa improvisação, aí ele sentou admirado com o que via e ficou até o final. Depois ele comentou que ficou impressionado com o que viu. Ali sem dúvida tinha outro espetáculo. Sem texto nenhum, tudo dançado, tudo na base do corpo: um teatro físico. Porque nós ficamos ali uma hora e meia contando história com o movimento. Formando imagens abstratas e por vezes reais, concretas, que se misturavam, que se mesclavam e eram simultâneas, compartilhando o mesmo tempo e espaço. Quando se conta história você fica recortando. Conta e para. Pula, tem a cena tal, depois a cena tal, e com isso você fragmenta a unidade da história. Mas quando você coloca todas as histórias ao mesmo tempo, simultaneamente, é uma loucura. Ali estavam, por exemplo, Percival na sua viagem de conhecimento, Morgana saindo da lama, Lancelot virando isso, e depois aquilo, Gawain, a conquista, a traição, a morte. Aquela coisa do cavalheirismo, todos unidos, a Távola Redonda e a dispersão e a morte. Enfim é uma história arquetípica muito forte. Uma história que mexe com toda a civilização ocidental, porque esta história dos Cavaleiros da Távola Redonda é um elo que ficou perdido neste mundo antigo pagão das seitas, ritualísticas de roda, com esse mundo moderno monárquico que impera pelo patrimônio e não pelo bem, é como se Artur tivesse feito essa passagem selvagem para outro estágio de ser o grande rei esperado, o Rei Artur [...].

No final, foi feita uma versão de 4h30min com a colaboração da dramaturga Cleise Mendes. A primeira parte montada foi a *A Távola Redonda*, apresentada às quintas e aos sábados, durando 2h30min, sem intervalo. O *Santo Graal*, a segunda parte, foi apresentada às sextas e aos domingos, e durava 1h30min.

Cleise Mendes entrou no projeto de montagem do espetáculo numa segunda fase, após o trabalho começado. Os cortes e ajustes de textos iniciais tinham sido feitos por mim, conforme as orientações recebidas pelos autores. Entretanto, restava muito trabalho ainda por fazer. Em conversa em sala de aula, em 28 de outubro de 2009, a autora fez uma lembrança dizendo que ainda tem guardados os mapas de cena que ela fez com cartolina emendada para resolver a questão da quantidade de cenas e de personagens de um texto criado para 14 horas de espetáculo. Lembrou com humor como era muito precário o nosso entendimento do texto, principalmente, o que estava por trás das rubricas e citações usadas pelo autor.

O elenco tinha como tarefa realizar as trocas de roupa de maneira muito rápida porque alguns atores faziam diversos papéis. Esse ato era um espetáculo por si só nas coxias e se estendia pelas escadarias e foyer do Icba. Lilih Curry – que substituiu Iami Rebouças e criou a Ana Gigante diferente da Ana do Pelô criada por Rebouças – diz à autora em entrevista em 15 de janeiro de 2011:

[...] Nos bastidores do Icba. O descer e subir escadas, fazendo entradas e saídas de cenas inúmeras vezes e ouvir os comentários dos diversos personagens de cada um, aquela energia de um funcionando com o comentário do outro e, ainda, aquele espetáculo à parte do camarim. E foi o camarim mais lindo que eu já vivi na minha vida. Era de uma energia, uma força, uma amplitude, de uma generosidade um com outro, uma felicidade! Em Merlin, o trabalho do artista estava sendo contemplado literalmente em todos os âmbitos. Eu nunca vi tantos artistas tão felizes por estarem satisfeitos com o que estavam fazendo. Isso é raro. Isso é um marco, Merlin é um marco na minha vida por tudo. Ter mudado de cidade, ter saído da casa dos meus pais, por ter me visto profissionalmente como atriz com essas qualidades, porque depois do Merlin abriu-se para mim um lugar que eu não imaginava que iria abrir [...].

A trilha sonora foi um elemento importante que acentuou a transculturalidade da temática. Incluíram-se músicas de diversas culturas como a celta, a balinesa, a indiana. A música gravada ou canto ao vivo em Merlin foi utilizada como elemento integrativo que preenchia várias funções: criar atmosferas servindo de introdução; ser elemento de fusão entre as cenas; servir como leitmotiv ajudando o espectador na percepção da dramaturgia, sinalizando e indicando uma volta ao tema; servir de pausa e simbologia de tempo etc. Para uma encenação longa como a de Merlin, a utilização da música se tornou um elemento impactante no conjunto do espetáculo, principalmente para as coreografias e para as cenas épicas, como a Batalha Final, a Condenação de Ginevra, ou a busca do Santo Graal, entre

muitas outras. Em Pavis (2008, p. 130), ele chama atenção para o fato de que, em termos de encenação, o termo “música” tem outro sentido e está sendo aplicado da maneira mais geral possível, como o conjunto de todos os elementos: voz, sons, ruídos, textos gravados – falados ou cantados –, de tudo que é audível no palco e na plateia. A música na encenação será apreciada conforme o serviço prestado ao espetáculo.

A proposta da transculturalidade e a liberdade de se deixar levar por influências culturais também inspirou a criação do figurino e da cenografia assinados pela artista plástica Sonia Rangel, que, junto com sua equipe, montou uma carpintaria nas dependências do instituto. Ela participou do treinamento físico, das improvisações e das mesas-redondas com o elenco como um aquecimento para um mergulho na sua própria criação. Em depoimento (4/2/2011) concedido à autora, Sonia Rangel revela:

[...] o que fundava o embrião do nosso trabalho era a ideia de não configurar realisticamente nada, mas trazer evocações de todas as fontes, dos Cavaleiros, dos Filmes, do Popular, do Primitivo, da História em Quadrinho, todas estas fontes, eram evocações. Eu guardei esse material, ainda tenho tudo fechado. Um dia eu gostaria de fazer uma coisa só sobre minha função cenográfica. Mas só talvez quando eu me aposentar. Sei lá quando. Mas assim essas fontes todas eram para o grande mote nosso de tratar este material como evocação de outras coisas, não como modelos. E tinha estes dois naipes, o naipe industrializado – a história em quadrinho vem um pouco por aí – e o naipe das coisas pré-industriais: pesquisas na cultura popular e no artesanato. Misturar estas duas chaves era o nosso mote. Tenho lá muitas coisas. O Diabo eu gostava muito – a máscara do diabo – e também as coisas de cabeça e corpo de Percival. Pra mim o que costurou – mesmo que cada um trabalhasse sozinho, a partir de um desenho, que eu fazia um rascunho, meio rápido – foi esta chave onde nós íamos pesquisar. Então esse processo dava ligação e ao mesmo tempo autonomia, porque direcionava. Nós trabalhamos muito com lixo, desde as cadeiras de couro do Icba, que eram maravilhosas, aquele couro espedaçado, onde o próprio material já sugeria um jeito de enrolar, de furar. E o toque final do figurino, para mim, foi uma tinta que nós demos. Nós passamos uma noite inteira no Icba, no processo de secar e retocar, foi a última coisa e que integrava a todas as coisas. Essa tinta era para dar uma patna cinzenta, azul gasta velha. Os dois reis do começo, de Daniel e Beto [Uther e Vortiger], eu gostava muito. [...] Acho que tem um diferencial enorme, quando você trabalha em nome de uma pesquisa em que a investigação, tanto do ponto de vista das imagens e da fisicalização na cena, quanto do ponto de vista dos materiais, você não considera isto perda de tempo [...] Para o uso, para o manuseio para a função cênica do objeto. Quando não dava certo voltava. Rebentou volta, não deu certo volta [risos]. Às vezes eu me lembro que tinha atores que tinham o bicho carpinteiro, por exemplo, Edinho [Edlo Mendes], ele passava muito no ateliê e eu dizia: “Vá, experimente isso, use isso”, pra ver se aquilo dava certo ou não e voltava. Tinha essa liga também, os atores foram muito solidários. Generosos, viviam batendo lá no ateliê [localizado no Icba, ao

lado da Cantina]. O local de ensaio e a oficina cenográfica na mesma geografia, a gente não tem isso toda hora, não é, Carmen? [risos].

O projeto foi concebido como um conjunto de carpintarias para a montagem, instalado nas dependências do Icba<sup>196</sup>, e isso facilitou a criação cenográfica enormemente, tornando possível se fazer testes de adequação no teatro e aperfeiçoá-la. Com os ensaios funcionando pela manhã e à noite, o elenco tinha a tarde para se entrosar com as propostas de adereço e figurino de Rangel. Foram confeccionados figurinos que em si eram elementos “significantes” como os de Ana Giganta, Ana do Pelô, Dagoberto o anão, Dolorosa, Morgause, para citar alguns.

Fez parte do projeto uma exposição sobre o processo da encenação, que ocupou todo o espaço de galeria e foyer do Icba. A exposição “Merlin – uma obra em processo” foi concebida pelas fotógrafas Maria Sampaio<sup>197</sup> e Célia Aguiar, e tinha a intenção de documentar os ensaios do grupo, acompanhando todo o processo de criação e montagem do espetáculo em diversos segmentos. Para sua materialização, cumpriu o seguinte cronograma<sup>198</sup>:

## 1992

**Novembro:** Dia 11 – Fotografar ensaio/processo montagem. Dia 25 – Fotografar ensaio/processo montagem.

**Dezembro:** Dia 9 – Fotografar ensaio e processo. Dia 18 – Fotografar ensaio aberto ao público.

## 1993

**Janeiro:** Férias do elenco. Fotografar oficina de cenografia e figurino.

---

<sup>196</sup> Houve uma programação de pautas com antecedência de um ano. As conferências foram para a biblioteca; quando eram exibidos os filmes ou outras programações, nós aguardávamos até o final para começar os ensaios. Muitos eventos foram para o Pátio, e assim, dentro de um minucioso cronograma, todas as atividades foram cumpridas. Alguns espetáculos da cidade como um de Nádir Nóbrega, por exemplo, se apresentaram com a cenografia de Merlin atrás e a sua na frente (depoimento em sala de aula em 28/10/2009).

<sup>197</sup> Maria Sampaio (1948-2010), filha do artista Mirabeau Sampaio e de Norma Guimarães Sampaio (neta de Giuseppe Paternostro), era fotógrafa e escritora, faleceu prematuramente em 2/6/2010. Escreveu: Bem me quer Mal me quer (não publicado), Continhos para cão dormir, Estrela de Ana Brasila e Rosália Roseiral, ganhando vários prêmios.

<sup>198</sup> Este cronograma, assinado pelas fotógrafas Maria Sampaio e Célia Aguiar, foi enviado ao Intercena juntamente com uma relação de materiais e serviços que seriam realizados. Foram previstos 92 filmes em preto e branco e quatro de slides para o cartaz, com 88 revelações etc. Disponível em arquivo pessoal.

**Fevereiro:** Dia 1º – Iniciar ampliação fotográfica para a exposição. Dia 10 – Fotografar ensaio. Dia 13 – Fotografar oficina de cenografia e figurino. Dia 20 – Fotografar ensaio.

**Março:** Dias 1º a 12 – Visita de Tankred Dorst, fotografá-lo trabalhando com o grupo e participando de eventos públicos (combinar três dias de cobertura).

Dia 15 – Fotografar ensaio.

Dias 18 a 23 – Visita do palestrante Cristian Hann (combinar cobertura).

Dia 26 – Fotografar ensaio e oficina de cenografia e figurino para divulgação.

**Abril:** Dias 1º a 5 – Palestras encenadas sobre Merlin e a Távola Redonda com convidados (combinar cobertura).

Dia 7 – Ensaio com elementos de cenografia e figurino.

Dia 10 – Ensaio geral com cenografia e figurino para divulgação.

Dia 15 – Abertura da exposição integrada, de fotografia, cenografia e materiais descartados no processo.

**Dia 29 – Estréia.** Dias 30/31 – Fotografar espetáculos.

Segue um trecho da entrevista concedida à autora em 15 de fevereiro de 2011 pela fotógrafa Célia Aguiar, no qual ela salienta a forma de cocriação e como foi idealizada a exposição:

[...] Então a experiência de Merlin, a gente ia ao encontro de vocês com muita sede ao pote porque nós tínhamos conhecimento do texto e nós ficávamos pensando. Maria e eu trocávamos muitas ideias de como que você ia desenvolver certas coisas, e como nós íamos fotografar isso. Porque não era uma coisa simples, não foi um simples espetáculo. Foi um espetáculo complexo que envolveu... na mesma medida que era um trabalho coletivo que eu via vários pensamentos também eu convivi com vários egos. Então a situação como um todo era muito prazerosa, muito criativa e a gente tinha na cabeça que nós não podíamos fazer uma coisa menor. Que nós tínhamos que entrar naquele espírito. Então assim como você idealizou a concepção do espetáculo, e os atores entraram no processo de cocriar com você, nós também queríamos ter a nossa interpretação. Então eu lembro de uma reunião de que nós participamos com Schaffner e ele sugeriu uma instalação em que nós aproveitássemos elementos que foram usados na cenografia, e aquilo para nós foi um desafio. Não era uma coisa que tínhamos o hábito de fazer, misturar fotos com materiais, então nós tivemos que trabalhar. Primeiro, para não ficar uma coisa caricata, e segundo porque queríamos mostrar principalmente para Schaffner [risos] – que tinha nos colocado o desafio – que nós também éramos pessoas criativas [risos]. Foi um processo muito, muito gostoso. Para você ter uma ideia, nós passamos dias e dias no estúdio porque a gente fotografava e eu revelava todo o material, fazia o contato, escolhia com Maria tendo o cuidado de não puxar sardinha para o

meu lado e não achar que o meu trabalho era maior que o de Maria porque era o mesmo assunto fotografado por duas pessoas de informações bastante diferentes. Então o cuidado de não ficar maior nem menor em todo o processo. Então teve todo um envolvimento psicológico, criativo dentro da história e nós passávamos um tempo procurando o nosso conceito até que chegamos à conclusão do pré-industrial, do artesanal e decidimos costurar as fotos na lona. Então nós ficamos dias e dias no estúdio cortando os panos, inventando pontos. Maria dizia: “Puxa vida, Dindinha não vai acreditar que estou aqui sentada bordando fotografias!” [risos]. A gente costurou com todo cuidado, assim foi muito bom. Um processo muito lindo, muito lindo!

Além da participação decisiva da cineasta Mônica Simões na direção, criação e montagem de um videoteatro de 30 mm, filmado no Teatro do Icba durante três dias, foi feita por Rosana Almeida a filmagem integral do espetáculo compacto, com duração de 3h30min, durante uma apresentação no Teatro Castro Alves, possibilitando que a partir de então se pudesse assistir e rever esta montagem, assim, retomando-a na memória. Aqui apresento um depoimento de Mônica Simões, concedido em sala de aula, em 28 de outubro de 2009.

Gostaria falar o seguinte: que essa experiência que vivi através de Carmen foi um divisor de águas na minha vida e na minha carreira, porque eu nunca tinha participado de um processo tão intenso de criação. Eu fui convidada para fazer um vídeo sobre o espetáculo, mas que não seria um registro, que é o que estávamos acostumados. Registro, você tem o espetáculo seja ele de que gênero e se coloca uma duas três ou até quatro câmeras para registrar o espetáculo enquanto ele está acontecendo. Esta proposta de Carmen era uma coisa diferente e também, com as discussões com Roland Schaffner, chegamos à ideia de um outro produto que nós chamamos de videoteatro. Para isso acompanhei desde o início da montagem até o final, assisti aos ensaios e processos de criação do espetáculo, do cenário, de discussões de texto, e finalmente totalmente imersa, porque tenho que confessar que eu nunca assisti a um espetáculo com certeza tantas vezes na minha vida, fiquei totalmente entregue à experiência. Absorvida, cada poro da minha pele respirando o espetáculo. Eu já sabia quase todo o espetáculo, tinha na memória as cenas todas. Então eu convidei Musch, que foi o grande parceiro. Musch é um grande fotógrafo americano, radicado na Bahia, talvez o melhor que tinha com certeza aqui em Salvador. Musch já estava de ida para os Estados Unidos mas ele aceitou participar e colocou todos os seus equipamentos de iluminação e câmera, com tripés que nem existiam aqui, nunca esqueço disto. Gelatinas maravilhosas de todos os tons. Para o trabalho acontecer Musch começou a assistir comigo ao espetáculo. Assistíamos e anotávamos quais as cenas que seriam mais interessantes para a linguagem de vídeo. Isso tudo se transformando em roteiro era discutido com Carmen, para, justamente como Cleise estava falando, fundir as cenas sem perder o entendimento. Afinal seria um espetáculo de cinco horas para se reduzir num vídeo de 30 minutos. Assistíamos ao espetáculo com uma luzinha, e íamos anotando até conseguirmos fechar o roteiro. Foi um trabalho de equipe, superpróxima e ligada. Foi um trabalho de três dias de gravação, sem interrupção, só para comer e dormir. Foi uma exaustão e os



atores deram tudo de si. Tivemos que fazer várias divisões pela questão da luz, mas os atores e toda a equipe estavam tão afinados que resultou uma experiência muito prazerosa. Foi um momento muito importante para todo mundo. Finalizando, foi um vídeo que ganhou muitos prêmios e abriu portas na minha carreira de cineasta.

A produção foi considerada um divisor de águas na história do teatro baiano na década de 90. Talvez pela introdução de um longo processo de pesquisa dramatúrgica para fortalecimento da encenação e por trazer o diferencial da transculturalidade na cena teatral. Realizado pelo grupo Intercena, em parceria com o Icba e a Funceb, em 1993, Merlin foi ganhador dos prêmios de melhor direção e melhor espetáculo no Troféu Bahia Aplauda, e considerado por vários atores como um projeto modelo a ser seguido e aplicado na vida e na carreira artística. Apresento a seguir trechos da conversa (19/1/2011) com os atores Marcelo Praddo e Lúcio Tranchesi:

MP – Merlin não foi só uma escola, foi uma faculdade, porque eu lembro que eu fazia a faculdade de teatro e eu tranquei a matrícula porque eu tinha Merlin e era uma coisa que tomava muito tempo, me prendia muito e eu queria muito aquilo. Então eu não tive dúvida, eu tranquei a faculdade. Fora isso além de sermos tratados como profissionais, mesmo sendo iniciantes como eu, a postura que nos era exigida por sermos pagos e nos comportarmos como profissionais. Tínhamos que chegar no horário, nós tínhamos um aquecimento físico-corporal-vocal, ao mesmo tempo tínhamos oportunidade de experimentar sermos estes profissionais que podiam cobrar também dos nossos colegas porque ficamos com tarefas de cada um que pudesse dar uma aula de corpo, ou preparar uma aula de voz ou trazer um exercício diferente. Então era uma coisa muito bacana que éramos profissionais e estudantes ao mesmo tempo. Estávamos aprendendo e ensinando paralelamente naquele grupo de pessoas. Nossa troca foi absurda de boa e num grupo tão heterogêneo! Foi inesquecível para nossa história. Lembro de pessoas me falando que começaram a fazer teatro depois que assistiram a Merlin. E também tem pessoas que me falam que me viram pela primeira vez em Merlin. Não foi só um espetáculo, foi um projeto que mobilizou a cidade.

LT – Até hoje tenho relatos de pessoas que tiveram coragem de querer fazer teatro por causa de Merlin. Alexandre Casales, que trabalha comigo no espetáculo O Sapato do Meu Tio, ele é uma dessas pessoas. Ele tinha ganho os livros Brumas de Avalon. E a mãe dele levou ele para assistir a Merlin, que foi um dos primeiros espetáculos que ele viu, e ele quis ser ator naquele momento. Muitas pessoas me falam hoje na importância que Merlin transmitiu nessa crença, nessa possibilidade de se fazer teatro.

MP – E a riqueza para a construção de tudo aquilo. A riqueza de informação que a gente teve e que você nos proporcionou, junto com o Instituto Goethe e as pessoas que estavam envolvidas no projeto. A quantidade de seminários, as Távolas Redondas, que nós tínhamos que nos preparar para falar sobre a cultura celta, falar sobre determinado tema e apresentar para os colegas. Ou

então vinha um profissional de determinada área para dar uma aula para nós. Aquilo foi chic demais! [...] Uma oportunidade rara. Se eu volto a pensar num projeto como aquele, eu vou dizer que foi único, que nunca mais eu vivi um processo como aquele exatamente como vivemos. Claro que participei de projetos interessantes, de trabalhos ricos que significaram muito para mim, mas como o processo de Merlin jamais, acho que ele foi único na vida de todos nós que participamos.

O TEXTO	A(S) LENDA(S)	A MONTAGEM	A REPERCUSSÃO
<p><b>Intenções do autor</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Escrever uma síntese de tudo que ele já havia experimentado</li> <li>-Falar sobre a democracia e a queda das utopias</li> <li>-Trabalhar com o conto de fadas de uma perspectiva realista, escrevendo grandes cenas</li> <li>-Unir as histórias de Merlin, Artur, Ivan, Percival, Lancelot e outros cavaleiros</li> <li>-Misturar estilos literários e teatrais num mesmo texto</li> <li>-Libertar-se da escrita realista pequena</li> <li>-Trabalhar sobre o tema do desagregamento da humanidade</li> <li>-Escrever uma peça sobre o início e o fim da civilização</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-A Távola Redonda data do séc. VI</li> <li>-Geoffroy Monmouth em 1130, a História da Bretanha</li> <li>-Chrétien Troyes por volta de 1135, Os Romances da Távola Redonda ou romance cortês arturiano, ou o romance bretão</li> <li>- Romances que traduziam sonhos e instintos da Idade Média</li> <li>-Romance arturiano e a concretização da Idade do Ouro</li> <li>-Proveniência de poemas épicos os “lais”</li> <li>-Tradições célticas e armóricas</li> <li>-Virtudes guerreiras de Artur e a espada excalibur</li> <li>-Século XII – R. Wace e o Roman de Brut e R. Boron com uma trilogia sobre Merlin e o Santo Graal</li> </ul>	<p><b>Intenções da diretora</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Montar um grande espetáculo, com uma carpintaria cênica profissional</li> <li>-Desenvolver um processo de trabalho privilegiando o trabalho do ator-cocriador</li> <li>-Estimular o trabalho intelectual com leituras</li> <li>-Pesquisar com os atores formas de trabalhar com o texto a partir do corpo</li> <li>-Transformação dos objetos e sua multifunção como princípio da montagem</li> <li>-Percorrer um caminho trans-histórico e transcultural, abrindo para todas as possibilidades de colagens no cenário, no figurino, nos adereços e na música</li> </ul>	<p><b>Imprensa</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-O trabalho de divulgação foi coordenado por Virgínia Da Rin, que conseguiu matérias do lançamento da peça e de manutenção durante a temporada</li> <li>-Recepção da crítica em Salvador</li> <li>-Recepção da crítica em São Paulo</li> <li>-Os prêmios conseguidos</li> <li>- O público em geral, estudantes, artistas e curiosos pela temática e a condução da encenação</li> <li>-Foi frequente a presença de visitantes de outros estados e também a de reconhecidos diretores e atores na plateia</li> </ul>

**Quadro 6 – Realização de Merlin ou A Terra Deserta**

## O Texto

Tankred Dorst, com a frase “A civilização é um grande tapete sobre a terra deserta”, sintetiza seu pensamento, expresso numa imensa obra para teatro, cinema e televisão. Pertencente a uma geração de intelectuais e escritores alemães do período após a Segunda Guerra Mundial, Dorst se debruça sobre a questão da fragilidade da civilização, provocada pelo iminente processo de desagregação, e produz com pujança o livro *Merlin ou A Terra Deserta* cujo leitmotiv é a democracia e a queda das utopias realizáveis pela incapacidade do homem. Na peça, os personagens são homens que perderam a inocência, sacrificaram as utopias de criar um mundo melhor, por não abdicarem de suas fraquezas humanas. No programa da montagem do grupo Intercena, encontramos textos de apresentação esclarecedores sobre o autor e a obra, escritos por Antonio Cezar Meireles, responsável pela redação geral do projeto cênico.

Em *Merlin*, o teatro de Dorst é atravessado por rupturas dramáticas radicais, recuperando máscaras que vão do épico à revista, da comédia ao musical. Dorst porém não volta às brumas do mito do Rei Artur para distrair o tédio contemporâneo com fantasias. Na sua tábua estão representados o frescor e a positividade da história, mas os seus movimentos circulares já trazem a contribuição do caos. *Merlin*, o vidente, o idealista, é também o filho do diabo. Provocando o espectador, em movimentos de clímax e anticlímax dramático, Dorst parece dizer que, se ele experimenta distâncias tão extensas, isso é sinal de uma proximidade. O espetáculo de um dramaturgo contemporâneo sobre um rei medieval talvez repouse na certeza de que o homem, como diz *Merlin*, “é um bago sempre verde que a natureza tolera entre suas uvas mais doces”. Os dramas do nosso mundo ainda confirmam a atualidade desse homem prematuro (*Programa da peça Merlin ou A Terra Deserta*, 1993).

Em Tankred Dorst, livro de textos reunidos por Günter Erken (1989), encontram-se ensaios e reflexões teóricas sobre a dramaturgia de Dorst, bem como resenhas críticas e entrevistas com o autor, publicadas em jornais e revistas alemães, contendo vasto material sobre a sua peça/livro *Merlin ou A Terra Deserta* (1981), inclusive uma entrevista que complementa o texto – ora apresentado – redigido por Meireles. A seguir, uma transcrição da conversa de Dorst com Fritz Eversen und Friedrich Krause<sup>199</sup>:

---

<sup>199</sup> Publicada na revista: (*TheaterZeitSchrift*, Heft 7, Frühjahr 1984, p. 33)

“Merlin ou a Terra Deserta” é para mim uma síntese de tudo que eu fiz até agora, e uma libertação das limitações da maneira de escrever realista. O livro conta a história dos cavaleiros do Rei Artur, de Ivan e o leão, a história do caminho de Percival para a sociedade, a história do amor de Lancelot por Ginevra e Artur, a história da criação da tábua redonda, a história do início e do fim da nossa civilização, a história do mago Merlin que é o filho do diabo e que quer se libertar do seu pai. Eu quis mostrar: que o tapete das nossas convenções, da nossa moral, dos nossos entendimentos e das nossas invenções é frágil, e abaixo dele a terra é uma pedra, uma terra deserta<sup>200</sup> (ERKEN, 1989, p. 176).

Dorst relata que, no início das pesquisas para a peça, fez anotações sobre figuras e acontecimentos que poderiam contextualizar e fazer conexões com a história: o Yankee Mark Twain, o dançarino louco Nijinski, Ludwig II, Kennedy, o aviador Hermann Göring, a família Manson e Fourier como primeiras aproximações ao tema. Como também no início ele e sua colaboradora Ursula Ehler pensavam em fazer somente uma colagem e não uma peça de teatro propriamente dita. Eles começaram com a cena de Mordred e os irmãos provocando o Rei Artur na última parte da peça, que trata da queda do reino. Segundo eles, esse processo de escrever em primeiro lugar toda a parte final foi para melhor se aproximar dos personagens (ERKEN, 1989, p. 174).

Merlin foi estruturada como uma peça longa para um grande público. Para Dorst, isso demandou certa forma de escrever, e de conduzir as cenas através de determinados meios que otimizam e encontram o ritmo. Ele utilizou os recursos dos diálogos de palhaço de circo, que são apreciados com um público sentado ao seu redor, e as frases repetidas do próprio ato cômico. O autor lembra que, na dramaturgia shakespeariana, se percebe que as peças foram escritas para um público misto e inquieto.

De acordo com Dorst, as lendas devem ser escritas de forma tão realista quanto os sonhos. A cena de Percival, quando ele encontra um cavaleiro na margem da floresta e o toma como um anjo glamoroso, ou quando ele mata e retira o corpo de Sir Ither da sua armadura como se estivesse catando um caranguejo. Conforme Dorst, são elementos sobre os quais o autor deve pensar realisticamente, em todos os detalhes, para não diluir e para que a fantasia flua<sup>201</sup> (p. 174-175). Ele acrescenta:

---

<sup>200</sup> Tradução nossa.

<sup>201</sup> Dorst numa conversa com Perter Von Becker (Theater heute, Abril 1979, p. 34-37).

O que me interessou em Merlin foi a possibilidade de produzir grandes imagens, de conduzir a fantasia do espectador para algo maior, vivenciar e escrever como um realismo pequeno tem seus limites. Com Merlin me liberei disto. Merlin é uma história do nosso mundo: o fracasso de utopias, isso tem a ver conosco, no mínimo eu acho isso. E na maioria minhas peças finalizam mal, não sei se isso representa uma constituição minha, ou se isso faz parte da minha maneira de escrever<sup>202</sup> (p. 175).

Segundo Dorst, embora sua peça trate de um mito europeu, ela pode ser entendida em qualquer lugar porque ela trata do início e do fim da civilização. Isso ele percebeu no México vendo as cidades dos astecas que desapareceram nas selvas e foram reescavadas. Sua sensação foi de que existia um segundo mundo no qual essa civilização existe. Esse é também um tema em Merlin ou A Terra Deserta, o mundo desabitado, coberto por um tapete fino de civilização que muito facilmente rasga. Para o autor, este é um tema que especialmente reporta ao México, mas em geral a todos os países não europeus, e por isso Merlin pode ser compreendido muito bem (ERKEN, 1989, p. 177).

Em entrevista concedida a Dietz-Rüdiger Moser<sup>203</sup>, Dorst responde à seguinte questão: Quais os eventos contemporâneos que lhe preocupam no momento?

Me preocupa que nosso mundo onde vivemos e a nossa cultura são finais. Penso que tem três problemas que me tocam repetidamente. Nos últimos anos viajei várias vezes pela Austrália, principalmente também pela Ásia e América Latina, sempre sendo confrontado com os mesmos problemas. Uma coisa é a superpopulação, e a outra são os problemas ecológicos, e também a energia nuclear, sem falar na bomba nuclear. Penso que são coisas que nos levam a um fim do mundo<sup>204</sup> (p. 178).

Ainda na publicação de Erken, Dorst relata que, quando ele trabalhava no Merlin, aconteceu nos teatros uma evidente redescoberta da Antiguidade e do drama grego. Ocorreu também uma volta para os contos de fada dos irmãos Grimm ou os contos de fada populares, em que se encontram manifestados os padrões básicos da nossa vida. A redescoberta do autor do mundo feérico foi durante um evento nos fins dos anos 70, quando ele declarou sua opinião de que não deveria existir mais nenhuma literatura ou peça de teatro que fosse um documento de acusação social. E, mais ainda, considerava que uma acusação social no teatro seria relativamente ineficiente e havia outros meios e instituições como a televisão bem mais apropriados para esse fim. Nesse contexto, Dorst registra que:

---

<sup>202</sup> Tradução nossa.

<sup>203</sup> (Literatur in Bayern, Nr. 5, September 1986, p. 40).

<sup>204</sup> Tradução nossa.

Ninguém vai ao teatro para ser esclarecido [...]. Foi meu desejo escrever uma “grande peça” – o desejo de sair do pequeno quadro social e psicológico, e encontrar maiores contextos. E para isso as histórias de Merlin e Artur, Lancelot e Percival vieram ao meu encontro, porque são grandes histórias, e grandes temas. A história de Merlin poderia ser vista como uma história de cavaleiros, mas para mim é também a história do início e do fim do mundo. Os cavaleiros, essa elite de esportistas, que participam de torneios e vão para a guerra e se matam mutuamente, no início de certa forma me irritavam. Era difícil ver esta tábola redonda, estes sirs e heróis como personagens não fragmentados<sup>205</sup> (ERKEN, 1989, p. 178).

Walter Haug<sup>206</sup>, em sua análise sobre a peça, diz que Dorst pegou a ideia do utópico do modelo clássico, porém esse utópico ele não o entende mais naquele sentido de uma atualização de uma ideia já sempre existente, mas ele a projeta como uma meta real: a gente caminha em direção a ela esperando realizá-la e poder fundamentar nela uma nova época. O utópico medieval continua vivo, enquanto sublimando o negativo sempre novamente no movimento adverso. Como o utópico moderno de Dorst não é mais um ponto de partida, mas somente uma meta, ele se desintegra logo quando atingido. Após a mesa-redonda constituída, os cavaleiros de Artur constatam que as ideias envelhecem e perdem a sua atratividade. Segundo Haug:

A tábola redonda de Dorst parece uma variante do paraíso que se torna ridícula logo após ser instituída. A partida para o Graal leva a formas bizarras de uma salvação farsante e egocentrista: no fim Galahad parece um dançarino enlouquecido, um místico fora de si. Quer dizer, quem quer suportar e deixar atrás o negativo, ao invés de se aproximar e superá-lo, finalmente é condenado a sucumbir a ele novamente. O utópico-moderno perece em si mesmo<sup>207</sup> [...] (ERKEN, 1989, p. 183).

Para Haug, Dorst delegou ao mago e profeta este caminho do utópico-moderno. As capacidades específicas de Merlin lhe permitem tornar o mundo um espaço de jogo das suas fantasias produtivas. Dessa forma, as figuras com as quais os cavaleiros do Rei Artur encontram nos seus caminhos são sempre e novamente as metamorfoses de Merlin: Merlin é o Rei Pescador, ele como mãe no prostíbulo incita Sir Gawain para a bela Orgelouse, ele é uma pedra na qual Percival tropeça, é também um pavão que agride e grita com Percival, e ele é o

<sup>205</sup> Tradução nossa. Trata-se de um trecho da conversa de Dorst com Kläre Warnecke, jornal Die Welt (11/2/1988).

<sup>206</sup> (Walter Haug, in: Arbitrium 1/1, 1983, p. 105-108)

<sup>207</sup> Tradução nossa.

autoflagelador Trevrizent, que abre a mente de Percival. De certa forma, Merlin está experimentando de maneira poético-teatral como preencher suas esperanças de um mundo melhor mesmo sabendo do impossível.

Merlin no final fica preso no weissdornbusch (espinheiro branco), que representa o próprio enredamento na fantasia. Ter de se admitir: quem anda de costas para o diabo caminha para o bem, que será dobrado pelo diabo no momento que ele atinge a meta. A esperança resta como mera fantasia. Eis as últimas palavras de recuo de Merlin quando o diabo o examina e o acusa de ter sempre pactuado com o mal aspirando ao bem: “Bem, Mal! Eu sou um artista, de que me interessam todas essas coisas” (ERKEN, 1989, p. 149).

### **A Lenda**

A Távola Redonda é uma lenda atribuída ao longínquo século VI, carregada de emoção e fantasia, com histórias sobre o rei Artur, seus cavaleiros e o mago Merlin. Ainda hoje, esta lenda atravessa os tempos e é revivida em prosa, em verso, em óperas, romances e filmes, sensibilizando gerações. Talvez a Távola Redonda, pelo fato de através dos séculos sensibilizar gerações, faça parte do inconsciente coletivo. Quando Geoffrey Monmouth, em 1130, escreveu em latim sua versão da história da Bretanha, ele começou de fato a traduzir a saga de Artur pelo mundo. Traduzida e recriada por toda parte, a história contava sobre a imponente figura do rei Artorius expulsando de seu reino os saxões do norte e os romanos do sul, com a ajuda do mago Merlin.

Acrescida de outros conteúdos, a lenda foi aumentando seus pontos em torno do castelo de Camelot, trazendo novos personagens, novas situações, fruto da imaginação dos escritores, inclusive as mazelas humanas de ambição, paixões dilacerantes como a de Lancelot e Ginevra, intrigas como o rei Artur e o seu filho bastardo Mordred, mistérios como a busca do Santo Graal, heróis míticos como Percival e Galahad, que foram incluídos no ciclo arturiano. São histórias dentro de histórias, como afirma a dramaturga Cleise Mendes, comentando sobre a lenda e o texto da peça:

A lenda como matéria-prima e o texto do próprio Dorst são material transbordante. São miríades de histórias entrelaçadas. Como um mil e uma noites, são histórias dentro de histórias. O autor, ao tomar isso, toma com versão crítica, imprimindo toda uma série de questões filosóficas, principalmente, trazendo o século XX (depoimento em sala de aula em 28/10/2009).

Dorst, ao adaptar esses temas para os contextos da civilização moderna, esta civilização que nasce da ruptura da unidade entre o espírito e a matéria, engendra com sucesso o plot de sua peça. A Távola Redonda é apresentada por Dorst como símbolo dessa unidade e significa a imagem utópica da democracia. Cavaleiros sentados em círculo, ninguém acima, ninguém abaixo, todos têm o mesmo direito. Antes de se tornar realidade, o ideal da Távola é destruído pelos próprios homens que o criaram. A natureza humana impede e inviabiliza, em razão da ambição pelo poder e das relações obscuras da alma, a prática da democracia, destruindo a utopia e a própria humanidade.

Dentre as diversas leituras preparatórias<sup>208</sup> pesquisadas pela equipe na época, destaca-se o livro de Chrétien de Troyes<sup>209</sup> *Romances da Távola Redonda*, que são os romances arturianos ou romances bretões que tratam dos ideais e dos sonhos daqueles que viveram intensamente seus instintos na Idade Média. Esses romances traduzem a guerra e todas as formas de combate, as múltiplas criações da fé, a embriaguez da aventura e da façanha. Na Idade Média, as celebrações usuais foram se traduzindo sob a forma de canções épicas, em prodigiosos campanários e naves, em poemas e romances de aventuras amorosas e místicas.

Conforme o autor do prefácio do livro, Jean-Pierre Foucher, na Idade Média, por toda parte, ressoavam apelos profundos. “O sangue fala: o sangue da Redenção guardado no Santo Graal, aquele que derramam o cruzado e o infiel. E que dizer do sangue de amor, que é também filtro de vinho perfumado que sela para sempre o pacto entre duas vidas?” (TROYES; FOUCHER, 1991, p. 8). Um sangue bom que se embriaga com as histórias prodigiosas que inventa – o sangue dos primeiros escritores, os primeiros romancistas que, em versos, se embriagaram com as histórias prodigiosas que inventaram, deixando a alma ir ao encontro de si mesma, descortinando espaços, desvelando desejos.

Ainda em Foucher, a questão do encantamento nos romances arturianos de Chrétien de Troyes representa um momento da tentativa de escrever história onde toda história é o homem. Nesse aspecto, a reescritura do mito Merlin, de Tankred Dorst, expõe vigorosamente o desagregamento da Távola Redonda e justifica-o em razão da não concretização das utopias,

<sup>208</sup> Leituras preparatórias: *Romances da Távola Redonda*, de Chrétien de Troyes; *A Morte do Rei Artur*, romance do século XIII, anônimo; *A História do Mago Merlin*, de Dorothea e Friederich Schelegel; *A Lenda do Graal: do ponto de vista psicológico*, de Emma Jung e M.-L. Von Franz; *Merlin, o Mago*, de Jean Markale; e o romance de maior sucesso dos anos 1980, *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley.

<sup>209</sup> Chrétien de Troyes é da região de Champagne, provavelmente nascido em Troyes por volta de 1135. Escreveu sete romances, seis dos quais se referem à lenda arturiana. Considerado o primeiro romancista francês com admirável domínio tanto do romance cortês como do romance místico (TROYES; FOUCHER, 1991 p. 11).



revelando, nas falas sábias de Merlin, que o homem é um “eterno bago verde”. Em Chrétien de Troyes, conforme Foucher, esse romance arturiano vai concretizar a Idade de Ouro, a era gloriosa do homem reconciliado com Deus, com o mundo, consigo mesmo. Cabe à corte do rei Artur prefigurar a ordem dos belos tempos por vir. Preside-a soberano, encarnação da potência que um dia reunirá as nações como ele soube reunir, ao redor da Távola Redonda, os cavaleiros então transformados em barões seus.

Então, sob novas figuras e nomes, surgem os deuses, os heróis e os gênios dos celtas. A imagem de Nossa Senhora abençoa o escudo do Rei Artur. Com cruces pintadas ou esculpidas cristianizam-se os menires. O eremita toma o assento à mesa dos bardos. Pouco a pouco, com muita segurança, a mulher descobre e consolida seu reinado. Nas cortes da Aquitânia e da Inglaterra, a soberba Leonor dita os decretos do amor e comanda os preparativos da Távola Redonda. É assim que nasce o romance cortês arturiano, também chamado romance bretão (TROYES; FOUCHER, 1991 p. 8).

Na visão de Foucher, os romances arturianos “antigos” – Roman de Thèbes, Roman de Pirame et Tisbe, Roman de Troie e Roman d'Éneas –, certamente, influenciaram a composição dos primeiros romances bretões, que teriam servido de modelo para os romances de Wace e Chrétien de Troyes. As situações e os personagens foram aclimatados e receberam das mãos de Chrétien de Troyes alterações que lhe deram originalidade. Existem defensores da cultura céltica que afirmam que os romances cortesios provêm de lendas, relatos e poemas épicos muito antigos e de “lais”<sup>210</sup> narrativos como os compostos por Marie de France<sup>211</sup>. Trabalhando essa matéria de diferentes formas, a imaginação dos romancistas-poetas teria dado origem aos romances cortesios bretões. Alguns estudiosos<sup>212</sup> afirmam que a matéria bretã desses romances é essencialmente armoricana, proveniente da Bretanha Menor continental. Foucher se refere também ao estudo de 1929, de Edmond Faral, *L'Origine de La legende arthurienne*, em que Faral destaca a importância fundamental do historiador Geoffroy Monmouth<sup>213</sup>. Estudiosos reconhecem que a existência do romance arturiano se deve à viva e

<sup>210</sup> Os lais bretões são poemas formados de versos regulares e curtos, celebrizados por Marie de France no século XII (1160-1175) como peças literárias perfeitas. Os lais eram executados por harpistas bretões que iam de corte em corte e recitavam estes poemas tanto em francês como em galês, enriquecendo-os com acréscimos da imaginação (TROYES; FOUCHER, 1991, p. 9).

<sup>211</sup> Marie de France viveu provavelmente no século XII na Inglaterra, era meia-irmã de Henrique II, identificada como abadessa de Shaftesbury em 1181. Ela ainda vivia em 1215 (JUNG; FRANZ, p. 17).

<sup>212</sup> Eruditos celtistas: W. Foerster, H. Zimmer, W. Golter (TROYES; FOUCHER, 1991 p. 9).

<sup>213</sup> Geoffroy de Monmouth escreveu em 1137 uma *Histoire des rois de Bretagne* e em 1148 *La Vie de Merlin*. Atendendo a causas políticas, o historiador cria o personagem do rei soberano e ideal, novo Alexandre cercado de vassallos heroicos, senhor de uma corte renomada entre todas pelo esplendor das festas, dos jogos

cativante narração de Monmouth e também acreditam haver razões fundamentais para se atribuir como fonte de inspiração as tradições célticas e armorianas.

A lenda de Artur foi transcrita em versos franceses (Roman de Brut) por um trovador normando, Robert Wace, em meados do século XII. Na mesma época, Élie de Boron e Rusticien de Pise apresentaram uma redação da lenda em prosa. O Roman de Brut conta, entre outros episódios, o nascimento do príncipe armórico Artur, filho de Uther Pendragon, que prodigiosamente assumiu a personalidade do rei Gorlois da Cornualha, dormindo com sua esposa, que se tornou a mãe de Artur. O jovem príncipe tinha como antepassados os mais ilustres bretões de diversas estirpes, bastante renome para fazê-lo rei. Wace recorda as façanhas que desde jovem o tornaram célebre nos campos de batalha. Em breve, sai da ilha de Bretanha e subjuga a Irlanda para, em seguida, conquistar a Dinamarca e a Noruega. Não demorou em arrebatar a França do general romano governador de Paris. Com seu imenso exército conhece a vitória também na Itália. Em seus caminhos, ataca os grandes senhores do Mal, também exterminando os gigantes e monstros. As virtudes guerreiras de sua espada Excalibur contribuem para a vitória. A espada foi presente das fadas da ilha de Avalon, e compõe sua figura o seu escudo ornado com uma imagem “feita à semelhança da Senhora Santa Maria”.

O príncipe feito rei reúne as cortes ordinárias em um ou outro de seus castelos preferidos e a corte plena em Carlion, no atual País de Gales. As celebrações das grandes festas são narradas longamente pelo trovador bretão. Os mais valentes e os mais ilustres cavaleiros da Europa vinham prestar homenagem ao rei Artur, conforme um trecho do Roman de Brut de Wace:

Não havia um só escocês, um só bretão, francês, normando nem angevino, tão pouco um flamengo, borgonhês ou loreno, nem um único cavaleiro do Oriente ou do Ocidente que não se considerasse obrigado a aparecer na corte de Artur. Quem procurava Glória e renome para ela se dirigia com certeza, tanto para formar juízo sobre a cortesia de Artur como para admirar seus estados, conhecer seus barões e receber ricos presentes. Os pobres amavam-no, os ricos honravam-no. Os reis estrangeiros o invejavam e temiam. Receavam que ele chegasse a conquistar o mundo inteiro e a arrebatar-lhes a coroa (TROYES; FOUCHER, 1991, p. 11).

---

cavalheirescos, pela beleza insuperável das mulheres, uma corte cujos cavaleiros vivem e aventuram-se com o único objetivo de merecer o amor.

Conforme Foucher, o trovador normando narra como os visitantes que vieram prestar homenagens se sentem honrados em conhecer os cavaleiros da Távola Redonda. Wace explica também as razões que levaram o rei a criar a ordem da Távola Redonda, “da qual os bretões contam muita fábula”. Sentados ao redor dessa mesa, nas ocasiões importantes da corte plena, todos eram servidos da mesma maneira. Nenhum podia gabar-se de ocupar lugar mais honroso que o vizinho. Entre eles, não havia primeiro nem último. A última parte do *Roman de Brut* narra as provações do rei. Artur se vê traído por seu amado sobrinho Mordred<sup>214</sup> e arrebatam dele a esposa, a rainha Guinevere. Artur é mortalmente ferido em combate na batalha de Camelot. As narrativas de Wace continuam após a morte de Artur, cujas lamentações são a certeza de uma ressurreição. Na ilha de Avalon, sob um outeiro sagrado, Artur dorme e é velado pelas fadas. Artur dorme um sono que é apenas o prólogo de uma nova, heroica e maravilhosa história.

Foucher assinala que essas obras antigas – armoricanas e galesas – comprovam a antiguidade do personagem Artur e uma certa autenticidade de seu caráter heroico. Já na alta Idade Média, Artur aparece como defensor dos bretões, o mais famoso dos chefes guerreiros que comandaram a luta contra o invasor saxão. Em paralelo à formatação da lenda do rei Artur, em várias obras de poetas bárdicos, com o Wace e seu *Roman de Brut*, formou-se a lenda da Távola Redonda: Já verroiz la Table Ronde, Qui tournoie comme le monde<sup>215</sup>.

A maior parte das façanhas dos cavaleiros de Artur tem como ponto de partida a reunião ritual ao redor de uma Mesa dos Festins, que logo depois se tornou a Mesa Maravilhosa – a Távola Redonda, uma mesa para onde os cavaleiros retornam a fim de tomar assento com seus pares. A saída em busca do Graal é apresentada como uma ideia de Merlin, o mago. Na origem da tábola arturiana, há certamente várias tradições célticas e a mais conhecida é a Mesa dos Festins, sobre a qual, contudo, conforme Foucher, não existe referência quanto à forma. Através de um jogo de tradições, teriam os romancistas do século XIII conhecido e se deixado influenciar por contos épicos irlandeses que relatam um festim realizado pelo rei Conchobar, que toma assento em uma mesa solene e misteriosa (mas não redonda) com seus 12 pares.

---

<sup>214</sup> Mordred na versão de Dorst é filho do rei Artur com sua irmã Morgana. Foi concebido em Avalon durante uma festa do solistício do verão chamada Gamo rei. Durante a batalha de Camelot, provocada por Mordred, Artur sai ferido mortalmente enquanto Mordred é morto pelo pai. Depois deste ato, Artur joga a sua espada Excalibur no lago e é levado por Morgana para Avalon. Esta passagem especialmente traduz um ato de soberania da cultura céltica. Artur volta para os deuses pagãos.

<sup>215</sup> Vereis agora a Távola Redonda/ Que gira como o mundo.

Outro caminho, segundo Foucher (1991), é relacionar a Távola Redonda à Cruz Céltica (uma cruz sobre um círculo), reunindo a origem mítica do herói solar com o invento da muito solar Távola Redonda. No ciclo arturiano, a Távola é um símbolo do poder moral, como Robert de Borom<sup>216</sup> menciona em seu Merlin Símbolo de união, a troca da primeira refeição em comum, ligada pela afeição e o desejo de nunca se separarem. Sentar-se àquela mesa seria um ideal da cavalaria. Essa mesa representa a redondez do mundo, as circunstâncias e o firmamento. Em seu centro, o vaso místico do Graal, simbolizando a alma irradiante. Chegará o tempo da demanda em que os aventureiros, os heróis da proeza, não mais terão lugar nela. Serão admitidos à Mesa mística apenas os puros, os Parsifal, os Galahad. Talvez, essa Távola Redonda seria também a Mesa do Graal e a Mesa também da Santa Ceia. Para Foucher, o século XII foi obsedado pelo mistério da trindade e as relações míticas que se estabeleceram entre as três mesas (p. 17-18).

O mago Merlin é conhecido como idealizador da Távola Redonda, o Conselheiro de Uther Pendragon, do rei Artur, e apaixonado por Viviane. Conhecido pelos nomes Llallogan, Myrddin, ou ainda Leiloken, Merlin é um bretão descendente de celtas não cristianizados que perdeu a razão e se refugiou no bosque logo após a batalha de Arderyd – travada no longínquo ano de 573, na região hoje conhecida como Escócia. No livro de Jean Markale<sup>217</sup>, ele se posiciona entre prós e contras, relatos escritos e tradição oral, trazendo conclusões sobre um bardo profeta, de um louco dos bosques ou dos últimos dos druidas. Direciona também para a figura de outro Merlin, quase um demiurgo – uma criatura que está num plano intermediário entre o humano e o divino. Refere-se à sua descida à terra para influenciar nossos destinos. Nesse aspecto, a atualidade do personagem Merlin, de Tankred Dorst, é admirável. O acesso ao universo da Idade Média foi procurado por Dorst através de signos potentes, perduráveis e partilhados no presente. Merlin, na versão de Dorst, é o filho do Diabo, que seduz uma ingênua mulher – a gigante Ana, irmã de um palhaço. Conforme Antonio Cesar Meireles, o texto de Dorst conduz a montagem para o presente:

Coerente com as rupturas dramáticas e temporais do texto, cenários, figurinos e objetos de cena que não são adereços de época, mas elementos de uma costura cênica trans-histórica e trans cultural. Tudo que se pretende medieval não é por fidelidade ingênua a uma época, mas por um desejo evocativo. Muitas vezes, é do realismo precário desse elemento que se retira

<sup>216</sup> Robert de Borom, no século XII, escreveu a trilogia: José de Arimateia, Merlin e Perceval. É considerado por alguns celtistas como o verdadeiro precursor do romance bretão.

<sup>217</sup> Merlin, o mago, de Jean Markale, tem tradução de Francisco José P. N. Vieira, Paz e Terra, 1981.

o seu grande poder de representação. Em um momento da peça, Artur pergunta a Merlin se as idéias envelhecem. Merlin vacila. Mas ali mesmo ele responde: elas vivem aqui e agora. Ainda que estejam no limbo da História (Programa da peça Merlin ou A Terra Deserta, 1993).

Existem temas, na literatura universal, como Édipo, Fausto, Eletra, Graal e outros, que não se esgotam, nem perdem o encanto com o passar do tempo, eles sugerem, a cada dia, novas reflexões e estudos. À luz da moderna pesquisa psicológica, A Lenda do Graal – do ponto de vista psicológico, de Emma Jung e Marie Luise Von Franz<sup>218</sup>, traz a prática junguiana da interpretação de mitos, com vasto material de estudos, traçando paralelos mitológicos, literários, religiosos e culturais, com o objetivo de oferecer uma visão abrangente da lenda do Graal. As autoras enfocam a alquimia, a psicologia dos sonhos, as doutrinas secretas do esoterismo, despertando um enorme interesse na história da cultura e da religião.

O foco desta narrativa, em linhas gerais, é um objeto tido por maravilhoso ou um recipiente misterioso, guardião da vida e doador de alimento, guardado num castelo de acesso difícil por um rei doente, cujo país se encontra deserto. A cura e o renascimento da “Terra Deserta” dependem do cavaleiro que se dispuser a encontrar o Graal e formular a pergunta certa. A história é bem similar ao conto de fadas e tem como motivo principal a busca de uma preciosidade difícil de ser obtida e a libertação de um feitiço. O que as autoras chamam atenção é que esse conto de fadas se entrelaçou com uma lenda cristã, a da procura do precioso sangue de Cristo, que José de Arimateia recolheu após a descida da cruz. A mistura de lenda e conto de fadas confere ao tema um lugar especial na literatura por refletir problemas básicos da humanidade, estendendo-se aos planos psíquicos e dramáticos da cultura de fundo cristão, numa aura de conto “eterno”.

Ocuparam-se com a lenda do Graal não apenas a ciência e a arte, mas também os movimentos espiritualistas do nosso tempo, como, por exemplo, as ordens secretas, a antroposofia e outras sociedades, de semelhante natureza, que têm o Graal ou a sua busca como objeto de exercícios de meditação ou de cerimônias de iniciação. O Graal oculto ainda está chamando os buscadores para a Quest<sup>219</sup> e há ainda cavaleiros a caminho do castelo difícil de ser encontrado, onde a jóia preciosa está guardada (JUNG; FRANZ, 1980, p. 11).

---

<sup>218</sup> M.-L. Von Franz foi a responsável, após a morte de Emma Jung, em 1955, a dar prosseguimento e concluir, a pedido de C. G. Jung, esse trabalho, de trinta anos de pesquisa.

<sup>219</sup> Quest, no sentido de pergunta. O cavaleiro do Graal deveria ser puro e saber formular a questão para a cura do Rei Pescador ou Rei Doente e a Terra Deserta.

Ao lado da origem oriental da lenda do Graal, é indiscutível para essas autoras a contribuição da influência celta. Conforme a maioria dos textos, o castelo do Graal deve ser procurado na Bretanha, onde o rei Artur e seus cavaleiros, principalmente Percival, moravam e para onde José de Arimateia teria levado o Graal. Glastonbury é reconhecido como o lugar onde José aportou. Apesar do caráter lendário, alimentado por suposições, esse lugar continua vinculado à tradição do Graal. A lenda do Graal cresceu nesse terreno e faz parte dos chamados contos bretões, e, mais especificamente, dos Romans de La Table Ronde, conjunto de histórias que se agruparam em torno da figura histórica e meio lendária do rei Artur da Bretanha e seus cavaleiros. Para Jung e Franz, os cavaleiros da Távola Redonda de Artur, tal como contam essas histórias, representavam uma espécie de escola superior de formação cavaleiresca. Incluindo o Romance de Percival, esses contos foram, durante séculos, uma espécie de código da maneira cavalheiresca de ser e de viver, perseguindo um ideal inatingível e metas inalcançáveis, consideradas como superiores às “trevas” da Idade Média.

A lenda do Graal, da perspectiva psicológica, leva em consideração certo paralelismo que pode ser produzido por condições psíquicas inconscientes. O exemplo da obra de C. G. Jung intitulada *Aion*, que é a simbólica da religião cristã, nasceu não apenas de um problema de antagonismo, mas foi essencialmente marcada pelo fato sincronístico de que a era cristã se caracteriza astrologicamente por dois peixes justapostos. Os mais diversos movimentos espiritualistas da época na era do “segundo peixe” se desenvolvem no sentido oposto aos pontos de vista cristãos e poderiam ser sintetizados como tendências pagãs-regressivas. Para Jung e Franz (1980), os poemas do Graal, noutras palavras, nasceram de uma necessidade psíquica paralela de ampliação de símbolos centrais da religião cristã e da necessidade de dar um desenvolvimento criativo a certos problemas que permaneceram abertos, como o da sexualidade, o da sombra e o do inconsciente (p. 15).

O contato com o Oriente, em consequência das cruzadas, trouxe um estímulo extraordinário à fantasia no Ocidente. Outro fenômeno dessa época foi o devotamento à mulher, de grande influência nos costumes e na cultura, chegando a manifestar-se na literatura<sup>220</sup>. Por exemplo, em *Cours d'amor*, que, para assuntos de amor, estabelecia um código, do mesmo modo que o círculo do rei Artur representava a virtude do cavaleiro. Para Crétiens Troyes, a mulher significava muito mais que ouvinte e leitora. Para ele, a mulher era

---

<sup>220</sup> Eleonora de Aquitânia e sua filha Marie de Champagne de quem Chrétien Troyes teria recebido a matéria para o seu *Roman de La Charrette*, que trata do cavaleiro Lancelot.

sua inspiração e ele quis ser admirado e amado por ela, quis compreendê-la, como comprova o estilo Mine, o mais belo testemunho do amor do ser humano.

Conforme Jung e Franz (1980), a predominância e uma “tendência à irracionalidade caracterizam tanto a mentalidade feminina como a céltica, o que é testemunhado não apenas pelos contos de fadas, as lendas, os mitos, mas também pelas idéias, tradições e costumes que permanecem vivos até o presente” (p. 17). Um dos traços do mundo celta é a existência de um “país do além”, que não é só uma morada dos que morreram, mas é uma terra dos vivos – uma espécie de Elysum (paraíso) habitado pelos imortais, onde não existem doença e morte e os homens vivem ao lado de seres semelhantes a deuses, saboreando deliciosos pratos e ouvindo música maravilhosa.

Em todos esses elementos – assim como a tendência à irracionalidade na existência do feminino, na admissão do material de fantasia oriental e, ainda mais nitidamente, na predominância progressiva do simbolismo lendário do país de além –, se expressa uma e a mesma coisa, a saber, a extraordinária reanimação do inconsciente, fato que ocorre, sobretudo, em épocas em que os valores religiosos da cultura começam a se transformar.

Este é o momento crucial, e é dessa transição cultural que Tankred Dorst (1984) alimenta, de forma crítica e também fantasiosa, a sua peça Merlin, ou A Terra Deserta, abrindo-a com a chegada do cristianismo e a expulsão dos deuses pagãos.

Cristo expulsa os deuses pagãos cena 1 - Cristo iluminado por mil lâmpadas elétricas expulsa os deuses pagãos. Raios rasgam o céu. Urros. Guinchos agudos. Holofotes procuram os deuses pagãos. Estes caem do alto para a treva embaixo. Refugiam-se nos matos, escondem-se nas cidades (DORST, 1984, p. 11).

Em uma conversa sobre o texto Merlin, de Dorst, Cleise Mendes<sup>221</sup> explica que se trata evidentemente de uma referência histórica à chegada das hostes cristãs, dos cavaleiros do cristianismo que expulsaram os antigos deuses, que fogem espavoridos.

Este momento dá uma ideia de como o texto de Dorst era desafiador para o encenador não só no sentido cênico, mas em todos os sentidos porque ao mesmo tempo é uma história conhecida, uma história tão contada que Dorst escreve de uma forma crítica. Uma história revisitada como a do rei Artur,

---

<sup>221</sup> Cleise Mendes, dramaturga e poeta com mais de 30 textos teatrais encenados e parte deles publicada, é autora de contos, poemas e ensaios. Doutora em Letras e professora de Dramaturgia na Escola de Teatro da Ufba.

que na verdade não é uma história, são ciclos de histórias que dão conta da penetração do cristianismo, tomando os espaços, mas Dorst escreve isto de uma maneira crítica. Traz a questão da Terra Deserta e da queda das utopias. A queda daquele enorme ideal, o élan dos cavaleiros. Mostra o embate, o choque com a realidade externa, mas também o embate interno dos seus próprios desejos [...] aquela idealidade do herói do cavaleiro vai sendo roída pelo embate dos próprios defeitos humanos, suas próprias contradições. Na verdade, estão ali não só enfrentando sua dimensão heroica, mas também psicológica, que normalmente os heróis das histórias não têm essa dimensão. Estão ali para agir, para realizar grandes proezas, nunca tem uma indicação de como eles se sentem. Dorst faz esse jogo do herói que duvida de si mesmo, duvida da fé em determinado momento. Então como prosseguir sem o amparo da fé? Se você não está pleno, porque afinal de contas são perigos, são desafios. É preciso estar muito convicto (depoimento em aula concedido em 28/10/2010).

Lendo o texto de Dorst, percebem-se suas tentativas de frescor imaginativo e positividade da história. Em seus passeios do contemporâneo ao medieval e vice-versa, Dorst mostra com humor seco o homem prematuro, duvidando de si mesmo, mas acreditando que utopias são realizáveis. Apresento em seguida um trecho do depoimento escrito do ator Yulo Cezzar<sup>222</sup>, que faz reflexões sobre o mundo pagão e o mundo cristão, perdas e ganhos:

A Europa reunida em torno de uma mesma moeda [o euro] hoje equivale às diversas tribos assentadas em torno da Távola redonda, idealizada ou não por Artur, para que a Inglaterra, no futuro vindouro, pudesse vir a existir como região autônoma. Em processos de colonização tudo tem seu preço, e o preço pago pelas tribos do norte foi a supremacia do cristianismo sobre os deuses celtas existentes e enraizados principalmente nos países reunidos por Artur. Se as tribos do norte tiveram que sacrificar seus deuses e lendas diante do poderio bélico dos colonizadores, os colonizadores se dobram ante a força do imaginário das tribos celtas/nórdicas. Ninguém ganhou, ninguém perdeu. A história não é feita de ganhos ou perdas, e sim dos processos que definem a condição humana, no futuro, quando os fatos se tornarem passado. Se a Igreja Católica sai fortalecida com um Deus onipotente onisciente onipresente, o caráter mágico herdado das tribos nórdicas passa a ser fundamental para a efetivação desta mesma onisciência onipotência onipresença. Todo o ideal católico é pensado, racionalmente falando, durante o período citado; a ideia da santidade aflora e os santos católicos ganham caráter mágico, “sobrenatural”, fundamental para a edificação do divino. Se nos séculos subseqüentes a Igreja cometerá seus holocaustos, o cristianismo se firmará como uma das mais humanitárias filosofias da sociedade ocidental, herdando utopias criadas em torno da imaginária tábola arturiana, cujo conselheiro principal era um Druida de nome Merlin, santo, se não fosse pagão (depoimento escrito concedido em 23/1/2011).

---

<sup>222</sup> Yulo Cezzar atuou no espetáculo Merlin fazendo o papel de Percival e mais tarde escreveu, atuou e produziu a peça O Sonho de Percival. Atualmente é professor de interpretação teatral. Fizemos juntos os espetáculos Lágrimas de um guarda-chuva, em 1997, e Maíra ou coisa Bonita se faz devagar, em 1999.



Conhecer mais detalhadamente como foi desenvolvido o texto da peça e quais foram as intenções dos autores na época foi uma revelação, pois acrescentou mais subsídios para a análise da montagem. Dorst não escreveu simplesmente um texto, ele imprimiu uma forma narrativa que mistura formas literárias e teatrais que são codeterminantes em termos de meios de encenação. Foi com ironia, humor, sarcasmo, sensibilidade e tristeza, que o autor desenvolveu sob o signo da fragmentação sua visão de início e fim de mundo, desafiando os encenadores com situações cênicas quase sempre hiperdimensionadas de realismo fantástico do começo ao fim da sua peça *Merlin*, considerada na Alemanha como o maior texto teatral dos anos 1980<sup>223</sup>.

## **A Montagem**

“Mais vale viver no provisório do que no definitivo.” (BACHELARD, 2008 p. 74) Se pudesse transmitir com palavras a lembrança mais forte que tenho sobre a montagem do *Merlin*, eu escolheria imaginação e trabalho. Com o texto de Dorst, experimentei o trabalho árduo com liberdade e verdade subjetiva, aberta para o mundo da irracionalidade, o misticismo, o prazer de estar com outras culturas, conceber cenas conduzida pela fantasia do provisório, concedendo, assim, ao meu imaginário de artista a possibilidade de ultrapassar os limites de um conhecimento limitado em si e abrir espaço para o devaneio, quebrando resistências minhas e dos meus parceiros cocriadores:

A imaginação está estritamente ligada à vontade como uma atividade desejada, dirigida, uma vontade necessária do trabalho onírico, porque a imaginação não é uma atividade ociosa, uma vagabundagem do espírito, é uma atividade dirigida, uma atividade criadora e desveladora de seres. O devaneio, estado em que se imaginam e se criam imagens novas está ligado à vontade de sonhar. O mundo é resistente, e, para vencer esta resistência, é preciso vontade de trabalhar (BACHELARD, 2008, p. 43).

Minha intenção como diretora foi fazer uma montagem transcultural. Este foi o direcionamento que mais afinou com a dimensão poética que se pretendia dar à montagem.

---

<sup>223</sup> A publicação alemã contém ilustrações e chega a 375 páginas, e a brasileira contém 229 páginas em espaço simples; ambas com 97 cenas.

Não celta, não baiana, não alemã e no entanto um pouco de nossas travessias em cada uma delas, acrescidas de outras expressões. Bachelard fala que “Numa imagem poética a alma afirma a sua presença” (p. 6). A ideia de transmutar estava também presente na alma de cada um de nós. Não queríamos atuar com uma coisa fixa, definitiva. Queríamos experimentar a desfixação, a perda provisória do equilíbrio de estar na dança espiralada de Shiva.

No ser, tudo é circuito, tudo é rodeiro, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral é o ser homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se investem? Já não sabemos imediatamente se corremos para o centro ou se evadimos. [...] Assim, o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca atingirá o seu centro. O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No terreno da imaginação mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão. [...] E, se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao recolhermo-nos em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; freqüentemente, é no âmago do ser que é errante. Por vezes, é estando fora de si que se experimentam consistências (BACHELARD, 2008, p. 217-218).

Ali, no espaço do Icba, confinados por seis meses, gestamos em espiral<sup>224</sup> o Merlin de Dorst. Recorro à leitura de Antonio Cesar Meireles sobre a montagem, num texto que se encontra no programa da peça, no qual ele discorre sobre a transmutação da peça de Dorst, através da energia do elenco e da direção, para uma montagem que passou pela cumplicidade da alma, realizando-se trans-histórica e transculturalmente.

Não se atravessa um texto como Merlin impunemente. Como uma floresta ele se adensa em torno do leitor, requisita seus sentidos, devora resistências. Sem evitar os riscos do gesto, a montagem despoja-se de suas certezas prévias para corresponder aos chamados de Merlin. Silêncio, escuta atenta. Não por reverência religiosa, mas por necessidade de libertar os sentidos. Ler, sentir, morar e ser morada do texto, até que reconvoque em cada leitura referências culturais mais íntimas. Assim evita-se a tentação imediata de adaptar Merlin a uma realidade brasileira pré-concebida. A presença de elemento da tradição afro-brasileira não obedeceu a critérios de regionalidade, mas à sua capacidade de tornar o texto presente. No espetáculo o texto é sempre o mesmo de Dorst, porém saído de uma dimensão verbal, ele renasce em uma atualização cênica. Na fronteira da dança-teatro, Carmen Paternostro induz o ator para a co-autoria do espetáculo. Os seus movimentos, coreografados em um espaço que deixou de ser físico para se tornar dramático, resultam de uma técnica mas passam

<sup>224</sup> A concepção do cenário estava dirigida à forma espiralada. A cena do Diabo e Ana, a mãe de Merlin, bem como a do nascimento de Merlin e todas as outras de evocação celta, como a da luta entre o rei Vortiger e o rei Utherpendragon, eram realizadas em frente a uma grande tela com uma espiral desenhada com textura de barro.

pela cumplicidade da alma. Tankred Dorst reconheceu o vigor cênico da montagem e considerou como a melhor tradução cênica de Merlin até então realizada (Programa da peça Merlin ou A Terra Deserta, 1993).

### **O Ator como Foco Principal**

Durante a análise sobre Merlin apoiada nos relatos surgiu a questão: A montagem de Merlin se inscreveu na história do teatro baiano, ou se inscreveu na história daqueles que a vivenciaram? Com esta pergunta dou início a algumas considerações sobre a condução da encenação, a partir das minhas avaliações, anotações feitas durante os ensaios e das observações oportunas encontradas nos depoimentos dos assistentes de direção e do elenco.

Pensando que se inscreveu na história daqueles que fizeram parte do projeto, lembro para começar que a montagem de Merlin contou com o fundamental apoio do Icba-Salvador, através do seu diretor Roland Schaffner, que colaborou com os diversos segmentos da produção, esta, planejada nos mínimos detalhes. O foco principal da organização da montagem se deu em função do trabalho do ator em todas as suas possíveis necessidades para a realização plena, como o espaço para as pesquisas, e tempo suficiente para os ensaios e experimentações. Assim pensando, a logística oferecida pelo Icba foi de extrema importância para o sucesso do projeto. Num mesmo espaço, os atores puderam ensaiar, ler e encontrar com seus pares, discutir e trocar ideias. O grupo Intercena se responsabilizou pela produção e todos os atores assinaram um contrato de trabalho, o que na época era pouco comum, e seguramente este foi um diferencial. Os atores participavam de programações de caráter preparatório da dramaturgia para cercar seu trabalho de informações alimentando a criação dos personagens. Assim, assistiam a filmes sobre a temática, liam sobre encenações realizadas na Alemanha e ouviam palestras que contextualizavam a temática.

HF – Acho que podemos lembrar Merlin em suas vertentes. Uma delas é a da organização profissional que o espetáculo propôs naquele momento. O que significa isso? Como foi formado o elenco? Foi uma audição pública, isso no ano 1992. Começar com uma audição pública, um fator importante que foi uma novidade entre nós na época. Um encaminhamento de produção que só se via no teatro profissional. Além disso, os que foram selecionados foram contratados, recebendo mensalmente pelo trabalho um pró-labore pelo que estavam fazendo. Isto no contexto do teatro baiano foi um avanço. E as próprias condições de trabalho que nos foram oferecidas, também tocam essa questão do profissionalismo no teatro. Quer dizer, tínhamos uma sala especial, tínhamos uma instituição que nos apoiava fisicamente inclusive no

desenvolvimento de todo o processo de montagem do Merlin. Paralelamente a gente pode pensar no Merlin como uma construção artística, primeiro com uma base conceitual muito sólida. Você vinha de uma experiência muito forte do Intercena, e também o trabalho com o pessoal de Belo Horizonte, já com essa ideia de grupo, de constituição e trabalho em grupo (depoimento de Hirton Fernandes concedido em 29/1/2011).

GM - O processo de trabalho foi iniciado e neste momento já percebia que era um projeto diferente do que se tinha na Bahia por vários motivos. Primeiro por motivo profissional de mercado, porque nós tivemos oportunidade de trabalhar durante meses a fio como profissionais recebendo salário, com horário de ensaio. Então, isso é magnífico, e foi desde a seleção, que foi muito organizada, respeitosa e dentro dos trâmites profissionais, com um tratamento profissional, o que é uma coisa pouco usual em Salvador. Isso é uma coisa singular, e dentro deste escopo de profissionalismo não só a questão do ator receber salário e ter horário de trabalho de ensaio, como também se propor a desenvolver ações que não estavam acopladas a teatro especificamente, mas você estudar literatura e ter palestras de pessoas ligadas a diversos temas que estávamos desenvolvendo. Foi uma experiência com um processo muito peculiar e muito rico inclusive profissionalmente. Então eu fiquei muito encantado de poder acompanhar o seu processo de criação, que não só teve a cooperação da equipe dos atores, que virou um núcleo verdadeiramente, como também as pessoas que foram sendo agregadas, assistente de direção, figurinista, pessoas que foram sendo convidadas para trabalhar o texto, o próprio Icha, através da figura de Schaffner, que também trabalhou na trilha sonora, enfim e tantas outras contribuições de toda aquela estrutura que tínhamos ali (depoimento de Geraldo Moniz concedido em 27/1/2011).

## **Teatro Energético**<sup>225</sup>

Apesar de o direcionamento ter sido para o apoio do trabalho do ator, alguns se sentiam abandonados pela direção, e sofriam ansiosos para “marcar” sua cena ou, no sentido de Lyotard, para marcar com presença. Por exemplo, um ator que estava trabalhando na cena 35 se lamentava por ter de me aguardar pois eu ainda estava na cena 8. Todos nós fomos tomados pela ansiedade e pelo medo de não darmos conta, mas havia uma pulsão interna e em nenhum momento desistimos. Era um fluxo de energia contagiante para a materialização da montagem. Eu fazia planilhas de ensaio e cronometrava o dia por minuto para ganharmos tempo e rendimento de trabalho. Joana Schnitman<sup>226</sup>, assistente de direção com quem dividia

---

<sup>225</sup> Teatro energético é um termo usado por François Lyotard, um teatro que “busca substituir ao ramal dos signos, o fluxo das pulsões, a força da presença, o imediato do significante e da materialidade cênica”. (PAVIS, 2008, p. 296).

<sup>226</sup> Reconhecida e atuante no cenário baiano, inicialmente como atriz da Companhia de Teatro da Escola de Teatro da Ufba e também por participar com destaque de outras montagens como atriz convidada. Participou no

trabalho e dúvidas, depois que eu dava uma primeira pincelada na cena, ela fazia a cobertura do trabalho do ator. Osvaldo Rosa<sup>227</sup>, que dividiu comigo o trabalho de coreografia, da mesma forma. Após as discussões iniciais e improvisações que resultavam nas primeiras células de composição, Rosa seguia com o trabalho coreográfico muito apoiado pelos dançarinos do elenco.

O período da manhã era para os aquecimentos, as pesquisas de corpo e voz, improvisações e primeiras marcações. O período da noite era para a passagem direta das cenas, seguindo as correções e repetições. No turno da tarde, o elenco estava livre e eu com o núcleo do Intercena cuidávamos da parte da produção com reuniões com as equipes de figurino e cenário, de divulgação, ou com a direção do Icba para questões de organização e também sobre o desenvolvimento da exposição e do vídeo.

Foi um trabalho movido por energia no sentido da pulsação para sua concretude. O tamanho da montagem, e em consequência as inúmeras coisas a serem resolvidas, foi uma exigência para cada um de nós que não poderemos esquecer jamais. Tivemos lacunas, algumas preenchidas com suporte do próprio elenco, e outras não resolvidas, talvez eliminadas. O que lembro é que não havia sobra de tempo, e a montagem se realizava como no cinema. Cada dia eu tinha de cumprir a finalização de um número de cenas e não podia deixar de concluir o que fora programado.

Para mim, havia ainda um quarto turno, que era o da madrugada em casa, com a preparação da programação dos ensaios do dia seguinte. Fazer principalmente os revezamentos de elenco e de cenas para que ninguém ficasse ocioso. Também procurar as soluções cênicas para apresentá-las e sugerir desenhos de novas cenas. Listas e listas de intermináveis assuntos e bilhetinhos para mim mesma. O quarto turno era o devaneio no sentido bachelardiano, era o momento da entrega total à imaginação. Merlin pode ter sido um marco na cidade, mas prefiro considerá-lo como um espetáculo que marcou principalmente aqueles que o vivenciaram.

Em conversa com esta autora, as atrizes concluem que Merlin era um espetáculo de alma feminina:

---

início dos anos 1970 como dançarina do grupo Forma e Movimento, e atuou nos espetáculos Rainhas em Xequê (2001) e o Evangelho segundo Maria (2004), sob minha direção.

<sup>227</sup> Dançarino e professor mineiro radicado na Bahia, integrante do núcleo do grupo Intercena e depois reconhecido como diretor de peças teatrais infanto-juvenis. Fundador do grupo Issocatasom do então Colégio Teresa de Lesier.

VL – Então eu quero aproveitar que estamos nós quatro mulheres aqui reunidas, tinha mais outras: Iami, Luciene e depois Lilih. Tratava-se de uma história que era uma história de cavaleiros da Távola Redonda que tinha um mago que era Merlin, mas foi o espetáculo mais feminino que eu já tenha feito. Era como [se] estas mulheres estivessem por trás o tempo todo. Quer dizer, era pensado por uma diretora, mas assim nós éramos menores em número, éramos 6 mulheres e 11 homens, mas tinha o tempo todo – claro que tem a ver com sua mão, com seu corpo sua respiração com tudo, e o quanto esse feminino passeava pelo espetáculo todo. Merlin era muito feminino mesmo, além da magia destas mulheres que contavam esta história.

FM – Acho também o fato de que, nos homens, o feminino tem uma força muito grande, isso ficava muito evidente por estas duas mulheres principais: a feiticeira e a rainha [Morgana interpretada por Viviane Laert e Ginevra interpretada por Evelin Buchegger]. E os homens eu acho que faziam estas mulheres aparecerem mais. O oposto dava ao outro oposto mais poder e isso era o brilhante do espetáculo. Então eu acho assim, é claro que tem a ver com seu pensamento com o que você queria com o seu discurso, o que era que você queria discursar, falar deste poder, no fundo era o que você queria, Carmen Paternostro [risos]. Pare de gravar nesse momento e confesse.

CP - É verdade. Gosto que vocês falem sobre isso.

EB - Olhem que é um texto de um homem!

VL – Mas que tinha Ursula (esposa de Dorst) atrás. A casa era de Schaffner mas você dirigia o espetáculo. Sempre tinha uma coisa assim, era a história de Artur, mas Morgana estava no comando, era a história de Merlin, mas ele se envolve com Viviane, e sem perder o foco que nós atrizes interpretamos os Cavaleiros. Fizemos de uma forma que era caricata. Eu lembro de você dizer: “Eu não quero ver vocês imitando homens, mas a ideia é vocês descobrirem o cavaleiro que tem dentro de vocês”. Por isso nós fomos no Terreiro do Ilê Opô Afonjá ver aqueles orixás com os seus cavalos que nós descobrimos ali. Para mim foi marcante na construção do meu cavaleiro fazer uma relação com os orixás (depoentes Viviane Laert, Fafá Menezes e Evelin Buchegger em 29/1/2011).

## A Repercussão – a Receptividade do Espetáculo em Salvador e São Paulo

As matérias de jornais e os depoimentos colhidos revelam o forte impacto de Merlin em seus participantes e a boa receptividade de público e crítica que mereceu. Na fase preparatória, os ensaios públicos, as constantes matérias de cobertura jornalística<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Jornal A Tarde em 21/8/1992, manchete: “Carmen Paternostro vai montar Melin”; Jornal Correio da Bahia em 29/8/1992, manchete: “Caminhos para o palco” (as duas matérias anunciam o curso, a pré-seleção e a montagem); Revista Veja coluna Gente em set. 1992, manchete: “Porto de chegada” (anunciando minha residência em Salvador e a montagem de Merlin); Jornal Correio da Bahia – Folha em 9/2/1993, manchete: “Teatro em ritmo de superprodução” (anunciando o espetáculo e a produção); Jornal A Tarde em 25/2/1993, manchete: “Dramaturgo alemão esperado em Salvador” (anunciando a chegada de Dorst e Ehler em 28/2/1993, a permanência de ambos durante 15 dias e o seu trabalho com o Intercena); Jornal Correio da Bahia – Folha em 16/3/93, manchete: “Autor alemão alegre-se com a montagem baiana” – (Dentre as 20 encenações de Merlin no mundo a de Merlin em Salvador se destaca para o autor: “Já vi várias montagens deste texto, não todas, mas em

anunciando o espetáculo, a programação do Icba<sup>229</sup> com palestras, filmes e a exposição “Merlin, uma obra em processo” interagiram com a cidade e contribuíram para a criação de uma expectativa.

A primeira notícia que saiu sobre Merlin: “Com o aval da trajetória de sucesso de ‘Dendê e Dengo’, uma das melhores peças que o teatro baiano produziu nos últimos anos, Carmen Paternostro se lança em outra montagem. Em dezembro estréia Merlin, uma adaptação do texto de Tankred Dorst” (A Tarde, 21/8/1992). Noticiavam a oficina para a seleção de elenco, que aconteceria de 31 de agosto a 6 de setembro de 1992, enfatizando que esta se dirigia ao ator-dançarino que empregasse técnicas de respiração e vitalidade em cena. O encontro da palavra e o gesto, o prazer e a criatividade, extensão e integração do texto ao movimento.

As matérias iniciais sobre Merlin demonstravam o quanto Dendê e Dengo fora uma produção bem recebida por tratar de assuntos da nossa cultura com artistas conhecidos. Quanto a Merlin, pesou o fato de ser uma proposta de montagem de um texto de um autor desconhecido, tratando de assuntos distantes da nossa realidade. Nas diferentes matérias antes da estreia, predominavam informações estatísticas com dados que impressionavam o leitor, fazendo-o crer que Merlin era uma superprodução com cifras elevadas, tida como uma das maiores produções já realizadas na Bahia. Após a estreia, percebia-se pelas avaliações e críticas que não tinha havido informação suficiente sobre o texto e as intenções do autor.

Merlin, de Dorst, inscrito na perspectiva contemporânea, mobiliza fenômenos da percepção de forma trans-histórica e por isso a encenação do grupo Intercena optou pela transculturalidade. Ao recriar cênica e dramaturgicamente, e examinar criticamente os mitos da Távola Redonda e do Santo Graal, ao infundir novas tonalidades e acentos contemporâneos nos personagens da lenda, Dorst não “banalizou” a lenda, como sugeriu o jornalista Marcelo Dantas<sup>230</sup>, que escreveu sem ter informações suficientes do texto da peça de Dorst e da

---

nenhum lugar houve essa vontade tão grande de trazer a obra para uma realidade local); Jornal A Tarde em 25/4/1993, manchete: “O vídeo-processo de Merlin” (mostrado uma semana antes do espetáculo reunindo cenas de um making off); Jornal A Tarde em 30/4/1993, manchete: “Vá ao teatro e me chame” (anunciando as estreias de Melin e Bróder, e falando das produções vindouras de Canudos e Medea Material); Jornal Correio da Bahia – Folha em 1/5/1993, manchete: “Flagrantes de uma obra – as fotógrafas Maria Sampaio e Célia Aguiar ousam em uma bela instalação” (Matérias disponíveis em arquivo pessoal).

<sup>229</sup> PROGRAMAÇÃO: 15/3 – Mito e realidade à procura do Graal, documentário de pesquisa histórica sobre a constituição do mito do Santo Graal; 16/3 – Palestra de Christian Hamm – “O cosmo medieval e sua imaginação mimética”, acompanha o filme Carmina Burana: um pequeno teatro mundial; 17/3 – Palestra de Christian Hamm – “Imagens e símbolos: subida às origens”, acompanha o mesmo filme; 22/3 – Filme: Monte Pyton e o Cálice Sagrado; 23/3 – Filme: O Arqueiro e a Feiticeira; 24/3 – Filme: Excalibur; 29/3 – Filme: Parsifal; 30/3 – Filme: Indiana Jones e a Última Cruzada; 31/3 – Filme: Cavaleiros de Aço (Em arquivo pessoal).

<sup>230</sup> Jornalista e colaborador free-lancer do Lazer e Informação do jornal A Tarde, 24/5/1993.

encenação. Teceu observações críticas sobre adaptações e cortes, repudiando todos os componentes sensoriais da dramaturgia, apontando o esvaziamento de personagens, reduzindo a experiência estética teatral e seu prazer energético “ao vivo”, ao compará-la com a linguagem cinematográfica. A dificuldade de compreender o teatro pelo fenômeno da fruição afasta o sujeito do objeto, não acontecendo interlocução. Portanto, sua resposta ao espetáculo foi uma expressão de perplexidade por não ter visto uma encenação dentro dos padrões narrativos tradicionais.

A desestabilização intencional provocada pelo texto foi transposta pelo universo sensorial responsável por liberar a fruição do espectador. O elemento-chave que caracterizou a feitura da encenação que em seu fazer (*poiens-poiesis*) se apropriou de um mundo mágico e onírico. O público que ficou presente e conectado à peça durante as longas horas de duração sentia-se familiarizado de alguma forma. As tentativas do autor de caminhar do medieval para o contemporâneo pareciam aproximar o público mais ainda. Não havia um convite catártico, havia recursos planejados para interromper a unidade da dramaticidade constantemente usados para estimular o público. Em Dorst, a proposta de estranhamento, distanciamento e ironia brechtiana está muito presente. Ela não esvazia, ao contrário, lembra ao público que ele está numa experiência estética não ilusionista. A variação de ângulos para entender um personagem é muito inteligente e dinâmica. Nesse posicionamento, o espectador sente-se em casa porque está próximo do seu mundo vivente e da sua observação crítica. Não se pode negar a função comunicativa da experiência estética. No ato da contemplação, é necessária a atitude de percepção renovada e energizada pelo prazer das emoções estéticas.

Colocar o espectador como um observador crítico é um instrumento eficaz para mantê-lo em atividade participativa. As contradições nos personagens foram para Tankred Dorst um recurso planejado na dramaturgia que ajuda a manter a plateia conectada com sua peça de 14 horas de duração. Seu (nosso) Merlin não é uma “Epopéia de equívocos”, como sugere o jornalista Marcelo Dantas, são exposições de valores antagônicos abertos a todos os participantes do processo. É o espaço que o autor abre para a recepção na interpretação do mito e é, principalmente, a mudança na dramaturgia dos modos tradicionais (clássicos para o mesmo jornalista) para que o mito se renove e não seja apresentado musealmente. A desconstrução enfatiza uma leitura com multiplicidade de signos e não uma única e pretensa verdade de personagens míticas do século V, que historicamente não é comprovada. Portanto, para o autor, a nítida influência dos princípios brechtianos de estranhamento, suas contradições e ironias são recursos essenciais estruturantes e estão no centro da construção da



peça. Assim, o seu Merlin salta do medieval ao contemporâneo não para efeito de banalização do épico com “modernizações esvaziadas”. Seu propósito é uma revisão crítica do mito para que a função real do espectador participante, sem conhecimento do assunto (os incautos segundo o jornalista), se aproxime mais produtivamente na recepção da peça. Certo ecletismo necessário na estrutura dessa peça revela a humanidade em suas fraquezas, num grande percurso histórico. Personagens como Senhor do Público, o Cantor, o Palhaço, Ana Gigante e o Diabo atualizam e enriquecem o mito. Enfatizam as contradições e mostram, ao longo do trajeto, que a história contradiz a utopia. O personagem Merlin, de Dorst, é uma figura idealista que quer fundar a Távola Redonda, inventa um rei e um projeto democrático que os humanos não conseguem realizar. Atormentado pelos caminhos do Bem e do Mal, comporta-se às vezes como um humano e em outras situações como um mago. O rei Artur foi construído como um ser inseguro em relação a sua grande tarefa e apresenta-se como um personagem complexo por sua função de um rei democrático, fragilizado por inseguranças proféticas, revelando conflitos internos entre o mundo cristão e o mundo pagão, seu amor primeiro, pela Távola, e seu amor por sua Rainha. A “frágil antipatia” assinalada por Marcelo Dantas pela personagem da Rainha Ginevra é, de fato, uma das infinitas leituras que se podem fazer para investigar os processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador. Ginevra começa frágil e frívola, como personagem da telenovela das oito, e depois compreensiva e apaixonada, sacrificando a própria vida num convento, onde, ao final, se suicida como heroína de melodrama de novela romântica.

Concluindo, para compreender a obra de Dorst e a concepção da encenação, é preciso levar em conta a interação com o horizonte de expectativas criado, em Salvador, pela campanha de marketing perceptível nas matérias jornalísticas (desconhecidas para o grupo Intercena) e por todo o sistema de referências que as pessoas que fizeram e as que receberam tinham do mito Merlin. As infinitas leituras daqueles que fizeram e daqueles que receberam justificam sua lembrança, até hoje, pelo caráter coletivo e plural impresso pelo autor e traduzido na encenação transcultural, que, conforme depoimentos, permanece na mente e na emoção das pessoas.

Levando dois prêmios do Troféu Bahia Aplauda, de Melhor Espetáculo e Melhor Direção, com oito indicações no total, sendo quatro para Merlin e quatro também para Dendê e Dengo, chegamos a São Paulo com pouquíssimo dinheiro e uma produção bem modesta, mas encorajados pelo reconhecimento e a recepção da crítica:

[...] Que ninguém pense, com isso, que “Merlin” seja uma peça incapaz de provocar, de confundir, no sentido do diálogo. Ela usa sinuosamente, com riqueza que não é comum, o confronto permanece entre sonho e realidade, ainda que acabe por vaticinar, contraditoriamente que um deles sai vencedor. Ao lado da trama original, é o confronto que prende o público, no que toca o texto de Dorst.

Mas “Merlin ou A Terra Deserta”, é claro, tem muito mais do que texto nas mãos de Carmen Paternostro. A diretora, que foi quem trouxe para São Paulo e revelou uma das maiores atrizes do teatro nacional, Bete Coelho [...] a montagem de Paternostro guarda grande respeito pelas exigências do público, pelas emoções do público. Sua versão da peça não tem medo algum de fazer alguém rir, de escorregar na comédia mais popular. Não está ali para alongar-se em achados formais ou em técnicas de dança-teatro, em detrimento do enredo e do conteúdo. Tudo é reunido harmoniosamente. [...] tudo isso, mais a interpretação descompromissada e envolvente de Merlin por Lucio Tranchesi, como um espírito selvagem, quase um Macunaíma, tornam “Merlin” um espetáculo valioso, raro, que mereceria e sustentaria muito mais que a curta temporada que acaba amanhã em São Paulo (Nelson de Sá, Folha de São Paulo, 13/8/1994).

A boa receptividade do público em São Paulo foi resultado da recomendação do espetáculo entre as pessoas, o famoso boca a boca, conseguindo-se atingir uma média de 300 pessoas por sessão, com 3h30min de duração. A crítica Helena Katz, em matéria de estreia, registrou: “Carmen Paternostro Traz Merlin à Cidade – o premiado espetáculo de dança-teatro baseado em Tankred Dorst estreia em São Paulo”. Nessa oportunidade, lembrou minha trajetória em Minas Gerais e São Paulo, onde trabalhei com a colagem de textos nas adaptações dos espetáculos: *Noturno para Pagu* (1983), *O que é isso Gabeira?* (1984), *Lulu, a caixa de Pandora* (1985) e *Triunfo: um Delírio Barroco* (1986), e afirmou que os três primeiros espetáculos “se tornaram verbetes históricos de um dicionário brasileiro de artes cênicas que alguém ainda vai escrever” (Estado de São Paulo, 3/8/1994). Outra crítica foi registrada no *Diário de Mogi das Cruzes*, sob o título “A Poética Universal de Merlin”:

“Merlin ou a Terra Deserta” nasceu em Salvador, sob o prisma universal. A diretora Carmen Paternostro fugiu daquele estereótipo regionalista. Em vez de fazer uma miscelânea de berimbau, capoeira e ritos afro-baianos e ingredientes medievais, da *Távola Redonda* e do *Santo Graal*, preferiu dosar e investir na criação [...]. O que Merlin traz é pesquisa, o risco, a tentativa. Do cenário ao figurino, dos diálogos à expressão corporal, a impressão é de que tudo brota do coletivo, da interação [...] Paternostro e o coletivo de atores do Intercena revelam que o teatro de pesquisa há tempos transpôs os muros do eixo Rio-São Paulo. A diretora com farta bagagem, desenvolve um trabalho sério, que tem profundidade e faz sua poética chegar ao público-daqui ou de qualquer canto do planeta (Valmir Santos, *Diário de Mogi das Cruzes*, 11/8/1994).

Pavis (2008, p. 252), sobre a abordagem sociológica do espectador, fala das condições pré-receptivas que constituem, e que conforme Marco De Marinis (1989):

O complexo estruturado de todos os fatores cognitivos, psicológicos ou outros (intelectuais, ideológicos e afetivos, materiais) que influenciam o comportamento, sobretudo cognitivo do espectador de teatro, o que lhe fornece uma competência específica e o torna assim capaz de fazer o que é pedido a ele, do ponto de vista da recepção.

Quanto à experiência estética do espectador, deve ser dada a máxima importância à preparação artística e suas experiências prévias. Levar em consideração a análise da obra enfocada, sua estrutura e, sobretudo, a maneira como ela antecipa o modo da recepção. Na Índia, assisti a vários espetáculos com uma introdução sobre a peça para orientação do espectador. Na Alemanha, os programas das peças são verdadeiros livros contendo informações sobre o texto e a forma de abordagem do diretor, assim como o texto integral da peça. Em Merlin-Salvador, as condições pré-receptivas do espectador foram cuidadas através da programação do Icba, que aqueceu a plateia com palestras e filmes durante um mês antes da estreia. No caso Merlin-São Paulo, onde não havia nem espaço nem tempo para se cuidar do espectador, a recepção se deu por magia. Ganhei vários presentinhos do público, abraços carinhosos e agradecidos pelo trabalho. Merlin em São Paulo estava pronto, conectado com o seu público, estava no ar. Isto ocorreu, principalmente, devido aos fatores psicológicos e afetivos da recepção de que fala de De Marinis.

A EQUIPE	OS TEMAS	AS TÉCNICAS	AS REFERÊNCIAS
<p><b>Baiana-alemã</b></p> <p>Espectáculo realizado pelo grupo Intercena com o apoio do Icba e da Funceb, contando a equipe principal das apresentações do espectáculo (diretor, assistentes e elenco) com 23 pessoas: autoria - Tankred Dorst; colaboração - Ursula Ehler; direção - Carmen Paternostro; assistente de direção - Joana Schnitman; assistente de coreografia - Osvaldo Rosa; assessoria em interpretação: Hebe Alves; assessoria em dramaturgia - Cleise Mendes; cenografia e figurino - Sonia Rangel; assistentes - Júlio Maia, Duarte Jr. e Márcia Abreu; Elenco cocriador - Beto Mettig, Claudio Cajaiba, Daniel Becker, Diogo Lopes, Edlo Mendes, Evelin Buchegger, Fafá Menezes, Geraldo Moniz, Hirton Fernandes, Iami Rebouças, Lúcio Tranchesi, Luciane Moraes, Luiz Pepeu, Marcelo Praddo, Paulo Pereira, Viviane Laert, Yulo Cezzar</p>	<p><b>Europeus/universais</b></p> <p>-Temas originados na cultura celta, escritos sob a forma de romance, foram absorvidos durante séculos na Europa e hoje fazem parte do inconsciente coletivo de outras culturas</p> <p>-Tratam das questões: a influência do cristianismo em culturas pagãs; as ideias do Bem e do Mal; a democracia na lenda da Távola Redonda do rei Artur; o mito da espada Excalibur; a idealidade dos cavaleiros; o amor cortês; a queda das utopias; a busca da perfeição tendo como símbolo maior a procura do Santo Graal; a desagregação da humanidade</p>	<p><b>Mistas</b></p> <p>-De dança: Ausdruckstanz, balé clássico, dança-teatro, dança Kathakali</p> <p>-De teatro: teatro coreografado, teatro energético, teatro exaustão ou teatro físico</p> <p>-De canto: coral e solo</p>	<p><b>Brasileiras, baianas, europeias e asiáticas</b></p> <p>-Na criação de tipos da cultura brasileira na figura do diabo como bicheiro e macumbeiro, a do cantor nordestino, a benzedeira</p> <p>-Na criação de danças utilizando elementos de dança clássica e moderna europeia, dança africana dos orixás, dança balinesa de homens, as mudras e abnayas<sup>231</sup> da dança clássica indiana, principalmente no estilo Kathakali</p> <p>-Músicas: norte-americana (jazz e pop), brasileira, celta, indiana, balinesa e outras.</p>

**Quadro 7 – Realizadores e elementos da encenação em Merlin ou A Terra Deserta**

<sup>231</sup> Mudras são os gestos codificados para as mãos e abnayas são nove expressões faciais para expressar sentimentos.

O que se vê, nesse quadro geral, é que a opção da encenação por interpretar a peça de uma forma transcultural foi determinante e favoreceu algumas características inconfundíveis da montagem, que se sobressaíram na escolha das músicas da trilha sonora, na combinação de elementos do figurino e adereços, como também nos movimentos das coreografias, que mesclavam gestos de dança de culturas diversas.

O fato de a equipe ser constituída por profissionais alemães e baianos estabeleceu uma relação de troca que possibilitou, principalmente, que a parte organizacional da montagem fosse planejada obedecendo a um cronograma de pautas, com cumprimento de tarefas de trabalho, otimizando gastos e rendimento no trabalho criativo nas diversas áreas da montagem: nos ensaios, divididos em diversos espaços com planilhas de revezamento de cenas; no fornecimento de materiais para confecção de cenário e figurino; nas estratégias de divulgação; na organização da exposição e na realização do vídeo.

O elenco foi formado por profissionais e estudantes de teatro, com experiências vividas de diferentes níveis, estabelecendo um clima de troca e aprendizado que reforçou o espírito criativo em equipe. A união naturalmente estabelecida na equipe de trabalho foi marcante e rendeu para o elenco vários nomes: “Irmãos de Merlin”, “Turma do Merlin” ou os “Merlinianos”.

Outra característica foi a amplitude e a diversidade da temática, visto que o autor misturou formas literárias, manipulou o referencial do tempo e espaço<sup>232</sup> e os estilos teatrais numa mesma peça. Assim, o autor ofereceu em seu texto possibilidades de unir a forma épica e a dramática, a poesia, a crônica e a peça teatral, como também recursos do teatro, da revista e do circo.

A encenação utilizou técnicas mistas influenciadas pelo trabalho de Kurt Bildenstein e George Fröcher, do Teatro Livre de Munique<sup>233</sup>, com vários exercícios para o ator, que caracterizavam um teatro de exaustão física para o encontro do potencial emocional, como também o teatro energético<sup>234</sup> com o acúmulo de gestos e soluções cênicas inspirados pela energia dos atores entre si e sua atuação com pessoas da plateia muitas vezes suprimindo a palavra e comunicando com movimentos e gestos.

---

<sup>232</sup> Similar ao Cronotopo, a noção de interligações temporais e espaciais na literatura desenvolvida entre 1937 e 1938, pelo teórico russo Mikail Baktim.

<sup>233</sup> FTM de Munique iniciou seus trabalhos nos anos 70 de forma alternativa, usando pernas de pau e fazendo também teatro de rua. Participei de sua oficina em Belo Horizonte em 1982, juntamente com o Grupo Galpão.

<sup>234</sup> O trabalho para um teatro energético ou físico do FTM dos anos 80 difere do que hoje se conhece, por exemplo, do Fura Del Baus, de Barcelona. O trabalho de energia e animação corporal no FTM está mais próximo das experiências de trabalho de respiração de Wilhem Reich, do bombardeamento do diafragma.

As referências são transculturais e vão desde a cultura local, com elementos da cultura popular como a benzedeira D. Nininha, Ana do Pelô e a figura do diabo – uma mistura de Exu e bicheiro malandro –, o cantador nordestino, até as culturas europeias, afro-ameríndias, balinesas e indianas com suas danças e gestos.

<b>CENAS-CHAVE</b>	<b>MEIOS DE ENCENAÇÃO</b>	<b>PERSONAGENS</b>	<b>ENTRECRUZAMENTOS</b>
Cena 3 - Nascimento de Merlin, diabo e espíritos/ Cena 3a - O Diabo examina seu filho Merlin	-Canto coral -Figurino: elenco - jeans e camisa social. Merlin - cueca larga, gravata e óculos. Ana - vestido curto cor-de-rosa	-Benzedeira -Diabo (o pai) -Ana (a mãe) -Palhaço (o tio) -Merlin (o filho) -Pessoas do coro	-Matrizes europeias e africanas  -Elementos do teatro sincrético
Cena 12 - A Távola	Uma mesa giratória pequena onde o marceneiro trabalha, batendo com uma pedra	Velho marceneiro e o rei Artur incógnito	-Matriz celta  -Aborda a influência do cristianismo
Cena 15 - Percival abandona sua mãe para se tornar cavaleiro	-O traje feio, o casaco de três mangas -O vestido cênico de Dolorosa	O jovem Percival e sua mãe Dolorosa	-Matriz celta  -Aborda a idealidade dos cavaleiros.
Cena 36 - O amor quer que eu lhe seja devotado/ Cena 37- Lancelot não quer mais ser humano	-Música: World Music, França C. Nogi. Texto dançado por Lancelot no lago -O cenário, um lago feito de pedaços de papel na cor azul	Lancelot	-Matriz celta  -Aborda o amor cortês
Cena 40 - Acaso sonhei a minha vida?	-Música: cantos ao vivo -Adereço: a máscara de ancião -Figurino: os cavaleiros cada um com um traje diferente, tendo como roupa base uma bata indiana	-Rei Artur -Sir Mordred -o jovem Sir Beauface -Sir Lamorak -Sir Girflet -Sir Gawain -Sir Ironside	-Matriz celta  -Aborda a fatalidade e o desagregamento provocado por novas gerações
Cena 54 - O Rei Pescador e Percival	-Música: Vor Der Flut-Andina, Pacha Siku -Figurinos: O Rei Pescador todo de azul, inclusive o rosto; Percival vestido com a armadura do Cavaleiro Vermelho	Merlin e Percival	-Matriz celta -Aborda os mitos do rei doente e a terra deserta, e o de Percival – aquele que não fez a pergunta
Cenas 70,72 e 74 - Viviana (a ninfa) prende Merlin no Espinheiro Branco	-Música: Indiana, Jago Banisvare de Meera  -Coreografia com mudras e abnyas do Kathakali e	Merlin e Viviana	-Matriz celta -Aborda o mito da floresta de Broceliande onde Merlin foi preso pela

	dança moderna		ninfa Viviana, com associação com a lenda indiana de Sita, que conquista Shiva
Cenas 82, 86 e 88 - A luta de Gawain e Lancelot/ Cenas 87 e 89 - Mordred abre a sala do tesouro e tenta seduzir a rainha/ Cena 91 - A morte de Gawain/ Cena 92 - O mensageiro e a carta de Ginevra/ Cena 94 - Preparativos para o combate em Camelot	-Músicas: Tandem Puddle, Chöre Fortuna, Harald Weiss Adé Até: Arien, Rufe der Desmakierten, The rest ist silence e Tranceposition  -Coreografias: A luta de Gawain e Lancelot, A morte, Preparativos para o combate.	-Rei Artur -Sir Kay -Sir Gawain -Sir Lancelot -Sir Girflet -Sir Mordred -Rainha Ginevra -Sir Ironside -Sir Seagramur, -Sir Orilus -Sir Galahad e outros	-Matriz celta  -O presságio de Merlin se cumpre, o rei Artur perde seu trono para o filho bastardo Mordred
Cena 96 - A batalha / os exércitos de Artur e Mordred / morte de Galahad / morte de Mordred / morte de Ginevra / Lancelot chega tarde / Artur e Kay jogam a espada no mar / Artur morto é conduzido pelas fadas/ Merlin e Viviana no Espinheiro Branco	-Música: Vangelis-Hispanola e Monasters, Chöre- St. John The Divine, Schultee-Mindphaser  -Objetos cênicos: cadeiras transformadas em escudos, pano vermelho que se transforma, em trono, mar e barca.	-Rei Artur -Sir Kay -Sir Gawain -Sir Lancelot -Sir Girflet -Sir Mordred -Rainha Ginevra -Sir Ironside -Sir Seagramur -Sir Orilus -Sir Galahad e outros	-Matriz celta  -O mito da espada Excalibur e o retorno do Rei Artur para Avalon

#### Quadro 8 – O conjunto cênico em Merlin ou A Terra Deserta

Tendo em vista o grande número de cenas, apresento no Apêndice B da tese, como material complementar, uma decupagem completa das 96 cenas que compõem o espetáculo.

Pelas observações do quadro 8, pode-se ter uma ideia de alguns temas importantes tratados no conjunto cênico do espetáculo Merlin. Embora Tankred Dorst se tenha empenhado em transpor a lenda para o mundo contemporâneo, percebe-se a predominância da matriz celta em sua essência pagã e os conteúdos que nela se inserem como: a influência do cristianismo, a idealidade dos cavaleiros, o amor cortês, a fatalidade e o desagregamento do ideal democrático da Távola Redonda provocado pelos desejos mais comuns do ser humano (de ser amado, invejar, conquistar, desafiar, possuir etc.). Pelas cenas-chave escolhidas, pode-se perceber como esses comportamentos são aflorados e mostrados ao espectador nas histórias dos personagens da lenda.

As músicas escolhidas ajudaram a erigir esses conteúdos, e desempenharam um papel determinante na criação de climas dramáticos, servindo muitas vezes, também, como fio condutor das histórias.

Pode-se perceber nesse quadro que o espetáculo utilizou poucos meios de encenação e que o seu tratamento cênico se concentrou no reaproveitamento de um mesmo material diversas vezes e de diferentes maneiras.

Diante do quadro apresentado e também conforme os depoimentos dos atores, chego à conclusão que, apesar do tamanho do espetáculo e do número de cenas e de personagens, a montagem foi concebida de forma enxuta. Contou com um elenco de 17 atores, muitos deles fazendo três a quatro personagens, inicialmente no Teatro do Ica com 140 lugares, onde ficou em cartaz durante seis meses; depois no Teatro Castro Alves para quatro apresentações; e, finalmente, no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo por três semanas, encerrando sua carreira.

Apresento uma estimativa com média aproximada de espectadores, no quadro montado a seguir.

<b>TEATRO</b>	<b>CAPACIDADE DO ESPAÇO</b>	<b>Nº DE SEMANAS</b>	<b>Nº DE APRESENTAÇÕES</b>	<b>Nº DE ESPECTADORES</b>
<b>Teatro do Ica</b>	140 lugares	24 semanas	96 apresentações (4 apresentações por semana)	9.600 espectadores (média de 100 espectadores por apresentação)
<b>Teatro Castro Alves</b>	1.350 lugares	1 semana (montagem ensaio)	4 apresentações	2.000 espectadores (média de 500 espectadores por apresentação)
<b>Teatro Sérgio Cardoso</b>	600 lugares	3 semanas	15 apresentações	2.250 espectadores (média de 150 espectadores por espetáculo)
<b>Os três teatros</b>		28 semanas	115 apresentações	13.850 espectadores

**Quadro 9 – Apresentações e número de espectadores do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

Os dados levantados foram tão importantes quanto surpreendentes. Embora seja uma estimativa, revelam que provavelmente cerca de 13.850 espectadores assistiram ao espetáculo. Um número bastante significativo de espectadores para a época e para o tipo de teatro,



evidenciando que Merlin atingiu popularidade equivalente à de espetáculos consumistas, provando que não só na Europa, mas também no Brasil, o teatro de pesquisa de linguagem pode ganhar popularidade.

Para mim, como pesquisadora envolvida no processo de criação e manutenção do espetáculo, esse resultado confirma o tom otimista que ouvi nos depoimentos dos atores ao se referirem ao espetáculo como um marco na vida de cada um deles e na história do teatro feito em Salvador.

Diante do exposto nesta análise, considero pelos dados levantados, pelos discursos dos atores e pela minha envolvimento pessoal que Merlin ou a Terra Deserta se encontra no nosso repertório como o maior e mais significativo espetáculo já apresentado na Bahia em termos profissionais pelo seu processo metodológico de montagem e pelo resultado estético da encenação. Foi em decorrência desse espetáculo que muitas portas se abriram para todos nós envolvidos no processo. Aqueles que já tinham uma bagagem em termos de experiência profissional continuaram com sucesso a sua jornada, fazendo excursões na Alemanha<sup>235</sup>, outros foram convidados para outros espetáculos se tornaram atores profissionais premiados e reconhecidos<sup>236</sup>.

Tamanho? Inventividade? Profissionalismo? De uma forma ou de outra, a produção de Merlin na Bahia marcou sua passagem<sup>237</sup> e se inscreveu na história do teatro feito em Salvador nos anos 1990, sobre a qual aqui tentei refletir. Finalizo com as palavras do ator Marcelo Prado:

Eu quero terminar dizendo que Merlin foi o meu primeiro amor –namorado – mãe – meu algoz – foi muito de tudo que me fez alavancar a história de teatro que eu queria para minha vida (depoimento concedido à autora em 19/1/2011).

---

<sup>235</sup> Casos: Iami Rebouças, que ficou muito próxima de Ursula Ehler e Dorst; Luis Claudio Cajaíba, que se tornou conhecedor da língua alemã e foi estudar em Berlim.

<sup>236</sup> Casos: Marcelo Prado, Lúcio Tranchesi, Daniel Becker, Luiz Pepeu, Edlo Mendes, Viviane Laert Fafá Menezes, Evelin Buchegger e Lilih Curi, só para citar alguns.

<sup>237</sup> A montagem da Bahia foi referenciada por Dorst em texto do programa de uma encenação recente de Merlin em Berlim (conferir no depoimento de Claudio Cajaíba).

## 5 CONSIDERAÇÕES SOMATÓRIAS

Este estudo demonstrou que os conceitos da dança e do teatro no Ocidente possuem aspectos ritualísticos e de cruzamento de culturas. A inclusão de mitos e ritos nas concepções artísticas é, de um lado, fruto da desritualização que vem sendo registrada do início do século XX aos nossos dias e, de outro, da saudade dos mitos em suas origens.

Entre a Alemanha e a Bahia, a *Ausdruckstanz* e Dendê e Dengo, Dança-Teatro/Teatro Coreográfico e a cavalgada em Merlin ou a Terra Deserta, a corda do labirinto, com que Cancline sugere se entrar e sair da modernidade, foi a desritualização. O conceito “homem-massa”, de Ortega y Gasset, e o “do obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa”, de Armindo Bião, evidenciam uma aproximação Alemanha-Bahia e os seus regimes autoritários.

O corpo como produtor de cultura, a dança como um projeto em si mesma, como projeção de força, é representante de uma força cultural. A *Ausdruckstanz*, nas mãos do nazismo, e a dança de massa da boquinha da garrafa partem da desagregação e distorção de valores éticos. Ultrapassando os achados da pioneira Mary Wigman da dança indizível, da dança que dispensa as palavras, hoje a dança-teatro demonstra que a dança não é só física, é também tradução de estados e sentimentos que se comunicam. Dança é ritual, poesia, teatro e também cognição.

Em épocas de transformações e crises sociais, a dança e outras formas de movimento artístico-corporal são de especial importância para processos à procura de identificações culturais. A arte criativa é cognitiva de modo exemplar; isto quer dizer que ela nos mostra de que forma nós sabemos das coisas. Dança transmite, preserva e produz imaginações sobre a corporalidade e a consciência, sobre a distribuição de papéis sociais e de gênero, como também sobre conteúdos políticos, éticos e religiosos.

A cultura corporal pré-fascista registrada no filme *Caminhos para a força e beleza*, de Wilhelm Prager, com suas ideias de *mens sana in corpore sano*, as organizações de ginástica higiênica, o movimento de *Freikörperkultur* (cultura do corpo livre) e o nascimento da *Ausdruckstanz* (dança expressão) se caracterizaram pela distância do racionalismo e por uma postura irracional valorizando a intuição e o misticismo. No entanto, não se pode esquecer que é a partir das experiências livres e subjetivas da *Ausdruckstanz* que a dança ao longo de décadas se alimenta dos achados de Laban, que, comprovadamente, são um avanço nos estudos cognitivos.

Na década dos 1960, desejos de liberação sexual provocaram uma certa revivência do movimento Freikörperkultur (cultura do corpo livre), tomando conta dos Estados Unidos da América e exigindo a luta por uma educação não elitista, enfatizando nas escolas a inclusão da corporalidade. Porém, é na década de 1970, com a cultura alternativa (hippie), baseada em conceitos orientalistas pacifistas e ambientalistas, que se consolidam mundialmente os princípios básicos desses movimentos alemães do início do século XX. Nos anos 1980, definitivamente, o corpo e toda sua natureza complexa passaram para o foco das ciências cognitivas. A corporalidade e a cognição na produção de cultura são o grande compasso das décadas seguintes. A emocionalidade, a sensualidade e a corporalidade se tornam elementos essenciais de processos cognitivos.

Para Müller e Stökermann (1993), a libertação do corpo foi reestilizada durante o nazismo para uma eficiente ginástica do perfeccionismo do corpo. Em nossos dias, a libertação e a repressão do corpo se encontram juntas. Com o plexo solar liberado e com as ideias de corporalidade de François Delsarte, experimentou-se nos Estados Unidos da América uma nova espiritualidade da corporalidade, inspirada na estética da antiguidade grega. Levada desde então à referida área do crânio-sacro do corpo (na região do plexo solar), a dança sai do ritual e está sendo abusada e utilizada de maneira supersexualizada, num processo de desritualização, como demonstrado por Bião (2009) no exemplo das danças de entretenimento de massa do carnaval baiano. A dança se tornou parte de um culto corporal em massa comercialmente promovido, perdendo a função que lhe é própria de ritual integrativo, meio de reflexão e transformação social.

A sociedade alemã do pós-guerra preteriu a forma da *Ausdruckstanz* por associá-la ao nazismo. Nesse momento de transformação radical, os dançarinos alemães herdeiros da *Ausdruckstanz* dançaram literalmente sobre “ruínas” para recuperar a sua integridade. A cultura alheia foi um meio de esquecer a própria cultura num momento de dúvidas e questionamentos. Caminhos para a dança-teatro surgem de diversas influências e trocas interculturais, até que uma corajosa e talentosa nova geração de dançarinos alemães novamente aceita o desafio de legítimos representantes da revolucionária *Ausdruckstanz*, criando para o encanto do mundo, entre a tradição e a liberdade, a dança-teatro.

Uma conscientização da realidade e uma ênfase em sua representação fizeram com que os diretores e coreógrafos dos anos 70 e 80 aplicassem a teoria do teatro épico de Brecht como meio e forma teatral. O efeito de distanciamento na encenação, com novos

procedimentos de composição cênica e literária, como uma forma crítica de apropriar-se e representar a realidade, fazem parte da dança que veio a se consagrar como dança-teatro.

A preocupação com a cultura alheia é revelada nos palcos, talvez, em parte, para esquecer a sua própria cultura pelo fatalismo histórico. A pecha do nazismo? O sentimento dolorido de pertencimento? Ou tentativas de ultrapassagem? Revendo tradições? O nomadismo intercultural de Pina Bausch, uma das herdeiras da *Ausdruckstanz*, revelou para o mundo a dança-teatro, “o caráter farsante na forma das tradições da dança clássica-acadêmica do século XIX em sua dessensualização do corpo, sua redução instrumental, o adestramento das suas múltiplas possibilidades corporais”<sup>238</sup> (SCHLICHER, 1987, p. 25).

Afinada com sua cultura, Bausch reconhece seus pares, os diretores e encenadores de teatro. Inspirada pelo humor brechtiano, ela se afina, vai buscar e revela de forma pessoal um caminho estético que está na escritura poética de sua dança-teatro. O discurso em Bausch se materializa na forma de sua enunciação: “Boa Noite meu marido está na Guerra. Pode entrar por favor” (espetáculo *Walzer*), ou no ato de mostrar, “Esse é o meu nariz e essa marca da minha perna foi quando eu tinha cinco anos” (espetáculo 1980). A lógica teatral de indicar, de dar exemplo, o caráter improvisatório do jogo e da representação, a forma de dirigir-se ao público fazem parte do estilo dança-teatro iniciado por Pina Bausch. Ela deu o tom lúdico-teatral ao teatro épico de Brecht e, nesse sentido, a dança-teatro pode ser considerada pós-brechtiana.

O conceito cênico de Pina Bausch e do seu grupo de Wuppertal provém do teatro corporal e para a corporalidade retorna. Foi pelo movimento e pelo que move as pessoas a dançar que Pina Bausch se interessou. Ela afirmou o seu conceito teórico, de forma visual e exemplar. Com falas fragmentadas do cotidiano, jargão técnico em diferentes modos de montagem, frequentemente combinando linguagem gestual e verbal, contou suas histórias através de metáforas e movimentos inacabados, inícios e finais de passos incompletos. Na sua errância nômade, saindo de Wuppertal, ela não recorreu a narrativas e nem à representação reconhecível do contexto cultural das cidades por onde excursionou. A sua mentalidade de trabalho foi o paradigma de um “ser” imediato e indescritível resultando numa integração do momento presente, aquele de “nenhum lugar”, ou na estética dos sentidos, como confessa:

---

<sup>238</sup> Tradução nossa.

Inicialmente só posso sentir o que acontece, o que cresce dentro de mim somente em seguida posso pensar: onde estou afinal? É muito importante saber disso a partir de certo ponto [...]. Nisso muitas coisas têm importância: o que acontece com o corpo: Um gramado você anda nele e não se escuta nenhum som e tem certo cheiro ou então com a água – de repente a roupa do corpo molhada fica bem comprida e a água se torna fria, os sons que ela faz ou como ela se espelha na luz. Tudo isso vive de outra forma ou com a terra – de repente a terra cola no seu corpo, gruda e você começa a suar. Evidentemente tudo isso são sensualidades [...] e se precisa também do outro corpo, como um local alheio<sup>239</sup> (SERVOS, 1995, p. 39).

No âmbito da interculturalidade e das contextualizações sociopolíticas, procurei aqui mostrar como as artes, da Ausdruckstanz ao teatro coreografado, de um lado, se evidenciam como sismógrafos das crises de uma sociedade e, de outro lado, abrem os horizontes reflexivos do homem para superar comportamentos e pensamentos estagnados em direção a um futuro mais justo e participativo. Os encontros interculturais constituem para a criação artística, sem dúvida, ebulições importantes, representando um motor progressivo de uma sociedade em permanente transformação, não somente em si, mas em todas as facetas sociais, sejam essas a educação, a saúde, a justiça, e até a própria política.

Numa recente entrevista para a TV alemã, um dos primeiros criadores da dança teatralizada, o coreógrafo alemão mais politizado, Johann Kresnik, apresentou-se sob a manchete “Dança pode lutar”, num cemitério de automóveis, armado com um machado quebrando as relíquias consumistas e referindo-se ao estado atual da dança na Alemanha:

A dança-teatro, tempo atrás mundialmente famosa por artistas como Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke e minha modesta figura, está desaparecendo porque perdeu sua identidade [...]. Tem tantos jovens coreógrafos nos grandes e pequenos teatros que produzem peças sem conteúdo, quadrado 03 ou quadrado 04, amor por aqui ou amor por lá, [...] todos com movimentos tortos assim ou assado, por horas, mas para onde foram os conteúdos, tudo chato e sem significância, [...] os jovens devem tentar explicar-se politicamente de maneira nova para mostrar que a dança-teatro tem importância e deve ser preservada. [...] Eu vou continuar dirigindo e coreografando, sei até montar uma peça com um rolo de papel higiênico para esclarecer como a Alemanha e o seu teatro se encontram na merda<sup>240</sup> (KRESNIK, 11/12/2008, Youtube.com).

---

<sup>239</sup> Tradução nossa.

<sup>240</sup> Tradução nossa.

A decadência, à qual Kresnik se refere, parece um resultado do que se entende como “pós-modernidade” no sentido de “anything goes”, de arbitrariedades artísticas e de um afastamento de qualquer relevância sociopolítica. Lehmann distancia claramente seu conceito de “pós-dramático” do difuso conceito de “pós-moderno”, “que tem a pretensão de oferecer uma definição de época em geral. Muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática” (LEHMANN, 1999, p. 32).

Também no teatro baiano reina, desde os anos 80/90, certo pós-modernismo, menos em termos de uma opção estética consciente, mais em termos de uma banalização mercadológica. Os “anos de chumbo”, os anos 1970, da maior repressão política, desafiaram tanto os artistas que se podia falar na Bahia de uma ampla produção artística e uma criatividade bastante inovadora. E, quando a democracia iniciava a sua volta, esperava-se, de um lado, que as gavetas soltassem um bom número de obras escondidas da censura, e, do outro lado, que a liberdade tão esperada fizesse despertar uma onda de novas produções. Tais esperanças não se realizaram. Após a ditadura política, de uma forma quase fatal, a produção cultural se encontrava, sucessivamente, submetida a uma dominância de critérios comerciais e mercadológicos. Como resultado, de maneira generalizada, aconteceu um nivelamento por baixo, com poucas exceções “marginais”, por exemplo, Dendê e Dengo<sup>241</sup>. Nos anos 1980, o panorama cultural, o teatro e, principalmente, a música inverteram-se de maneira oportunista em veículos industrializados de agrado e divertimento massificando o público por seus próprios produtos<sup>242</sup>.

Os (des-) caminhos do teatro baiano e a cultura da Bahia na sua proposta consumista, desvirginando o seu público, empobrecem e se afastam cada vez mais dos ideais artísticos dos

---

<sup>241</sup> Aninha Franco, no seu livro *A Criação na Cidade da Baía (1990 a 2000)*, a ser publicado, diz: “Apesar das poucas novidades, o Caderno 2 de sexta-feira de *A Tarde* que, raramente, incluía o teatro local entre as opções da cidade, passou a fazê-lo anunciando que ‘a Bofetada, Dendê e Dengo e Los Catedrásticos fazem sucesso e isso é ótimo para o teatro local’. Mas as novas platéias não freqüentavam Dendê e Dengo, ‘o caldeirão histórico do colonialismo cultural [com] acento divertido e talentoso’ (Isabela Laranjeira). O espetáculo era espedado por artistas, intelectuais e pelas platéias minguadas que amam o teatro a assistiam a pouca coisa que a cidade produzia. O sucesso de Dendê e Dengo estava na capacidade de representar a Bahia com qualidade e textura nos festivais nacionais e internacionais, o que se podia fazer muito e fez pouco por inexistência de parcerias públicas e privadas que o facilitassem” (FRANCO, 2010, p. 63).

<sup>242</sup> “Um bancário e três amigas tentavam meio deslocados, decidir o que fazer nos 45 minutos que faltavam para o início do espetáculo. Ele espectador veterano, já assistiu a meia dúzia de peças. As meninas todas entre 22 e 25 anos, estavam sabendo que a peça era uma gozação em cima das letras das músicas baianas e isso era o que tinha despertado [...] curiosidade. Uma delas chegou a dizer que gostava de carnaval, mas que jamais compraria um disco de axé. A amiga da onça desmascarou: ‘E aqueles discos de Lambada que você vive comprando?’ De qualquer forma é certo que o teatro baiano está tendo agora a sua grande chance de formar um público mais ou menos fiel [com os] corações e mentes semivirgens do novo público. Em: (Des) caminhos do teatro baiano (FRANCO, 2010, p. 63).

anos 1970. Alienada da verdadeira teia que mantém uma sociedade coerente e viva, a cultura baiana foi esvaziando a fonte de criação e recriação. A Bahia, desta forma, mutilada culturalmente, tem se tornado uma província cultural. De um lado, pela decadência e, de outro lado, por seu isolamento nacional e internacional, até se vangloriando da sua complacente autorreferência (BIÃO, 2009; ALBERGARIA, 2002; TAVARES, 2010).

O afastamento das artes do seu envolvimento social e, portanto, do seu compromisso social contribui efetivamente para a despolitização do público. Supõe-se que:

a sociedade não pode ou não quer suportar representações complexas e aprofundadas de conflitos dilacerantes. Assim, ela representa por si mesma a comédia de uma sociedade que supostamente não mais apresenta tais conflitos, e a estética teatral também espelha sem querer algo neste sentido (LEHMANN, 1999, p. 421).

Duvidamos do “sem querer”, como percebemos claramente uma opção consciente por essa “estética teatral”, pelas razões citadas, de aspirar sucesso de público a qualquer custo artístico, caindo em banalidades. Desta forma, o espectador está sendo degradado e transformado em um mero consumidor, paralisando o seu senso crítico, sua percepção avaliativa. Não falamos aqui em prol de uma arte, de um teatro de linearidade política e, menos ainda, de um teatro politicamente panfletário, como Lehmann (1999) esclarece:

[...] o teatro se vale de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos. Seu engajamento não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção [...] Por sua prática o teatro é uma arte do social por excelência [...] Aqui a política se funde no modo de ser da utilização dos signos. A política do teatro é uma política da percepção. Sua definição começa com a advertência de que o modo da percepção não deve ser separado da existência do teatro em um mundo da vida dominado pelas mídias, que modelam maciçamente todas as percepções (p. 424).

É através da percepção que o espectador se sente atingido nas suas esferas mental e emocional formadas e/ou deformadas na sociedade contemporânea, que largamente suspende a prática de valores éticos e sociais. Confrontado com o desafio de refletir seu pensar e seu comportamento, o espectador pode ganhar ou reconquistar sua maturidade como cidadão.

Na época da racionalização, do ideal do cálculo, da generalizada racionalidade do mercado, cabe ao teatro o papel de, por meio de uma estética de risco, lidar com afetos extremos, que sempre incluem a possibilidade da dolorosa quebra de tabus [...]. Faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente “amorais”, “anti-sociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque de reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro (p. 427).

Também no Brasil defendemos um teatro e uma dança-teatro de relevância sociopolítica, no sentido definido por Hans-Thies Lehmann:

[...] nas suas tendências os conflitos políticos desvanecem da percepção e se privam de uma representação cênica, como faltam portadores visíveis de posições como adversários políticos. O único que nessas circunstâncias ganha algo como uma qualidade de contemplação é a suspensão dos próprios comportamentos normatizados, jurídicos, políticos, em princípio o não político, ou seja: terror, anarquia, loucura, desespero, gargalhada, revolta, o a-social (p. 450-451).

Dessa forma, considero políticas as minhas montagens ora analisadas: Dendê e Dengo (1990), uma viagem poética na história cultural brasileira/baiana; Merlin ou A Terra Deserta (1992 a 1994), um debate cênico sobre as ilusões utópicas através de um mito trans-histórico e transcultural. O percurso histórico e conceitual da dança expressionista ao teatro coreografado na Alemanha e no Brasil foi elucidado como fundo da minha carreira artística, de dançarina a diretora teatral, formando as bases para um projeto pessoal de montagens cênicas contemporâneas no Brasil/Bahia.

Concluo apresentando meus princípios de criação e produção de espetáculos que empreguei nestas montagens, mais notadamente em Merlin.

- I. Uma montagem cênica deve ser um processo coletivo, envolvendo os talentos de todos os participantes, dos artistas aos técnicos, numa parceria de criação ativa.
- II. Cada projeto é concebido de forma interdisciplinar, integrando artistas de várias áreas, dependendo do texto, tema etc.
- III. A intenção interdisciplinar parte também da suposição de que cada artista é potencialmente um multitalento a ser desafiado e estimulado – dançarino-ator, ator-dançarino, músico-ator, técnico-criador etc.



- IV. Uma parceria de criação ativa pressupõe que cada pessoa participa da escolha do projeto como também das pesquisas que dão base e existência à obra cênica fundamentando os critérios de montagem para poder contribuir com sua plena capacidade no desenvolvimento do seu papel.
- V. O desenvolvimento dos papéis acontece num processo de interação, cada pessoa percebendo e aperfeiçoando sua interpretação no contexto coletivo, sempre acompanhado por gravações ou anotações como meio de autoconfronto e correção.
- VI. O caráter interdisciplinar do processo de criação pode levar a considerações interculturais numa montagem que assume, por exemplo, o princípio da colagem, integrando ou confrontando textos, músicas e outros elementos de diferentes culturas.
- VII. A escolha do espaço cênico de realização do espetáculo é fator conceitual essencial, seja este um palco italiano, uma arena, uma praça pública etc., e nela deve ser levada em conta a comunicação entre os atores e o público.
- VIII. O público como alvo da montagem deve ser atenciosamente considerado na sua capacidade apreciadora e crítica, não somente no momento da apresentação, visto que deve ser convidado a acompanhar ensaios, e a participar de debates públicos.
- IX. Uma montagem nunca acaba com a estreia, mas inicia um processo de contínua revisão, amadurecimento e recriação durante toda a temporada.

Para finalizar, gostaria de utilizar uma frase de Goethe que fez parte do programa da peça Merlin e que depois continuou como uma ideia de força para novas montagens:

Em relação a todos de iniciativa e de criação existe uma verdade elementar: No momento em que nos comprometemos, a providência divina também se põe em movimento. Todo um fluir de acontecimento surge ao nosso favor. Como resultado da decisão, seguem todas as formas imprevistas de coincidência, encontros e ajuda, que nenhum ser humano jamais poderia ter sonhado encontrar. Qualquer coisa que você possa fazer ou sonhar, você pode começar. A coragem contém em si mesma, o poder, o gênio e a magia. Goethe<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), escritor, cientista e filósofo alemão com vasta produção literária, ficou conhecido ao escrever sobre um protagonista de uma lenda popular alemã que fez um pacto com o diabo, o Dr. Fausto. A sua peça é um poema épico que relata a tragédia desse médico também mágico e alquimista. A primeira versão, *Faust, eine Tragödie*, foi escrita em 1808; e a segunda, *Faust, Der Tragödie zweiter teil in fünf akten* (Fausto, segunda parte uma tragédia em cinco atos), foi escrita em 1826. Considerado um grande pensador, produziu frases que se tornaram famosas.

## REFERÊNCIAS

- ACKERMANN, Ute. *Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater*. Berlin: Henschel Verlag, 1999.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALBERGARIA, Roberto. *A desmaterialização da Bahia: e o quiprocó da nossa confusa baianidade*. Salvador, 7 fev. 2002. Inédito.
- AMADEI, Yolanda. *Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira*. In: MOMMENSOHN; PETRELLA (Org.). *Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 34.
- ARISTÓTELES. *Apoética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, 2007.
- ARON, Raymond. *O marxismo de Marx*. Tradução Jorge Bastos. São Paulo: Arx, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Motta Pessanha, et al. São Paulo: DIFEL, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A formação do espírito científico*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Apoética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BALME, Christopher B. *Theater im postkolonialen Zeitalter*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1995.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. Escritos sobre teatro. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAXMANN, Inge. Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theatre of Images, and a Inquiry into the Senses of the Senses. Ballet International 1, v. 13, p. 55-61, jan. 1990.

BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt: Surkamp Verlag, 1963.

BERTOLD, Margot. História mundial do teatro. Tradução Maria Paula Aurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (Humanitas).

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP: ECA, 2000.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: COLÓQUIO DE ETNOCENOLOGIA, 5, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007. p. 43.

\_\_\_\_\_. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho et al. (Org.). Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo: Anablume, 2000. p. 15-30.

\_\_\_\_\_. (Org.). Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P&A, 2007.

BORNHEIM, Gerd A. Brecht: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. Introdução ao filosofar. São Paulo: Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRADLEY, Karen K. Rudolf Laban. Londres; Nova York: Routledge, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Scrifiten zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1962.

BRETON, David Le. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANEVACCI, Massimo. *Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo*. Tradução Isabela Frade. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 1, n. 14, p. 137-141, jun. 2009.

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 5., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007. Organização Armindo Jorge de Carvalho Bião.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs-capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DENDÊ e Dengo e a tricoloração. Um texto de referências de Aninha Franco e convidados. Programa da peça em 1990. Inédito.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DORST, Tankred. *Merlim ou A terra deserta*. Colaboração Úrsula Eheler. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Merlin oder Das wüst Land*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUBOIS, Jérôme. *Puor une scenologie générale*. *Repertório Teatro e Dança*, Salvador, ano 12, n. 12, p. 44-52, 2009.

EISLER, Hanns. Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. München: Rogner&Bernhard, 1976.

ERKEN, Günther. Tankred Dorst: Hg. Von Güther Erken Surkamp taschenbuch materialien. Frankfurt am Main: Surkamp, 1989.

FÄHNDERS, Walter. Nomadische Existenz. Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20: Jahrhunderts. Essen: Klartext, 2007.

FÉRAL, Josette. Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas. Tradução Fátima Saadi. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 14, p. 10-43, jul./set. 2002.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban-Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Anablume, 2006.

\_\_\_\_\_. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FEYERABEND, Paul. Contra o método. Tradução Cezar Augusto Mortari. São Paulo: UNESP-FEU, 2003.

FINKIELKRAUT, Alain. A derrota do pensamento. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FRANCO, Aninha. A criação na cidade da Baía (1990 a 2000). Salvador: [s.n.], 2010. Inédito.

GARCIA, Silvana. As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

GASSNER, John. Mestres do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GELEWSKI, Rolf. Estruturas Sonoras I. Edição Cadernos Ananda – Educação 2, Salvador, 1973.

\_\_\_\_\_. Formas de dança do Ocidente e Oriente, comparadas. Jornal da Bahia, Salvador, 18 nov. 1964.

\_\_\_\_\_. Trabalhos da Escola de Dança (1): quatro estudos de técnica. Jornal da Bahia, Salvador, 30 set. 1964.

GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2008.

GERT, Valeska. Ich bin eine Hexe: Kaleidoskop meines Lebens. München: Schneekluth Verlag, 1968.

GLISSANT, Edouard. Caribbean discourse: selected essays. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Memórias: poesia e verdade. Tradução Leonel Vallandro. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Hucitec, 1986.

GREBLER, Maria Albertina S. A dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade. Cadernos do Gipe-Cit, Estudos em Movimento: Corpo, Crítica e História, Salvador, n. 18, p. 114-126, 2008.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Grotowski: em busca de um teatro pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUILBERT, Laure. Danser avec le IIIe Reiche: les danseurs modernes sous le nazisme. Paris: Editions Complexe, 2000.

GUINSBURG, J. et al. (Org.). Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOFFMANN, Hilmar. Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung Von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.

HOGHE, Raimund. Pina Bausch: Tanztheatergeschichte.. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M: Fischer Verlag, 1971.

\_\_\_\_\_. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles (Org.). Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JUNG, Carl Gustav. Memórias, sonhos, reflexões. Tradução Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

JUNG, Emma; FRANZ, M.-L. von. A lenda do Graal do ponto de vista psicológico. Tradução Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1980.

KATZ, Helena. O corpo e o meme de Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN; PETRELLA (Org.). Reflexões sobre Laban o mestre do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 51-60.

\_\_\_\_\_. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KARINA, Lillian; KANT, Marion. Hitler`s Dancers: German Modern Dance and the Third Reich. Translated (from German) by Jonathan Steinberg. New York: Berghahn Books, 2003.

KOEGLER, Horst. Der Moderne Tanz in Deutschland in den 1920er Jahren (A Dança Moderna na Alemanha nos Anos 20). Berlim. Disponível em: <<http://www.diss.fu-berlin.de/2004/245/Kap.2>>. Acesso em: ago. 2007.

\_\_\_\_\_. Eine vitale Vielseitigkeit. In: REGITZ, Harmut (Org.). Tanz in Deutschland (Dança na Alemanha). Revista Quadriga. Berlim: Quadriga Verlag, 1984.

KOUDELA, Ingrid D. Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KULENKAMPPFF, Jens. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo. In: HOLDEN, Valério (Org.). 200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant. Porto Alegre: UFRGS; Porto Alegre: Goethe-Institut Porto Alegre, 1992.

KURTH, Peter. Isadora: uma vida sensacional. Tradução Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Metáforas da vida cotidiana. Tradução GEIM. Coord. Mara Sophia Zanotto e Vera Maluf. São Paulo: EDUC; Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

LAUNAY, Isabelle. À la recherche d`une danse moderne: étude sur lês écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman. Paris: Chiron, 1996.

LEHMANN, Hans-Theies. Postdramatisches Theater. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.

\_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEIRIS, Michel. A África fantasma. Tradução André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Die eigne und die fremde Kultur. Frankfurt : Syndikat, 1977.

\_\_\_\_\_. Espelho da tauromaquia. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

MADUREIRA, José Rafael. François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta. 2002. 183 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Educação)— Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MAFFESOLI, Michel. O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. O elogio da razão sensível. Tradução Albert Christophe M. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MANNING, Susan. Ectasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman. Mineapolis: University of Minesota Press, 2006.

MARCUSE, Herbert. Kultur und Gesellschaft 2. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1968.

MARKALE, Jean. Merlim, o mago. Tradução Francisco Jose P. N. Viera. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MASSARANI, Renso. As danças da Bahia. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 5 jun. 1966.

ME IMAGINEI um professor de história: Johann Kresnik ensaiando uma peça sobre Frida Kahlo. Lore Kleinert falando com o diretor do Tanztheater Bremen. Jornal die tageszeitun, Bremen, 4 fev. 1992.

MONTEIRO, Marianna. Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: Fapesp, 1998.

A MORTE do Rei Artur: romance do século XIII. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MÜLLER, Hedewig. Jooss und der Expressionismus. In : MARKARD, Anna e Herman (Ed.). Jooss. Köln: Ballett-Bühnenverlag Rolf Garske, 1985. p. 12.

\_\_\_\_\_. Mary Wigman-Leben und Werk der Grossen Tänzerin. Berlim: Quadriga Verlag, 1986.

\_\_\_\_\_. Offenheit aus Überzeugung: Die Entwicklung des modernen Tanzes. (Franqueza por Convicção: o Desenvolvimento da Dança moderna). In: REGITZ, Harmut (Org.). Tanz in Deutschland (Dança na Alemanha). Revista Quadriga. Berlim: Quadriga Verlag, 1984. p.76.

MÜLLER, Hedwig; PETER, Frank-Manuel; SCHULDT, Garnet. Dore Hoyer Tänzerin. Berlin: Edition Hentrich; Köln: Deutesches Tanzarchiv Köln, 1992.

MÜLLER, Hedwig; SERVOS, Norbert. Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater. Köln: Ballet Bühne Verlag, 1979.

\_\_\_\_\_. STABEL, Ralf; STÖKEMANN, Patricia. Krokodill im Schwanensee: Tanz in Deutschland seit 1945. Berlin: Anabas Verlag, 2003.



\_\_\_\_\_. STÖCKEMAN, Patricia. Jeder Mensch ist ein Tänzer: Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Giesen: Anabas, 1993.

MÜLLER, Heiner. Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras. Tradução Karola Zimber. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

MULROONEY, Deidre. Orientalism, Orientation, and The Nomadic Work of Pina Bausch. Phd. Dublin: The National University of Ireland, 1997.

NIETZSCHE, Friederich W. Assim falava Zaratustra. Tradução Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1985.

\_\_\_\_\_. Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou. Tradução Lourival de Queiroz Henkel. São Paulo: Brasil Editora, 1959.

\_\_\_\_\_. A origem da tragédia. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1997.

NÖLLE, Eckehart. O teatro expressionista. In: Uma Exposição dos Institutos Goethe no Brasil. München: Goethe-Institut, 1982.

ODENTHAL, Johannes. Politics of Translation. In: KRUSCHKOVA, Krassimira (Hg.). Tanz anderswo, intra-und interkulturel. Münster: Von Lit Verlag, 2004. p. 134-145.

ORTEGA Y GASSET, José. Der Aufstand der Massen (1930). Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1953.

ORTIZ, Renato. Cultura popular: Românticos e folcloristas. São Paulo: PUC, 1985. (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Texto 03).

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

\_\_\_\_\_. Estética: Teoria da Formatividade. Tradução Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Modern Dance in Germany and the United States: Cross-currents and Influences. Newark, New Jersey: Harwood Academic Publishers, 1994. p. 12-20.

\_\_\_\_\_. Modern Dance in Germany and the United States: Cross-currents and Influences. Tradução Andréia Maria Ferreira Reis. Cadernos do Gipe-Cit, Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História, Salvador, n. 18, p. 101-126, 2008.

PATERNOSTRO, Carmen. A dança expressionista alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Dança - Programa de Pós-graduação em Dança)–Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Dicionário de teatro. Tradução J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.e Ed.). The Intercultural Performance Reader. New York: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge, 1995.

PAZ, Octávio; CAMPOS, Haroldo. Transblanco. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Tradução João Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. Brecht, uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. Carta sobre a montagem Lulu, a Caixa de Pandora. São Paulo: Arquivo do Grupo Pagu Teatro e Dança, 1985.

PETER, Frank-Manuel (Ed.). Der Tänzer Harald Kreutzberg (O Dançarino Harald Kreutzberg). Berlin: Editions Hentrich, 1977.

\_\_\_\_\_. Valeska Gert, Tänzerin, Schauspilerin, Kabaretistin. Berlin: Editions Hentrich, 1984.

PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlink e a morte de Titangiles. Tradução Fátima Saadi. Folhetim Ensaios, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-21, 2006.

PINHEIRO, Juçara M. B. Edgar Santos e a origem da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: a utopia de uma razão apaixonada. 1994. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

PRADIER Jean-Marie. Os estudos teatrais ou o deserto científico. Tradução Antonia Pereira. Repertório Teatro & Dança, Salvador, ano 3, n. 4, p. 38-55, 2000.

\_\_\_\_\_. L'Expansivité du rituel: autorité du novlangue ou changement de paradigme? Repertório Teatro & Dança, Salvador, ano 12, n. 12, p. 11-20, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro (1570-1908). São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAMA, Angel. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: LA NOVELA latinoamericana 1920-1980. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

\_\_\_\_\_. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI, 1982.

RANGEL, Sonia. Casa Tempo. Salvador: Solisluna, 2005.

\_\_\_\_\_. Circunavigare: uma poética, percurso e método. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

\_\_\_\_\_. Olho Desarmado, objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

RANNO, Angela; STABEL, Ralf (Ed.). Mary Wigman: eine Künstlerin in der Zeitenwende. Dresden: Verlag Tanzwissenschaft, 2006.

RENGEL, Lenira. Os temas de movimento de Rudolf Laban. São Paulo, Anablume, 2008.

RINKE, Moritz. Zero arte e catástrofes. *Jornal Süddeutsche Zeitung*, Munique, 4 jun. 1992.

RISÉRIO, Antonio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. Passos da dança Bahia. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 2002. (Casa de Palavras - Série Memória, n. 4).

RODHEN, Valério (Org.). Racionalidade e ação: antecedentes e evolução atual da filosofia prática alemã. Porto Alegre: Editora UFRGS ; Salvador: Instituto Goethe, 1992.

ROELKE, Eckhard. Palhetas de Ouro, Tormento Mudo – Frida Kahlo: a vida da pintora mexicana com teatro coreográfico. *Jornal Die Zeit*, Hamburgo, 4 fev. 1992.

\_\_\_\_\_. O dicionário Laban. São Paulo: Anablume, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Texto e contexto II. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYGNAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAID, Edward. Orientalismus. U.K: Pinguin Books, 2003.

SCHAFFNER, Roland. Versuch Über Interculturalität. In: CONFERENCIA NA ESCOLA SUPERIOR DE MUSICA KARL MARIA VON WEBER, 3 maio 2010, Dresden. Conferencia... Dresden: [s.n.], 2010.

\_\_\_\_\_. Denkwürdige Transkulturelle Fremdgänge: Euroafroameríndia. Schweinfurt: Wiesenburg Verlag, 2009.

SCHECHNER, Richard. Environmental Theater. New York: Hawthorn Books; New York: Inc. Publishers, 1973.

SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. Tradução Roberto Schwarz. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLEGEL, Dorothea e Friedrich. A história do mago Merlim. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SCHLICHER, Susanne. TanzTheater: Traditionen und Freiheiten (Dança-Teatro: Tradições e Liberdades). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987.

SCHMIDT, Jochen. Pina Bausch: Tanzen gegen die Angst. München: Econ Ullstein List Verlag, 2002.

SERVOS, Norbert. Pathos und Propaganda (Patos e Propaganda). Revista Ballett International, Berlin, p. 66, 1990.

\_\_\_\_\_. Pina Bausch-Tanztheater. München: K. Kieser Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. Solange man unterwegs ist: Die Tänzerin und choreographin Reinhild Hoffmann. München: K. Kieser Verlag, 2008.

SIEGEL, Marcia B. Watching the Dance go by. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977.

SILVA, Eliana R. Dança e pós-modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

SINGHA, Rina; MASSEY, Reginald. Indian Dances. London: Faber and Faber, 1967.

SORELL, Walter (Ed.). The Mary Wigman Book: Her Writings. Tradução Walter Sorell. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

SOURIAU, Etienne. As duzentas mil situações dramáticas. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STÖKEMANN, Patricia. Etwas ganz Neues muss nun entsehen: Kurt Jooss und das Tanztheater. München: K. Kieser Verlag, 2001.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

TAVARES, Gil Vicente. A pobreza cultural de Salvador. Disponível em: <[www.teatronu.com.br](http://www.teatronu.com.br)>. Acesso em: 22 ago. 2010.

TREUE, Wilhelm. Deutsche Geschichte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958.

TROYES, Chrétien de. Romances da Távola Redonda. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ULLMANN, Lisa (Org.). Rudolf Laban, domínio do movimento. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Morão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

VIANNA, Klaus. A dança. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Rudolf Laban e as modernas idéias científicas da complexidade. In: MOMMENSOHN; PETRELLA (Org.). Reflexões sobre Laban o mestre do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 91-104.

\_\_\_\_\_. Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade: expressão. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2006.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Ariane Mnouchkine e o Theatre du Soléil: notas de uma trajetória entre palco e a tela. In: ENCONTRO DE ETNOCENOLOGIA, 2008, Belo Horizonte. Comunicação... Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, 2008.

VOSWINCKEL, Ulrick. Frei Lieb und Anarchie: Schwabing Monte Verità, Entwürfe gegen etablierte Leben. München: Allitera-Verlag, 2009.

WIGMAN, Mary. The Language of Danse. Tradução Walter Sorell. Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

YIN, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookmann, 2001.

### **Catálogos**

AUSGANG Punkt Folkwang. Zur Geschite des Modernen Tanzes in Nordheim-Westfalen. Austelung zum Festival: Folkwang in Moskau - Tanztheater Wuppertal, Folkwang Tanzstudio. Pina Bausch. Susanne Link. Urs Dietrich. Organização Hedewig Müller e Martin Bartelt. Moscou: [s.n.], 1983. Catálogo.

BERLINER Festwochen, 84. Théâtre Du Soleil. Les Shakespeare. Berlin: [s.n.], 1984. Catálogo.

BERTOLT Brecht beim photographen. Porträstudien von Konrad Reßler. Berlin: Verlag Dirk Nishen, 1989. Catálogo.

BRECHT Auf Der Bühne. Von Carl Niessen. Organização Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum. Köln: Surkamp Verlag, 1959. Catálogo.

BRECHT-Jornada (1898-1986). Teatro-Cinema-Música-Exposições. Organização Goethe Institut e Fundação Clóvis Salgado. Direção e layout Roland Schaffner. Belo Horizonte: Sociedade Teuto-Brasileira, 1986. Catálogo.

DOUBLE Page nº 21. Le Theatre du Soleil: Shakespeare 2a. Partie. Paris: Editions Snep, 1984. Catálogo.

EIN FEST IN WUPPERTAL: 25 Jahre Tanztheater Pin Bausch. 12 bis 24 oktober 2001. I e II Teil. Hg. TTWuppertal. Wuppertal: [s.n.], 2001. Catálogo.

ENSEMBLE. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits Von Leonore Mau. Köln: Edition Diá, 1988. Catálogo.

SETZ Dich Hin und Lächle. Tanztheater von Pina Bausch. Fotografiert von Ulli Weiss Text: Ille Chamier. Köln: Prometh Verlag, 1979. Catálogo.

ROLF Borzik und das Tanztheater. Hg. Tanztheater Wuppertal. Text: N. Servos. Siegen: Druckerei Bonn&Fries, 2004. Catálogo.

THEATER DER ZEIT/ ARBEITSBUCH. THE BRECHT YEARBOOK, 23. Editor Marc Silberman. Berlin: Theater der Zeit, 1998. Catálogo.

TANZTHEATER, 3. WOCHEN MIT PINA BAUSCH in Dusseldorf, Essen und Wuppertal. Dusseldorf: [s.n.], 2004. Catálogo.

TANZTHEATER PINA BAUSCH GmbH. Text Anne Linsel; Francesca Spinazi. Wuppertal: [s.n.], 2004. Catálogo.

### **Referências Filmográficas**

BEWEGT Gründe - Tanzgechite. 20 anos da Dança-Teatro Alemã. Regie Heide-Marie Härtel. [S.l.: s.n.], 2007. 1 DVD (56 min).

DER STURMME Schrei. Ein Film von Petra Weisenburg und Jean Louis Sonzogni. [S.l.: s.n.], [1917]. 1 DVD.

ICH WILL nicht hübsch und lieblich tanzen. Die Tänzerin und Tanzpädagogin Gret Palucca (1902-1993). Regie Konrad Hirsch und Ralf Stabel. [S.l.: s.n.], 2002. 1 DVD (56 min).

MARY Wigman und ihr Studio. Filme portrait de Klaus Geitel. Regie Tom Toelle. [S.l.: s.n.], 1969. 1 DVD (39 min).

PALUCCA und die Improvisation – Palucca und die Insel. Regie Rolf Stabel und Toni Scholz: [s.n.], 1998. 1 DVD (137 min).

OLYMPIA. Leni Riefenstahl 1936-1938. Filme sobre os Jogos Olímpicos de Berlim em 1936. 1ª Parte: Festa do Povo (3.429 min.); 2ª. Parte: Festa da Beleza (2.722min). Estréia em 20.04.1938. [S.l.: s.n.], 1938. 1 DVD.

WEGE zu Kraf und Schönheit – Deutschland. 1924 – 1925. Drehebuch und wissenschaftliche beratung Dr. Méd. Nicholas Kaufman. Regie Wilhelm Prager. Deutschland: Dokumentation/Spielfilm, [1925]. 1 DVD (98 min.18s).

### Referências Videográficas

AFFECTOS Humanos. Regie Arila Sigert. Deutschland: [s.n.], 1997. 1 fita de vídeo (90 min.), VHS, son., color.

AUF DEN Spuren des Ausdruckstanz in Deutschland II Teil Einsame Streiter. Regie Petra Weisenburger und Jean-Louis Sonzogni. Deutschland: [s.n.], [1994].

ALWAYS six steps. Teletanzjournal Spielzeit 1994-1995. Regie Haide-Marie Härtel. Deutschland: [s.n.], 1995. 1 fita de vídeo (86 min.), VHS, son.,color.

BREMEN News.Teletanzjournal Spielzeit 1992-1993. Regie Haide-Marie Härtel und Susan Barendet. Deutschland: [s.n.], 1994. 1 fita de vídeo (90 min.). VHS, son.,color.

ALLER Der Kosmonauten. Choreographie Sascha Waltz. Regie Eliot Caplan. Deutschland: [s.n.], 1999. 1 fita de vídeo (58 min.), VHS, son.,color.

ALLES Auf Anfang: Eröffnung des choreographie. Choreographie Sascha Waltz. Regie Peter Schönhofer. Deutschland: [s.n.], 1999. 1 fita de vídeo (63 min.), VHS, son., color.

ANNA Huber. Choreographie Avant-Gard n. 2. Bremen: Bremen Filminstitut,2007. 1 fita de vídeo (38min.), VHS, son., color.

ÁGUA. Pina Bausch. Versão integral do espetáculo em (30.01.2004). [S.l.: s.n.], 2004. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

APROPOS Tanz: ein Magazin nicht nur für Balletiman –Travellogue II. Choreographie Sascha Waltz. Deutschland: [s.n.], 1995. 1 fita de vídeo (30 min.), VHS, son., color.

ANTONIN Nalpas – Ein Pas de Deux. Johann Kresnik. Deutschland: [s.n.], 1997. 1 fita de vídeo (78 min. 30 s.), VHS, son., color.

BREMEN News.Teletanzjournal Spielzeit 1992-1993, Regie Haide-Marie Härtel und Susan Barendet. Deutschland: [s.n.], 1994. 1 fita de vídeo ( 90 min.), VHS, son., color.

BEWEGTE Spuren Tanz in Bremen. Choreographie Johann Kresnik. Deutschland: [s.n.], 2001. 1 fita de vídeo (60 min.), VHS, son., color.

BODY Politics. Das Tele-Tanzjournal. Regie Haide-Marie Härtel. 2004-2006. [S.l.: s.n.], 2006. 1 fita de vídeo (87 min.), VHS, son., color.

CHOREOGRAPHEN Werskstatt. Coreografia Johann Kresnik. Deutschland: [s.n.], 1996. 1 fita de vídeo (1h 58min.), VHS, son., color.

DANK an das Palucca. Dokumentarfilme. Regie Maja Ulbrich. Deutschland: [s.n.], 1998. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

DAS TANZTHEATER der Pina Bausch. Regie Christianne Gieber. Deutschland: [s.n.], 1998. 1 fita de vídeo (27 min.), VHS, son., color.

DANCE Horizons Vídeos – European Tanztheater. Regie Isa und Harold Partsch-Berghson. USA: [s.n.], 1997. 1 fita de vídeo (62 min.), VHS, son., color.

DANCE in Germany. Teletanzjournal Spielzeit 1996-1997. Regie Haide-Marie Härtel. Deutschland: [s.n.], 1998. 1 fita de vídeo (90min.), VHS, son., color.

DAS LIFE style Magazin - Ihrer Wohnung interview mit Sascha Waltz. Regie Ivan Winogradsky. Deutschland: [s.n.], 2005. 1 fita de vídeo (5h 50 min.), VHS, son., color.

DENDÊ e Dengo. Produção de Pola Ribeiro. Versão em vídeo do espetáculo em 1990. Salvador: [s.n.], [1990]. 1 fita de vídeo (50 min.), VHS, son., color.

DEUTSCHES Ballett Modern. Travelogue I. Choreographie Sascha Waltz . Regie Gaspar Kasics. Schweiz: [s.n.], [1996]. 1 fita de vídeo (93min.), VHS, son., color.

DER SPIEGEL im Tanz. Regie Ulrich Scholz. Deutschland: [s.n.], 1996. 1 fita de vídeo (2h 35 min.), VHS, son., color.

DIDO und Aenás cho. Sascha Waltz. Regie Peter Schönhofer. Deutschland: [s.n.] 2005. 1 fita de vídeo (100 min.). VHS, son., color.

DIE SINNLICHKEIT des Boshandschuhs, Das Bremen Tanztheater und Reinhild Hoffmann. Regie Monika von Bechr und Heide-Marie Härtel. Bremen: [s.n.], 1987. 1 fita de vídeo (1h 41 min.), VHS, son., color.

DON QUIXOTE. Johann Kresnik. Deutschland: [s.n.], 2000. 1 fita de vídeo (1h 41 min.), VHS, son., color.

EINER Tanzt aus der Reihe – Der Choreographen Johann Kresnik und sein Theater. Hansel und Gretzel. Regie Dahrendorf Sibylle. Deutschland: [s.n.], 1995. 1 fita de vídeo (30 min.), VHS, son., color.

FRIDA Kahlo mit Tanztheater Bremen. Johann Kresnik. Regie Jô Schmidt. Deutschland: [s.n.], 1992. 1 fita de vídeo (1h 23 min.), VHS, son., color.

FRIDA Kahlo México: Das Choreographisches Theater auf Turnee. Deutschland: [s.n.], 1995. 1 fita de vídeo (42 min.), VHS, son., color.

GERAD Bohner –Tänzer und choreographer. Regie Ulrich Tegeder. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 fita de vídeo ( 21 min.), VHS, son., color.



LES PRIENTEMPS du Sacre. Regie Brigitte Hernandez. Frankreich: [s.n.], 1993. 1 fita de vídeo (60 min.), VHS, son., color.

LES VOYAGES de Josephine. Frankreich: [s.n.], 2005. 1 fita de vídeo (26 min.) VHS, son., color.

LE COQ est mort. Group Jant Bi. Versão integral. Coreografia Susanne Linke. Senegal: [s.n.], 1999. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

LUTZ Förster: Portrait eines Tänzers. Choreographie Pina Bausch. Deutschland: [s.n.], 1993. 1 fita de vídeo (29 min.40s), VHS, son., color.

KABARET mit Kanaille von Valeska Gert. Jhare. Deutschland: [s.n.], 1977. 1 fita de vídeo ( 2h 36min. 90s),VHS, son., color.

KRESNIK 1970 bis 2004. Video compilação. Regie Heide-Marie Härtel. [S.l.: s.n.], [2004]. 1 fita de vídeo,VHS, son., color.

KÖRPER. Choreographie Sascha Waltz. Regie Jörg Geshil und Brigitte Kramer. Deutschland: [s.n.], [2000]. 1 fita de vídeo (60min.), VHS, son., color.

MAZURCA Fogo. Choreographie Pina Bausch. Versão integral do espetáculo em 13.04.1998. [S.l.: s.n.], 1998. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

MERLIN ou a Terra Deserta. Produção de Mônica Simões. Versão vídeo-teatro do espetáculo em 1993. [S.l.: s.n.], 1993. 1 fita de vídeo (30 mim.), VHS, son., color.

MERLIN ou a Terra Deserta. Produção de Rosana Almeida. Versão em vídeo integral do espetáculo em 1994 no Teatro Castro Alves. 1ª. Parte: A Távola Redonda, (2 h 30min.); 2ª Parte: O Santo Graal, (1 h 30min.). Salvador: [s.n.], 1994. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

NELKEN in Indien. Pina Bausch und ihre Tanzen auf Tourneen. Regie Anne Linsel. Deutschland: [s.n.], 1994. 1 fita de vídeo (90 min.), VHS, son., color.

NOBODY. Choreoghpie. und filme insenierung Sascha Waltz. Deutschland: [s.n.], 2002. 1 fita de vídeo (86 min.) VHS, son., color.

PALERMO Palermo. Pina Bausch. Versão integral filmada em 20.12.1995. Wupprtal.: [s.n.], 1995. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

PINA Bausch 1962-1983. Video compilação. Regie Heide-Marie Härtel. Bremen: [s.n.], [2008]. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

SKALA total Verrückt und Pina Bausch und das Ballett in Deutschland. Feature sendung mit diskussionrunde. Regie Castens Frings. Deutschland: [s.n.], 1998. 1 fita de vídeo (95 min.), VHS, son., color.

SUZANNE Linke 60 Jhare – 30 Stücke. Video compilação. Regie Heide-Marie Härtel: [s.n.], 2004. 1 fita de vídeo (32 min.), VHS, son., color.

SUZANNE Linke 4 Solos. Vídeo compilação. Regie Heide-Marie Härtel. Härtel: [s.n.], 2005. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

TANZEN in 20 Jahr. Teil I. [S.l.: s.n.], [200-]. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

TELE Tanzjournal: Spielzeit 1996/1997 Tanz und die Andere Kunst – Ressourcen für Choreographen. Regie Haide-Marie Härtel. Deutschland: [s.n.], 1997. 1 fita de vídeo (90 min.), VHS, son., color.

TANZTHEATER Heute Ausstellungsdokumentation dreißig Jahre deutsch Tanz geschichte. Deutschland: [s.n.], 1998. 1 fita de vídeo (19 min. 2s.), VHS, son., color.

TELE Tanzjournal: eine Region in Bewegung: Das Tanzland NRW stele sich vor. Regie Haide-Marie Härtel. Deutschland: [s.n.], 1994. 1 fita de vídeo (19 min.10 s) VHS, son., color.

THEATER und Fernsehen – Zwei Land. Choreographie Sascha Waltz. Deutschland: [s.n.], 1997. 1 fita de vídeo (63 min.), VHS, son., color.

THE GARDEN of Lust. Choreographie Sascha Waltz. Regie Birgitte Kramer. Deutschland: [s.n.], 2006. fita de vídeo, VHS, son., color.

TANZKOMPANIE Rubato- Jutta Hell und Dieter Baumen. Choreographie Avant-Gard no. 6. Bremen: Filminstitut,, 2007. 1 fita de vídeo (41 min.), VHS, son., color.

TRÜMMER/Straßenecke. Choreographie Johann Kresnik. Deutschland: [s.n.], 2002. 1 fita de vídeo (1h 35min.), VHS, son., color.

UN JOUR Pina var demandé - Probe Sacre. Frankereich: [s.n.], 1992. 1 fita de vídeo (60 min.), VHS, son., color.

URS Dietrich. Choreographie Avant-Gard no. 1. Regie Heike Breick. [S.l.: s.n.], 2007. 1 fita de vídeo (39 min.), VHS, son., color.

WALZER. Tanztheater Wuppertal em Amsterdã. Amsterdan: [s.n.], 1986. 1 fita de vídeo (55 min.), VHS, son., color.

VICTOR. Pina Bausch . Versão integral do espetáculo. Wuppertal: [s.n.], [1994]. 1 fita de vídeo, VHS, son., color.

ZEITREISE Aufs Land – Sascha Waltz zwischen Moskau und Berlin. Dokumentation. Regie Jo Schmidt. Deutschland: [s.n.], 1998. fita de vídeo (36 min. 30 s), VHS, son., color.

Sites:

([www.einestages.spiegel.de](http://www.einestages.spiegel.de)). Die Wandervogelbewegung. Acesso em: 27 jul. 2010.

([www.wikipedia.de/FKK](http://www.wikipedia.de/FKK)). Freikörperkultur. Acesso em: 27 jul. 2010.

([www.Wikipédia.de](http://www.Wikipédia.de)). Adolf Koch. Acesso em: 27 jul. 2010.

([www.theaterderzeit.de](http://www.theaterderzeit.de)).

([www.tanz-journal.de](http://www.tanz-journal.de)).

([www.kultiversum.de](http://www.kultiversum.de)).

([www.Mary-wigman.de](http://www.Mary-wigman.de)).

Arquivos:

1. DEUTCHES TANZARCHIV KÖLN
2. DEUTSCHES TANZFILMINSTITUT BREMEN
3. GRET PALUCCA SCHULE EM DRESDEN
4. PINA BAUSCH WUPPERTAL TANZTHEATER
5. UNIVERSITÄT ZU KÖLN THEATERWISSENSCHAFTLICHE SAMMLUNG  
SCHLOSS WAHN

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – Decupagem das cenas do espetáculo Dendê e Dengo

---

Para acompanhar a leitura cênica de Dendê e Dengo e Merlin ou A Terra Deserta, esclareço que a decupagem das cenas de ambos os espetáculos será feita a partir dos conceitos de microcosmo e macrocosmo de Etienne Souriau. O autor, em seu livro *As duzentas mil situações dramáticas* (1993), considera que existe no teatro o macrocosmo da obra, e que este se relaciona com o microcosmo cênico, que é tudo aquilo que efetivamente está em cena, fisicamente, concretamente, como os elementos cenográficos, os atores, os figurinos etc. O macrocosmo da obra vai além da materialidade e relaciona-se diretamente com o espectador, porque envolve o plano imaginário, ficcional. Cada elemento físico do microcosmo cênico deveria em princípio remeter ao macrocosmo da obra, que o transcende. Essas duas estruturas estão intimamente associadas ao longo do espetáculo, permitindo até mesmo que elementos cênicos como música, som, luz, entre outros, adquiram um significado ampliado, pois remetem ao macrocosmo da obra.

[...] a relação estelar e interestrutural do microcosmo teatral, sucessivamente em dois sentidos diferentes: primeiro, imaginando o macrocosmo em toda a sua amplitude e observando que ele se concentra e se focaliza nesse microcosmo cênico e depois numa situação dada; em seguida, olhando esse microcosmo colocando em situação, e observando que, pouco a pouco, ele gira e comanda todo um universo (SOURIAU, 1993, p. 24).

Souriau considera o trabalho de dramaturgia como uma operação demiúrgica em que a cosmogonia da obra se forma através do autor. Concordando com essa possibilidade de perceber a dramaturgia como um cosmo, farei referências às cenas do espetáculo em seus aspectos morfológicos utilizando alguns termos da astrofísica. Tal empréstimo é justificável por duas razões: a primeira, tanto Aninha Franco (autora de Dendê e Dengo) quanto Tankred Dorst (autor de Merlin), nessas peças, eles atuaram no modelo demiúrgico de que fala Souriau (p. 24), com propostas dramaturgias fora do modelo convencional, criando um mundo próprio. A segunda é o desejo de compreender o universo dos dois espetáculos em suas micro e macroestruturas.

Na astrofísica, existem cinco tipos de nebulosas planetárias, de acordo com o seu aspecto morfológico: Redonda, Elíptica, Bipolar, Simétrica de ponto e Irregular. As Redondas

são as nebulosas recentes que não sofreram nenhum fator que alterasse a sua uniformidade; as Elípticas são as que sofreram interferência em sua expansão; as Bipolares, estes casos sugerem que a estrela central sofreu duas explosões moldando um sistema binário; as Irregulares são estruturas sem morfologia definida; e as Simétricas de ponto, casos em que existem ocorrências de explosões em tempos distintos causando uma onda de choques entre as duas nuvens em expansão<sup>244</sup>. Adotarei apenas quatro tipos morfológicos para descrever as cenas: a forma Redonda para considerar as cenas de monólogo ou diálogo que encerram em si mesmas; a forma Elíptica para cenas que contêm subcenas; a forma Irregular para as cenas com alterações e interferências de vários estilos (poesia, prosa e diálogo); e a forma Bipolar para cenas que podem começar tanto de uma extremidade quanto de outra.

Na decupagem, cada cena terá a descrição, partes do texto ou as rubricas do autor (se for o caso), a caracterização morfológica (formato), o microcosmo cênico, e o macrocosmo da obra, assim como o punctum<sup>245</sup>, ou o foco da cena.

#### ABERTURA – CENA DA FRANCESA

Descrição: A atriz Iami Rebouças entra vestida com um paletó preto e com meias tipo leggings, com uma postura corporal ereta, de professora bem formal, com os cabelos presos em forma de coque. Ela olha o público como alunos na sala de aula e procura sua cumplicidade para a lição de francês. É um texto-colagem, criado pela atriz durante os ensaios, no qual ela juntou diversas lições de francês que tinha de memória. Ela entra (comunicando-se em francês) e diz boa noite, e começa a descrever um homem chamado Bernard Dufond. Após a primeira lição, coloca um cocar indígena na cabeça dizendo: “Eu agora estou pronta vamos partir”, e continua falando, misturando assuntos de aulas distintas, sobre trânsito, sobre objetos, imita vozes de pais e crianças etc. No final, a professora começa a falar uma lista de palavras em francês que fazem parte do idioma português no Brasil, principalmente as que terminam com o som do ê fechado, até que se vai enfurecendo e tira a roupa. Fica de tanga e cocar.

Microcosmo: Uma cena redonda que encerra em si mesma. O roteiro do texto, proposto pela atriz, funcionou como uma colagem fracional, em que vários fragmentos de textos

<sup>244</sup> Ver mais em *Astrofísica*, de Marcelo Cruz Costa e Souza. Revista *Macrocosmo* n. 40, p. 16-17, 2008.

<sup>245</sup> Termo usado por Roland Barthes para análise de fotografia, esclarecido pelo autor em *A câmara clara* (1984, p. 11), assunto aqui já mencionado.

aparentemente sem nenhuma possibilidade de construção dramaturgica foram fusionados, dando a dimensão da cena.

Macrocosmo: A cena entra num campo ficcional, fazendo os espectadores perceberem o texto em francês e o seu sentido através da captação gestual das palavras. A Francesa como personagem representa a “matriz” francesa da nossa colonização, dando lições num primeiro momento de forma catequizante e depois antropofagicamente.

Punctum/Foco: O cocar indígena.

## CENA DO FADO

Descrição: Sentada na janela da sala, a atriz 01, Rita Assemany, canta um fado à capela abrindo o espetáculo. Ela está trajada com roupas superpostas, predominando a cor preta, que se completam com um grande xale cobrindo a cabeça.

Canto - Não pensem que move o mundo a vida, o suor da ação, o sangue das veias, pois o que roda a velha roda azul<sup>246</sup> é a dor, principalmente a dor alheia. Não proclame que a velha tartaruga<sup>247</sup> é movida de amor, dando voltas em busca de aveia. A velha roda e roda em busca da dor, principalmente a dor alheia. Corpos que rasgam e rangem sem pudor, molham de sangue e pus a cor da areia, fazem que o mundo rode e rode em dor, principalmente a dor alheia. Todos no mundo sentem dor, tolos e sábios mesma teia, ricos e pobres mesmo andor, por anda a dor alheia.

Microcosmo: O canto, cujo tema é “a dor alheia”, é interpretado por Rita Assemany e evidencia uma proposta do canto falado, com continuidade e descontinuidade melódica, ora pausado, ora rápido na elocução, apropriando-se e fazendo um uso satírico do fado.

Macrocosmo: A teatralidade no texto e na língua portuguesa revê a “matriz” cultural portuguesa e dá o caráter da cena. A forma redonda cumpre a função de instalar a ideologia do fado e a mensagem de dor da cultura portuguesa.

Punctum/Foco: O pé da atriz fazendo as marcações fortes no chão.

<sup>246</sup> Roda azul, referência à frase de Gagarin: “A Terra é azul”.

<sup>247</sup> Referência à ideia da Europa Medieval de que a Terra estava sobre uma tartaruga que se movia.

## CENA RAINHA DE PORTUGAL E O ÍNDIO JANDUIN, REI CANINDÉ

Descrição: Ao final do fado, a atriz 01 se dirige lentamente ao centro da sala, onde estão dispostos o cenário e os objetos cênicos, ainda ao ritmo do fado, e senta-se em uma cadeira fitando firme a plateia. Mais luz se abre lentamente e se vê no centro, sentada num banquinho, a figura seminua, com tanga e colares, da atriz 02, no papel do índio Janduín, com um cocar na cabeça e um pedaço de papel enrolado em forma de canudo.

A atriz 01 quebra o silêncio batendo o pé bem forte no chão e arrastando-o em seguida, enquanto diz o texto: “Vieram senhores de pendão e caldeira, de barço e cutelo, senhores cruzados, lavradores, degredados, amantes, guerreiros vestidos de ferro, de seda, de arminho, de couro, que bebiam, trovavam, terçavam e violentavam as mulheres nuas do paraíso encontrado”. Segue com o mesmo ritmo no pé, que, para nós da equipe criativa do espetáculo, simbolizava a cadência dos remos dos navios negreiros.

Atriz 02 fala o texto “indígena”, diversas vezes, para a Rainha, com gestos e pancadas no próprio corpo: Nn`daí icoi Koê Kuab aani supê. A ikô i kê. A é erimã a mano. Depois fala em português, mais distanciadamente e sem gesto: “Eu não estou aqui para compreender nada. Eu estou aqui para dizer não e morrer”.

Atriz 01, como Rainha de Portugal, diz suas falas de uma forma fleugmática, relaxada, sentada sobre uma cadeira giratória de escritório, forrada de pano branco, lendo um decreto para as colônias.

“E decreto, eu, Rainha da Coroa Portuguesa, da Colônia do Brasil e das colônias da África, que nenhum gentio deve ser escravizado porque diz a Bula Papal de 1537<sup>248</sup> que esta pobre gente desnuda possui alma, e ainda que nisso não possa acreditar, Vox Papa Vox Dei<sup>249</sup>.”

Atriz 02, colocando os dois dedos indicadores na boca, escancara as bochechas e modifica a ressonância da voz: “Eu Rei Canindé, aqui presente, desejo ser batizado com todas as almas das aldeias Janduins, seguindo a Lei Cristã, sendo tratados a partir de então como gente livre e não oprimidos contra as suas vontades”.

Atriz 01, ainda como Rainha de Portugal, num misto de fanatismo e loucura, sentada relaxadamente no trono:

---

<sup>248</sup> Em 1537 uma Bula Papal garantiu que os índios americanos possuíam alma e, portanto, não podiam ser escravizados. Todas as leis que foram promulgadas depois, nos séculos XVII e XVIII, fundamentavam a impossibilidade de escravidão dos índios em função desta bula. Na mesma Bula Papal estava também garantido que os negros não possuíam alma e, portanto, deviam ser escravizados em seu benefício, já que os seus proprietários deviam batizar-los e introduzi-los na fé cristã.

<sup>249</sup> Voz do povo, voz de Deus.



Meu dever fez-me, como Deus ao mundo. Rei, firme na minha tristeza tal vivi. Cumpri contra o destino, o meu dever. Inutilmente não, porque o cumpri.<sup>250</sup>

Atriz 02. Eu Rei Canindé e todos os maiores das tribos Janduins nos obrigamos a guardar fidelidade à Rainha de Portugal e caso alguma armada inimiga venha invadir essa Praça da Bahia, poremos em defesa dos portugueses cinco mil homens de armas. Do mesmo modo nós nos obrigamos a fazer guerra a qualquer tribo de qualquer nação que seja, a quem os portugueses a fizerem.<sup>251</sup>

Atriz 01. É preciso conter o coração porque se o deixamos livre depressa perdemos a cabeça. Ai! Onde se fizeram mais loucuras na terra do que entre os que têm dó? Haverá mais dano à terra do que entre os que têm dó? Pobres dos que amam sem estar acima da sua piedade! O Diabo disse-me assim um dia: Deus também tem seu inferno: é seu amor pelos homens [...]<sup>252</sup>.

Atriz 02, ainda como índio, revelando seu rancor e clamando por justiça, dirigindo-se à plateia:

Que nenhum Governador ou Capitão-Mor possa nos fazer violência. Que sejam afastados de nós os paulistas, porque todo aquele que mora na Vila de São Paulo é gente desalmada. Só haverá um ou dois que não saem em busca de capturar índios o quanto puderem, ou por engano ou por força, ferindo e matando com muita crueldade, passando às vezes a espada em aldeias inteiras não perdoando grandes nem pequenos, matando às vezes mais gente do que as que levam cativas, como se não passássemos de cães, trazendo-nos em cadeias, açoitando-nos e batendo com paus e nos ameaçando de matar e matando, apartando os maridos das mulheres, os filhos dos pais, os irmãos dos irmãos quando não nos repartem entre si e nos vendem [...]<sup>253</sup>.

Atriz 01, ainda como rainha, fala sobre as tribos que foram dizimadas, enquanto vai picando papéis de prováveis cartas de denúncias. Ela começa lendo pausadamente e depois vai acelerando a elocução do texto com o nome das tribos dizimadas:

<sup>250</sup> Fragmentos do livro Mensagem, de Fernando Pessoa. Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

<sup>251</sup> Trecho de Cópias das Capitulações Realizadas Entre o Governador Geral do Brasil Antonio L. Gonçalves da Câmara e Canindé Rei dos Janduins em 10 de abril de 1692 (de As Guerras nos Palmares, Ernesto Ennes. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938).

<sup>252</sup> Frase do livro Assim falava Zaratustra, de Friedrich Nietzsche, escrito entre 1883 e 1885. No Brasil, a Editora Martin Claret publicou-o em 1999.

<sup>253</sup> Trechos da Carta ao Padre Justo M. Van Surck. Dirigida da Bahia ao Jornal da Cia. De Jesus. Documento do Assalto das Reduções de Guairá Pelos Jesuítas. (Bandeirismo Paulista. Cia. Ed. Nacional).

V. Alteza não entende que assim fizeram com os índios Bilreiros em 1607, com os Biobabas em 1611, com os Carijós em 1615, com as aldeias já catequizadas de Jesus Maria e Santo Inácio em 1619, com a aldeia Guairá em 1628, com os Guaramimis em 1643, com os Cataguazes em 1628, contra os Carapotangas, os Araquanguiras, os Acuruás, os Rodeleiros, os Beíquidos, os Cupequacas, os Goiaras, os Tremembés, os Acumez, os Jaicós e milhares de outras tribos sem que nada fosse feito até chegarem em 1990 com os Ianomamis.<sup>254</sup>

Atriz 02 comentando para a plateia:

As almas dos milhões de índios brasileiros que foram trucidados a partir de 1549 mereceram algum lugar. Foram para a região do sem males, foram para dentro das árvores. [...] Onde estão as almas dos milhões de negros que entraram no Brasil a partir de 1551 para trabalhar, procriar e morrer?

Microcosmo: A cena está organizada em pares simétricos de textos da Rainha de Portugal e do Índio Janduim. A verbalização vai um pouco de encontro ao que diz o texto, tentando não ficar redutível à palavra, tendo na estrutura a procura da apresentação dos personagens, mantendo-se um caráter figural, em que os elementos de cena – cocar de índio, banquinho e tambor de índio, cadeira de rainha, salto alto e chapéu – topografam a cena.

Macrocosmo: A dialética da colonização vista em Bosi (Colônia-Cultus-Cultura) é encenada numa sequência espacial e temporal, buscando reconhecimento do público.

Punctum/Foco: Pedacos de papel no chão (quando a Rainha recebe a carta do índio e a lê com indiferença e vai cortando o papel à medida que fala), mostrando a pouca importância dada à causa indígena.

## TROCA DE ROUPA CÊNICA AO SOM DO FADO

Descrição: A troca de roupa funciona como uma cena de alívio. A verbalização excessiva da cena anterior foi exaustiva aos ouvidos. Ouve-se o mesmo fado na voz da cantora Cida Lôbo.

---

<sup>254</sup> Referência a algumas tribos que foram atacadas no século XVII pelos paulistas Belchior Dias Carneiro, João Pereira, Garcia Rodrigues Velho, Lázaro da Costa, Manuel Preto, Henrique da Cunha Gago, Antônio Raposo Tavares, Francisco Bueno, entre outros. Todas essas expedições foram realizadas com exércitos constituídos por índios (de 2 mil a 5 mil) chefiados por paulistas (de 10 a 70). Durante o século XVII, os exércitos que destruíam quilombos (Palmares e outros) que atacavam as missões e as aldeias virgens para escravizar índios, inevitavelmente, eram formados por índios. O colonizador soube explorar com esperteza a tendência beligerante do índio.

Há também nesse momento um reconhecimento pelo público do tema: “a dor alheia” que se repete.

Microcosmo: As atrizes trocam a roupa e o público pode acompanhar de perto a ação instrumentalizada. É no sentido brechtiano uma quebra da ilusão, e, ampliando-se também para o sentido dramaturgico shakespeariano, uma cena de alívio.

Macrocosmo: Uma revelação – a partir desse momento, o público está convidado a entrar definitivamente no espetáculo como um todo.

Punctum/Foco: A reverberação sonora da batida do pé<sup>255</sup> da atriz 01.

## CENA ZUNZUMBI

Descrição: Atriz 01 e atriz 02, em traje de tecido rústico tingido, composto de vestido justo, pano jogado por cima e turbante de baiana, sambam e cantam:

Vieram senhores de pendão e caldeira, de baraço e cutelo, senhores cruzados, invasores, degredados, amantes. Anjos exterminadores saídos dos porões da inquisição para tostar as peles louras sonhando amores e lendas, dormindo com mouras no Castelo de Almourol, chorando de soledade, de saudade, de soidade de suas namoradas<sup>256</sup>.

Continuam cantando e fazendo uma evolução rítmica da batida de pé da atriz 01, no início do espetáculo, para uma bateria de escola de samba com cuíca e surdo imitados pela voz das atrizes, que dizem o texto como se fosse um enredo.

Vieram os escravos quibundos, cheirando a moxinga. Vieram mazombos, descadeirados, catingudos, sem tarimba nem tanga, fazendo banzé, muamba e catinga. Corcundas, trombudos, de corpos lambidos por lambadas de fogo, regando de lágrimas, sangue e suor as terras fecundas, mas duras.<sup>257</sup>

Iniciando um duelo, a atriz 01 assume a postura de um capataz e grita: “Aqui tens de lavar tudo o que pode ser visto pelos olhos! Tudo o que te circunda! Se paras o chicote retalha o teu

<sup>255</sup> Para nós da equipe criativa significava o pisar, o esmagar de uma cultura sobre outra.

<sup>256</sup> Trecho do poema “Raça”, de Guilherme de Almeida.

<sup>257</sup> Trechos do poema “Raça”, de Guilherme de Almeida. Quibundos (naturais de Angola); moxinga (surra, sova); mazombo (filho de português nascido no Brasil, um termo injurioso); catingudo (malcheiroso, da língua tupi); tarimba (estrado onde dormiam os soldados); banzé (barulho, confusão, zoada).

corpo!”. Atriz 02 responde com gestos de capoeira cantando Zun Zun Bi (imitando o som do berimbau), atriz 01 canta Uh Uh Uh Uh! (imitando o som da cuíca). Em seguida, as duas fazem um duelo cômico: uma pede esmola (“Me dá aí”); outra nega (“Tem não”) repetidas vezes e sempre imitando os sons do berimbau e da cuíca. Na sequência, vem a cena sobre a Revolução dos Alfaiates. As duas cantam, paradas, à capela:

João de Deus do Nascimento, pardo, forro, filho de escravos. Tinha o ofício de alfaiate, soldado do 4º Regimento para completar o orçamento. Quando foi preso possuía mesa grande, duas gavetas, cinco bancos, espada velha e partida, dois pares de meia de seda, calças de pano da costa, um cilício de latão, estampa de Nossa Senhora e algumas outras coisas que não foram confiscadas<sup>258</sup>.

Atriz 01 quebra o canto e fala direto para a plateia:

Lucas Dantas de Amorim era pardo e na loja do sobrado de Francisco Espínola onde residia foram confiscados de sua propriedade uma cama velha quebrada, um caixão pequeno de madeira, um tinteiro de louça, um painel de Nossa Senhora do Carmo, uma navalha velha, e um livro espanhol de cronologia<sup>259</sup>.

Atriz 02 canta: “Manuel Faustino dos Santos Lira era pardo e forro. Vivia na casa de sua madrinha Maria Francisca da Conceição e Aragão que o alimentava e vestia. Nada possuía de seu para ser confiscado”<sup>260</sup>.

Atriz 01. “No dia 08 de novembro de 1799 foram executados com pena capital na Praça Pública da Piedade os réus Manuel Faustino Lira, Lucas Dantas, Luiz Gonzaga e João de Deus, provando-se-lhes terem sido cabeças de uma conspiração que nesta cidade se intentava.”<sup>261</sup>

Atriz 02. “Contudo o castigo nunca tirou de suas gargantas a gargalhada e continuaram sempre em suas danças, vestuários caprichosos, remédios fingidos, sessões fantásticas e

---

<sup>258</sup> Fragmentos dos autos da Revolução dos Alfaiates transcritos por Luís Henrique Dias Tavares.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

fanáticas, folgando e correndo e se regalando com a mais escandalosa ofensa de todos os direitos.”<sup>262</sup>

As duas brincam com uma frase que se refere aos negros mulçumanos da Bahia o (termo malê): “*Ê tá, ê tá, ê tá tá rá tá...*” *Tá, tá, Malê, maleita, malê, malêi tá, etc. ...*<sup>263</sup>. Atriz 01 tira de um saquinho búzios, que joga no chão, fazendo uma leitura diminutória, e depois os recolhe. As duas se dirigem ao fundo do palco, vão se desfazendo das peças do figurino até ficarem com a roupa base, um vestido tubinho de malha rústica.

Microcosmo: Construção de filamentos sonoros a partir de experiências com a dicção, nesse caso particular busca de efeitos sonoros e diversas formas de falar, procurando autenticidade, criando imagens e significados baseados em interações face a face entre as atrizes.

Macrocosmo: A compreensão da cena se dá em artes do corpo e artes da voz numa ópera-colagem.

Punctum/Foco: Me dá aí... Não tem não (vozes imitando os sons de berimbau e cuíca num diálogo cênico).

## CENA DENDÊ E DENGÓ

Descrição: As duas atrizes, com cabelos longos, negros e soltos, se dirigem para as bacias com água e começam, sensualmente, a molhar o rosto e os cabelos, dando início a uma sequência de frases soltas que, durante os ensaios, foram interconectadas, ganhando sentido a depender de intenções, gestos, cantos etc. Esta cena acontece à parte do conjunto de papéis pendurados em todo o cenário, onde estes ficam mais densos e longos, criando a área livre para a cena, assim mais rebaixada que as demais, formando, graças à iluminação com gelatina da cor lavanda, o efeito de duas grutas constituídas pelo que parecem ser folhas secas de bananeira. A intenção foi mostrar Dendê (atriz 02) e Dengo (atriz 01) brincando no fundo de um quintal, explorando ao máximo sua expressão corporal. A referência para o ponto de partida nos ensaios foi a retomada da faceirice de uma Gabriela Cravo e Canela<sup>264</sup>.

<sup>262</sup> Frase do Governador Geral da Bahia em 1808, Conde da Ponte.

<sup>263</sup> Referência aos negros malês que empreenderam revoltas na Bahia em 1808, 1809, 1812, 1825, 1826, 1830 e 1835.

<sup>264</sup> Gabriela Cravo e Canela, romance de Jorge Amado, do ciclo do cacau, se tornou mais conhecido através da versão cinematográfica do diretor Bruno Barreto em 1983, com Sonia Braga (Gabriela) e o ator italiano Marcello Mastroianni (Sr. Nacif). O ator coleciona trabalhos no exterior e a conquista de dois Oscars de Melhor Ator.

Atriz 01 (ajoelhada se banhando na bacia). Tá, cate, abacate, aguacate, abacaxi, abaixa aqui... ô siriguela boa...

Atriz 02 (ajoelhada se banhando em outra bacia). Ananás, anãs, anãs, abio, aliás abiorama<sup>265</sup>, abricó, cajá, acajá, cá, já, caju, subi no pé prá cumê maduro.

Atriz 01 (olhando para cima e dizendo que a fruta está ruim). Tá peco. Peco não, peco não que o bicho do coco tá no coco.

Atriz 02 (dando início à intriga, “dá um chega prá lá”). Arripia arriliada.

Atriz 01 (falando com volúpia arregalando mãos, olhos e boca). Manga e mangaba e mandubi<sup>266</sup>.

Atriz 02. Prá bebo manguá... prá bebo jurema<sup>267</sup>. (fala a frase dando a entender que cada um com seu gosto).

Atriz 01 (cantando como passarinho). Andiroba<sup>268</sup> no pé e amargura n`alma.

Atriz 02 (cantando igualmente). Jandiroba sofrê e aninga<sup>269</sup>.

Atriz 01 (lamentando e vociferando). Araçazeiro coalhado de araças e os oio de aratanha do vizinho pecando tudo.

Atriz 02 (cantando e rebolando um sambinha). Meu denguiño, meu denguiño vem vê dendê.

Atriz 01 (cantando e rebolando responde). Eu não vou vê, eu não vou vê xou! xou!

Atriz 02 (segue o sambinha). Meu denguiño, meu denguiño vem vê dendê.

Atriz 01 (interrompendo). Tá de denço meu bem?

Atriz 02 (de cara amarrada fazendo beijo). Tô de banzo. Bozó na esquina encruzilhada certa.

Atriz 01 (bate na madeira três vezes). Bacuripari<sup>270</sup>.

Atriz 02 (correndo e mostrando o corpo melado de dendê). Escorrendo bambá<sup>271</sup> e melando tudo.

Atriz 01 (comenta a loucura da outra). Igbá tatá bichô.

Atriz 02 (dengosa). Cafuné dandá<sup>272</sup>.

Atriz 01 (desprezando). Sai prá lá inxirida.

Atriz 02 (advertindo). Quem desdenha quer comprá.

Atriz 01 (ameaçando oferecendo o braço). Num estala a língua não caipora queu ripico de mula sem cabeça. Quer banana?

Atriz 02 (desprezando, coloca com volúpia o umbu na boca). Nem thum. Olha o imbu, imbu maduro, imbu devez, amarelinho, umbu rei, amarelinho.

<sup>265</sup> **Abiorama.** Fruta da família das sapotáceas.

<sup>266</sup> **Mandubi.** Amendoim

<sup>267</sup> **Manguá.** Chicote. **Jurema.** Bebida com ervas.

<sup>268</sup> **Andiroba.** Fruta. Em tupi, óleo amargo.

<sup>269</sup> **Jandiroba.** O mesmo que andiroba. **Aninga.** Fruta.

<sup>270</sup> **Bacuripari.** Árvore.

<sup>271</sup> **Bambá.** Resto de dendê.

<sup>272</sup> Estalinhos que se dão na cabeça, como se estivessem tirando piolhos.

Atriz 01 (contando como se fosse uma fofoca entre vizinhas de fundo de quintal). S`incomode não quela tá de calundu, cumeu pitomba, nasceu calombo.

Atriz 02 (atendendo curiosa). E foi?

Atriz 01 (confidenciando). Foi sim, depois saiu prá buscá murici<sup>273</sup> mode fazê cumbica.

Atriz 02 (gritando ao longe). Quieta menina tu não te cansa de tomá carão?

Atriz 01 (falando como mãe preocupada com o filho caçula). Ê desespero. Meu cassulé<sup>274</sup> saiu prá catá cajá e inté agora num voltou.

Atriz 02 (consolando). Tá na vida.

Atriz 01 (depois de um silêncio as duas como se fossem um par romântico Dengo na frente e Dendê por trás abraça a Dengo). Mas tu tá cum catanga meu caxinguelê<sup>275</sup>.

Atriz 02 (deixa prá lá). Larga disso traz o currupichel prá tirá cunhataí<sup>276</sup>.

Atriz 01 (entrando em outra). Cunhá tai?

Atriz 02 (curiosa). E tá?

Atriz 01 (confessando). Mas num é que tá. Cumeu guabiroba e cuchilô.

Atriz 01 (cortando olhando para o quintal falando com gosto). Tá assim de arará. Arará guassu, arará goiaba, arará devez, arará azul.

Atriz 02 (cortando, brincando com o público). “Eu vi o gênio da raça. Eu vi o gênio da raça. Tá todo mundo pensando queu vou falar de Ruy Barbosa. Mas qual. O gênio da raça queu vi foi aquela mulatinha chocolate fazendo passo do siri-congado na terça-feira do carnaval.”<sup>277</sup>

Atriz 01 (sentada sobre os sacos). Raspa de rapadura e café quentim. Tá muito doce tá meu coração?

Atriz 02 (em pé falando como homem). Arrenega esse xodó todo fingida.

Atriz 01 (retrucando dengosa). Se melancia desse em pé de jabuticaba quem é que dormia embaixo?

Atriz 02 (falando como homem se oferecendo). Traz a rede sinhá e vamo dá uma esquentadinha, mas antes tome uma laranjadinha, tome.

Atriz 01 (cortando). E limão de cheiro, tem não cabacinha?

Atriz 02 (enfezada). Tem não tem manguxo<sup>278</sup>.

Atriz 01 (rindo curiosa). E que diabo é manguxo?

Atriz 02 (responde distante). É o mesmo que bambão.

Atriz 01 (pergunta dengosa). E maracujá?

Atriz 02 (responde sonsamente). Mara não.

Atriz 01 (insinuando desejos ainda sentada sobre os sacos). Uma ousadia.

<sup>273</sup> **Murici.** Fruta.

<sup>274</sup> **Cassulé.** Filho caçula.

<sup>275</sup> **Caxinguelê.** Pequeno roedor. Espécie de esquilo brasileiro.

<sup>276</sup> **Cunhataí.** Fruta.

<sup>277</sup> Poema de Ascenso Ferreira.

<sup>278</sup> **Manguxo.** Fruta da jaqueira. Carçoço de jaca.

Atriz 02 (esquentando e tentando se deitar sobre a outra). Um calô.

Atriz 01 (corta levantando e empurrando a outra). Tome um suco de pitomba. Na moringa de Almerinda tem água fresquinha.

Atriz 02 (zangada, segurando os “culhões”). Qué não.

Atriz 01 (retrucando e já em pé). Ora deixe de medeixes.

Atriz 02 (pensando alto). É tempo de murici. Cada qual cuida de si.

Atriz 01 (recomendendo). Plantando pacoba<sup>279</sup>, pacoba dá.

Atriz 02 (acusando a outra). Apois menina tu tá cheia de pereba. Passa na rua e o povo fica arriliando: perebenta.

Atriz 01 (jogando). Também foi procurá sarna para se coçá tá se coçando até hoje.

Atriz 02 (entrando no jogo). Pererecou coitadinha.

Atriz 01 (desafiando). E tu? Tá numa pindaíba que dá dó.

Atriz 02 (as duas começam a se coçar e dizer desaforo). Tá pensando queu não sei. Teu pai saiu de puçá<sup>280</sup>, no caminho encontrou uma jambeira e indigestou de tanto cume jambo.

Atriz 01 (se coçando cada vez mais no corpo todo). E tua mãe que fica cutucando a morte com vara curta, comendo leite cum pinha, manga cum moqueca de peixe e jaca dura mermo tando de espinhela caída.

Atriz 02 (continuando o coça-coça e falando rápido). E caiu foi? Tem calunga<sup>281</sup> nessa cuia.

Atriz 01 (prosseguem se coçando e falando cada vez mais rápido, já parece uma dança do coçar). Tem nada. Tu tá é de carumbé<sup>282</sup>. T`esconjuro. Cheia de carrapicho.

Atriz 02 (idem). Ora me deixe. Tu tá é toda escangalhada. O marido na porta da quitanda prá lá de pinguço chamando todo mundo que passa de jacutinga<sup>283</sup>.

Atriz 01 (idem). De ontem prá cá só comeu jirimum. Pimenta de sobra. Ficô todo pipocado.

Atriz 02 (diminuindo a coceira e esfriando). Pororoca aqui, pororoca ali.

Atriz 01 (cantando como um berimbau). Entenderam não? Nãoooooo? Não? Entenderam não? Nãoooooo? Então fala um idioma digestível.

Atriz 02 (fala para o público, repetindo várias vezes). I want two acarajés with piper and four water coco and algumas folhas de comigo ninguém pode. Agora todo mundo entendeu.

Microcosmo: Cena organizada de forma bipolar com autonomia de funcionamento, podendo começar por qualquer fala, independendo da coerência.

<sup>279</sup> **Pacoba.** Banana.

<sup>280</sup> **Puçá.** Instrumento de pescar

<sup>281</sup> **Calunga.** Rato pequeno

<sup>282</sup> **Carumbé.** Gamela

<sup>283</sup> **Pinguço.** Bêbado. **Jacutinga.** Galinha



Macrocosmo: Um conjunto de falas irregulares, com duplo sentido nas intenções, trazendo uma ventilação arcaica do idioma, que produzia sentido na semântica global da cena.

Punctum/Foco: Tendo não... tendo não. (Depois de tantas palavras estranhas aos ouvidos urbanos do público, as atrizes brincam com a pergunta: Entenderam não?)

#### TROCA DE ROUPAS COM MÚSICA INSTRUMENTAL

Descrição: Com muita precisão, e com cada gesto medido e instrumentalizado, as atrizes se transformam diante do público, ao mesmo tempo que transformam o cenário.

Microcosmo: A cena está organizada para o surgimento estelar de dois personagens: Bahêaaa e a Cantora.

Macrocosmo: A revelação das atrizes e seus personagens do mundo do lixo.

Punctum: O gesto instrumental e ritualístico da troca de roupas.

#### CENA DO BAHÊEA (ATRIZ 02) E DA CANTORA (ATRIZ 01)

Sentadas: atriz 02, nos sacos cheios de areia dispostos no cenário; atriz 01, no banquinho do índio. Os dois personagens parecem criações do submundo soteropolitano contemporâneo – moradores de rua andrajosos e loucos. À proporção que eles se movimentam, o lixo cresce e, no final da cena, o cenário é um monte de lixo, trazido e espalhado com a ajuda do mendigo Bahêea, criado por Iami Rebouças, e da Cantora desenvolvida por Rita Assemany, misto de cantora de blues com visual hippie de Gal Costa.

Bahêea (trajando uma bermuda velha e uma blusa rasgada do time do Bahia – nas cores azul, vermelha e branca –, traz na cabeça forrada com saco plástico um headfone confeccionado com dois copos descartáveis. Calçando os pés com um par de coturnos velho, usa no lugar de meias pedaços de papel. Tira do lixo um jornal e começa a ler uma história truncada que gagueja para o público). “O rei disse: quem matar a princesinha casar-se-á com o dragão. É... e de que cor estava vestido ele? Branco... e juntou com vermelho e juntou com o azul e formou o time do? do Bahêea é...” (batendo orgulhosamente no peito diz: – Bahêea!... mexendo os culhões e rindo gritando sempre Bahêea!).

Cantora – durante todo este tempo, cantarola o hino do time do Bahia e depois come curiosamente uma banana que ela tira orgulhosamente de uma caixinha. A forma de comer a

banana é roendo-a como se fosse macaco. Depois desse lanche, começa a cantar New York, New York, imitando cantores americanos com poderoso acento grave na voz. Em seguida, tira uma bandeirinha brasileira de papel toda amassada do lixo e cantarola em voz soprano uma das Bachianas, de Villa Lobos. Enquanto canta, faz aviãozinho com a bandeira do Brasil, que, no final, ela solta ao ar do ponto mais alto que pode atingir e fica olhando o destino do brinquedo depois da queda.

Bahêea – agora é uma mistura do personagem Jipe, do qual Iami se lembrou durante os ensaios, uma figura louca que ela conheceu no interior e que tinha mania de dirigir um veículo imaginário, ou melhor, andava pela cidade guiando só com um volante, o tempo todo. Assim, surge a figura ampliada do Bahêea, que torce pelo Bahia, é motorista e também é um radialista que dirige enquanto faz seu noticiário. Com voz de repórter de partida de futebol, ele fala:

Bahêea-Entrou na Iansã Fashion e foi atingida por uma saraivada de raios inflacionários. Eparrey. Passou pela Company, encostou na Charlô, espiou a Phillipe Martin e acabou comendo angu encubado na Cantina da Lua. Angú de Angústia me faz muito bem já tomei angu de angústia muitas vezes.

Cantora (cantando com uma mangueira de gás como se fosse microfone em ritmo lentíssimo um reggae sobre o Bar do Reggae):

No Bar do Reggae toca reggae (repete várias vezes). No bar do Reggae toca reggae e o Pelourinho dança. As velhas casas do Pelourinho dançam. As paredes dançam. Balançam, balançam. Às vezes caem e os travestis e as putas e os piolhos e os meninos que ainda não sabem o que são ficam na rua ouvindo o reggae que toca no Bar do Reggae. No Bar do Reggae toca Reggae e o Pelourinho pelouro, perora, piora.

Bahêea (falando romanticamente na rádio). “E para você gatinha da Barra, morena dos olhos azuis e cabelos pretos que atende pelo nome de desconsolada. E prá Andréia do Canela e Verinha do Curuzu segue esta melô de nosso Luiz Caldas que está estourando nas paradas de sucesso.”

Cantora – canta uma colagem extraída do texto: “Coisa de branco meu/Arigatô Baixo da Lama/ Farinha pouca meu pirão primeiro/ É miséria é bahêa”.

Bahêea (dirigindo). “Carro que dobra esquina uma vez encontra lixo. Carro que dobra esquina duas vezes encontra lixo e buraco. Miséria. Canabrava e Malvinas e Baixa da Lama e Horto Florestal. Bahia. Coelho e cobra no poder joga no bicho. Joga no lixo.”

Bahêea e Cantora (se paqueram e jogam beijos de longe)

Bahêea e Cantora – balbuciam uma letra de carnaval: “Essa/dor/ meu amor/ balança/ chão/ praça”.

Bahêea e Cantora – cantam e dançam atrás do trio elétrico. Cantora inicia o toque das notas da abertura do trio – Tleinnn! Tron Don Don Ro Don Don Ro Don Don Do! – e interrompe perguntando a Bahêea: “Quer trabalho?”. Bahêea: “Eu? Não”. Voltam a tocar, interrompem e repetem a mesma pergunta e a mesma resposta, e, em seguida, várias vezes mais até que caem no embalo do trio elétrico e na euforia do carnaval, pulando e fazendo movimentos de acotovelar e chutar violentamente.

Bahêea e Cantora – cantam ao ritmo de uma acordeom: “Pituboião – na praia da Ribeira”. Cantam o nome de diversas praias contaminadas por coliformes fecais.

Cantora – “Cagaram tudo!” (como madame de Tal pedindo à empregada para limpar). “Filha passe um paninho aqui. Ai meu Deus cagaram tudo. Moqueca e estrogonofe. Pirão de cachorro. Cagaram tudo.”

Bahêea e Cantora – cantam ajoelhados a duas vozes desafinadas: “A madame de Tal recebeu ontem em sua Mansão no Horto Florestal para uma feijoada incompleta. Bahia. Depois da festa os serviçais foram dançar no Curuzu. Bahia. Coisa de preto ô meu. Coisa de preto rei”.

Cantora – como uma adivinhadora canta:

Se os caminhos se abrirem por força de Ogum, nosso próximo prefeito vai ser um xogum. Cabelos rastafári, cabeça japonesa e coração nenhum. Estão fazendo ebó com champagne vagabunda. Os orixás estão todos de ressaca. Tinta fraca. Tinta fraca. Coisa de branco ô meu. Coisa de branco, rei.

Bahêea e Cantora – continuam cantando e dançando, agora em ritmo cortado quase falando: “Um Digestivo Mike Tison na cabeça/ Carne do Sol com Ketchup/ Maionese e Dendê.

Bahêea e Cantora – vão se deitar sobre os sacos, comentando sobre Salvador: “Êta marzão/ um calô/ Varreu a festa do Bonfim inteira, depois de comer filé no Gula’s/ Oi/ Oi” (gemem).

“É ferro na boneca” (aos poucos vão se acalmando e dormem sobre os sacos enrolados com os próprios vestidos de malha que se fazem largos, cobrindo-os totalmente, e tudo vira saco.

Microcosmo: Uma colagem fraccional<sup>284</sup>, que organiza a cena de forma irregular, englobando vários elementos da cultura urbana contemporânea, o que permite representar várias camadas da baianidade.

Macrocosmo: Aparição de cascas que revelam várias formas do universo Bahia.

Punctum: As duas cantando de diversas formas: É miséria... É Bahêaaa... Ba, Ba, Ba. É Bahêaa!

## CENA DO TRANSE

Descrição: Atrizes retomam a cena sentando-se sobre os sacos. Falam baixo e calmamente o texto:

Cansados de comer cozido com xuxu, cansados de plantar açúcar em Iaçú, cansados de louvar Coimbra em Caruru, nós fomos ser beautiful, nós fomos ser Iloveyou. Cansados de olhar ao longo dos eitos, cansados de enxergar a negridão dos peitos, cansados de espremer percevejos nos leitões, passamos a tomar café com pão e bacon, passamos a lamber maionese em potato.

Uma tira a outra para dançar e fazem um puladinho com Ba, Ba, bababá de bahea! Silenciam e rodam pelo cenário diversas vezes até começarem a correr e, imitando um transe, soltam palavras soltas que foram ouvidas durante o espetáculo:

Xuxu Iaçú/ Falava ele falava ela/ Araçá/ Ê Malê/ Tá cate/ Olhe o vassoureiro/ Perebenta/ Os escravos quibundos/ I want two acarajés/ Entenderam não/ Deus também tem seu inferno/ In daí/ Amanô/ No bar do Reggae toca Reggae/ Vieram, Uuuuu/ Não pensem/ Não pensem/ Uhun! Uhun!

Aos poucos, para finalizar a cena, as atrizes vão parando, e resta somente uma respiração pesada e ritmada.

Microcosmo: cena circular e hipnótica. As palavras soltas como um vapor atmosférico vão se espalhando e ecoando no teatro, evocando a memória da cena e do personagem no momento em que são convocadas novamente.

<sup>284</sup> Os textos da colagem entre aspas ou em citação destacada são de Aninha Franco.

Macrocosmo: O espetáculo, no seu final, é visto como uma encenação-terra em transe ou uma ressaca baiana, ecoando.

Punctum/Foco: Não pensem... não pensem... (as atrizes repetem até adormecerem)

#### CENA FINAL

Descrição: As atrizes deitadas atrás de um grande chapéu de pescador vão se levantando de forma que o público só vê o chapelão – a cena das Yaô-Sun (uma referência às culturas japonesa e africana – uma hibridez cultural). Cantam, dançam e recitam o poema Yaô-Sun:

Eu quero ser tua gueixa, deixa, deixa, comida, versos e amor. E posso ouvir tuas queixas, deixa, deixa ser tua gueixa nagô. Hei de fazer-te a comida, hei de servir-te a bebida dizendo versos Bashô. Hei de espantar os mosquitos com bons incensos e ritos te refrescando o calor. Eu quero ser tua gueixa, deixa, deixa, deixa, a tua gueixa nagô. Vou te abanar ventarolas, tua Yaô-Sun de Angola, a tua gueixa nagô.

Microcosmo: Cena redonda organizando a finalização do espetáculo, englobando uma estrutura minimalista e canto e movimento.

Macrocosmo: A significação da gestualidade, dicção e ritmo a partir de um modelo japonês globalizado inventado do nosso imaginário.

Punctum/Foco: Os chapéus surgindo no escuro.

#### CENA DO AGRADECIMENTO

Descrição: As atrizes passam o chapéu cantando um refrão de uma canção de puxada de rede. “Êh! Nana ê ê Nagô. Êh! Nana ê aê puxar.”

Microcosmo: O refrão de uma canção folclórica.

Macrocosmo: Fé (numa escala maior, o elemento religiosidade).

Punctum/Foco: A presença forte de duas personalidades: as atrizes Iami Rebouças e Rita Assemany.

## APÊNDICE B – Decupagem das cenas do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta

---

### CENA 1 – CRISTO EXPULSA OS DEUSES PAGÃOS

Rubrica: “Cristo iluminado por mil lâmpadas elétricas expulsa os deuses pagãos. Raios rasgam o céu. Urros. Guinchos agudos. Holofotes procuram os deuses pagãos. Estes caem do alto para a treva embaixo. Refugiam-se nos matos, escondem-se nas cidades”.

Descrição: Esta cena de abertura, na nossa versão, foi idealizada como uma filmagem em vídeo ou uma instalação performática, mas, pela extensão do espetáculo e pelo acúmulo de trabalho, não foi realizada. O foyer foi aproveitado com a utilização de signos na instalação fotográfica/cenográfica Merlin – uma obra em processo, que se iniciava no pátio interno, anterior à bilheteria, com as árvores iluminadas, vários painéis pendurados em formato de bandeiras medievais, com fotografias costuradas à mão, objetos de figurino e cenário e outros elementos da carpintaria.

Microcosmo: Exposição da documentação fotográfica e cenográfica do processo de criação e montagem do espetáculo.

Macrocosmo: Uma reconstituição do percurso da conceituação do espetáculo, oferecendo ao público a chance de acompanhar o desenvolvimento das pesquisas realizadas e, ao entrar no ambiente, sentir a atmosfera do espetáculo.

Punctum/Foco: Um painel com a frase: “Será que as idéias também envelhecem Merlin?”

### CENA 2 - ANA GRÁVIDA E SEU IRMÃO PROCURAM O PAI DA CRIANÇA

Descrição da cena: Misturados aos objetos da exposição, encontram-se os personagens: o Palhaço (Marcelo Praddo) e Sr. e Sra. do Público (Claudio Cajaíba e Viviane Laert). No fundo do palco: o Senhor de Lilás (Beto Mettig), o Sr. Rotschild (Hirton Fernandes) e o Cavalheiro de Lata (Edlo Mendes). Entram em cena, um de cada vez, para dialogar com Ana e o Palhaço. O Palhaço se esconde atrás da arquibancada. Entra Ana grávida – uma criação de Iami Rebouças para interpretar a mãe de Merlin –, uma mulher ingênua do Pelourinho, com um vestido curto de malha, justo no corpo, que mostra uma barriga de último mês. Tem os cabelos presos, porém desgrenhados, usa enormes brincos, tem a boca borrada de batom

vermelho e masca chiclete com muito barulho, tem algumas hematomas nos braços e pernas, e roda uma bolsinha o tempo todo, sinalizando a profissão. Ela diz a primeira fala do espetáculo: “Onde você se meteu?” (procurando o irmão na plateia). E o Palhaço, brincando de esconde-esconde, responde: “Aqui”. Nesse jogo, o palhaço está preocupado em saber quem é o pai da criança e Ana confessa que estava escuro. Ele pergunta se o pai não deu nenhuma pista, não falou nada. Ela responde: “Fofinha!”, arrancando da plateia uma gargalhada. Trata-se de uma cena clown, com a intenção de quebra de ilusão num exercício de palco e plateia.

Microcosmo: Uma cena irregular com muitas arestas. Todos os personagens que estão sentados na plateia ou que entram em cena estão envolvidos em achar o pai da criança. É uma cena cômica que conduz o espectador a entrar na história no presente, no aqui e agora. O Sr. do Público sai irritado do teatro, com sua esposa, dizendo ao palhaço: “Se você pensa que com esses truques idiotas vai atrair mais gente para o seu teatro, está muito enganado [...]” e sai batendo as portas do teatro. O Palhaço grita atrás dele: “Acaso pensa que uma atriz não é ninguém?”. O Senhor de Lilás se mostra sensível à causa e candidata-se a adotar a criança, mas é recusado. Ele gosta de crianças, mas desmaia só de pensar como se faz uma. O elegante Sr. Rotschild, depois de ameaçar chamar a polícia, livra-se dando cem cruzeiros. A indicação do Cavaleiro de Lata é uma tentativa do autor de jogar por alguns segundos o público na Idade Média. Ele entra se movimentando mecanicamente como se estivesse com uma armadura e sai sem dar uma palavra. Parece um fantasma e lógico que para o Palhaço ele não poderia ser o pai da criança. O Palhaço se deita em frente do Cavaleiro fingindo que é uma pedra. Ana e o Palhaço discutem sobre “ser ou não ser uma pedra”. Por fim, o Palhaço desaparece, deixa a irmã sozinha. Ela começa a sentir as dores do parto.

Macrocosmo: Trata-se de uma cena de metalinguagem, de teatro dentro do teatro. Há também uma tentativa do autor de evitar se fixar no universo da Idade Média no início do espetáculo. Esta estrutura cênica abre a perspectiva de uma ressignificação do mito, que é eterno e se renova no aqui e agora, presente, ali, no teatro e num contexto contemporâneo.

Punctum/Foco: Ana gritando desesperada, mandando o irmão olhar suas pernas, dizendo com dores e em desespero: “Ele quer nascer! Ele quer nascer!” E o palhaço se esconde enrolando-se no chão, dizendo: “Estou com medo! Estou com medo!”.

CENA 3 – NASCIMENTO DE MERLIN, DIABO E ESPÍRITOS/ UM BANDO DE DEMÔNIOS PAGÃOS EMERGE DAS FLORESTAS/ A TERRA ESCURECE/ AS ASAS DO DIABO TAPAM O SOL/ CENA 3a – O DIABO EXAMINA MERLIN

Descrição: Ouve-se um som de lâmina imitando raios e trovões, que vem da cabine de som, e entra o Diabo (Diogo Lopes). Clama às forças da natureza, chama por muitos deuses e deusas, “Hécate, Lucina, Preserpina as irmãs da sorte para que a mulher e seu filho não sofram com a morte [...]”; em seguida é a vez do Espírito das Profundezas, que em nossa versão foi a benzedeira D. Nininha criada por Viviane Laerte, usando o texto de boas-vindas de Dorst: “[...] Merlin seu nome ecoará por todos os países enquanto houver pessoas vivas, ele será assim, motivo de espanto para todos [...]. O mundo futuro cantará os feitos de Merlin”.

Rubrica:

Demônios esvoaçam em torno de Ana Grávida, farfalhando com as asas. O ar vibra de cem vozes que choramingam, um som que aumenta, morre e cresce outra vez, abafando os gemidos de quem está parindo. Por fim, esse choramingar explode num grito agudo de cem vozes. O imenso ventre expulsa Merlin.

Microcosmo: Uma cena irregular, construída com subcenas. Em nossa versão, chegam os atores e atrizes vestidos de camisa social de manga comprida e calça jeans, e se colocam ao redor de Ana, que está gemendo. Eles começam a cantar baixinho, em coro, *Lauda et Dominus*, e o som vai crescendo, enquanto jogam Ana para cima e para baixo, como numa cama elástica, até que Merlin rola no chão como se saísse do ventre de Ana. Merlin (Lúcio Tranchesi) é um homem adulto, de cara pintada, cabelos compridos, usando óculos, cuecas, gravata e meias. Ele está deitado no chão, com uma postura de recém-nascido. Silêncio. Todos contemplam Merlin, Ana arregala os olhos admirando o filho. Após um silêncio marcante, ele sorri bem alto e todos, em uníssono, sorriem e vão saindo de cena. Merlin dá os primeiros passos, conserta o corpo, parece perder o equilíbrio e logo retoma, dá alguns passos, acostuma-se rapidamente a mover-se, encontra um jornal e senta-se num cilindro para lê-lo. Ana, agachada, continua contemplando encantada o seu filho. O Palhaço grita: “Ei Mana o bebê já chegou? Que parto mais difícil esse! Eu estou todo arrebetado! Mas quem é esse homem?” Merlin levanta os olhos do jornal e diz gravemente: “Eu sou o bebê!” A cena se desenvolve em torno da preocupação inicial do Palhaço de não ter dinheiro para sustentar o sobrinho. Merlin transforma os cem cruzeiros (dados por Sr. Rotschild na 1ª cena) em mil



cruzeiros, no bolso do palhaço. Merlin confessa que sabe quem é seu pai e que ele é incrivelmente rico. O Palhaço quer visitar o pai de Merlin, que de repente aparece e inicia a cena O DIABO EXAMINA MERLIN. Ele chega com se estivesse cavalgando. Usa um terno branco, um chapeuzinho panamá e um grande anel de brilhante.

Descrição: O Diabo – que antes trajava uma capa, com peito nu e um adereço na cabeça – agora mudou de figura.

Rubrica: “É um cavaleiro distinto e elegante salta de coche fúnebre napolitano. Manca um pouco. Está maquilado usa grande chapéu preto, luvas, por cima dos anéis; no ombro uma ratazana”.

Microcosmo: Uma cena elíptica que traz outra cena tão importante quanto a primeira.

O Diabo, todo animado, começa a examinar o filho até olhando os dentes e apalpando a genitália. Muito se orgulha de que o filho é macho, um homem de verdade. O Diabo joga o anel para o Palhaço, que fica muito contente e se afasta de cena com a irmã, que, após algumas tentativas de ser reconhecida pelo senhor marido, recebe um pontapé. O Palhaço avisa que cada pontapé custa mil cruzeiros. Merlin continua lendo e o Diabo vai ensinar-lhe sobre presente, passado e futuro, e nesse jogo eles fazem um percurso na história. Merlin, através de um cilindro, vê cenas que já aconteceram e outras que ainda vão acontecer. Ao fim, contrariando as ordens do pai, Merlin insiste que vai fundar A Távola Redonda. O Diabo adverte-o, ressaltando que é besteira! “Que a tarefa de Merlin é libertar os seres humanos para o mal. O mal é a verdadeira natureza deles. É nele que sentem prazer, para ele foram destinados.” Merlin retruca e diz que não se interessa por bem ou mal, que ele não está nem aí. Então sobe numa árvore e começa a rezar em latim. O Diabo fica furioso e insiste que vai dar poder ao filho e recomenda-lhe ir a Gales para encontrar o rei Vortiger. Por fim, o Diabo desaparece como chegou e reaparecem Ana e o Palhaço. Merlin desce da árvore e o Palhaço xinga o Diabo de nomes engraçados. Novamente vem uma cena de alívio: Ana chama o Diabo de “Bicha!”

Macrocosmo Apresentação da história da humanidade através do jogo em que o Diabo ensina a Merlin a diferença entre o agora, o que já aconteceu e o que vai acontecer. A cena é estruturada num diálogo que discute o Bem e o Mal, causados pelo homem. Para Merlin o ideal foi fundar a Távola Redonda. Para o Diabo, foi a continuação das guerras, pelo que envia Merlin a Gales, para encontrar o rei Vortiger.

Punctum/Foco: Merlin e o Diabo girando e falando através de um cilindro, que passava a ideia gíaratória do tempo.

#### CENA 4 – COMBATE AO DRAGÃO

Rubrica: “Gales. Região desértica. Muralha ciclópica, torre ciclópica. A muralha desaba com um estrondo. Atrás, sobre um andaime, aparece o rei bárbaro Vortiger, com seu séquito bárbaro e o feiticeiro, Próximo, todos gigantes cor de barro”.

Descrição: Ouve-se do fundo do palco uma voz, que brada fortemente: “Merlin? Onde está Merlin?” Entra a música de xilofones e sinos balineses e, em seguida, aparece a figura do rei Vortiger (Beto Mettig), com um séquito que corre para a muralha (a tela pintada em que se vê uma espiral de barro). Vortiger, desesperado, grita: “A torre caiu outra vez! O inimigo está chegando! Precisamos da torre! Precisamos da muralha! Vamos! Comecem! Construam tudo de novo!” O séquito com movimentos corporais de subir e descer desmoronando como se a terra os estivesse engolindo. Merlin entra (com uma calça modelo balinês avermelhada), dançando com pulos altos ao redor de Vortiger e dizendo: “Eu estou aqui Vortiger!” Vortiger: “A terra está nos engolindo, o céu vai nos destruir! Estou com medo Merlin!”. Os dois se encontram e dançam com movimentos livres do Kathakali, e dialogam. Merlin explica: “Há dois dragões lutando debaixo de sua muralha, por isso ela sempre desmorona. Eles lutam e rolam, por isso a terra se abre e as pedras estouram”. Vortiger: “E o que significa isso?” Merlin, após hesitar: “O dragão branco é o senhor e o dragão vermelho é o rei Uther, seu inimigo”. Vortiger: “E qual deles vai vencer?” Merlin: “Não digo”. Vortiger: “Venço eu?” Merlin: “Não digo”. E continuam dançando.

Microcosmo: Cena de forma elíptica sujeita a interferências, organizada em torno da música balinesa para dar uma atmosfera de teatro popular asiático, lembrando o teatro de sombras. As coreografias incluem mudras e movimentos de perna da dança Kathakali. O figurino e a máscara de Vortiger foram criados com materiais como bocapio de palha e tecido de algodão cru. Os atores do séquito portam malhas largas, estilo balinês, pretas, os homens de tronco nu, as mulheres de camiseta. Todos usam amarrações, tiras de pano nas pernas, braços e cabeça, cada ator criando seu guerreiro a partir de uma forma de amarrá-las.

Macrocosmo: A organização da cena segue a proposta de transculturalidade. A forma como foi conceituada interpretava o surgimento do arcaico na peça através da luta dos dois dragões.

Punctum: A máscara de bocapio do rei bárbaro Vortiger.

## CENA 5 – O VITORIOSO Uther PENDRAGON COM SEU EXÉRCITO. A VISÃO

Rubrica: “Rumor de tambores, trombetas estridentes. O exército de Uther Pendragon precipita-se em cena. Vortiger, o Colosso, defende-se, mas é derrotado, seus guerreiros fogem [...]”

Descrição: Esta cena, também de forma elíptica, é um desdobramento da cena anterior. A nossa interpretação utilizou música balinesa, antes baixinha e agora mais alta. Ouve-se um coro masculino gritando: – Uther! Tá tá tá tatá! Tá tá tá tatá! Tá tá tatá! Entram com uma coreografia de homens em estilo balinês<sup>285</sup> com movimentos energéticos para representar o combate entre Uther Pendragon e Vortiger. Cada vez que o grupo de Uther provocava, era respondido pelo grupo de Vortiger! – Tá tá tá tá tatá!, batendo os pés fortemente e locomovendo-se na segunda posição, ou seja, locomovendo-se de pernas bem abertas como caranguejos demonstrando furor. Os dois dragões, representados por Uther e Vortiger, lutam e os exércitos vermelho e branco apoiam seus chefes. A profecia de Merlin se cumpre e o rei Vortiger morre. Merlin aparece a Uther, que após a batalha fica só. Merlin demonstra para Uther a visão do futuro.

Rubrica: A VISÃO: “Nevoeiros ondulantes de estrelas adensam-se formando uma figura enorme: O rei Artur; do fundo do tempo emergem reis e cavaleiros, que lhe prestam reverência”.

Esta cena fizemos com o recurso de uma janela que criamos no cenário em uma das telas para as visões de Merlin. Olhando a visão do rei Artur, Uther pergunta: “Quem é esse rei? O que significa isso?” E Merlin responde:

Esse rei é o seu nobre filho. Que tão feliz será na primavera dos tempos a ponto de treze reis lhe darem a coroa e todos os príncipes louvarão seus atos; com amor e com temor curvar-se-ão inteiramente ao seu braço poderoso. Por longos tempos soará a feliz história do rei Artur e sua Távola Redonda.

Microcosmo: Cena contínua de forma elíptica, concebida através da linguagem coreográfica, ocupando todo o espaço do palco.

---

<sup>285</sup> A dança dos homens com o movimento Tá tá tá tá tatá! é uma inspiração coreográfica de dança balinesa de coro para homens feita na posição sentada, com projeção de energia com o uso do diafragma e a solicitação da musculatura abdominal com várias posições de braço que parecem espadas. A fonte foi uma cerimônia que assisti na praia de Bali em 1979 e registrei na memória. Com relação aos movimentos de Kathakali, eu estudei na Escola Amala Shankar este estilo quando morei em Calcutá de 1978 a 1981.

Macrocosmo: Recorrência do elemento arcaico na estrutura da peça.

Punctum/Foco: A energia do coro Tá tá tá tá tatá!

#### CENA 6 – A TÁVOLA REDONDA

Descrição: Merlin entra com um pano na mão onde se lê A Távola Redonda e ele diz ao público: “A alma do próximo é uma floresta escura”. Uma advertência de Merlin sobre o futuro da Távola Redonda, que para dar certo dependia do comportamento humano.

Microcosmo: Uma intercena em que o personagem Merlin dá início, de fato, aos seus planos de construir a Távola Redonda. Cena de característica brechtiana, na qual o ator com um placar escrito anuncia ao público algo que vai acontecer.

Macrocosmo: Um entreato da peça.

Punctum: O pano em que está escrito: A Távola Redonda.

#### CENA 7 – O JOVEM PERCIVAL

Rubrica: “Percival corre pela floresta. A luz do sol entra pelas copas folhudas, dança no chão sombrio da floresta [...] trepa numa árvore, pendura-se nos ramos como uma pesada gota de mel, deixa-se cair [...] O adolescente cantarola, arrulha, estala a língua, flauteia, gorgeia, guincha, e de repente, na resposta de milhões de pássaros, vibra a resposta da floresta inteira”.

Descrição: Antes da entrada do público, o intérprete de Percival, o ator Yulo Cezzar, se coloca deitado numa estreita tábua no baixíssimo teto do teatro do Icba, protegido do frio do ar-condicionado por uma cobertura para aguardar o momento da sua inesperada aparição no ar do pequeno teatro. O público tomado de surpresa vê a figura do Percival pendurada nos tubos para refletores, fazendo os seus sons prediletos de arara. Depois ele salta e grita mais: Ah! Ah! Bem agudo. Fixa um ponto como se estivesse vendo algo, grita “mãe” de uma forma visceral e sai correndo. A atmosfera de floresta é feita com a luz. O figurino de Percival, feito com um tapete velho, parece uma manta de lã de carneiro. O ator com os seus cabelos longos de cor clara, que vão até o meio das costas, está com eles semipresos com tiras de pano amarrando um topete, que parece um chifre de unicórnio. Sua maquiagem é borrada com manchas escuras.

Microcosmo: Uma inter cena em que o personagem Percival se apresenta como um ser selvagem, que se comunica por meio da linguagem dos pássaros.

Macrocosmo: Momento da peça que revela o ser puro que é Percival, considerado em várias lendas como o cavaleiro da busca do Graal.

Punctum/Foco: Os gritos de arara e o manhêeee visceral do ator.

## CENA 8 – A TÁVOLA. MUITOS CAVALEIROS CHEGAM E PROCURAM POR MERLIN. QUEM É MERLIN?

Rubrica: “Trevas. Passos, tinir de ferros, ouve-se mais e mais gente chegando. Aqui e ali brilham luzes isoladas. Vozes”.

Descrição: Tudo escuro, entra o elenco da cena, dá suas falas com um ritmo de canto-falado.

Falas:

“[...] – Não estou vendo nada. – Ali há cadeiras. – Onde? – É melhor pegar uma dessas cadeiras senhor. – Eu sou Sir Ither! – Esse era o meu lugar! – Com que direito? – Será que não há luz aqui? A gente tropeça nas pernas dos outros! Viemos de longe mas agora nem sei porque viemos. Parece que esqueci... ando tão esquecido [...]”.

As falas continuam no escuro e ritmadas brincam sobre a forma da mesa, e com os nomes dos cavaleiros mais famosos como Sir Orilus, Sir Lancelot, Sir Gawain, os nomes dos reis até chegar ao nome de Merlin. Quando o nome dele é falado, a luz fica mais clara e os cavaleiros podem se ver. O enredo da cena é construído com o personagem do escritor Mark Twain (Beto Mettig), que discute sobre a superstição, considerando-a uma ignorância. Ele pergunta quem é Merlin e os cavaleiros dão respostas imprecisas e irracionais para a cabeça dele. Ele conclui dizendo: “Estão querendo dizer que Merlin é um ator transformista? Um cavaleiro que conhece truques de mágica?” Todos ficam indignados com Mark Twain e expulsam-no da Távola.

Microcosmo: Uma cena irregular com elementos contemporâneos indicando que a Távola nasce nas trevas. Através das falas, o autor brinca com a improvisação da construção da Távola. O norte-americano, pragmático e racional, na figura da Mark Twain garante o ar cômico da cena com suas perguntas e constatações. O autor constrói a cena incluindo os dois momentos da civilização com os cavaleiros da Idade Média, que acreditam nos sonhos e são

supersticiosos, conversando com um cavaleiro que traduz o espírito da Modernidade, que acredita na ciência e na comprovação das coisas.

Macrocosmo: As trevas em que nasceu A Távola Redonda.

Punctum/Foco: Mark Twain sendo expulso da Távola.

#### CENA 9 – EXCALIBUR

Descrição: Entra Merlin anunciando a chegada de 140 cavaleiros e ressaltando que o Rei está entre eles. Esta cena é uma continuação da cena anterior, em que Merlin anunciou a chegada do Rei que vai fundar a Távola Redonda e que reunirá todos ao redor de sua mesa. Merlin fala sobre a espada Excalibur: “O ferro sairá da pedra. Força não precisa ser força. Herança não precisa ser herança. Excalibur, sou feita de calor, a mão do eleito me arrancará daqui, cairei como fogo no meio do inimigo quando a mão do eleito me brandir”. Numa coreografia em grupo, Merlin cavalga com os cavaleiros para a Catedral onde supostamente se encontra a Excalibur enfiada numa pedra.

Microcosmo: A cena se organiza de forma irregular com movimento e fala. É composta de texto em prosa e poesia.

Macrocosmo: O mito da espada Excalibur.

Punctum/Foco: A cavalgada.

#### CENA 10 – CAVALEIROS DIANTE DA CATEDRAL. QUEM ARRANCARÁ A ESPADA DA PEDRA?

Rubrica: “Anjos e espíritos ajudam Artur a retirar a espada da pedra, dão-lhe tudo o que ele aprendeu em sua jovem vida, cantam, estimulam-no, recitam-lhe máxima de vida, rezam... um prolongado segundo na Terra: ele arranca a espada da pedra sem o menor esforço”.

Descrição: A cena começa com um jovem e tímido cavaleiro, sozinho, diante da catedral onde se encontra a espada Excalibur. Após alguns segundos contemplando a espada, ele vai tranquilamente em sua direção, tirando-a de uma pedra. Depois, ele sai correndo e a entrega para o seu meio-irmão mais velho, Sir Kay, que reconhece a espada e sabe o significado dela. Quando Merlin chega com os cavaleiros, a espada está na mão de Sir Kay, que mente dizendo tê-la tirado da pedra. Eles arguem; Merlin coloca a espada na pedra novamente e pede: “Aqui

está a espada, na pedra. Kay, peço que você arranque-a mais uma vez”. Kay recusa e entram música e luz sobre a pedra, os cavaleiros fazem uma fila e se movimentam em câmera lenta. O primeiro é o Sir Gawain; em seguida, todos experimentam e não conseguem. Kay explica que foi o seu irmão de criação quem tirou a espada da pedra. O rapaz tímido e franzino é o futuro rei Artur, que foi criado por Sir Héctor, o pai de Kay. Volta a música e Artur com a mesma naturalidade de antes tira sem esforço a espada da pedra.

Microcosmo: Uma cena elíptica composta de várias subcenas. A imagem de arrancar a espada da pedra é uma das mais conhecidas da lenda de Artur, e por este motivo a cena foi organizada cinematograficamente, utilizando movimentos em câmera lenta, iluminação com efeito de neblina e música.

Macrocosmo: Teor mítico e lendário da espada Excalibur, presente das deusas de Avalon. Merlin mostrando a sua magia para a sucessão do trono da Inglaterra recorrendo aos antigos deuses pagãos.

Punctum/Foco: Artur tirando a espada da pedra.

#### CENA 10a – O REI ARTUR TEM MEDO E MERLIN AJUDA

Rubrica: “Alguns cavaleiros o aclamam e o levantam nos ombros e o querem apresentar a todos como novo Rei, o Eleito, o Invulgar, ele se livra e sai correndo”.

Descrição: Uma cena elíptica que é uma extensão da cena 9. Trata-se de um diálogo entre Artur e Merlin. Artur ao ser conclamado a rei tem medo e foge. Merlin o socorre e faz uma série de perguntas ao que responde Artur: “Merlin, como posso ser rei? Nem ao menos tenho grandes idéias... minha fantasia é pobre. Não sei prever as coisas... Um Rei tem que saber prever as coisas!” Merlin fala: “Eu vou sustentar você, embalar você, alimentar com o leite dos meus peitos, serei sua ama”.

Microcosmo: A cena discute as lições de amor e humildade do mago Merlin, que Dorst enxuga em um diálogo.

Macrocosmo: Uma primeira célula do conceito de ideal dos cavaleiros da futura Távola Redonda que será gestado por Merlin através de Artur.

Punctum/Foco: O aspecto franzino do ator Geraldo Moniz emprestado ao personagem Artur.

## CENA 10b – O RELATO DO NASCIMENTO DE ARTUR

Rubrica: Merlin aponta para um senhor sentado na primeira fila, que ouve tudo atentamente inclinado para a frente e começa a contar: “Uther amava Igraine, esposa do Duque de Gorlois. Ele sitiou o Castelo Tintanjol... conte você!”. Senhor do Público: “Eu por que eu haveria de contar tudo?” Merlin: “Conte!” Senhor do Público: “Mas eu nem conheço a história! Não tenho nem idéia!” Merlin: “Conte! Conte! Se você contar, saberá”.

Descrição: Enquanto o Senhor do Público narra a história, Merlin fica ao lado dele sempre dizendo: “Adiante! Adiante!” O Senhor do Público é um ator que simula ser da plateia e que com a mágica de Merlin consegue relatar a história da concepção e nascimento de Artur. Trata-se do relato de como Uther Pendragon entra nos aposentos de Igraine, uma das mulheres importantes da linhagem dos Druidas, que possuem o dom da Visão. Igraine, nas lendas, é a mãe de Artur e Morgana. Depois Igraine resolve dar a criança quando nasce. Merlin cria Artur com a ajuda de Sir Héctor, o pai de Kay.

Microcosmo: A última subcena do grupo da espada Excalibur. O autor utiliza na obra diversos relatos. Este, que é um deles, se refere ao passado (a lenda do amor de Uther Pendragon por Igraine) e ao tempo presente (o teatro aqui e agora renovando o mito).

Macrocosmo: Artur é concebido no mundo dos celtas. Em termos de estrutura, vê-se a utilização pelo autor do elemento pré-cristão do ciclo das histórias.

Punctum/Foco: A cumplicidade com a plateia.

## CENA 11 – OS ANJOS

Rubrica: “Há dois cavaleiros parados na fímbria da floresta. Imensos, rebrilham na luz. Percival sai da floresta correndo, cai diante deles fascinado, põe as mãos em adoração”. [No final da cena quando Percival descobre que não são anjos] “Louco de raiva e decepção, joga pedaços e torrões de terra nos Cavaleiros. Eles dão risada, vão embora.”

Descrição: Percival vê dois cavaleiros e os toma por anjos. Conversam e explicam que são cavaleiros da parte do rei Artur. Percival fica decepcionado. E eles o convidam para ser um cavaleiro.

Microcosmo: Uma cena curta de forma elíptica que vai desdobrar-se mais tarde no espetáculo. O encontro de dois mundos. O de Percival, da floresta, que só conhece sua mãe, Dolorosa. E o mundo da cavalaria, da aventura, que se abre para Percival.



Macrocosmo: A cena organiza a função de Percival, de se tornar o futuro cavaleiro de coração puro, que poderá ser o eleito. O Cavaleiro do Graal.

Punctum/Foco: Percival não sabe distinguir as coisas.

## CENA 12 – A TÁVOLA

Rubrica: “Oficina de marceneiro. Velho marceneiro; Rei Artur incógnito”.

Descrição: O marceneiro (Paulo Pereira) recebe o seu freguês (o Rei disfarçado) com muito mau humor. Responde resmungando e sempre trabalhando. Toda vez que é mencionado o nome do rei, ele cospe no chão. Nega-se a fazer a mesa, dizendo que faz rodas de moinho. Artur, incógnito, tem de engolir as grosserias do marceneiro. Quando Artur oferece um saquinho de dinheiro, ele diz: “Medidas?” Rei Artur: “Não sei que medidas precisa ter uma mesa para cem cavaleiros [...]”. Eles continuam discutindo sobre a forma da mesa e as medidas. O marceneiro sinaliza para o público que seu cliente é doido. Artur divaga sobre as mesas mais famosas do mundo, fala da mesa do Graal, e da mesa da última ceia de Jesus Cristo. Todo o tempo o marceneiro faz cálculos. Quando Artur faz a exigência de que a mesa tem de passar pela porta, o marceneiro perde a paciência, devolve o dinheiro e joga o rei Artur para fora, gritando: “Nós aqui, somos celtas!”

Microcosmo: Uma cena redonda organizada para discutir não só a confecção da mesa, mas a sua representação na corte cristã de Artur. Trata-se de um diálogo intenso, de igual para igual, entre o rei Artur e o marceneiro, construído para revelar dois mundos: o celta, perceptível na personalidade direta do marceneiro; e o mundo cristão, na personalidade de Artur já contaminada pela ideologia da fé da cristandade, na versão de Dorst.

Macrocosmo: A Távola Redonda como reprodução da fé, junto a outros exemplos de mesas famosas como: a mesa em que Jesus tomou a última ceia com os Apóstolos, e a mesa de José de Arimateia com o cálice contendo o sangue de Cristo, o cálice do Santo Graal.

Punctum/Foco: O som do marceneiro trabalhando e batendo sobre a madeira.

## CENA 13 – O REI ARTUR DESCOBRE GINEVRA

Rubrica: “Rei Artur sentado numa cadeira. Merlin faz desfilar quadros: batalhas, retratos, naturezas-mortas”.

Descrição: Artur vai dizendo onde quer cada quadro. Os quadros são descritos nas falas de Artur e Merlin. Quando é mostrado a Artur o quadro da filha do rei Lodegrance, de Cameliard, chamada Ginevra, Artur pede para vê-lo novamente. Ele descobre que, no fundo do quadro onde está Ginevra, há uma mesa. Merlin previne para o fato de que ela tem “olhos verdes”. Artur não desiste e continua entusiasmado com a mesa. Merlin decide que a mesa será o dote de Ginevra. Artur está feliz, primeiro porque encontrou a mesa, e segundo porque encontrou Ginevra.

Microcosmo: Uma cena curta de forma elíptica para construir o amor de Artur e Ginevra. Artur se encanta pela mesa do rei Lodegrance e depois por sua filha Ginevra. O autor coloca o interesse acima do amor.

Macrocosmo: A presença da mulher de olhos verdes. A serpente traidora.

Punctum/Foco: A aparição de Ginevra no fundo do teatro, na janela, sorrindo.

#### CENA 14 – O DIABO DIZ BRAVO. MERLIN PREVINE ARTUR

Rubrica: “Artur sai eufórico, Merlin fica e ergue os olhos: lá em cima senta-se o diabo, elegante espectador de um teatro de variedade”.

Descrição: O Diabo diz bravos para Merlin, que grita furioso que encontrou a mesa. O Diabo ri se sacudindo todo. Diz que Ginevra é uma linda mulher e que ele está encantado. Merlin, inquieto com a euforia do Diabo, pede para ele parar com as risadas. O diabo desaparece e deixa (na nossa versão) dois bonecos réplicas de Ginevra e Lancelot. Merlin pega os bonecos e fala para si mesmo: “Ginevra e Lancelot, então é isso”. Fica com raiva e pisa nos bonecos. Em seguida, acontece uma intercená de Merlin prevenindo Artur de uma possível traição. Artur não acredita e decide se casar com Ginevra.

Microcosmo: Duas intercenás para antecipar a traição de Ginevra com o cavaleiro Lancelot.

Macrocosmo: Mulher como símbolo de traição (olhos verdes).

Punctum/Foco: O riso sacudido do Diabo

#### CENA 15 – PERCIVAL ABANDONA SUA MÃE PARA SE TORNAR CAVALEIRO

Rubrica: “Na floresta. Dolorosa, Percival. Percival quer sair para o mundo, do qual nada sabe. Temendo por ele, sua mãe costurou para ele um traje feio, uma roupa de doido, com três

mangas, para que todo mundo ria dele. Ninguém teme aquele de quem ri, e ele não precisará combater”.

Descrição: Dolorosa não quer que o filho parta. Percival pede conselhos e ela fala que mulheres, honra e coragem são ameaças da morte. Percival afirma não ter medo e diz que está contente e precisa ir embora. Ela pede para ele ficar mais um pouco, porque ela ainda não assou o pão. Percival está impaciente. Ele diz à mãe que quer ser um cavaleiro como o seu pai, e chama a mãe para ir junto. Dolorosa morre durante a conversa. Ela continua sentada, mas está morta. Ele diz, ao se despedir: “Eu não preciso mais do seu pão”. Ele sai correndo e Dolorosa cai morta.

Microcosmo: Uma cena redonda que fecha a história de Percival com a sua mãe. As cenas de Percival foram organizadas em torno da “Mãe Dolorosa”, uma personagem dura, sem esperança, que não acredita no mundo e nem nas pessoas. Percival deseja se tornar um cavaleiro e ver o mundo com os olhos dele. Ele não teme e sente-se forte e corajoso. Uma cena que mostra a dor da separação maternal e a dificuldade de cortar o cordão umbilical. Na nossa interpretação, Dolorosa é carregada nas costas do filho. Uma cena coreográfica em que os corpos dos dois parecem grudados. Quando ele decide ir e o “cordão se rompe”, ela morre.

Macrocosmo: O mundo da “mulher-mãe” numa peça de cavaleiros<sup>286</sup>.

Punctum/Foco: A morte de Dolorosa.

## CENA 16 – CANTOR CORDELEIRO

Texto em verso: “O rei Artur e Ginevra/ eram um belo casal/ sobre seus cavalos brancos/ na propriedade real. [...]” O último verso diz: “E Deus e também o Diabo/ seguiam a cena com o olhar/ Deus contente com a mesa e o Diabo com o belo par”.

Descrição: Uma interцена cantada pelo ator Marcelo Praddo, vestido de cangaceiro com um chapeuzinho de couro, calçado com alpercatas, dançando corta-jaca.

Microcosmo: Um relato cantado, com função de alívio, após a morte de Dolorosa.

---

<sup>286</sup> O autor criou vários papéis femininos importantes na peça, entre eles: Ana, a mãe de Merlin; Dolorosa, a mãe de Percival; Morgause, a mãe adotiva de Mordred, um tipo deusa da fertilidade com muitos amantes e muitos filhos; Morgana, mãe de Mordred; a fada, irmã de Artur, que tece o destino ao lado de Viviane, a jovem fada que prende Merlin no espinheiro branco; Jeschute, símbolo de erotismo e tentação; A Bela Orgelause tentando o Sir Gawain; Elaine, a mãe de Galahad, que é filho de Sir Lancelot; e Ginevra, a rainha, esposa do rei Artur, desenhada como uma peça de xadrez que derruba os ideais da Torre e questiona o mundo dos cavaleiros.

Macrocosmo: Informação sobre o casamento do Rei para o público.

Punctum/Foco: O tom nordestino no espetáculo.

## CENA 17 – A TÁVOLA REDONDA/ A MORTE/ OLHOS VERDES/ DAGOBERTO

Texto em prosa:

A grande mesa redonda. Os cavaleiros procuram seus lugares na Mesa redonda. Lêem seus nomes nas cadeiras, comparam-nos. – Nós nos conhecemos? – Não, nunca vi você antes. Alguns empurram as cadeiras. – Já é um começo. Lindo! lindo! – Começo de quê por favor? [...] O Rei de Gales também vem. – Você acredita em progresso? – E quem é você? Eu! Eu! Eu! – Sabe que há regras para sentar à mesa? – Aventura! Aventura! – O que quer dizer com isso? – O imprevisível. Para mim aventura é isso. Estou compreendendo e aposto... – Não se deve apostar! Mas apostar é um jogo! – Só Merlin sabe o futuro! [...] o texto continua esgotando-se como mexericos sobre os cavaleiros e sobre o rei Artur e Lancelot de mãos dadas, fala das aventuras de Sir Seagramur Sir Iwain e o leão e outros.

Descrição: No espetáculo, começamos a desenhar a cena a partir das falas do Eu! Eu! Eu! – uma forma competitiva de avançar sobre os lugares. O texto é dado com uma base rítmica e coreográfica utilizando elementos do canto-falado experimentado nos ensaios. Depois vem a cena da Investidura de um cavaleiro feita pelo Rei. Quando o cavaleiro está sendo preparado, entra a Morte. O autor sugere:

A Morte é um acrobata chinês – ela entrou silenciosamente. Alguém perguntou seu nome, mas ela não respondeu. Parou na entrada e esperou, quieta. Quando o velho rei da Cornualha entra, a Morte o abraça, e o Rei da Cornualha jaz morto nos braços dela. [...] Ela anda pela beirada da Mesa, pára diante de Sir Orilus, e encara-o com um sorriso sinistro [...] ela continua circulando sobre outros, contempla Lancelot e pára, passa por Sir Kay, Sir Gawain [...].

Esta rubrica do autor foi seguida para a concepção coreográfica.

CENA 17a – A MORTE LUTA COM O CAVALEIRO, cena que vem em seguida e que continua toda coreografada conforme indicações do texto e nossa imaginação. Na nossa peça, a Morte foi interpretada pela dançarina-atriz Fafá Menezes.

## CENA 17b – OS OLHOS VERDES

Rubrica:

Lá em cima, na galeria, aparece Ginevra. Fica parada, olha para baixo. Tem grandes olhos verdes, luminosos, como de uma estátua antiga pintada. Sir Lancelot a percebe, esquece tudo ao redor, olha fixamente para cima. A cena foi concebida como uma continuação. Quando todos os cavaleiros saem com o rei Artur levando o corpo do Rei da Cornualha, o Cavaleiro continua lutando com a Morte que desaparece da mesma forma sorrateira que entrou.

Descrição: Os cavaleiros saem e ficam em cena Sir Girflet (Diogo Lopes) e Sir Lancelot (Edlo Mendes). Os dois atores propuseram uma coreografia de cavaleiros treinando com as espadas para misturá-la com o diálogo. Lancelot interrompe o treinamento dizendo: “Bela! Seria o bastante dizer: Bela? Uma coisa é bela? Uma pessoa é bela?” O Sir Girflet, que não sabe a que o outro está se referindo, responde: “Quando uma coisa é bela, eu digo que a coisa é bela”. Os dois interrompem o treinamento para filosofar sobre o Belo. No final da cena, Sir Girflet está empolgado e Lancelot sai como sonâmbulo pensando em Ginevra, a bela de olhos verdes. A cena é acrescida com o Sir Mark Twain, que também está procurando um lugar e foi justamente parar na cadeira do eleito.

CENA 17c – CADEIRA DO ELEITO. Merlin explica que esta cadeira foi feita para o eleito (aquele que irá encontrar o Graal). Mark Twain insiste que não acredita em feitiços.

## CENA 17d – DAGOBERTO O LIXEIRO.

Descrição: Dagoberto é um anão que na corte cuida dos cavalos. Ele entra na cena para dizer que encontrou um cavaleiro desmaiado. Quando vão buscar o cavaleiro, percebem que se trata de Sir Lancelot. Dagoberto sugere que Lancelot olhou muito tempo para o sol na direção da janela do quarto da Rainha. Agrawain, o maldoso filho de Morgause, começa a despertar maldades sobre Lancelot, porém jogando a culpa em Dagoberto, expulsando-o do recinto.

Microcosmo: Um conjunto de cinco cenas curtas e irregulares. São organizadas para estruturar com exemplos a fragilidade humana como ameaça ao grande ideal da Távola Redonda, desde o seu começo.

Macrocosmo: O autor, misturando prosa, poesia e diálogos, transita com textos curtos pelos temas centrais da peça como: o Amor dilacerante de Ginevra e Lancelot; a Traição dos ideais da Távola Redonda por vários cavaleiros; a Morte chegando mansamente e, no final da peça, tomando grandes proporções.

Punctum/Foco: A coreografia da morte.

#### CENA 18 – RAINHA GINEVRA E O REI ARTUR DISCUTEM POR CAUSA DE MERLIN

Descrição: Ginevra discute o poder que Merlin exerce sobre Artur, e duvida que Merlin saiba de tudo que vai acontecer. No final, Ginevra e Artur declaram amor um ao outro.

Microcosmo: Uma cena redonda e curta que fecha em si mesma. Eles estão passeando quando Artur fala algo sobre Merlin. Ginevra explode dizendo que ele só fala e ouve Merlin.

Macrocosmo: Organiza o tema do amor frágil de Artur e Ginevra. E o poder de Merlin sobre o rei Artur.

Punctum/Foco: A explosão da Rainha: Merlin! Merlin! Merlin!

#### CENA 19 – A TENDA DE JESCHUTE

Rubrica:

Clareira na Floresta. Tenda colorida; com estandarte de Sir Orilus. As paredes de seda da tenda deixam passar tanto a luz do sol que o interior fica inundado de uma claridade leitosa. Quando Percival chega, e pára à entrada, pensa que a tenda está vazia. Depois ouve as risadinhas de Jeschute. Ela está deitada sobre as almofadas da grande cama [...] cauteloso começa a apalpá-la... ela dá risadinhas.

Descrição: A partir das ideias do autor, construímos uma tenda móvel que a própria Jeschute (interpretada pela dançarina-atriz Fafá Menezes) carrega. A tenda é tipo um baldachim de filó de nylon cor-de-rosa com pingentes. A personagem irrompe na cena com um música instrumental turca, fazendo movimentos sinuosos no espaço. Está nua e na cintura traz um cinto de pingentes. Dentro da tenda ela dança sensualmente. Percival a está espreitando, e é rapidamente envolvido pelos panos da tenda que, como uma rede de pesca, físgam a sua

presa. Lá dentro, ele fascinado começa a apalpá-la. Primeiro pega nos seus cabelos cacheados e depois nos seios. Jeschute dá risadinhas o tempo todo. Ele continua querendo avançar na pesquisa corporal, quando é interrompido pelo grito do marido de Jeschute, o Sir Orilus, que corre atrás dela com uma espada ameaçando e gritando: “Jeschute volte aqui sua vagabunda!”

Microcosmo: Uma cena irregular, sem forma definida, que interage com a atmosfera da luz criada no teatro para dar efeito de floresta com um intenso brilho na tenda, com os pingentes do cinto tilintando. A nudez é delicadamente utilizada e demonstra o erotismo da personagem.

Macrocosmo: A cena estrutura o caminho de Percival.

Punctum/Foco: As risadinhas.

#### CENA 20 – LANCELOT E GINEVRA JOGAM XADREZ; JESCHUTE ESTÁ CURIOSA

Rubrica: “Aposentos da Rainha Ginevra. Rainha Ginevra e Sir Lancelot jogam xadrez”.

Descrição: Cena criada sobre um tabuleiro de xadrez recortado no chão do teatro pela luz. Os dois passeiam sobre o tabuleiro como se eles mesmos fossem as peças do xadrez. Jogam e falam, passam um pelo outro, mas não se tocam. A cena é interrompida por Jeschute, que entra enrolada num lençol, pedindo socorro à Rainha, dizendo que o Sir Orilus a quer degolar. A cena transcorre com comicidade. Jeschute aparentemente com medo, Ginevra chateada de interromper seu jogo. Sir Lancelot quer se retirar, mas é tomado pelos comentários de Jeschute sobre a bondade do rei Artur de não ficar zangado por sua Rainha jogar xadrez com o Cavaleiro de França.

Microcosmo: Uma cena redonda organizada para a aproximação de Lancelot e a Rainha. Jeschute traz o espírito dos mexericos da corte, ao espreitar a Rainha e Sir Lancelot. A cena do xadrez é tensa, porém quando Jeschute entra traz um tom cômico para o espetáculo. O final da cena se transforma em um momento de alívio.

Macrocosmo: O destino e a manipulação das peças rainha Ginevra e Sir Lancelot. O par romântico do romance bretão.

Punctum/Foco: Quando a Rainha bem próxima das costas de Lancelot diz: “Xeque! Você se distraiu mais uma vez”.

## CENA 22 – DEMOCRACY

Descrição: O rei Artur volta da batalha e celebra a vitória. Todos estão na Távola celebrando, e o Rei euforicamente afirma que chegará um dia em que o leão comerá capim. Os cavaleiros pedem ao Rei para explicar o que ele falou. O Rei chama Merlin e diz: “Foi só uma idéia, Merlin. Não entendo nada disso. Diga-me você Merlin! Explique-me o que eu penso!”

Rubrica:

Por um feitiço Merlin transforma A Távola Redonda num utópico Jardim do Paraíso: a Utopia de um mundo de paz. O Leão, o Carneiro, Sir Orilus e alguns cavaleiros sobem na Mesa e andam sobre ela transfigurados, como que balouçando num doce sono. Sir Orilus despe a armadura, senta-se entre as flores: um homem gordo, rosado e nu. E canta numa bela voz, uma canção sobre o paraíso terreno.

Microcosmo: Uma cena de forma elíptica, abrindo para outras cenas, estruturada com diálogos e movimentos. No espetáculo, a cena foi resolvida coreograficamente. Utilizamos uma música de “caixinha de música” com uma melodia de piano; na cena, os cavaleiros dançam como frágeis bonecos de presépio. Depois da magia de Merlin, Artur diz: “O leão come capim! Um mundo de paz! Sim, foi nisso que pensei! Nada mais de guerras!” Os cavaleiros pedem explicação e Artur divaga sobre a democracia. Entra Mark Twain e faz uma verdadeira preleção sobre a American Democracy. Os cavaleiros ficam chateados e vão saindo, deixando Twain falando sozinho. Entra na corte o jovem Percival.

Rubrica: “Gritos risadas, chamados lá fora. Mark Twain não consegue prosseguir, porque os cavaleiros se levantam precipitadamente, instala-se um tumulto. [...] Levantam o jovem Percival, ele aparece por cima das cabeças, o casaco rasgado. Foi vítima de brincadeiras duras”.

Descrição: Percival fica com raiva e vai direto ao assunto dizendo: “Estou aqui! Cheguei! Onde está o Rei Artur? Quero ser Cavaleiro! [...] Mas eu tenho pressa! Ele que se apresse”. Os cavaleiros aproveitam a ingenuidade de Percival e fazem gozação com cada palavra e atitude dele. Gawain se passa por rei Artur e diz a Percival que se ele quer a armadura vermelha terá de ir buscá-la.

Microcosmo: Cena organizada de forma elíptica com subcenas. A próxima etapa de Percival é conseguir a armadura do cavaleiro vermelho o Sir Ither. Percival mata o Sir Ither para tomar-



lhe a armadura. Em seguida vem uma interцена: “No Planetário. Rei Artur e Merlin”. Artur indaga sobre sua própria história, mas Merlin prefere não contá-la e diz: “Olhe as estrelas”.

Percival aparece na corte vestido com a armadura ainda cheia de sangue. Gawain pede desculpas a Percival pelo que fez. Percival diz que agora é um cavaleiro e não vai servir ao rei Artur, ele vai servir a outro amo, sobre quem se falou e que é o maior de todos, o tal de Deus.

Macrocosmo: A discussão guerra e paz.

Punctum/Foco: O rei Artur e Merlin no planetário.

## 1ª PARTE BLOCO B

### CENA 24 – PROVAS. MORDRED RECONHECE SEU PAI, O REI ARTUR

Rubrica:

Cedo de manhã o jovem Mordred entrou na sala e rodeou a mesa deserta. O Rei Artur, que o vinha observando há dias e o havia seguido, perguntou: “Mordred, o que você faz aqui? Quero me sentar na cadeira perigosa, quero que meu pai me veja”, responde Mordred. Eles discutem e o rei confessa que é seu pai, porém haviam profetizado desgraças através da vinda do filho e por isso ele o renegou.

Microcosmo: Uma interцена de diálogo curto.

Macrocosmo: Apresentação do personagem Mordred, a fatalidade da história de Artur.

Punctum/Foco: O tom frio da confissão de Mordred: “Foi por isso que vim para a corte!”

### CENA 25 – ELAINE SEDUZ SIR LANCELOT

Rubrica: “Como sucedeu que Sir Lancelot dormisse com Elaine”.

Descrição: Merlin disfarçado de Sra. Bisen vai até Lancelot e o convence dizendo que a rainha Ginevra estava esperando por ele. Ele dormiu com Elaine e no dia seguinte, quando descobriu o engano, queria matá-la. Ela disse: vou ter um filho seu e ele encontrará o Graal. Ele a perdoou e foi embora pensando em Ginevra.

Microcosmo: Uma cena redonda, porém construída para desdobramentos futuros.

Macrocosmo: O encontro de Elaine e Lancelot é obra de Merlin para a concepção do cavaleiro Galahad, aquele que poderá sentar na cadeira perigosa e conduzir os cavaleiros na busca do Graal.

Punctum/Foco: Merlin vestido de Sra. Bisen.

CENA 26 – MERLIN, EM FORMA DE PAVÃO, IRRITA-SE COM PERCIVAL/  
CENA 32 – O CAMINHO DE PERCIVAL

Rubrica: “Merlin estava sentado numa árvore, assumindo a forma de pavão, e olhava para baixo com olhos humanos”.

Descrição: Merlin, na nossa versão, nesta cena, dança o tempo todo como um pavão, com o tronco abaixado e os braços ao lado do corpo. Percival aparece gritando: Eu não consigo encontrar Deus! Merlin Pavão explica que Deus está em todas as coisas. Percival acha isso horrível e ameaça quebrar todas as coisas vivas até só restar Deus. Merlin começa a girar em torno dele e cai em frente de Percival. Então Merlin pergunta: “Aonde você vai?” Percival responde: “Sempre em frente”. Merlin: “Prá lá ou prá cá?” Continuam discutindo e Merlin começa a rir e a girar, enfurecendo Percival, que depois começa a andar fazendo zigue-zague. Aparece na janela Sir Gawain cantando e depois Gawain dá gritos ao longe com ecos de montanha: “Percival, Percival eu quero ir com você”. Percival responde que prefere ficar sozinho e diz que falando consigo mesmo ele obtém as respostas. Gawain e Percival se encontram e, no final, Percival diz que prefere obedecer a sua própria cabeça. Despedem-se e Gawain segue cantando.

Microcosmo: Uma cena irregular feita de junções e cortes do texto de Dorst sobre o sangrento caminho de Percival.

Macrocosmo: Nesta versão, o cavaleiro vermelho é Percival. Destemido, ele quer encontrar Deus.

Punctum/Foco: Percival gritando que não consegue encontrar Deus.

CENA 27 – O CRONISTA BLÁSIO

Descrição: Mark Twain faz uma intercena lendo o seguinte texto:

O cronista Blásio anotou o nome de todos os cavaleiros que partiram para a batalha de Arestuel. Eram mais de cem nomes de Cavaleiros nobres e famosos. Mas o nome de Sir Lancelot, melhor cavaleiro do mundo, não estava entre eles. Há três anos Sir Lancelot não voltava à Corte do Rei Artur, e ninguém sabia onde ele estava, ou se ainda vivia.

Microcosmo: Uma intercena brechtiana.

Macrocosmo: Demonstrar o quanto Lancelot estava perdido de amor por Ginevra.

Punctum/Foco: O sotaque americano.

#### CENA 28 – O ELMO DOURADO

Rubrica: “Noite durante a batalha de Arestuel. Perto do campo de batalha. Casa na estrada de campo. Rainha Ginevra. Sir Lancelot entra. Ele está fora de si e não reconhece Ginevra. Fala com ela coisas estranhas”.

Descrição: Na nossa versão, parte desse encontro foi coreografado e a cena de amor foi feita com os atores despidos. Depois a Rainha entrega a Lancelot o elmo dourado do rei Artur para que ele vá até o campo de batalha ajudar o rei.

Microcosmo: Uma cena redonda de diálogo e dança.

Macrocosmo: Organiza o amor de Lancelot por Ginevra e a amizade desse cavaleiro pelo rei Artur.

Punctum/Foco: A música e a sensualidade dos movimentos dos atores.

#### CENA 30 – OS CAVALEIROS VOLTAM DA BATALHA

Rubrica: “Os cavaleiros voltam da batalha, muitos estão feridos, alguns sem elmo, muitos com armadura partida e ensangüentada. O Rei Artur chega com Lancelot, que ainda usa o elmo dourado”.

Descrição: O rei Artur elogia a bravura de Lancelot falando a todos os presentes. Pede também a Ginevra que elogie o cavaleiro Lancelot. Ginevra emocionada chora.

Microcosmo: Uma intercena. A cena organiza os laços entre Lancelot e Artur.

Macrocosmo: O mito do Elmo Dourado que tem poderes mágicos tanto quanto a espada Excalibur.

Punctum/Foco: O choro da Rainha.

### CENA 33 – O ANJO

Rubrica: “Mordred ajoelhado. Parado atrás dele, um anjo enorme. Mordred não o percebe”.

Descrição: Mordred procura o seu anjo da guarda e chama por ele. O anjo está junto dele mas ele não o percebe. Ele tem medo de se virar e encarar a realidade.

Microcosmo: Uma cena redonda que organiza a natureza perversa e covarde do personagem Mordred, o filho bastardo do rei Artur com sua irmã Morgana.

Macrocosmo: A construção do personagem Mordred garante o fatalismo da lenda.

Punctum/Foco: A aflição de Mordred.

### CENA 35 – ELAINE E GINEVRA BRIGAM. LANCELOT PULA DA JANELA

Rubrica: “Saleta da Rainha Ginevra. Rainha Ginevra. Elaine, Sir Lancelot um pouco afastado, junto da janela”.

Descrição: Elaine conta toda a história à Rainha achando que o amor entre os dois é um amor platônico. Quando ela nota a raiva da Rainha, ela cai em si e percebe que os dois são amantes. Vem um desabafo com impropérios vulgares contra os dois, revidados pela Rainha, que avança para cuspir na cara de Elaine. Mas a Rainha desiste e se retira. Vendo isso, Lancelot extremamente perturbado e infeliz também se retira do recinto dizendo: “Eu não quero mais viver!” Elaine fica só e se pergunta: “Será que sou tão má assim?”

Microcosmo: Uma cena redonda garantida pelo diálogo, que foi construído com uma linguagem de telenovela.

Macrocosmo: Organiza a relação amorosa da rainha Ginevra com o cavaleiro Lancelot. A tentativa de Merlin de desviar o amor dos dois colocando Elaine no caminho aparentemente não deu certo.

Punctum/Foco: Quando Elaine realiza que os dois são amantes, ela bate a mão na testa e grita: “Como fui burra! Como fui burra!”

CENA 36 – O AMOR QUER QUE EU LHE SEJA DEVOTADO/

CENA 37 – LANCELOT NÃO QUER SER HUMANO

Rubrica e Texto:

Quando, em sua fuga, Lancelot corria pelas florestas, viu subitamente a feiticeira Morgana le Fay. Pediu-lhe que o transformasse em animal, pois não queria mais ser humano. – “Mas o que deseja ser?” – “Um rato!” – gritou Lancelot. – “Prefiro sofrer miséria com os ratos a ser devorado e morto pelos escrúpulos! Ou me transforme num pobre animal do deserto! Prefiro ser um lobo de estepe, assim não precisarei escutar o grito dos meus pensamentos! Ou numa topeira! Assim vou cavar cegamente a terra, para não ver mais a luz dos céus! Nem olhos, nem fronte, nem boca humana, ah, quero ser um polvo no fundo do mar! Transforme-me! Transforme-me!”

Descrição: A sugestão do autor de Lancelot pular a janela dizendo não querer mais viver foi absorvida na nossa montagem como um mergulho do personagem no fundo do lago. O texto acima foi em parte apresentado com uma coreografia em que Lancelot chama por Morgana de dentro do lago, pedindo a ela que o transforme num animal.

Microcosmo: Cena redonda que configura o caráter confuso e fragilizado do mais bravo cavaleiro do mundo.

Macrocosmo: O ser humano e a submissão ao amor.

Punctum/Foco: A cena no lago, e a interpretação corporal do ator.

CENA 38 – O PÂNTANO

Rubrica: “[...] vários cavaleiros varam a floresta em todas as direções, procurando Sir Lancelot. [...] Alguns batem com paus nos escudos, outros giram matracas, outros soltam sons inarticulados, chamando; o ambiente lembra uma caçada”.

Descrição: A cena foi realizada no escuro completo, primeiro criamos uma atmosfera de pântano com sons de grilos e sapos. Fizemos com muitas lanternas o efeito vagalume, acendendo e apagando. Depois começaram os chamados de Lancelot pelo nome. A história de que a Dama do Lago criou o Cavaleiro Lancelot du Lac é recontada na obra de Dorst numa longa cena de Lancelot demente no pântano.

Microcosmo: Na montagem, é apenas uma intercena para indicar que ele não foi encontrado e que certamente desapareceu no lago com a ajuda de Morgana.

Macrocosmo: Um momento de lenda celta. O retorno do Cavaleiro du Lac às suas origens.

Punctum/Foco: A atmosfera sonora e escura do pântano.

#### CENA 42 – A PROCISSÃO

Rubrica: [...] “uma procissão de deboche”.

Texto:

Rezamos a Santa Maria, prá entrarmos no Céu um dia. Kyrie eleison! Santa Mãe com o teu ventre sagrado, livrai-nos do nosso grande pecado. Kyrie eleison! Ah! Reza por nós com tua boca e por Artur e sua Mesa oca Kyrie eleison! Santa Maria sua porca imunda me leva ao paraíso por tua bunda!

Descrição: A turma de Mordred, Agrawain, Jovem Gareth e Gaheris cantam e dançam esta procissão em torno da Távola Redonda.

Microcosmo: Uma intercena que descreve a atmosfera pagã na corte entre os jovens do grupo de Mordred, que não acreditam nos propósitos cristãos do rei Artur.

Macrocosmo: Recorrência aos deuses pagãos.

Punctum/Foco: A coreografia debochada.

#### CENA 47 – A PELE OU O REI ARTUR FAZ UMA DESCOBERTA

Rubrica: “No pântano, Torre da Feiticeira Morgana le Fay. Artur, Morgana le Fay, sentados diante de uma mesa posta. Morgana come, Artur não”.

Descrição: Artur vai visitar sua irmã e amante, Morgana le Fay, e descobre imagens pintadas de uma dama de manto azul e um cavaleiro. Ele confirma que Lancelot esteve ali e que havia enlouquecido por amor a Ginevra. Essas imagens, Artur as sente desenhadas na sua própria pele.

Microcosmo: Uma cena redonda que soluciona a descoberta pelo rei Artur do amor de Lancelot e Ginevra.

Macrocosmo: Recorrência ao mundo celta.

Punctum/Foco: O grito de Morgana Le Fay, “Lancelot”.

#### CENA 40 – ACASO SONHEI A MINHA VIDA?

Rubrica: “A Távola Redonda. Muitos Cavaleiros. Sir Girflet lê em voz alta um artigo científico, mas ninguém presta atenção. Sir Beauface e Mordred fazem bobagens, dançam juntos. Outros cavaleiros conversam”.

Descrição: A cena se desenrola em torno da diferença de geração na corte do rei Artur. Por Mordred e pelo jovem Sir Beauface começa uma discussão na Távola sobre o heroísmo e a morte. Eles cantam e deboçam dos velhos heróis. Mordred questiona o novo começo da Távola e pergunta: “Aonde ficam as façanhas do meu pai?” Merlin fica irritado, pede a Kay para trazer uma bacia, enche-a de água e pergunta quem tem coragem de enfiar o rosto na bacia. O jovem Sir Beauface diz que não tem medo e enfia a cara na bacia. Quando ele retira o rosto da água, ele é um ancião à beira da morte. Continuam as discussões sobre Beauface, que morre nos braços de Mordred. Os cavaleiros ficam desesperados e querem acabar com todas as bacias. Artur fica só. Ele está começando a se sentir velho e diz: “Foram-se, foram-se todos os meus anos. Acaso sonhei a minha vida ou tudo isto foi verdade?”

Microcosmo: Uma cena redonda. Criada para discutir o descompasso da corte. As discussões giram em torno de juventude e velhice. Vidas passadas, façanhas e heroísmo.

Macrocosmo: A magia de Merlin.

Punctum/Foco: Quando Beauface retira o rosto da bacia e ao invés de um jovem vê-se um ancião.

#### CENA 49 – MORGAUSE E SEUS FILHOS

Rubrica:

Quarto de dormir de Morgause. Morgause, setenta anos, uma negra robusta, grandes seios, jaz na cama. Sir Lamorak, calvo, setenta anos, seu amante. [...] Morgause, entronizada em suas almofadas como uma imensa deusa da fertilidade, começa a cantar em voz baixa, depois em tom crescente, por fim numa voz poderosa. Canta um blue, e sua voz enche a sala, imagina-se que nada mais caberá ali, nem se pode respirar enquanto a mulher canta. Esquece-se que é uma velha, e que ainda há pouco era ridícula naquela cena de amor com Sir Lamorak.

Descrição: Sir Lamorak está louco para fazer amor e confia na juventude dele e da sua amante. Está preocupado se os aposentos estão fechados porque ele não deseja ser

interrompido. Depois do canto de Morgause, quando eles estão abraçados, entra no quarto Mordred, Agrawain, Gaheris e Gareth. Começam a maltratar o velho Lamorak, Morgause fica nervosa e começa a gritar. Gaheris sobe na cama e a degola. O Sir Lamorak quer reagir e eles apunhalam o velho Cavaleiro. Eles ficam como dementes na cena e depois fogem.

Microcosmo: Uma cena redonda. Diálogos sobre juventude continuam. A juventude quer terminar com os valores da corte.

Macrocosmo: Filhos deceparam a cabeça da mãe, e matam um velho cavaleiro desarmado para provocar os princípios da Távola Redonda.

Punctum/Foco: O momento em que Morgause é decepada.

## CENA 43 – A SOMBRA PATERNA/ MERLIN TENTA ESCAPAR DA SOMBRA DO DIABO

Rubrica e Texto:

Merlin estava parado no alto da montanha de Camelot, quando uma voz chamou: – “Merlin meu filho, você está me enxergando?” Merlin levantou os olhos para o céu, de onde viera a voz, mas não viu ninguém. – “Você está olhando para o lado errado” – disse a voz. [...] Subitamente Merlin reconheceu na enorme sombra negra que pairava sobre Camelot os contornos da figura do Diabo. Os dois conversam sobre o fato de conduzir as pessoas para o Mal ou para o Bem. Quando o Diabo deixa Merlin em paz ele diz: “Eu sou um artista. De que me interessam essas coisas todas?”

Descrição: O Diabo aparece de torso nu vestindo uma enorme capa preta. Conversa com Merlin e depois desaparece. Merlin não fica satisfeito com as provocações do pai e num ato de rebeldia exclama que a “Távola Redonda é uma grande idéia, uma idéia de humanidade!” O Diabo pergunta a Merlin sobre Mordred e ele fala da inclinação assassina do filho de Artur, que pode estragar uma boa causa.

Microcosmo: Uma cena redonda. Organizada para mostrar o perigo que corre o reino e a Távola Redonda.

Macrocosmo: A sombra sobre Camelot, sinalizando que será destruída por Mordred.

Punctum/Foco: O riso e a capa do Diabo.



## CENA 51 – REI ARTUR E MORDRED

## Rubrica e Texto:

Rei Artur entra desesperado quando soube que Mordred e os outros rapazes mataram a mãe Morgause e o amante Sir Lamorak. Artur indaga como eles tão jovens puderam cometer tais atrocidades com pessoas mais velhas. Mordred responde: “Os tempos mudaram. Vocês já viveram demais!”. Artur: “Novos tempos, você que inventou tudo isto? Você tem a prova?” Mordred: “Eu sou a prova! Eu não consigo adorar o que é fraco! Veja as minhas mãos!”

Descrição: Estende as mãos na posição de Cristo crucificado e suas palmas estão cheias de sangue. Sai gritando Kyrie e batendo as palmas nas paredes deixando marcas de sangue.

Microcosmo: Uma cena redonda embasada no diálogo. Pai e filho distanciados em todos os sentidos se chocam. Mordred herético é um golpe atroz para os ideais cristãos de Artur.

Macrocosmo: O declínio da Távola Redonda tem o seu início.

Punctum/Foco: Mordred gritando Kyrie com as mãos sujas de sangue.

## CENA 50 – A CADEIRA PERIGOSA/ CENA 52 – ERA MERLIN/

## CENA 53 – A PARTIDA EM BUSCA DO GRAAL

## Rubrica:

Entra Sir Galahad. O rapaz sério, pálido, que sempre parece a um tempo humilde e esnobe, rodeia a mesa e as cadeiras vazias até chegar à cadeira perigosa. Tira o pano que a recobre, senta-se sem hesitação. Fica ali sentado e brilha. Dele emana uma luz cada vez mais intensa, que por fim enche a sala toda, invade todos os cantos. Algum tempo depois chegam os Cavaleiros, avistam Sir Galahad, alguns sentam nas suas cadeiras, a maioria fica em pé espantada.

Descrição: Merlin, que tudo observa sem ser notado, passa por cada cavaleiro dizendo-lhes uma palavra no ouvido. Eles param de gritar e tudo fica silencioso. Entra uma música e os cavaleiros estão com o rosto erguido olhando em uma direção. Eles vão partir em busca do Graal e vão seguir Galahad o Eleito, interpretado pelo ator Luiz Claudio Cajaíba.

Microcosmo: Cenas curtas e irregulares que juntas formam um quadro compacto de finalização da primeira parte.

Macrocosmo: Organiza a busca do Santo Graal, um ideal cristão.

Punctum/Foco: Quando Galahd brilha e diz: “Minha dança serão minhas bodas com Deus”.

#### CENA 64 – AS TREVAS

Rubrica: “O Diabo chama novamente seu filho Merlin. [...] Mas o Diabo desta vez não tem forma; ele é a treva na qual Merlin sente medo. Merlin apalpa o seu próprio interior como num quarto escuro, para apalpar em si a morada do Mal”.

Descrição: Merlin, como na história de A Tentação de Jesus Cristo no Deserto, revê todas as suas ações e principalmente a busca da perfeição do Graal, almejada por todos que saíram à sua procura. Então ele tem visões: “[...] de colinas devastadas, florestas queimadas, cidades transformadas em ruínas, a terra devastada coberta de cadáveres e lixo”. O ator trabalha em duas vozes o texto da cena e funde o Diabo em Merlin. No final da cena, ele diz: “Não quero mais! Não quero mais nada com a maldita história do mundo!”

Microcosmo: Cena redonda. O ator revela as trevas do personagem Merlin, que tenta mais uma experiência enviando os cavaleiros para a busca do Graal, para trabalharem a perfeição.

Macrocosmo: A cena organiza as discussões anteriores sobre o Bem e o Mal.

Punctum/Foco: O trabalho do ator Lúcio Tranchesi fazendo dois personagens.

#### 2ª PARTE BLOCO A

##### CENA 54 – O REI PESCADOR E PERCIVAL

Rubrica:

No nevoeiro que se dilui aparece uma paisagem vazia, gelada, um lago congelado e algumas árvores nuas. Sobre o gelo está parado o Rei Pescador, um ancião curvado envolto num manto real muito rico e colorido, sobre a cabeça branca uma coroa. Está parado ali há tanto tempo que seus ombros estão cobertos de neve. Segura um anzol num buraco aberto no gelo. Depois de um longo tempo aparece Percival, contempla o ancião a certa distância. O Rei Pescador vira a cabeça para Percival, encara-o sem dizer nada. Depois recolhe o anzol, e parte para a superfície gelada. Na margem do lago, junto às árvores, faz um gesto quase imperceptível como se quisesse convidar a ir com ele. Depois prossegue. Percival vai atrás.

Descrição: A imagem do Rei Pescador funde-se com a paisagem, e Percival, embora perplexo por nunca alcançá-lo, continua persistindo. Uma cena de abertura da segunda parte do espetáculo.

Microcosmo: Uma intercena em que foram reinterpretadas as indicações do autor acima citadas.

Macrocosmo: Uma história (Rei Pescador) ou a lenda do Rei Doente na Terra Deserta, que é do ciclo de histórias do Santo Graal.

Punctum/Foco: O silêncio e os gestos lentos do rei doente.

## CENA 55 – A TÁVOLA DESERTA

Rubrica:

A Távola Redonda deserta, cadeiras vazias. Algumas cadeiras tombadas, como se os que as ocupavam se tivessem levantado depressa, ao partir; algumas estão de encosto pousado na beira da mesa, [...] outras estão de pernas para o ar. Portas abertas, por onde entra um vento frio. Vê-se Rainha Ginevra andando pela sala abandonada enrolada em um manto.

Descrição: A Rainha Ginevra contempla a tábola deserta, que em nossa montagem está coberta por um imenso pano vermelho. Murmura algumas palavras e depois vai colocando a sua raiva para fora. Ginevra: “O Graal, o Graal! Todos estão indo embora. O Palácio vazio! Silêncio de morte! A Távola coberta de pó. [...] Perfeição! Ideal! Vocação! Para mim, estas palavras não significam coisa alguma!”

Microcosmo: Uma intercena para localizar os primeiros efeitos do abandono da Távola Redonda.

Macrocosmo: O mundo feminino não coaduna com os ideais de perfeição dos cavaleiros.

Punctum/Foco: A Távola vazia.

## CENA 57 – TERRA DESERTA

Rubrica: “Bela paisagem matinal. Sir Gawain encontra Percival que não o reconhece”.

Descrição: Percival está totalmente confuso e acha que a terra está deserta. Percival narra para Gawain que esteve num castelo, provavelmente esteve no castelo do Graal, mas não fez nenhuma pergunta. No final cada um segue em direção oposta.

Microcosmo: Cena redonda. Desvenda a ida de Percival ao castelo do Graal. Percival não fez a pergunta, a terra continuou deserta e o seu rei, doente.

Macrocosmo. A lenda do Graal é desvendada.

Punctum/Foco: Quando Percival diz a Gawain: “Você não enxerga o deserto onde estou e por isso não pode ir comigo!”

#### CENA 62 – MERLIN CAFETINA. GAWAIN DEIXA-SE DESVIAR DE SEU OBJETIVO

Rubrica: “Merlin disfarça-se de velha gorda e cafetina, arredonda o corpo com travesseiros e maquila o rosto”.

Descrição: Merlin, disfarçado, coloca-se no caminho de Sir Gawain para tentá-lo a abandonar o ideal da busca do Graal. Gawain cede à tentação de salvar as cem mulheres lutando contra o monstro da Torre de Klingsor e conhecer a mais bela de todas as mulheres – Orgelause.

Microcosmo: Uma cena redonda engendrada para adentrar na história de Sir Gawain e no seu descaminho da busca do Graal.

Macrocosmo: Merlin desvia Gawain do Graal e aconselha-o a buscar o Graal na caverna do tesouro que se encontra debaixo de saias.

Punctum/Foco: Merlin disfarçado, vestido de mulher.

#### CENA 67 – MORGANA E VIVIANE TECEM. LANCELOT RETORNA E LUTA CONTRA GALAHAD

Descrição: Entra a fada Morgana trazendo um tridente com três novelos de linha, e atrás dela Viviane, a fada mais jovem. Morgana, como uma deusa vestida de vermelho, senta-se no alto de um pedestal com os cabelos pretos na altura da cintura, utilizados como parte do gestual. Viviane, com os cabelos ruivos e muito alva, senta-se mais abaixo e vai puxando os fios, que são colocados na bacia em que ela mesma depois faz fogo em cena. Com jogo de luz e gelo seco, o cenário antes uma tábua deserta se transforma num pântano. Neste instante, sai do pano vermelho uma figura humana ainda sem muito jeito com seu próprio corpo. Trata-se do

cavaleiro Lancelot, que retorna do seu encantamento. Quando Lancelot sai, agradece a Morgana e a beija. Recebe dela a sua espada de volta. Quando começa a percorrer o seu caminho, encontra com o seu filho Galahad. Eles se chocam, e Galahad luta contra o pai com um cálice nas mãos e desaparece. Lancelot grita por ele, que some na floresta carregando de forma hipnótica o Cálice Sagrado.

Microcosmo: Uma intercená com música e coreografia criada pelo grupo para mostrar a função das fadas de Avalon, que tecem os fios da vida das pessoas da corte em Camelot. Resolve a volta de Lancelot como ser humano e, ao mesmo tempo, estabelece a relação de Lancelot com o seu filho abandonado Galahad, que vence seu pai pela virtude, com o cálice do Graal ao invés de uma espada.

Macrocosmo: O mundo mítico da cultura celta.

Punctum/Foco: As fadas tecendo e Lancelot surgindo do pântano.

#### CENA 66 – TREVIZENT LUTA. PERCIVAL COMPREENDE

Rubrica: “Uma olaria arruinada na floresta”.

Descrição: Trevizent (Merlin disfarçado de penitente) pede a Percival que bata nele até sangrar. Os dois discutem e Trevizent diz que Percival é o culpado de tudo que está acontecendo no reino. Esteve no Castelo do Graal, foi o eleito e não conseguiu abrir a boca. Percival vai se lembrando e dizendo o que viu. Ao narrar, ele reconhece a si mesmo como parte da história da humanidade. Percival fica feliz e aliviado com a revelação da realidade e continua seu caminho. Merlin sai do personagem Trevizent e brinca com o público num texto de alívio com referências contemporâneas. Merlin diz: “[...] estou farto de niilistas, socialistas, estruturalistas, [...] listas! Listas! Nenhuma lista! Ora hoje em dia é lista para tudo [...]. Quem quiser que me procure porque agora vou sumir na Floresta de Broceliande!”

Microcosmo: Uma cena redonda que organiza o reconhecimento de Percival sobre si mesmo e a história da humanidade, ou seja, ele entende o que é sofrimento, dor e morte, beleza, natureza, sente-se leve e caminha sem peso. Merlin fica aliviado por ter conseguido isso de Percival e decide desaparecer da história dos humanos.

Macrocosmo: Merlin opta pelo mundo pagão e vai para a floresta.

Punctum/Foco: O reconhecimento de Percival abraçando Merlin-Trevizent.

### CENA 73 – O RETORNO AO LAR

Rubrica: “Os Cavaleiros voltam da busca do Graal perturbados, esgotados, como quem regressa de uma batalha”.

Descrição: Eles começam a contar coisas sem muito nexos. Sir Kay questiona: “para que tudo isso afinal, ficamos por aí vagando, anos a fio e ninguém encontrou o Graal em parte alguma”. Sir Girflet disse que o encontrou e que não se pode mostrar o Graal. Ficam contando e nomeando os cavaleiros que retornaram. O rei Artur quer saber de Sir Lancelot. Eles informam que ele voltou muito estranho. Mordred também voltou e Sir Gawain ainda não mostrou sua presença. Eles se sentem logrados e começam a chamar por Merlin. Artur fala que já chamou por Merlin muitas vezes e que ele não o escuta. Os cavaleiros gritam por Merlin várias vezes em vão.

Microcosmo: Uma interцена para pontuar o retorno do rei Artur e dos cavaleiros a Camelot. Com exceção do Sir Girflet, nenhum dos cavaleiros encontrou a paz dentro de si. Todos querem que Merlin dê uma satisfação para esta perda de tempo.

Macrocosmo: O despreparo do homem para reconhecer seu próprio destino.

Punctum/Foco: O desespero de todos procurando Merlin.

### CENA 71 – ESCRITO NO CÉU

Rubrica: “Escrito no céu: Você precisa mudar sua vida!

Cem milhões de pessoas escancararam as janelas e olham o céu noturno”.

Descrição: Esta cena foi direcionada ao público e recorremos ao recurso da memória do espetáculo<sup>287</sup>. Todos os atores de forma fragmentada com peças incompletas do figurino brincam com seus personagens, comentando a história, dentro e fora dela.

Microcosmo: Uma interцена e também uma cena de alívio.

Macrocosmo: O todo em suas partes.

Punctum/Foco: O divertimento do elenco antes da tragédia final da peça.

---

<sup>287</sup> Memória do espetáculo: um procedimento que comecei a utilizar em Noturno para Pagu – espetáculo apresentado pelo Pagu Teatro-Dança em Belo Horizonte em 1983. Trata-se de uma colagem rítmica e musical de segundos de cenas-chave do espetáculo. O espectador rememora o espetáculo e compreende o todo antes da grande curva dramática. É um recurso criativo de características similares ao distanciamento brechtiano.

CENA 70 – NINFA VIVIANE/ CENA 72 – MERLIN CANTA E DANÇA/  
CENA 74 – MERLIN PRESO NO ESPINHEIRO BRANCO

Rubrica: “Floresta. Merlin, Viviane a jovem ninfa”.

Descrição: Merlin está sentado no tronco da árvore em posição de ioga como um Shiva meditando. Entra uma música indiana e a fada Viviane começa a dançar para atrair o coração de Merlin<sup>288</sup>. O grande asceta cai na armadilha do amor. Ele desce da árvore e começa a dançar com sua ninfa. A intenção de Viviane é aprender os segredos de Merlin. Depois da dança, eles têm um diálogo. Ela jura amor a ele, e consegue prendê-lo numa árvore nomeada Espinheiro Branco<sup>289</sup> por Dorst.

Microcosmo: Uma colagem de cenas de forma redonda. O desenrolar torna-se claro através da dança e do diálogo.

Macrocossmo: Organiza a finalização de Merlin como cavaleiro da Távola Redonda da corte cristã do rei Artur em Camelot e coloca-o de volta aos deuses pagãos na floresta como o sábio e imortal da cultura celta.

Punctum/Foco: Os dois dançando na floresta.

BLOCO B – FINAL

Rubrica: Declínio

“O que é o homem afinal? Comecei; como pode haver no mundo isso que fermenta como um caos ou se deteriora como uma árvore podre, e nunca amadurece? Como é que a Natureza tolera esse bago sempre verde entre suas uvas mais doces?”<sup>290</sup>

Descrição: O bloco final de cenas escolhidas resume a decadência da Távola Redonda. Que dramaturgicamente vem sendo preparada desde o momento em que Artur escolhe Ginevra para casar e Mordred chega na corte. São predestinações do mito. A figura do Diabo está presente na peça de Dorst para afirmar que “o mal é a verdadeira natureza dos seres humanos. É nele que sentem prazer e para ele foram destinados” (DORST, 1984, p. 26). Mais adiante, o

<sup>288</sup> Uma inspiração da lenda Shiva e Sati, que montei em Calcutá com o Grupo Calcutta-Dance Theatre em 1980, baseada no ciclo de histórias da mitologia hindu da criação do mundo de Heinrich Zimmer, *The King and The Korpse: the four episodes of the romance of the Goddess*.

<sup>289</sup> Árvore de Merlin. Em várias lendas tem nomes diferentes. A ideia no romance bretão de Cretien de Troyes é que ele se torna a própria árvore. Seus pés são as raízes fincadas profundamente, seus braços se entrelaçam e ramificam em galhos que fazem uma frondosa copa de onde sai sua cabeça juntamente com as flores. Essa árvore está localizada em Broceliande.

<sup>290</sup> (Do *Hyperion* de Hölderlin, citado em DORST, 1984, p. 177)

Diabo pela boca de Merlin diz: “Os idealistas, esses que procuram o Graal, os fundadores de Távolas redondas e de Estados ideais, de novas ordens e sistemas que prometem salvação e felicidade aos homens com suas teorias ao fim e ao cabo, levam povos inteiros para o inferno! Para mim! Para mim!” (p. 165). Merlin tapa os ouvidos e se joga no chão se batendo. Depois diz: “Não quero mais! Não quero mais nada com a maldita história do mundo” (p. 200). No bloco B, também Merlin aparece em sonho ao rei Artur, na cena 95, em que, depois de um diálogo, Artur conclui que a história contradiz a utopia.

#### CENA 76 – O FLAGRANTE DE GINEVRA E LANCELOT

Rubrica:

Sir Mordred, Sir Agrawain, Sir Gaheris, Sir Gareth a Criança. Os quatro irmãos parados lado a lado parecem esperar alguém. Sir Gaheris afasta-se um pouco, espia. De repente dá um sinal aos irmãos, volta depressa para junto do grupo. Eles agem como quem debate alguma coisa calorosamente. Chega o Rei Artur. Sir Agrawain, aparentemente surpreso, dá sinal aos outros. Todos se colam, voltam-se para Artur com aparente constrangimento e sorriem.

Descrição: Os irmãos confessam ao rei Artur que apostaram que a Rainha Ginevra trai o rei com Sir Lancelot. E que o rei Artur sabe disso há muito tempo, porém não quer saber, por isso deixa as coisas acontecerem. A reação de Artur foi de agarrar Mordred pela garganta. Sir Kay chega e separa os dois. Ao final, Mordred sai dizendo que provará o que disse ainda nesta mesma noite.

Microcosmo: Uma cena redonda conclusiva.

Macrocosmo: Uma profecia que se cumpre.

Punctum/Foco: A fúria do rei Artur

#### CENA 77 – A CONDENAÇÃO DA RAINHA

Rubrica: “Quarto de dormir da Rainha. Rainha Ginevra na cama. Batem à porta”.

Descrição: Artur vai ao quarto da Rainha e fica desconfiado da fidelidade de sua esposa porque foi colocada lenha nova na lareira. Ele pergunta à Rainha se ela está esperando alguém, e tenta em vão persuadi-la a ir com ele até a capela rezar e passar com ele a noite.



Ginevra diz que não pode e fica no seu quarto. Enquanto Artur durante toda a cena seguinte é visto ajoelhado rezando, Ginevra fica um longo tempo prostrada no chão. Depois ela ouve a voz de Lancelot e vai ter com ele. Eles se deitam e fazem amor. Pouco tempo depois, Sir Agrawain bate na porta do quarto. Sir Lancelot sai rapidamente da cama e esconde-se no quarto de vestir. A Rainha prefere se deitar nua, e joga as roupas de Lancelot debaixo da cama. O lençol está ensanguentado e com as marcas do corpo de Sir Lancelot. Quando Agrawain arromba a porta, encontra Ginevra deitada e nua. Ele insiste para que ela se levante e a Rainha se levanta altiva e nua. Agrawain vê o lençol sujo e sai pelo quarto procurando Lancelot. A porta do quarto de vestir se abre num repente. Sir Lancelot sai correndo, vestido com roupas de Ginevra, pega uma acha de lenha de um dos homens, enfia a parte ardente em Agrawain e na confusão consegue escapar. As camareiras de Ginevra cobrem-na com um manto. Ela é levada ao Rei, que não quer vê-la, e ele diz: “Levem-na daqui. Eu quero o julgamento para amanhã”. Mordred cheio de cinismo fala: “Nunca vi Rainha mais bela. Pena que meu pai a tenha de queimar na fogueira amanhã”.

Microcosmo: Uma cena redonda com muitos diálogos que não foram possíveis de realizar na encenação. A opção pela coreografia resolveu a intenção dramática.

Macrocosmo: Desencadeamento de eventos fatais para a Távola Redonda.

Punctum/Foco: A figura da Rainha nua coberta por um manto.

## CENA 78 – REI ARTUR E KAY. LANCELOT SALVA GINEVRA

Rubrica:

### Orações

Junto da fogueira, ainda apagada, pessoas rezam e choram. Suas orações pairam, esvoaçam ciciantes, sobem ao céu [...] e desaparecem no ouvido escancarado de Deus.

(Rei Artur abre a cortina num arranco decidido, e posta-se na janela. Não se atreve a olhar para baixo. Fica ali rosto desviado. Sir Kay regressa.)

Descrição: O rei Artur quer saber o que o povo está pensando. Kay explica que eles rezam e choram e que a maioria dos cavaleiros não quer participar do julgamento. Kay reporta para Artur cada passo da execução, e, quando Ginevra é amarrada no pilar, o rei Artur fraqueja das pernas e não consegue se levantar. Amparado por Kay, ele se justifica: “Não pude agir de outro modo, Kay! Eu tive que condenar Ginevra! A justiça, Kay, você entende? Não se trata

de mim pessoalmente. É preciso cumprir a lei”. De repente, Artur do alto vê uma nuvem de pó de um cavalo em alta velocidade. Ele grita: “Lancelot, Kay veja é Lancelot”, e com alegria diz: “Eu sabia!” Trava-se um combate e Lancelot salva a Rainha. Quando acaba a luta, começam a trazer os mortos e entre eles Sir Gaheris e Sir Gareth, a criança por quem Artur tinha muita afeição.

Microcosmo: Uma cena elíptica organizada com outras pequenas cenas sugeridas pelo autor. Do silêncio inicial da condenação, seguido dos sussurros na noite escura, antes da execução, até o amanhecer com a procissão de curiosos e penalizados, misturados a sacerdotes, juízes e carcereiros.

Macrocosmo: A condenação de Ginevra é um ato cristão.

Punctum/Foco: A alegria de Artur quando Lancelot chega para salvar Ginevra da fogueira.

#### CENA 80 – JOYEUSE GARDE

Rubrica: “Castelo Joyeuse Garde, que pertence a Sir Lancelot. Uma janela murada. Rainha Ginevra e Sir Lancelot”.

Descrição: Ginevra e Lancelot estão no castelo vazio de Lancelot, que ele ganhou após ter vencido uma batalha, porém nunca morou lá. Ginevra planeja arrumar o castelo, mas sente falta de Artur e do castelo de Camelot. Ela quer voltar para o rei Artur. Depois de discutirem, Lancelot concorda.

Microcosmo: Uma cena redonda, com diálogo construído para revelar o amor dos dois pelo rei Artur.

Macrocosmo: A relação triádica do mito (rei Artur, Sir Lancelot e a rainha Ginevra).

Punctum/Foco: A tristeza de Ginevra.

#### CENA 81 – O PAPA PERDOA GINEVRA

Rubrica: “Na galeria superior do castelo alguém joga um tapete vermelho sobre a balaustrada, e aparece a figura do Papa: cego, dourado com a tiara na cabeça”.

Descrição: Na nossa versão, o Papa, interpretado pelo ator Paulo Pereira, entra sobre um tapete vermelho e faz o seu discurso perdoando Ginevra. Ao terminar, ele se vira dando as costas para o público e sai andando com a bunda aparecendo. Sua roupa é só uma fachada.

Microcosmo: Uma intercena de alívio.

Macrocosmo: A Santa Madre Igreja é cega quando quer.

Punctum/Foco: O papa com a bunda à mostra.

CENA 82 – LANCELOT TRAZ GINEVRA DE VOLTA/ ARTUR E MORDRED/ ARTUR VAI PARA A FRANÇA/ CENA 85 – MORDRED NO TRONO

Rubrica:

Todos esperam nervosamente a chegada da Rainha Ginevra e de Sir Lancelot [...] Finalmente os dois surgem. A Rainha segura um ramo de oliveira e tenta sorrir. Sir Lancelot conduz a Rainha pela mão [...] ambos curvam-se diante do rei que os recebe da Galeria. Lancelot conduz Ginevra até o pé da escada. A Rainha sobe sozinha e quando Artur a toma pela mão ouve-se uma canção religiosa. O Rei leva a Rainha a seus aposentos.

Descrição: Com a chegada de Lancelot, Mordred atiça o desejo de vingança de Sir Gawain pela morte dos seus irmãos. Lancelot tem pouca chance de se defender, e, embora não queira lutar contra seu melhor amigo, não consegue apaziguar a situação. Lancelot pergunta ao rei Artur se ele também deseja o confronto? E Artur pede que eles se reconciliem. Gawain recusa. Lancelot pergunta ao rei se este quer que ele saia do país e Artur não consegue responder. Lancelot decide entregar as armas e a armadura do reino e partir para a França. O rei Artur fica muito triste com a partida de Lancelot. Artur tem diante de si uma guerra na França. Começa a gritar por Merlin. Mordred aparece e finge que quer ajudar o pai. Artur, acreditando no filho, entrega o reino para que este o conduza, enquanto ele está na França.

Microcosmo: Cena elíptica formada de pequenas cenas.

Macrocosmo: A predestinação: Artur entrega seu reino a Mordred, tentando esquecer a profecia de Merlin de que Mordred usurparia seu trono.

Punctum/Foco: Quando Mordred sobe ao trono e grita de forma crescente: Eu! Eu! Eu!

CENAS 86 E 88 – A LUTA DE GAWAIN E LANCELOT/ CENAS 87 E 89 – MORDRED ABRE A SALA DO TESOURO E TENTA SEDUZIR A RAINHA/ CENA 91 – A MORTE DE GAWAIN/ CENA 92 – O MENSAGEIRO TRAZ A CARTA DE GINEVRA/ CENA 94 – PREPARATIVOS PARA O COMBATE EM CAMELOT

Rubrica: “O exército de Artur há dois meses na França, agora está parado diante de Cannes a cidade de Lancelot. Noite clareando lentamente”.

Descrição: Na nossa montagem, estas cenas foram mostradas ao mesmo tempo, porém de forma sucessiva. O público acompanhava o que estava acontecendo em Camelot e em Cannes. O palco foi dividido ao meio diagonalmente. Quando uma cena terminava, a outra reanimava. Enquanto Artur participa de uma luta entre seus melhores amigos e cavaleiros – Sir Gawain (o maior do mundo) e Sir Lancelot (o melhor do mundo) –, Mordred em Camelot humilha a rainha Ginevra e Sir Girflet, o tesoureiro do reino. Lancelot pede a Gawain para não lutar e Gawain avança sobre ele como que enfeitiçado, esquecendo toda a amizade. Mordred manda abrir as salas do tesouro e empilha tudo na frente dele. Vai para o trono ao lado de Ginevra forçada a sorrir. Mordred quer ser amado e permite que o povo entre no castelo para saquear o tesouro do reino. Na França, a luta entre os dois cavaleiros está no quarto dia, Gawain é ferido mas continua lutando. Mordred mostra uma carta falsa anunciando a morte de Artur para que Ginevra se case com ele. Ginevra recusa-se a acreditar e envia um mensageiro à França para explicar ao rei o que Mordred está fazendo. Gawain é ferido mortalmente na cabeça. Entra a Morte (a Dançarina da 1ª parte do espetáculo) e faz uma dança com Sir Gawain morrendo. Ginevra resiste às ameaças de Mordred; ao fim, ela desmaia e é conduzida a seus aposentos nos braços de Mordred. O mensageiro chega à França e avisa ao rei Artur. O exército de Artur chega à Inglaterra e se põe em frente ao castelo de Camelot. Mordred prepara seu exército para lutar contra o rei Artur.

Microcosmo: Esse conjunto de cenas organiza a sucessão de eventos que fatalmente conduzem à morte e a destruição do reino de Artur.

Macrocosmo: A Inglaterra oprimida com exércitos inimigos.

Punctum/Foco: A morte de Gawain coreografada.

## CENA 95 – REI ARTUR SONHA COM MERLIN

Rubrica: “O Rei Artur fala com Merlin em sonho. No último dia de batalha. Ele grita no sono Merlin! Merlin! De linhas difusas e cores borradas surge aos poucos, cada vez mais nitidamente, um vulto”.

Descrição: Os dois começam a conversar. Trata-se de um diálogo que rememora o sonho dos dois de fundar a Távola Redonda. Artur confessa que está triste.

Artur: Gawain morreu, perdi Lancelot e amanhã terei a batalha mais dura da minha vida contra Mordred meu filho.

Merlin: Artur porque você está lutando?

Artur: Vou lutar porque preciso!... Sou o Rei... tenho o dever de reconquistar o meu reino!

Merlin: Minha pergunta foi só uma tentativa de distrair as suas idéias.

Artur: Eu não tenho idéias próprias. Elas apenas seguem uma História que me é imposta [...]. Talvez a nossa bela utopia da Távola Redonda acabe amanhã.

Merlin: Você quer dizer que a história contradiz a utopia? [...]

Artur: Merlin se eu viesse ao mundo outra vez [...] queria ser um eremita: só Deus e eu, um homem sem história. [...]

Merlin: Ah...

Artur: Merlin eu vou vencer?

Merlin: Vai Lancelot está vindo. Negocie com Mordred tome tempo. Ofereça Gales para ele.

Artur: Seremos fortes outra vez... vamos vencer! Vencer!

Merlin: Mas, você tem que tomar cuidado com uma cobrinha...

Artur: Cuidado com a cobrinha... Merlin! Merlin!

Merlin desaparece e Artur olha em volta: que cobrinha? que cobrinha?

Microcosmo: Uma cena redonda.

Macrocosmo: A história contradiz a utopia.

Punctum/Foco: Quando Artur fala que quer ser um homem sem história.

CENA 96 – A BATALHA/ OS DOIS EXÉRCITOS/ MORTE DE GALAHAD/ MORTE DE MORDRED/ MORTE DE GINEVRA/ LANCELOT CHEGA TARDE/ ARTUR E KAY JOGAM A ESPADA NO MAR/ ARTUR É CONDUZIDO PELAS FADAS/ MERLIN E VIVIANE NO ESPINHEIRO BRANCO

Rubrica:

O exército do Rei Artur canta antes da Batalha. Os exércitos negociam tentando evitar a guerra e combinam entre si que: Enquanto os delegados negociarem entre si, que ninguém desembainhe a espada a não ser que avistemos uma espada rebrilhar do lado do adversário. Sir Galahad, o Bailarino Demente, dança e fala entre os exércitos: Eu amo a Rússia, eu amo

a França, eu amo a Inglaterra, os Estados Unidos, a Austrália eu amo todo mundo e por amar a todos vou me tornar Deus. Os delegados estão na galeria do palácio fazendo as negociações. No campo um cavaleiro avisa a Sir Ironside que tem uma cobra no pé dele. Sir Ironside arranca a espada com a rapidez de um raio e mata a víbora no seu calcanhar. Nesse momento mil espadas são puxadas, de repente os dois exércitos, dois monstros de ferro negro, estão cheios de espadas cintilantes e lanças. E avançam um para o outro a passos lentos mas irredutíveis.

Descrição; “A batalha se inicia. Os dois exércitos se encontram e esmagam Sir Galahad. Entram um por dentro do outro com estrondo horrível e um som de trituração [...] dois animais primitivos rebentam e se esfarelam”. A partir desta descrição de Dorst, criamos, com duas escadas de ferro com roldanas, os carros de guerra dos dois exércitos. Também utilizamos as pontas tripés das cadeiras da Távola como um corpete de lanças. Para dar volume ao exército, usamos bandeiras fazendo círculos e manobras de batalha. Coreografias em colunas com passos simples de marcha também davam impressão de mais pessoas. Quando a batalha termina, no nevoeiro um monte de ferro e sangue, todos os cavaleiros mortos; Sir Mordred ainda vive, está encostado no carro. Do outro lado, Artur no chão rastejando com as pernas quebradas avista Mordred ferido, vai até ele e aplica-lhe o golpe final sem dizer uma palavra. O rei cai exausto sobre seu filho. Depois ele chama por Sir Kay e pede para ele o carregar e levá-lo até o mar. Artur: “Kay, você precisa me levar até o mar ou eu não poderei morrer”. O fiel e sempre presente Sir Kay leva o rei Artur ao mar. Sir Lancelot chega ao campo de batalha. Vê que tudo acabou. Sai à procura de Ginevra e Artur. Ginevra aparece num convento e reza vestida de monja pedindo ao senhor Deus para morrer antes de Lancelot chegar. Quando Lancelot chega, encontra Ginevra morta. Com a ajuda de Kay, o rei Artur chega ao mar, onde joga a sua espada. O mar foi feito com uma grande peça de pano que atravessa várias cenas do espetáculo, servindo de objeto de variados. Final do espetáculo: foco em Merlin preso na árvore com o seu amor. Ele ri e diz: “Viviane”.

Microcosmo: Conjunto de cenas elípticas que relatam através da trilha sonora, da coreografia e das falas a sucessão das mortes no final da peça.

Macrocosmo: A força da lenda – Artur e a espada Excalibur com poder de transmutação. Ele como filho de Avalon só poderá morrer se jogar a espada no mar.

Punctum/Foco: O mar feito com o pano pelos atores e o rei Artur flutuando.

## CENA DO AGRADECIMENTO

Rubrica:

[...] Os deuses pagãos regressam. Ficam vagando no campo de batalha. [...] No amanhecer aparece uma gôndola veneziana negra enfeitada de flores. Nela estão em pé três belas rainhas, Morgana Le Fay, Morgause e Ginevra. Conduzem o corpo do Rei Artur para Avalon.

No espetáculo, a gôndola é feita na frente do público com as duas escadas juntas, forradas com o pano vermelho. A gôndola é girada pelos atores com música e depois para. No centro do palco, blackout. Viviane e Merlin descem da Árvore e vêm juntar-se aos demais; eles agradecem da gôndola.

Microcosmo: Cena conclusiva que ressuscita os personagens para conferir-lhes imortalidade.

Macrocosmo: O eterno retorno do mito – o regresso para Avalon.

Punctum/Foco: O riso de Merlin e a farra de todos na gôndola.

## APÊNDICE C – Depoimentos parciais de integrantes das equipes de Dendê e Dengo e Merlin ou A Terra Deserta

---

### Depoimento de Aninha Franco concedido em 15 de janeiro de 2011

#### Função: autora do texto Dendê e Dengo

Carmen Paternostro (CP) – Aninha, a recepção da crítica foi muito positiva. Vários dos melhores jornalistas da época nos brindaram com artigos muito bons sobre Dendê e Dengo como: Isabela Laranjeira, Clodoaldo Lobo, Suzana Varjão, Neise da Cunha Lima, Vanderley Carvalho, Hamilton Vieira e outros. Para Clodoaldo Lobo você como dramaturga reinava soberana consagrando-se na época com o texto de Dendê e Dengo, como você vê isso?

AF – Tem uma fase anterior a Dendê e Dengo. Quando conheci essas pessoas de teatro, Rita Assemany e mesmo Márcio Meirelles, que na verdade era um artista plástico que de repente ele virou, eu não sei por que, um diretor de teatro, a gente fez alguma coisa. A Rainha – era uma coisa confusa. Mas o teatro para mim não era uma coisa significativa, não era uma atividade respeitável (digo isso no livro), fazer teatro pra quê? Aquela coisa velha, bolorenta, vazia, que não dizia nada pra ninguém, porque pra mim a arte tem que dizer alguma coisa para as pessoas. Aí nós fizemos A Rainha, eu fiz e Márcio me encheu muito o saco, eu inclusive ajudei na produção. Era uma coisa horrível, uma coisa primária demais. Depois disso eu fiz Os Sete Pecados, já a convite das atrizes Rita, Iami e Meran e com a direção de Paulo Dourado. Aí eu já tive uma outra visão do teatro, e já pude dizer coisas mais interessantes. Foi uma experiência boa, eu gostei muito de trabalhar com diretores. Você e Paulo Dourado. A gente tem alquimia boa, não é? A gente trabalha com dramaturgia. Eu estava procurando na verdade qual era a minha área. Eu fui sempre uma pesquisadora compulsiva, sempre quis guardar papéis. Eu sempre estive atenta ao processo de guardar frases, pensamentos, ideias. Isso sempre me interessou muito. Se você vê um caderno meu aos 15 anos de idade, tem recortes de jornal de escritores, com frasezinhas, guardadas, são ideias que estou guardando. Então isso é uma coisa frequente na minha vida. Eu sabia que não era poeta, porque eu li bons poetas muito cedo e poderia até me tornar uma poeta melhor, mas eu não queria tanto trabalho como eles tiveram. A poesia é uma coisa exaustiva, braçal. Romances eu fiz alguns, ganhei prêmio e coisa tal, mas não era o que eu queria. A recriação daquele universo todo também era sempre trabalhosa. Eu sempre voltava para aquela história de guardar ideias, coisas. Aí aconteceu o texto Dendê e Dengo em 1990. Eu não era uma dramaturga, era uma escritora em ascensão que não tinha saído da cidade. Porque eu ganhei meu primeiro prêmio nacional, e era o prêmio mais importante do ano como hoje o Telecom, essas coisas muito, muito cedo, está ali [aponta a foto na parede, ela e o escritor], eu tinha 25 anos e já com Austregésilo de Athayde. Era tão extraordinário aquilo que os fotógrafos fotografaram minha mãe achando que era ela que tinha ganhado o prêmio e eu era a filha acompanhante. Então eu sei que sou uma escritora. E eu sei que sou uma escritora da cidade. Eu tenho... é como se eu tivesse essa missão: eu estou aqui para escrever para a cidade, com a cidade, da cidade. Então acho que Dendê e Dengo foi esse primeiro encontro com a cidade e foi uma coisa deslumbrante. Era você voltando da Alemanha, e não sabia o que estava acontecendo com a cidade, eu estava na verdade entrando na dramaturgia, e aquelas atrizes maravilhosas, não é? Gilson Rodrigues voltando de São Paulo e aquele cenário lindo. Dendê e



Dengo não é uma coisa de 1990, é uma coisa de 2010. Porque, quando você pergunta hoje sobre os espetáculos importantes que a cidade fez, Dendê e Dengo está em todas as listas. Todas sem exceção. Então a gente conseguiu ali uma coisa muito interessante. Demonstrar que podia existir uma dramaturgia baiana, forte, bonita e benfeita. Acho que Dendê e Dengo era aquilo ali. Porque A Bofetada eram esquetes de revista, teatro de revista, que é uma coisa muito já feita. Catedrísticos era um resultado inteligentíssimo, falava da baianidade como poucos, mas ele não tinha todas as ideias da baianidade como em Dendê e Dengo. A negritude, a branquitude, a senzala, a casa-grande, a fartura e a miséria. Está tudo ali misturado. Fui convidada agora para publicar minha dramaturgia e eu vou abrir com Dendê e Dengo, e eu quero que seja uma dramaturgia com a fortuna crítica e os comentários. Vou enfatizar muito o negócio da Bahia que a gente retoma – que é uma coisa que começa com Gregório de Matos, que curiosamente não está neste espetáculo, quando reli Dendê e Dengo eu disse: Puta que pariu! É Gregório sem Gregório. E aí, quando o prefeito<sup>291</sup> foi atacar a gente na televisão, Renildo Leminsky, que era da equipe de Pedro Irujo<sup>292</sup>, ele anunciou e Isabela Laranjeira<sup>293</sup> capturou e escreveu sobre o prefeito dizendo que as pessoas não deveriam assistir Dendê e Dengo porque era um espetáculo colonizador e de difícil entendimento [risos]. Vai ter tudo isso no meu livro. E o mais engraçado é que a partir de Dendê e Dengo eu acho que a cidade se baianizou, ou pelo menos os artistas. Eu acho que o Bando do Teatro Olodum vem um pouco por conta de Dendê e Dengo. Acho que muitas coisas se baianizaram. As pessoas entenderam que era bom ser baiano, era bonito ser baiano. Baiano tinha uma voz, um som, a baianidade existia. Isso tudo foi muito bom.

CP – Você acha Dendê e Dengo um espetáculo irrepetível?

AF – Eu não acho que é irrepetível. Eu acho até que ele foi repetido muitas vezes, em vários momentos e em vários segmentos. Nossa irmã Maria Sampaio dizia que Três Mulheres e Aparecida [espetáculo solo de Rita Assemany com texto de Aninha Franco] era a continuação de Dendê e Dengo. Eu acho até que ele devia ser remontado com outras atrizes mais jovens. Agora sim talvez com uma branca e uma negra, ou uma mestiça, não é? Porque não é só negro, tem o índio. Acho que é oportuna e propícia. Olha! Naquele momento a gente ir para a Suíça. Olha! Nada foi à toa. Aquilo nunca mais se repetiu. A gente teve momentos muito ricos. Três Mulheres e Aparecida e Esse Glauber [também textos dela], que é riquíssimo em dramaturgia, sobretudo, e gosto muito de ter feito. Mas Dendê e Dengo é outro “barato”, é um “barato total”!

CP – A liberdade que você como dramaturga deixa para a direção me interessa muito. Eu acho muito boa a sua forma de escrever libreta. Eu não sabia, mas já fazia teatro pós-dramático, o teatro que não conta uma história, e que nós já fazíamos isso em Dendê e Dengo, e eu quero defender isto nesta tese.

AF – Absolutamente. Fazíamos e bem pra caralho. Eu fiz teatro pós-dramático a minha vida inteira, e quando as pessoas diziam [...] Foi muito engraçado isto, quando as pessoas começaram a dizer “ela não sabe escrever para dramaturgia”, eu fiz um exercício em Dona Maria I A Louca em ritmo de aventura, que é um texto absolutamente aristotélico Tum Tum Tum Tum. Mas Dendê e Dengo é escandaloso.

<sup>291</sup> Referência ao prefeito de então, o ex-radialista Fernando José, que abusava da frase “Eu mato a cobra e mostro o pau”, criando popularidade suficiente para eleger-se como prefeito sem experiência administrativa suficiente para tal função.

<sup>292</sup> Pedro Irujo, o candidato oponente que perdeu a prefeitura para Fernando José.

<sup>293</sup> Isabela Laranjeira, jornalista e depois editora do caderno 2 do Correio da Bahia.

CP – Essa coisa de “ela não sabe escrever para dramaturgia” está associada também a considerar você como uma autora sofisticada e erudita e que poucas pessoas podem entender você?

AF – É mentira, isso acabou. Eu sou lida na revista Muito de oito a oitenta e o povo me lê. E no Theatro XVIII eu acabei com essa história. Agora, ontem, eu fui assistir ao espetáculo Pólvora e Poesia. Para comentar depois do espetáculo porque eles têm um debate sobre poesia. Eu não consegui. Porque as pessoas não têm noção do que é poesia. Para que serve a poesia, quem foi Rimbaud, quem foi Verlaine, por que eles são malditos, elas não sabem. É uma pena!

CP – Aninha com quem você atualmente conversa?

AF – Meus interlocutores: Marcos Dias é um bom interlocutor. Agora chegou Fiorella Mannoia, uma cantora italiana que é comunista e eu sou anarquista, porém temos as mesmas posições políticas, a gente discute política, evolução da humanidade, essas coisas. Eu discuto muito no Facebook também. O Facebook chegou para diminuir a minha angústia da falta de interlocução. A interlocução é foda. Mas eu acho que é um problema do planeta. Não é só da Bahia ou do Brasil.

CP – Como você vê depois de vinte anos o contexto cultural de Salvador?

AF – Olhe, eu acho que acabou. Tudo aquilo que a gente começou a partir de 1988, 89, 90 até 1994 é a subida. Merlin e tudo que foi feito (você vai ver no livro). Acho que 1997 foi muito bom. Medéia, Divinas Palavras, Suburra, Cabaré da Raça – 1997 foi o ápice.

CP – Coincide com quando nós artistas recebemos de Burity um aviso: “Não venham mais me procurar na Fundação. Agora se dirijam à Secretaria e ao Fazcultura?”

AF – Exatamente. “O governo não pode ficar mais com a cultura.” Está ali no meu livro<sup>294</sup>. Nesse momento a cultura faz isso [aponta com o dedo polegar para baixo]. Era o neoliberalismo, era o consumo de Washington dando ordens. Agora, o que eu ainda não sei é quem dá ordens ao PT da Bahia, que é uma tragédia o que eles pensam em termos de cultura. Vamos ver o novo secretário eleito Albino Rubim, o que ele tem para dizer para a gente. Que loucura é essa?

CP – E sobre a atualidade do espetáculo Dendê e Dengo?

AF – Escandalosa. É impressionante como está atual se estreasse agora. Alguém me mostrando a sujeira da cidade disse: “Dendê e Dengo de novo”. Enquanto essa cidade tiver essa gestão horrorosa, ele vai estar atual. Não adianta. Enquanto existir machismo Cafajestes vai estar atual. O americanismo que denunciemos em Dendê e Dengo está em alta completamente. A gente só errou uma coisa – o Japão, era a China. Quem ia imaginar? Eu atirei no Japão, mas era a China. O mundo fashion inteiro, a gente denunciou ali. E tudo isso não existia ainda, aquilo era muito pequeno.

CP – O poema “Iaô Sun de Angola” é uma grande sacada sua. O que eu consegui com as atrizes foi lindo. As atrizes na verdade fizeram a escritura corporal de Dendê e Dengo. Quem sabe eu ainda remonto um dia.

AF – É todo seu. São preciosidades. Tenho tudo gravado.

<sup>294</sup> Referência ao livro: A Criação na Cidade da Baía (1990 a 2000), que será brevemente lançado.

[A autora se levanta para procurar os vídeos, seguida pela diretora. Enfunam-se na imensa biblioteca de 10 mil volumes onde também Aninha guarda desde suas primeiras anotações até coleções preciosas, mantendo a sua biblioteca arrumada e atualizada.]

---

### **Depoimento escrito do artista plástico e músico Bené Fonteles concedido em 20 de janeiro de 2011**

#### **Função: idealizador do cartaz e do programa de Merlin ou A Terra Deserta**

Partilhar com a forte vontade criativa de Carmen Paternostro da sua realização cênica de Merlin, em 1993, no Teatro do Icba em Salvador, foi mais que um prazer estético e conceitual. Foi mergulhar profundamente num dos mitos fundadores dos europeus, mito que invadiu o imaginário de toda a Terra.

Carmen soube com apuro e precisão, extrema sensibilidade e rigor, recriar para o terreiro brasileiro a universalidade do ótimo texto de Tankred Dorst. Texto que é quase uma profecia para o mundo deserto que se anuncia no século XXI.

Com seu talento nato de encenadora, ao juntar teatro e dança num mesmo palco, Carmen fez um Merlin orgânico e mágico, mas que vai além da magia de uma lenda.

Os personagens, muito bem construídos no texto e muito bem dirigidos por Paternostro, são arquétipos morais, culturais e espirituais da humanidade e não é muito simples colocá-los em cena para a pretensão de ampliar campos de consciência e gerar uma reflexão profunda como é o desejo de tudo que a diretora encenou.

Carmen saiu vitoriosa e meu imaginário, depois dos dois espetáculos, estava mais rico e em plenitude.

Bené Fonteles

---

### **Depoimento de Beto Mettig concedido em 31 de janeiro de 2011**

#### **Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

BM - Eu acho que tenho vários pontos para falar desse processo. Primeiro era uma turma muito jovem, muito apaixonada e com formações diferentes, e todo o processo que foi feito criou uma paixão e um companheirismo entre todos que permanecem até hoje. E como tinha pessoas com mais facilidade em dança e outros com mais facilidade em teatro com experiência mais forte em interpretação, e de uma certa maneira todos se ajudavam e esse processo colaborativo talvez tenha sido uma das coisas mais ricas. A gente se contaminava de um para o outro. Seja da direção, ou dos atores, todos estavam abertos a sugestões, ao processo de treinamento, ao processo de pesquisa, que abriu possibilidades para a carreira de

todos os envolvidos. Nós tínhamos consciência de que estávamos fazendo uma coisa prazerosa e rica naquela época. Mas, enquanto resultado, acho que nenhum de nós atores sabia como era bom esse espetáculo. Não sei nem se você sabia, Carmen [risos]. Olhando para trás hoje, o espetáculo era lindo. Eu tenho um ressentimento de ter sido tão verde na época para poder ter curtido mais enquanto ator aquele processo. Mesmo com a falta de experiência de parte do elenco, e eu me coloco, ou melhor, me incluo nessa parte, eu acho que o resultado alcançado foi maravilhoso e contaminou a ponto de fazer por exemplo que Merlin tivesse a dança como uma coisa superimportante, da preparação corporal para o ator se transformar para mim a coisa mais importante. Ao sair dali eu mergulhei num universo da dança de uma maneira muito profunda. Comecei a fazer aulas de forma regular e ter isso como uma meta de trabalho, para mim também.

CP – Acho que você dentro do processo foi um dos atores mais atentos à troca. Eu percebia e sentia em você uma parceria. Embora não conversássemos, e oficialmente você não era assistente, mas conseguia estar dentro do trabalho e ter ainda uma atenção para o que estava acontecendo ao seu redor o tempo inteiro. Um talento seu. Você lembra disso?

BM – Lembro e sou muito grato a essa parte também. Acho que não era só uma coisa nossa, os colegas estavam abertos também. Eu lembro que você sugeriu que eu trabalhasse algumas cenas e depois mostrasse para você enquanto outras estavam sendo trabalhadas. Mas para isso não dependia só de mim ou de você, dependia da abertura do elenco. Mas parte também, Carmen, de uma relação de compreensão do todo que todos nós tínhamos. Acho que quando você aponta que eu tinha esse olhar atento, acho que é também um pouco por conta da minha relação com a comunicação, com o jornalismo, talvez de sempre pensar numa edição final. Então, a partir do momento que eu compreendi qual era a linguagem do seu processo, eu me senti à vontade para propor ligações e sugestões dentro desse universo, que foi um universo que contaminou a gente mesmo. [...] Em Merlin eu fiz também minha primeira assessoria de imprensa, você lembra? Na segunda fase não tínhamos mais assessor e aí eu comecei a fazer. Fizemos a campanha com doação de alimentos em vez de ingressos. Aí nós juntamos os dois espetáculos numa primeira vez, num final de semana. Voltando a esse processo de criação juntos, nós como cocriadores do espetáculo passávamos pela sugestão de fotos, pela sugestão com Mônica durante o vídeo, na parceria com Zuarte [que era da equipe de cenário e figurino de Sonia Rangel], mas o mais importante disso é que, de uma certa maneira... Engraçado, ao mesmo tempo que estávamos pesquisando a linguagem e você também estava, embora trazendo toda sua experiência de dança e de diretora, você estava querendo propor uma coisa diferente, nova. O processo foi longo, talvez tenha sido por isso que conseguimos chegar a esse ponto, mas, a partir do momento que nós entendemos onde se queria chegar, qual era a linguagem, as cenas começaram a fluir, as interpretações apareceram, a linguagem ficou estabelecida, então o espetáculo como um todo ele tinha uma linguagem muito forte e era isso que fazia as pessoas ficarem apaixonadas. As pessoas voltavam para assistir várias vezes, tinha um certo caráter ritualístico, pela temática, pelos cheiros que trazia, por aquela trilha sonora espetacular que nós adorávamos e que fazia a gente viajar. Mas a gente se sentia livre para criar todos os dias do espetáculo. Não era uma obra fechada. Tanto que reinventamos uma terceira obra, que foram as duas juntas em São Paulo, mas que começou aqui. Foi uma demanda do público que vinha do interior e que queria assistir no mesmo dia aos dois espetáculos. Começamos a fazer essas maratonas para o público na Bahia que vinha de Feira de Santana, de Alagoinhas e até de Aracaju. As pessoas queriam ver Merlin. Eu encontro hoje artistas importantes, por exemplo, Carlinhos Brown, ele falou que quando ele assistiu ficou enlouquecido tanto com as músicas quanto pelo figurino, e ele tem essa coisa do visual dele. [...] O interessante é que fazíamos isso tudo não pensando que estávamos fazendo uma coisa

especial. Num certo momento nós fazíamos aquilo porque estávamos mergulhados num nível tão profundo que era preciso fazer aquilo.

CP – Acho que nós nos imbuímos muito da utopia realizável. Embora para todos nós jovens a utopia fosse o realizável, podendo ou não ser alcançada. Cada vez que fechávamos uma grande cena, era uma grande alegria. Em Merlin nós queríamos alcançar e nós passávamos essa energia do realizável.

BM – Era. Eu lembro que no processo uma cena nós construíamos aqui, ela dava um pulo. O espetáculo não era necessariamente montado na sequência. Isso é muito engraçado porque essa cena remetia a uma outra lá na frente, e a gente guardava essa ideia para depois trabalhar ela um pouco e voltava tentando encaixar. Às vezes surgia uma ideia e você dizia: “Agora não! Vamos guardar”.

CP – Já fazíamos então teatro pós-dramático, não é, Beto? [Risos]

BM – Pois é. [...]

CP – Quando você pensa em Merlin, o que vem em sua cabeça?

BM – Vem um período de felicidade e descoberta imensas, imensas. Eu lembro que nós éramos muito felizes juntos. Nós funcionávamos como um grupo. Uma espécie de família completamente apaixonada por aquela ideia, aquele universo, aquelas personagens. Eu tenho muito orgulho do resultado, muito orgulho de ter participado desse processo.

CP – E agora, Beto, 20 anos depois observando o cenário o que você diria?

BM – Eu acho que as pessoas [do meio cênico] estão mais preguiçosas e até covardes. Sem um julgamento, porque são outros tempos, não sei... É, eu não sei se nos tempos atuais você conseguiria reunir um grupo para viver um processo desses novamente. Mas eu sinto falta de ver um grupo de quantidade suficiente que faça um trabalho que encha os olhos do público, das pessoas, que traga algo novo. Sinto falta de ver espetáculos que me despertem, e que eu possa dizer: olha eu nunca vi isso! [...] Tem algum tempo que eu não vejo, principalmente aqui na Bahia, algo que me faça mexer na cadeira e dizer: ai que inveja! Eu queria estar lá dentro. E isso foi uma coisa que eu ouvi muito em Merlin. Ah! Eu queria ter feito! Eu gostaria de ter vivido isso! Eu queria estar ali com vocês! [...] Acho que em Merlin foi tudo muito especial. Eram pessoas que estavam em momentos especiais e sintonizaram um mesmo sonho de uma maneira muito especial. [...]

**Depoimento de Claudio Cajaíba concedido em 28 de outubro de 2010, durante uma aula aberta**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: Senhor do Público, Rei da Cornualha, Cavaleiro, Galahad**

[...] Todo mundo já deve ter ouvido falar do Santo Graal, existem muitas versões. A origem está sendo associada não apenas ao cristianismo, mas às próprias religiões pagãs. Tem versões

que falam do Santo Graal como se fosse uma pedra verde associada a alguns rituais celtas pagãos e que teriam uma relação com a decadência de Lúcifer, como anjo decaído, e que eram usadas como rituais de bruxarias, por terem um poder muito grande. Mas o que Dorst e Ehler adotam no texto é uma versão muito mais próxima daquilo que está presente na religião católica. São vários autores que se dedicaram à escritura e produção desse mito e ele simbolizaria um cálice que foi tomado conta por José de Arimateia. Na crucificação, um dos soldados enfiou uma lança no tronco de Jesus de onde saíram sangue e água e com esse cálice José de Arimateia aparou esse sangue e água. Tem versões que falam que Maria Madalena seria a guardadora deste cálice. E um terceiro guardião deste cálice está em aberto na história. Recentemente o best-seller Código Da Vinci, que se transformou em filme, vai questionar a presença e o poder da Igreja Católica, cujo mistério estaria neste terceiro guardião que a história não identifica e que seria a chave de todos os segredos da Igreja Católica. Então esse cálice teria sido levado para o local onde se passa a história do rei Artur, na Cornualha. Há versões que apontam a ida para alguns territórios da França. Bom, mas ao fim e ao cabo alguns cavaleiros ou tipo de pessoas aptas para encontrar o Graal seriam pessoas com pureza de alma. Isso na versão de Dorst está associado a Percival sua pureza e, quanto a Galahad, também associado a sua pureza, sempre vestido de branco. [...] Na versão de Dorst e da forma que Carmen encenou, a luz colaborou. Na cena, a luz que incidia sobre mim [ele interpretou o papel de Galahad], que me deixava cego, só era usada para aquela cena, e era um refletor com uma lâmpada de mil watts numa distância pequena, e eu todo de branco, era uma cena que cegava também o espectador quando eu sentava. Claro que para efeito do filme essa intensidade foi minimizada, para poder aparecer. É tanto que eu não consegui fotos porque os fotógrafos tentavam tirar fotos e só saíam manchas. Eu não tenho fotos de Galahad por isso. Na versão de Dorst, a dimensão é outra. Nas versões oficiais, Galahad é o cavaleiro que de fato encontra o Graal, assim como Percival. Mas é Galahad que para muitas versões é o que de fato encontra o Graal. Na versão de Dorst, como ele está tratando da queda das utopias, o que acontece com Galahad é que ele enlouquece na busca do Graal e aparece como uma espécie de santo que é simbolizado como Cristo, aparecendo na cena final com uma coroa de espinhos, usando uma tanga como a de Jesus com o corpo coberto de sangue, e morre na batalha. Aquilo que previa o mito não se concretiza na versão de Dorst.

Para finalizar, eu gostaria de falar de uma grata surpresa que eu tive quando eu estava morando em Berlim fazendo meu doutorado num estúdio sanduíche. Eu morava a duas quadras de um teatro chamado Schaubühne na Berlinerplatz e eu ficava de olho na programação e nas peças que se apresentavam, porque a minha tese ia falar da interação dos dramas de língua alemã na Bahia. Então eu queria fazer algumas comparações entre montagens de texto de língua alemã que foram empreendidas aqui com versões que pudessem ver lá no período que eu passei lá, que foram quase três anos. Então, para a minha surpresa, próximo da minha casa, eu pude assistir a uma montagem do Merlin nesse teatro, que é um teatro muito comprometido com a modernidade. Foi uma versão de três horas e meia, eu assisti com uma pausa de 15 minutos e, enquanto eu esperava, eu comprei o programa que está aqui. O programa abre com uma entrevista com os autores. Para a minha surpresa, eu começo a ler enquanto esperava para assistir à peça e me deparo com um depoimento da Ursula Ehler destacando a montagem brasileira. O entrevistador mencionava o número de vezes que esse texto foi montado no mundo, que é um número exorbitante, pois só naquele ano [1993] já estava próximo de 70 montagens e hoje em dia esse número já deve ter aumentado. Então eles destacavam a montagem brasileira por causa dessa questão da religiosidade. O entrevistador faz uma pergunta sobre o retorno do mal. Eles estão discutindo esses aspectos da existência humana e aí ele pergunta se eles notaram diferenças nas encenações ao longo do mundo: as que eles puderam assistir e também as feitas na Alemanha,

que são um número muito grande. Ehler cita a do México e a do Brasil, de terem lidado com a religiosidade: “No Brasil alguns mitos fazem parte da história brasileira, como Morgause e Morgana são mulheres e são mágicas, são histórias de mães fortes como heróis como Percival. Foi uma encenação muito bonita quase dançada, e também o diabo que tem o poder da magia negra foi um tema incorporado à encenação brasileira”. Bom, a entrevista não é muito longa, mas isso me chamou muita atenção, o fato dos autores estarem se referindo à encenação brasileira como um episódio significativo entre as encenações que foram feitas sobre Merlin no mundo. É essa a minha contribuição.

---

### **Depoimento de Célia Aguiar concedido em 15 de fevereiro de 2011**

#### **Função: fotógrafa do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Celinha, mexendo meu arquivo de Merlin, achei uma correspondência de Maria Sampaio para o Intercena que me deixou muito emocionada, onde ela discrimina todo o material que vocês iam utilizar na exposição com muita precisão em cada detalhe, a cara de Maria, sua ex-parceira, tudo na “ponta do lápis” [risos]. Então aquela exposição não foi uma coisa pequena, vocês pensaram, se dedicaram longamente para a realização dela. Eu gostaria que você nos contasse como foi esse primeiro momento vocês criando a exposição, como que as ideias foram chegando.

CA – As recordações que eu tenho do processo de Merlin são bem estimulantes. Porque, primeiro não era um processo individual, foi um processo coletivo a começar pela sua postura. Eu já fotografei muito teatro, pessoas envolvidas com arte e cultura, trabalhei com alguns diretores de teatro independentes ou através da Fundação Cultural, mas, assim, de todos os diretores e nas produções que acompanhei e trabalhei não existia uma interação como a que eu vi em Merlin. Primeiro a sua postura. Você começou nos dando o texto para ler, então assim não era uma coisa que a gente ia trabalhar no vazio, fotografar o espetáculo que alguém estava preparando para a gente registrar. Não! Você nos preparou para o espetáculo. Independente disso, não foi um trabalho unicamente meu, eu tinha que dividir e pensar junto com outra pessoa, e nós com outras pessoas. Diferente assim porque o fotógrafo, ele tem a função de chegar e conceituar o pensamento de quem está desenvolvendo. No caso de Merlin, a gente teve que formar o pensamento coletivo. As suas ideias e as ideias somadas dos outros eram o nosso ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho. Foi um processo bastante estimulante. Maria, que era uma pessoa com o pensamento muito mais organizado que o meu, e na época com um senso estético bem diferente do meu, me ajudou a focar de uma forma bastante diferenciada. Então a experiência de Merlin... a gente ia ao encontro de vocês com muita sede ao pote porque nós tínhamos conhecimento do texto e nós ficávamos pensando. Maria e eu trocávamos muitas ideias de como que você ia desenvolver certas coisas, e como nós íamos fotografar isso. Porque não era uma coisa simples, não foi um simples espetáculo. Foi um espetáculo complexo que envolveu... na mesma medida que era um trabalho coletivo, que eu via vários pensamentos, também eu convivi com vários egos. Então a situação como um todo era muito prazerosa, muito criativa e a gente tinha na cabeça que nós não podíamos fazer uma coisa menor. Que nós tínhamos que entrar naquele espírito. Então, assim como você idealizou a concepção do espetáculo e os atores entraram no processo de cocriar com você, nós também queríamos ter a nossa interpretação. Então eu lembro de

uma reunião de que nós participamos com Schaffner e ele sugeriu uma instalação em que nós aproveitássemos elementos que foram usados na cenografia e aquilo para nós foi um desafio. Não era uma coisa que tínhamos o hábito de fazer, misturar fotos com materiais, então nós tivemos que trabalhar. Primeiro, para não ficar uma coisa caricata, e segundo porque queríamos mostrar principalmente para Schaffner [risos] – que nos tinha colocado o desafio – que nós também éramos pessoas criativas [risos]. Foi um processo muito, muito gostoso. Para você ter uma ideia, nós passamos dias e dias no estúdio, porque a gente fotografava e eu revelava todo o material, fazia o contato, escolhia com Maria tendo o cuidado de não puxar a sardinha para o meu lado e não achar que o meu trabalho era maior que o de Maria, porque era o mesmo assunto fotografado por duas pessoas de informações bastante diferentes. Então, o cuidado de não ficar maior nem menor em todo o processo. Então teve todo um envolvimento psicológico, criativo dentro da história e nós passávamos um tempo procurando o nosso conceito até que chegamos à conclusão do pré-industrial, do artesanal e decidimos costurar as fotos na lona. Então nós ficamos dias e dias no estúdio cortando os panos, inventando pontos. Maria dizia: “Puxa vida, Dindinha não vai acreditar que estou aqui sentada bordando fotografias!” [risos]. A gente costurou com todo cuidado, assim foi muito bom. Um processo muito lindo, muito lindo!

CP – A exposição se chamava Merlin – uma obra em processo, e uma boa parte do material que eu lembro e que foi bastante usado foi das improvisações livres. Eu imagino o quanto era gratificante para vocês, porque para mim era muito gratificante, ver o elenco improvisar. Teve um dia muito especial comentado pelos atores em que contamos com a presença de Dorst. Vocês estavam presentes neste dia?

CA – Não sei se exatamente neste dia, mas recorro da presença deles, e foi um dia em que trabalhamos detalhes. Fotografamos fragmentos. Nós trocamos umas figurinhas e consideramos que ali tínhamos liberdade de fragmentar o trabalho. Então fotografamos os corpos em pedaços, eu lembro disso. Tem uma foto de Yulo em que não aparece a cabeça, fotos que eram gestos. Ficamos fragmentando a atuação dos atores.

CP – Foi uma superideia colocar manuscritos, coisas escritas do processo, e um deles foi o meu texto todo riscado, minhas anotações, que eram inúmeras. Meu texto era uma memória viva do sufoco dos cortes e da montagem. E no dia da estreia levaram meu texto! Tiraram de dentro do mostruário de vidro, que não tinha chave, aí se foi [risos].

CA – Foi mesmo? Porque a gente usou, além do seu texto, outros materiais. Tinha o pano vermelho, um pano usado durante algum tempo nos ensaios e parte dele foi usada para fazer a ligação pelo teto. Tinha seu texto, tinha o telão de Mônica [para o vídeo]. Além da exposição das fotos costuradas, usamos três fotos recortadas. Eu lembro que Maria levou um vestido de renda dela que ela usava para ir às festas do Bonfim e ela fez a saia do parto. Recortou o Merlin e soltou ele pelo jardim. Este painel das fotos recortadas ficava na entrada do Teatro Icba, ao lado da bilheteria, fazendo uma ambientação com fragmentos da cena do parto.

CP – Lembro também que a entrada ficava bem iluminada, com lâmpadas nas árvores. Foi um impacto, acho que a exposição cumpria o seu papel de criar uma atmosfera, preparando o público para assistir e viajar no universo da peça.

CA – Mas isso tudo não é que as ideias foram exclusivamente nossas. Nós captamos o que estava sendo falado e jogado por todas as pessoas. Schaffner foi uma pessoa que contribuiu com boas ideias, e nós aproveitamos isso porque era um universo novo para nós. A ideia que tínhamos de exposição era a de uma exposição cartesiana, de moldurinha, toda certinha. Quando você e Schaffner jogaram novas possibilidades e novas ideias para nós, aí nós



tentamos interpretar e executar. Evidentemente tinha uma parcela criativa nossa, mas foi muito mais a partir de um estímulo de vocês.

CP – Tem outro assunto que podemos abordar e que consta também desse mesmo estudo. Você fotografou também Dendê e Dengo e neste trabalho você estava sozinha, não foi?

CA – Trabalhei sozinha, eventualmente Maria... como nós morávamos e trabalhávamos juntas, dávamos sempre suporte uma para a outra. Oficialmente eu era a fotógrafa, mas Maria fez algumas fotos também.

CP – Interessante que vocês tenham participado de dois trabalhos dos quais eu tenho o maior orgulho e gosto deles demais. Obrigada Celinha.

### **Depoimento de Cleise Mendes concedido em 29 de janeiro de 2011**

#### **Função: dramaturga no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Cleise, se você concorda eu gostaria de sugerir retomar o assunto iniciado sobre pequenez e grandiosidade no teatro. Tenho interesse nesta pesquisa em desenvolver mais sobre o papel de Merlin e Dendê e Dengo nos anos 1990, o caminho que o teatro baiano foi tomando com o teatro besteirol e a sucessiva perda do teatro de pesquisa, e a alienação de interesse da plateia para com outros gêneros.

CM – Bem, são assuntos que me preocupam já há algum tempo. O que eu falei no depoimento anterior é que a ideia de pequenez e da grandiosidade na concepção não está ligada aos recursos cênicos no sentido de efeitos, de ser uma montagem dispendiosa com mil refletores e cinquenta atores, não se trata disso. Vou usar um exemplo que venho citando para meus alunos em aulas de dramaturgia sobre os conceitos micro e macro de Etienne Souriau, quando ele fala do microcosmo cênico e do macrocosmo da obra. Quando Souriau fala isso, ele está considerando a partir desta ideia que todo espetáculo tem isso. O teatro como ele define é a relação texto-cena. Então, podemos imaginar, por exemplo, pegando o espetáculo Merlin: você tem dois atores em cena e uma cadeira. Mas na verdade o modo como eles se relacionam entre si e com esta cadeira faz com que aquele microcosmo, que é o físico, o cênico o material, aquilo que você coloca em cena em carne e osso, objetos etc., aquilo que é só um microcosmo vá remeter para um macro, para um universo muito maior. É nesse universo maior que o espectador viaja. Ele não vai ficar pensando se ali tem três atores, duas cadeiras etc. Porque ali remete para o quê? O modo como foi encenado. O trabalho dos atores, o trabalho da direção, música, e o que houver que faz com que com isso se crie uma expansão. E aqueles dois atores são: um, o rei Artur, e o outro, o cavaleiro Lancelot, e a cadeira é o trono do rei Artur. Então aquilo já me remete para um universo outro, ou mesmo outro momento em Merlin, em que aparece aquela mulher que está entrando em cena cheia de véus, é algo que não é só uma mulher é uma entidade e, ao mesmo tempo, ela remete para outras entidades, não só as do texto, mas as que estão na nossa cultura, aquilo que pode ser considerado o plano ficcional, que é o macro, que está todo tempo presente e isso é que é o grandioso. Quando você se limita a aquilo que está acontecendo no nível físico, o teatro é muito pequeno ou seria muito pequeno se nós fossemos considerar apenas isso. Nós já sabemos o que pode acontecer de maravilhoso entre dois atores e uma cadeira, um ator e uma

espada, um ator e uma sugestão de lago que nem estava na cena fisicamente construído. Ele acaba sendo fisicamente construído pelo ator, pela cena, pela concepção. Mas é completamente diferente quando você vê o Cirque du Soleil no último trabalho, que é tudo com água, água em grande quantidade; claro que é maravilhoso de ver, mas não é esta a verdadeira vocação do teatro, pelo menos não foi durante séculos e séculos. O teatro sempre se valeu de quê? De uma palavra que é dita e com essa palavra o ator cria um exército. Disto Shakespeare se fez valer e Brecht chega a brincar com isso. Ele não precisa de um exército, ele precisa de um soldado e ele se refere a este soldado como se fosse um exército. Portanto a grandiosidade tem a ver com a concepção. Por isso acredito que hoje acontece um apequenamento que vem das próprias ideias. Estou insistindo nesta palavra do grandioso, porque as pessoas têm até medo de falar do grandioso. Medo de falar desta dimensão. É como se tudo tivesse que ficar reduzido. Nascer sobre o signo da pequenez. Só quero tal coisa. Não! O artista quer tudo. O que consegue colocar em cena é um pouquinho desse tudo evidentemente. Mas o espectador vai ver o fragmento de um tudo. E para isso você não precisa aquele aparato bobo inútil de muita parafernália que custa muito. Quantos shows a gente vê cheios de parafernália e que não dão nada, terminam pequenos apesar da pretensão.

Se o teatro não agarra e mantém a sua grandiosidade, ele perde a força dele diante dos outros meios. Porque o cinema, tudo bem, trabalha com efeitos especiais, é a arte que atua nesta linha de produção, embora nós saibamos que também no cinema tem filmes grandiosos feitos com um ator e uma câmera, e nós sabemos que são grandiosos. Nós sabemos que Bergman pega um rosto de uma mulher e faz uma coisa que você tem vertigem. Porque você vê no rosto do intérprete uma dimensão do humano gerada pelo ator, pela luz e pouquíssimos recursos. Portanto, até o cinema, que tem e usa de recursos de efeitos, também viaja neste universo. Souriau diz: você tem que saber que aquele micro que está ali no palco remete ao macro. Agora, a questão é você trabalhar com a imaginação do espectador. A questão é essa. Você também não pode mostrar tudo. Você tem que conseguir que ele viaje para esse universo mais amplo a partir das sugestões que nós damos a ele. Gosto muito da imagem da cadeira, uma cadeira que às vezes foi encontrada num depósito de cenário, mas no momento em que ela está em cena a reverência com que ela é tratada transforma a cadeira num trono, independente de ter sido remodelada para isso cenograficamente. Não precisa. É a relação antes de qualquer coisa que estabelece. A palavra “relação” em teatro... a relação com o fora de cena, tudo que se expande, e Merlin era cheio dessas situações.

CP – Você lembra em Merlin do momento em que Lancelot está pendurado nos tubos de luz do teatro como se estivesse escalando os muros do castelo?

CM – Sim. Aquela cena é muito interessante para pensarmos como o espectador está sempre pronto para a discussão de verossimilhança a favor ou contra, porque é muito relativo porque o espectador compra o jogo. Desde que ele seja feito de uma maneira que tem uma força da concepção, ele compra o jogo, ele vai. Pode ser uma floresta, pendurado num galho. Ou estar num lago, ou acreditar que vai se afogar agora, não importa! [Risos] Entendeu? Você acredita e teme que ele se afogue sem um pingo de água, porque é essa capacidade de fazer crer num sentido que não é naturalista, é o sentido da imaginação. Agora eu estou convidando você a imaginar que esse ator está em tal lugar e você vai, você embarca. Isso é grandioso! O que eu digo é isso, o que falávamos antes. O que vejo em Shakespeare e o que vejo em Brecht (não sei se ele gostaria disso), que podemos pensar nele como um pouco um Shakespeare do século XX que investe em grandes histórias, na grande fábula e você vê que essa grande história às vezes tem poucos personagens e que a história é enorme e remete para uma coisa enorme. Por exemplo, Mãe Coragem atravessando a guerra com aquela carroça significa que ela está atravessando a história da Europa inteira. O objetivo de Brecht não foi mostrar a guerra,

mostrar soldados morrendo etc., os efeitos que chegam ali são suficientes para você imaginar a guerra. Então o macrocosmo é muito maior, aquilo tudo pertence a uma coisa muito maior.

Então eu acho que, até os delírios do autor Tankred Dorst, aquelas ideias fantasiosas que ele coloca na rubrica, você fica se perguntando como o cenógrafo vai fazer isso? Aquela dos deuses pagãos fugindo espavoridos... e outras tantas rubricas da peça. Até isso é uma porta para você se libertar para essa imaginação. Como é que você vai realizar aquilo, um encenador na sua cultura, nas referências que você acha que o seu público tem, quer dizer, há uma liberdade que ele deixa. Então essa rubrica que ele sugere menos detalhista e mais fantasiosa, que começa a ser uma marca da dramaturgia do século XX, às vezes até antes com as rubricas de Ibsen, quando ele fala de avalanche de neve na última peça dele, “Quando despertarmos dentre os mortos”, que tem uma rubrica que é uma avalanche de neve. Então, se isso está presente no teatro do século XIX, é porque os dramaturgos já estavam também querendo se libertar da necessidade de ter que falar de uma sala, uma casinha, uma cozinha, [risos], que já tinham sido explorados, eles queriam pensar mais livres, embora na época o teatro não tivesse os recursos que hoje temos. Dorst está nessa de libertar o encenador. Ele sabe que está contando uma história que todo mundo já conhece. Não existe uma saga com um ciclo de histórias mais exploradas que a do rei Artur e seus cavaleiros. Aquele sentido maior do cristianismo. É uma narrativa de vitória do cristianismo, então Dorst retoma esta história com muito interesse na atualização, colocando um olhar crítico sobre o assunto da religião tão vencedora, vitoriosa que expulsa os deuses pagãos e vem trazendo a verdade, a verdadeira fé, todas as outras têm que desaparecer, esta é a única que pode encarar aquilo tudo que sabemos da igreja cristã nas várias direções não só a católica, uma igreja muito agressiva. Esta é uma história enorme, um desafio imenso. Como você vai representar isso em cena? É um pouco o que os atores temem. “Meu Deus, eu vou fazer rei Artur?” Parece que o personagem tem um peso de séculos. Hamlet é a mesma coisa, cria-se uma ficção que não é só a que está dentro da peça, é uma ficção de um personagem que atravessa séculos. “Então eu (pobrezinho do ator), um ser humano, vou fazer isso?”

Então aí é que eu acho importante esse jogo que eu estou chamando o dentro de cena e o fora de cena, que é o universo imaginado que não está lá. [...] o ator quando diz “Agora eu vou me juntar ao meu exército”, ele tem que esquecer que saiu da portinha do camarim, esquecer tudo, e fazer você ver ele entrando num campo e encontrando o exército dele. Isso é uma coisa que o teatro tem que resgatar, que vem sendo confundida com naturalismo, pelo contrário, é justamente querer que você não acredite que tudo está ali, que estamos na salinha perfeita da casa de fulano de tal. No caso, sugerimos um lago sem um pingo d’água e fazemos o espectador acreditar no lago, que é uma outra coisa, é um apelo à imaginação. Quando o ator diz “Vou entrar no campo de batalha” e você vê o campo de batalha, isso é uma outra verdade que não é a verdade do naturalismo. Então esse tipo de proposta vem da concepção da encenação e que eu acho que se perde. Eu noto às vezes nas concepções de projeto, você vê que desde a concepção do projeto é uma coisa... Mas é isso? O que é que está se propondo aqui?

Por isso acho muito importante retomar a concepção em Merlin e pensar até nos registros das cenas. O que poderia ser olhado desta maneira. O que é que você tem efetivamente aqui na cena. E até em termos de produção se perguntar quanto custou esta cena? A cena X da montagem, custou quanto essa cena? Ela usa o quê? Um pano, um voal, véus... O que é na verdade que você está fisicamente introduzindo e o que é construção que apela para a imaginação através de um tecido, de uma luz que entra em determinado momento. Estou sempre pensando as coisas com a visão de professora, então me vem em mente a pergunta: o que é que Merlin pode ensinar? Quer dizer, como construção. Já começa com a história de

“Por que dois espetáculos? Carmen é louca, por que dois?” [Risos] E agora tempos depois as pessoas recebem espetáculos de cinco horas, seis horas e acham isso normal.

Merlin era longo, mas prendia a atenção da plateia. Um espetáculo pode ser visto de vários ângulos, o uso da música, o desenho da luz, a interpretação dos atores, isso e aquilo, mas para mim, talvez pelo meu trabalho com a visão do texto para a cena, então eu me preocupo muito com esse plano, que é o plano do ficcional, de como isso se perde. Muitas vezes o que é feito em cena parece que está contra. Você às vezes conhece a história e quer até viajar e dar larga à sua imaginação, e você não consegue porque às vezes o que acontece em cena em vez de propiciar [...] prejudica. Então, olhando pelo aspecto didático, Merlin tem vários pontos para se discutir, por exemplo, o que falávamos antes da multifunção dos objetos, que tem relação direta com a vocação do teatro. Qual é a vocação do teatro? O cinema tem a sua, a literatura tem a sua. Então a vocação do teatro é colocar poucos elementos que remetem a muitas coisas. O mesmo objeto sugerindo ser muitas coisas. Então, quando a gente se desprende do modo de concepção e recepção naturalista, surge uma oportunidade que eu digo que é de mexer com o racional e simultaneamente com a imaginação do espectador. A ideia do pano em Merlin, que foi mar, espaço da casa de Morgana, e também as cadeiras da Távola, que tinham múltiplas funções e coisa e tal, o que acontece ali? O espectador é convidado a observar o como se faz. Ou seja, existe um prazer de observar o como se faz, que é uma coisa iniciada por Brecht e seguida por vários outros. Então essa questão de observar nos traz a pergunta: qual a importância de você usar o mesmo objeto que se transforma nisso e naquilo. Porque é um prazer e é aquele prazer de que Brecht fala: o prazer de entender, o prazer de compreender, ao mesmo tempo tem o efeito da fruição, e o entender como aquilo é produzido é que dá ao espectador um sentimento de apoderamento da cena. Eu não estou diante de um mágico que faz coisas que eu não entendo. Eu sei como isto está sendo feito, mas não é por isso que deixa de ser fantástico. Isso é muito bom... quando ele vê o pano virando outra coisa, ele realiza: Oh! É aquele pano. Ele aciona o botãozinho do cognitivo, do seu racional sempre ligado o tempo inteiro, é isso que é preciso ser entendido. Não existe só emoção ou só o racional, isto é uma bobagem esta separação porque o tempo inteiro estão caminhando juntos.

Claro que tem espetáculos que apelam para o melodrama e fazem o espectador se entregar ao sentimento e fazem com que ele chore bastante, e outros pedem outra coisa. Enfim, o espectador é um ser inteiro que está ali e você não vai desligar nenhum botão na recepção. Tudo sendo percebido e ao mesmo tempo ele é convidado a entrar na fábula. Então tá, então o pano agora é... o mar! Isso é gostoso, o espectador quer isso, quer entrar no pacto. Ele quer acreditar. Eu estava lendo ontem um trabalho sobre personagens de videogame em que um criador que vem dessa área da informática e criação de games, ele dizendo que, entre os personagens que não tinham pernas e não tinham braços, que eram uns cubos que formavam ângulos e interagiam e faziam sequências que lembravam uns serezinhos que não tinham olhos, nem boca e nem braços, mas só pelo fato de ter um movimento nas figuras e que se contracenavam preenchiam o imaginário de quem via. Depois ele foi pegar opiniões de jovens e adolescentes, e todos eles compreenderam por que eram projetadas emoções, sentimentos, intenções daqueles serezinhos, que todos sabiam perfeitamente que era uma criação de computador. Imagine então o que acontece quando um ator de carne e osso diz “Eu sou rei Artur” ou sou o Fulano de Tal? Então existem experiências interessantes que nós queremos. Essa questão da empatia de você viver através daquela experiência que está ali não pode ser jogada fora. Eu digo isso porque hoje há muita pressa de jogar a criança com a água do banho. Então a questão da empatia pode se dar de muitas formas. Quando uma criança pega para brincar bichinhos não humanos mas humanizados, ela desenvolve uma relação de sentimento, elas se envolvem, elas choram, não importa que seja um bichinho. O bichinho tem pai, o

bichinho tem uma história, ele se perdeu e o pai foi procurar. Você realiza que ele criou uma relação com [...] o mundo humano. Então esse personagem de que falávamos antes que sequer é humano e chega a esse nível de relação sendo um personagem de computador. Então essas coisas nos ajudam a repensar. A grande questão é o teatro acreditar nessa potência.

Por isso eu acho que Merlin na questão da análise pode ser submetido à questão de Souriau. O que é que você tem em cena? O que você tem de micro e de macro? De que maneira o que está aí se relaciona com o que está fora daí? Você tem aquela cena, mas você tem também o que aconteceu antes dela, e tem, sobretudo, o que você imagina que vai acontecer depois dela. Quando o mocinho cai em perigo, você sempre pensa quem será o “salvador” que vai aparecer. Nesta relação podemos falar de poucas montagens. Aqui na Bahia eu me lembro de ter conseguido ver isso. Ver além daquilo que está na cena, aquilo que a cena sugere. Sem que a cena seja até um obstáculo. Você quer imaginar, mas o espetáculo não deixa. Então seria interessante observar nesta ótica do cênico e do ficcional. O que está sendo de fato vivido pelo espectador.

CP – Cleise, você assistiu a Dendê e Dengo?

CM – Assisti ali no Teatro Gregório de Matos. Não lembro tanto quanto eu lembro de Merlin. Lembro muito daquele contraste de Iami Rebouças com Rita Assemany. Que era muito interessante. Aquele tipo de Iami da índia e a branca portuguesa de Rita. Aí, você tinha ali duas culturas, que duas, várias, mais presentes em cena apresentados com pequenos recursos porque Dendê era menor ainda. Merlin tinha um número de atores muito maior. Lembro que li o texto, como Aninha mesmo chama, um texto de referências, que é um texto que se cruza com uma linguagem mais histórica, de relatos históricos, com alguns trechos que são réplicas de personagens, que são mais saborosos, com uma linguagem cotidiana, que é a proposta referências, referentes. No caso de Dendê, eu tenho guardado de memória. Eu me lembro que aquilo tudo fazia um passar a limpo da nossa formação. Aquela índia ali falando e aquela portuguesa com aquele ar dela, o choque das duas. Aqueles textos históricos duros que falavam do massacre cultural e tudo o que aconteceu. O que eu acho interessante é que nós sempre ouvimos falar, nós brasileiros em geral, de formação de segundo grau, ouve falar desta formação de um povo brasileiro e destes vários estratos culturais que se fundem, e isso é contado de uma maneira romântica.

Em Dendê você tinha essa coisa da beleza, que é outra coisa também interessante, você não precisa extirpar a beleza porque está fazendo crítica, porque a beleza, aí sou obrigada a lembrar Borges quando ele diz: “neste mundo a beleza é comum”. Olhe que fantástico. Clarice Lispector diz também algo parecido, mas eu não lembro exatamente a frase, mas Borges é preciso, porque na hora que você vai criar uma representação, uma imagem de mundo, seja qual for, por que a beleza tem que estar ausente? Acho que Dendê tinha a beleza do que é nossa formação e a feiura também. Feiura no sentido do ácido, do corrosivo, do doloroso, que é a repressão, é o massacre, tudo que sabemos que é da nossa formação e que não aprendemos na escola. O espetáculo conseguia trazer isso, que também dá uma dimensão maior. Porque se você só vai falar do massacre, você reduz. Então eu guardo isso de maneira muito forte. Você se confronta com uma coisa que não é muito pequena, mas também não tem cobrança do nosso passado histórico, sabemos também que em tudo isso tem de repente a beleza. Principalmente a beleza do resultado de tudo aquilo que ninguém podia prever. Temos que gostar desse resultado [risos], já que não temos outro.

CP – Cleise, fique à vontade para concluir, se quiser retomar algum gancho anterior da dramaturgia.

CM – Como estou muito voltada e me concentro muito nesta passagem texto-cena, e me preocupo muito como isso, vem sendo às vezes complicado hoje em dia. Como é difícil às vezes fazer as pessoas compreenderem o texto como um elemento importante e rico que compõe uma outra obra! Na minha cabeça é tão simples. Claro que não simples no fazer, simples no sentido de que ele integra uma obra, e que ele é uma parte rica e importante da obra, e se ele é uma parte rica e importante tem que ser dada a ele a dimensão, o cuidado, o trabalho. Não se pode usar isso como material de segunda mão. Se você não faz isso com a música, não faz isso com a luz. O texto é um elemento importante que ingressa na grandiosidade de uma obra. Porque às vezes pode estar nas palavras, em outro pode estar na luz. Mas, de alguma maneira, se o texto merece estar em cena, ele também deve portar essa grandiosidade. O que temos que compreender é que existem coisas que são da ordem de cada signo que está sendo usado. Você não pode colocar em palavras aquilo que está sendo dito pelo efeito da luz. Você não pode colocar em palavras o efeito de um ator numa cena. Até porque ele é daquele momento e no dia seguinte nenhum ator faz igual. Você não pode colocar em palavras o que é da ordem de outros signos. Mas também você não pode traduzir, você não pode verdadeiramente colocar o que está dito numa frase por outros signos. Quando você usa o texto, como usa o texto e para que usa?

Eu me reporto a frases como em Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, não há como. O impacto que aquela frase cria você só pode ter através das palavras. Você pode fazer uma cena maravilhosa, mas você vai dizer outra coisa, não aquilo que está dito naquela frase. Então eu acho que falta muito para essa compreensão, a noção e a consideração que cada signo traz. Quer dizer, há coisas que só a música pode trazer. Não há como estabelecer determinados climas, atmosferas que não sejam com a música. Nenhuma palavra pode transmitir isso. Talvez a palavra precise de uma atmosfera que a música favorece. Enfim, nós não precisamos abrir mão de nada e nem colocar em guerra estas potencialidades. E nesse sentido eu acho que tanto Dendê quanto Merlin trazem essa lição de lá, de uma coisa realizada, e tiveram uma repercussão grande entre os que assistiram e, como não temos crítica especializada, não existe uma análise, é muito importante se debruçar sobre isso e pensar. Bom, bacana, funciona sim.

Mas nós não somos só espectadores, somos os fazedores, estamos dentro da cozinha metendo a mão na massa, então nós temos que perguntar: por que funciona? Isso também eu sinto que é cada vez mais enfraquecido. Porque estamos naquele afã do fazer, do criar. Funcionou, que boa cena, ok, pronto. Mas por quê? Com estas perguntas é que nós aprendemos. Por que ela funcionou? Quais os elementos? Como eles estão dispostos? Nós não temos tempo de refletir sobre isso porque já estamos correndo atrás de outro trabalho. Aí seria o papel da crítica se ela existisse. A cena tal é boa teatralmente porque ela funciona por isso, e até mencionar o artista que fez. Porque o artista não tem fórmula, ele vai tentando, testando, aí chega um ponto em que ele conclui e precisa um olhar crítico; olha, isto funciona por isso. Esta reflexão é necessária porque senão fica tudo como lance de jogo. O aprendizado que você pode tirar é importante, mesmo admitindo que há um jogo em cada nova montagem, é um lance de dados, mas se não há uma reflexão você não aprende com aquilo que foi feito. Não existe uma orientação no nosso caso como: quando se usa tal recurso, o efeito é tal e tal. Se eu quero eu uso, e se não quero não uso.

O interessante de rememorar estes espetáculos é o quê? O que é que podemos aprender com Dendê e Merlin? Nós sabemos que são espetáculos que tiveram uma boa repercussão, tocaram o público. Isto já é um motivo para examinar. Por que funcionou ali? São dois espetáculos completamente diferentes: um pautado na formação brasileira, diferentes etnias que vêm e se confrontam; o outro vem de lá de uma história completamente europeia, embora Dorst tenha

aberto para todas as entidades, mas é uma história menos familiar para nossa cultura, mas mesmo assim o público embarcou na proposta tanto de Merlin quanto de Dendê e isto deve ser analisado. Esta lembrança impulsiona pensar mais criticamente sobre estes espetáculos. Por que um tão estranho e o outro tão familiar tocaram tão profundamente o público? O que aprendemos com estes espetáculos?

CP – Muito obrigada mestra.

---

## **Depoimento de Daniel Becker concedido em 15 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: Sir Gawain, Dagoberto o anão, e Cavaleiro**

DB – Engraçado que Merlin ainda é um espetáculo muito falado. As pessoas ainda falam de Merlin. Durante a temporada de Dias de Folias [espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves em 2010], alguém disse para mim: “O espetáculo que marcou minha vida e que eu não posso esquecer foi Merlin”. Aí eu disse: “Eu estava lá”. Então ela surpresa disse: “Você estava?” Quer dizer que não se tem uma lembrança de rostos, o que ficou foi o espetáculo. Merlin começou em 1992 para mim, quando você fez um curso no Icba, já por conta da seleção de elenco talvez, tinha uma entrevista antes para cada um dar o seu perfil. Eu estava num momento assim, estava numa escola particular dando aulas de teatro, estava no último ano de psicologia e dentro de mim aquela crise que durou anos, teatro ou psicologia, que era ou um trabalho para ganhar dinheiro ou uma coisa que me realizasse. Não que a psicologia não me realizasse, mas fiquei dividido por muito tempo e Merlin foi uma experiência muito interessante nesta hora, eu terminando a faculdade, e de repente tive uma experiência bastante profissional, fazendo parte de um elenco com pessoas experientes que já faziam teatro há algum tempo e que foram importantes para conhecer e trabalhar junto como Iami, Lúcio Tranchesi, Marcelo Praddo, todos e esses nomes ficaram fortes para mim, como também Edlo Mendes, Luiz Pepeu e Paulo Pereira, que era um arraso, e todo dia eu parava para ver aquela cena dele do marceneiro, até que um dia eu sequei tanto [risadas] que tive que substituir ele quando ele adoeceu. Uma coisa que ficou marcante para mim em Merlin foi a imersão. Aquele trabalho ali no Icba e já ensaiando no próprio teatro onde iríamos nos apresentar, a intimidade com o espaço e com as pessoas num processo longo de seis meses, isso foi uma coisa superimportante e eram ensaios demorados de cinco, seis horas que às vezes a gente se perdia em improvisações que não acabavam nunca de horas e horas. Era tudo muito novo para mim porque eu não tive uma formação acadêmica de teatro, minha formação era muito empírica e antes de Merlin eu tinha feito pouca coisa, tinha feito Meg Star com Filinto Coelho e algumas participações em dança com Isabelle Cordeiro na Escola de Dança, tinha feito cursos pequenos, enfim estava começando, fazendo vários workshops e acho que Merlin foi como uma graduação para mim, como um curso intensivo, constante. Acho que Merlin se assemelha ao que os módulos na Escola de Teatro propõem hoje [risadas]. Foi importante para mim assistir às pessoas convidadas para falar como Áureo Augusto, Ordep Serra, isso me marcou muito porque aquele universo mágico foi tomando conta. Assim era um tema que me agradava muito, eu já tinha lido As Brumas de Avalon. Depois ali o que aconteceu, Merlin teve uma vida relativamente longa, maior do que eu esperava, e era ainda

uma coisa nova porque o teatro não fazia temporada longa. Estava começando com A Bofetada e Los Catedráticos e que duraram anos e anos. E nós de uma certa forma duramos também, porque fomos até 1994. Tivemos antes a oficina de seleção e começamos os ensaios em outubro de 1992, estreamos em 1993, ficamos em cartaz quase o ano todo, depois fizemos São Paulo e Teatro Castro Alves. Tinha também a coisa da duração do espetáculo de cinco horas vivendo as duas partes juntas, não é? Primeiro começamos com a 1ª parte A Távola (quinta e sábado), depois O Santo Graal (sexta e domingo), depois experimentamos juntar reduzindo para quatro horas e meia [risadas]. Era um processo aquilo, foi muito bom, muito bom, não é? Era muito visceral fazer Merlin. Acho que foi o espetáculo em que mais me senti imerso no mundo da fantasia, de uma coisa longe da realidade, de um outro universo, de uma outra referência. Foi muito bom. Mexeu minha vida, o aspecto físico, a malhação, meu cabelo, que eu pinte e ficou claro. E no consultório, eu já estava atendendo neste período, e senti que os pacientes ficaram estranhados. Isto gerou um discurso no consultório – o meu envolvimento com o espetáculo –, eu me apresentava com um barbão, cabelos compridos, mudei completamente a imagem [risadas], e ainda de cabelo pintado! Foi ótimo. Quando Merlin acabou, meu cabelo estava abaixo dos ombros [risadas]. E aí tinha o lance que nós nos encontrávamos muito fora depois dos ensaios. Lembro de várias saídas com Pepeu, Edlo, Paulo Pereira, Yulo, a gente saía muito, uma vez amanhecemos no mercado do Rio Vermelho. Eu me separei e me casei durante Merlin, me formei e fui demitido da escola, foi um processo de muita mudança, muita revolução. Engraçado que quando eu saí de Merlin emendei direto para o Casamento do Pequeno Burguês, de Luiz Marfuz, um espetáculo que estava fazendo sucesso e eu fui fazer uma substituição. Então Merlin me fez fazer um salto e eu entrei num espaço profissional a que antes disso eu não tive acesso. Tive um reconhecimento da classe do trabalho depois de Merlin. E aí uma coisa foi atrás da outra. Porque depois só parou quando eu quis parar. Quando eu parei e priorizei a psicologia por questões pessoais. Na verdade, até saí de Salvador, fui morar em Vitória da Conquista, depois de quatro anos que fiz Merlin. Lá eu fiquei uns três anos.

E um aspecto também interessante em Merlin é que ficou um vínculo entre os atores. Normalmente o teatro cria estes vínculos, que vêm da intimidade, da aproximação, e esses vínculos duram. Mas o grupo de Merlin tinha uma coisa muito forte. Todo mundo fala isso. Foi uma coisa muito boa, um processo muito feliz e superintenso. Para mim, que foi um dos primeiros, tudo era novidade. Mas, mesmo os atores que tinham mais tempo de teatro, Iami e Marcelo Prado, eles falam de Merlin de uma forma muito forte, de um processo visceral.

A sua linguagem de direção através do movimento, o trabalho de Osvaldo Rosa com as músicas, uma coisa muito boa também é que tinha uma qualidade musical, e essa coisa do movimento, eu me identifico demais com essa linguagem, eu diria que hoje é a minha linguagem: teatro do movimento, teatro físico. E sua proposta era essa já naquela época. E eu lembro um dia que foi marcante. Tankred Dorst estava aqui e nós fizemos um ensaio corrido para ele. Passamos o corredor e depois fomos para a cantina. E depois ia ter um segundo tempo de ensaio, em que você ia fazer umas correções, ajustar algumas coisas. Quando nós fomos subindo, Osvaldo colocou uma música, porque nós tínhamos esse ritual também, de cantar em coro o *Lauda et Dominus* [Lilih comenta: “Aí me arrepiei toda”.), mas aí, neste dia da passagem do corredor com Dorst e Ursula, Osvaldo botou a música, as pessoas chegavam e começavam a brincar se aquecendo, era muito assim dançar, fazer movimento e as pessoas foram entrando na onda, entra um entra outro e Osvaldo se empolgando, mudando as músicas, e todo mundo interagindo de acordo com seu personagem, formando vínculos afetivos, vínculos amorosos ou de disputa, de guerra, e o negócio começou a crescer. Aí eu me lembro que Dorst e Ursula subiram para pegar a sacola deles que tinha ficado no teatro, aí ele estava pegando as coisas dele para botar na pasta e ele ficou olhando a improvisação e não



desgrudou o olho. Era uma improvisação louca, eu lembro que eu tinha... me acabei de chorar, fiz umas conexões com Morgana, e depois com a própria morte do meu cavaleiro Sir Gawain, depois uma relação com Edlo (o Lancelot), porque nós éramos superamigos, e depois nossos personagens, Lancelot e Gawain, ficaram amigos também [risos]. Só sei que ficamos uma hora e meia improvisando, improvisando, e Dorst não conseguia sair do teatro ligado na nossa improvisação, aí ele sentou admirado com o que via e ficou até o final. Depois ele comentou que ficou impressionado com o que viu. Ali sem dúvida tinha outro espetáculo. Sem texto nenhum, tudo dançado, tudo na base do corpo, um teatro físico. Porque nós ficamos ali uma hora e meia contando história com o movimento. Formando imagens abstratas e por vezes reais, concretas, que se misturavam, que se mesclavam e eram simultâneas, compartilhando o mesmo tempo e espaço. Quando se conta história você fica recortando. Conta e para. Pula, tem a cena tal, depois a cena tal, e com isso você fragmenta a unidade da história. Mas quando você coloca todas as histórias ao mesmo tempo, simultaneamente, é uma loucura. Ali estavam, por exemplo, Percival na sua viagem de conhecimento, Morgana saindo da lama, Lancelot virando isso e depois aquilo, Gawain, a conquista, a traição, a morte. Aquela coisa do cavalheirismo, todos unidos, a Távola Redonda e a dispersão e a morte. Enfim, é uma história arquetípica muito forte. Uma história que mexe com toda a civilização ocidental, porque esta história dos Cavaleiros da Távola Redonda é um elo que ficou perdido neste mundo antigo pagão das seitas, ritualísticas de roda, com esse mundo moderno monárquico que impera pelo patrimônio e não pelo bem, é como se Artur tivesse feito essa passagem selvagem para outro estágio de ser o grande rei esperado – o rei Artur.

CP – É inteligente da parte de Dorst fazer a cena 1 da peça abrindo a história dos deuses pagãos com: “Cristo expulsa os deuses pagãos”. Então ele já lança a ideia da chegada do cristianismo expulsando os deuses pagãos que fogem para as florestas. Ali ele descreve o Cristo com um grande holofote caçando os deuses pagãos. É interessante como ele coloca a cena, mas foi isso mesmo a chegada das hostes da cristandade.

DB – Depois o cristianismo teve que engolir e absorver esses rituais porque estes deuses pagãos continuaram vivos e se fortaleceram nas florestas, e depois eles tiveram que incluir, no calendário, santos e datas, tudo aliado aos deuses pagãos para tentar apaziguar. Acho que a Távola Redonda conta exatamente isso. O ritual de casamento do rei Artur com Morgana, que gera Mordred, aquela dança de iniciação do veado em que eles não sabem quem são, e depois disso aproximar para o lado cristão [silêncio].

Tinha outro aspecto da sua montagem de Merlin, que foi num espaço pequeno, próximo da plateia, quer dizer, essa proximidade para falar de uma época diferente é até uma coisa que fica difícil, porque o espectador vai ver detalhes da roupa, e tudo feito tão artesanal! Acho que o trabalho de Sonia Rangel foi uma coisa muito marcante para mim. Aqueles figurinos eram uma coisa! Aquelas cabaças com tiras de borracha eram muito interessantes. Aquelas máscaras das danças de Uther feitas de bocapiu. Também a forma com nós exploramos o teatro, suas paredes, o teto, as portas, as janelas, em cima embaixo, circulando. Isto foi interessante, ajudou muito ter ensaiado e apresentado no mesmo local. A intimidade que tínhamos com aquilo ali. Nós descíamos correndo escadas e passando uns pelos outros para fazer as cenas. [...] Merlin também tinha umas aparições e fugas de cena supercriativas. Então naquela proximidade o público vivia de surpresas. A qualquer momento acontecia algo estranho que prendia a atenção. Tem um ator que sai de cima, tem outro que sai de baixo, tem outro do meu lado, então ele ficava ligado [risos]. Daqui a pouco entram cheios de espada na mão gritando! Gente, e aquela batalha final, cheia de ferro batendo um no outro? Saindo fúria e aquilo tudo marcadinho, aquela precisão, tudo coreografado num espaço mínimo. Nunca teve um acidente, um machucado, nenhum problema. Nunca se bateu em ninguém da

plateia, nenhuma espada nunca atingiu a plateia. Eu me lembro que morria nos pés do público, porque a morte de Gawain era toda coreografada e ele demorava a morrer, e eu terminava a meio metro da plateia. Muito bom mesmo. Naquela época eu era garoto. Foi muito bom que o teatro me chegou dessa forma, porque não parecia coisa séria, era um jogo de brincar. Estou aqui contando uma história de Merlin, de luta, de amor, de guerreiro. Voltei a ser criança naquelas brincadeiras ali. Essa coisa arquetípica, que todo menino quer ser condecorado e chora quando se torna cavaleiro [risos]. Eu tive a chance de fazer não só o cavaleiro, mas Gawain – o maior cavaleiro do mundo [risos]. Eu tenho uma foto que não esqueço nunca, que é de Gawain cantando feliz da vida. Gawain era um cantor, e isso para mim era uma coisa muito boa. Eu cantava duas canções, mas depois uma delas foi cortada. Eram duas músicas, a que ficou era da Carmina Burana [ele canta a pedidos de Lilih e meu]. Era uma aparição de Gawain numa janela, uma coisa poética, lírica. Depois desse canto, Gawain encontrava Percival.

CP – Você contribui muito com os cantos, o *Lauda et Dominus* foi seu?

DB – A letra foi de Paulo Pereira, ele tinha sido padre e dominava o latim. Agora o canto tinha um crescente. Nós começávamos pianíssimo e íamos crescendo e dobrando vozes. Aquilo era muito forte, unia o grupo, era muito interessante. Fazíamos um cânone, nós improvisamos muito com aquela música. Agora Merlin foi uma imersão sem sair do centro urbano, sem sair da cidade, do teatro. Foi diferente do que eu soube que você fez com o processo do Maíra, que você levou os atores para a ilha de Boipeba, passaram vinte dias desnudando. E em Merlin nós conseguimos a imersão aqui. Eu lembro que dava aula pela manhã na escola e à tarde começava no processo.

CP – Acho que a imersão foi no material de Dorst. Ele provocava a gente demais.

DB – Muita coisa, muito texto. [...] Lembro de Joana Schnitman no processo, ela também foi muito importante. Ela me ajudou muito na construção de Dagoberto – o anão. Eu tinha muita dificuldade de falar textos no teatro, é a minha maior dificuldade, e ela me ajudou muito. Aquele anão também foi uma coisa ótima. Consegui fazer o maior e o menor cavaleiro do mundo [risos]. O anão tinha uma fisicalidade distinta do que estamos habituados, porque a minha perna é minha perna e minha mão é minha mão. Mas no anão minha mão era a perna de Dagoberto, e o meu ombro era a mão. Então eu mexia a mão com meu ombro e, quando eu queria mexer a perna, eu mexia a mão. Tinha um jogo cênico, aquele figurino com a bota, era uma coisa imagética. Depois eu vi umas fotos e ficava impressionado. Nós fomos descobrindo coisas que iam num crescente. Depois da estreia ele foi crescendo. Com ele eu tive bem clara a percepção do crescimento posterior. Fui descobrindo intenções nas falas. Eu me lembro que aconteceu de um dia o repuxo do saco [referindo-se ao conjunto do figurino que o anão tinha; eram várias peças acopladas e costuradas, e uma delas, o saco]. Eu voltava para trás e me desequilibrava e caía sentado em cima do saco. Aquilo não existia, era eu comigo mesmo. Aí quando eu me sentava cruzava a perninha. Então a plateia correspondeu e aí eu vi que funcionava. É aquele lugar que o ator sabe que está todo mundo olhando para ele. É muito bom para o ator esse lugar. Ser o foco. Você está ali no centro. Descobri com Dagoberto, gostava de estar no centro. Nós tínhamos uma contrarregagem que era muito eficiente. Naquela loucura toda, eu fazia quatro personagens, muitos objetos, entrava correndo e saía correndo, tinha uma coisa por trás que funcionava muito bem. Essa concentração antes de entrar em cena, descobri também em Merlin, perceber o ritmo e o andamento da cena para entrar. A escuta do espetáculo do lado de fora, como as cenas eram longas você tinha que ficar ali, atento para entrar na sua hora. Ele tinha um ritmo também muito bom, e nós tínhamos que ficar ligados e alimentando e dando gás o tempo todo com as mudanças de cena.

Tenho muito orgulho de ter participado de Merlin. Até hoje, quando se fala em Merlin, eu digo: “Eu fiz Merlin”. É referência para muita gente. Eu já ouvi isso diversas vezes. Muitos atores e diretores foram influenciados por Merlin. Merlin marcou a história do teatro da Bahia. Até gente jovem fala: “Merlin, já ouvi falar. Mas não é do meu tempo não”. Atrizes de 23 anos sempre comentam: “Já ouvi falar muito de Merlin”. Então parece que já é a terceira vez que ela ouve falar. Dá uma certa melancolia também, porque nunca mais eu vivi um processo com aquela entrega. Esse maldito profissionalismo deixa a gente num lugar pouco envolvido. Não tem mais um tema ou um texto que queremos encenar num processo longo que nem o de Merlin. Todos os outros foram assim: dois meses e estreia. Mal deu tempo para você entender o que está falando e já tem que estar no palco. Ali deu tempo para a gente brincar. Você tomou tempo para definir personagens. Todo mundo fazia tudo. Todas as energias, essa definição veio depois. E aí foi muito orgânico, porque foi em cima do que cada um já vinha trabalhando. Para mim foi tranquilo como as coisas se definiram na época, porque veio tudo a partir do jogo, das brincadeiras e das improvisações que fazíamos na época, que era confortável e bom para cada um. Me lembro que não foi fácil, porque no meio do caminho ainda por cima mudou o Merlin. Mudou a Rainha. Saiu o Barata e Lúcio era quem fazia o Mordred e o anão. E eu ficava brincando com Lúcio, o maior Gawain e o menor cavaleiro Dagoberto. Quando começou a mudança, você disse: Daniel, faça você o Dagoberto. Quando você falou aquilo, eu nunca esqueci, meu coração disparou. Meu Deus, que ótimo fazer Dagoberto. Aí, na mesma hora, já peguei uma bermuda e já vesti, já fui pro canto, e o elenco se abrindo na risada. Tem até umas fotos disso. Teve muita mudança. Fafá ia fazer a Rainha. Aí depois veio Evelin. Meu Deus, Evelin era muito engraçada! Ela chegou novinha, quietinha, toda tímida, mas quando fechava a cortina aquilo era um monstro. Nós chorávamos de rir com Evelin. Era ela um ET. Ela tinha uns números que fazia, era muito engraçada.

Um elenco bom, Vica [Viviane Laert] como Morgana. A Luciene, a fada Viviane, sumiu, ela só fez Merlin [Lilíh comenta que ela casou com um italiano e saiu do Brasil]. Teve uma coisa também: o antes e o depois do corte. Quando nós fizemos as duas partes juntas. Antes eu tinha uma cena de dança de Orgelause e Gawain que Fafá e eu, nós adorávamos fazer. Ficávamos no corredor dançando até a hora de entrar em cena numa energia incrível. Acho que eu vi coisas parecidas com esse clima no Teatro Oficina em São Paulo. Da coisa de grupo, união, e estar todo mundo celebrando o teatro. O teatro como festa, arte, representação, aquela coisa junta. E acho que isso chegava às pessoas através da nossa energia. A repercussão que Merlin teve foi muito por conta disso, da forma como todos se jogaram naquilo ali.

CP – Vocês lembram que o Grupo Galpão veio assistir a Merlin? Também Bete Coelho, Giulia Gan e mais gente do sul, havia uma curiosidade grande. É um espetáculo que você pode cair num amorismo terrível, ele está desafiando o tempo todo. Nós precisávamos muita atenção e o elenco ajudava muito.

DB – Acho que Beto Mettig foi um ator supercriativo e ele foi muito ativo ajudando nas resoluções de cena. O carisma de Lúcio fazendo Merlin também ajudou muito. Lembro no espetáculo O Vôo da Asa Branca como o carisma de Vitorio [Vitorio Emanuel] ajudou. Se o protagonista não segura fica muito difícil, dança tudo. Então o Lúcio defendeu muito o Merlin. Ele tinha uma coisa sobrenatural, aquele corte de cabelo ajudou muito a sair da autoimagem. É um personagem muito difícil Merlin. Um mago de uma sabedoria, de um poder, mas também humano; fazia uma criancinha brincando, depois era forte quando ele ficava com Viviane apaixonado e preso. Era incrível e ele segurava.

CP – Eu senti muito que o Lúcio [o ator que interpretou o Merlin] não foi premiado como melhor ator. Acho que ali era o grande momento dele.

[A conversa entra pelo prêmio adentro e demora de sair. Depois os dois falam das experiências no espetáculo Dias de Folias, que injustamente foi ignorado pela comissão do Prêmio Braskem, e finalmente Lilih me pede para falar da tese e de como os depoimentos dos atores vão contribuir no processo.]

## **Depoimento de Diogo Lopes concedido em 19 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: o Diabo e Sir Girflet**

CP – Diogo, você sabe que eu me lembro de você me defendendo em uma reunião? Você disse: “Gente, Carmen sabe o que ela não quer. Vamos lá, vamos criar e coisa e tal”. Aquilo foi forte e na hora certa, e sou grata por suas palavras até hoje [risos]. Quem era o Diogo quando fez o Merlin?

DL – Eu na verdade tinha acabado de fazer o Curso Livre de Teatro em 1989 e não quis prestar o vestibular, como Marcelo, Elisa e Isabel. Então fui de fato fazer em 1992. Aí pintou Merlin, que na verdade ainda era uma oficina de montagem. Eu já tinha assistido a Dendê e fiquei entusiasmado. Também tinha abandonado a faculdade duas vezes e fiquei me perguntando: será que faço teatro? Meu pai nunca proibiu que eu fizesse teatro, mas sempre achou que eu deveria ter outra profissão que segurasse a onda, caso não desse certo. Então eu fui fazer sua oficina, porque você também ia selecionar elenco. O que me levou é que você tinha dois tipos de relação: uma, era de extremo desgaste físico e, no entanto, extremamente prazeroso. Tanto assim que a cada dia da oficina nós tínhamos uma descoberta. Aquele processo no final do dia nos levava a um lugar novo. Talvez o cansaço... Eu me lembro de duas coisas na oficina, uma era “baiano gosta muito de sentar” [risos], “ninguém senta, todo mundo em pé”. Nós ficávamos horas em pé e dançando e fazendo. Para mim tudo na verdade era muito ritual. Era ritualístico, não era? Aí, quando teve a seleção para Merlin, eu fiquei felicíssimo de ter passado, é óbvio. Era um elenco em que eu conhecia algumas pessoas: tinha Vica [Viviane Laert], que era minha colega, entramos juntos na faculdade, e a quem eu adorava; tinha Marcelo [Marcelo Praddo], que foi colega do Curso Livre; Pepeu; um monte de gente que eu gostava como Paulo Pereira, que já era ator experimentado; tinha Ary Barata, que eu não conhecia mas já tinha ouvido falar muito. Eu era meninão assim bobinho. Marcelo já vinha de Ruy César [Via Magia], enfim todos tinham mais estrada do que eu, que só tinha o Curso Livre. Eu fiquei encantado e de certa forma muito assustado.

Uma das coisas que me assustaram muito em Merlin foi quando você me escolheu para fazer o Diabo. Aí eu pensei: se ela é doida de me escolher, eu serei doido de fazer [risos]. Porque se fosse hoje eu faria diferente, acho que eu fui um diabinho. Penso que naquela época eu não tinha força. Acho que eu até sabia o que tinha que fazer, e fazia, mas acho que ainda não tinha uma força suficiente para fazer essa personagem, faltava maturidade. Mas gostei, fiz, curti pra caramba. Merlin foi um aprendizado de várias coisas, e tinha principalmente uma maneira diferente do ator abordar a personagem. Vamos abordar de outra forma! Vamos criar! Lembro

que a gente pensava muito as cenas, como poderiam ser e tal. E você falava muito da multiculturalidade, que era uma coisa que você trazia da sua vida, mas ao mesmo tempo você tem uma coisa muito Bahia, raiz que é daqui mesmo, e que é forte no seu trabalho. Aquela história, quanto mais regional mais universal, por aí... Trazendo vários tipos de aprendizado. O que mais lembro foi a maneira de abordar. Personagem não é uma coisa só de você ler e entender, mas descobrir ele com o corpo. Hoje sei que o corpo me ajuda muito. Até a memorizar a minha fala, a descobrir gestos novos. Tanto que, quando me acho canastrão, eu percebo que estou fazendo gestos, mas organicamente aquilo não existe. São gestos de efeito, funcionam, mas não são de verdade. Muitas vezes fazemos um gesto não tão esperado, tão óbvio, mas ele é tão verdadeiro! Então acho isso em Merlin, a maneira de abordar personagem foi esclarecedora, foi mais uma possibilidade para mim. Como você falou, éramos um grupo muito heterogêneo, com experiências diversas e diversos níveis de amadurecimento, uns começando e outros com mais estrada. Com pessoas mais tranquilas e outras mais ansiosas, nervosas e loucas! Entendeu! [risos]. Então eu acho que, ao fim e ao cabo, todo processo que envolve muita gente, como foi o caso, foi extremamente [...] educativo para todo mundo. [...]

Aconteceu uma coisa muito interessante em Merlin, apesar de ter gente de todas as idades, tinha gente nova no meio. Porque eu fico imaginando que para as pessoas jovens que assistiram ao Merlin foi muito entusiasmador. Foi um pouco o que aconteceu comigo quando assisti ao Nadi Sati, um espetáculo dirigido por Fernando Guerreiro em que tinha muita gente jovem. Então é essa sensação de que você pode fazer também, a referência fica mais próxima. Não se pode dizer que nessa época as pessoas já atuavam bem, mas atuavam com verdade. Porque hoje em dia é assim para mim: a verdade na interpretação é o mais importante. Pode ter toda a coisa intelectual na história, mas não me fale de espetáculo que no palco não chega ao pum! Que lhe toma de alguma forma, que lhe emociona de alguma forma. Se o espetáculo só lhe faz pensar, eu prefiro ler um livro. [...] quando eu vou ao teatro [...] pra mim brilha mais a verdade interior da interpretação. Em Merlin a gente tinha isso, nós fazíamos tudo com muita vontade, a gente se jogava, a gente queria fazer, cantar, pular. E era cansativo, um sobe e desce, vai e volta, troca de roupa, estica de cá e puxa pano, ajuda a não sei quem, mais um dos méritos da montagem... Bom, primeiro nós trabalhamos pra caramba, não é? Nós ficamos meses trabalhando e foi tudo muito junto. Nós estávamos próximos da pessoa que fazia o vídeo. Nós estávamos próximos do pessoal do figurino, do cenário etc., estava tudo muito junto. O Icba nos recebeu tão bem, como se fosse nossa casa, e vivemos uma experiência de grupo. Real, real mesmo, esta foi a única experiência de grupo que eu tive. Nesta montagem vivemos como um grupo. Ficamos dois anos e meio juntos. Foi muito tempo de relacionamento, de descobertas juntos, procura, empenho. Merlin foi muito importante para minha vida. [...]

### **Depoimento de Dimitri Ganzelevitch concedido em 31 de janeiro de 2011**

#### **Função: curador e coordenador da turnê de Dendê e Dengo (D&D) em Marrocos**

CP – Dimitri, você foi muito entusiasmado com D&D, você deu a maior força e inclusive alimentou a possibilidade da turnê em Marrocos. Eu gostaria nesta entrevista que, pra começar, situássemos aquela época, 1990, o que você lembra daquela época, por que você ficou tão entusiasmado com D&D?

DG – Fiquei entusiasmado porque era boa, não teve mais nada, né? Houve uma coincidência, porque pouco tempo antes eu tinha estado no Marrocos e lá havia encontrado o diretor do Centro Cultural Francês em Casablanca, e ele tinha me dito: “Ah, estamos fazendo um festival de teatro em Casablanca e gostaria que... eu já estive no Brasil...” – parece que ele já tinha trabalhado num consulado, numa embaixada, não sei, e ele era muito entusiasmado com o Brasil – “e gostaria que você viesse com capoeira”. Aí eu disse: “Tudo bem”, que eu não vou recusar um convite desses [...]. E voltei pra cá e comecei a pensar: não vamos botar uma meia dúzia de jogadores de capoeira num festival de teatro que não vai ter muito vínculo, não é? Então pensei: é um festival de teatro, eu vou levar teatro. Aí por acaso alguém havia me falado de D&D e eu fui, parece [...] que foi no Teatro Gregório de Mattos, não foi? Eu fui lá, eu fiquei simplesmente deslumbrado; fora de qualquer proposta de um festival, eu fiquei encantado, desde a cortina de papel do Gilson Rodrigues à atuação das duas atrizes, as luzes... era um espetáculo de altíssimo nível para ser mostrado em qualquer parte do mundo, não é? Eu vivi em vários lugares, eu vi teatro em Nova Iorque, em Madri, em Paris, em Londres etc... e quando eu não gosto eu tenho um costume muito simples, eu saio! E em Paris praticamente isso me acontece todas as vezes, eu vou ao teatro, me recomendam, não sei o que é, no meio da peça eu saio! Ali com D&D aconteceu exatamente o contrário, eu fiquei agarrado na minha cadeira até o final, eu fiquei encantado com aquela peça. Aí eu fui lá nos bastidores falar com as atrizes logo após. Eu não conhecia ninguém ali, nem a Iami nem a Rita, e eu disse: “Olhem, eu gostei muito desta peça, e eu tenho um convite para participar de um festival de teatro em Casablanca e gostaria de levar vocês. As meninas olharam pra mim, fizeram um sorriso amável e não acreditaram em nada, claro. Bom, primeiro o Teatro Gregório de Mattos tinha sido inaugurado recentemente com o belo trabalho da Lina Bo Bardi, que depois foi muito mal aproveitado e hoje foi esquecido, aquele drama com a prefeitura que tem medo de cultura, não é? Aliás, evangélico só pode ter medo de cultura, porque cultura é questionamento – se você não questiona você não faz cultura – e para os evangélicos isso não é bom. Isso é uma outra coisa. Bom, e eu tinha que levar a capoeira também e tinha um rapaz que era professor de capoeira na Aliança Francesa. Eu convidei ele e disse: “Você traga mais dois capoeiristas para fazer um show e a gente consegue unir a proposta do diretor do Centro Cultural Francês de Casablanca à coisa básica, que é mostrar teatro”. E foi assim que fomos lá a Marrocos, umas treze, catorze pessoas...

Havia Rita Assemany, Iami Rebouças, Aninha Franco, Irma Vidal, Gilson Rodrigues... Naquela época havia um vôo direto da Royal Air Maroc do Rio para Casablanca, então era muito mais fácil conseguir passagens grátis, não é? Levei mais os fotógrafos Adenor Gondim e a Meire Paulini e os três capoeiristas. Olha, foi uma viagem fantástica, a única coisa que realmente foi muito difícil foi com os capoeiristas, foi um terror e começou logo aqui em Salvador. Um resolveu que tinha esquecido o passaporte ou a passagem em casa, já estava no aeroporto e teve que voltar de táxi pra casa, e depois encontrou o passaporte no bolso. Nós angustiados porque fomos os últimos a embarcar. No Rio, traslado dentro do mesmo aeroporto, eu disse “ninguém sai do aeroporto”, claro que os três capoeiristas sumiram; chegaram, a gente já estava embarcando. Eu puto da vida, eu tava danado, “aonde é que vocês foram...”, “ah, távamos não sei onde”, “não, vocês foram ao Rio!, com o transito vocês podiam ter perdido o avião, e aí?” Bom, chegamos em Casablanca e fomos hospedados na Universidade. Primeiro almoço, aquelas mesas grandes de refeitório de universidade, todo mundo sentou na mesma mesa, menos os capoeiristas, que foram sentar numa mesa ao lado, e aí quando eu vi isso eu disse: “Olha, vocês venham almoçar com a gente, somos todos parte de uma equipe, ainda por cima tem uma outra coisa aqui, todo mundo é branco e vocês são negros, se vocês sentam numa outra mesa, nós vamos ter a fama de racistas. Então, por favor, aqui não tem essa coisa de cor nem de posição social, aqui todo mundo é igual e todo mundo

vai sentar na mesma mesa, nós fazemos parte de uma equipe”. Aí, pronto, pegaram os pratos com muito pouca vontade e vieram sentar com a gente. A partir da segunda ou terceira refeição, eu já abandonei, eles comiam sempre separados, eu não podia dar uma de professor e ficar: por favor, venham almoçar com a gente [...]. Realmente, quando a gente fala de preconceito, a gente tem de falar que preconceito tem dos dois lados.

Fizemos uma primeira apresentação em Casablanca num teatro bastante importante, foi um sucesso. E uma coisa que eu até então não havia percebido, os marroquinos ficaram superimpressionados pelo papel da Iami e quando ela se despe, embora ela tivesse uma malha, mas ela fica em princípio pelada e isso criou assim... eu sentia um frisson lá na assistência, embora o nível do público já fosse assim bastante elevado. Mas quando fomos apresentar em Rabbat e depois fomos a uma cidadezinha de que eu me esqueci o nome, uma cidadezinha de mineração, eu sempre me esqueço o nome, e aí tinha operários, mineiros, gente do povoado etc. E quando a Iami se despe, e se faz de índia, meu Deus! Foi um escândalo, parecia que todos os homens iam ao banheiro para aliviar as tensões [muitas risadas]. Nunca tinham visto isso! Não faz parte da cultura! Sobretudo nos povoados as mulheres andam enfurnadas em uma quantidade de lenços e de lençóis, não é? Então de verem uma mulher num estado praticamente de... embora ela estivesse vestida com uma malha até os pés, mas uma malha cor de carne, então eles ficaram impressionados com isso. Mas foi, com certeza, se não a melhor, se eu não fosse um pouquinho... um pouquinho suspeito em dizer que foi a melhor peça, porque havia outras coisas de boa qualidade, mas nós fomos considerados um dos melhores sem dúvida alguma.

Os capoeiristas se apresentavam na frente do teatro, dentro de um trabalho mais de rua, que era mais próprio, e num certo momento tiveram que subir no palco, eu sabia que no palco não ia dar certo. Eram três capoeiristas e, ainda por cima, nem tão grandes capoeiristas. Enfim, três capoeiristas no palco você aguenta por quanto tempo? Dez minutos? Você não vai aguentar uma hora! Só pode ser um número ou para terminar uma cerimônia, seja o que for. O único momento que realmente foi o momento dos capoeiristas foi quando nós fomos a Marrakech e, através do diretor do Centro Cultural Francês de Marrakech, conseguimos ter uma autorização para apresentar capoeira na rua, porque em Marrocos se você não tem uma autorização da polícia você não consegue nada. E lá na praça, uma das praças mais famosas do mundo para expressões de cultura popular, geralmente norte-africana, é claro. A praça mais famosa de Marrocos, nem tanto pela beleza, os edifícios à sua volta não são muito relevantes, mas o que faz essa praça são os contadores de história, os encantadores de serpente, os vendedores de não sei o quê, os malabaristas, o teatro de rua, tem muita coisa que acontece ali, é um espetáculo fantástico, foi uma pena você não poder vir conosco, Carmen. Ali os capoeiristas se apresentaram com todo o pessoal do teatro fazendo a roda, batendo palmas e foi um sucesso, e aí foi uma coisa fantástica. O público era unicamente marroquino e muito jovem, ficou eletrizado, foi um momento muito bonito. Isso realmente salvou a minha relação com eles, que realmente foi muito ruim. Depois cada um seguiu o seu caminho, os três foram para a Europa, sei que não voltaram para o Brasil. Um parece que foi para a Alemanha, outro para a Espanha, outro para a França, me parece. Pelo menos eu pude lhes dar a oportunidade de conhecer um pouquinho o mundo. Com o resto da companhia foi ótimo, o Gilson perdeu um pouquinho a cabeça, mandou o governo comprar um monte de coisas que não eram muito úteis, mas ele teve uma ideia... um pouco das extravagâncias do Gilson, mas resultou muito bem. A Iami e a Rita foram fantásticas, eu lamento muito essa separação das duas, porque elas realmente faziam um time fantástico, fabuloso. Não havia uma melhor do que a outra, as duas eram do mesmo nível.

[...] Também ao mesmo tempo fizemos uma exposição no Centro Cultural Francês de Casablanca, onde apresentei fotografias do Adenor Gondim e do Aristides Alves, quadros de Murilo, do Vauluizo Bezerra, aproveitei o bastante para cobrir um bom leque de possibilidades. Tinha teatro, tinha capoeira, tinha fotografias e artes plásticas, foi bom! Eu acho que foi uma experiência muito bonita, o Adenor Gondim ficou “ah, para o ano eu volto e tal”, estava eufórico. A Aninha já tinha ido ao Marrocos, me parece, mas de uma outra forma. As outras nunca tinham ido, ninguém tinha ido ao Marrocos, depois parece que o Gilson voltou ao Marrocos por conta própria. Ou seja, eu consegui abrir janelas. Foi uma bela experiência, foi realmente um trabalho de muita qualidade, tanto a proposta como a direção, que eu não vou também tecer muito mais elogios do que eu já fiz até agora, a iluminação também, as atrizes, tudo! Era realmente de ótimo nível. O único problema nós tivemos foi com... era uma época de... agora se aproxima um pouquinho mais de uma democracia o Marrocos, se bem que uma monarquia ainda muito difícil, como naquela época o rei era o Hassan II, que era um rei assim ainda da monarquia absoluta... liberdade de expressão nenhuma! Polícia por toda parte, uma repressão terrível, não era mole, eu não gostava nada dessa realidade... Então para acompanhar a gente tinha dois caras do governo, que deviam ser da polícia com certeza e eram extremamente desagradáveis. Eu acabei brigando de frente com eles, não aguentei, afinal éramos convidados para um evento cultural, não tínhamos que seguir as ordens de dois caras que não tinham nada a ver com a gente! Então acabei entrando num conflito aberto, ainda por cima que eles queriam seduzir a Aninha Franco e ela não estava nem aí [risos]; não sei por que nem a Rita nem a Iami chamavam atenção, mas os olhos azuis da Aninha eles ficaram assim... [risos]

CP – Eu gostaria que você me falasse agora um pouco de você mesmo, do Dimitri. Eu acho que você foi tão carinhoso com essa cidade, você tem uma dedicação à cultura baiana, você é tão cuidadoso, sempre está alertando...

DG – Vem cá, essa entrevista é sobre mim ou sobre D&D? [risos]

CP – É porque eu também quero conhecer o meu entrevistado... e gostaria também que as gerações que fossem ler esta tese também pudessem conhecer você...

DG – Estamos trabalhando para a posteridade... [risos] Bom, eu sempre fui uma pessoa ligada à cultura, desde criança, meus pais sobretudo minha mãe me direcionou para a cultura, tanto que eu como, bebo e durmo com cultura há quase 74 anos, não é? E logo quando eu cheguei aqui em Salvador eu não entendia nada, como era de esperar, não é? E depois as únicas coisas que eu conhecia sobre Salvador eram a música de Dorival Caymmi, que me encantava, e os livros de Jorge Amado, que me fascinavam... – continuo gostando do Caymmi e bastante menos do Jorge Amado, confesso [risos]. Mas quando cheguei aqui eu não conhecia nada nem ninguém, tinha vindo várias vezes aqui a Salvador...

A primeira vez que eu vim aqui foi em 1971, porque tinha um tio meu que trabalhava para [...] um órgão ligado à Unesco, no Rio, e me convidou para assistir ao carnaval do Rio, e lá eu fui apresentado a um escritor, de quem infelizmente a gente se esqueceu muito hoje, que era o Orígenes Lessa, O feijão e o sonho... e ele era um grande especialista em literatura de cordel. E ele e a mulher dele, a Maria Eduarda, que era filha de portugueses amigos meus, me disseram: “Dimitri, nós vamos a Salvador para o casamento do filho de Jorge Amado, você não quer vir conosco?” “Claro”, eu disse, “com muito prazer”, só que eu não era convidado do casamento, eu só iria no dia seguinte. Porque como eu era muito formal e continuo sendo... se você é convidado você vai, se não é convidado, não vai. Penetra? Eu abomino essa coisa! Eu hoje em dia já sei como é casamento, as portas abertas, qualquer um entra... Mas eu cheguei no dia seguinte e quem se fez de cicerone foi o Ildásio Tavares, então o jovem poeta



Ildásio Tavares. Nós fomos à inauguração do estádio da Fonte Nova, com o Carybé, tinha um camarote pra nós; o Carybé nos levou ao Axé Opô Afonjá, depois um dia almocei na casa do Jorge Amado e lá conheci o Dorival Caymmi. Para mim foi realmente o grande momento daquela viagem. Com esse grupo nós fomos ver os quadros do Jenner Augusto, que eu detestei! [risos] Eu não entendia o entusiasmo do Jorge Amado, de todo mundo, era a época das palafitas dos Alagados, eu achava isso... que coisa! [risos], mas todo mundo achava maravilhoso e eu ficava calado, porque eu não entendia a cultura local e eu achava que o erro poderia ser meu, não é? Agora, trinta, quarenta anos depois, eu confirmo que era muito ruim... [risos] Mas então a primeira viagem a Salvador não podia ter sido melhor, a cidade em si, ela me decepcionou, porque eu imaginava uma cidade como nos livros do Jorge Amado – meia dúzia de casinhas antigas, coqueiros, redes, uma perna balançando – e eu cheguei aqui e encontrei uma cidade... naquela época, em 71, Salvador tinha 700 mil habitantes... Mas já tinha os primeiros edifícios no corredor da Vitória, mas ainda tinha muita casa; no Campo Grande, a Igreja Anglicana, que era muito bonita. Ainda havia uma autenticidade na cidade, que naquela época não realizei muito bem, porque eu tinha uma coisa na cabeça e via uma coisa diferente, então o erro era a realidade não era o meu sonho! [risos] O Pelourinho ainda não tinha sido reformado, havia só Largo do Pelourinho... mas foi uma coisa muito engraçada, eu fiquei aqui só uma semana, e naquela semana eu não gostei de Salvador. Não conseguia me encaixar, não era isso, não correspondia aos meus parâmetros, às minhas referências etc. E aconteceu uma coisa muito engraçada, quando eu peguei o avião, naquela época o aeroporto era uma coisa: coisa de gravura naïv, de pintura naïv... Era um aeroporto com duas ou três arcadas na fachada, que conservaram até hoje, no princípio, dunas de areia branca do Caymmi, com este bambuzal maravilhoso que até hoje existe... o aeroporto de Salvador era o cartão postal de uma cidade dos sonhos, então eu olhei lá de cima e comecei a pensar: “Bom, eu acho que eu vou morar aqui” [risos] [...]. E durante uma semana eu não gostei de Salvador, e de lá do avião eu disse que eu gostei muito! [risos]

Bom, eu voltei em 1973, na época do Carnaval, porque naquele ano eu tinha resolvido ir até as Ilhas Galápagos, depois desci o Amazonas, desde o Peru, Colômbia até Manaus, em plena época de enchentes, que depois me disseram que era a época mais perigosa para se descer o Amazonas, fevereiro... Cheguei aqui no sábado de Carnaval, uma chuva torrencial! Naquela época o carnaval mal começava no sábado, ia até a terça-feira e era só durante o dia, e eu me lembro de ter visto escolas de samba como o “Mercador de Bagdá”, blocos de índios, havia uma fantasia no carnaval da Bahia, carros alegóricos... mas havia uma qualidade. Era do Terreiro de Jesus até mesmo no Largo do Pelourinho e mal chegava ao Campo Grande, lá na Casa D'Itália voltava pela Avenida Sete. O Campo Grande era para descansar, para namorar, ia pouca gente... Na Avenida Sete, as famílias que viviam lá colocavam bancos e cadeiras mais ou menos presas e eu me sentei várias vezes, pedia licença e me sentava para ver o carnaval passar, era muito agradável. Depois se transformou numa espécie de mercado, que não faz muito a minha cabeça, depois com a idade a gente vai perdendo um pouquinho o acompanhamento da evolução das coisas, faz parte do envelhecer... Mas então eu voltei em 1975 já com ideia de vir mesmo pra cá, eu queria abrir uma galeria de arte, porque eu tinha sido convidado pelo Ipac para utilizar o sobrado /térreo, o número 2 do Largo do Pelourinho, pelo Vivaldo Costa Lima, só que eu não sabia quem era o Vivaldo! E quando eu cheguei aqui ele disse “Ah, mas eu achei que você não vinha mais...” e eu disse “Mandeí três cartas, recebeu?”, “Sim, recebi!” Naquela época ele me alugou o local por uma fábula, para mim era barato, mas naquela época era caríssimo... e começou um relacionamento extremamente difícil com este homem. E sobretudo aquela galeria, não havia maneira de se começar, faltava pintar e faltava isso, e assim passavam-se os meses e eu gastando meu dinheiro num hotel, depois eu me mudei para um apartamento na Barra, na Avenida Princesa Isabel, até que eu

encontrei um apartamento aqui na Rua do Passo, porque eu não queria morar na Barra, eu queria morar no Centro Histórico, e naquela época morar no Centro Histórico era só pra marginal. Não se falava em drogado naquela época, era só mesmo hippie e vagabundo mesmo, e eu encontrei uma cobertura na Rua do Passo que era uma delícia, um encanto com um terraço grande sobre o mar, um outro terraço enorme que dava para o Pelourinho, para a Igreja do Rosário dos Pretos. O apartamento em si era pequeno, mas tinha um charme, era muito gostoso, aí eu vivi durante muitos anos. E aí eu abri a minha galeria, depois de um ano o Vivaldo foi embora, veio o Antonio Carlos Magalhães, que nomeou o Mário Mendonça, a primeira coisa que o Mário Mendonça fez foi me expulsar, eu fiquei danado com isso. Os primeiros anos o que eu passei... foi difícil, foi difícil... para entender que as coisas eram diferentes aqui e como eram diferentes! Eu cheguei aqui, eu beirava os 39 anos, quando você tem esta idade você já está praticamente na metade de sua vida, já tem muita experiência, já criou raiz, não só raiz como referência de comportamento, referência cultural, de relacionamentos, de tudo... aqui as coisas eram bem diferentes e eu não conseguia me adaptar a isso, eu sofria demais... Um dia o Vivaldo Costa Lima me convidou para almoçar, fomos lá para o Yemanjá de carro, o motorista dele era um bonitinho, muito bonito, um mulato com os olhos azuis, nós bebemos muito e quando voltamos deixamos o Vivaldo no Rio Vermelho e o motorista me levou até o Pelourinho. No trajeto, o motorista vinha numa velocidade louca; ali no Dique do Tororó eu disse “Rapaz vá mais devagar”, ele me disse “Eu só dirijo bem quando eu corro”. E naquele mesmo momento passou um velho no momento errado, o carro bateu no velho, o velho foi se chocar com o vendedor de picolé e o carro continuou. Eu disse “Rapaz, você precisa parar e dar socorro”, e ele “Que nada!” Nós voltamos até o Ipac no Pelourinho e eu estava assim... eu me tremia, fui para o hotel, chorei... [pausa, emociona-se muito, chora] até hoje... [...] e foi neste momento que eu disse: eu não posso ficar aqui... eu não posso ficar aqui, uma cultura que não presa a vida humana... que não respeita o outro... e quarenta anos, quarenta e cinco anos depois continua a mesma coisa... porque não se respeita as outras pessoas, de jeito nenhum! De alto a baixo na sociedade é a mesma coisa, cada um por si. Isso aí você pode ver, você pode se acostumar, tomar partido, você pode batalhar a favor das coisas etc. Mas tem certas verdades que simplesmente você não pode negar!

Então o Mário Mendonça me mandou embora e eu disse: o Pelourinho não quer nada comigo, eu vou para a Barra. Abri lá uma galeria na Ladeira da Barra, que depois foi virou o Restaurante Soho. Na Barra quebrei a cara mesmo! Não vendia nada, só vendia mesmo quando aparecia um turista, porque o meu gosto não correspondia ao gosto do baiano classe média que tinha poder aquisitivo, que comprava. Então naquela época Salvador era pequena, tinha 800, talvez 900 mil habitantes e quem tinha dinheiro ia diretamente ao ateliê do artista, nem passava por uma galeria, não existia essa coisa da galeria, uma galeria era uma coisa eventual, era um corredor para ir a um outro lugar. Eu fiz a última exposição retrospectiva ainda em vida do artista alemão Hansen Bahia, que não era uma pessoa fácil, mas era um artista muito importante na sua época, apresentou toda a obra dele, desde pinturas até chapas de gravuras, gravuras etc. No dia da inauguração veio a cidade inteira, Margarida Luz, Luís Jasmim, até o Pelé, eu tenho uma fotografia daquela inauguração, do Pelé conversando com a minha mãe. Toda a cidade veio e eu não vendi UMA gravura, nada, nada, nada! [risos]

[...] Aí um belo dia uma luz se acendeu na escuridão da minha cabecinha e me lembrei que tanto em Marrakech quanto em Istambul você vê que nos bazares se vende de um tudo, todo tipo de mercadoria, desde especiarias, comida, carne, bugiganga para turista e de vez em quando você tem uma loja com coisas muito bonitas, um antiquário, um joalheiro, e eu pensei: nós aqui temos um bazar, o Mercado Modelo, e lá eu vou abrir uma galeria. Lá abri uma galeria no primeiro andar, que então só vendia quadros, não eram lembranças da Bahia. Naquela época eu trabalhava com artistas Babalu, J. Cunha, Bel Borba, com Vauluizo

Bezerra, hoje em dia eles todos conhecidos, e também com o objetivo de divulgar a cultura popular das gravuras de literatura de cordel etc. E aí todos os outros comerciantes iam ao primeiro andar ver a minha galeria, não paravam, passavam e olhavam e provavelmente pensavam: esse gringo é completamente louco. Quando você vai lá hoje, todo mundo vende pintura, outro tipo de pintura, mas todo mundo vende pintura... e eu confesso que foi a partir do Mercado Modelo que comecei a me harmonizar com a cidade. Porque tanto os comerciantes como os vendedores eram pessoas muito autênticas, mas aí eu realmente comecei a apreciar o povo baiano, eu comecei a entender o baiano e depois descobri as festas de largo. Porque começava com a Festa da Nossa Senhora da Conceição da Praia, era a primeira. E eu fiquei encantado com as barracas de festa de largo. Um dia eu vi que em uma tinha pintado em grandes letras Coca-Cola, aí eu disse: aí meu deus, aí tem um perigo... Então eu criei um prêmio para barracas de festa de largo, eu consegui um apoio financeiro das tintas Sulvinil, que o diretor na época simpatizou com o meu trabalho e dava um pouquinho de dinheiro, e eu dividia aquilo em três prêmios, barraca mais bonita, fachada mais original, conjunto de mesas e bancos, barraca mais asseada, a melhor comida, melhor som ao vivo. Com o intuito de integrar o maior número possível de barraqueiros, havia uma premiação de 13, 14 prêmios, todos com dinheiro suficiente para repintar a barraca, mas não o suficiente para transformar aquilo numa escola de samba do Rio. Eu queria manter as características, era uma expressão de cultura popular muito importante!!! E tanto que isso acabou no dia em que uma prefeita, que era socialista, assinou um decreto dizendo... acabando com as barracas de festa de largo e uniformizando as barracas com tubulação metálica e com toldo de plástico. A Lídice da Mata acabou com uma manifestação de cultura popular da maior importância. Eu uma vez estava com a Goya Lopes e nós fomos ao Mercado Modelo e eu vi isso, e aí eu me sentei no passeio e... [emociona-se profundamente, chora soluçando forte] chorão mesmo, né? Espera, vou buscar umas fotos. [...]

### **Depoimento de Elisa Mendes concedido em 20 de janeiro de 2011**

#### **Função: assistente de direção do espetáculo Dendê e Dengo**

CP – Elisa, eu tenho uma gratidão enorme por você. Você chegou de mansinho e num momento incrível você assumiu Dendê e Dengo. Eu acredito que você tem muitas histórias para contar que talvez eu nem conheça, principalmente as viagens, de que eu não participei porque me acidentei. Então eu gostaria que você começasse a falar desse momento inicial, quando você se encontra com a produção de Dendê e Dengo. Quem era a Elisa dessa época, o que foi que Dendê e Dengo lhe acrescentou, o que você acrescentou a Dendê e Dengo?

EM – Bom, anos 90 na efervescência cultural na cidade de Salvador, eu começando a Escola de Teatro, num curso de interpretação teatral na Ufba, e eu conhecia já nessa época as atrizes baianas muito famosas Iami Rebouças e Rita Assemany. Já eram atrizes que tinham um trabalho muito forte na cidade, um trabalho que inspirava os alunos, como eu que estava entrando no curso de interpretação teatral. E você que era uma das diretoras mais comentadas, enfim, um desejo de participar dos seus processos criativos [...] [que] introduziam estudos de múltiplas linguagens, quer dizer, a dança muito próxima do teatro, esse casamento, essa interseção inseparável, isso era muito curioso, muito novo para uma escola de teatro que, apesar de nos anos 90 paralelamente estar trazendo para a sua produção o besteirol, a comédia

muito forte, mas como interpretação existia uma tradição de interpretação realista. Então você tinha o besteirol dos grupos que praticavam essa experiência desse tipo de comédia, mas não se montava por exemplo na Escola de Teatro, não se estudava comédia interpretando, estudava teoricamente, fazíamos leituras, mas a maioria das experiências como atriz era de tragédias, dramas, a dramaturgia universal mais ligada ao realismo. Eu tinha uma curiosidade, que eu nem sabia, de pensar, do exercício da direção. Na verdade, é como eu costumo comentar, eu fui fazer interpretação porque como eu comecei... eu era criança, para mim o diretor era o velho que sabia mais, já que se pode construir desde jovem e nesse período em que eu era aluna de interpretação, eu comecei um pouco a acompanhar os alunos de direção. Como eles trabalhavam, como era esse exercício e surgiu nesse meu olhar e nessa minha participação em alguns processos coletivos na Escola de Teatro, surgiu esse olhar de Iami Rebouças sobre a minha pessoa, e ela chegou a me dizer: “Você tem um olhar de diretor, você pode desenvolver isso” e sugeriu a você, Carmen Paternostro, que eu fosse sua assistente de direção. Para mim foi um susto imenso e consegui alguns desafetos, alguns colegas do curso de direção, “Por que você e não eu, que faço o curso de direção, vai trabalhar com Carmen Paternostro?” Eu respondia: “Também não sei o porquê do merecimento, mas foi a atriz Iami Rebouças que me conduziu a esse processo. Ela convenceu Carmen de que, pela natureza do trabalho, meu olhar, essa conjuntura feminina que era Aninha Franco, Rita Assemany e Iami, que eu deveria fazer parte desta trupe”. E, ainda muito assustada, comecei a participar do processo e vi de imediato não só que gostaria em algum momento de dirigir, porque era muito inspirador vê-la dirigir, mas principalmente de conduzir os meus processos artísticos daquela forma. A forma em que você coloca o autor realmente como cocriador. Onde essa hierarquia é o exercício da partilha, o exercício da escuta, do ouvir. Acho que essa sua experiência de dança lhe presta bem um ouvido extremamente atento. O aspecto da musicalidade de seus espetáculos é algo que chama muita atenção. E isso só pode aparecer porque sua escuta é muito atenta durante o processo criativo. Isso foi uma coisa para mim que abriu a minha inteligência emocional, a minha inteligência como artista. Saber como você está conectado à experiência da sala de ensaio, à experiência da construção do espetáculo sensorialmente. Aquela construção que acontece no planejamento, no racional, na pesquisa teórica, na organização de imagem e o deixar fluir, que é essa simbiose necessária; se lhe falta uma parte, você não estrutura, não consegue arrumar o que você capta; e por outro lado se você não está aberto sensorialmente, se você não tem uma escuta afinada, a visão do pequeno bit e do grande bit para a formação do conjunto, você também não capta e nem estimula para que aquilo aconteça. Então foi desde o começo, desde os primeiros ensaios, o meu susto de estar apenas com o café na mão literalmente, ali servindo café sem saber muito como contribuir, já era muito forte, muito importante. Eu lembro que eu fiquei alguns dias para conseguir entrar, sugerir, porque a instalação que vocês construíram já era muito forte. É como se você já soubesse por onde, mesmo que saber se mantinha pelo equilíbrio, saber que não era só razão, por aquilo já planejado, idealizado, mas no entanto é um saber. E toda vez que eu começo meu processo criativo e me perguntam coisas que eu não sei responder, eu digo. Eu aprendi muito cedo a não responder, às vezes racionalmente, o que é mais saber que isso pertence e isso não me pertence. E isso eu começo a descobrir em Dendê e Dengo. Tem a parte que você seleciona, que você não sabe o porquê. Mas você tem plena convicção de que é daquela forma, de que é aquilo que tem que ser moldado. Acho que o meu processo de entendimento de direção se deu a partir dessa concepção da delicadeza, desse seu olhar atento, desse saber como instigar o artista, de não ter prazer em ver o artista inseguro. Para que você, enfim... é porque depois eu fui assistente muitas muitas vezes e achei esse exercício meio perverso, estar na direção e equivocadamente pensar que desestruturando o artista ele vai criar melhor. Estava tudo ali, propício, no processo de Dendê e Dengo e o resultado não podia ser outro, do que a riqueza que foi. Foi especial para mim também, dentro dessa formação minha da

proximidade com o teatro realista, a questão dramaturgica em Dendê e Dengo, eu acho também um ponto muito forte e necessário de ser pontuado, porque a dramaturgia de Aninha Franco de um modo geral ela apresenta essa riqueza-armadilha. O que eu chamo de riqueza-armadilha é porque você pode começar a encenar o texto da última frase para a frente, inserir durante o seu processo, sugerir novas construções, foi também uma coisa que me inspirou muito para que eu trabalhasse com novos dramaturgos, para lhe dar essa possibilidade de abertura, e o próprio texto dela, ele é arejado por demais. E esse arejamento traz a armadilha, de não indicar, não sugerir, até porque ela trabalha minimamente com rubrica, esse lugar da armadilha é justamente porque o plot dramático não está ali, não está indicado, não é? São citações, alusões, sugestões, poesia, melodia, a questão de sugerir musicalidade. Mas o que acontece? Cadê o conflito? Cadê o desenho que tem essa personagem? Quando eu digo, que é nesse sentido a riqueza-armadilha. Por que cadê? Procure. Cadê? Está aí dentro. Onde?

CP – Você sabe que eu li o texto umas 35 vezes? [risos]

EM – Pra você dizer eu aceito? [risos] Então, essa dramaturgia tem mesmo que ler muitas vezes, porque ela dá uma sensação de que você não tem onde se agarrar. Mas ao mesmo tempo eu acho que aquele projeto é vitorioso, justamente pela procura. A procura e a formação da equipe, aquelas duas atrizes e a sua coragem diante daquele texto, porque eu não tenho outra palavra para falar – coragem! Eu vou entrar nisso aqui, não sei por onde começar, mas vou começar. E você começou pela pulsação! Você começou pelo coração. E eu nunca esqueço, estimulando o sensorial – o sentido, o cheiro, tato, tom –, percebe? Então é isso. A coragem que estou lhe dizendo é de você não ter tido pressa. Hora marcada. Aí, vamos lá, vamos marcar esse negócio. Porque se é um processo de vamos marcar, aí é que você cai na armadilha mesmo. Naquele texto, marcar o quê? O que é que acontece aqui? Tinha que ser descoberto o que acontecia para que cada frase pudesse ser dita, para que aqueles personagens incríveis aparecessem. Incríveis. É um painel incrível, a riqueza daquelas construções.

E é por isso que o espetáculo funcionou tão bem fora. [...] Eu não fui ao Marrocos, eu fui a Zurique. Viajar com aquele espetáculo de tamanha delicadeza, o tamanho, o caráter que expõe o artesanal da linguagem, nem é teatral, é uma outra linha, é um outro traço de espetáculo que você faz, que tudo transforma conjuntamente, mas várias linguagens. Havia também a delicadeza da cenografia de Gilson Rodrigues, eram grutas formadas de jornal, aqueles jornais eram retorcidos, amarrados, pendurados, e essas pequenas folhagens se moldavam com a luz e a gente não conseguia na viagem levar todo o material e nós chegamos na Suíça para montar. Vou me sentar e pegar o jornal, porque era só fazer os retorcidos e complementar com os que trouxemos da Bahia. Só que quando você pega o jornal não era o papel igual, era extremamente liso, quase um couché fino, extremamente branco, não tinha a tonalidade de nossos jornais. Era muito estranho. E aí aquele pavor imediato, o que é que vamos fazer com isso? Como é que vamos dar conta disso, significar aquilo. Aí fizemos do fundo para a frente. Todo o jornal da Suíça ficou no fundo, que não era visto, que era só a perspectiva vista pelo espectador onde a luz não chegava, era escuro e o jornal da Bahia ficasse na frente, dando o tom, o código, né? E nós fomos conseguindo montar o cenário – instalação, uma coisa que transforma, não é? Ele se modificava em cada lugar de acordo com o espaço, o teatro, a boca de cena e tal. E era um espaço como a antiga Sala do Coro do TCA – uma sala polivalente onde se podia trabalhar arena ou semiarena. E o espetáculo anterior foi Orgasmo, da Denise Stoklos, Denise já tinha uma entrada na cidade, estava num país onde já conheciam o trabalho dela. Levaram um susto muito grande com a chegada do desconhecido Dendê e Dengo, com esse seu som, esse figurino, esse cenário, essa proposta, esse texto, as duas loucas atrizes, desvestidas, completamente abertas, loucas, com aqueles tipos também. Miro Paternostro, seu primo, estava lá e existia uma atenção, mas é como se nós soubéssemos também, existe um

diferencial nesse espetáculo. Era uma sensação... nós sabíamos que havia uma pérola ali, percebe? O quanto que essa pérola chegaria e como chegaria... Mas quando terminou o espetáculo eles aplaudiram muito forte. Eu tenho muito essa lembrança do aplauso com os pés. Era muito forte como eles batiam com os pés e aquela sensação da força do chão, que para nós tem tanto significado. A construção do seu trabalho teve esse signo do chão, da força, da pulsação que eu falei antes. Então foi muito impactante como a resposta veio. Aí depois chegava Miro, chegava outro brasileiro, o diretor do teatro, enfim as pessoas diziam: não estou entendendo o que aconteceu ali, que recepção foi essa. Eles não fazem assim com nada, não é assim não, a receptividade aqui na Suíça não é assim não!

[...] Um exemplo de força imediata, sabe? As atrizes iam e voltavam várias vezes e as palmas continuavam, eles ficaram ali curtindo e vendo aquelas atrizes, uma sensação incrível, desarmou o negócio todo, parou, ficaram ali aplaudindo, foi muito forte.

CP – É, em toda a minha carreira foi o único trabalho que foi para o exterior, mas que bom que foi tão bom [risos]. Elisa, nesses 20 anos e agora, onde você está?

EM – Olha é um momento delicado porque assim... se eu fosse falar daquela menina de 20 anos atrás. Deveria estar produzindo muito mais, o que eu conseguiria fazer, trabalhar, produzir, era muito, e tudo ao mesmo tempo. A gente trabalhava, não tinha manutenção financeira, tinha processos artísticos longos, necessários, profundos e o mercado hoje se apresenta com essa dificuldade. Você não se mantém e por isso você encurta o tempo do processo criativo, você cai numa repetição de padrão, do modo de dirigir, do modo de atuar, em função desse fazer, de fazer caixa de sapato ou qualquer outra coisa possível de se fazer em série. Os produtores achatados pelo tempo, pela verba. Os produtores cobram da produção essa urgência. Você, hoje, falar em três meses de ensaio já é uma loucura, ofensiva para as partes, para quem produz, para o ator que está no seu espetáculo e mais em três, porque o que cada um paga não é suficiente. Você não consegue ter mais o ator inteiro, porque durante o dia mil coisas ele faz, a dificuldade de se manter a cada década que passa piorando, enfim, as necessidades, os atores deixam de ser jovens e passam logo para o teto de adultos, querem ter salários, coisa que em qualquer lugar que se desenvolve profissionalmente é compreendido, mas Salvador tem essa deficiência no meu entender. O artista bem-sucedido é ofensivo, alguma coisa de errado ele deve ter feito. No entanto, é bom registrar que em qualquer outra profissão não. Você tem 30 anos fazendo aquilo, se você não é reconhecido, tem algum problema na sua carreira. Em qualquer profissão, não é isso? Para nós que somos profissionais a gente entende que isso é uma realidade. Se você não tem um lugar diferenciado, se suas respostas não aconteceram, se seu trabalho não mudou a qualidade, alguma coisa está errada. Em Salvador as pessoas se acostumaram a ficar sempre no mesmo lugar. Evitando desafios, não desejando a prosperidade do outro, a complexidade de produção, viabilidade para projetos mais ousados, isso é quase ofensivo. Então hoje aos 40 anos é isso que eu percebo. Nós deveríamos estar ousando mais. Eu como artista deveria estar ousando mais. Produzindo com qualidade e se possível quantidade nessa qualidade.

CP – Sua tese de doutorado é sobre o que, Elisa?

EM – Brecht [risos]. Eu fiquei em dúvida, com a minha natureza aquariana, querendo falar muito, de tudo um pouco, pensei em historiar meu processo criativo com algum projeto, como assistente de direção, que poderia ser um trabalho para os alunos de direção interessante, mas foi só num primeiro momento, fiquei muito em dúvida do que fazer, justamente porque minha formação não é em direção. Sou formada em interpretação teatral, então eu imaginei falar do meu percurso não acadêmico, o exercício de minha direção, achei que poderia ser interessante para os alunos de direção e outros que não estivessem na academia, mas para mim tinha um

aspecto complicado, que era o aspecto de revelar eticamente estes processos, os processos bons e muito ricos, mas também teve processos muito ruins e eu não poderia abrir mão de falar deles, porque eles todos ajudaram a minha formação de imediato, a ver determinada coisa e dizer: isso eu não faria jamais, isso eu não vou conduzir assim jamais, eu não vou estimular desta forma jamais, eu não vou seduzir por este caminho jamais. Eram coisas para mim muito claras dentro do que eu queria para o exercício da minha direção. E como seria falar e não falar? E um autor que sempre me seduziu também por seu trabalho foi o dramaturgo Bertolt Brecht, por essa multiplicidade dele como artista. Você vai ter a investida dele dentro do cinema, vai ver a dificuldade de criar e colocar tudo às avessas, transformar a sua produção, fazer constantemente isso, o tempo inteiro revisar o seu ato como artista, tem uma produção literária vasta, poema, os roteiros em colaboração para o cinema e a vasta dramaturgia, os diários de trabalho, as anotações autobiográficas, percebe a riqueza? Tem essa literatura também que mostra as várias facetas desta produção, desse caminho, isso me fascinava, esse aquariano também... [risos] Então eu comecei a pensar o que eu faria de Brecht, que Brecht é esse? Então consegui fazer uma escolha de nenhuma parte, então eu comecei a pensar nesse homem múltiplo, fragmentado, não como ideia que se perde, mas como um prisma. E meu orientador foi Ewald Hackler, que tem um conhecimento muito vasto do autor, e ficamos pensando que aspectos, se a influência de Karl Valentin sobre Brecht, se falar dos títulos dos quadros que Brecht... isso também daria uma tese, mas eu não consegui me desfazer de parte alguma e criei um roteiro cênico que se chamava Um Homem em Fragmentos, uma grande peça, uma dramaturgia composta de três pequenas peças que podem ser montadas de forma independente ou ela inteira, que é Um Homem em Fragmentos dividida em A Cidade, A Guerra e O Homem. Eu não separei os textos por parte com BAAL, a primeira peça de Brecht, onde se registre a dramaturgia, ela é o início e a última cena d'O Homem, que é a morte de Baal e a morte de Brecht. Quer dizer, eu não faço uma seleção, eu escolhi um material para que o roteiro inteiro estivesse contido ali, vamos ver todos os poemas, todos os diários, mas eu usei toda a dramaturgia. Todas as 52 peças de Brecht estão em fragmento no estudo, nesse grande roteiro cênico. E a ideia de roteiro era pra trazer justamente essa palavra que vem do cinema, perder essa ideia da construção de um texto que traga esse aspecto do episódico, que pode ser filmado, vir para a cena.

Quando eu estava falando do meu processo criativo e minha aprendizagem de diretora, foi construída a partir da convivência com diretores muito distintos: José Possi Neto, Nehle Franke, Fernando Guerreiro, Paulo Cunha, Paulo Dourado, muitos planetas distintos... Processos muito distintos de cada um desses encenadores e eu comecei a ter necessidade de ter o meu caminho sozinho...

CP – Dendê e Dengo foi realmente a sua primeira assistência?

EM – Foi e foi maravilhoso que o start tenha sido ali. O que serviu de decisão para mim. Eu vou fazer isso algum dia. E eu falava: “Estou adorando fazer isso”. E as pessoas na Escola de Teatro: “Por que é que você não muda para o curso de direção?” Porque eu entendia que a grande loucura era a condução dos atores. O teatro baiano tinha muito a construção plástica, mas poucos trabalhavam a interpretação de ator e o processo criativo como eu gostaria de trabalhar, como vi o seu processo em Dendê. Aí eu falei: “Não, a minha formação vai ser como atriz”, dessa percepção e a partir disso afinar o meu diálogo na condução, porque eu entendo que o diretor pode prescindir disso, dessa experiência. Mas era muito clara a sua vivência como dançarina para conversar com elas da maneira que você conversava, para intuir o espaço, e a sua otimização do espaço e na concretude, mas não é. E o espaço interno. Era uma dimensão que eu queria ser provocada. Até para a minha racionalidade, sempre foi muito presente. Então o fazer e me deixar fluir, seria o grande lastro.

CP – Você deseja dizer mais alguma coisa?

EM – Eu quero te dizer que eu fiquei muito feliz com o convite. Eu não sou dada a entrevista, os produtores ficam agoniados porque eu fujo de entrevista, fujo de jornalista e o meu desejo foi fazer uma obra que foi que lá ensaiando e ninguém me perturbe, sempre gostei de me manter muito quieta. Mas, quando você me falou – e a gente tinha um tempo que não se falava –, você lembra que eu fui afetuosa. Aí eu pensei: Carmen deve ter se assustado, porque não nos falamos há tempo, minha querida, aquele trabalho lindo! Mas foi o que realmente senti. Primeiro a honra, que é para você, a referência é importante. E como artista nesse momento de tantos conflitos de revisão de carreira. Você está registrando esse processo. Isso aí vai ser lido. Isso vai ser compartilhado mais ainda. Falar sobre um processo que foi muita partilha, muito construído pelo afeto, pela afetividade, pela entrega. E você está registrando para ser partilhado com jovens atores, com jovens encenadores, pessoas que têm curiosidade pela sua construção, como artista, pelo fazer artístico, porque você pegou a tese por acaso, isto aí vai ser lido de formas que nós não imaginamos ou porque um amigo sugeriu para aquecer seu coração. Eu tenho certeza que você falar de Dendê e Dengo, de Merlin, que foi outro processo calorosíssimo para todos em Salvador, que mobilizou toda a classe, eram os atores chegando dos ensaios e nos contaminando com o processo artístico. Era eu afirmando: eu tenho certeza que o que está acontecendo lá é muito forte porque Dendê e Dengo foi. Então estávamos vivendo aquela construção sua, mesmo lá não estando. Longa e necessária, longa! Com o luxo de dizer, o mercado está impondo determinada coisa, mas nós precisamos de outra. Sua coragem de assumir o tamanho dos seus processos, sabe? O processo precisa disso e outro disso. Isso eu comecei a aprender ali. As coisas não têm a mesma cara, o mesmo modo e não podem nos fazer querer pensar que têm. E você está registrando isso. Parabéns! E me dê logo um pra ler quando sair do forno! [risos]

## **Depoimento de Edlo Mendes concedido em 29 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papel: Sir Lancelot**

EM – Desde cedo, antes de vir para ter essa conversa, voltei a ficha no tempo e me lembrei que foi um momento muito delicado na minha vida, porque eu tinha acabado de sofrer um acidente de carro e estava muito debilitado. Mas aí voltei mais ainda no tempo. Antes de Merlin sempre fiz muito teatro – teatro do absurdo, tragédia, drama, realismo, naturalismo e sempre um teatro com os pés no chão. Eu nunca fiz um teatro que literalmente eu estivesse na terra, na água e no ar. Isso me aconteceu em Merlin, e depois pulando um tempo eu só fiz isso com duas mulheres: com você e com Nehle Franke. Um teatro em que se trabalhou o texto, a palavra. Tanto que Cleise Mendes mexeu na carpintaria, você mesma e os atores também. Hebe Alves entrou com esse suporte, mas isso até então nunca tinha acontecido comigo. Eu sempre construí o espetáculo, desde que me entendo como profissional, em cima de um texto, trabalho de mesa e sempre a partir do texto. Em Merlin nós fizemos isso, mas só depois de termos trabalhado a coisa do corpo. Porque muitos atores não tinham trabalhado juntos, só alguns poucos, tinha gente que vinha de dança, hoje são atores, mas tiveram maior experiência com dança, alguns com música, e como tinha esse leque, esse compêndio



profissional, essa diversidade, a gente tinha que aprender a mexer com o outro, até para que as composições corpóreas, o pegar no outro, o machucar menos ou nada... tínhamos que passar por esse processo.

Voltando ao que falei do acidente, todos os atores fizeram Mordred como texto da audição. E aqueles que passavam faziam audição para outros personagens. Você perguntou para mim por qual o personagem eu me interessava. Como sempre gostei de capa, espada e ação e sempre tive uma história vidrada por Lancelot... Quando eu escolhi Lancelot, você disse: “Oh! Edlo, tem tantos cavaleiros maravilhosos, eu estou achando você um pouco debilitado para fazer Lancelot”. E realmente ainda por cima estava com o rosto muito inchado. Vou confessar uma coisa: posso estar no melhor hotel numa produção de um filme, mas eu nunca tomo café da manhã. Pode ser um hotel com comidas maravilhosas, eu tomo um café preto, no máximo como uma salada de frutas e pronto. Quando eu vi que estava no processo de Merlin, e que o resultado dos personagens só seria dado depois de um processo, você só receberia o título à personagem depois de um tempo, fui malhar na academia do finado Paulo Cunha, somando também aos trabalhos de corpo que fazíamos no Icba durante o processo. Então eu comecei a tomar café da manhã. Tinha uma baiana na Graça, onde eu morava, que vendia mingau e bolo de tapioca, eu comia pela manhã empurrando [risos] e acho que em três meses ganhei uns oito quilos. Sempre malhando, tomando café da manhã e almoçando, comendo até seis vezes por dia, tomando complexo vitamínico. Porque eu fui, fui indo e depois que melhorei fisicamente vi que tinha a possibilidade de fazer a personagem que eu estava muito a fim. E graças a Deus fui agraciado pelo meu esforço físico, minha força de vontade e eu não me lembro de um processo parecido como ator na minha vida. De ter querido tanto uma personagem e ter conquistado. Já aconteceu do diretor me imaginar em um papel e eu demonstrar que podia fazer outro personagem que eu queria. Mas isso mais com um trabalho de texto, com um comportamento malandro, que o ator tem que ter dando tendências ao diretor durante o processo de ensaio de que eu poderia fazer aquele outro personagem. Mas objetivar um personagem, me entregar de corpo e alma e fisicamente, foi no processo de Merlin.

CP – Lembro da sua dedicação e nunca houve recusa sua a qualquer proposta física minha. Uma das mais desafiadoras foi quando lhe pedi para utilizar as barras de ferro do Teatro do Icba, sugerindo ao público que Lancelot estava escalando os muros do castelo para chegar ao quarto da rainha Ginevra. E era muito desgastante. Você lembra disso?

EM. - Eu lembro. E tem essa vaidade do ator de falar um belo de um bife, um belo de um texto, uma cena grande de texto. O ator tem essas vaidades. Mas como eu estava num processo em Merlin em que estava voltado para a coisa do corpo, então também entre nós atores tinha essa vaidade performática, física, e como eu estava já recuperado da minha deficiência física e já estava podendo fazer estripulias com meu corpo, com coisa que eu não sabia que meu corpo sabia fazer, e tinha a ver com a personagem, não era só a vaidade do ego do ator, a personagem pedia. Lancelot era o sonho do herói, o sonho do mito viril e heroico. Tinha a vaidade e eu gostava da resolução da cena. Nós atores conseguimos fazer uma coisa muito inteligente, nós tínhamos três fugas e saíam guardas para proteger a Rainha por todos os lados. E mantendo guarda para que não tivessem acesso a ela, e essa ideia de vir pelo teto surpreendia a nós mesmos e à plateia, não é? A plateia está acostumada com o ator com os pés no chão, com o ator em ação sempre andando. Quando vejo essa coisa do Cirque du Soleil, eu me lembro de Merlin. Não a coisa circense, mas ideias inteligentes. São ideias simples que o ator pode fazer. Não as coisas mirabolantes que só determinados profissionais podem fazer, e fazem e são coisas de risco. Mas uma das coisas que eu me lembro mais complicadas, e que tinha uma exigência física, textual e interpretativa, foi a cena de Lancelot Du Lac, que nós descobrimos juntos. Você descobriu uma música. Eu nunca tinha feito um trabalho em que

uma música ou uma sugestão do diretor me levasse a criar uma partitura física, e eu fiquei muito feliz e acho que você ficou feliz e o público ficava muito feliz, porque ficava registrado que era Lancelot se punindo e ele pulava no lago. Como nós não tínhamos esse lago, nós criamos este lago. Atmosfera da música, o trabalho de corpo que nós conseguimos essa partitura de corpo que a personagem se desenvolvesse, eu tenho certeza de que o público sentia a personagem num lago mesmo. Foi muito mais complicado e exigia mais fisicamente até do que a cena dos tubos, que dependia mais de força nos braços.

CP – Claro! A cena do lago tinha toda uma poesia. Era extraordinária. Lembra também da exploração do nu, a cena de amor entre Lancelot e Ginevra com você e Evelin?

EM – Engraçado, eu já tinha feito nu, numa peça de Deolindo Checcucci, que de certa forma era agressivo para mim, que contracenava com Yulo [Yulo Cezzar, que em Merlin fez o Percival], e nesse espetáculo se falava do nu como uma forma agressiva, se tratava de estupro, não estava natural com o nu. E quando a gente fala assim: “Fazer amor quando se gosta é bem melhor”, é verdade isso, porque você não se sente nu. Quando eu fazia essas cenas com Evelin Buchegger, eu não me sentia nu, eu me sentia compondo um quadro, uma tela. Eu não via o público. Eu confesso a você que eu não via o público. Porque no Teatro do Icba a plateia fica acima dos atores e eu não me sentia constrangido, o rosto de cada espectador era como uma câmera. Eu me sentia fazendo cinema. Eu sinto hoje uma coisa assim quando estou exposto, vejo o rosto da plateia como uma tela objetiva, digamos assim. [...] Eu não me sentia nu. Nós estávamos falando de amor, de doação. Era completamente diferente da outra peça. A viagem de Lancelot e Guinevere é isso. Por isso que eu até trabalhava com a ideia de que Artur entende. Ele não traiu, foi apenas maior que a amizade, foi maior que o companheirismo. Lancelot não foi um escroto nem Guinevere uma despudorada, era simplesmente um amor maior que tudo, igual a Tristão e Isolda.

CP – Nos momentos em que você lembra de Merlin, o que é que vem à sua cabeça?

EM – Doação. Doação de todos em Merlin. Cada um chegando com seus vícios, seus defeitos, muletas. Ninguém deixou nada completamente, mas os que tentaram deixar de lado isso, era bem visível no palco no seu desempenho com a personagem. Talvez alguns não tenham conquistado as personagens que desejavam, mas terminaram se doando com as personagens que receberam. Todos, dos mais novos aos mais experientes, se doaram muito. A gente se escutava muito. Não era só a direção, discutíamos as ideias uns com os outros para solucionar alguma coisa que surgia da ordem do espaço físico do teatro, de um material novo que chegava em nossas mãos, tipo uma espada, mais pesada ou menos pesada, a quantidade de espadas em cena etc. Então nossa tarefa em Merlin era experimentar e com muita doação. Era diferente do teatro que eu fazia, aquele que tem os pés no chão. Acho que, se eu não estivesse aberto para o processo, muitas coisas não surgiriam. Descobri coisas que eu sabia fazer e nunca tinha feito, porque não sabia que podia fazer. Ainda sonho às vezes com Merlin. Sempre um sonho de que esqueci a roupa, de que estou atrasado [risos]. O espetáculo era muito dinâmico. Merlin, tínhamos de entrar por um lugar e sair por outro, com posturas diferentes, velocidades diferentes, o trocar de roupa nos bastidores, que eu acho que era um caos organizado. Pena não termos um making off de Merlin, porque os bastidores eram um espetáculo à parte, muito louco, os 17 atores com mudanças de figurino que não eram poucas. Um caos organizado, todos se gostavam muito. Eu não me lembro de nada mais forte em Merlin que fosse maior que o profissionalismo. De um ser humano para outro ser humano, de um profissional para outro, não lembro...

CP – E o Edlo Mendes agora? Como vão os sonhos e o que você gostaria de dizer para concluir?

EM – Muitos atores pensam sempre em fazer monólogo. Eu até já pensei, tenho uma mãe dramaturga [Cleise Mendes], seria fácil achar um texto, uma direção [...] o que acho uma chatice é a solidão no camarim. Você tem produtor, contrarregra, tudo, mas não tem o outro ator para trocar. Merlin tem muito a ver com o que eu penso em fazer como projeto, que é Cyrano de Bergerac. Eu sonho em fazer nos moldes de Merlin. Porque, se você monta o Cyrano como ele é dramaturgicamente, acho que ficaria chato, comum. É uma peça que foi montada uma vez só no Brasil. Vi o filme e fiquei com vontade de fazer. Poderia ter aquela temperatura de Merlin de descobrir coisas novas dentro do universo de cavaleiros. No momento estou cursando cinema na Federal. Acho que cinema facilita muito o pensamento para produções que você pode baratear. Quando você não pode fazer o filme, você escreve o seu roteiro e você espera que ele seja agraciado. Você pode pegar uma câmera e sintetizar muita coisa. Hoje em dia o audiovisual tem me ajudado muito. Tenho trabalhado muito como ator em cinema. Tenho feito muitos longas-metragens. Estou com uma saudade de palco enorme. Estou com um convite de um diretor muito interessante [risos], mas enquanto o cinema estiver rolando eu vou ficar com o cinema esses tempos. Tem facilitado minha vida como profissional, como pai (filho pequeno), como homem, mas continuo sedento para fazer meu Cyrano de Bergerac aos modos de Merlin [risos].

---

### **Depoimento de Evelin Buchegger concedido em 29 de janeiro de 2011**

**Função: atriz no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papel: Rainha Ginevra ou Guinevere**

EB – Eu comecei com o Curso Livre de Teatro, não tinha muita visão, vou contar um pouco da minha vida artística um pouco antes da minha entrada em Merlin. Eu fui criada no interior. Então tudo era para mim bem novo. Estar em Salvador, na capital, que era um sonho para muitas pessoas e eu sempre quis trabalhar com teatro ou dança. Depois do curso livre fui chamada por Deolindo Checcucci com quem fiz algumas peças, quando surgiu a audição para Merlin. Eu lembro que eu morava num pensionato ali perto e a força era muito grande dos meus amigos que estavam lá, ainda não éramos tão amigos, mas tinha Rony (que depois assumiu a operação do som), que me entusiasmou. Vamos lá, vamos assistir, vamos ver. Era um processo gigante, era uma máquina que estava ali girando, que estava ali trabalhando. Eu lembro que a vontade era tanta que um dia eu fui de pijama me inscrever. Quando surgiu a segunda audição (para completar alguns papéis), foi que eu passei; eu não tinha muita ideia, eu não conseguia conceber ainda, era tão bom, que eu estava out [fora de si]. Carmen, para mim ali começou a minha vida de fato com o teatro. Primeiro por causa do elenco, o número de profissionais, da energia que já estava no processo que você já vinha trabalhando com os atores há um tempo. [...] Acho que os trabalhos devem seguir essa forma feita em Merlin de se estudar até as últimas consequências.

Hoje em dia é tudo muito fácil! Prático! Rápido! E a força do trabalho é proporcional à profundidade que você dá e eu acredito que Merlin era assim. Então eu hoje, quando converso com os companheiros, cada um tem Merlin como um marco na vida. E, por mais que alguns já tivessem uma história e uma carreira, os exercícios que eram dados contribuíram muito. A equipe era muito interessante, Joana Schnitman tirava coisas de mim que eram

impressionantes. Foi um Portal na minha vida. Tanto é que é sempre referência. Quando nós fizemos Otelo [em 1995, foi a primeira produção do Núcleo de Teatro do TCA que eu dirigi, e Evelin fazia o papel de Desdêmona], também eu já sabia por onde caminhar, já sabia que pegada tomar. Com certeza em teatro temos que passar por todas estas etapas; o corpo, a mente e trabalhar tudo isso. Merlin tinha isso e muito mais, que era trabalhar com uma filosofia. Considerar a magia, os oráculos, a história do rei Artur a Morgana, enfim, tudo isso. Eu não peguei o autor aqui, o que foi uma pena, mas eu estava recebendo as informações que as pessoas trocaram com ele. Depois da vinda do autor, todos comentam que houve uma grande mudança. Assim, eu tenho muitas influências daquela época, sempre, sempre! Tanto é que depois tentamos fundar um grupo e sempre tinha que passar pelo trabalho de corpo porque isto acabou sendo a referência. Os trabalhos que fiz anteriormente não tinham muito isso, eram mais trabalhos de texto. E Merlin era a consciência do fazer teatral, o laboratório teatral mesmo. [Chegada de Fafá Menezes para o encontro-entrevista.] [...] como eu era muito nova, também não foi muito fácil, mas a personagem também era um pouco assim, muito nova também. E ficava por ali e tudo, e eu tive que aprender rápido (45 dias antes da estreia), todo mundo com mais de três meses de experiência, então estavam bem aquecidos. Foi um desafio, mas foi uma entrada no mundo teatral, na vida profissional de teatro e no meu aprendizado. Tive que acordar. Eu era muito bobinha, vindo do interior e recebendo aquilo tudo. Ainda bem que foram esses companheiros, porque se fosse numa selva como é em outros lugares! Se fosse em São Paulo talvez eu não tivesse a acolhida que tive aqui. Mas pegou!

CP – Hoje pela manhã estava entrevistando Edlo [que fez o cavaleiro Lancelot e contracenava com Evelin como rainha Ginevra] e lembramos da cena do casal nu. Qual a lembrança que você tem dessa cena?

EB – Olha, quando eu comecei no teatro, já comecei tirando a roupa, porque eu cheguei [risos] eu não tinha problema nenhum! Tudo eu queria fazer, tudo mesmo! Eu queria estar em cena. Aí eu lembro que Armindo Bião dirigindo As Aves perguntou: “Tem problema se você aparecer sem a parte de cima?”; “Não, nenhum”. Ele quase não acreditou. E em Merlin foi tranquilo, foi superbacana. Eu achava aquela cena linda demais. Lembro que saiu uma página inteira no jornal A Tarde, uma matéria maravilhosa. Eu fiquei superfeliz. Eu não associava muito à vergonha da nudez. Sempre achei uma coisa artística. Porque as pessoas têm que ver os corpos sem desejo, ver por outro ângulo, e para mim, na minha cabeça, era assim, e como até hoje de certa maneira! [Distorce a voz e brinca – risos].

CP – Qual foi o maior desafio para você em Merlin?

EB – Acho que foi dar vida a Guinevere. Como estou lhe dizendo eu era muito nova, na cabeça e na vida profissional, então meu maior desafio era tentar ser aquela mulher. Chegar naquela equipe enorme, aquele pessoal todo trabalhando já há um tempo. Eu queria fazer um cavaleiro, mas não pude [risos]. Acho que o desafio maior era dar conta da personagem, de estar ao nível, de chegar à sua visão daquilo; então meu dilema era: meu Deus, será que eu posso? Uma insegurança muito forte. Porque você sempre foi muito decidida, muito forte. Todo mundo que está na direção trabalhando não tem conversa. O diretor está ali e vamos lá, não temos muito tempo. E Merlin era mega e nós tínhamos que estar na hora do trabalho prontos, enfim... mas nos laboratórios, nos trabalhos eu conseguia me soltar, mas tinha dificuldade de botar para fora as emoções, como os outros. Porém a minha maior preocupação era estar no nível do pessoal.

CP – Agora nas entrevistas já conversei com uns seis ou mais merlinianos que pensam o mesmo, e eu me incluo nisso, éramos “novinhos” em graus diferentes. A tarefa de vocês e a

minha, aquela tarefa de uma peça tão grande com tantas equipes, tantas pessoas que dependiam dos meus olhos, não é? Então, muitas vezes, eu não podia dar o que eu tinha condições de dar, porque era muito, muito trabalho e muita gente.

EB – Bom é que as pessoas que trabalhavam com você ajudavam muito. Nesse sentido Osvaldo Rosa, em quem você tinha uma confiança muito grande, auxiliava na parte da música. Agora, eu acredito que Merlin foi um dos divisores de água no mundo artístico aqui. Não houve outra peça dessa dimensão, acredito que só o Zé Celso que faz isso hoje. Mas nós fizemos há 20 anos atrás. E a energia do espetáculo! Porque eu assisti algumas mostras, só as mostras já eram espetáculos. É uma coisa genuína que quase não se vê, tinha uma originalidade forte. Hoje em dia está tudo bem diferente. E é aquela coisa, tudo acontece no momento que tem que acontecer, não é esoterismo, ou nada disso, mas é porque foi importante para todo mundo e tinha que acontecer daquela maneira. [...]

[Finalizando, a entrevistada aborda as formas de produção e a dificuldade de recursos] Sabe a imagem que eu tenho do Merlin? Um pouco como a do Cirque du Soleil, que é uma grande escola e eu senti que Merlin era isso. Nós tínhamos um salário. Espaço para ensaiar e produzir, tínhamos treinamento, refeição, uma vida ali. Era uma trupe com uma filosofia [a atriz refere-se aos ideais e metas de trabalho em grupo] que ficava ligada em nossas cabeças 24 horas, então o resultado sai nesse nível, porque você respira tudo aquilo. Porque teatro é uma arte muito específica, precisa de tempo. Toda obra precisa de tempo – artes plásticas, música e teatro –, precisa seu tempo de amadurecimento dentro do corpo e da alma do ator. O que me ajudou mesmo foram esses trabalhos todos e aprender com cada um que estava ali. Às vezes era difícil porque sozinho você não dá conta, mas quando estão todos juntos trabalhando com a técnica fica mais fácil.

[Vem um serviço de café e descontraí a entrevista. Evelin confessa:] Carmen, deixe eu lhe contar uma coisa [risos]. Na primeira mostra, faltando 15 dias ou uma semana, eu estava toda pronta usando uma camisola e não tinha sapato. Aí eu calcei um sapato vermelho (de puta mesmo), então você quando viu disse: “Você está parecendo uma puta do Pelourinho com esse sapato” [risos]. Aí eu disse: “Guinevere lá dentro é puta mesmo!” [risos] Aí você me emprestou uma sandália sua de couro lindíssima [faz caretas e brinca como sempre]. Nossa! Parece que a gente já viveu aquilo em outras vidas [risos].

CP – Evelin, e a reflexão agora 20 anos depois?

EB – É isso, as coisas vão mudando, mas Merlin foi uma coisa boa para mim, que me marcou. Eu poderia depois ter dito que esse tipo de teatro eu não quero para a minha vida. Mas não. Essa referência foi tão grande para mim que se tornou o meu caminho. Teatro físico. Teatro de laboratório, que acho uma riqueza, e para mim uma das referências mais produtivas, ao lado de Divinas Palavras (direção de Nehle Franke, 1997), que foi bem depois, foi nesse nível. Fizemos pesquisa, viagens, coleta de material histórico do jeito que a gente trabalhou em Merlin. Eu posso fazer várias coisas mas, para mim, eu sei qual a referência do trabalho em teatro que eu quero. A gente vê atualmente o público procurando esse tipo de teatro, é claro que não vamos acertar sempre, mas a minha referência, eu fico feliz, fico realizada quando faço esse tipo de trabalho, quando faço esse teatro.

---

**Depoimento de Fafá Menezes concedido em 29 de janeiro de 2011**

**Função: atriz no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: A Morte, Jeschute, Orgelause e Cavaleiro**

**Participações: Evelin Buchegger e Viviane Laert**

FM – Comentando e pensando sobre o processo de Merlin, eu tive processos e me considero uma pessoa de muita sorte. É claro que trabalho também traz sorte. Quanto mais você faz bem, mais a sorte vem, eu acho. Claro, parei, porque, Carmen, eu fiz muitas coisas boas. Merlin, por exemplo, eu vinha de dança e era muito nova, e depois fiquei achando que todo teatro que eu ia fazer ia ser assim [risos]. Porque, como eu comecei fazendo Merlin, eu achei que teatro era aquilo que fazíamos. Se me pegassem com 24 anos e me jogassem hoje, eu ia dizer: “Gente, não é assim não”. Claro que fui vivendo uma progressão do tempo e as coisas mudam. Não é que o artista fica melhor ou pior. Não é que agora tem melhores ou piores artistas. É uma coisa do tempo, às vezes ele não te dá essa fertilidade. Por uma questão política, por uma questão de grana, por uma questão do mundo, da inspiração do mundo. E assim eu fiz coisas muito boas e agora eu não sei o que quero dizer. Meu último discurso, que foi Lampião, eu queria muito falar sobre aquilo, sobre aquela alma [risos; chegada de Viviane Laert]. Não adianta o artista não ter o discurso. Então para mim a coisa principal de estar em cena é o que vou dizer e a quem vou dizer, quem eu quero atingir. Claro, eu posso fazer um besteiro e ser muito feliz. Mas, ainda assim, não quero perder o meu tempo de, depois de 20 anos, estar ali só para ganhar dinheiro. Eu tenho onde ganhar dinheiro sem precisar fazer isso. Não sou purista, nem ideologista, que eu só quero a arte porque é arte. Não! Às vezes a arte é entretenimento. E se ela é feita com boas pessoas ela é muito boa. Tão boa quanto a arte que é sublime, que é inspiração, que é filosofia. Não tenho o menor preconceito. Eu preciso saber se é isso que eu quero falar, entende? Porque são os discursos dos espetáculos. Hoje em dia eu não ouço nada do que eu quero compartilhar, de sentir vontade de falar sobre aquilo também. Então, assim, quando eu achar qual é o meu ponto, qual é o meu nervo que está me incomodando, que está pinçando, aí eu vou voltar para a cena, eu tenho certeza!

CP – Eu gostava muito da sua Maria Bonita. Acho que ali você...

FM – Acho que foi uma personagem que me tirou... Todo dia eu fazia um pouquinho de xixi quando terminava a cena, de tanta força que eu botava naquele final. Acho que estou um pouco exaurida também assim, claro que isso já tem cinco anos, mas aquilo me cansou de tal forma e me chupou como se eu tivesse tido três filhos e amamentado tanto, que quando acabou eu disse: “Ah! Não quero mais saber de criança não”. Então, assim, foi uma experiência muito intensa e até depois eu voltei para substituição no espetáculo de Merlin [risos], oh! desculpe, espetáculo de Nehle Franke Murmúrios, para fazer uma substituição. Eu não aguentaria um processo com um stress daquele que Evelin suportou, que Fabinho [Fábio Vidal] suportou, uma barra pesada. Quando eu entrei, foi uma substituição, que também era uma dureza fazer, que era como em Merlin, a gente saía, e assim a gente ia morrer! Assim você dá o sangue e dá muito a alma também. Porque se for só o trabalho de peão não vai exaurir. Não exaure, você deita, dorme e no outro dia está ótima. Mas é uma coisa que você bota sua alma muito ali. Todo dia você mexe coisas em você, quando o personagem é bom, o espetáculo é bom, mexe com coisas em você que no dia seguinte você não está a mesma pessoa, por mais técnica que se tente não adianta! O ator pode ser o mais técnico possível, mas ele não fica satisfeito se não se emociona em cena. Eu não fico satisfeita se eu tiver que

dar um discurso e falar de mãe ou algo sobre perda e eu não me emocionar, nem que seja um pouquinho. É linda a técnica, você coloca a voz para pegar num determinado lugar, não é? No subconsciente e tal, mas não me interessa se eu também não estou curtindo aquilo. Então tem um pouco a ver com isso tudo o meu afastamento, fiz um espetáculo ou outro, mas espetáculos pequenos, como com Gil Vicente num espetáculo muito bacana, mas somente um fim de semana. Mas, para ficar em cartaz, pegar um projeto, viajar [risos], isso ainda não.

CP – Nós começamos a conversa de modo um pouco diferente, pegando a Fafá agora no presente, que tal se nós fizemos a Fafá antes ou durante o Merlin? Você topa? Porque eu tenho recordações incríveis, você era “a dançarina” do grupo, não é? [risos] Então de vez em quando vem na minha cabeça a Dança da Morte, que eu achava linda [emoção], a dança da Jeschute e outras cenas. Você quer falar um pouco sobre estas criações?

FM – Me sinto péssima porque eu peguei o final da conversa de Evelin e aquilo me bateu muito igual. Essa coisa da juventude, mas a juventude no sentido de ser verde mesmo. O ator pode ter 20 anos e 10 de carreira. Ele amadurece fazendo aquilo. Mas [...] tinha muita pureza em tudo, muito prazer e também muito medo. O palco do Icba parecia uma boca que ia lhe engolir. Aquela plateia aqui e a outra aqui [semiarena de forma angular] parece que lhe engolia, não é? Depois fiquei pensando nisso. Meu Deus do céu, às vezes a ignorância é muito bom [risos], porque eu me jogava naquilo, ia dançar fazendo a morte e não questionava tanto sobre a morte, não é? Eu intuía que era aquilo e fazia, se você gostasse tudo bem, senão você gritava ou dava um enfim... Fazer aquilo tudo, Carmen, foi muito difícil por um lado, porque eu sentia muito medo, mas por outro lado, é isso que digo, a ignorância no melhor dos sentidos, o fato de você ser puro lhe ajuda muito também. Talvez se fosse hoje eu ia botar tanta psicologia em cima que nunca ia sair tão bonito, igual àquilo, com tanta pureza. Talvez saísse bonito de outra forma, mas eu gostei de fazer porque tinha pureza mesmo.

CP – E os estudos do processo, você guarda?

FM – Ave Maria! Muito bom aquilo. É como estava dizendo, eu achei que teatro era para ser toda a vida aquilo. Que você tivesse um tempo de chegar, de abrir a porta, de chegar no corredor, de visitar os quartos, de começar a morar na casa, até você convidar as pessoas. Não é? Então foi um processo riquíssimo da gente sentar naquela mesa, de começar a estudar tanta coisa. Coisas que ao mesmo tempo eram estranhas, mas estavam e estão no imaginário do ser humano. Porque são as lendas, são os mitos. Então era encantador, era delicioso fazer aquilo tudo. E fazer aquilo com aquela equipe, aquela turma. Nós éramos irmãos. Era uma família muito bacana, a gente se gostava demais, tinha muito afeto.

EB – Carmen, o que me marcou também foi a roda, o começo, aquele ritual de abertura. Eu procuro em cada espetáculo em que trabalho da gente ter uma coisa para juntar, porque aquilo ali era uma das coisas mais fortes do espetáculo, para nós atores esta concentração antes de entrar em cena com a energia de todos, um time. (Refere-se a uma concentração dos atores que terminava com o canto *Lauda et Dominus* em coro).

FM – Agora, Carmen, eu acho também que nós levamos isso, essas experiências conosco para a vida.

CP – Beto Mettig me lembrou do aquecimento que vocês criaram com o nome de cada um, engraçadíssimo, a vulva de Vica é... lembram? [risos]

FM – Sim. Eu acho que Merlin é barba, cabelo e bigode [risos]. Foi completo! Porque nós tínhamos a produção, que era muito bacana. Nós tínhamos o Icba, tínhamos os profissionais, toda uma infraestrutura.

VL – Hoje eu estava ensaiando num playground; quer dizer, parece que estamos retrocedendo sempre!

FM – Meu Deus, tínhamos uma equipe! Tínhamos Osvaldo Rosa, Sonia Rangel, Joana Schnitman, ou seja, tínhamos os profissionais que eram suportes. Tinha você, uma diretora absolutamente apaixonada, com quem tivemos conflitos, amores, paixões. Isso tudo é muito rico. Então quando eu digo é com confiança. Quando eu digo que é um pacote completo, tinha o backstage, que era isso, essa maluquice, essa brincadeira que você lembrou do aquecimento. O backstage durante o espetáculo deixava a gente muito animada, e viraram rituais.

VL - Nós em Merlin nos curtimos tanto! Que hoje, além de admirar estas pessoas como profissionais, as considero amigas eternas. [...] [Pausa decorrente de interferência sonora]

EB – Não podemos esquecer que Merlin se torna em diversos pontos um marco, inclusive na formação de plateia. Lembro de pessoas que começaram a fazer teatro por causa de Merlin. A plateia foi crescendo cada vez mais e se apaixonando por esse teatro.

VL – Tinha uma plateia adolescente. Às vezes eu encontro pessoas e elas perguntam: “Você fez Merlin? Ai... meu Deus, aquele trabalho me marcou muito, foi a primeira peça que eu fui e não esqueci e tal”. Acho que era mais por causa do tema. Então eu quero aproveitar que estamos nós quatro mulheres aqui reunidas, tinha mais outras, Iami e Luciene e depois Lilih. Era uma história que era uma história de cavaleiros da Távola Redonda, que tinha um mago, que era Merlin, mas foi o espetáculo mais feminino que eu já fiz. Era como se estas mulheres estivessem por trás o tempo todo. Quer dizer, era pensado por uma diretora [...] nós éramos menores em número, éramos 6 mulheres e 11 homens, mas tinha o tempo todo... – claro que tem a ver com sua mão, com seu corpo, sua respiração, com tudo, e o quanto esse feminino passeava pelo espetáculo todo. Merlin era muito feminino mesmo, além da magia destas mulheres que contavam esta história.

FM – Acho também [...] que nos homens o feminino tem uma força muito grande, isso ficava muito evidente por estas duas mulheres principais: a feiticeira e a rainha (Morgana interpretada por Viviane Laert e Ginevra interpretada por Evelin Buchegger). E os homens eu acho que faziam estas mulheres aparecerem mais. O oposto dava ao outro oposto mais poder e isso era o brilhante do espetáculo. Então eu acho assim, é claro que tem a ver com seu pensamento, com o que você queria com o seu discurso, o que era que você queria discursar, falar deste poder; no fundo era o que você queria, Carmen Paternostro [risos]. Pare de gravar neste momento e confesse.

CP – É verdade. Gosto que vocês falem sobre isso.

FM – Olhem que é um texto de um homem.

VL – Mas que tinha Ursula atrás. A casa era de Schaffner, mas você dirigia o espetáculo. Sempre tinha uma coisa assim, era a história de Artur, mas Morgana estava no comando, era a história de Merlin, mas ele se envolve com Viviane, e sem perder o foco que nós atrizes interpretamos os cavaleiros. Fizemos de uma forma que era caricata. Eu lembro de você dizer: “Eu não quero ver vocês imitando homens, mas a ideia é vocês descobrirem o cavaleiro que tem dentro de vocês”. Por isso nós fomos ao Terreiro do Ilê Opô Afonjá ver aqueles orixás



com os seus cavalos, que nós descobrimos ali. Para mim foi marcante, na construção do meu cavaleiro, fazer uma relação com os orixás.

FM – Tem outra coisa também, Carmen. Ali eu era muito nova e a técnica que eu tinha era uma técnica básica que era de dança. Você sabe que até hoje eu uso muita coisa de técnica que você deu? Vica mencionou a criação e a influência dos terreiros e o fato de termos ido ao terreiro, lembro também que você amarrou a gente [risos] e quantas vezes eu usei aquilo na minha vida, usei aquele trabalho de respiração, aquele aquecimento em roda? Entendeu? Não é sair correndo e fazer um cooper.

VL – Quer saber de uma coisa, Carmen? Você me apresentou uma forma de respirar que era o contrário do que eu já tinha feito, apesar de não ter feito ainda tantas coisas, mas era o contrário do que eu sabia. Você inspirava pouco e se concentrava na expiração. Hoje em dia você vê um monte de gente fazendo isso, mas na época foi a primeira vez que alguém trouxe. E eu a partir daí só consigo respirar assim. Para os meus personagens e tudo, eu só consigo na realidade na expiração a força do movimento, que é o contrário do que sempre se acredita, que a força está no inspirar. Pois internalizei a força na expiração, e já tem 20 anos que continuo assim com meus personagens ou em um momento da minha vida que preciso de força, eu busco na expiração e isso eu aprendi no processo de Merlin.

FM – Eu fico pensando nisso. Será que estava tudo no começo da profissão e o resto foi só trilhar, está entendendo? Porque eu me pego também usando essas coisas e de uma forma como se eu não estivesse usando mais nada. Claro que a gente vai aprendendo inclusive a usar aquilo e cada vez melhor e com mais esperteza. Porque às vezes você não usa aquela técnica ou o aquecimento *ipsis litteris* [exatamente igual], mas é saber com o amadurecimento, com a idade como aplicar. Minha raiz é essa. Eu já tinha feito um espetáculo grande em produção, que foi Alfaiates, [...] mas em termos de processo não se compara. Para mim teatro é processo. Quanto tempo ficamos juntos? Os ensaios duram quanto tempo?

CP – Foram seis meses de ensaio. De outubro a dezembro de 1982. De fevereiro a abril de 1993. Nós estreamos em 29 de abril de 1993 e encerramos em novembro de 1994. Praticamente dois anos e meio juntos.

VL – Para mim foram duas gestações verdadeiras. Vítor recém-nascido e eu comecei a fazer Merlin. Depois do espetáculo no TCA, fiquei grávida de Júlia. Tanto que o último espetáculo em São Paulo já fiz de barriguinha mesmo. Sei as épocas pela idades dos meus filhos. Vítor, que era chamado Vitão, que Fafá chamava Tão, hoje é Tão-Tão [risos].

FM – Aquilo que você estava lembrando do aquecimento, Carmen, “A vulva de Vica é velada”, quer dizer, nós fizemos um trava-língua, cada ator tinha o seu nome em trava-língua. O meu era: “O fiofó de Fafá é fofó” [risos].

VL – Gente, nós tomávamos banho juntos quando terminava o espetáculo. Muito esforço, muita energia, mas era tudo muito fraterno entre nós.

FM – Acho que foram experiências boas. Acho que sua cabeça, Carmen, soube unir as pessoas. Você reuniu pessoas para o projeto. Não tinha um ator... Digo isso, já estou com 43 anos, não tinha um único ator que dissesse: “Que chato! Estou aqui só para ganhar meu dinheiro”. Todos estavam ali segurando o bolo. Até a substituta que entrou, que foi Lilih, também segurou o bolo. Com muita alma entrou querendo fazer e com muita entrega. Então, assim, você agregou muito bem as pessoas e pegou pessoas muito boas. Então foram coincidências muito boas. Aí nós vamos para o místico. O fato de você falar de um mago. De

uma era, da magia, não é? Hoje é tudo tecnológico, você explica as coisas cientificamente. Em Merlin, você nos conduziu para outra era, a vibração era outra, uma magia muito grande. Me lembro do final: aquele mar com aquele pano vermelho. Sempre quando nos encontramos falamos dessas coisas mágicas do espetáculo. Outro dia encontrei alguém que me lembrava do mar da cena final. Então o que eu lembro ou o que as pessoas lembram são essas coisas simples e muito mágicas do espetáculo. Nós éramos muitos e mergulhamos de cabeça nesse mundo mágico. Hoje, por uma série de razões, não se tem mais essa chance de viver uma experiência como vivemos em Merlin. Não dá para repetir. Foi muito bem-vivida.

---

**Depoimento de Viviane Laert concedido em 29 de janeiro de 2011 com participação de Fafá Menezes**

**Função: atriz no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: Morgana, Elaine e Cavaleiro**

CP – Vica, qual era o seu instante quando o projeto Merlin chegou até você? Você fez audição?

VL – Eu tinha acabado de chegar grávida da Alemanha. Tinha feito teatro aqui até 1988, e viajei para a Alemanha onde morei três anos. Quando voltei, fiz uma substituição de Andréia Elas em Um Beijo no Asfalto e eu ingressei na Escola de Teatro. Aí você fez o seu curso, que era baseado na dança-teatro. Eu vivi na Alemanha a influência de Pina Bausch e voltei com a ideia da dança-teatro muito forte. E aí com seu curso eu disse: “É isso que eu quero fazer, quero fazer isso”. E as referências que as pessoas me davam suas eram: “Ela é excelente, ela é excelente! Tem que fazer mesmo, ela está revolucionando, vamos nessa”. Aí pronto, fiz a oficina que você deu antes. No final do curso você abriu para audição. Nem todos da oficina fizeram Merlin, e tem muita gente em Merlin que não fez a oficina também. Então num determinado momento estava com um filho com menos de um ano, estava voltando à Faculdade, trabalhando no Teatro Castro Alves como administradora do Balé, e aí passei na audição de Merlin. E aí eu larguei tudo, menos o filho, é claro [risos]. Foi um momento muito especial da minha vida em que eu só vivi de teatro. Eu só cuidava do meu filho e cuidava de Merlin [risos]. Foi muito lindo isto. Nós ganhávamos uma ajuda de custo, não era muito, era talvez a metade do que eu ganhava trabalhando no TCA [...] em geral não ganhamos para o processo, só depois alguma coisa. Isso em Merlin foi superimportante. Bancar o artista para ele estar pleno no processo. Anos depois eu vivi no Vila Velha um processo parecido nesses termos, que foi o Dom Quixote. Também uns oito meses, com muita preparação corporal, aula de canto e estudo de texto. Foram os dois únicos espetáculos em que eu vivi isto. Isto para o artista é de um prazer! Você está mergulhando tanto teoricamente, viver o universo, contextualizar mesmo o espetáculo, enquanto está se preparando tecnicamente. Em Merlin nós fizemos corpo com você, tivemos tantas preparações e condicionamentos físicos! Tínhamos o trabalho com Osvaldo, porque para fazer aquele espetáculo nós precisávamos disso. Eu estava recém-parida e queria perder peso para aguentar fazer e rolar daquele jeito! Meu Deus, eu era jovem! [...] Imagine quem hoje se predispõe para isso? Então, foi de uma inovação, uma aposta. Eu nem sei, Carmen, se você tinha certeza do que tinha nas mãos. Mas

assim foi tão avassalador! Eu não sei, foi um processo marcante para cada artista que fez e foi um marco para o teatro.

CP – Acho que o meu traço é o desafio. Quando em 2003 eu estava no Iceia ensaiando o Evangelho Segundo Maria, Erlon, o produtor, me chamou para conhecer o Forte do Barbalho. Chegando lá eu disse: “É aqui. Temos que fazer o espetáculo aqui”. E me joguei de cabeça e mudei a concepção. O Forte tomado de mato e nós entramos. Erlon comprou junto a briga e foi uma conquista. Merlin também foi o desejo do desafio das 14 horas, como fazer, como dominar isso. Schaffner foi um grande parceiro nesse desafio. Tinha dias que eu caía na mesa em cima dos papéis. Era um quebra-cabeça, os mapas, as fusões de cenas. Cleise estava comigo, tinha também mapas, mas muita coisa eu resolvi na cena com vocês, no ensaio mesmo nós cortávamos. Então o que eu gosto é do desafio.

FM – Mas você não acha que isso acontece uma, duas, no máximo três vezes na vida de um artista? Que isso exaure, Carmen?

CP – Exaure por falta de parceria. Esses desejos, esses desafios artísticos, você precisa de parceiros. Nem sempre você encontra o momento certo para fazer uma constelação de parceiros, de pessoas. Então eu acho que são estrelas que se juntam num determinado momento e fazem zumm. E marcam seu espaço na galáxia, entendeu? Nós fomos uma constelação. Nós nos juntamos no Merlin com uma função, e cada estrelinha ali foi responsável pela constelação do Merlin. Nós espalhamos o Merlin por 20 anos e as pessoas se lembram. Nós que vivemos, entre nós, seremos uma referência de um grupo que viveu uma mesma e muito forte experiência teatral.

VL – Falou, Carmen! Já existe o rótulo de que nós artistas somos vaidosos. Mas, além do prazer, entre nós existia uma harmonia. Eu não desejava o personagem de Fafá, ou ela o meu. Porque meu personagem tinha tanto de Fafá, como de Evelin, tanto de Carmen, como de Joana, porque a gente trabalhava junto, não havia disputa lá dentro [emociona-se], talvez por isso fazíamos cenas de batalha tão fortes que até hoje as pessoas lembram. A disputa, a gente levava para o palco. Para a cena, para a história, para a ideia. Lúcio fazia o protagonista, e ele era o cara que estava do lado da gente. Não tinha isso de especial. Você também não dava espaço para isso. Não tinha estrelas, todos eram operários. Todos estavam lá para fazer aquilo acontecer. Pegando um pouco o final da sua fala dizendo isso que tinha o desejo e uma coisa que a gente queria falar e o porquê da gente estar falando aquilo. Claro que tinha o mistério da magia mesmo que mexia. Lembro que você falava muito do inconsciente coletivo e a gente estava mexendo mesmo. Mas a gente poderia ter feito Brumas de Avalon, mas não, a ótica foi outra, foi a terra deserta e o que pode brotar disso. Estávamos falando da nossa história também, da reunião de pessoas juntas com um objetivo de mexer e transformar as pessoas. Uma vez Sacha [filósofo e professor] virou e disse assim: “Vica, eu acho que para você o teatro é um sacerdócio”. E assim eu pouco ganhei dinheiro com o teatro, eu pouco ganhei fama com o teatro, não sou famosa, sei que sou uma atriz muito querida pelos meus colegas, isso eu tenho certeza.

FM – Famosa. Isso não existe em Salvador. Isso só em âmbito nacional e internacional. É como você falou, nós somos operários. Eu vejo assim.

VL – Então, o que é que me move mesmo? É fazer um teatro que mexe comigo. Se não me diz nada, para que eu vou fazer? Quero mexer com os outros. Acho que é a grande meta. Então, resumindo, eu estava me sentindo numa terra deserta, e cheguei aqui, fui acolhida por uma pessoa que queria aquela forma. Para mim foi isso – um encontro muito especial. Primeiro com você e depois com todas as pessoas que acreditaram e vestiram a camisa. Para

fazer aquela roda, aquele mar, aquele fogo. [As quatro mulheres conversam ainda mais sobre as lembranças. Ao final, as atrizes saem juntas para celebrar o encontro.]

---

## **Depoimento do cenógrafo e artista plástico Gilson Rodrigues concedido em 15 de janeiro de 2011**

### **Funções: cenógrafo e figurinista do espetáculo Dendê e Dengo**

CP – Gilson, quando você pensa em Dendê e Dengo, o que lhe vem à cabeça?

GR – Um encontro e uma vontade grande de fazer teatro. Eu tinha acabado de chegar à Bahia voltando de um período longo em São Paulo e havia uma grande afinidade primeiro pela proposta que você me fez, e depois o fato de estar com Aninha e as meninas. Eu achava um momento mágico, certa magia esse encontro e a proposta cenográfica que eu sugeri e a incorporação sua e de repente o susto que você levou quando entrou no teatro e viu a janela do fundo e sugeriu que o vento entrasse por aquela janela-ameba de Lina Bo Bardi. Então, quando penso neste momento, é para mim um momento muito bonito, sabe? O texto bonito, a forma como você dirigiu, parecia uma partitura musical, sabe? O entrosamento do grupo. Um trabalho extremamente coeso. Me deixou muito feliz esse trabalho. Fiquei muito orgulhoso dele. Vindo de São Paulo depois de ter visto vários espetáculos. Assistia a tudo que podia. Estava com a cabeça cheia de ideias.

CP – Quem em São Paulo na área da cenografia você curti?

GR – Luiz Carlos Ripper, Ednísio Ribeiro, Marcos Flexmann e o marido de Dedé Veloso, Hélio Eichbauer.

CP – Em São Paulo, você estava fazendo qual atividade?

GR - Eu fiz artes plásticas, com exposições de gravuras e pinturas. Fiz cenografia e figurino para Gal Costa para os shows Deixa Sangrar e Índia no Teatro Vereza. Lá eu não fiz nada para teatro, [...] só música e artes plásticas. Fiz muita exposição de tecidos. Eu pintava muito tecido em São Paulo.

CP – A sua proposta para o figurino em Dendê e Dengo traz esse trabalho em tecido, não é? Você trabalhou com tecido cru. Você pode falar sobre o figurino?

GR – O figurino, você me deu uma luz através da gravura da mestiça de Eckhout, que é um camisolão e uns tecidos estampados que as meninas usavam, tipo abadá.

CP – Gilson, fale mais desta gravura porque eu esqueci.

GR – O pintor Albert Eckhout foi um holandês que chegou ao Brasil junto com Maurício de Nassau. Era um pintor maravilhoso, pintava as mocamas, os negros, os índios brasileiros. Para o cenário também usei sacos de farinha como praticável, que davam os diferentes planos onde as meninas ficavam em pé, deitadas, sentadas, escondidas etc. E ainda o colar de lamparinas, que limitava o proscênio da plateia.

CP – Como você chegou ao uso de jornal no cenário?

GR – O jornal foi uma ideia de aproveitamento do material, da reciclagem. Um dos primeiros trabalhos aqui com essa intenção. Facilitou muito as viagens do espetáculo a cenografia. Isso porque podia ser feita no local onde se chegava. Uma cenografia prática e com efeito. O figurino da cantora de Rita, um pouco inspirada em Jane Joplin e Gal Costa. Eu até usei o espelho que Gal Costa usou no show do Chacrinha Divino e Maravilhoso, ela usava isso na região da genitália, ele era côncavo e atraía luzes. Lindo! Um adereço confeccionado pelo artista Edniso Ribeiro de que eu gostava muito. Tinha as camisas do Bahêa, de Iami, linda aquela cena. As duas grandes atrizes juntas foram inesquecíveis.

CP – Como foi para você quase não ganhar dinheiro?

GR – Valeu, era tão bom! Era tão bom fazer o trabalho que a gente gosta, que você já está ganhando. Ruim é quando você não gosta. Os adereços também eram muito simples e efetivos. O que eu gostava era da possibilidade de transformação em cena, através da sobreposição de elementos; era prático.

CP – Então, Gilson, só para lhe informar. As pessoas estão perguntando por que eu parei de dirigir e por que e o que estou estudando.

GR – Eu achei genial você voltar a estudar.

CP – Pois um dos motivos é que as pessoas lembram de Dendê e Dengo e Merlin como dois trabalhos-referência que serviram como divisores de água dentro do cenário baiano dos anos 90. Um cenário que tinha na época algumas tendências teatrais e uma delas era o espetáculo ser pequeno demais deixando a desejar ou ser grande demais, uma superprodução que ficava pouco tempo em cartaz. Uns espetáculos indo para o muito sério, quase didático, e outros para o banal, do riso fácil. Um cenário desequilibrado, que na época era muito amador, e essas duas produções com pesos diferentes vêm chamar atenção, primeiro, que você pode falar da Bahia sem ser folclórico, no caso de Dendê e Dengo, e segundo que na Bahia se pode fazer uma superprodução de nível com os atores ganhando para ensaiar, num longo processo de busca e criatividade, que foi o caso de Merlin. Então minha intenção na academia é também reconstruir o que se passou. Qual a metodologia aplicada na encenação, qual a forma do trabalho de ator em cada uma delas, as equipes, quem estava comigo coautorando na criação, não é? E você, Gilson, foi um parceiro com quem eu tinha muita afinidade criativa.

GR – Porque nós fizemos *Moça*<sup>295</sup> com aquele pessoal todo. Gostoso o *Moça*. Foi um espetáculo em que inovamos muito na cenografia, colocamos os out-doors dentro do teatro. Éramos tão anticonsumistas que não pegamos dinheiro pelo uso, queríamos criticar a invasão ótica, foi tão avançado aquilo! Eu gostava da plasticidade. Aquela pista de asfalto pintada no chão, com os baldes plásticos com luzes, avisando que tudo estava em construção. Um momento bom, e o Icba era a minha casa. Eu ia todos os dias e lá rolava tudo. Você encontrava, discutia, falava. Os projetos, as pessoas. Schaffner teve uma importância muito grande culturalmente aqui na Bahia, muito grande mesmo.

CP – Que mais você gostaria de acrescentar?

GR – Enfim, nem sei.

CP – E 20 anos depois de Dendê e Dengo como você vê o cenário teatral baiano?

---

<sup>295</sup> *Moça*, espetáculo com músicos dos grupos Garagem e Sangue e Raça e dançarinos-atores do grupo Intercena, realizado em 1977 no Teatro do Icba.

GR – Olha, tem produções que gosto e outras que gosto menos. A Bahia na área de teatro está sofrendo. Outro dia vi no Vila Velha uma produção de Cacá Carvalho com o grupo Piolim que gostei muito. Aquela de Hebe Alves sobre cinema mudo, com Aicha Marques e Maria Menezes, Uma vez nada mais, achei muito interessante. Um trabalho bem cuidado da parte da interpretação das atrizes e também uma direção segura. Os outros gostei menos. Também o problema de produção é sério. Aqui as pessoas têm vontade, mas as limitações são muitas. Antigamente era mais fácil.

CP – E o seu momento agora? Depois desta fase de cura e restabelecimento, o que você vislumbra?

GR – Não tenho a menor ideia. A vida é uma surpresa e tudo a qualquer hora pode mudar o rumo. Seja o que Deus quiser. Estou pensando em desenhar, mas ainda não posso por causa da tinta que me faz mal<sup>296</sup>. O que faço é ler, ver notícias e às vezes ver novelas, que são ridículas. Os atores são bons. A direção de arte, figurinos, iluminação, tudo de primeira, mas o contexto geral não me diz nada.

CP – Quais as cenografias que você mais amou fazer?

GR – Mulheres de Tróia; as cenografias do Teatro de Cordel, de João Augusto; Moça e Capital, do Intercena; Dendê e Dengo; Língua de Fogo com Luiz Marfuz. Agora mesmo voltamos a trabalhar juntos na entrega do prêmio Braskem. Fiz um trabalho sobre máscara. Peguei máscaras de carnaval e Comédia Del Arte. Fiz uma miscelânea de tudo que já estudei sobre máscara. Ficou bonito o visual da premiação. Uma grande máscara de três metros de Baco, com muitos cachos de uva feitos com bolas de soprar pintadas, com folhas de parreira e aquela cara alucinada de Baco, que descia com o ator Cobrinha sentado na boca de Baco.

CP – Você tem documentação de suas obras cenográficas Gilson?

GR – Das últimas tenho. Das primeiras... não tinham recurso para isso, não é? Recuperei recentemente umas fotos de Mulheres de Tróia tiradas por Mariozinho Cravo. Agora tudo que faço eu documento.

## **Depoimento de Geraldo Moniz concedido em 27 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papel: Rei Artur**

CP – Quem era Gere quando fez Merlin?

GM – Vou responder tentando contar o que eu sentia naquele momento há 20 anos passados, e não exatamente como eu vejo hoje. São dois momentos diferentes e aquele momento foi muito especial. Bom, eu tinha sido convidado por você para fazer a divulgação de uma oficina, se não me engano. Tinha também o seu retorno à Bahia de uma maneira definitiva. Então o primeiro contato, eu fui contratado para divulgar a oficina e acentuar o seu retorno, porque você vinha e voltava muitas vezes, e naquele momento você queria ficar na Bahia. Então a gente fez esse trabalho de divulgação como jornalista. De fato, até esse momento na

<sup>296</sup> Restrições de ordem respiratória, com tratamento à base de quimioterapia.

minha vida, eu tinha dividido minha vida entre ser jornalista, ser artista, ser ator. Enfim, eu estou relatando isso com a minha reação também nesse período todo de Merlin. Essa divisão, tanto que eu gostava de ter o nome artístico e ter um nome jornalístico, e acho que isso se fez presente no processo também. Acho que, num determinado momento nesse período de divulgação da sua chegada e da oficina, você me fez o convite para Merlin. Eu aceitei com muita surpresa, eu sou uma pessoa muito emocional também, eu fui acometido de bastante emoção e encantamento. Encantamento pela proposta, por você – pela pessoa que você era, pela sua trajetória, pelo seu modo de ser. Acho que houve uma mistura de tudo isso. Depois nós iniciamos a oficina, foi feita a seleção e ficou claro que você queria me aproveitar de alguma forma. O processo de trabalho foi iniciado e neste momento já percebia que era um projeto diferente do que se tinha na Bahia por vários motivos. Primeiro, por motivo profissional de mercado, porque nós tivemos oportunidade de trabalhar durante meses a fio como profissionais recebendo salário, com horário de ensaio. Então isso é magnífico, e foi desde a seleção, que foi muito organizada, respeitosa e dentro dos trâmites profissionais, com um tratamento profissional, o que é uma coisa pouco usual em Salvador. Isso é uma coisa singular, e dentro deste escopo de profissionalismo não só a questão do ator receber salário e ter horário de trabalho de ensaio, como também se propor a desenvolver ações que não estavam acopladas a teatro especificamente, mas você estudar literatura e ter palestras de pessoas ligadas a diversos temas que estávamos desenvolvendo. Foi uma experiência com um processo muito peculiar e muito rico, inclusive profissionalmente. Então eu fiquei muito encantado de poder acompanhar o seu processo de criação, que não só teve a cooperação da equipe dos atores, que virou um núcleo verdadeiramente, como também das pessoas que foram sendo agregadas, assistente de direção, figurinista, pessoas que foram convidadas para trabalhar o texto, o próprio Ieba através da figura de Schaffner, que também trabalhou na trilha sonora, enfim, e tantas outras contribuições de toda aquela estrutura que tínhamos ali.

O processo dentro de uma perspectiva muito pessoal, acho que foi muito rico para mim, importante como artista e como pessoa, porque foi uma experiência muito forte. Acho que em determinados momentos, principalmente no início do trabalho, a questão apontada da divisão interna de ser artista e ser profissional de outra área também se fez presente. Acho que de fato, também, o próprio personagem, muito rico, que é um mito da história mundial ou até um mito da humanidade, que é o rei Artur e todo mundo sabe da história. Acho que isso deu um certo medo da responsabilidade. Saber que o texto era de um autor alemão, com repercussão internacional, que já havia sido montado mundialmente e que no Brasil estava sendo montado pela primeira vez, de todo aquele arcabouço de atividades que tínhamos diariamente, de estudos com pessoas e tal, mostrava que era uma empreitada desafiadora e pretensiosa no bom sentido, não é?, de você ser ousado e trazer para os trópicos, para a Bahia, para Salvador, diante desta realidade toda de ser, de sobreviver, da realidade artística, fazer uma empreitada daquela tão grande e tão grandiosa.

O dia a dia da turma foi muito rico, eu pude perceber isso pelas conversas que nós tínhamos em grupo ou individualmente. Acho que mexeu com cada uma de nós, para que cada um de nós crescesse ou modificasse a personalidade. Uma chance para amadurecer como profissionais e como pessoas. A partir de Merlin, muitos de nós fizemos nossas escolhas e nos direcionamos na vida profissional. Vários decidiram permanecer como atores e se dedicaram com muito afinco a essa área. Diogo, que divide entre ser ator e cantor um pouco também. Viviane, Daniel, Lúcio e outros, a partir dali, a coisa mexeu tão profundamente que as pessoas fizeram escolhas que estão até hoje 20 anos depois. De fato se revela um momento especial para todos que estavam ali não só artisticamente como pessoalmente.

Acho que, independente (como já relatei) da divisão, da carga, de todo esse medo de interpretar Artur, o texto, tinha questões mais coletivas, de dificuldades coletivas. Isso é interessante porque houve tempo e espaço para isto, para as pessoas externarem suas problemáticas, seu limites, dificuldades, seus prazeres, e isso tudo ficou muito evidente. Acho que você (como já falei) é uma pessoa muito batalhadora, corajosa e ousada também, então na condução – não só na escolha de montar essa peça, de fazer essa encenação, de conter todo aquele processo, mas também no dia a dia – você manteve essa ousadia, essa [interrupção pelo barulho].

CP – Digamos teimosia [risos]. Eu lembro dessas dificuldades e lembro também como às vezes eu me sentia aflita perante essas dificuldades, porque também eu era nova, não só vocês, todos nós 20 anos mais jovens [risos] e às vezes eu tinha mais dificuldades para os papéis desafiadores, que foram os papéis centrais, o Merlin e o seu, o rei Artur. Os outros papéis eu pude ajudar a muitos atores, por exemplo: ajudar Iami a encontrar a Dolorosa, Yulo encontrar Percival e outros eu tive alguns acertos. Mas eu tinha tanta preocupação em ajudar a você que uma noite eu sonhei com você e desenhei a cena do sonho de Artur a partir do sonho que tive com você. Tamanha era a preocupação de querer lhe ajudar e poder ajudar que terminei sonhando em como montar a sua cena do sonho do rei Artur com a voz de Merlin, que foi uma das cenas mais lindas do espetáculo. Você lembra da cena? Um texto maravilhoso, você entrava rolando pelo chão... Isso no processo batia muito forte, aquele desafio de vocês tão novos receberem papéis tão exigentes, e a minha incapacidade de dizer “Tenha confiança, vai dar certo”. Então a coisa que me fazia forte era dizer: “Vamos para frente, vamos para frente” (teimosia e perseverança). Você lembra, Gere, desse período?

GM – Acho que questão da incapacidade, do medo e do desespero foi uma coisa comum a todos nós. Acho que você conduziu de uma maneira com esses mesmos adjetivos de ser corajosa, intrépida, teimosa, insistente, obstinada, e por outro lado como você era a diretora e você é mulher tinha uma projeção, e todas as pessoas de maneira geral projetavam um pouco a questão da mãe, que inclusive era um tema que nós trabalhávamos muito. Por causa do cálice, por causa dos personagens femininos, que são arquétipos, tanto as mulheres como os homens são vários arquétipos, então acho que até isso também tinha [risos]. Então as pessoas esperavam em você um comportamento de mãe. Então você tinha também que fazer este papel. Acho que você tinha muita paciência. Talvez eu, no seu lugar, não tivesse tanta paciência não pelo jeito que sou. Mas isso é admirável, independente das dificuldades que reconheço em você ou que podíamos na época reconhecer. Eu lembro muito de todo esse período e volta e meia essas cenas vêm à minha cabeça 20 anos depois. Isso é até interessante a gente se perguntar por quê? Acho que tem algumas respostas muito pessoais, que eu já não estou fazendo mais teatro, acho que Merlin foi o último espetáculo que eu fiz... Acho que o último que fiz na vida foi o seu. É, fomos para São Paulo... é, foi sim, tem essa questão de ser muito forte por isso. Tem a questão do prazer, eu sou uma pessoa que tem prazer em atuar, não foi à toa que fui para o teatro desde os 19 anos. Tinha o prazer e a vontade, apesar de ser uma coisa tão difícil, tão efêmera, você faz uma vez, aquela coisa enorme, todo mundo dando o seu sangue, quando digo todo mundo é ator, diretor, cenógrafo, assistente, iluminador, sonoplasta, todos fazendo aquela coisa enorme, essa obra artística que depois se desmancha no ar. Então essas cenas são presentes na minha vida e volta e meia elas aparecem na minha cabeça. Acho interessante, você lembrou a cena do sonho, que foi uma cena que até hoje bate também, ela é antes da luta com Mordred. A cena da batalha final, em que eu tinha que usar a espada contra o Mordred, que é o filho de Artur; eu me feri, cortei a cabeça, mas a vontade de fazer era tamanha que eu nem percebi que eu tinha me ferido, tanto era o ardor e a vontade fazer a cena.



[...] [A conversa vai para a atualidade refletindo sobre meios de produção e conquista de público, redução dos projetos artísticos.]

CP – Gere, me dói muito não poder realizar meus sonhos de encenação. Na atualidade somos obrigados a reduzir já no projeto, que quase sempre já nasce pequeno, e ainda por cima a produção precisa tirar desta verba minguada a manutenção das pautas, que são caríssimas. Como você vê isso?

GM – Acho que parar de sonhar para um artista é a morte. Sem o sonho o artista morre e sua arte com ele. [...] Acho que deve ser o contrário, o artista tem que cada vez sonhar mais. Acho que Merlin nesse sentido foi um exemplo. [...] Quanto à questão de se afirmar que o público baiano não prestigia o teatro sério, não é bem assim. [...] Sou testemunha viva de espetáculos como Mobilização, Gregório Matos de Guerra, Salomé e outros grandes espetáculos que eu vi, em grandes espaços, grandes produções, envolvendo dezenas de pessoas, que funcionavam e abarrotavam de gente. O baiano gosta sim de cultura, uma cidade de três milhões de habitantes, mais da metade do que Berlim, possui..., ou seja, em termos mundiais é uma cidade grande. Tudo bem, parte da população é pobre, mas hoje tem muita gente para consumir sim, tem pessoas para pagar ingresso sim, e que o público foi feito com o besteirol, não existe isso, acho ridículo até. Acho que precisamos fazer boas produções. Temos que acreditar nos nossos sonhos, esta é a primeira coisa. Acho que Merlin é uma prova muito clara, muito evidente. Não só reconhecida pelo público, mas por prêmios, espetáculo, vídeo [...]. Hoje eu ainda sonho com Merlin. Essas imagens ainda estão na minha cabeça. Eu disse no começo da entrevista que o teatro é efêmero, mas por outro lado ele não é, porque 20 anos depois essas imagens chegam. Eu tenho certeza de que elas estão presentes na cabeça de muitas pessoas. Até hoje encontro pessoas que comentam. E o interessante, já aconteceu que depois de conviver com uma pessoa muito tempo e ela descobrir que eu fiz Merlin e me perguntar: “Você fez qual papel?”; “Artur”. Aí a pessoa fala: “Como? Você fez Artur! Você era Artur! Não acredito!” Então é efêmero mas às vezes tem exceções. Merlin permanece vivo no coração, na alma e na cabeça de tantas pessoas, assim como permanece para mim. [...] [O depoimento continua abordando questões do fazer teatral.]

### **Depoimento de Hebe Alves<sup>297</sup> concedido em 4 de fevereiro de 2011**

#### **Função: assessora de interpretação do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

HA – Bom, primeiro foi uma surpresa e uma satisfação estar trabalhando com você naquele momento. “Ela quer que faça trabalho para ela, será isso mesmo? O que será que ela quer? Como é que eu vou trabalhar dentro desse projeto dela?” Isso foi uma grata surpresa e foi muito bom. Quando eu cheguei lá, o que mais me impressionou foi a vitalidade do elenco e a qualidade que Tchekov vai chamar de “ensemble” e que Stanislavski chama “o grupo” trabalhando, buscando – cada um empenhado em conquistar a sua personagem – o seu espaço de cena mas, sobretudo, todos jogando entre si, isso era muito bom e vi que era uma qualidade do seu trabalho. Aí eu fui entender o que estava fazendo ali, de estar compartilhando aquela experiência coletiva, tentando ver, dentro do que me cabia fazer, que era o trabalho mais

<sup>297</sup> É professora doutora da Escola de Teatro da Ufba, atriz e diretora teatral com vários prêmios e apresentações de seus espetáculos em âmbito nacional e internacional.

focado no texto e atuação cênica, dar minha contribuição. Além disso, outra coisa que me chamou atenção no Merlin foi o uso que você fez daquele espaço. Você jogou com o espaço do Icba de uma forma que eu nunca tinha visto. E olhe que eu frequentava o Icba muito. Foi um espaço muito presente no teatro baiano. A gente fazia espetáculo, oficina, assistia a espetáculo, sempre muita coisa naquele espaço. Eu tinha uma intimidade muito grande com o espaço, mas me surpreendi com sua proposta de uso. Você realmente explodiu o espaço, um termo que agora a gente encontra em Roubine em análise de encenações. E eu vi você concretizar essa explosão no âmbito do seu projeto de montagem e com isso criando uma atmosfera mágica, que bem cabia no espetáculo. Muito bacana, e com isso você mexia com a percepção do público, você deslocava o modo habitual de ver espetáculo. Então as pessoas ficavam mais permeáveis às suas provocações. Porém não só através do espaço, mas do visual que criava atmosferas fantásticas e grotescas do espetáculo, que também dialogavam com o lirismo. Não sei por que mas acho que tem a ver com aquela cena de... [Mordred chamando: “Anjo, anjo, você está aí?” Com Marcelo Praddo] e também de Yulo [com o jovem Percival, “Eu não consigo encontrar Deus?”]. Cenas como essas e o vigor da encenação. O trabalho de corpo dos atores, naquele espaço, os poucos objetos que você tinha. Como você potencializava, e a encenação ficou exuberante, bonita, uma coisa forte que mexia e mobilizava a atenção do público. Propunha indagações. Um texto difícil, longo, e uma encenação que não era comum, e hoje ainda não é [risos], no teatro baiano, que é um teatro feito com coisas ligeiras. Salvo incursões aqui e ali de alguns encenadores, o teatro mais ligeiro tenta se afirmar como sendo a vocação do teatro baiano. O que acho uma besteira, uma bobagem. Um estado que tem uma história com o teatro brasileiro – pela primeira Escola de Teatro – ser reduzido a besteiro, é um pouco apressado demais e de uma miopia política e artística muito grande. Então a sua montagem na época era muito mais caudalosa, muito mais consistência do que hoje. Já naquela época Merlin conquistou o seu espaço próprio com muita pertinência e eficácia. Aliás, além da eficácia, tomou e arrebatou a gente.

Trabalhar com o elenco foi muito bom. Primeiro que eu conhecia boa parte deles porque alguns eram alunos da Escola de Teatro, isso foi bacana, já havia um diálogo. Tinha outros que eu conheci ali, por exemplo Lilih Cury, e aí foi bom esse contato com pessoas com quem até então eu não tinha trabalhado. Eles foram muito receptivos e você também foi receptiva, muito acolhedora da proposta que eu estava fazendo a vocês como encaminhamento de um tratamento cênico na atuação dos atores. Então foi muito bom, muito rico. [...] não sei se isto foi depois que eu fiz sua oficina “Passos versus ao Teatro Coreográfico”.

CP – A oficina foi antes. Aproximamo-nos durante as aulas.

HA – Ah! Foi isso, houve um namoro. Tinha um interesse em conhecer o seu trabalho como encenadora. Por isso quando você me convidou eu disse: “Puxa!” Entendeu? Eu tinha curtido as coisas que você propunha nas aulas, e vi de uma maneira muito mais extensa e mais ampliada no trabalho que você fez em Merlin.

CP – Nessa época, a Hebe diretora estava produzindo o quê?

HÁ – Anos 1990, eu estava com o grupo Cereus, com a produção O homem nu e suas viagens, e tinha feito antes um espetáculo que obteve uma excelente repercussão, que foi Os melhores anos das nossas vidas, que foi daí que surgiu o grupo que tinha Maria Menezes, Aícha Marques, Zeca de Abreu e todo o pessoal, Jorge Borges, Sérgio Sobreira, Nara. E estava me preparando para dirigir outro espetáculo, que obteve boas respostas tanto de público quanto de crítica, que foi Noite Vadias, [...] uma adaptação de Cleise Mendes dos Contos de Boccage. Então, eu estava abandonando a timidez e me assumindo como diretora e cada vez mais deixando de frequentar o palco como atriz. Foi uma coisa que descobri ao

cumprir um contrato com a Universidade para dirigir Os melhores anos. Até então só tinha dirigido coisas pequenas, esquetes. Até então eu fazia codireção, consultoria, assessoria, muitos cursos de interpretação, preparação de elenco. Fiz muita coisa, é uma experiência que começa desde 1974, então essa coisa de trabalhar com ator foi muito bom porque eu aprendi muito. Eu fui contratada pela Universidade em 1990 e fui coordenar um curso livre. Aí que eu assumi a direção muito ainda assustada, muito sem saber se era isso mesmo. Eu achava que para ser diretor precisava muito mais estofado, e nessa época eu achava que não tinha. Eu era só uma atriz curiosa e dedicada, e dirigir para mim era um negócio que exigiria mais. Então fui aprendendo. Eu aprendi muito dirigindo. Então eu tinha feito Os melhores anos e os outros dois que já falei, e aí parti para Ponto de Fuga, um trabalho que causou polêmica, era muito voltado para o trabalho de corpo. Dentro da minha linha, porque também eu venho dessa mistura de dança com o teatro. Eu estudei na Escola de Música e Artes Cênicas na época em que as três escolas teatro/dança/música eram juntas; eu tive aulas de corpo e eu trabalhei muito com Lia Robatto e o povo de dança. Então eu estava começando a dirigir. Quase não mais no palco como atriz e ensinando como sempre, talvez o mais frequente e marcante tenha sido ensinar [...] principalmente voz com interpretação. Com grupo de teatro eu inicio em 1974 e não parei até hoje. E também desde quando inicio em 1990 a dirigir não parei mais. O lado atriz é o mais impertinente que vai e volta.

CP – Hebe, estou trabalhando na tese sobre a repercussão não só de Merlin, mas também de Dendê e Dengo. Passados estes 20 anos estou com alguns ruídos e noto nas entrevistas que nós artistas cênicos precisamos cuidar mais do nosso público e de certa forma parar com as afirmações absurdas de que a grande tendência do teatro baiano é para o besteirol. Quando Dendê e Dengo estava em cartaz, tinha Los Catedrásticos e A Bofetada. E saímos de cartaz principalmente porque em relação aos outros nós tínhamos o menor público, e para manter a temporada e pagar a pauta era insuficiente. Na sua experiência como você vê tudo isso?

HA – Eu vou fazer uma fala merlinesca [risos]. Eu fico vendo na verdade quando eu converso sobre esse assunto, hoje chego à conclusão de que existe uma miopia, uma conjuração perversa de reducionismo insistente, e por quê? Quando eu penso numa cidade como Salvador, que é notável por sua diversidade, pela riqueza e vigor de sua cultura, inclusive trazendo a matriz afro-brasileira e indígena... Somos uma cidade que teve um privilégio bacana de ter sido um lugar de acolhimento, essa Baía de Todos os Santos, baía-mãe que acolheu muita proposição, muita atitude diferente e diversificada. Então nós temos uma cidade que é muito rica, e talvez fazendo juz à fama somos muito preguiçosos ao lidar com essa riqueza. Se existiu desde 1956 a Escola de Teatro, uma atitude muito louvável do reitor Edgard Santos, que trouxe vários nomes e abre o debate que representou o Brasil no momento de efervescência cultural respirando na música, no cinema. Então esse berço, esse lugar que teve essa pujança, de repente, não foi de graça, não foi por nada, começa cada vez mais a estreitar o seu projeto cultural e se colocar numa política de evento, de pulverização de recursos, de clientelismo e obviamente começa de certa forma a afinar a percepção do público para um teatro mais digerível, esse teatro mais palatável. Eu diria que é como se, ao se inibir iniciativas que não fossem por esse caminho, através da redução de recursos para essas produções e realizações diferenciadas, e oferecer em larga escala a produção de espetáculos mais fáceis, de certa forma se dirigiu o gosto do público para isso. Então eu vejo que é uma situação muito louca e oportunista. Houve, em termos da direção da política cultural, um fortalecimento de apoio nesse sentido, houve por parte dos artistas um oportunismo por causa dos recursos, “nós precisamos disso, precisamos sobreviver e precisamos de recurso para fazer”, porque a luz, os técnicos têm que receber, ninguém mais faz de graça. A gráfica quer o dela, só quem faz o projeto é que na maioria das vezes faz de graça. Então o oportunismo é até justificável porque era a questão do recurso. Hoje eu acho graça quando nas discussões

ouço críticas ao PT, que o partido quer conduzir a produção artística e obrigar o artista a fazer isso ou aquilo, como se isso não tivesse existido antes, talvez de uma maneira mais sutil mais assim... direita, esquerda tanto faz, sempre existiu uma condução para esse tipo de produção, então eu penso que existe uma miopia política para não sufocar isso. Nada foi de graça, temos que lembrar que entre um período e outro houve uma ditadura militar que esvaziou e muito a atividade teatral e intelectual. Existiu essa lacuna terrível, essa página triste da nossa história, e quando retoma, apesar de termos uma produção dos grupos de Márcio Meirelles, Luiz Marfuz, Fernando Guerreiro e outros, logo em seguida em torno de 1987 começa essa coisa do teatro leve, de produzir espetáculos nessa linha que já mencionamos.

CP – Achei interessante o que você falou porque em outra entrevista escutei o termo “desvirginamos” o público baiano com o besteiro [risos]. Então, Hebe, isso para mim é muito grave. Desvirginar, no sentido de que eram pessoas que nunca tinham ido ao teatro e têm sua iniciação cultural com o teatro besteiro, é dose dupla!

HA – É um exagero e uma ignorância. É tentar desconhecer a história do teatro brasileiro e baiano. Passa por aí.

CP – Também sou testemunha da excelência das plateias dos anos 1970. Não lembro do meu grupo Intercena no Icba [1976-1978] sem público, tampouco os espetáculos de dança de que participei enquanto dançarina do GDC da Ufba (1968-1974). Desculpe eu falar tanto sobre isso, mas eu preciso chegar a algum lugar. Eu não me conformo...

HA – Carmen, tem todo o trabalho de encenação de Possi [José Possi Neto, em torno de 1972-1975], um grande boom de público na Bahia e que não era besteiro. Álbum de Família, que foi minha formatura em 1975; A Casa de Bernarda Alba, em 1974; e aquele sucesso maravilhoso com Merlin Miranda, lotado, uma das primeiras temporadas longas de Salvador aqui no Teatro Martin Gonçalves, que na época chamava-se Teatro Santo Antônio. Tinha os espetáculos que Lia Robatto fazia, Mobilização; os espetáculos de cordel do Teatro Livre da Bahia, de João Augusto, no Teatro Vila Velha, e todos os demais espetáculos tinham público sim. Eu me lembro quando fizemos em 1978 Alice, de Márcio Meirelles, pedimos uma pauta longa a Burity [José Augusto Burity, então diretor administrativo do TCA] e ele estranhou. Porque na época não existia. Eram dois a três fins de semana no máximo. Começamos devagar e terminamos com o público urrando na porta porque não cabia mais ninguém, o espetáculo foi na Sala do Coro do TCA. Então... tem vários sucessos das décadas de 70/80: Guerreiro com Eccos, Marfuz com Língua de Fogo e também Decameron, que foi um resultado de um curso livre e ele levou para o Rio de Janeiro. Então existia sim um público e o público consumia espetáculos dessa ordem. Eu fiz O Balcão, de Jean Genet, na Capela do Solar do Unhão dirigido por Fernando Guerreiro, que começou difícil porque não era usual, mas que depois teve um público bacana. Na verdade é uma bobagem essa ideia, é uma forma apressada [...] e boba assim, é bem de miopia mesmo. Enxergar uma coisa a partir de um universo muito estreito. Uma falácia, né? Porque existiu o antes. Para dizer que desvirginaram, houve várias gerações que sustentaram o fazer teatral e aqui chegou e aqui ainda está. O que acho que foi descoberto, e é uma pena que isso não tenha sido trabalhado, foi um filão bom de conquista de público. Não sou contra, mas não admito a ideia de reduzir o teatro baiano dessa forma. [...] [O depoimento continua sobre questões da ausência de políticas públicas.]

---

**Depoimento de Iami Rebouças concedido em 17 de janeiro de 2011 sobre Merlin, Umbiguidades e Dendê e Dengo**

**Função: atriz nos espetáculos Dendê e Dengo e Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis em Merlin: Ana (mãe de Merlin), Morgause e Dolorosa**

**Papéis em Dendê: Francesa, Índio Janduim, atriz 02 Dendê, Bahêaa**

IR – Merlin não foi só uma montagem de um espetáculo, foi como se fosse um curso livre. A estrutura de um curso livre, de uma vivência mais prolongada, porque não é só um processo de construção para se montar um espetáculo. Houve uma pesquisa, uma abertura para vários campos de pesquisa e acho que foi dada muita liberdade aos atores para que com aquela pesquisa pudessem propor materiais ou pelo menos uma forma de utilização dos materiais. Isso para mim, como atriz, é uma diferença estar num processo criativo em que você tem um espaço de liberdade para propor. É como se fosse uma improvisação, ali dentro, um solo seu que por exemplo tem em música de jazz, e em dança também tem. É um momento improvisado e depois você volta ao tema. O tema está lá. O espaço da improvisação, o espaço da busca, das resoluções de cena, e a gente ficou em contato com muitos estímulos diferentes de vários estilos, digamos assim, isso eu acho que favoreceu o surgimento de um espetáculo que trazia uma proposta estética híbrida. [...] às vezes isso até causou uma apreciação crítica completamente contraditória, ou assim aposta em duas avaliações diferentes, uma aqui na Bahia, outra lá em São Paulo. Mas o que eu acho, a riqueza que nós tínhamos de material ali em Merlin e o fato de estar lidando com 17 pessoas, você pegar um grupo heterogêneo, porque não temos aqui na Bahia esta tradição de formação de ator dentro de uma escola, mesmo tendo uma escola, mas a própria escola ela mistura muito estas tendências. E ali no Merlin tinha pessoas de várias experiências, pessoas de dança, pessoas com pouca experiência no teatro, mas que puderam viver esse tempo junto com os outros que vinham com experiência. Então realmente a gente se chama “os irmãos de Merlin”, foi um processo de iniciação e o fato de nós termos a chance de aprender... eu me lembro que nós conversávamos com Áureo Augusto, um médico naturista mas que é pesquisador da lenda do rei Arthur, sobre o que aconteceu nesse período. Então foi uma coisa diferente do habitual, você colocou atores em contato com uma pessoa que, embora seja um pesquisador, mas não dentro de uma pesquisa acadêmica, uma coisa mais alternativa mesmo. Me lembro da gente ter ido a uma festa de candomblé para ver essa relação das diversas tendências de manifestação de corporeidade, até nas lutas das guerras, não é? Porque tem todos esses misticismos na lenda com os deuses pagãos. De qualquer maneira a gente teve muito material na cabeça para estar criando sem se dar conta. Porque às vezes, no processo criativo do ator, ele não se dá conta do que vem de fora, dos estímulos recebidos que servem exatamente para isso. Para que você dentro daquela atmosfera, daqueles contatos possa transformar aquilo em material expressivo. As músicas da trilha sonora, isso você sempre trabalhou, e esse estímulo musical é muito forte, para ter um resultado físico. Por conta disto eu acho que saiu tanto material, que impressionou muito pela força, por essa característica ainda não rotulada que Tankred Dorst quando esteve aqui e viu. Não é sempre que você tem uma oportunidade de você ouvir o autor e ter seu acompanhamento, que foi o que aconteceu tanto em Merlin quanto em Dendê e Dengo. Uma abertura para a composição incluindo o texto. Como usar aquele texto que estava sendo proposto. Porque em Merlin houve muitos cortes, tivemos que fazer uma grande adaptação. E isso fez com que a obra tomasse um novo formato. Mas você tinha o aval do autor, isso dava muita segurança. E não só o aval, como o autor autorizando. Porque o autor quando escreve, não significa que aquilo ali é necessariamente a versão definitiva que ele pôs

ali no papel, dois anos depois ele pode rever aquilo. Então eu acho que ele conhecendo, vendo o material humano que você estava trabalhando, ele pôde refrescar de acordo com a circunstância. E eu me lembro dele ter falado da energia, da pulsação do elenco. Então eu acho que teve uma coautoria no sentido de atualização do que estava acontecendo aqui com aquelas pessoas, naquele ambiente. Daí é que você me deu uma grande liberdade para fazer a transformação da Ana. Não sei se você se lembra, foi às vésperas do ensaio aberto, que eu queria experimentar outra coisa, depois de todas as nossas conversas. Acontece que íamos criando e continuávamos a reflexão sobre o que se estava fazendo. E lembro que aí veio uma coisa na minha cabeça: que Merlin, nascendo na Bahia, nasceria no Pelourinho e que Ana podia ser uma prostituta e que a gigante Ana não seria mais a boneca inflável, que talvez pudesse ser um nome de guerra de uma prostituta e talvez pensar numa mulher totalmente maltratada, mas que ao mesmo tempo era humana, por isso que eu vejo a conexão de Ana com o... no sentido de que é um ser do povo marginal, mas que tem aquela alegria de sobrevivência. Que é quase ingênua, quase boba, quase clown, nesse sentido, porque Ana também é uma espécie de clown, com o exagero, o excesso de batom e de marcas roxas, de um vestido rosa-choque, então foi um momento de criação para o ator em que eu só podia ter tido espaço se fosse me dado. E você como diretora tem essa generosidade e essa intenção de trabalhar com a parceira. Com um material que continua em aberto. Porque o material do ator não é só aquilo que ele mostra pra você de antemão, mas ele continua trabalhando com esse material. E se você realmente tem essa parceria. Por isso eu acho que os atores que trabalham juntos há algum tempo, durante um processo com um determinado diretor ou com outros atores, tendem a amadurecer essa parceria e dar à gente esses resultados híbridos, que não é de um nem de outro mais. É uma obra a várias mãos, várias cabeças. E pra mim a Ana é um exemplo disso, porque foi me dada a chance de experimentar, você me deixou à vontade e funcionou. E quando o autor chegou e que viu e aprovou, aí fechou uma concepção! E o que eu acho mais incrível, que aconteceu que as apresentações em São Paulo foram com a outra Ana, outra atriz, uma nova proposta. Quer dizer, no Merlin você tem para uma mesma personagem duas propostas, porque você tem duas atrizes. Isso eu achei também maravilhoso, porque eu vejo o espetáculo teatral como esse jogo de xadrez, que a partir da movimentação de uma peça você proporciona um outro tabuleiro que agora vamos ver como um movimento leva ao outro. Como é que nós fazíamos esse exercício também de um movimento começar o outro, que dá em outro. Então tudo isso que vem da dança ajuda a você a pensar em transformação. Então Merlin é esse episódio da criação da Ana, que ela passou da gigante da boneca inflável para Ana do Pelô, e aí quando chegou Lilih pegou a Ana Gigante e que se encaixou, porque o resto já estava tão maduro que absorveu aquela Ana dela [...]. Eu achei muito bom, Carmen, muito bom para todos nós como aprendizado. Porque houve uma resistência muito grande dentro do grupo em querer mudar, como a gente sempre tem. Quando vai substituir um ator se tem aquela sensação de que a energia investida vai ter que ser investida de novo, aquela coisa complicada na cabeça do ator mesmo e das circunstâncias com as quais a gente trabalha, que nem sempre gratificam o ator por ele fazer isso, então vai na base do ceder um pouco mais do tempo e da energia.

Pois, eu acho que em Merlin você chocou! Chocou que eu digo no sentido de botar os ovos e ficar ali deixando que os ovos amadurecessem para surgir. Hoje a gente se encontra, a gente tem uma experiência de elenco, que é uma experiência que marcou para todos por causa da convivência prolongada, a coisa do espaço também. Eu sempre acho o espaço físico fundamental assim, o lugar que você ocupa, a facilidade, a proximidade de se estar junto. Por isso que o grupo, as pessoas estão juntas por mais tempo, dentre elas surgem trabalhos mais bem cuidados, mais maduros. Carência disso aqui até hoje, que você tem um espaço para trabalhar, que seja o seu espaço privado, porque é outro espaço. O espaço ali heterogêneo

junta as energias. Mas acho também que a presença da gente no Instituto, o fato de lá ter um teatro, o levante da produção, uma base para a montagem ficou muito bom. Então a sensação é boa, que ficou para sempre. Tem uma coisa de vitalidade, juventude. Quando penso no coletivo de Merlin, nessa energia, o poder coletivo. Agora, na minha participação, essa coisa das três mulheres bem marcadas, são três caracterizações muito fortes, então eu penso nos fatos, processo criativo mesmo de chocadeira, do lugar ali em que a gente ficou. A personagem Ana, que foi a que demorou mais de sair, porque era o carro-chefe na saída do espetáculo, mas depois vêm a Dolorosa e a Morgause, que foram muito precisas naquilo que elas puderam expressar, entendeu? Eu acho que foi uma boa parceria da gente, sabe? Porque me agrada o resultado e como parceria, e ao mesmo tempo é conciso, é preciso. Dorst dizer e elogiar a morte de Dolorosa é ótimo. Mas o interessante é que fizemos o que estava na rubrica. Como cumprir uma rubrica de um autor, não é? Porque também tem isso o autor. Aquela coisa ele descreve e você dá vida e vitalidade. Também a possibilidade corporal que você como diretora dá para o ator, que vem da dança, da sua formação e você enxerga isso com abertura. Eu gostava da relação umbilical dos dois, que a gente combinou, ele ter que carregar essa simbiose. Ele carrega ela, sempre juntos e a separação dos dois é a morte. Quando ela desgruda do corpo dele. E isso de você ter feito isso fisicamente. Eu lhe digo, quando eu olho para trás, as coisas fazem mais sentido. Porque o sentido não é imediato, você não se apropria totalmente do sentido do que você como ator está fazendo. Por isso que eu falo do processo criativo de dentro para fora. A gente estava ali recheada de estímulos diferentes e capazes de projetar e expressar coisas. Mas não necessariamente naquele momento você tem consciência de toda a abrangência disso. Porque você cria a coisa física e fica mais simples também porque é o mais difícil também de conseguir. Quando Dolorosa e Percival se afastam, ela morre. [...]

CP – Os tempos também que você dava nos textos eram muito bonitos, você não deixava o cordão umbilical partir... você segurava com um timing de fala, um bate-bola dos dois, como partitura, você prendia ele com a voz, era incrível...

IR – Mas fomos nós que construímos. Pois é isso que acho Merlin: construindo, era um time; quando você falava, era um time jogando. Merlin tem essa coisa do teatro da parceria. Porque em Dendê e Dengo também era esse bate-bola, pá-pá-pá, e em Merlin a coisa era um outro desenho. Porque em Dendê como eram duas atrizes era mais fácil e em Merlin era um coletivo heterogêneo que entrava e saía se transformando em cena. Foram figurações que fiz se transformando em cena completamente diferentes. Eu me lembro dessa construção. A descrição da cena da Morgause era muito forte. Ela é degolada pelos filhos. Era muito o que estávamos trabalhando, a figura de uma mulher, e nós trabalhamos justamente três figuras distintas. Uma é a Ana ingênua que pariu Merlin; a outra a Dolorosa, mãe de Percival e a que não conseguiu se separar do filho, realizar o corte umbilical. E a Morgause é a mãe que é degolada pelos filhos. Então essas mulheres são quase que figuras arquetípicas de mãe, de formas de maternidade. A Morgause reúne uma exuberância e uma incontidência que ela tinha, a voracidade sexual com seus amantes. E ela é uma figura procriadora, que teve muitos filhos. A coisa de mulher dela era a luxúria, esse era o lugar dela. A Dolorosa na dor e na perda do filho que provoca sua própria morte e a Ana tem um pouco de luxúria, mas é outra coisa que eu quero usar no Uteridades. São lindos: estão no meu baú de textos. É onde a Ana confessa, e acabou que um texto dela não ficou na peça. É também uma coisa interessante o que se mostrou ao público. Não foi tudo que trabalhamos, tinha substrato ali de muitas cenas trabalhadas e compreendidas que não foram mostradas, mas acho que serviram muito para a nossa compreensão dos personagens através do desenho que o Tankred Dorst fez.

CP – O projeto de tese seu se chama Uteridades?

IR – Ulterior, que vem depois, tem a ver com útero e na verdade é auteridade. Como também Umbiguidades é ambiguidade com U. E agora é auteridade com U, Uteridade. E a Ana fala da vaidade dela, ela estava tão vaidosa que ela vai falar no espelho. E eu vou trabalhar com o elemento do espelho com o símbolo de auteridade. Vou me basear em Lacan e entrar por aí em terrenos difíceis. Capinar e vou ver até onde vou chegar com isso. Mas a Ana tem um diálogo com o espelho, ela diz ao espelho: “O espelho era o meu altar, meu reflexo, meu ídolo, eu vivia tão encantada comigo mesma que eu odiava as pessoas”. Isso tudo fez com que ela não conseguisse ver a feiura dos pés dele [do Diabo]. Porque aí ela viu aquele moço bonito e aí ele veio e ela não viu a feiura dos pés dele, que era o Diabo, e aí então ela confessa, é o momento da confissão, que ela foi fecundada pelo Diabo. E esse texto é bem interessante porque ali tem muita coisa que lamentavelmente você teve que deixar e não incluiu no espetáculo.

CP – Mas também nós achávamos esse texto muito sofisticado para ela, a Ana do Pelourinho que você trouxe.

IR – Era mesmo, até para que nós atores entendêssemos na época esse texto e a dimensão simbólica colocada. Era muita coisa. Era muita coisa em Dorst que para ele tinha um significado e que para nós tinha que se transformar em outra coisa. Por isso eu acho que foi importante ele ter vindo aqui ver o que estava sendo feito e sentir esse ar e a energia da peça e verificar se era compatível com aquilo que ele havia pensado. Ele não entendia a língua, não sabia exatamente o que falávamos. Pois é, Morgause era para mim a cena teatral, tinha esse outro lado, o lado do fazer e tal. Merlin tinha essa coisa do teatro mesmo, essa representação, esse ritual, aquilo de Morgause que ela cantava [risos], você me deu muita liberdade para eu poder experimentar. Isso deixa o ator muito dentro do que ele pode dar.

CP – O que era mesmo que ela cantava? [Iami canta em alemão uma canção do espetáculo.]

IR – As crianças devem passar melhor porque elas são meu corpo e meu sangue, e aí os filhos vinham, degolavam ela. E o sentido fazia para quem entendesse alemão. Mas eu ficava em cima da descrição do Dorst. Ela era velha e negra. Aí eu brinquei com isso e fiz um beicão. Aí eu comecei a lembrar das cantoras de blues e desci a voz, e arrastei pegando um tom de voz que lembrava a das cantoras negras, que são como rainhas, para fazer uma associação. Porque ela era muito jovem para o que propunha a personagem. E Harildo Deda uma vez falou sobre Morgause com os alunos na sala da Escola de Teatro, citando como exemplo da construção de uma caricatura que vai para o caráter. Que é uma característica com a qual eu gosto de trabalhar. Tipo assim, eu faço a caricatura, mas aí eu vivo tanto ela e curto tanto ela que ela começa ter uma vida própria. E o que você disse um dia do Bahêaa: “O Bahêaa baixa em você e vira uma entidade, um ser que encosta”. Porque eu acho que é isso, é você realmente dar voz e corpo a cada uma dessas figuras. Agora, Morgause ela tem o maior fogo! Ela adora os homens, os operadores de luz, e os homens vão assistir, adoram ela. Eu me lembro quando Wagner Moura foi assistir, eu fiz a cena pra ele [mexe a língua]: “Venha, venha, meu lindo! Ah! Ah! Eu quero te abraçar, eu quero te beijar! Eu quero me deitar com você! Venha logo, meu lindo! Venha! Ah! Ah!”. Em Umbiguidades eu faço a cena só pra mostrar como que eu faço a velha e vou explicando: “Agora vou acentuar as rugas de expressão [mostra]. Eu vou dar uma mobilidade na boca [mostra], vou fazer uma folga na dentadura e vou usar a voz num registro grave [falando grave com a boca solta], a ressonância peitoral...”, tudo isso para caracterizar a idade avançada. Então eu exagero bem, vou longe até do que é a Morgause. Mas em Umbiguidades a ideia é mostrar a construção, e como eu faço essa cena de combinação [uma lingerie], peitos aumentados de um grande sutiã, lembra? Que eu levantava os peitos, botava um bocado de meia aqui em baixo e transferia o peito para o andar de cima,



tudo isso para dar a ideia de voluptuosa, e aí eu faço isso e sempre para alguém da plateia, canto a música em alemão, tiro a peruca e digo: “Olhem, eu sempre quis ser poliglota mas nunca fui adiante nas minhas...”. Aí eu falo por que eu estudei alemão, aprendi a falar alemão, então por isso eu coloco ela falando em alemão. Então assim, apesar de eu pegar emprestado os personagens para mostras, mas é alguma coisa dela que vem, porque Morgause é uma dama da noite, ela tem vários amantes e aquela mulher fogosa é como ele descreveu ela como uma mulher negra, aí eu pensei numa negra cantora de blues. Eu quero até voltar ao texto pra ver qual é a raiz da coisa. Porque eu transformei isso tudo na minha utilização e também influenciada por como o público me respondeu. De Merlin em Umbiguidades só tem Morgause, mas tem a foto de Ana. E o que eu acho interessante é que a foto de Ana é nêga [namorada] do Bahêaa. O que eu acho interessante é que você juntou comigo dois personagens em duas peças. Porque o Bahêaa diz: “Sou Bahêaa e tenho uma nêga chamada Vitória”, e aí eu canto “Vitória, Vitória mostra o seu valor”. Mas o nome dela é Ana [finaliza a cena]. Acho que ninguém entende o que é isso. Aí o Bahêaa dá um beijo na foto de Ana. E ela fica lá em cena, na folhinha. Aquela foto que eu tenho de Ana, sabe qual é? Então é uma folhinha de borracharia escrito: “Mate o bicho, mas não vá contra a natureza”. [...] No fim o Bahêaa bota a foto dela e fica cantando “Amor, I love you”, cantando com o headphone. Primeiro ele escuta: “Ai meu Deus, meu Deus o que é que há”, essa é a dança do homem desempregado, quem ainda não dançou? Conhece? De Gabriel o Pensador? “Tá na hora de aprender/ a dança do desempregado/ amanhã o dançarino pode ser você/ e vai levando pela bunda vai/ pela porta da rua e não volta nunca mais/ e vai saindo, vai saindo vai/ com uma mão na frente e outra atrás.” Então o Bahêaa canta isso e aí ele olha pra Ana e emenda com: “Amor, I love you, amor, I love you”. E aí limpa a foto e beija ela [risos]. O Bahêaa realmente, Carmô, ficou na história, e muitas pessoas... agora mesmo nessa temporada, uma me deixou um recado na urna, que acompanha a mim e a Rita, desde Dendê e Dengo...

CP – Ai, que lindo, Iami!

IR – Então assim são mais de 20 anos, não é? Então muitas pessoas que assistem ao espetáculo [Umbiguidades] e muitos que me conhecem, que me conheceram a partir de Dendê e Dengo – e eu acho que podem ser uma, duas ou cinco pessoas, mas para mim é meu público cativo –, que comentam “Eu vi Dendê e Dengo e vi o Bahêaa”, que foi uma criação que veio a calhar por causa dessa ligação com o futebol, tem a inspiração com a origem que é a fonte, é o Jipe, né? Que também hoje ainda tem gente na plateia, quando eu falo do Jipe [ou Fio, personagem de Dendê e Dengo], na plateia tem sempre alguém que conhece Jipe e geralmente depois do espetáculo vem alguém conversar comigo que conheceu Jipe, vem e conta história para mim. Nesta última temporada foi até o marido de uma médica minha que conhecia Jipe. Você viu a chamada n' A Tarde, né?

CP – Vi, foi uma matéria boa e longa sobre você.

IR – Pois é, até hoje, eu tenho um amigo que quando nos encontramos falamos de Jipe.

[Aqui Iami começa a depor sobre Dendê e Dengo.]

Então outra vez você, é o seu processo, Carmen, que permite ser um processo criativo. A personagem escrita por Aninha [Franco] não tem o desenho. Ela é uma inspiração solta. Você sabe disso, para entender o texto você leu quantas vezes? O texto é muito bonito, é como se fosse um poema para duas vozes, digamos assim, mas não existem indicações ou orientações, você construiu aquilo, né? Construiu comigo e Rita, mas você construiu. O projeto ficou na sua mão. Nós estávamos ali dentro fazendo aqueles pedaços, mas colar esses pedaços ficou

com você; esse trajeto inicial até chegar em “Eu vou pra Maracangalha, eu vou...”, que a gente nem se dá conta, foi criado de uma forma parecendo uma colagem.

CP – É, ninguém sabe disto.

IR – Foi uma mistura que deu muito certo, foi uma pena que não reapresentamos depois, mas felizmente ficou, eu acho, uma obra dessa remontar... Eu acho que teatro não tem como, porque se você for fazer um Dendê e Dengo hoje vai ser completamente diferente. Até mesmo porque ele mesmo vai pedir para ser diferente.

CP – O que acho é que vocês deram muito corpo e voz às ideias. Se eu remontar esse espetáculo será a partir daquela partitura, a base de você e de Rita.

IR – É isso que eu digo, será outra coisa, outras vozes, outros movimentos, mas não acho que seja uma coisa impossível, mas será outro formato, outra configuração, é como se fizesse outra receita de bolo, não é? Vai sair outro sabor, mas de qualquer maneira tem muita riqueza lá dentro. Riqueza principalmente da construção vocal. Foi isso que me fez retornar a essas pérolas, quando eu me dei conta de que estava fazendo trabalhos que muitas vezes não me preenchiam, não davam o mesmo sabor de estar criando, de estar fazendo alguma coisa a partir da nossa composição. E aí foi a ideia de reconstruir Umbiguidades, já que era para ser um resultado de mestrado, que tem que ser em princípio alguma coisa que você domina e gosta, sobre o que tem conhecimento, que você dê conta de falar sobre aquilo, e não ficar naquela superficialidade de recortar e colar, o que até pode, você pode fazer pesquisa desse jeito, mas eu acho que quem está acostumado com processo criativo, que não tem pressa e que quer colher alguma coisa que é você mesmo, realmente, não se conforma de fazer uma coisa rápida e burocrática, porque a gente tem também muitos... Na academia você tem que tomar esse cuidado, porque senão você entra naquele ritmo de preencher burocracias e regras e acaba esvaziando. Mas eu acho, por exemplo, seu orientador, [Armando] Bião, é uma pessoa muito sensível para isso, para mim foi muito importante a presença dele na estrada porque ele via que ali estava surgindo alguma coisa que não era esperada a priori, dentro dos prazos previstos, então ele solta a corda um pouco e o que você faz muito bem. Rita quebrou a perna depois do primeiro dia de ensaio. Você poderia ter desistido de dirigir Dendê e Dengo. Não interrompemos e daí surgiu uma série de materiais. Aí volta a questão, quais materiais você tem. Porque eu me lembro, que quando você me viu... pra mim você é uma pessoa que permite ao outro se revelar, eu me revelei dentro desse processo. A beleza... enxergar diferente. A beleza, aonde pode estar, como unir o nosso material, como foi aproveitado. Isso aí para mim foi bom porque eu já estava acostumada a trabalhar com improvisação, porque Paulo Dourado trabalha muito com o material que a gente dá pra ele, mas é uma outra condução, ele já tinha a ideia, ele construiu um formato que era... foi mais da cabeça dele, embora tenha sido um material que tenha vindo dos atores. Mas eu acho que você “dança” mais com a gente. Nessa alma feminina mesmo. Eu tive a grande sorte. Eu agradeço a Rita Assemany até hoje por ter me escolhido nesse caminho, no seu caminho. Porque eu não conhecia você, foi realmente através do convite de Rita, do conhecimento e da aproximação com ela que surgiu esta oportunidade e para mim foi superimportante em tudo. Haja vista que eu estou até hoje com uma personagem que foi ali e a marca Dendê e Dengo e o Bahêaa. Tem um artigo [acha que é de Bião] que cita porque foram trabalhos divisores de água.

CP – Iami, eu tenho uma curiosidade sobre a personagem da francesa. Como foi o processo? Você falou alguma coisa em francês de suas lições e aí eu disse “Isso é bom Iami...”, foi assim mesmo?

IR – É, foi assim. E em Umbiguidades eu falo de você todos os dias. A diretora... não falo o nome porque está subentendido, mas está no programa Dendê e Dengo e “a tal da diretora”, porque eu ficava brincando realmente com aquela sequência de aula de francês e você viu e sugeriu. Você podia usar isso, fazer uma francesa. Quer dizer, isso para um ator é maravilhoso, porque ele já tem aquilo construído e poder usar um material dele que tem a ver com a sua história... e você como diretora enxergou que aquilo tinha potencial e tinha a ver com o espetáculo, porque nós estávamos falando sobre a colonização do Brasil e a colonização francesa inicia tudo, foi a primeira, então nossa abertura do espetáculo foi à francesa, e depois, no final de todo o texto, ela dizia: “Au revoir de caxinguelê de cashimire bouquêt e outros perfumes do brega merdê”, e aí emendava com a Merda da mãe Ubu, mas lá é Merdre e apagava a luz e eu ia fazer o índio porque eu já estava seminua e aí fazia a costura. Porque você assiste ao espetáculo, você mesmo como diretora vê uma coisa se montando na sua frente. E um quadro que você vai complementando. Isso é que é bacana, porque a cada vez a gente vai trazendo coisas novas, materiais. E a gente faz aquilo numa pobreza! Quando eu vejo as fotos e vejo o material que nós usamos, foi fundo de quintal, gente! Compramos aquela malha barata, sacos de farinha, toda a criatividade foi aflorando a partir das dificuldades, mas Dendê e Dengo eu acho que é uma imersão. Porque você veio de fora, veio e estava vendo tudo ali, vendo a Bahia. Por isso que eu acho que você pode ler aquele texto tantas vezes e a partir dali ir criando imagens na sua cabeça. A gente ia lendo aquilo, atriz 01, atriz 02, eu não sei se você me perguntar agora detalhe por detalhe como é que desse texto surgiu isso tudo. Como que daquele texto o Bahêaa... porque hoje... à medida que fomos improvisando, os elementos iam sendo incorporados. Um dia eu trazia uma coisa... foi um trabalho de formiga. Um trabalho de escavação, como se aquilo estivesse lá. E para trazer a memória de Jipe, né?, que é o texto: “Carro que dobra a esquina encontra lixo, carro que dobra duas esquinas encontra lixo e buraco” [risos]. A manobra do volante me fez lembrar Jipe. Para eu construir isso para Umbiguidades e fui pra lá... como é que foi isso? Eu não me lembro mais como é que foi, aí eu comecei a reler o texto e percebi essa manobra, e aí contei a história de Jipe, que é um cara que andava assim e que era todo aparelhado... e hoje eu fiz uma placa, eu coloquei uma placa nele: “JRR 1959 – Itapetinga/Bahia”. Que alguém do público surgiu nos ensaios abertos: Por que você não manda fazer uma placa? Porque era pintada na camisa, e aí mandei fazer no Pelourinho uma placa escrita, era minha placa. São referências que para mim vem tudo do Bahêaa. E eu me lembro do Bahêaa em Marrocos, e as pessoas gritavam: “Careca!” Porque naquela época Careca era o jogador brasileiro que estava fazendo sucesso na seleção brasileira, então eles se identificavam com a figura do Bahêaa, do torcedor, aquilo tem uma potencialidade! Todas as vezes que eu apresento, as pessoas podem não gostar da peça mas o Bahêaa é uma ressalva. Quando eu faço por troca de quilo de alimento, porque Umbiguidades como resultado para mestrado é muito conceitual, mas na hora do Bahêaa é uma comunicação tão direta! Eu já fiz ele em muitas situações, congressos, fui aos Alagados fazer para os meninos, só o Bahêaa, essa coisa de me vestindo e falando. E é impressionante a empatia direta. Então realmente foi uma coisa que criamos juntas, porque foi lá que eu trabalhei para construir aquele catador de lixo, porque a ideia inicial era essa, uma pessoa da rua, é o que é a Bahia.

CP – Eu lembro do dia que você sugeriu: “Vou colocar dois copos plásticos no ouvido como headphone”.

IR – Se lembra? E aí Elisa Mendes fabricou, ficava dentro do lixo já pronto. Hoje eu tenho eles na malinha. Aí veio a coisa do rádio e tal. Porque era a baianidade que procurávamos e no final era Bahêaa, entendeu? Lembra do radialista: “Para você gatinha da Barra, morena dos olhos azuis, dos cabelos negros que atende pelo nome de desconsolada. Para Ana Paula do Canela, Luciana, Lucileide, Marileide, Lucicleide, Lucidalva, Marinalva do Vale das

Pedrinhas”. E aí eu agora faço uma narração que não tinha em Dendê e Dengo, que é minha costura, e conto a minha história vocal. E trago, esses personagens vieram me ajudar, eu busquei a ajuda deles em Umbiguidades e o carro-chefe é o Bahêaa e você é coautora comigo do meu cartão de visitas.

CP – Eu não sei muito bem como o Bahêaa surgiu...

IR – Foi daquelas frases de Aninha Franco e do catador de lixo, “o Rei disse quem matar o dragão casar-se-á com a princesinha, e de que cor estava vestido, ele gritou o Negão da geral, branco, vermelho e azul e formou o time do Bahia. No bar do reggae toca reggae”, e aí misturava outras coisas e eu peguei isso e mudei. O rei disse “quem matar a princesinha casar-se-á com o dragão”, utilizando a gagueira, um sujeito ingênuo que se atrapalha e não sabe ler. Hoje ele faz uns comentários tipo assim: “ti-ti gente que tem diplomacia – ti-ti-ti – eu também quero diploma, pô na moral”. Aí o público ri. Aí ele fala: “os caras não sabem com quantos metros se faz um metrô e até agora num – num – fizeram o né-négocio do metrô”... [risos]. Aí o público ri quando ele diz, mudaram o nome do aeroporto, agora é “2 de julho”, “os cara são foda pô, estão sabendo o que estão fazendo”. Ele lê o jornal, quer dizer, ele vê as figuras e faz... Ele gosta de ver as figuras do jornal. Pois é, Carmô, o que é que eu posso dizer mais sobre esse processo da gente? Porque ele é tão... Se você me pedir para falar das etapas, é tão difícil, porque ele é um processo que desencadeia. Agora, você ouve muito, você ouve muito e isso é muito bom para nós atores, que queremos nos expressar com nossas coisas. Você observa muito o ator, o que ele traz. Um ator preparado trabalhar com você é maravilhoso, porque tem alguém ali para trocar.

CP – Dendê e Dengo foi o espetáculo que eu estreei mais descansada na minha vida. Porque vocês eram tão boas e foi a primeira sensação que eu tive de estar trabalhando com atrizes profissionais, boas, talentosas e que eu não precisava sofrer.

IR – Agora, você também pegou duas atrizes diferentes, todas duas com intensidade, mas muito diferentes na sua busca expressiva e forma, mas que deu uma parceria muito boa porque eu acho que tinha um equilíbrio cênico. Claro que com todas as nossas idiosincrasias, todos os nossos problemas e tal, mas foi inesquecível para quem viu. E as pessoas têm um depoimento de Dendê e Dengo que felizmente ainda ouço isso e que realmente foi uma peça que marcou época. Inclusive Dendê e Dengo veio junto com outras peças como A Bofetada, em seguida Los Catedráticos, que as pessoas lembram da permanência maior por ser uma vertente mais comédia, e Dendê e Dengo era mais sofisticado e tal, mas em termos de marcar como proposta estética acho que ele teve um papel fundamental. Tem muitas pessoas que viram, que gostaram, que apostaram nesse espetáculo realmente... E também o fato de nos apresentarmos no exterior, com a receptividade que teve.

CP – Tem pessoas que assistiram cinco a oito vezes o espetáculo, não foi? Dendê e Dengo foi muito marcante para os jovens atores. De vez em quando chega alguém para me falar como foi instigante para eles. Por exemplo, Laila Garin falou que assistiu 16 vezes.

IR – Ah, Laila fundou um fã-clubes para Rita Assemany. Ela fazia Dendê e Dengo, ela fazia Rita e outra atriz fazia a mim. Ela tanto assistiu com a outra colega que ficavam fazendo Dendê e Dengo. [...] Carmô, eu acho que você trouxe uma proposta renovadora. Não vou dizer nova. A maneira de trabalhar para mim e para Rita, eu tenho certeza, porque eu vejo isso nas Três Mulheres e Aparecida, vejo muita coisa de Dendê e Dengo, da forma da interpretação, da forma da musicalidade. Do mesmo jeito que eu trouxe muitas coisas para Umbiguidades, que para mim eu vejo muito a pesquisa que nós fizemos da negritude, do misticismo, estavam ali trabalhado nela. Dendê e Dengo é um poema. Acho que Aninha

Franco colheu as melhores flores desse jardim de texto que ela fez. [...] ela, como pesquisadora de materiais da literatura, realmente ela trouxe coisas incríveis. E nós usamos. Nossa salada foi muito bem. Esse seu debruçar sobre o texto foi incrível. Porque você podia ter rejeitado, ter dito não quero. Porque foi tudo muito forrado e aceito por nós. O que veio de material orgânico foi olhado, foi aceito, não foi rejeitado. Tanto da parte de Aninha, quando ela traz primeiro as propostas, quanto depois, você que ficou ali querendo que aquilo lhe engravidasse. Porque eu acho que você reconhecia a beleza daquilo, mas não tinha forma, não é? Você que tinha de parir uma forma junto com a gente. Mas quando você pega uma atriz com uma perna quebrada na primeira semana de ensaio, e aí põe ela na cadeira e diz “Vamos trabalhar a sonoridade”, naquele momento você deu um tom, como é que a coisa ia rodar. E aí realmente você vê pelas fotos. É uma coisa para se guardar mesmo. Eu fiz essas oficinas com você quando você voltou para Salvador, e ali em Dendê e Dengo estão os elementos. Você vinha com a coisa de Pina Bausch, porque eu já tinha visto os vídeos, depois quando eu fui a Alemanha eu fui conferir tudo isso. Mas você trazia muito essa história da presença cênica. Para mim foi uma coisa que eu aprendi muito, foi a presença. [...] Foi muito bom. Eu realmente tenho esses dois trabalhos como marco de experimentação. [...] É, a gente fica com vontade de repetir, né? Quando se começa a falar, dá saudade. Mas eu fico feliz que eu possa hoje estar trabalhando com esse material. Porque também é uma resposta minha, entende? Eu acho que nosso baú, ele tem que de vez em quando ser remexido e usado, porque lá é que estão as coisas preciosas. [...]

### **Depoimento de Joana Schnitman concedido em 4 de fevereiro de 2011**

**Função: assistente de direção do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta e integrante do núcleo do grupo Intercena**

JS – Primeiro, eu lembro que foi um reencontro com você porque tinha muito tempo que não nos víamos desde que você viajou para o exterior. Lembro desde a época em que fui sua aluna no Grupo de Forma e Movimento, foi um grupo especial de que eu fiz parte. Sempre foi muito especial o aprendizado com você. Depois eu fiz uma oficina com você, a oficina foi muito boa trazendo exercícios novos, vitalidade muito grande e aí você me convidou para fazer parte de Merlin. Então para mim foi... maravilhoso! Porque você trazia uma coisa muito importante que era a junção do trabalho de dança com o teatro. Porque em teatro eu sentia falta do trabalho de dança. As experiências que eu tinha feito em dança, eu sentia falta de trabalhar o corpo. E assim você vinha exatamente com esse sonho grande, e sonhos tomam a gente e trazem uma energia para irmos atrás para concretizar. Então fazer parte do núcleo, a gente formar isso e a chance de ir adiante com isso era muito rico para mim. Então começou o processo de seleção para os atores, você sempre foi muito aberta e confiante, e eu conversava muito com você durante o processo de selecionar os atores. O processo de Merlin foi completamente diferente de tudo que eu já tinha vivido. A começar pelas horas de trabalho, tanto o trabalho físico quanto o trabalho intelectual. Porque nós líamos muito, pesquisávamos, discutíamos. O trabalho físico eu participava, conduzia e estava anotando também. Era muito rico ver as improvisações dos atores e como você ia conduzindo aquilo e dava uma forma. Eu ficava emocionada com aquele momento. Minha sensação era de que tinha descoberto um caminho. O processo de Merlin... nossa, era uma peça enorme, não foi? Uma peça enorme, enorme, enorme, que tinha que ser cortada. Tinha que ser adaptada e coisa tal. Isso foi

desenvolvido com todos. Lógico que você era a responsável e que definia, mas era sempre muito coletivo. A interpretação a gente chegava muito através do corpo. Eram experiências corporais para se chegar ao que se queria ao nível de interpretação. [...] Isso era muito importante, era muito rico. Acho que tinha alguns conflitos muito naturais do processo, mas todos estavam empenhados no trabalho se jogando muito fortemente naquilo. Além disso, foi o primeiro processo de que participei em que as pessoas recebiam para ensaiar. Até então não conhecia nenhum trabalho, não participei de nenhum elenco que ganhasse durante os ensaios. Eu achava um passo importante para a profissionalização. Acho que você foi uma pessoa responsável por isso. Dois salários mínimos durante seis meses; nossa, foi muito bom! Era um trabalho intenso. Nós ficávamos praticamente em função da produção. E assim nós que éramos do núcleo do Intercena tínhamos depois dos ensaios as nossas reuniões. Muito café, você lembra? [Risos] Outro dia estava conversando com Aristides [o fotógrafo Aristides Alves, ex-esposo] e disse a ele que você tinha me ligado, e mencionei para ele que gostava muito do seu trabalho, da sua forma de trabalhar e do resultado plástico que você consegue. Uma plástica muito significativa. Lembro de momentos do espetáculo. O sonho de Artur com Merlin e você disse: “Eu sonhei com isso. Eu vi isso no meu sonho”. E você montou a cena e era linda, os efeitos, a música. As coisas que você busca, que vai atrás, os efeitos supersimples mas muito lindos, o mar era um efeito bárbaro. Os atores trabalharam intensamente, responderam bem e foram muito criativos. Assim, eu fazia assistência mas você me delegava para trabalhar com os atores sozinha. Isso é raro, poucos assistentes podem assumir esse papel. Você tinha uma confiança em mim. Alinhavava um pouco a cena e falávamos um pouco como que ela devia ser conduzida, e eu ia para outra sala criar e propor coisas aos atores. Principalmente a parte de texto, que o pessoal mais verde tinha problema em dar as falas.

A lembrança de Merlin que bate mais forte é: Merlin foi um acontecimento aqui. Eu não tinha visto um espetáculo com tamanha grandiosidade cênica e plástica. Entendeu? Ao mesmo tempo uma consciência histórica, a lenda do Merlin associada a uma ligação com a história. Tinha essa preocupação. Não era só alguém que delirava. Havia uma mensagem social e política. As cenas eram amarradas com esse sentido. Foi muito trabalho e foi muito bom. Eu ficava impressionada com sua capacidade de trabalho, porque você dirigia, produzia, dava os aquecimentos. Eu costumava brincar: “Meu Deus, essa mulher é um trator” [risos]. Era muito rico lá no Icba conversar com Schaffner, com você. Eu gostava muito das músicas, a escolha da trilha sonora. Até hoje eu lembro dos exercícios. Agora mesmo, no projeto de teatro que fiz em Lençóis, apliquei vários exercícios que você dava: “Vivo, atento, alerta”, aqueles de vitalidade no corpo com as palmadinhas, a sequência de sacudir, o peixinho, lembra? Aí eu sempre falo: “Olha, isso aqui eu aprendi no Intercena com Carmen Paternostro”. Para mim são exercícios que servem sempre, são bons, vitalizam. Eu trabalhei como atriz com você duas vezes: na montagem Rainhas em Xequê (2001) com Kalassa Lemos e no Evangelho Segundo Maria (2004) no Forte do Barbalho, e sempre os processos que você propõe são muito ricos. O Evangelho tinha momentos inesquecíveis, de uma beleza única, lindo naquele Forte.

CP – Eu fico feliz porque você fez o Evangelho comigo, foi também um belo processo. A exploração do espaço foi supergratificante. O trabalho com Moacir Gramacho [cenário e figurino] foi inesquecível também, como em Merlin, uma aventura.

JS – Quando a gente fala do visual e do plástico e se refere como bonito, é uma coisa que vai além da palavra bonito. Talvez mais próximo do belo, que nos chega, nos emociona e comunica, ele diz alguma coisa para você. Se fala muito com o corpo, não é uma linguagem literária, dizemos com o corpo, e vai além do texto, e chega à gente pelo sensorio. É uma

coisa que você não sabe o que é mas lhe toca e chega ao seu coração, estômago, intestino, vai penetrando. Assim eu registro o seguinte: desde que você foi minha professora de dança que você sempre me apresentou coisas e fizemos experiências que foram muito diferenciadas. Sempre eu me sentia feliz. Os ensaios de Merlin eram prazerosos. Claro que perto da estreia me lembro que fiquei supernervosa, mas os ensaios trazem para a nossa vida muita energia, eu me sentia energética, com muita vitalidade, muito intenso e envolvido com o prazer.

CP – Jô, eu não suporto e não acredito que a dor e o mau-trato ajude alguém a trazer melhores resultados. Não gosto de fazer o ator sofrer. Teatro é disciplina sim, mas afinal é o prazer da cena, a celebração da descoberta o que mais me interessa.

JS – Claro! A sensação com que a gente fica com o ritual no seu teatro é muito forte. Não no sentido religioso, nada disso, é uma coisa de ritual que a gente vai, vai e chega lá. Porque a criação nem sempre chega por caminhos normais, tradicionais do raciocínio. Essas repetições levam a gente a possibilidades de criação muito maiores. Então os vínculos tradicionais são cortados e isso funcionou muito com o elenco, rendeu muito. Porque a gente ia, ia e de repente estava criando coisas interessantes. Eu me lembro que uma vez Lúcio estava numa improvisação fazendo uma coisa que eu achei que ele estava passando mal. Eu fiquei impressionada, mas na verdade ele estava criando. Eu superatenta, “Será que ele está bem?”. Quando acabou eu fui falar com ele da minha preocupação e ele deu uma gargalhada [risos]. Era muito rico, muito mesmo. O grupo de pessoas que você juntou ficou um grupo muito forte. Nós ficamos convivendo juntos e querendo nos ver em todos os momentos.

CP - Desde o começo você ia fazer assistência? Você é ótima atriz, por que foi mesmo?

JS – Teve um momento no início do processo que você até pensou nisso, mas depois você disse: “Eu preciso de você junto de mim”. Eu aceitei e foi muito bom porque aprendi muito no processo. Mesmo sendo assistente, eu cresci muito como atriz depois do trabalho de Merlin. O fato de ter visto muito, essa posição de fora observando combinada com o envolvimento, fazendo os exercícios, eu senti que deu um clic, despertou muita coisa para meu trabalho de atriz.

CP – O elenco fala muito da sua contribuição durante os ensaios. Você com sua formação em interpretação conseguia mais do que eu entender as dificuldades dos atores. Muito mais mesmo, porque você é atriz. No elenco tinha muita gente que não tinha amadurecimento com falas, intenção e até mesmo dicção. Alguns iniciaram de fato com este trabalho. Lembra? Agora me diga, e Joana atriz depois de Merlin?

JS – Depois de Merlin, a peça que eu fiz foi Puxa Vida [infanto-juvenil]. Foi uma peça bem-sucedida e eu fui indicada como melhor atriz. Quando eu iniciei Merlin também entrei num processo de me cuidar. Me alimentei melhor, emagreci, fiz exercícios, deixei os cabelos bem compridos, estava bem bonitinha [risos]. Aí rolou isso em seguida com Puxa Vida, que é um texto do grupo Grips, de Berlim. Os diretores eram três graduandos da Escola: Tereza Costa Lima, Cláudio Simões e Celso Júnior. Em 1995 eu fiz Corte no Desejo [direção Deolindo Checucci], aí no processo dessa peça eu tive uma depressão fortíssima, fiquei seis meses bem inútil. Mas eu me lembro que neste momento em casa para sair da depressão eu fazia alguns exercícios que eu tinha aprendido em Merlin [risos]. Eu procurei atividade física, energia, respiração. Eu estava na maior deprê e minha nora ficou impressionada com meu esforço para sair da situação, através do corpo, fazendo exercício e dançando. Depois fiz na Selva das Cidades [1996, direção Deolindo Checucci] substituindo alguém. Fiz Angel City [1998, direção Deolindo Checucci], que adorei. Tinha uma personagem louca que curti fazer. Ela era hipnotizada, ficava em transe e não se movia. Então eu propus fazer outro caminho

com movimento e durante os ensaios comecei a me jogar no chão, dar cambalhota. E foi uma conquista. Agora, atualmente estou distanciada do meu corpo. Me sinto mal. Eu não gosto.

Acho que é bom no teatro desenvolver coisas através do corpo. Porque você se joga e dá muito prazer, muita alegria, você fica mais leve e mais rico. Essa personagem de Angel City para mim foi muito divertido fazer. Quem veio dar o acabamento coreográfico foi Ciane Fernandes, e ela preferiu deixar o caráter improvisatório que eu tinha conseguido. Aí ela continuou as improvisações e criou um roteiro para que a cena ficasse mais segura. Fizemos uma série de movimentos vindos do intestino, do coração, do sistema nervoso, do útero, e eu gostei muito. Nessas coisas eu entro de cabeça [risos], me joga mesmo. Lembro que na época Ciane ficou muito feliz com o resultado, pela minha entrega. [...] Quando você me ligou fiquei morrendo de saudade e falei para mim mesma: “Ai, seria tão bom se Carmen montasse uma peça!” [risos], “Eu ia amar, seria bom demais”. Sinto falta, sinto saudade, acho que seus trabalhos têm beleza e grandiosidade. Isso é muito seu, Carmen, cada trabalho você o torna grande, entendeu? É sonhador, e isso é tão bom! Outro dia eu vi uma entrevista de Jaime Lerner, que foi prefeito de Curitiba, que falou que ele entrevistou pessoas: “Qual a sua sugestão para a cidade?” e, em seguida, “Qual é o seu sonho?” Eu fiquei muito emocionada porque ele falou o sonho das pessoas, é muito importante porque é do sonho que elas colocam as melhores coisas. Seu trabalho tem muito isso, leva a gente a sonhar a querer ir além dessa realidade cotidiana [choros].

CP – Jô, você lembra da gente ensaiando as Rainhas naquela sala pequena do Ieba? Nós acendíamos velas, fazíamos uma cenografia louca para criar um clima de fantasia. Também foi gostoso o processo das Rainhas, não foi? Você era viajadona, se jogava na sua Elisabeth, eu gostava de ver sua entrega. Era muito bom aquele trabalho. Você estava tão bem! Kalassa [Kalassa Lemos, formada na Escola de Teatro, dona do projeto] estava verde, mas chegava com a Margot dela. Pena que ficou pouco tempo em cartaz.

JS – Seus processos são muito bons.

CP- Eu me preocupo com os processos. É o que nos leva. É o que fica gravado na memória. É o nosso baú.

JS – Você me disse uma vez: “Joana, o que a gente leva não é a peça final. É o que a gente aprende fazendo ela”. Então eu concordo, é o aprendizado que conta e ele tem que ser rico. Para um espetáculo ir além do texto, tem que ter um bom processo. Esse se jogar, ir atrás e pesquisar é o que mais me interessa. E é isso que realmente fica. [...]

CP – O que você diria agora para novas gerações?

JS – Primeiro eu diria que não existe um caminho. Não é uma escolha fácil. Nem sempre vamos ter recompensa financeira, sequer garantias de sobrevivência, de nos manter com teatro. Nem sempre a sorte está por perto para dar satisfação e grana. Não é fácil ser atriz. Uma profissão sem garantia de retorno financeiro. Apesar de tudo, se você decide fazer tem que fazer muito inteira. Se dedicar muito. Teatro não é brincadeira. Ou é uma brincadeira à vera, à vera mais do que se pode imaginar. A dedicação para se fazer bem uma personagem, com vitalidade com toda a força que você tem. Tem que ser inteiro no processo. Tem que se dedicar muito. Isso dá uma alegria muito grande. E que sonhem...

CP – Qual é o sonho de Joana?

JS – Ah! Eu queria estar no palco o ano inteiro! [Risos]



## **Depoimento de Júlio Maia concedido em 4 de fevereiro de 2011**

**Funções: assistente e cocriador em cenografia e figurino, com Sonia Rangel, do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Júlio, quando o convite do Merlin chegou até você, quem era o Júlio Maia dessa época?

JM – Eu era artista plástico um tanto quanto frustrado porque queria fazer uma coisa, que era um sonho de faculdade, um sonho de amizade, que tinha feito na Escola de Belas Artes, que era um grupo, mas aquela coisa que a própria conjuntura da vida... Você se casa, constitui família e tem que sobreviver, terminei indo por um caminho... que eu também gosto, de ser desbravador, de ler e conhecer, estou sempre curioso e aí pintou restauração na minha vida. Eu já tinha vontade de fazer arqueologia e terminei em restauração, que me deu a condição de sobrevivência. Então eu fui para o Estado, que possui um órgão de restauração. Por ser Estado, em que há maleabilidade de me permitir trabalhar em outras coisas que eu gosto, que é a cenografia. [...] Quem me deu a primeira semente da cenografia foi Sonia Rangel. Eu tinha essa vontade e continuei fazendo coisas pequenas até que surgiu o convite de Sonia para trabalhar no Merlin. [...] Para mim foi uma experiência maravilhosa. Foi uma das coisas melhores que fiz na minha vida. Sinto saudades, fiz boas amizades e muitos conhecimentos como trabalhar com material, um trabalho de descoberta e de relacionamento humano. Foi uma experiência criativa e coletiva. Todos davam pitada em tudo. Quer dizer, a gente não dava pitada na direção lá no palco [risos] na coisa do ator, mas todos tinham uma convivência, era muito rico e muito bom. Então o Júlio daquela época era um artista meio frustrado, e que cresceu muito com o Merlin. Graças a Deus que eu participei. Participei desde o início só com Sonia. Na casa de Sonia comendo pizza, com Ana Nossa [que fez parte do núcleo do Intercena e inicialmente da coordenação de produção], desenhando e pensando e participando de várias reuniões. Lembro do espaço nosso de ateliê no Icba. Costurando aquele pano imenso, tingindo, foi muito bom. Foi um trabalho que me satisfez e até hoje eu guardo como uma experiência grande de vida.

CP – Você lembra como vocês dividiram o trabalho?

JM – No início éramos Sonia e eu, nós começamos com o desenho do projeto, escolha de material e compra. Nós começamos a trabalhar no teatro, eu ficava mais na parte prática, Sonia também porém menos. Quando o trabalho deu uma guinada maior e que começaram a chegar os materiais e a gente tinha pressa na execução, então vieram para somar Márcia Abreu e Zuarde Júnior. Nós já trabalhávamos juntos e naquele momento dividimos o trabalho. Não tinha essa, você faz isso, você faz aquilo. Nós trabalhamos nas roupas fazendo a tintura básica, trabalhamos com tudo. Não tinha uma divisão específica. Às vezes eu concluía um trabalho que Zuarde tinha começado, ou então ele pegava alguma coisa que estava começando e nós mexíamos juntos. Foi ótimo nós quatro, fluía muito bem juntos.

CP – Vocês antes desenhavam os elmos, os escudos, como era o desenvolvimento?

JM – Sonia Rangel fez alguns desenhos. Ela tinha alguma ideia do desenho e do material que ela queria. Já havíamos previamente conversado sobre isto. Mas muita coisa foi criada na hora. Quando nós começamos a trabalhar com cabaça, com a borracha da câmera de ar, com os tecidos, então nós começamos a dar forma. Aí vieram os metais, os couros. Porque na cenografia tem muito disso: explorar material. Lembro que fui muitas vezes com Zuarde para a Feira de São Joaquim para explorar materiais novos. A gente vê na feira coisas que

aparentemente não têm nada a ver e a gente bota na nossa cabeça, veste, experimenta e a partir daquela forma nós criamos outra coisa. Então já existia da parte de Sonia uma ideia do que ela queria, e a partir daí, tendo o conceito, começamos ali mesmo a desenvolver. Então era assim: “Esse aqui vai para Mordred, esse vai para o rei Artur”, “Olhe isso aqui que lindo, parece com quem?” Foi um pouco assim, uma coisa de um processo criativo e muito legal. Durante a minha carreira foram duas coisas que me deram um tchan na vida e de amadurecimento profissional. Uma foi antes de me formar numa matéria que tinha na Escola de Belas Artes, de que eu e Zuarte gostávamos muito, que era a matéria Integração Artística; e nós fomos monitores dessa matéria, que nos dava a possibilidade de criação em minutos. Eram exercícios de criação nas quatro linguagens em minutos. “Vamos fazer durante a aula”, criávamos com o que tivéssemos nas mãos. Isso deu uma vivência que depois ajudou na criação para cenografia. Criávamos fantasia, cenário e apresentávamos o resultado ali na hora em cinco minutos. Era uma matéria belíssima e isso me deu uma vivência muito grande, me deu amadurecimento e a paixão pelo que faço. Depois veio o Merlin, que foi o exercício prático real dessa matéria na vida nossa, porque Márcia também fez. Sonia foi a nossa professora. Em Merlin foi o nosso exercício maior. Já tínhamos vivência da Escola, da matéria que nós fizemos dois semestres com ela e daí criou-se um laço de amizade e um vínculo que nos permitiu participar da apresentação de cada um. Zuarte e eu fizemos um grupo que saiu dessa matéria e apresentamos aqui na Escola de Teatro o nosso trabalho e depois em festivais também. [...] Dos alunos dessa disciplina Zuarte e eu estamos ainda na ativa. Gosto muito dele, acho que fomos irmãos na outra encarnação. [...] Eu aprendo muito com o convívio com as pessoas. Então o que você é e o que você representa naquele momento eu capto. Não vou ficar copiando, mas do convívio eu aprendo e levo para a minha criação. [...] Em Merlin aprendi muito com você, Joana, os atores que estavam sempre no nosso ateliê. As vaidades e trocas com a gente, e nos momentos de ensaio, que também nós acompanhávamos, muda aqui e muda ali. Na época de estreia, “Vamos pintar”, e “Não vai dar tempo”, “Vamos tentar”, e aí dobramos nosso horário até tarde fazendo a pintura. No outro dia pela manhã o figurino estava lindo. Ficamos felizes, “Tá lindo, meu Deus!” Mortos de cansaço. Os sapatos, os adereços, tudo tão lindo! Nossa, foi muito bom. Quando eu lembro de Merlin, a cena que vem e bate na memória é a do mar. Quando o elenco segura o pano vermelho e movimenta como se fosse o mar. E lembro muito a cena de Fafá (de Jeschute) com aquele guarda-chuva que transformamos em baldachin de filó transparente com pingentes. O anão que Daniel fez, o Dagoberto, com aquela adaptação, o saco e a forma que fizemos para o tamanho dele... Quando ele entrava no meio dos cavaleiros, aquilo era lindo demais, foi engenhosidade de Zuarte. A ideia dele de colocar inclusive o saco nas costas, a botinha dele nas mãos de Daniel e as mãos dele que saíam do ombro [do ator]. Gente, era lindo demais! O figurino de Diogo fazendo o Diabo também eu curti muito. Esse espetáculo... tinha que ter um livro sobre ele, acho que foi um momento... marco no teatro aqui. Porque é uma superprodução com muitos atores, uma produção imensa, movimentou muita gente, e principalmente uma produção que deu certo. Graças a você, a quem a gente tem que agradecer também, à sua engenhosidade.

CP – Qual o sonho de Júlio agora?

JM – Uma casa no campo [risos]. Quero ter paz. Quero ter condições para fazer o que gosto, continuar fazendo cenário e figurino, na parte da execução. Não é meu desejo assinar um figurino. Eu gosto do fazer...

---

## **Depoimento de Lilih Curi concedido em 15 de janeiro de 2011**

**Função: atriz na segunda temporada de Merlin ou A Terra Deserta, substituindo Iami Rebouças**

**Papéis: Ana Gigante, Dolorosa e Morgause**

CP – Lilih, fale o que significou Merlin na sua vida e na sua carreira.

LC – Antes de tudo quero recorrer à minha memória. Merlin é para mim um sinônimo de várias mudanças. Mudança de cidade, deixar a casa da mãe e ir para o mundo. Existem metáforas, dentro da própria obra de Dorst no desenho do personagem de Percival, que é o abandono da mãe, que por coincidência na minha substituição de Iami eu assumi a mãe de Percival, a Dolorosa. O drama de Percival na verdade era o meu Eu daquela época. Eu posso falar do ponto de vista de quem atua que você e Iami através da criação inicial dos personagens me deram três desafios: a Ana, a mãe de Merlin; A Dolorosa, a mãe de Percival; e Morgause, a mãe degolada, que foram três marcos. Eu diria que Ana, a Giganta, é talvez meu alter ego, aquela mulher grande, imensa, uma personagem que Dorst desenhou e eu só medieei. Meu corpo era aquilo. Eu sou grande, tenho risada alta, arregalo o olho para falar e tenho uma certa bobice interna, um certo jeito de ser que é gigante, que toma espaço. Eu tive uma recepção muito grande da contracena, principalmente na parceria com Marcelo Praddo fazendo o Palhaço, como também com Lúcio Tranchesini [Merlin] e Diogo Lopes [Diabo]. Depois aconteceu a segunda personagem, que foi a Dolorosa, era muito forte para mim. E toda vez que eu fazia eu chorava, me vendo refletida no personagem de Yulo Cezzar [Percival]. E eu me assustava também – e coloco na dissertação de mestrado – como que esses tipos transformavam o meu corpo, como que eu era diferente em cada um. E ao ser fotografada por Márcio Lima – fotos que tenho até hoje, em preto e branco – lá eu tinha esse retorno, como em cada uma eu podia ser uma coisa diferente, em cada personagem, e isso dava uma dimensão de mim e do meu potencial como atriz, e hoje eu sei o quanto diferenciou meu trabalho dali para frente. É quase como um reconhecimento. Merlin me trouxe, a mim mesma, um reconhecimento do meu potencial como atriz. Não que eu não tivesse, eu tinha por outros, mas em Merlin eu tinha por mim, em meu corpo. Eu havia saído do TU [teatro universitário] da UFMG, e lá em Belo Horizonte você me chamou para participar substituindo Iami, que ia viajar. Tinha somente seis meses que havia saído da Escola de Teatro, estava fazendo um trabalho de Roberto Vignati, um trabalho sobre Aids, mais temático e informativo sobre a doença etc. Então veio esta questão do Merlin e os tipos, poder fazer uma Ana gigante e também aquela senhora envergada que tinha uma voz muito especial que pedia por tudo para que seu filho ficasse com ela, em casa, na floresta, e ele queria seguir o seu rumo, seguir a luz refletida pelos escudos dos cavaleiros do rei Artur. O terceiro personagem foi o maior desafio dentre os três. Não que os outros não fossem, mas porque era o mais distante de mim. Eu era ainda muito nova, eu me sentia menina. Iami fazia tão bem! Iami já era mulher, pelo menos mais velha que eu. Aprendia muito com Iami, principalmente quando eu pedia socorro a ela. Ai, como era difícil, viver a mãe desses homens! [Morgause teve muitos filhos] E eu me lembro de um episódio difícil, do meu corpo tentar encontrar um corpo para esta personagem; eu era menina demais, tinha 21 anos, meio abestalhada, com o corpo da Ana Gigante, sem encontrar uma identificação pessoal que pudesse me aproximar deste corpo de mulher madura desta personagem. Foi realmente o trabalho mais difícil, mas houve um episódio que corroborou, e foi a partir dali que comecei a entender o que era Morgause. Eu estava no topo da escada e era o momento em que os filhos deceparam a cabeça dela, acho que era o Mordred [Marcelo Praddo] que representava, e aconteceu que eu escorreguei e saí pá pá pá pá pela

escada abaixo. Neste momento eu entendi no meu corpo que ela vivia a morte em cena. Isto para mim mudou porque os meninos ficaram preocupados com minha coluna, “Você machucou?”, “Você machucou?” E aquilo foi realmente uma queda forte, até no momento eu pensei: “Calma aí, é um corpo morto”. Então essa mulher morre. Parece ridículo mas foi precioso para a composição de personagem, pois você sabe que essa personagem está a beira de falecer e a partir dali eu acho que permaneceu sempre um estado de atenção todas as vezes que nós tínhamos que fazer a cena, e que aquele incidente poderia se repetir ali mesmo todos os dias. Então eu fui aproveitando e tecnicando, trazendo a técnica para este momento, que criou uma suspensão. O que aconteceu trouxe uma atmosfera para a cena diferente, porque a partir de então existia gravidade, que era o que não tinha antes.

Grosso modo, acho que essas personagens têm um lugar em mim. Têm um lugar em mim no meu corpo, na minha história e memória pessoal, personagens que fizeram um desvelamento da minha profissão, do meu ofício de atriz e isso é um lugar de dentro de quem compõe os personagens, de quem vivenciou a cena. O outro lugar é o lugar da imagem, quando eu vejo que cada personagem é completamente diferente do outro. São três pinturas diferentes, três quadros, três personagens diferentes e como que fica claro a partir de tipos. Como que para mim esta construção, a exemplo do que fala Juliana Carneiro da Cunha em *Ariane Mnouchkine*, que não é uma construção de fora para dentro, porque a partir do momento que você espelha em si ou nos personagens que você está construindo imagem, quando você bota um capuz de tal estilo, uma maquiagem de tal estilo, você está personificando uma imagem, você está materializando esta construção, e há um encontro muito feliz desta materialização com o trabalho de caracterização de Sonia Rangel. Originalmente eu só construí a Ana Giganta, porque as outras eu repeti o que Iami criou com Sonia em termos de figurino e maquiagem que entravam na construção. Em Ana Giganta, eu lembro dos tênis de Roland que você trouxe, de número 46, que para mim são a extensão do corpo, isso traduz a ação. Um personagem que anda com um tênis 46 não é o mesmo com um sapato alto ou pés descalços. Enfim isso modifica muito o meu olhar sobre a construção do personagem. Aliás Merlin foi esse marco, saber que eu podia fazer tipos e construir um personagem não só a partir do texto, mas da relação com o figurino supervisionado pela direção e todo este processo de microestrutura.

Agora vem a outra coisa, que é a macroestrutura. Eu não fiz só estes personagens, mas eu participei do coletivo e é muito marcante na estrutura de Merlin, como uma estrutura que venera a intersecção de linguagens. Então é um trabalho que envolve o corpo, envolve o texto, o sentido dramaturgico, que envolve a visualidade, a música, a dança. Nossa! Durante anos eu escutei a trilha sonora de Merlin. Então é um trabalho de arte-total como Wagner determinou o termo. Merlin me remete a esse lugar, que é meio ópera em certo sentido, esse coletivo do trabalho do coro, do coletivo, da coreografia em grupo. Ai! Como era bonito o coro de abertura! Eu entrei depois e em alguns momentos me vejo no prazer de espiar. Me lembro das coreografias com os bancos na mão e avançando como uma guarda em luta [cena da batalha final]. A dinâmica do espetáculo era fascinante. É claro que eu vivi uma dinâmica de quem vive dentro do espetáculo. Nos bastidores do Icba. O descer e subir escadas, fazendo entradas e saídas de cenas inúmeras vezes e ouvir os comentários dos diversos personagens de cada um, aquela energia de um funcionando com o comentário do outro e ainda aquele espetáculo à parte do camarim. E foi o camarim mais lindo que eu já vivi na minha vida. Era de uma energia, uma força, uma amplitude, de uma generosidade um com outro, uma felicidade! Em Merlin, o trabalho do artista estava sendo contemplado literalmente em todos os âmbitos. Eu nunca vi tantos artistas tão felizes por estarem satisfeitos com o que estavam fazendo. Isso é raro. Isso é um marco, Merlin é um marco na minha vida por tudo. Ter mudado de cidade, ter saído da casa dos meus pais, por ter me visto profissionalmente como

atriz, com essas qualidades, porque depois do Merlin abriu-se para mim um lugar que eu não imaginava que iria abrir.

CP – Conte sobre a Lilih após Merlin.

LC - Eu saí daqui em meados de 1994, depois das apresentações em São Paulo e Teatro Castro Alves. Abriu-se para mim um outro lugar que foi o lugar do discurso do corpo, porque eu vinha da Escola de Teatro da UFMG, que era essa coisa... em que não tinha o trabalho de formação do corpo como um lugar próprio. Depois da vivência de Merlin isso mudou. Aconteceu que tive a oportunidade de trabalhar no sul da Itália, numa colônia de férias, e aí consegui juntar grana e fui até Londres fazer o curso da The Desmond School of Mime and Physical Theatre, que é um curso de mímica e teatro físico. Eu tinha visto Denise Stoklos fazer o espetáculo A Casa, em Belo Horizonte, no início da minha formação, e aí decidi que eu queria fazer isso. Eu tinha já essa ideia, mas era para mim um lugar tão distante, trabalhar com o corpo daquela maneira e estudar fora, ter dinheiro para isso etc. E Merlin foi uma escada para isso, porque depois dessa experiência eu abri minha percepção para esse tipo de formação e foi aí que fiz um curso de um ano na Desmond, onde meu objetivo não foi me especializar em mímica, mas foi o de potencializar um trabalho de teatro físico; então foi nesse lugar que eu cheguei. Não saí de lá me sentindo da mímica ou da pantomima, mesmo porque eu sentia que não tinha vocação para ser mímica, mas que eu tinha a vocação para trazer a especificidade física para os tipos de personagens que eu vinha criando. Enfim, isso foi marcante na minha vida. A trajetória depois foi a montagem do Teatro das Epifanias em São Paulo, os personagens que eu criei de teatro de rua, teatro infantil, o espetáculo Frida Kahlo, passaram por um lugar da tipificação. Então eu acho que a criação de tipos tem um lugar marcante no meu trabalho de atriz.

CP – E agora, depois de 20 anos da experiência em Merlin, como você se encontra? O que você pode falar da recepção do espetáculo Merlin? Você acha remontável?

LC - Eu acho que é um trabalho pós-dramático, é uma montagem que vai além do texto. Dorst nos deu uma possibilidade de viajar livre, de sonhar. No texto temos a teia de fundo, para flutuar, para ir além do ponto de vista estético. Aquele texto é um berço estético, de beleza única e é um texto ainda necessário. Lúcio (Merlin) fazia com uma magnitude, com uma beleza, com propriedade, foi muito marcante. O elenco de Merlin de uma maneira geral era muito forte, mas o trabalho de Lúcio segurava tudo e era muito forte e muito especial, imagina Lúcio fazendo aquilo novamente! Quanto aos estudos da recepção, ainda estou engatinhando. Eu acho que existe um tipo de trabalho que cria uma aproximação pelo fato de operar com várias linguagens. Então, se você não se sente seduzido pela informação do texto, você pode se deixar seduzir pela dança do corpo ou pela construção ímpar de cada personagem. E o trabalho de apropriação de cada personagem como se deu, por exemplo, Edlo Mendes fazendo Sir Lancelot ou então a beleza do casal romântico de Lancelot e a rainha Guinevere, de Evelin Buchegger, enfim o desafio do Geraldo Moniz fazendo rei Artur. Existe um fitness. A imagem proposta pelo texto ou o imaginário que temos nós do texto ele se agrega àquelas figuras, àqueles atores. Esse senso de realidade que o espetáculo dá nos aproxima, é como o cinema porque tem esse lugar do real, sabe? É um épico, é um texto que teoricamente fala de um universo imaginário, um universo que não existe, um universo mítico, mas ele se corporifica. A sua escolha dos atores foi muito acertada. O ator tem a cara do rei, ele tem o jeito do rei. O Merlin é Lúcio. O Beto Mettig fazendo Sir Kay. Era o physique du roll que rolava. Eu acho que isso é um lugar de aproximação do espectador. Eu, Lilih, como espectadora preciso sentir o lugar do humano para eu me conectar. Se fica alguma coisa que é muito distante do lugar de reconhecimento, não funciona. Josette Ferral fala que o

espectador apreende pelo reconhecimento. Então tem isso, tem a criação de atmosferas através de músicas, de visualidade, de luz, de dança. Enfim, da recepção. Tem estes dois aspectos teóricos que eu posso citar, que são criação de atmosfera e o lugar do reconhecimento.

[A entrevista chega ao seu tempo de finalização temporária. Lilih desce para abrir a porta do seu apartamento na Graça para Daniel Becker. Minutos depois segue a entrevista de Daniel e continuamos os três a falar de Merlin.]

---

## **Depoimento de Lúcio Tranchesi concedido em 19 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papel: Merlin**

CP – Lúcio, quando o projeto Merlin chegou até você, naquele momento como você se encontrava profissionalmente, qual era a sua experiência e como é que você recebeu e processou essa proposta no seu desenvolvimento de ator?

LT – Em 1992 já tinha feito alguns trabalhos, me formando ainda, como na verdade o ator está sempre buscando uma identidade, uma voz própria, mas ainda eu trabalhava com projetos para os quais eu era convidado, chamado para integrar elencos, propostas muito diferentes aqui em Salvador. Merlin foi uma proposta que uniu as minhas afinidades com a expressão, a expressão corporal desde adolescente, e com uma proposta que eu privilegiava isso, esse encontro que para mim foi muito interessante [...] para que eu me entendesse um pouco mais artista. Chegou a ser um salto nesse sentido de que eu me adequava melhor àquela linguagem, eu me sentia mais sincero naquele corpo, naquela expressividade. Foi uma proposta que uniu muitas pessoas interessadas nesse sentido, que você já trazia esse corpo. Para mim onde eu comecei a me entender um pouco mais, o que seria ser ator. Diferentemente de outras propostas, eu me sentia mais inteiro, cabia mais dentro do que era expressão, do que era linguagem.

CP – O seu Merlin era muito dançado, a abertura muito bonita, deslumbrante, mas também você unia as suas intenções, o seu trabalho de ator, de voz e intenções [...] era bem visível a sua maturidade como ator, suas intenções de fala, então era muito gratificante ver um ator disposto corporalmente, mas também com as falas bem dadas, isso que me facilitava muito. Quando eu pego atores mais verdes no trabalho de fala realmente me incomoda muito, porque ensinar ator a falar é complicado, se eu pudesse ele nem falava [risos]. O que incomodou você na minha condução [...]?

LT – Acho que, por um momento, nós – não só eu – não entendíamos aquela multiculturalidade, a proposta de várias linguagens usadas. Não me achava maduro para falar, achava que era mais difícil para mim traduzir aqueles textos e imagens, aquela força, aquelas intenções de um texto muito rico, muito plural. Talvez por isso eu me dedicasse muito ao texto, eu estudava, tentava traduzi-lo de uma maneira que me convencesse, antes porque a minha facilidade era corporal e eu queria era talvez mais daquilo para mim, para ficar um pouco atrás daquele corpo que respondia rápido. Então eu decidi estudar muito o texto para

que depois parecesse facilidade. Nunca fui um ator de texto, foi com o tempo atendendo ao aprimoramento de falar, de traduzir a palavra em imagem. Mas durante o processo acho que nós não entendíamos essa coisa de como o ator poderia naquele espetáculo, naquela proposta, poderia usar vários e vários recursos de um teatro mais popular, mais refinado, enfim de variantes múltiplas que a proposta tinha. Então Merlin eu acho que foi uma escola nesse sentido. Porque todos nós conseguimos usar recursos de um teatro épico, teatro popular, teatro-dança, dança-teatro. Nesse sentido eu acho que foi muito rico e muito difícil, porque nós vínhamos de diferentes escolas, tivemos que nos unir ali numa proposta que acrescentava para cada um, mas que também exigia de cada um oferecer o seu material, a sua história, então a gente aprendia muito com os outros. Nós entendíamos como Fafá dançava, como Marcelo Praddo falava, então era um intercâmbio de linguagens, de possibilidades do teatro, que aconteceu ali na vivência, na troca, no processo que eu acredito ter sido o mais rico que eu já vivi. Porque nós nos dedicávamos muito, nos demos tempo para entender aquela obra, aquele texto que já tinha, no imaginário de cada um, uma série de referências que a gente trazia. Acho que foi uma época em que Brumas de Avalon fazia parte do nosso imaginário, não só dos atores como que de toda uma geração. Alguns desejos de espiritualidade misturada com força pessoal, e ali a gente concretizava se dedicando a fazer, a entender, a pesquisar. Lembro de muitas horas de dedicação, muitas horas de exposição, até de frustração também, porque queríamos mais. Eu sempre quis corpo mais na voz, depois eu não me achava maduro para fazer aquilo. Mas me achava sincero na busca. Acho que a riqueza daquele momento, da busca incessante que era de todos – a gente suava a mesma camisa – que era entender esse teatro e essas relações com o teatro. Porque, como éramos diferentes e unidos, tínhamos que encontrar uma coisa comum em todos.

CP – Quando eu penso em você em Merlin, penso no processo de sumir, de desaparecer das coisas. Eu lembro que a gente tinha essa preocupação, como podíamos fazer um Merlin merliniano, [isso] me inspirou muito a explorar o teatro em várias possibilidades, de fugas e de aparecimentos e era tudo inspiração do Merlin, sabia? Pra mim a cena mais linda era Merlin na parede, parecia uma estrela. A Rita, a iluminadora, criou um efeito muito simples e eficaz em que ele sumia e desaparecia, também ficou por conta do seu andar sutil, suas entradas e saídas, umas fugas bonitas! Quando você lembra Merlin, qual é a imagem mais forte que bate?

LT – Não sei se é imagem ou é um sentimento: da possibilidade da magia. E para mim o que hoje entendo que a magia não está exatamente em mim ou em qualquer que seja a coisa que eu construa esta mágica, mas está na doação, na possibilidade de encantar, então eu fazia muito simples mas com uma verdade cara de pau, uma simplicidade, talvez até em alguns momentos tenha sido do público, porque ele se encantava com essa magia, que para mim era fácil, que para nós todos estava traduzida de uma maneira muito fácil, muito simples. Eu colocava um tecido no chão e os atores me puxavam em pé, como se o chão tivesse magicamente me movendo, e eu saía de cena como se tivesse sido arrastado, ou esta imagem de sentar espremido num degrauzinho na parede, era uma coisa muito simples, mas com essa verdade que encantava. Ou a bola de fogo que eu descobri com linha de algodão, eu usava uma bola de fogo que as pessoas não sabiam de onde vinha. Era um isqueiro numa mão e uma bolinha de algodão na outra. Essa magia, eu acredito até hoje que ela não está nas grandes coisas, talvez até se faça magia hoje com muita tecnologia, mas a magia do simples, ela vem da verdade que o ator se exige e proporciona a quem está assistindo. Até hoje eu busco isso: de onde a gente pode tirar a magia da sinceridade, sem muitos efeitos, sem muito dinheiro e necessidade de tecnologia. Cada vez mais o teatro usa de tecnologia, e o simples ainda encanta, mais ainda, possibilita outros voos. Nesse sentido o espetáculo era muito mágico. Porque num espaço tão pequeno, as pessoas até hoje se referem a Merlin como um grande

espetáculo. Um espetáculo de muitas cenografias, de muitos figurinos e não era. Era talvez um espetáculo de alguns cenários, que se acrescentavam, multiplicavam, mas as pessoas até hoje se referem a um grande espetáculo mágico.

CP – Não era, na verdade a minha preocupação era a transformação das coisas, como aquilo pode se transformar em outra coisa, a multifunção de cada coisa num espaço pequeno, você lembra? Então a escada se transforma em trono, em barca, carro de batalha...

LT – As cadeiras se transformavam em elmos, em escudos e armas, ou o lago de Lancelot, que era uma luz com papel brilhante e o ator se colocava ali dentro e transformava na magia. Com o movimento ele induzia a magia de estar no lago. Acho que a magia de Merlin está dentro de cada coisa. Isso pra mim foi o meu maior aprendizado. Eu, por ter esta experiência mais do corpo, alguns anos depois eu percebi que a dança, essa linguagem corporal, esse colocar a serviço da expressão do próprio corpo, ele é uma via que tanto oferece ao público essa magia e nos transforma. Então eu fiz uma coreografia com Jussara Miranda no Ateliê do Coreógrafo que também tinha sido um outro salto na minha vida, meu entendimento que seria minha expressão. Porque é como se estivesse mexendo por fora para trabalhar cada pequena célula do corpo ou do corpo mais sutil que a gente tem. Em Merlin aconteceu isso, a gente mexia com uma matéria tão sutil, tão mágica e, ao mesmo tempo que era o teatro, essa busca pelo realizar era também um preenchimento para cada um, de maturidade, dessa crença que o artista pode ter. Esse personagem, esse processo, essas trocas, essas vivências com o processo, com todo mundo, enriqueceram muito a cada um. Eu acho que eu me transformei depois daquilo. Pessoalmente, espiritualmente. Acho que foi uma necessidade minha de entender o que estava acontecendo, mas a partir da busca, do trabalho mesmo. Não ficava só pensando, eu oferecia o esforço, oferecia aquele suor, e depois eu fui entender o quanto aquilo tinha mexido, tinha me transformado. Eu nunca esqueço que pessoas importantes para mim viram muito mais coisas do que eu imaginava ter oferecido naquele processo. Então anos depois eu vi que existiam coisas aí do meu Merlin ou do espetáculo como um todo que nem nós sabemos, que eram coisas mais sutis de quem acredita no invisível, ou que tem um contato maior com essa crença. Até hoje eu busco essa magia do simples. Então no espetáculo que eu tenho feito recentemente, que é O Sapato do Meu Tio, a gente não mente, a gente entrega a magia do objeto, da intensidade do movimento. Sem tecnologia, sem efeito pirotécnico, você oferece a magia. Então essa coisa de transformar uma caixinha num grande objeto de emoção, se relacionar com o simples de uma maneira muito mágica, que vem de dentro e não está apoiada em recurso fora. Eu acho que a magia vem de dentro mesmo.

CP – Poderíamos completar falando com você desse tempo que passou, como você vê o cenário agora, o que é que lhe toca, porque naquela época o nosso mote eram as utopias, os sonhos e a queda das utopias, a terra deserta. Nós passávamos pelo texto, pela proposta de Dorst, não entendíamos tudo. Hoje ela está bem próxima de nós, agora com a política neoliberalista não temos mais valores nem ideais, temos que ficar buscando o Graal o tempo inteiro, porque o esvaziamento, a superficialidade das coisas, de repente se dá mais valor à moeda e à comida do que à arte. E você, como está batendo esta era, está animado, desanimado, Lúcio, agora?

LT – Eu também vejo o artista de um modo geral, esse que tem acesso, que está na mídia, diz muito pouco ao coração de cada um, a transformação de cada um. Eu acho que a gente não tem mesmo muita consciência do que era ser Merlin em cada um. Mas nós vivemos o ser Merlin. Na medida em que um grupo de pessoas se reúne para criar uma obra para divulgar entre si, um processo com tanta gente, eu lembro de uma tranquilidade que a gente tinha, a gente discordava das coisas do fazer artístico. Dessas várias linguagens, mas a gente



dialogava com elas, e a gente se dava muito bem, eu não me lembro de nenhum problema, que a ideologia de cada um fosse um problema, fosse embático. Nesse sentido, eu acho que a gente vivenciou Merlin, essa troca, essa magia entre artistas. Talvez a gente não soubesse, social e culturalmente, o que era que estávamos fazendo. Mas eu nem sei se o artista tem sempre essa intenção tão clara, porque depois ela se realiza no encontro com o público ou até antes, com nós mesmos, que esse fazer é questionado, é observado por cabeças diferentes e maneiras diferentes de fazer este pensar. Acho também que a gente conseguiu levar o público de Salvador a repensar o teatro, suas utopias, suas relações. Talvez não fôssemos tão maduros pra entender a obra de Dorst ou, antes, essa história em que Dorst se apoia. Mas a gente traduz a intenção de diálogo, de entender essas diferenças, essa multiculturalidade, porque o processo foi intenso. Um processo daquele estava claramente colocado em cena, mesmo sem ter essa intenção. Nós queríamos dizer: olha, nós trabalhamos muito durante muitos meses, mas estava tudo ali, desde todas as relações, às vezes, todos estavam ali, era muito rico. Então talvez a gente transforme a maneira como o público via teatro. Acho que as pessoas saíam dali com uma semente de transformação, de desejos, de relacionamentos, de desejos sociais e humanos no contato com os outros. Eu acho que isso tínhamos feito antes no processo, a gente foi muito respeitoso, era muito amoroso, dividir com tanta gente tudo isso, todo esse trabalho, esse suor. Tudo isso reflete uma outra sociedade. É como se a gente pudesse ter dado um exemplo de que nós ali durante meses trabalhamos em prol de uma magia, possível quando se dedica tempo para isso. Existe a transformação, nós estávamos transformados. Quando o público chega, ele percebe que existiu essa intenção, que existiu uma dedicação para essa transformação, e isso reflete socialmente.

CP – Interessante que vocês me ajudaram a manter o público durante duas horas e meia e ninguém percebia que tinha passado a primeira parte do espetáculo. As cenas eram bem colocadas, fusionadas, não havia buracos. Isso era uma energia, uma energia em toda a equipe, a iluminadora, o operador de som pontualíssimo de uma trilha imensa. Vocês, isso também é muito mágico, duas horas e meia e todo mundo ali ligado, sem desligar um momento, não olhavam o refletor... [risos]

LT – ... num lugar desconfortável. Acho que isso nós conseguimos, traduzir esta força. Nós todos jovens, fazendo um teatro diferente, talvez para questionar o próprio teatro que era feito na cidade. Primeira vez para mim que uma história que não era exatamente nossa, mas que dizia muito a todos nós, que diz muito a todos nós. Mas que podia estar distante, estar talvez datada esteticamente, e não era tão multi que ela aproximava cada um. Ninguém podia dizer que aquele Merlin não era um Merlin brasileiro! Porque a gente pode transformar aquela dramaturgia de uma maneira que ela não se adeque ao que a gente vive. Gostaria de aproveitar a chegada de Marcelo [Praddo] e dizer que ele foi importantíssimo no meu processo. Porque eu me lembro que, com a saída de Ary Barata, você ofereceu o Merlin para nós dois. Mas eu achava que o Mordred como personagem tinha uma história linda, aquela dor. Cabia muito mais a mim pela minha história, a gente não precisa entrar em pessoalidades, mas eu achava que estava muito mais dentro de mim o Mordred. E a minha coragem de aceitar Merlin, foi você, no que você falou: “Vocês fariam?” E aí Marcelo não titubeou e disse: “Eu faria”. Aquilo foi um choque para mim. Nossa, eu estou aqui sem coragem, medroso com esse personagem e Marcelo não titubeou e aceitou! Eu lembro também de um sonho que nunca saiu da minha cabeça com você. Era uma imagem muito mágica. Eu estava nas suas costas dentro d’água, a gente flutuava, você de pernas cruzadas e a gente via de dentro e de fora. Era um aquário e você era um ser aquático, e era como se você me levasse mesmo. Para um outro mundo, um outro universo e a gente se observava de dentro e de fora. Eu até hoje eu tenho essa imagem e não sei o que significa.

CP – ...dois bruxos [risos].

LT – Até hoje muita gente me chama de bruxo.

Marcelo Prado – Merlin te colocou no seu lugar no teatro baiano, eu acho... [O depoimento de Marcelo é concedido em seguida com a participação de Lúcio.]

### **Depoimento de Marcelo Prado concedido em 19 de janeiro de 2011, com participação de Lúcio Tranchesi**

**Função: ator em Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: o Palhaço, o homem do povo, o Cantador nordestino, Mordred**

CP – Marcelo você teve um papel muito importante no processo do Merlin, gostaria que você desenvolvesse suas impressões e tocasse um pouco no trabalho de construção das quatro personagens que você interpretou.

MP – Bom, quando eu fui fazer a audição para Merlin, não só eu, mas a classe teatral estava num frisson muito grande para trabalhar com você. Nós vínhamos da experiência teatral de assistir a Dendê e Dengo e aquilo tomou a classe teatral de tal maneira que foi uma coisa louca aquela audição de tanta gente querendo entrar. Era bem no momento em que o teatro baiano começava a ganhar força. Foi muita gente. Eu cheguei ali com receio porque eu estava começando a entrar na história de atuar e fui fazer o teste. Quando eu cheguei lá, eu disse; “Não vou passar”. Mas eu queria muito porque Dendê e Dengo me tomou muito, mexeu muita coisa dentro de mim. Então eu fui fazer o teste e acabei passando, e o desejo no íntimo era fazer a personagem Mordred. Mas era só o desejo, que foi acontecer pelo “acaso” já que Lúcio está aqui falando de magia de destino [risos].

Começamos assim, Ary Barata fazendo Merlin, Lúcio fazendo Mordred e eu fazendo pequenos papéis que eu achava que podia fazer e que enfim o que chegou para mim. Fora o papel do Palhaço, que tinha um peso e que era a abertura do espetáculo que eu curtia imensamente fazer. Para mim era uma delícia abrir o espetáculo junto com Iami e fazer o nascimento de Merlin. Então a construção do Palhaço foi muito gostosa. A gente começava a trabalhar com você, com movimento e corpo, com a coreografia e suas propostas de teatro coreografado e dança-teatro, que eu gostava; era uma experiência nova, prazerosa. Então começamos a adiantar o processo do Palhaço e aí aconteceu o evento da saída de Ary e tudo foi reformulado. Eu já tinha feito o Palhaço, que foi um trabalho de concepção de muito malabarismo como todo palhaço, mas era um malabarismo não só físico, mas interno, porque nós tínhamos que criar um palhaço que não era um palhaço de circo. A Ana, de Iami, e o meu Palhaço não eram figuras de consumo fácil enquanto o arquétipo Palhaço. Eram dois bufões que tinham uma maldade interna muito forte. Então foi bom ter construído daquela maneira. Há 18 anos não tínhamos noção do significado da experiência, eu principalmente começando a minha carreira de ator. Então era um bufão. Depois veio o trabalho para construir aquele personagem do Cantador nordestino, que também mexeu muito comigo.

Desde que você me falou desta entrevista fiquei pensando e hoje pela manhã me concentrei na reflexão do significado de Merlin na minha vida, o momento em que aconteceu e o quanto que foi rica aquela montagem. Falando de um termo que hoje até já está mais desgastado, mas que nós usamos muito do ano 2000 para cá até 2005, que é a globalização. A gente falava muito neste termo e agora, muito menos, dessa mistura de culturas, as culturas se fundem, o mundo é um só. E nós em Merlin fizemos aquilo naquele momento. Claro que com uma certa consciência sua sobre a transculturalidade, mas não se falava de globalização o tanto que veio a se falar depois. Então eu pensei: “Nossa, como fomos pioneiros!” Dendê e Dengo já trazia a discussão de culturas, mas Merlin foi mais fundo. A começar pela quantidade de gente, pelo tamanho daquele espetáculo e como o processo deu suporte e foi rico para a construção das nossas personagens. Para mim cada uma delas eu fui costurando em detalhes: Mordred, eu era um tipo “moicano”; para o Palhaço usei uma touca na cabeça; no Cantador, um chapéu de couro e no homem do povo, um boné. O Mordred era aquela figura, forte, grande – um príncipe muito louco e maldito. Muito punk no sentido da movimentação e da jovialidade, porque ele discute a velhice e inutilidade dos velhos heróis, traz a transformação e o caos da história da Távola. Enfim, o Bufão e o Cantor eram homens de culturas e níveis diferentes. A construção de personagens foi muito rica nesse sentido de globalização dessas inúmeras culturas que se misturavam no nosso processo e que foi rico demais.

Me lembrava esses dias também do momento histórico. Nós vínhamos de um plano Collor, em seguida vivemos um impeachment. Mas eu lembro do plano real. Nós passamos por uma coisa no país que foi, primeiro, a entrada dos importados, pra gente no país era muito forte tudo que estava acontecendo. Tinha carros importados, produtos em geral importados. O mundo estava entrando no Brasil, carros novos e diferentes a que a gente não tinha acesso. Depois a concretização, a nossa percepção da máquina política, que era aquela maldade, aquela coisa ruim com PC Farias, que também tínhamos no espetáculo esta ganância do homem. Então aquela loucura com a moeda nova – o real. Lembro que no Icba eu tinha trocado umas cédulas novas. Meu Deus, um dólar, um real! Isso foi quando voltamos de São Paulo em 1994. Ou seja, vivemos num período muito rico e vivendo aquilo num país, num mundo e na cidade com o teatro caminhando para o boom. Porque a década de 90 foi realmente o início da ascensão do teatro baiano. Isso tudo também junta e soma à nossa vontade de construir aqueles personagens neste espetáculo da forma que foi, com aquela quantidade de gente dentro do teatro do Icba, fazendo aquelas loucuras que a gente fazia, loucuras maravilhosas. Eu não me lembro da gente sem plateia. Merlin tinha filas! Tinha até cambista na porta do Icba! Nós ganhávamos dinheiro. Claro, éramos 17 atores, tinha muita gente dentro do espetáculo, claro que não era muito.

LT – Havia uma dignidade no projeto para cada profissional. Podíamos ensaiar e nos dedicar àquilo. Eu lembro que eram horas de dedicação e foram remuneradas, foram compensadas.

MP – Merlin não foi só uma escola, foi uma faculdade, porque eu lembro que eu fazia a faculdade de teatro e eu tranquei a matrícula porque eu tinha Merlin e era uma coisa que tomava muito tempo, me prendia muito e eu queria muito aquilo. Então eu não tive dúvida, eu tranquei a faculdade. Fora isso além de sermos tratados como profissionais, mesmo sendo iniciantes como eu, a postura que nos era exigida por sermos pagos e nos comportarmos como profissionais. Tínhamos que chegar no horário, nós tínhamos um aquecimento físico-corporal-vocal, ao mesmo tempo tínhamos oportunidade de experimentar sermos estes profissionais que podiam cobrar também dos colegas porque ficamos com tarefas de cada um que pudesse dar uma aula de corpo, ou preparar uma aula de voz ou trazer um exercício diferente. Então era uma coisa muito bacana, que éramos profissionais e estudantes ao mesmo tempo. Estávamos aprendendo e ensinando paralelamente naquele grupo de pessoas. Nossa troca foi

absurda de boa e num grupo tão heterogêneo! Foi inesquecível para a nossa história. Lembro de pessoas me falando que começaram a fazer teatro depois que assistiram a Merlin. E também tem pessoas que me falam que me viram pela primeira vez em Merlin. Não foi só um espetáculo, foi um projeto que mobilizou a cidade.

LT – Até hoje tenho relatos de pessoas que tiveram coragem de querer fazer teatro por causa de Merlin. Alexandre Casali, que trabalha comigo no espetáculo O Sapato do Meu Tio, ele é uma dessas pessoas. Ele tinha ganhado os livros Brumas de Avalon. E a mãe dele levou ele para assistir a Merlin, que foi um dos primeiros espetáculos que ele viu, e ele quis ser ator naquele momento. Muitas pessoas me falam hoje da importância que Merlin transmitiu nessa crença, nessa possibilidade de se fazer teatro.

MP – E a riqueza para a construção de tudo aquilo. A riqueza de informação que a gente teve e que você nos proporcionou, junto com o Instituto Goethe e as pessoas que estavam envolvidas no projeto. A quantidade de seminários, as Távolas Redondas que nós tínhamos que nos preparar para falar sobre a cultura celta, falar sobre determinado tema e apresentar para os colegas. Ou então vinha um profissional de determinada área para dar uma aula para nós. Aquilo foi chic demais! Prof. Pedro Agostinho, Ordep Serra, Áureo Augusto, Luíza foram pessoas que estavam ali conosco trazendo informações para a gente que era um luxo só. Bom e rico demais! Uma oportunidade rara. Se eu volto a pensar num projeto como aquele, eu vou dizer que foi único, que nunca mais eu vivi um processo como aquele exatamente como vivemos. Claro que participei de projetos interessantes, de trabalhos ricos que significaram muito para mim, mas como o processo de Merlin jamais, acho que ele foi único na vida de todos nós que participamos. Só o fato de estarmos naquele espaço, imbuídos de informações que recebíamos, jovens de certo modo, uns mais que outros. Quando olhamos para trás para a nossa carreira, realizamos o quanto éramos jovens e sem experiência. Então quando você perguntou a Lúcio como seria fazer Merlin hoje, eu pensei que não teríamos aquela disponibilidade física de fazer aquelas cenas de dança do início da peça: Tá Tá Tá Tá [referindo-se à coreografia da luta entre Uther Pendragon e o rei Vortiger). Até hoje eu lembro daquilo, daquelas correrias subindo e descendo as escadas entre o camarim e o palco. Saíamos das lutas já arrancando as roupas, jogando onde pudesse jogar, porque nós tínhamos que já estar vestidos para outra cena. E as pessoas do Café do Pátio do Icba olhando a nossa cena descendo e subindo escadas, que eram de vidro transparente, e a gente arrancando as roupas, era maravilhoso!

LT – Existiam vários espetáculos dentro do espetáculo, você fala dessa cena da batalha e eu devia nesse momento estar trocando de roupa, fazendo alguma coisa. Eu lembro que, no intervalo (todo mundo tinha um pequeno intervalo mas eu não tinha), a gente dividia nessa execução de uma infinidade de cenas. Eu lembro de um espetáculo que talvez o resto do elenco não vivesse. Eu ia arrastando Yulo para começar a segunda parte – O Rei Pescador – e tinha uma turma que ficava lá fora, mas eu não via nada disso.

MP – Às vezes, nós fazíamos a troca de roupa rápida para ir lá para o cantinho atrás da arquibancada para assistir, nós queríamos assistir, aquilo nos mobilizava tanto, dava uma força pra nós enquanto profissionais, enquanto artistas. Um retorno tão bacana das pessoas, aquilo alavancou a carreira da gente, nos colocou num lugar muito especial. Nós, a turma que fez Merlin. Lembro que Claudio Cajaíba foi para Alemanha e assistiu a outro Merlin, que tinha uma citação de Dorst se referindo à montagem da Bahia. A visita de Dorst a Salvador foi outro momento especial entre nós. Dorst e Ursula, aquele casal maravilhoso, nós felizes, aquele passeio de barco na Baía de Todos os Santos que fizemos com eles, todo mundo ali.

Ave Maria! Aquilo foi inesquecível, foi forte demais, lembro até hoje quase 19 anos depois. Iniciamos as oficinas em outubro de 1992 e estreamos em abril de 1993.

LT – Lembro do encantamento de Dorst com a força do elenco. Eu não sei se ele achava um elenco maduro. Acho que não. Ele sabia da jovialidade desse elenco. Lembro desse comentário, que era muito forte, que era uma entrega, a força que cada um empregava, talvez isso superasse a maturidade, o entendimento, talvez uma coisa compensasse a outra.

MP – Depois que passou Merlin, eu sonhava com o espetáculo, inúmeras vezes, correndo para achar a roupa sem conseguir entrar em cena ou voltar para a cena, mas o espetáculo era sempre Merlin. Até hoje nos tratamos como merlinianos. Quando tem uma reunião da classe teatral, contamos o número e registramos, “Vixe! Quanta gente de Merlin!” Juntaram-se várias facções de grupos diversos. Tudo isso para falar da diversidade. Às vezes e muito raramente voltamos a atuar juntos. Só eu e Fafá que atuamos juntos em Assis Valente e Boca de Ouro. Merlin alavancou, deu força para nós como profissionais, enquanto atores acreditando e batalhando naquele momento em que se vivia explicitamente o frisson do teatro baiano, que era uma loucura a quantidade de diferentes espetáculos.

CP – Gostaria de saber a opinião de vocês sobre a alienação do teatro baiano nos últimos 20 anos através do teatro besteiro.

MP – Eu consigo ver de uma outra maneira. O fato do besteiro trazer público, isso é inegável. Aconteceu o fortalecimento da “ida ao teatro”. Nós somos de uma cultura que consome facilmente o rápido, o que é engraçado, e curte aquilo e se acostuma porque ainda não temos a cultura de ir ao teatro como um programa cultural, de entretenimento mesmo. Pode ser uma comédia rasa, pode ser um conteúdo fantástico, você ri bastante, mas sai depois dali refletindo também. Mas eu acho que naquele momento o espetáculo A Bofetada, que foi o grande responsável por trazer isso, e depois em sequência outros espetáculos que vieram, como A Novíssima Poesia Baiana com Los Catedráticos, que era uma coisa engraçada mas que trazia uma reflexão muito grande sobre o que aconteceu na nossa cultura com a música do Axé. Tinha uma crítica muito inteligente, forte, bacana com cenas engraçadas, que acabou pegando a carona do público que vinha da comédia besteiro. Na época de Merlin, tinha uma onda de bons espetáculos na cidade que não eram comédias, mas que estavam tendo público, e aquilo foi reforçado depois por uma política cultural que valorizou muito o teatro profissional baiano. Eu acho que vivemos aquele boom e depois naturalmente as coisas começaram a ser o que é – o teatro dos estabelecidos, os que encaravam teatro como profissão. O mercado fez uma seleção natural. Teve gente que saiu de Salvador, foi embora, e foi ficando um grupo... e aí o teatro foi ficando também... em relação à quantidade a produzir menos espetáculos. Ainda assim tinha diversidade nos estilos dos espetáculos. Eu acho que, a partir do momento que a gente passou a viver uma crise, o que fica é o mais vendável, o mais comercial, porque é difícil fazer teatro, é sofrido, é doloroso para todos nós. É um desgaste, uma exposição muito grande. As pessoas ficam pensando que é um investimento, e não é mesmo, porque tem um momento em que você diz: “Ah! Não vale a pena. Meu espírito e minha alma não estão dispostos a passar por determinada coisa neste momento”. Por exemplo, eu fiz Hamlet, foi bom, mas ao mesmo tempo foi tão desgastante emocionalmente em vários sentidos que quando acabou eu pensei: “Quero fazer uma coisa para eu rir, e para as pessoas darem muitas risadas”. Eu busquei em seguida daquilo uma coisa que tivesse um consumo fácil. Porque eu acho que pode acontecer dessa maneira também. Você pode sair de um Hamlet e fazer uma bobagem e as pessoas curtirem aquilo. Agora é óbvio que a gente fica raso. Mas nós não somos rasos só no teatro, somos em vários sentidos, não é, Carmen? No aprofundamento da nossa cultura. A gente não pensa nossa cultura como uma continuidade, a gente pensa como

um mercado. Tipo assim: vamos consumir e vamos acabar. Se você pensa na própria política cultural de hoje, a quantidade de editais, que é maravilhoso, mas, se você vai observar em relação às verbas, aos valores para a construção de espetáculos, é um estímulo ao consumo fácil, rápido e descartável. Eu acho muito sinceramente isso. Porque para você manter um espetáculo não é fácil, já se tem dificuldade em você montá-lo, trazer o público, pagar a quem trabalhou, mas manter um espetáculo é caro. Então o que é que nós fazemos hoje? A gente faz um trabalho para ficar um mês em cartaz e logo dispensa. É isso que eu não entendi um pouco. Eu fiquei lutando um tempo defendendo isso, mas agora minha conclusão é se adaptar, não no sentido de se entregar, mas com essa política a maneira de fazer teatro é essa: fazer um espetáculo que custa pouco, que depois de dois meses eu joga fora, para logo fazer outro, que em pouco tempo também joga fora. Aí o público também começa a jogar fora, porque tudo fica fugaz, efêmero. Embora eu ainda acredite que o público baiano consome melhor comédia. Na academia onde eu malho e nos lugares onde vou dançar, realizo o quanto o povo gosta de comédia para dar risada, para comentar, para falar bobagem. Assim falando num sentido bem simplista. Para o drama e a tragédia é necessária outra disposição, para o que não é o raso, que não é o descartável. Você quer pensar sobre aquilo, quer conversar sobre o que viu. Precisa de outra disposição intelectual e que a gente naturalmente no nosso país, e especialmente na Bahia, nós não temos esse estímulo educacional e cultural.

LT – Eu penso e sou tenso mesmo. Porque eu assumo que a gente deva ao besteirol o fato de atrair o público. Mas aí eu fico pensando que público é esse? Eu também não suporto estar num espetáculo que qualquer coisa seja motivo para uma grande piada. Então se faz piada até com coisas que são mais risíveis, sutilmente, aquele riso mais sutil, aquela reflexão que vem a partir do humor, eu acho interessantíssimo. Um filme de Wood Allen, que você fica pensando durante muito tempo depois. Eu gosto de espetáculos mais reflexivos. Não que precisem ser dramáticos, pesados, para que sejam reflexivos.

MP – Você está fazendo há alguns anos um espetáculo que é divertidíssimo e ao mesmo tempo é um espetáculo forte e denso.

LT – O Sapato do Meu Tio não é um espetáculo em que as pessoas se dobram de rir, mas o que eu sinto é que as pessoas gostam mais dessa reflexão com um humor extraído do simples, a partir da ingenuidade. Você observar o idiota que existe em cada um de nós na nossa sociedade é muito claro o quanto é rico – o idiota. Para as pessoas isso traz um acréscimo – estar rindo de que mesmo? Mas o que eu percebo é que elas gostam de se emocionar. Gostam mesmo é de ter a surpresa da emoção. Ou seja, “Eu jamais imaginei que eu ia me tocar com essa história”. Mas se tocam e se emocionam. É você, por exemplo, num espetáculo risível, você parar e dizer: “Nossa! Eu estou rindo de quê?” Ah! Eu posso lembrar da minha história, da minha referência e isso não vai ser tão engraçado assim. Eu já fiz espetáculos das pessoas rirem do deficiente, do impossibilitado, quer dizer, a gente ri da crueldade.

MP – O negócio é que talvez esses espetáculos do riso fácil acostumaram o público ou boa parte do público a rir. E eles às vezes riem além da conta. Não têm nem por que rir, mas às vezes é uma forma de se afirmar, gargalhar bem alto durante o espetáculo para serem vistos. Se você observar bem, as pessoas estão rindo para dizer que estão rindo.

LT – Eu sou um pouco implacável com esse público. Eu não gosto desse público.

MP – Eu também não.

LT – Eu acho que esse público devia saber mais para que veio, entender o que é o teatro enfim. Mas talvez seja um desrespeito meu com esse teatro. Esse teatro que provoca esse

preconceito. Porque se você for ver, um humorista desses é preconceituoso. Ele usa de clichês da falta de respeito. Então se ri em cima disso. Acho que o teatro tem outro lugar. Você pode rir sim, você pode querer o humor, mas num outro lugar, em outro patamar.

MP – Mas eu entendo, por exemplo, o papel desse teatro na nossa história teatral e aceito ela. Eu não tenho vontade de realizá-lo, evidentemente. Mas acho que ele cumpre o papel do entretenimento puro e simples. Às vezes eu quero ir a um lugar só para me divertir. Então nesse sentido eu consumo em algum momento aquilo. Muito raramente, mas às vezes eu consumo com prazer. Boas atuações, bonito figurino, cenário. Dessa maneira, quando ele proporciona esse consumismo.

LT – Também se pode conseguir através do riso e do humor uma identificação, uma reflexão que atua depois. Pode rir na hora, não entende e depois vem uma reflexão que leva mais tempo para ser digerida. Eu sou implacável com essa bobagem.

CP – Com relação a um público com mais consciência, eu estou agora com alguma esperança através das atrações dos festivais Filte e Fiac. Daqui a cinco anos certamente teremos uma plateia curiosa que está aberta a outros gêneros e gosta do teatro de pesquisa, da investigação de linguagem no teatro.

MP – Mas nós já vivemos isso. Essa coisa de produção. Há pouco tempo atrás em relação à quantidade, e os próprios espetáculos vindos de fora foram muitos. Da década de 1990 a 2000 eles foram sumindo até desaparecerem completamente.

LT – A Oficina Nacional de Dança Contemporânea trazia espetáculos que foram marcos para o público e para os artistas que pensavam em outras formas de criação.

MP – No ano 2009, quando fizemos o movimento Cultura na UTI, para mim foi clara a invasão de espetáculos apelativos. Você chegava no Isba e no Teatro Jorge Amado, que eram os maiores e considerados teatros comerciais, só tinha produções de fora (caça-níqueis, comédias com atores globais).

CP – Enfim, eu puxei a conversa da recepção porque acho que, se Merlin tivesse naquele momento continuado em cartaz, nós não teríamos falta de público. E era um trabalho fora desta aura de fácil, de digerível. Um espetáculo longo, cheio de signos e histórias tão distantes, num teatro desconfortável. Eu confio que o público na Bahia ainda vai mudar.

MP – Eu acho que vai mudar. Nesses últimos anos, confesso que fiquei dentro de casa. Acho que vivi uma depressão, e acho que não estava só, tinha muita gente sentindo da mesma forma. Encontrava com colegas, todos deprimidos dentro de casa sem trabalhar. Eu comecei a cozinhar. Encontrava Fafá no mercado e trocava receita. Mas tem uma coisa em relação à plateia: que eu acho que temos plateias mal-educadas, não só no teatro, mas principalmente no cinema. Eu tenho até deixado de frequentar porque não aguento ouvir celular tocar e as pessoas conversando. Aquilo para mim foi insuportável de tal maneira que comecei a baixar os filmes no computador e assistir em casa. Me dá vontade de levantar e dar um tapa na pessoa. Qualquer lugar que você vai, até um show, tem a história do celular. Você está lá e de repente aquela luz azul na sua cara, isso distrai, tira a concentração. Então nesse sentido é uma falta de educação. Precisando transformar a mente. Acho que a gente tem que ficar como Lúcio fala – implacável!

LT – A questão de qualidade passa por desejo pessoal. Até O Sapato do Meu Tio, a gente tinha divergência de como realizar. Poderia ter saído um espetáculo de muito mais piada. Então o nosso caminho foi: se as pessoas vão rir, elas rirão por outra razão. Rir do ingênuo.

Então nós tentamos nunca aliviar demais. Quando a coisa desandava para o humor, a gente puxava para a reflexão. Durante o espetáculo algumas plateias nos faziam desandar. Então eu marcava aquele trecho onde estavam gostando de rir e tentava ser mais bravo.

MP – Porque o riso é sedutor. É um retorno que você ouve de cara. A pessoa às vezes se emociona na plateia e você não percebe as lágrimas dela. Mas um simples riso você nota e é seduzido. Ele é escancarado, a gente vê facilmente. Isso significa que nós atores estão sendo amados, reconhecidos, aprovados, então é fácil.

LT – Alguns espetáculos eu até já esqueci. Eles passaram, mas Merlin não tem como. O quanto aprendemos uns com os outros! A gente vinha de milhares de experiências diferentes, que era um teatro diferente. Você com sua escola, Iami que tinha aquela loucura generosa, ou alguém novinho e que estava buscando, ou alguém mais adiantado como Paulo Pereira, cada um de diferentes escolas e, no entanto, se integrou ali. Havia um aprendizado comum.

MP – Um desejo.

LT – Nesse sentido o que Carmen representou na cidade, porque, logo depois de Dendê e Dengo, Carmen fez oficinas e era muita gente despertando através das oficinas. Ali no Rio Vermelho eu ainda fiz uma oficina. Era disputada uma vaga para o curso dela e quando abriu essa audição para Merlin a cidade correu atrás. Então o desejo da gente de aprender a se valorizar como profissional surgiu na experiência Merlin. Naquele período ainda eu estava começando a fazer teatro, querendo ser ator e não era fácil. Se alguém perguntasse o que eu estava fazendo, dizer que era ator ainda era pouco valorizado. Era tipo assim: “Oh! Que pena! Que perda de tempo!” Ou então: “Teatro? E você trabalha com que mesmo?”, “Eu sou ator”, “Ator de quê?” (Risos)

CP – Gostaria de agradecer muito o encontro e a contribuição generosa e pedir que vocês finalizassem.

LT – Para mim é assim: Merlin não só tem essa importância da valorização profissional, mas para mim muito séria foi a integração das possibilidades de unir o artista social e com essa voz que tem sua importância juntar a um aprendizado pessoal. Até pela referência que as pessoas me davam de como elas me viam, existia uma integração entre todos nós. Entre artistas e pessoas cidadãs e almas. Para mim espiritualmente Merlin foi um momento em que as fichas caíram e eu só fui entender depois. Entender que meu trabalho pode ir além do funcional-social, ele entra, ele invade as células de uma esfera maior que a gente pode alcançar como espírito mesmo. Nem sei o que é isso exatamente, mas é. Não é tanto de nós para o público, eu acho que eu ganhei mais do que eu podia oferecer. Até porque eu não era tão maduro. Eu ganhei realmente mais do que ofereci. Hoje tenho esse entendimento, quanto aquilo tudo agiu em mim e vai ficar para sempre. Porque algumas pessoas eu traduzia a possibilidade da ascensão do espírito mesmo, do coração. Eu obtive respostas do público muito emocionadas. Acho que é muito bonito este lugar do artista, que ele possibilita que o outro entenda a grandiosidade do ser humano. Por isso eu acho que a gente não pode ficar fazendo bobagem, fazendo um teatro de piadas preconceituosas. Acho que temos que falar da luz, da transcendência, de uma maneira engraçada para que chegue às pessoas. Comigo foi assim, acho que ganhei mais do que o que pude oferecer.

MP – Eu quero terminar dizendo que Merlin foi o meu primeiro amor – namorado – mãe – meu algoz. Foi muito de tudo que me fez alavancar a história de teatro que eu queria para a minha vida.

---



## **Depoimento de Luiz Pepeu concedido em 29 de janeiro de 2011**

**Função: Ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papéis: Sir Ironside, Sir Gaheris, o Cavaleiro da Morte, o Arcebispo 2**

CP – Como era o Luiz Pepeu na época do processo Merlin? Como bateu isso na sua vida? Que perspectiva você tem agora?

LP – Na verdade, nós tínhamos passado – não é, Carmen? – por um processo juntos na Via Magia, e não conseguimos fechar aquele processo. Eu não participei das oficinas, continuei na Via Magia, não fiz os testes. Joana Schnitman também me conhecia e eu tinha uma relação de trabalho na Via Magia. Engraçado, Merlin foi a vírgula, dentro do trabalho teatral e do meu processo pessoal, porque foi quando eu tive contato com o teatro/teatral. Eu vinha de cinco anos na Via Magia, tinha feito outros grupos, mas o Via Magia pareceu um grupo mais fechado à classe, que era toda aberta. De repente Joana me indica a você, vocês queriam um cavaleiro negro. Eu chego lá. Vocês já estavam no processo adiantado e eu tive que fazer uma escolha e romper com a Via Magia. E aí foi difícil, cinco anos de casamento, na verdade foi Rô Reis que me lançou. São as histórias da vida, muito obrigada a Rô! Optei por Merlin, o processo já em andamento, era outra coisa, outro solo. Conhecia Marcelo – engraçado que todos nós hoje somos superamigos –, todos estavam num momento de crescimento, todos querendo muito e eram muito gostosos os ensaios; além de estar conhecendo outras pessoas, eu estava conhecendo outra forma de trabalho. E foi surpreendente, por exemplo, a presença de Paulo Pereira, que era assim muito acolhedor, ele me ajudou, aquela pauleira, a gente fazendo o Merlin nº 1, participei de algumas coreografias, personagens tímidos como eu, mas fui conquistando espaço. Isto também era uma coisa boa em Merlin, dentro do processo do primeiro e do segundo espetáculo, as pessoas batalhavam com seus personagens para uns já definidos, e os que não tinham batalhavam para os personagens que estavam ali rondando, para também fazer parte e aparecer de alguma forma, porque Merlin era muito bonito. Mas eu não assisti, Carmen! [risos] Inúmeras pessoas falam desse espetáculo – Vladmir Brichta, Renata Celidônio – como impulsionador. Paulo Pereira me dava uns toques e eu fui pegando mais personagens. Pô! Pra mim foi o marco, a vírgula mesmo. A morte para viver de novo. Até hoje eu nunca mais fiquei em grupos fechados, faço meu trabalho independente. Hoje estou aqui na carreira, na batalha, com muitos espetáculos na carreira, querendo fazer mais ainda na expectativa de outros.

CP – Você lembra em que sentido o processo de Merlin lhe acrescentou?

LP – Sem dúvida, tinha um trabalho que eu fui compreender melhor depois: que era o trabalho da “exaustão”. A criação pela “exaustão”, isto eu hoje vejo que funciona melhor comigo do que a coisa do aquecimento positivo, o aquecer. Isto na minha época nós nos aquecíamos de outra forma. Não era como o aquecimento em Merlin que nós entrávamos em uma energia. Um tônus para a cena. Aquecer pra entrar na criação. Essa coisa eu carrego ainda, essa coisa é a mais forte.

CP – Nós fizemos juntos depois Lágrimas de um Guarda-Chuva e Maíra, eu sou uma encenadora que me preocupo com os processos de trabalho. Sempre que posso, gosto de propiciar ao ator universos diferentes para estimular ele a buscar mais. Eu lembro que em Lágrimas, em uma modesta produção, nós viajamos para Nazaré e apresentamos dentro do mercado, e fizemos um passeio no Abaeté na praça e ensaiamos; e em outra dimensão no

espetáculo Maíra, que foi aquela coisa mais produzida na ilha de Boipeba. Fale um pouquinho, como esses processos lhe ajudaram na sua criação como ator.

LP – O processo laboratorial mais forte foi aquele que fomos no Instituto dos Cegos para o cego que eu interpretava, Pai Sebastião, de Lágrimas, lembra desse?

CP – Eu tinha esquecido, foi ótimo.

LP – É, esse foi de uma riqueza! Não só a coisa de fora, mas de dentro. Eu internalizei a cegueira, as dificuldades de um cego, as coisas foram internalizadas.

CP – Eu amo aquele personagem seu, foi muito bom, inesquecível! Pepeu, já chorei muito vendo a sua entrega em Pai Sebastião, era muito bom!

LP – Osvaldimho Mil fala a mesma coisa. Você lembra quando fizemos no Pelourinho? Encontrei um rapaz que me falou agora, recentemente, que nunca esqueceu e chorava de emoção. Maíra, foi o Bispo. A praia. Os laboratórios são para isso. O Bispo na filmagem em Boipeba perto da igreja o negócio pegou, era o clima! Estava ali todo o referencial e a entidade chega [risos]. O laboratório propicia. Você está consciente, mas de qualquer forma com essa ligação com a atmosfera.

CP – Acho que a busca é de dentro para fora. Tem um internalizar que é muito poderoso para o ator. Não acredito só no trabalho de mesa, no entendimento racional. Existe outro entendimento que passa por corpo, mente, pele, cognição e tudo o mais que é do ator. E só ele pode passar por aquilo na ação, só ele pode captar. O diretor pode eventualmente empurrar, mas quem encontra é o ator e o seu sentimento. Eu não trabalho com o faça assim, faça assado.

LP – Você induz! Teve ainda o Evangelho Segundo Maria, em que eu fiz a substituição para o papel de João Batista. Foram quatro trabalhos que eu fiz com você. Você tem esse processo que vai lá, me tira e depois me busca, vem cá de novo [risos]. Mas assim quatro coisas completamente diferentes, quatro espetáculos lindos: Merlin, Lágrimas, Maíra e o Evangelho – e unidos pelo onírico [risos]. [...]

CP – Pepeu, você quer completar com algum assunto?

LP – Assim são 20 anos do Merlin, estamos aqui revivendo esse processo, estou aqui nessa expectativa [rindo] de coisas que depois você vai saber, são decisões que vou fazer na minha vida [rindo]. Engraçado, 20 anos depois novas escolhas. Coisas da vida... E assim, Carmen, muito obrigado mesmo de coração, de alma aberta, me desculpe qualquer coisa mas você foi um ponto superimportante na minha carreira e hoje eu agradeço muito, muito, muito mesmo. E assim o que já falei como as pessoas de Merlin se dão bem uns com os outros! Somos merlinianos. Um vínculo de amizade que permaneceu até hoje. Edlo Mendes se tornou meu irmão. Daniel Becker tinha outro processo mas estamos sempre conversando, vínculos mesmo. É isso, não vou continuar porque sou superemotivo [risos].

---

## **Depoimento de Márcia Abreu concedido em 4 de fevereiro de 2011**

**Funções: assistente e cocriadora em cenografia e figurino, com Sonia Rangel, do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Márcia, agradeço pela sua presença, considero muito importante o time que foi formado em torno de Sonia Rangel para o cenário e o figurino de Merlin. Gostaria que você iniciasse a conversa situando quem era a artista Márcia Abreu na época do Merlin, como passou por você a experiência de estar nesse projeto.

MA – Pra mim foi uma experiência inesquecível, eu sempre exemplifico quando me perguntam. Eu já tinha trabalhado com teatro mas essa foi a experiência mais profissional que vivenciei. A começar pela própria direção e a relação que mantinha com o conjunto das pessoas que estavam por trás do feitiço, de Merlin, e a questão profissional, de nós enquanto artistas produzindo um trabalho e o trabalho ser supervisionado. Sem contar a questão da remuneração que eu achei fantástico, porque eu sempre trabalhei com teatro mas sempre a coisa da improvisação e da amizade. Acerta para você receber o dinheiro, mas depois não pode e você fica esperando. Em Merlin foi o contrário disso tudo, e a eficiência também. Deixávamos uma lista de material para compra e no outro dia estava tudo lá para o nosso trabalho. Então foi um momento em que, enquanto artista plástica, pude executar o meu trabalho porque tinha o respaldo da produção em termos de agilização do material para o trabalho. [...] Também a companhia de Júlio, Sonia e Zuarte foi assim um exercício de criatividade, ali o tempo todo.

CP – Você lembra de como vocês se organizaram?

MA – Lembro que Sonia passou para nós o que ela queria trabalhar e quais os materiais. A questão da borracha de câmera de ar, trabalhar com sucata, uma releitura da questão do lixo, do que não era aproveitado, e foi um trabalho muito em grupo. A coisa da gente ir definindo no trabalho, mexendo com o material. Algumas peças já estavam definidas como seriam, mas alguns elementos como os elmos, os escudos foram acontecendo muito ali naquele momento. Lembro muito da participação dos atores. Eles frequentavam muito o ateliê de cenário e figurino. Eles ficavam enlouquecidos e tinha brigas de Edlo com Pepeu. A questão da vaidade de Edlo, que já é grande, então na capa de Lancelot ficou... [risos]. Então ele achava tudo bacana, tudo legal escolhia algumas coisas e ajudava. A própria linguagem plástica foi muito bacana. A gente conseguiu adequar cabaça, borracha, metal e tecido e no final deu uma unicidade ao trabalho.

CP – Você lembra em particular de objetos que você fez?

MA – Acho que gostei do elmo que fiz para Pepeu. Eu lembro que fui pegando pedaços de cabaça e fui colocando na parte superior, que parecia o crânio. No final parecia um capacete de jogador de rugubi e que no fim aludia ao elmo dos cavaleiros. Mesmo sendo feito de cabaça, ficou muito próximo do efeito que a gente queria. [...] O cinto de Morgana também foi um objeto bem bacana. Feito para demonstrar a sexualidade dela, utilizei pedaços de osso, cabaça e tiras de borracha também. Tinha os tecidos que a gente tinturava e envelhecia. Tinha uma escala de cor e uma tabela que era muito próxima, então um personagem falava um pouco um com o outro [através das sobretonalidades do figurino], não tinha aquela briga [contrastes].

CP – E a artista plástica Márcia Abreu agora?

MA – Ela continua por aí batalhando [risos]. Nosso meio é muito difícil, as coisas são complicadas, mas eu já defini o meu feitiço artístico. Sempre me envolvi com teatro, nos bastidores. É uma coisa que eu gosto e quero continuar fazendo, e a questão do meu trabalho individual que eu sinto que agora estou mais firme. Naquela época, eu ainda não tinha feito uma exposição individual. Já tinha feito vários coletivos e em 1995 fiz a minha primeira individual [...] hoje me sinto mais segura, mas não me sinto pronta, e também acho que pronto ninguém fica. Estamos sempre nos buscando.

CP – Qual o seu sonho como artista, Márcia?

MA – Viver do meu trabalho, como já vivo, mas com maior facilidade para poder fazer mais coisas, continuar meu exercício mesmo.

### **Depoimento de Miro Paternostro concedido em 27 de janeiro de 2011**

**Funções: maquiagem no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta; testemunho como público de uma apresentação de Dendê e Dengo na Suíça; figurinista e impulsionador do espetáculo A Bofetada**

CP – Primão, soube que você esteve presente num evento, que foi a apresentação de Dendê e Dengo no festival de teatro em Zurique em 1991. Esse evento foi muito importante para as pessoas que presenciaram pela forma de recepção do espetáculo. É possível você descrever aquela atmosfera, você chegando, e o que você viu?

MP – Eu vou tentar me lembrar tudo direitinho. Eu estava em Munique e quando eu soube que o espetáculo ia para Zurique, eu disse: “Eu vou”. Claro que não tinha esta história de internet, celular, nada, fui na cara e na coragem. Fui com um casal de amigos meus. Bom, chegando em Zurique, eles perguntaram: “E agora?” Eu disse: “Vamos para o Café Odeon”, porque se acontece alguma coisa em Zurique o lugar onde eu vou saber onde é esse espetáculo é no Odeon. Quando estávamos lá tomando um café, quem aparece? Iami Rebouças. Aí eu disse: “Oi Iami, tudo bom? (como se eu estivesse aqui na Bahia). Ela: “Oxente, o que é que você está fazendo aqui?” Eu disse: “Vim ver vocês”. Então ela me disse o lugar do espetáculo, onde aconteceria, fui lá antes e resolvi as entradas, e à noite assisti ao espetáculo e me emocionei muito, porque era quase como estar voltando para casa. Foi muito bonito e fiquei muito contente porque, como eu falei, era como estar voltando para casa. Me lembro que eu chorei muito, ri muito, realmente fiquei emocionadíssimo.

CP – E a plateia? O que você viu? Narre um pouquinho sobre essa plateia para mim.

MP – Foi muito interessante perceber que as pessoas estavam acompanhando aquilo, as nativas [os suíços], mesmo sem entender mantinham o interesse, embora o espetáculo fosse tão especial, tão baiano. Essa foi minha curiosidade também, como as pessoas estariam acompanhando e reagindo. Mas eles estavam realmente acompanhando e viajando junto. Foi muito forte a experiência da plateia.

CP – Você lembra a quantidade na plateia de latinos ou brasileiros que entendiam o idioma?

MP – Dava para se perceber que tinha gente que entendia, e muito mais pelo riso. Dendê e Dengo tem coisas muito especiais, coisas muito peculiares. Acho que alguém que não conhece a Bahia não entende certas sutilezas do espetáculo. E aí prestei atenção um pouco à plateia para descobrir quem estava acompanhando mesmo. Era a primeira vez que eu assistia, mas mesmo assim fiquei de botuca para ver quem estava acompanhando e quem estava viajando junto, dava para perceber claramente.

CP – E no final qual foi a reação?

MP – Bom, do que eu lembro agora, foi uma reação muito entusiasta. Depois fui ao camarim cumprimentar as meninas e vi a quantidade de gente que estava na plateia e que queria dividir a alegria e o prazer de ter viajado via o espetáculo por algumas horas na história da Bahia.

CP – Primo, a importância desta entrevista também fica por conta de que você presenciou e fez parte da equipe do espetáculo A Bofetada, que se tornou um marco de público na Bahia. Como você também presenciou, mesmo sendo em Zurique, o surgimento de um espetáculo preocupado com linguagem trazendo uma bainidade não folclórica, que foi Dendê e Dengo. Bom, A Bofetada é considerada até hoje um divisor de águas por trazer público para o teatro em Salvador. Eu tenho dificuldade com este processo histórico de trazer público mas também alienar o público. Aceito que foi um fator de mudança, mas também lamento que para aqueles que pretenderam um teatro de Dendês e Dengos foi muito difícil sobreviver. A partir d'A Bofetada e do evento teatro besteiro baiano, nós perdemos em continuar formando plateias mais exigentes. Hoje, passados 20 anos, se você coloca no teatro um espetáculo com linguagem sofisticada, você fatalmente vai ter oscilações de plateias que complicam o prosseguimento de uma temporada.

MP – Eu penso que A Bofetada e o besteiro do teatro baiano foi um mal necessário. Eu me lembro, quando estávamos para estrear A Bofetada, todos os patrocinadores resolveram tirar o corpo fora, porque não iam investir dinheiro num bando de homem vestidos de mulher. Então houve uma reunião na qual eu e Fernando Marinho dissemos: “Vamos investir nisso, quem tem cartão de crédito vamos botar isso para frente, vamos cooperativar porque vai dar certo”. Então o grupo ficou dividido e fizemos uma votação se ia acontecer ou não. Me lembro disso claramente: no dia da estreia a Sala do Coro lotou. E a partir daí lotava todos os dias. Tanto que pagamos nossas dívidas no dia da estreia. Mas o que aconteceu? Com o sucesso d'A Bofetada, a montagem foi perdendo em qualidade, principalmente intelectual, que já num tinha quase nada [risos]. Mas ela foi se prendendo ao riso barato, à coisa bem risível. Eu acompanhei sempre. Agora são 20 anos em cartaz e eu sempre que vinha ao Brasil eu acompanhava para ver. Aqui e até em São Paulo, a Brasília e se não me engano Rio de Janeiro. Mas acho que A Bofetada se perdeu e virou apenas uma máquina de fazer dinheiro. Perdeu todas as sutilezas que tinha. No final, as pessoas riam só para aquela coisa de serem reconhecidas e no final do espetáculo subirem ao palco. Um pouco como no Big Broder, todos querem ser artistas, querem ser atores. Todos sonham com estes cinco minutos no palco. Aquele furor de rir e gargalhar, dar tapa na coxa. É uma pena falar isso. Revolucionou por um lado do reconhecimento, porque ninguém acreditava naquilo e fez sucesso. Mas do outro lado só se apegou ao sucesso financeiro. O espetáculo diminui todas as sutilezas que tinha. Isso realmente é uma grande pena. Mas realmente A Bofetada foi um marco.

CP – E o seu trabalho de figurino na época que foi tão interessante?

MP – Eu [risos] nem sei [risos], eu acho assim: eu gosto do que fiz. Quando eu reassisto a um espetáculo que fiz o figurino, eu sempre me pergunto o que eu teria feito de diferente. N'A Bofetada, eu não sei o que eu mudaria. No final dos anos 1990, quando a coisa engrenou

também que eu reassisti ao espetáculo, e vi que os meninos tinham mudado algumas coisas sem terem conversado comigo e aquilo me entristeceu um pouco. Enfim, a gente faz o filho, bota na rua e é para crescer. A Bofetada foi um momento especial, primeiro pela questão de revolucionar a cena, de uma certa forma, e a atitude do grupo apostando e colocando a proposta na rua correndo riscos e assumindo as dívidas, isto foi forte.

CP – Entre 1990 e 1992, tinha em Salvador três espetáculos com muita chance. Foram: A Bofetada; o Recital da Poesia Baiana, de Los Catedrásticos; e Dendê e Dengo. O único que teve problema de público foi Dendê e Dengo. Imagine você, em 1992 nós já percebíamos a tendência para a escolha do teatro, aquele da bobagem, que fala através do preconceito. As eternas piadas sobre: a madame, a loura, o preto, o veado etc. Me entristece do besteiro é a quantidade de preconceitos e a ausência de teatro. Esse teatro que é a extensão da sala, que parece o momento das famílias reunidas aos domingos passando o tempo contando piada. Eu como artista fico às vezes muito sentida de ver que não saímos do estilo de TV e que A Praça é Nossa continua na raiz deste teatro.

MP – Eu não assisti aos Catedrásticos, mas achei a ideia muito bacana da crítica à pobreza das letras da música axé. A diferença básica entre Dendê e Dengo e, digamos, A Bofetada, porque ela mexe com muitos arquétipos da Bahia principalmente no linguajar. Dendê é sutil, inteligente, intelectual. A Bofetada nunca foi. E muita gente que vai ao teatro e se apegou a essa história do besteiro, ninguém quer pensar. As pessoas querem ir desopilar o fígado, dar tapa na coxa e gargalhar e nada. As pessoas não querem pensar. As pessoas têm preguiça de pensar. Então o que acontece: toda a poesia e a sutileza de Dendê e Dengo não acomoda os desejos do público. As pessoas querem trio elétrico, querem tomar cervejinha e recomendar o espetáculo, repetir as frases. Isso eu já vi muito, chegando aqui em Salvador. Mas chegar a ter uma conversa mais séria sobre alguma coisa, isto não acontece. Tudo se transforma em piada.

CP – Primo, eu tenho entrevistado os atores e as pessoas que foram integrantes das equipes dos espetáculos Merlin e Dendê e Dengo, como Aninha Franco, Rita Assemany, Iami Rebouças, Lúcio Tranchesi, Marcelo Praddo, Elisa Mendes e muitos outros profissionais que eram jovens na época e que hoje estão consolidados, mas que confessaram estar em um momento muito desmotivador. Além dos desestímulos de editais precários, pautas caras, temos o efeito público alienado se abatendo sobre nós seriamente. Não existe respeitabilidade nos editais, são editais que não cabem o fazer teatral sério. Editais de valores muito baixos que não cabem um trabalho profissional de nível.

MP – Não tenho ideia da política cultural na Bahia. Tenho vindo desde 2003 mais frequentemente a Salvador, me informo do que está acontecendo, mas prefiro me manter distante da política cultural da Bahia. Mas o que eu percebo é o mesmo reflexo que vejo com a arquitetura da moradia em Salvador. Ou você tem prédios de luxo ou tem casa de laje como nos bairros pobres, onde se bate uma laje para a cada ano ir subindo, botando mais um membro da família em cima. Então, voltando ao teatro, o fato d'A Bofetada ficar mais de 20 anos em cartaz, empobrecida e repetindo sempre a mesma coisa, e sempre tendo gente assistindo àquilo, é completamente inexplicável. Não sei se, além de ganhar dinheiro, qual a necessidade em permanecer se repetindo numa coisa que é completamente desgastada. Infelizmente é quase um adestramento do público, principalmente em Salvador. Então depois veio Cafajestes, e vira e mexe tem alguém fazendo um besteiro. No dia que cheguei, vi uma chamada na televisão, entre outros reconheci Diogo e outros atores, todos vestidos de mulher. Aí eu disse: “Gente, o que é isso? Só dá isso na Bahia homem vestido de mulher cantando? Um remake d'A Bofetada?” Nossa! Uma coisa dessa eu não vou ver, é um desestímulo. Porque se você liga a televisão é a mesma coisa. Tenho visto um pouco de novela, que aqui

no Brasil é o grande parâmetro para as pessoas que seguem a música da novela, o batom da novela, e eu sempre dou uma olhadinha para me situar e confesso que é pior do que qualquer besteiro. Então culturalmente eu percebo uma pobreza muito grande.

CP – Eu estou começando a sentir alguma esperança com os efeitos positivos em termos de formação de plateias que podem ocorrer através da presença dos dois festivais de teatro anuais que estão acontecendo na cidade há dois anos: o Fiac e o Filte. Acredito que ver coisas boas entusiasma e isso vai surtir efeitos no futuro. Tanto em quem faz como em quem assiste. São espetáculos bem teatrais, com alma, peças especiais, umas feitas localmente e a maioria do Brasil e do exterior que está vindo para cá. Lógico que são espetáculos pequenos, com poucas pessoas. Enfim uma ventilação que estamos precisando. Espero que a cena mude, porque tem uma nova geração que já entendeu o equívoco e está trabalhando com amor e dedicação para enfrentar os desafios do fazer teatral, mas tem ainda uns que optam pelo teatro superficial e vendável na sua primeira peça. É preocupante!

MP – Não é só preocupante porque você adentra um público, mas também pela construção de uma classe teatral que já inicia com esse objetivo em mente: “Vamos ganhar dinheiro e comprar uma cobertura e pronto”. Porque, assim, o que eu quero dizer é: eu vivi a década de 80 na Bahia, os anos em que comecei a fazer teatro. Era difícil, era difícilíssimo. Nessa época fazer teatro na Bahia era luxo. A gente pagava para fazer. As plateias vazias. O povo dizia: “Vou fazer o que no teatro?” Me lembro a gente na Escola de Teatro no palco para entrar em cena e os ratos passeando atrás na coxia. Enfim, volto a reafirmar que, mesmo com todos os pecados, a guinada do teatro besteiro baiano no final dos anos 1980 foi importante, foi infelizmente, como eu falei, um mal necessário.

CP – Concordo e acho até que foi positivo o reconhecimento do ator. Se passou a estimar o ator baiano. Lembro que a pergunta era: “O espetáculo é daqui?”, “Ah! Então não vou”. Reconheço que a partir destas produções o ator baiano começa a se destacar. Iami faz sua carreira e Rita também, que por sinal ponga no besteiro com a Oficina Condensada, como ela confessa é um meio de sobrevivência, mas fez também o teatro de qualidade. O ator baiano na década de 2000 foi nacionalmente descoberto, alguns pela empatia do besteiro e outros pelo talento e boa disposição. Mas eu gostaria agora de saber mais de você, como você desenvolveu sua estrada aqui e depois na Alemanha, vamos registrar isso também.

MP – Lembro que, quando eu era pequeno e você ia para a Escola de Dança, eu queria ir também. Eu queria ser bailarino por sua causa [risadas], meu pai não deixou. O tempo passou e eu não podia mais ser bailarino, então aos 16 anos decidi que queria ser ator. Fiz uma audição com Cacá Nascimento para o espetáculo dele de graduação – Horácios e Curiáceos –, passei e depois fiquei na Universidade. Conheci Rita Assemany e ficamos muito amigos. Nessa brincadeira de ficar juntos, eu era o único que tinha um apartamento e morava sozinho. Todos iam lá pra casa, Rita ficava muito lá em casa e então resolvemos fazer uma brincadeira no final do primeiro semestre: San Pic falhou, criolina nela. Era uma bobagem para finalizar o semestre e Fernando Guerreiro estava na plateia, se apaixonou por aquilo e disse “Vamos aumentar isso”, e daí saiu A Futilidade Pública, que Rita Assemany e eu fizemos primeiro no Teatro Gregório de Matos e depois na Fábrica, de Márcio Meirelles, no Rio Vermelho. Era leve, nós dois escrevemos o texto, o figurino era todo improvisado. Depois continuei a trabalhar com Márcio Meirelles, que me ajudou na formação de figurinista, que foi minha opção mais tarde. Com Márcio fiz o Gregório de Matos em 1986 e depois o Amora Lá em Casa. Chegou um momento em que tinha que cantar e realizei que era um péssimo ator. Daí disse que ia parar de atuar e ficar atrás dos palcos. E confesso que não me arrependi. Eu me entediei muito na Escola de Teatro e não completei meus estudos. Mas também nunca me

arrependi de não ter um diploma na mão. Optei por seguir juntando no teatro as artes plásticas, que foi depois o meu trabalho na Alemanha. Eu fui com você em 1989, fui para Munique, e o muro caiu depois que chegamos [risadas]. E por cargas do destino eu voltei a trabalhar no teatro em 1991, depois de ralar muito na faxina, passar ferro, lavar, trocar fralda de Micha [risadas], pedreiro, pintor de parede. Voltei a trabalhar em teatro em Munique no Deutsches Theater München na função de camareiro com musicais americanos. Gostaram do meu trabalho e fui convidado para fazer turnê e passei dois anos rodando na Europa. Foi ótimo para mim. Conheci todos os buracos da Alemanha. Quando saímos de Roma, depois de três meses estacionados, fomos para Hamburgo, e lá eu conversei com o chefe do setor de figurino de Deutscher Schauspielhaus sobre o que eu sabia fazer em termos de figurino e apresentei a ele meu portfolio. Ele propôs que eu ficasse na cidade iniciando como camareiro e esperando a vaga de assistente. Ele realmente cumpriu o prometido e eu trabalhei para a encenação de um diretor português que morava na Argentina – Augusto Fernandes. A figurinista gostou do meu trabalho e em seguida trabalhei para o espetáculo de Dança-Teatro de Caroline Carlson. Esta figurinista me chamou para ir com ela para Stuttgart. Lá eles gostaram do meu trabalho e eu consegui ficar como assistente, fazendo mais tarde o meu primeiro trabalho como figurinista para teatro e depois para balé. Lá eu passei dois anos, quando recebi o convite para ir para Bochum trabalhar com Leander Hausmann, que é uma grande referência na Alemanha. Em Bochum fiquei cinco anos e lá eu deslanchei. Bochum, Basel, e dois anos no Burgtheater de Viena. Meu final de carreira com figurino foi com Klaus Peymann, que estava de olho em mim quando eu estava em Viena e mandou me chamar em Berlim. A primeira vez não deu certo e a segunda eu estava fazendo Sonhos de uma Noite de Verão com Leander Hausmann, no Berliner Ensemble, e Peymann mandou um espião observar o meu trabalho e depois eu fui trabalhar com ele. O texto da peça foi de um autor austríaco e foi muito difícil trabalhar com Peymann. Aí eu parei com teatro. Agora eu pinto. Tenho ainda uma boa relação com Leander e acho que nós vamos voltar a trabalhar novamente. Ele também parou e anda fazendo cinema. Em novembro encontrei com ele e toda a turma de Bochum durante o funeral da morte do pai dele. Foi um reencontro muito bonito e eu vi que não era somente eu que não estava fazendo teatro, tinha muita gente que perdeu o encanto. Mas eu acho assim esse grupo é uma família, e eu sei que ainda vamos trabalhar juntos.

CP – E sua alma baiana no cotidiano de Berlim?

MP – Quando eu chego aqui, as pessoas se admiram que não perdi o meu sotaque. Nascido aqui e adoro, adoro a Bahia, e minha casa em Berlim é um pedaço da Bahia. Acho que no meu trabalho de pintura tem muita coisa referente à Bahia, então é a minha pele. A gente tem brigas com a Bahia, tudo depende de quem está no poder. Tem anos que aqui está melhor, a cidade está limpa e linda, e depois tem épocas como agora que está pegando, está tudo abandonado como há 20 anos atrás quando você fez Dendê e Dengo [risadas com a lembrança do prefeito Fernando José]. Meu grande medo, voltando à história que falávamos de besteiro, é uma redução de referências. Então nós vamos perdendo coisas boas que existiam, mas que ninguém mais quer saber. Então vai se afunilando. Isso me dá medo da Bahia perder a referência. Virar um bazar do axé com ensaio para turista de segunda a segunda.

CP – Primo, o que você gostaria de dizer para encerrar nossa conversa?

MP – Gostei muito do nosso encontro, da nossa conversa. Nem sei... talvez dizer que você foi minha inspiração desde criança no Cabula, quando você brincava de fazer teatro. O peso da minha vontade de ser artista vem primeiro de tudo com você.



CP – [Risadas] Minha primeira peça montei na casa de sua tia Alba. Você era bem pequeno, e eu tinha talvez 12 anos. Foi a história de Chapeuzinho Vermelho, em cima da mesa dos fundos da lavanderia. Alzirinha, sua prima, foi Chapeuzinho e eu fui o lobo [risadas].

MP – Rolava um clima legal de ser artista na família, mas meu referencial foi você.

CP – Quero aproveitar para falar de outra artista que não está mais entre nós, que virou estrela, está no céu – Maria Sampaio, nossa prima, grande parceira. É difícil falar de Maria porque a saudade é muito grande [choro], eu peguei outro dia o livro Rosália Roseiral, pensando se um dia eu crio coragem e monto este musical para homenagear Maria e a nossa família.

MP – Ai Carmosa... dá um espetáculo muito bonito.

CP – Vamos ver se ganho força para levantar uma produção e quem sabe você participa.

MP – Acho que seria uma grande honra.

CP – Então vamos encerrar nossa conversa com nossa homenagem à artista Maria Sampaio.

### **Depoimento de Mônica Simões concedido em 29 de outubro de 2009, durante uma aula aberta, com participação do fotógrafo e diretor de arte Musch**

#### **Função: criadora do videoteatro Merlin ou A Terra Deserta**

MS – Gostaria de falar o seguinte: que essa experiência que vivi através de Carmen foi um divisor de águas na minha vida e na minha carreira, porque eu nunca tinha participado de um processo tão intenso de criação. Eu fui convidada para fazer um vídeo sobre o espetáculo, mas que não seria um registro, que é o que estávamos acostumados. Registro, você tem o espetáculo, seja ele de que gênero, e se coloca uma duas três ou até quatro câmeras para registrar o espetáculo enquanto ele está acontecendo. Esta proposta de Carmen era uma coisa diferente e também, com as discussões com Roland Schaffner, chegamos à ideia de um outro produto que nós chamamos de videoteatro. Para isso acompanhei desde o início da montagem até o final, assisti aos ensaios e processos de criação do espetáculo, do cenário, de discussões de texto, e finalmente totalmente imersa, porque tenho que confessar que eu nunca assisti a um espetáculo com certeza tantas vezes na minha vida, fiquei totalmente entregue à experiência. Absorvida, cada poro da minha pele respirando o espetáculo. Eu já sabia quase todo o espetáculo, tinha na memória as cenas todas. Então eu convidei Musch, que foi o grande parceiro. Musch é um grande fotógrafo americano, radicado na Bahia, talvez o melhor que tinha com certeza aqui em Salvador. Musch já estava de ida para os Estados Unidos mas ele aceitou participar e colocou todos os seus equipamentos de iluminação e câmera, com tripés que nem existiam aqui, nunca esqueço disto. Gelatinas maravilhosas de todos os tons. Para o trabalho acontecer Musch começou a assistir comigo ao espetáculo. Assistíamos e anotávamos quais as cenas que seriam mais interessantes para a linguagem de vídeo. Isso tudo se transformando em roteiro era discutido com Carmen, para justamente, como Cleise estava falando, fusionar as cenas sem perder o entendimento. Afinal seria um espetáculo de cinco horas para se reduzir num vídeo de 30 minutos. Assistíamos ao espetáculo com uma luzinha,

e íamos anotando até conseguirmos fechar o roteiro. Foi um trabalho de equipe, superpróxima e ligada. Foi um trabalho de três dias de gravação, sem interrupção, só para comer e dormir. Foi uma exaustão e os atores deram tudo de si. Tivemos que fazer várias divisões pela questão da luz, mas os atores e toda a equipe estavam tão afinados que resultou uma experiência muito prazerosa. Foi um momento muito importante para todo mundo. Finalizando, foi um vídeo que ganhou muitos prêmios. Aqui em Salvador tinha a ACBB, que é um concurso que tem mais ligado à publicidade, alguém viu porque a luz do vídeo é muito impressionante. Gostaria de apresentar Musch para vocês, que está aqui em Salvador de visita.

Musch – Bom sou casado com uma baiana há 24 anos agora, sou fotógrafo, gosto muito de trabalhar com fotografia e minha formação vem de cinema. Merlin tinha o problema da iluminação que desenvolvemos, além da curiosidade de fazer o vídeo. Fiz o projeto de arte mesmo. [...] Merlin foi um projeto maior que parece que marcou a vida de muitas pessoas. Quando a Mônica me falou e que eu assisti ao espetáculo, fiquei interessado pela linguagem dele, e aquela duração de cinco horas para um vídeo de 30 minutos era um desafio também misturado com voz, que aumentava o problema. Mas foi bom, foi um processo intenso, foi bem legal e os atores, que eram bem jovens na época, como Lúcio, hoje são conhecidos, mas eles foram muito bacanas. Depois eu trabalhei com outras pessoas que conheci em Merlin, como Duarte.

#### **Depoimento de Osvaldo Rosa concedido em 15 de fevereiro de 2004**

##### **Função: assistente de coreografia do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta e integrante do núcleo do grupo Intercena**

CP – Osvaldo, eu estou escrevendo sobre o projeto Merlin, que foi um projeto idealizado com muito sonho e você fez parte disso. Você foi uma pessoa muito importante dentro do processo. Eu tenho entrevistado os atores, e volta e meia falam em seu nome. Esse momento de entrevista é um momento de reconhecimento. Eu não gostaria de concluir a minha tese falando sobre Merlin ou sobre Dendê e Dengo sem reconhecer os meus pares. Então estou aqui novamente na sua casa, depois de muito tempo [risos], para juntos reconhecermos esse momento. O que foi o projeto Merlin para você e o convite para fazer parte de um núcleo de um grupo para fundar um sonho como o da Távola Redonda. Como isso refletia em você na época?

OR – Carmen, eu não sei precisar na época, mas sei a consequência que isso deu. Hoje eu não consigo fazer as coisas sem pensar nesse processo que foi Merlin, que foi uma escola para todo mundo. Claro que cada um teve coisas que antecederam ao Merlin, mas eu acredito que se fazia teatro de uma forma antes e se passou a fazer teatro de outra forma depois. Isso eu considero em todos os âmbitos [do fazer] das artes cênicas. Acredito que a produção modificou. Mesmo que tenhamos tido uma verba vinda de um instituto europeu, mas a administração daquela verba e como ela foi distribuída no longo tempo que durou, de certa forma, foi uma escola, mudou a visão de cada artista, de cada pessoa. De como se produziu e procurou sua sustentação dentro daquilo que pretendia fazer. Isso só se deu pelo caminho que foi escolhido. O outro foi o processo laboratorial de uma montagem de criação. Um texto muito difícil, muito extenso. Um estudo minucioso sobre a época e sobre tudo que circundava

a tábua, a história de Merlin e do Santo Graal, e eu percebo que ali se fixou que teatro não era fácil não. Que teatro era um resultado de uma batalha muito grande, de pesquisa e principalmente muito trabalho da formação do ator. Não bastava falar texto, ele tinha que criar uma condição de falar o texto. Tinha que procurar uma interpretação que ia além de caras e bocas. Acho que foi um marco. Existia um teatro na Bahia antes e passou a existir outro teatro depois de Merlin. Acredito que a geração de hoje goza da consequência desse teatro que foi feito naquele momento com a produção Merlin. Não desmerecendo o besteirol, porque acho que ele tem o seu lugar, como qualquer coisa tem o seu lugar, em grandes capitais do mundo se tem tudo de [todos os gêneros], mas na Bahia não existia. Passou a existir depois de Merlin. Acho uma ousadia o que a gente fez, que foi um risco, levamos um tempo para decidir a estreia da primeira parte primeiro e da segunda depois. Você lembra disso? E você temia a reação do público. Mas foi a decisão mais acertada, porque a gente poderia ter afundado se a gente corresse com a segunda parte com o mundo de cenas que era Merlin. Lembro da primeira vez que desmontamos e que tudo subiu [para o depósito do Icba], nos demos conta de que não fizemos um espetáculo, era um monstro, uma grande produção que assustava até depois de ter sido feito, porque, quando nós desmontamos e colocamos no espaço, vimos o tamanho que era. Era emocionante ver a quantidade de figurinos, de cenários e materiais que se produziu com o número de pessoas que se tinha. Hoje eu recordo de cada ator, de cada pessoa que participou desse processo, e eu sinto muito que a Bahia caminha com grandes passos largos à frente e depois ela dá passos maiores para trás. Porque você morou em Minas e você sabe disso, lá como em qualquer lugar do mundo se caminha para frente. Eu tenho uma sensação... não sei se é arquétipo de senzala, “vamos ficar embaixo porque não precisamos de esforço para subir”... Então eu tenho a sensação que, depois de um esforço para crescimento, de um salto tão grande quanto Merlin – e a gente gozou disso por algum tempo – e depois a gente volta para trás. Eu decidi em algum momento, e acredito que não sou só eu que tem essa sensação, eu acredito que quase todos [que vivenciaram], parece que foi um esforço em vão, que não deixa de ter sua importância, esse registro tem que ter, o país tem que reconhecer que na Bahia houve esse registro, não acho que é só a Bahia, a Alemanha também reconhece, porque entre tantas montagens feitas no mundo a Bahia se destacou. Trazer um autor do naipe de Tankred Dorst e sua parceira Ursula Ehler para o Brasil para viver um momento como foi vivido, um momento como aquele, que deu tantos frutos. Se gasta muito dinheiro com artifícios, mas com formação, conteúdo, muito pouco. Hoje tem gente que gasta muito mais do que a gente gastou em Merlin. Mas, se você conferir, é uma coisa de gasto com a fachada. E o processo de Merlin foi um processo de conteúdo profundo. Dali eu posso crer que não houve um ator que pudesse ou que pode hoje dizer: “Essa experiência não me valeu de nada”. Ao contrário, hoje elas são pessoas reconhecidas mesmo que o mercado não tenha voltado atrás, há que se reconhecer que esse grupo de pessoas... estão num naipe e é tope de linha em Salvador. É incrível falar disso hoje, porque tem 18 anos que foi feito o Merlin. É [o tempo de] uma vida, de um adolescente que está prestando vestibular. [...] Não vou citar o nome de cada um, mas eu tenho profunda admiração por cada ator depois desse processo, e tenho respeito também por mim porque eu me transformei em outra pessoa, sabe? Para mim essa é a verdadeira escola. Você fazer faculdade para ler livros e não aprende e não vive um processo, porque às vezes o que você precisa de processo [experiência prática] nessa trajetória inteira de um curso que muitas vezes não lhe transforma em nada. Eu, como não tenho escola, e às vezes me falam “Você devia fazer escola de teatro hoje”. Mas confesso que não tenho paciência nem interesse. Eu aprendo hoje com meus alunos, acho que foi igual ao que aconteceu em Merlin com muitos atores ainda inexperientes e que cresceram dentro do processo. Você é uma pessoa que não precisava daquele processo, bastava você chegar, como muitos diretores fazem, quero isso e aquilo, e não se colocar em risco e tão vulnerável como você se colocou dentro de Merlin. Você orienta mas também você aprende na mesma

proporção que o outro te mostra dificuldade, e você tem que refletir sobre a maneira que você está aplicando. E mais o espaço. Você poderia ter segurado tudo em torno de si mesma e no entanto você dividiu. Teve interferência da música, tive a grande chance dali eu conhecer Harald Weiss, conhecer a obra dele e poder, sabe?, trabalhar com a trilha sonora que não era nem o que eu ia fazer. Eu num primeiro momento ia entrar como ator, e pude, em cima das experiências que eu tinha com dança, trazer para dentro do processo. A música entrou na minha vida a partir daquele momento, e hoje eu tenho Issocatasom, um trabalho com uma pesquisa de percussão cênica a partir disso, que é todo um desenrolar de coisas, e ao mesmo tempo eu tinha uma escola<sup>298</sup> [como base], onde eu podia ver o que eu aplicava. Foi um processo pedagógico e didático ao mesmo tempo. Porque isso eu trouxe para a escola, para o meu trabalho. Como foram duas coisas simultâneas. Se hoje eu tenho essa sensação que lhe falei ainda há pouco sobre alunos que eu lancei no mercado, independente de ter feito escola de teatro ou não, a coisa existiu porque teve a escola que me deu espaço para isso e teve Merlin na minha vida. Eu vivi outras experiências que eu trouxe de Minas com o Grupo Galpão, com Hélio Eichbauer [cenógrafo], Paulo César Bicalho [diretor teatral], com a Cia. Sonho e Drama [de Carlos Rocha], mas nada foi tão grande e tão influenciador como foi o processo de Merlin.

CP – Daniel Becker lembrou, no depoimento dele, do momento que Dorst e Ursula entram no teatro para pegar as pastas deles e saírem, e naquele justo momento o elenco estava voltando do lanche e você jogou uma música e todos começaram a reagir e entrar na onda. Você deu uma de DJ e jogou várias músicas. Dorst terminou ficando e assistindo toda a improvisação, que foi muito linda!

OR – Fiquei arrepiado agora. Foi muito emocionante porque eu não imaginava que houvesse a reação que houve, e foi uma intuição e um espaço que eu sabia que eu podia ter. Porque era quase um ensaio aberto que qualquer um teria absoluto receio de invadir o espaço da direção, e me senti livre para dar os estímulos [risos]. Fiz e foi muito louco. Naquele dia lembro que tinha um andaime, que colocamos uns panos, que o povo subia e rolava em cima dele. Esse dia foi muito louco, pena que a gente não teve isso registrado [...]. Podemos não ter tido isso consciente mas daquela improvisação nasceu a segunda parte de Merlin. Nós não fizemos uma avaliação, mas se você observar toda a estética, toda a plástica da segunda parte estava ali manifestada nas improvisações do grupo naquele dia. Acho que é um pouco isso, as coisas estão no subconsciente da gente e vão saindo.

CP – A segunda parte teve muito pouco texto, de certa forma, você está certo, foi a dança que predominou.

OR – Ela era mais plástica, tinha um desencadear de imagens. Toda a história contada na primeira parte liberou para na segunda se sentir a história através da imagem. Ali se começou o “Teatro de Imagens”, antes de Harald Weiss trazer o seu, aqui na Bahia. Já tinha na trilha a música dele e isso já puxou. Foi muito linda a segunda parte. Todo o espetáculo é muito lindo. Ainda bem que temos registro [...].

CP – Eu gostaria de sugerir que você falasse do Osvaldo Rosa depois do Merlin. Qual a sequência que você dá na sua criação depois do Merlin.

---

<sup>298</sup> Osvaldo Rosa é mineiro e ex-dançarino. Mora em Salvador há quase 30 anos. Iniciou seu trabalho de professor de teatro em escolas secundárias em 1993, atuando na Escola Teresa de Lisieux, e agora na Sartre COC. Dirige o grupo Issocatasom com o qual fez diversos espetáculos, com indicações e premiações.

OR – Em primeiro lugar o cuidado com a escolha do texto, depois o como falar esse texto. [...], depois o cuidado com a produção, com a estética do espetáculo. Hoje me sinto um pouco peixe fora d'água, mas eu sou convicto com as minhas direções de que a dança contemporânea se perde na psique das coisas, e aí a beleza ela não tem mais lugar porque qualquer barulho é música, qualquer movimento é dança, qualquer coisa é qualquer coisa. Eu vi isso não só aqui, mas agora na França, e eu fiquei muito chateado e insatisfeito. Vi um espetáculo que tinha um casal. Eles mexiam com um computador, mexiam na luz, andavam pra lá e pra cá. Poxa, sair de casa para ver isso. Vá para a merda, eu fico em casa e faço isso, no meu dia a dia. Isso é dança? Como é que um cara assina uma coreografia, como assina uma direção sem direção? Porque tanto fazia estar ali ou em outro lugar, nenhuma ação levava a nada. E você como público realiza que está do jeito que entrou. Não viu nada, duas pessoas fazendo nada. Eu acho que teatro tem uma vantagem, porque o elenco está submisso ao texto. Por mais que ele queira enlouquecer, ele tem que dizer alguma coisa que o texto dita. Então de Merlin para cá a dança está incluída no trabalho que eu faço, mas eu não faço essa dança que está aí e rejeito a fazer. Se para ganhar um edital tivesse que fazer isso, não faria, eu prefiro fazer o meu teatro, minha movimentação coreográfica e minha assinatura coreográfica no espetáculo que estou fazendo. Isso tem a ver com Merlin. Porque o espetáculo tinha o valor do texto e a qualidade do movimento. Como a gente falou anteriormente da segunda parte. Acho que a gente se encontra muito nisso. Você foi bailarina, atriz, eu também fui bailarino e ator, você é diretora de espetáculo cênico. Acho mais abrangente que a gente se chame de metteur en scène do que um diretor específico de teatro ou um coreógrafo especificamente. Acho que ali isso se definiu para a minha vida. Não posso mais conceber um espetáculo que seja texto puramente, ou só movimento. A dança, a música e o teatro, está tudo inserido. Merlin foi isso. Os atores cantavam, dançavam, e se tinha uma cena de ação ela era coreografada. Mesmo que não fosse milimetricamente marcada, como os grandes balés, havia um desenho e isso se fixou na minha vida de lá para cá. Tanto é que, logo em seguida, eu fiz *Prisão do Ventre*. Quando subi no palco para receber o prêmio... por isso eu falei de duas pessoas, de você e de Harald, foram duas pessoas que tiveram absoluta influência na minha carreira. De lá pra cá foi um processo ascendente. Hoje, depois de alguns prêmios [...] e *Cobra de fogo* (prêmio melhor direção) com a mesma vertente de linguagem [...] e por último uma peça expressionista e do teatro do absurdo – Nem sim nem não e muito pelo contrário –, que foi uma concepção a três mãos. Cenário, figurino, colagem. Bela Andrade [Escola de Teatro], que fez a direção de ator, e Saulo, que começou comigo na Escola Tereza de Lesieux, que fez faculdade de música a partir do *Issocatasom*. Esse espetáculo é lindo, está indo através do *Sartre COC* para São Paulo e para todas as regiões do país. Tem causado muita expectativa e a estética do espetáculo segue essa linha. [...]

CP – Queria sugerir que você mandasse para as novas gerações a sua mensagem como educador e artista.

OR – Em poucas palavras: O tesouro está no fundo do mar, nunca na superfície. Qualquer coisa mergulhe de cabeça profundamente. Na hora que está tudo mais pressionado é a hora que você desabrocha. Acho que é a mesma coisa das plantas, da semente. Aquela explosão. E a a humildade acima de qualquer coisa, porque mais vale a força do capim do que uma árvore frondosa. Isso eu repito sempre para os meus alunos. Uma árvore, vem uma tempestade e pode levar ela inteira. O capim, vem uma enxurrada e logo depois ele se levanta. A outra coisa é ser verdadeiro consigo mesmo. Fazer o que o seu coração manda. Não ceder a nenhum tipo de pressão. Porque a natureza lhe devolve tudo que você deu. É uma lei de retorno. A outra coisa é não reter nada, nenhum conhecimento sobre nada e ninguém. Uma mão que abre para entrar, ela tem que abrir a outra para sair, para que a energia circule, mesmo que a tônica do momento da sociedade contemporânea esteja forçando para que as coisas sejam diferentes.

Mais disso é tão seguro e tranquilo. A minha função na terra como filho de santo ou pai de santo, não sei o que sou ou vai dar daqui a pouco, mas como professor ou como artista e ser humano. Sabe assim é: Dê para receber, receba para dar. Circule a energia e jamais dê uma de reter poder sobre qualquer coisa.

CP – Deseja completar e finalizar com mais alguma coisa?

OR – Eu te agradeço, Carmen, pelo reconhecimento. Senti isso no telefone quando você me convidou, acho generoso da sua parte. Por mais que você diga para você mesmo eu tinha que fazer e às vezes as pessoas não fazem. [...] Eu reconheço como uma virtude esse seu reconhecimento. Mesmo porque há 18 anos atrás eu tinha trinta e poucos anos e hoje eu tenho 53. Todos nós amadurecemos e nos aperfeiçoamos também como pessoas. Te reencontrar nesse momento, sinto que são semelhantes o meu crescimento e o seu. E isso é o que mais vale. Você é minha irmã de santo e mesmo que a distância e a vida leve a gente por outros caminhos [...] isso me toca muito me sensibiliza muito esse encontro e reconhecimento, e eu te agradeço do fundo do coração.

[Abraçam-se.]

## **Depoimento de Rita Assemany concedido em 20 de janeiro de 2011**

**Funções: atriz e proponente do espetáculo Dendê e Dengo**

**Papéis: Atriz 01, Rainha de Portugal, Cantora, Dengo**

CP – Rita, eu tenho muita gratidão a você. Lembro que estava em 1989 na Alemanha quando você me ligou convidando para dirigir um espetáculo sobre a Bahia. O fato de chegar na Bahia e logo ter a chance de fazer um dos espetáculos mais belos da minha vida. Então isso eu devo a você. E quero começar esta entrevista pedindo para você me fazer a gentileza de desenhar esse momento seu, como que essa ideia chegou na sua cabeça. Peço também que você fique livre e vá entrando num tema e outro e vamos conversando.

RA – Carmô, eu é que tenho de agradecer, porque aquele processo de Dendê e Dengo foi especialíssimo e eu o carreguei em todos os espetáculos que fiz até hoje, todos os encaminhamentos seus de direção. Porque você me mostrou as cores das palavras e os ritmos das palavras. Intuitivamente eu já tinha aquilo de alguma maneira trabalhado muito sutilmente e você nos direcionou para um trabalho delicadíssimo – um trabalho de mesa. Você lembra que eu quebrei o pé logo no começo e aquilo foi preciosíssimo. Eu trabalho ainda hoje pensando nas cores das palavras, no peso das palavras, no ritmo, na cor, nesse gráfico. Quando leio um texto ou quando dirijo um ator. Eu sou uma diretora amadora ainda, mas nessa diretora amadora tem uma mão forte sua. Mesmo. Mesmo. E isso é muito claro, muito honesto. Eu converso isso muito com os meninos da Cia. Axé. Quando começamos a estudar algum texto, eu sempre lembro do processo de Dendê. Então você foi não só encenadora, porque a encenação de Dendê e Dengo é uma coisa extraordinária, mas uma diretora de ator, é muito raro a gente encontrar isso, preciosa! Então eu guardarei isso e me utilizarei dessa

memória para o resto da minha vida. Dendê e Dengo surgiu... eu comecei a fazer teatro em 1980 e Dendê e Dengo estreou em 1990, então eu já estava há dez anos fazendo teatro. Fiz minha primeira viagem para o exterior. Naqueles anos a Bahia estava num momento terrível, que era Fernando José, cidade acabada, lixo, destruída, um pouco parecido com o que estamos vivendo agora. E aí eu tinha feito essa primeira viagem ao exterior, que foi fascinante e maravilhosa, mas eu voltei com os olhos aguçados para a minha cidade, porque eu acho que acontece isso quando você sai, principalmente sendo sua primeira viagem para fora. Com os olhos mais aguçados, mais generosos, talvez mais críticos também. E a partir daí eu tive a ideia e disse a Aninha: “Vamos fazer um espetáculo sobre Salvador, sobre a nossa cidade, sobre o que a gente está vivendo aqui”. Aliás, tenho procurado fazer isso durante toda a minha carreira. Procurar assuntos, temas que estejam presentes naquele momento na minha vida, na minha cidade, no meu país. E Dendê e Dengo foi o primeiro deles. Então a ideia foi essa. A sua vinda pra cá, a expectativa de uma nova diretora com um currículo de peso, por tudo que Maria Sampaio falava a seu respeito e tudo o mais, tudo isso criou uma vontade da gente fazer essa parceria e foi isso. E foi maravilhoso! Bom, aí vem a pesquisa de textos de Aninha. E os textos de Aninha não são fáceis, não são fáceis porque não são textos mastigados para o ator ou para o diretor. E eu acho que Aninha faz uma grande parceria com os colegas que estão encenando o espetáculo, ela permite isso com generosidade e isso é bacana. Você alterar o texto, modificar, você pedir textos novos e tal. Ela faz isso no tempo dela, do jeito dela, mas com muita generosidade. Aninha é uma pessoa muito generosa. Com o seu conhecimento, com o seu trabalho. Mesmo! Ela é a pessoa mais generosa que eu conheci. Divide. Ela divide tudo. O que ela puder ela divide. Bom! A gente começa a trabalhar Dendê e Dengo. Foi difícil pra mim? Foi. No começo, porque era tudo muito novo. Eu tinha pouquíssima experiência. Aninha, pouca experiência também em teatro e dramaturgia, não sei como é que a gente chama a dramaturgia de Aninha, mas difere do convencional. Acho que você estava com um gás enorme, uma experiência enorme, esperando muito de nós também, das atrizes, mas aquele foi um trabalho de equipe. Aquilo foi realmente equipe. Tudo! A produção, que nós mesmos fazíamos. Eu mesma conseguia o dinheiro. Eu me lascava fazendo aquelas cestas de café da manhã, e ia ensaiar às 8:30. E Iami pentelhava um pouco, desistiu de fazer a produção comigo na terceira semana de ensaio, mas também contribuiu, o trabalho dela é lindo, fantástico. Foi realmente um trabalho primoroso. E tanto é, Carmen, que esse trabalho nem ficou tanto tempo assim em cartaz, mas ele está vivo na lembrança da maioria das pessoas. Sempre tem alguém que me diz: “E Dendê e Dengo? Eu não esqueço daquele espetáculo nunca. Quando é que vai voltar?” Então eu acho que aí é que está a importância de um trabalho: ficar na memória das pessoas, na lembrança das pessoas. Porque o teatro é uma coisa tão efêmera e um espetáculo de teatro conseguir isso! Veja, as pessoas não falam dos trabalhos individuais: porque a direção de Carmen, porque a interpretação de Rita. Porque o teatro é isso, equipe! As pessoas falam Dendê e Dengo. Elas nunca chegam: porque você em Dendê e Dengo fez isso ou aquilo. Não, é Dendê e Dengo! O cenário, o figurino de Gilson extraordinários. Então acho que ali começamos a botar o pé. Eu na minha carreira de atriz, na tal da respeitabilidade. Começam a me ver como uma atriz bacana, mas principalmente uma artista com propostas interessantes. Construindo uma história firme. E acho que foi com Dendê e Dengo que nós conseguimos isso, criar uma respeitabilidade e a partir dali a possibilidade de sobreviver de teatro na Bahia. Passei dez anos sem conseguir sobreviver de teatro, ganhava dinheiro fazendo outras coisas; a partir dali, com essa respeitabilidade alcançada – do público, da crítica, colegas –, eu comecei a entender que seria possível sobreviver de teatro na Bahia. Comecei então a estudar essa possibilidade para a próxima montagem. Claro que os caminhos não são tão fáceis. Imediatamente tive que fazer um entretenimento pesado, mas acho que de qualidade também, que foi a Oficina Condensada [1992], para entender o que é o mercado de trabalho. Também foi por conta de Iami ter

viajado para a Alemanha, então eu disse: “Vou fazer um monólogo”. Foi tudo ao mesmo tempo. Eu ia completar 30 anos e dizia para mim mesma: “Não posso mais, tenho que definir agora o que é que vou fazer de minha vida”. Eu tinha que sobreviver do meu trabalho. Não dava mais para ficar fazendo cestas de café da manhã, bico o tempo inteiro. Então eu decidi, “ou eu faço uma coisa ou faço outra”. Então aos 30 anos eu queria essa definição. “Enquanto Iami estiver fora, eu vou fazer um monólogo, quando ela voltar eu fico livre para retornar com Dendê e Dengo.” Pensamos em monólogo. Barato, sem grandes custos, Aninha produziu com a ajuda de amigos, queria ver se era possível sobreviver de teatro na Bahia. Foi. De bilheteria, até hoje, só consegui através da Oficina Condensada, com nenhum outro espetáculo. Mas existem outras possibilidades. Depois eu tentei colocar Dendê e Dengo e Oficina Condensada no mesmo projeto de teatro-repertório, no Teatro Acbeu, em 1994. E foi difícil conseguir pagar as despesas de pauta de Dendê e Dengo. Foi difícil e aí a gente pergunta por quê? Naquele momento estávamos reconquistando o público, nós conquistamos através do entretenimento. Mas ao mesmo tempo foi um momento propício para conseguirmos criar espetáculos primorosos como Merlin, como todos os espetáculos do Núcleo do TCA, como Medéia. Existia uma vontade do público baiano de consumir seus artistas que naquele momento estavam sendo valorizados e estavam mesmo! Estávamos mesmo reconquistando um público, sentíamos instigados para criar e para produzir.

CP – Eu tenho curiosidade, como eu não participei da viagem ao Marrocos (Casablanca) – você lembra, não é?, eu me acidentei, estava com você no teatro quando os estrados caíram por cima de mim e machucaram minha perna... – eu queria que você falasse da recepção em Casablanca e outras cidades. Falar da recepção do espetáculo de um modo geral.

RA – Olhe Carmen, Dendê e Dengo nós fizemos em São Paulo (Campinas), o Festival Internacional de Teatro; nós fizemos o Festival de Inverno em Belo Horizonte, Minas Gerais; nós fizemos Marrocos e Suíça. E algumas temporadas na Escola de Teatro, no Icba, no Acbeu, enfim algumas apresentações nos teatros de Salvador, e Dendê e Dengo sempre foi muito bem aceito. Na Suíça, a professora de voz da Universidade entrou no camarim louca e nos perguntou “Aonde vocês aprenderam a cantar? Porque vocês cantam as palavras”. No Marrocos foi apresentado em Casablanca, Fez e outras cidades [...] porque compraram, não é? A Aliança Francesa acabou comprando outras apresentações e nós viajamos um pouco mais para outras cidades. Ele foi muito bem recebido. Eles esperavam talvez duas atrizes com physique du rôle um pouco mais da medida brasileira que é vendida lá fora, da mulatona gostosona e entram duas árabes em cena [risos]. Porque Iami é marroquina e eu sou totalmente árabe, então eles se assustaram um pouco com isso [risos], duas mulheres em cena, do Brasil, então eles achavam que seriam gostosonas e nós não tínhamos nada a ver com isso. O costume deles é sair durante o espetáculo muitas vezes para fumar, então eles entravam e saíam muitas vezes, eles ficavam muito excitados [risos] com aquela água no corpo das atrizes... Iami foi proibida de ficar seminua, então teve que fazer a índia de malha. Porque, imagine, nem camiseta eles queriam que nós usássemos na rua. Eles pediram para que não usássemos camiseta sem manga. Então foi meio esquisito, mas sempre fascinados, pelas imagens, pelos sons, sempre. Então eu acho que nós fomos muito bem recebidos em todos os lugares. Dendê e Dengo provocou sempre uma curiosidade. No Marrocos os homens ficaram excitados... Era engraçado!

CP – Imagino vocês, duas mulheres, fora dos padrões do imaginário deles.

RA – Pois é, eles iam muito ao banheiro... [Risos] Aquela roupinha que nós molhávamos durante o espetáculo e ficava meio transparente e coisa e tal, existia uma sensualidade, porque existia mesmo, no texto, na encenação e isso era um rebuliço na plateia, nós sentíamos. Mas



sempre, sempre muito bem aceito. Sempre muito aplaudido Dendê e Dengo. Muito, muito. Na Suíça foi uma loucura, as pessoas aplaudiam, aplaudiam, aplaudiam, foi lindo! Mesmo tendo uma crítica negativa, a resposta daquele público, que não era de brasileiros, porque 60% eram suíços ou europeus, e as pessoas encantadas com aquele trabalho. Então a palavra que define Dendê e Dengo é: encantamento. O encantamento e trabalho árduo, porque nós trabalhamos muito ali, viu Carmen? Eu me lembro que às vezes eu ficava duas horas em uma frase. E você foi sábia, porque eu com o pé engessado, e eu tenho um problema sério com o meu gestual, toda a física corporal é muito difícil para mim. Eu sou preguiçosa, eu não gosto, o trabalho corporal é uma coisa que eu não gosto e você sacou de imediato. Acho que nós atores temos que trabalhar tudo, mas enfim um dia eu chego lá. Você sacou isso imediatamente, teve o pé quebrado, mas você sacou e você coloriu tudo, todo o gestual foi através das palavras. Realmente ali é um trabalho bordado, primoroso, e eu me lembro, Carmen, você com seu jeito muito assim [risos] mas sabia dizer não. Eu me lembro de você discutindo o cenário com Gilson muitas vezes. Outra coisa, uma coisa que vejo pouco nos diretores, eu tenho isso com meus atores, o cuidado com os atores. Cuidado, o que é que ele vai poder usar, ou utilizar, aqueles elementos, os adereços, se não vai prejudicar, se não vai machucar, esse cuidado com os atores e seu desempenho em cena. Eu lembro muito disso em Dendê e Dengo. E do meu medo, né? Porque teve um momento que eu fiquei com muito medo, com a perna engessada e louca, né? Porque eu passei 45 dias sentada ensaiando, foi difícil para todo mundo, pra você e para Iami também! Porque compartilhar com o colega sentado não é brincadeira não. Na época, eu não tinha muita noção. Eu achava que o problema era só meu. Eu estava acidentada. Não! Deve ter sido louco pra todo mundo. E aí seu saque de transformar a minha imobilidade em algo precioso. Porque você transformou em algo precioso. Quando aquela mulher na Suíça disse: “O que é isso? O trabalho vocal de vocês é primoroso... Aonde vocês aprenderam isso?” [Risos] O nome disso é trabalho e alguma coisa que você estudou em algum momento e passou para nós.

CP – É, eu estava na época em cima do conceito de Sprechgesang – o canto falado – ou falar cantando, que é uma técnica alemã, e lembro também que eu estava desenvolvendo todo o meu trabalho de corpo e voz, inspirada nos trabalhos do Teatro Livre de Munique, que têm todo o trabalho de corpo em cima da respiração... colocar o ar para fora – ventilar as palavras. A autoanimação corporal com o reforço do diafragma. Com vocês eu me sentia bem e não vi nenhum problema. Você e Iami nunca me deram trabalho.

RA – A gente respondia rápido, era verdade.

CP – Sim, vocês traziam muito material, eu sempre digo, o único espetáculo que eu estreei sem dor nas costas foi Dendê e Dengo, porque eu confiava tanto em vocês, que eu estreei assim... tranquila...

RA – E foi lindo naquele lugar lindo, com aquela paisagem dos casarios da Bahia no fundo, não é? No Teatro Gregório de Matos. Aquele buracão na parede, lembra? Quando abria, ficava aquele cenário de fundo. O vento deixando o cenário de jornal em movimento. Por exemplo, aquela carta da portuguesa... da Rainha... prãm, prãm, prãm, aquilo era genial, Carmen! Aquilo você fez. Você lembra? Eu começava a ler o nome das tribos e eram tantas e era um blá-blá-blá, o blá-blá-blá dos políticos, dos poderosos, aquele saque é genial – prãm...prãm... Aquela equipe, naquele momento, foi feliz. Todos nós queríamos muito. Eu acho que eu queria muito. [Rita interrompe para abrir a porta e logo retorna.]

[...] Sabe que tinha também um movimento, Carmen, as pessoas daqueles festivais, eles vinham a Salvador buscar, conhecer nossa produção teatral, não era? Você se recorda quando entramos no hotel de Campinas depois da apresentação de Dendê e Dengo? Artistas do

mundo inteiro nos aplaudindo de pé. Tinha isso, nós fazíamos espetáculos para o cara da Espanha, para o representante da França. Eu nem sei quem tinha esses contatos, se foi você ou Roland, mas de qualquer forma tinha isso na cidade. O interesse no que estava se fazendo aqui, a Bahia de alguma forma estava ligada com o mundo, parece que agora estamos encostadinhos no muro esperando o tempo ruim passar. Alguns atores fizeram sucesso, saíram daqui e pronto. Não é e não pode ser só isso.

CP – Rita eu queria que você falasse, se você tem vontade, sobre o seu momento agora.

RA – Carmen, eu tenho, nós temos passado por momentos tristes. Repare, eu tive todas as oportunidades para sair da Bahia. Todas mesmo! Eu sempre disse que me sinto incompetente para sucesso, um certo tipo de sucesso, me sinto incompetente mesmo! Então eu nunca quis sair daqui, porque eu acho que eu estava construindo e acho que eu tenho muita coisa pela frente para construir uma carreira sólida, uma carreira com parceiros, com responsabilidade, uma maneira de sobrevivência descente. Um jeito de contribuir com a cidade. E eu acho que eu tinha conquistado isso. Então nunca me fascinou ir morar no Rio de Janeiro para fazer novela da Globo. Não mesmo, de verdade. E eu tive... mas muitas oportunidades. Muitas, nem uma, nem duas, muitas! Desde o começo. Desde o comecinho. Quando eu fiz Oficina Condensada, quando fui pro Rio naquela época, as pessoas perguntavam: “Mas você é de Salvador?” Como se aqui não existissem atores talentosos. Isto foi em 1992, estreei e imediatamente convidaram para ir para lá, eu tive muitos convites pra ficar lá. E em São Paulo. Muitos outros. Eu não quis. Eu me sinto realmente incompetente para aquelas relações, me sinto, não quero ficar concorrendo para ser o protagonista da novela das oito, ou ser capa da revista Caras. Não quero isso pra mim. Nem quero aquela fama de celebridade. Não me interessa isso. Então aqui a gente fortaleceu o teatro baiano, conquistou essa respeitabilidade de fora da Bahia e na Bahia. E isso foi tudo por água abaixo nestes últimos anos. O projeto “Theatro XVIII” é um projeto extraordinário. Aquele projeto, é uma pena dizer isto, eu não digo os espectadores, o público, é triste dizer isto, mas até os artistas lutaram contra ele. Quando nós lançamos o projeto “Teatro para Todos” em 2000 no XVIII, isso foi uma decisão minha. No momento que entrou o patrocínio, eu disse: “Tem dinheiro? Então eu não vou cobrar 20 reais o ingresso!” Os artistas tinham cachê fixo para cumprir suas temporadas e disse a Aninha: “Vamos fazer, Ricardo Castro está fazendo e acabou de provar que lota o teatro com ingresso a preço popular. Um público novo foi seduzido pela possibilidade de consumir teatro. Vamos fazer isso, nós vamos ter o cachê para o ano inteiro, cachê pra todo mundo”. Ela disse: “Vamos e colocamos o preço popular no Theatro XVIII”. Nós poderíamos ter transformado aquela casa numa casa de entretenimento. Para fazer espetáculos como Os Cafajestes, Oficina Condensada, espetáculos comerciais. Poderíamos ter feito, sem problemas! Aquela casa foi dada para isso. Nós seguimos o caminho oposto mesmo. O caminho que deve ser tomado quando se trabalha com dinheiro público. Porque é isso que eu estou te falando. Se nós podíamos fazer Dendês e Dengos ali, por que não fazer? Criar outros espetáculos na mesma linha? Na mesma linha de desejos de criação. Teatro para reflexão. Teatro biscoito fino. E foi isso que nós fizemos: Três Mulheres e Aparecida, Esse Glauber, Irôco, Brasis, tanta coisa! Uns melhores [em termos de] de qualidade artística, outros piores, porque artista é artista em qualquer lugar do mundo e erra também. Tem horas que se acerta mais, outras menos. Mas fizemos! Com muita dignidade, “Nzinga” sim, com muita dignidade, com aulas públicas gratuitas sobre história da Bahia, saraus gratuitos, com um público fiel e desejoso, Carmen! Olhe, Aninha tem é uma coisa, são caixas e caixas de depoimentos da plateia – de chorar –, cheias, com depoimentos assim: “Eu quero”. Exigindo reapresentações de espetáculos. Tem um depoimento que está no programa de A Casa da Minha Alma, o rapaz dizendo que foi ao teatro, que ele assistiu à peça e não estava entendendo muito o espetáculo, mas ele começou a ficar envolvido e tal, e quando ele voltou para casa, porque ele não

frequentava teatro porque era caro, mas quando ele voltou ele se sentiu muito melhor com o mundo. Ele era pobre, com os dentes separados, feios, mas ele saiu do teatro se sentindo o todo-poderoso, o rei, o dono, sabe? Cheio de autoconfiança para viver e transformar o mundo. Isso é impagável. Um ator ouvir isso vale muito mais que qualquer crítica de qualquer estudioso, acadêmico, muito mais. E esse afeto com o público, no XVIII, nós conseguimos um afeto. Porque quando você está numa instituição ou teatro muito grande, de longe alguém diz: “Oh, eu adoro seu trabalho!”, no máximo. Então poucas pessoas esperam você no final do espetáculo, dão no máximo os parabéns e vão embora. No XVIII as pessoas se sentiam em casa. Protegiam o teatro. Pensavam o teatro com a gente. As pessoas me mandavam bilhete, e-mail, às vezes eu ligava. “Oh! Você ligando para mim?!” “Estou, o que foi que aconteceu, algum problema na bilheteria, as pessoas não lhe trataram mal, né?”. Era a casa daquelas pessoas, nunca tivemos um arranhão feito pelo público naquele teatro. Aquele teatro foi protegido o tempo inteiro. Pelo Secretário de Cultura, mesmo estando descontente com a programação, pelos artistas da casa, público e funcionários. Então era um projeto... é verdade, eu não devia ter me dedicado 100% ao XVIII. Eu deixei de fazer vários espetáculos. As pessoas deixaram de me convidar para fazer outros espetáculos. Eu disse não a vários filmes, eu disse não a várias coisas porque eu estava absolutamente envolvida naquilo ali. Mas a cidade é pequena. A cidade pensa pequeno. Então, se eu não posso ter aquilo, se eu não fiz aquilo... e é aquela história, eu pago dois mil para o outro não ganhar mil. E isso nós sentimos no XVIII desde o início. Gaudenzi não esperava que o XVIII se transformasse naquele teatro. Mas ele, em momento algum, quer dizer, tirou o patrocínio daqui, botou ali... mas ele disse a Aninha: “Em momento nenhum esse teatro vai fechar na minha gestão”. Fechou, um período pequeno, porque foi um patrocínio da Petrobras que demorou um ano para entrar, entendeu? Aí está a sabedoria, a diferença. E assim era a história: “Ah! Mas por que ela tem um patrocínio e eu não tenho?” Entende Carmen? Eu nem sei como lhe responder isso, porque tinha que ter patrocínio para todo mundo. Iguamente não! Porque eu estou fazendo 30, o outro 35, 40 anos de teatro e [tem] gente que está começando agora. Então não pode ser igual para todo mundo, não mesmo. Não existe isso. Então críticas, prêmios, público, respeitabilidade, nada disso tem valor? E aí, o que é que eles fizeram agora na gestão de Márcio Meirelles? Vamos desmoralizar [risos], que não foi democratizar, foi vamos nivelar por baixo. E na realidade, todo mundo de teatro tem que ter dinheiro, todo mundo tem. Cada um de acordo com sua trajetória, com o que produz. Mas ele destruiu os projetos que ele mesmo chamou projetos elitistas. Nós fomos chamados, Carmen, de “viúvas do passado” pelo governador. Eu nunca fui carlista, senão eu não teria feito Dendê e Dengo, não teria mesmo. Um carlista teria feito Três Mulheres e Aparecida, Esse Glauber? Não teria feito! Isso foi de uma ignorância! Porque só posso chamar de ignorância ou doença do Secretário de Cultura, ele não sabe o mal que fez à cidade, nós não vamos reconquistar isso em pouco tempo. Não vamos mesmo, porque ele tentou tirar o mais importante das pessoas, que era a vontade de criar. Tirou a essência, a fé. Você fala com as pessoas, elas estão apagadas. Claro que lá atrás já vinha acontecendo um governo cansado, um governo velho e preguiçoso. E também já tínhamos experimentado o abacaxi da esquerda baiana com Waldir Pires em 1987, mas todos nós esperávamos o novo governo, todos nós esperávamos por essa mudança. Então nós fomos atacados como elitistas, privilegiados. Agora me diga, privilegiado porque trabalha? Privilegiado porque trabalha. Quando eu abro a revista e vejo Marfuz dizendo que é impossível sobreviver de teatro na Bahia. Não, Marfuz, não é! Claro que você se vira em mil. Mas não é impossível. Não é mesmo! Difícil é participar de editais e receber a verba um ano depois. Então é assim. Eu fiquei muito triste, muito decepcionada com os ataques. Pra gente foi um ataque específico, para destruir o projeto do “Teatro para Todos”. Era um projeto vitorioso, completamente afinado com o Ministério da Cultura. Em 2002, a Carta Capital publicou que o “Theatro XVIII” está entre os cinco projetos mais democráticos de cultura do

Brasil. Em 2002, não é? Então eu não sei. Eu fiquei sem entender. Eu fiquei magoada, fiquei triste. E depois, quando a mágoa, a tristeza foram embora e a razão tomou conta da minha visão das coisas, eu comecei a entender uma coisa, Carmen, que parece bobagem, que é INVEJA. Parece que é uma coisa pequena, você diz: inveja, NÃO! Sabe como termina Os Lusíadas? A última palavra que termina o texto é “inveja”, então não é uma coisa pequena. Então eu só posso entender tudo isso como incompetência, perversidade e inveja. Por que você vai destruir tudo o que está funcionando? Existem equívocos? Vamos consertar. Mas simplesmente destruir? Carmen, os espetáculos do Núcleo de Teatro, você estava lá dentro, você criou aquilo ali. O que eu aprendi com aquele homem, com quem eu briguei o tempo inteiro (refere-se ao diretor de Medéia, Ulrich Becker), o que eu aprendi com ele, você não tem noção, foi difícil pra caramba fazer aquilo ali, não podia me comunicar diretamente na mesma língua, é muito difícil, mas eu aprendi com aquele diretor tanto, com Harald Weiss muito, cadê? Tá um Paulo Dourado se arrastando, que não sabe o que fazer, terminaram a TV Ufba, está você também sem saber como é que continua. Elisa Mendes sem querer fazer nada, Marcelo Praddo desencantado, todo mundo desencantado. Ele tirou isso: o encantamento. Isso é muito grave! Gente, tentaram fazer uma coisa horrorosa, tentaram manchar a nossa idoneidade! Com o Theatro XVIII foi isso. Eles não tinham como destruir. Carmen, isso aí é uma história para contar longamente, a história da Petrobras. Era um patrocínio da Petrobras, direto. Sem Fazcultura. Márcio entrou e conseguiu transformar o nosso patrocínio direto em patrocínio com isenção fiscal. Ainda vamos escrever e contar tudo isso detalhadamente. Aninha é uma pessoa que, se quiser ficar em casa de braços cruzados, ela fica. Ela não precisa de dinheiro. Ela tem uma pensão do pai dela. Ela não ganha para administrar o teatro. Ela não precisa do dinheiro do Theatro XVIII. Aliás, o XVIII deve sempre a ela. Sempre está devendo dinheiro a ela. Sempre!

CP – Como está o XVIII agora?

RA – O Theatro XVIII, a parte artística, toda desestruturada, toda! Fiz Chiquita, início de 2007, e Milagre na Baía, com a Cia. Axé em 2008. Os artistas pedindo pauta e eu sem conseguir fechar nada. O XVIII estava precisando de uma reforma elétrica, que estava com um problema grave, a parte de fiação podre, tinha mesmo que fazer! A verba do Fundo de Cultura foi remanejada para essa reforma. Aliás, verba que cobre parcamente as despesas físicas do teatro. Precisamos também trocar várias peças do ar-condicionado. Mas já não temos verba para totalizar o serviço, porque o ideal era mudar aquilo tudo, mas como não tinha dinheiro para isso, era muito, então veio a mudança de algumas peças, está em manutenção. Tudo isso foi se acabando, porque a verba de manutenção ficou muito pequena. Se você não consegue fazer isso todo mês, ter um técnico que faz isso todo mês, ter um técnico que vai lá e faz a manutenção no ar, o ar-condicionado acaba, ainda mais na Bahia! Salitre, umidade... Então a situação do XVIII é: vamos conversar com o novo Secretário, saber como vai ser a manutenção das instituições. Nós não podemos mais ter funcionários com carteira assinada. Isso criou um problema enorme. Porque os funcionários que já estavam lá há oito anos, dez anos, então, Justiça do Trabalho. Aninha tirou do dinheiro dela, muitas vezes, para pagar este povo. E tem Alex, que está lá há onze anos, que foi formado lá dentro. Hoje Alex poderia ser um chefe de palco brilhante, porque ele conhece tudo daquele teatro, tudo! Tudo! E ama e defende aquele espaço. Como é que esse profissional pode trabalhar sem carteira assinada? E como é que aquele teatro com aquela bilheteria consegue pagar os impostos dos funcionários? Entende? Porque a bilheteria... é simples. Se eu tenho um patrocínio e eu estou em cartaz, a bilheteria vai para o teatro, para bancar alguns furos. Uma coisa que quebrou... itens que o Fundo de Cultura não cobre. E sempre tem uma coisa pequena para resolver, então a bilheteria vai para o teatro. Quando não tem patrocínio, a bilheteria é do artista, integralmente. Como é que você tem dinheiro para manter um teatro

desse? Com aquele valor pequeno de bilheteria? Não tem como! Então é óbvio que aquele teatro tem que ser subvencionado. A manutenção tem que ser do Estado. O XVIII não é um teatro particular como o Teatro Velha Velha, Módulo, Gamboa, Acbeu. O XVIII é um teatro público administrado por artistas. É obrigação do Estado.

CP – Com certeza!

RA – Não tem dúvida!

CP – Tem que ficar orgulhoso.

RA – Outra coisa, era assim Carmen: “Ah! Mas não pode, porque você fica em cartaz muitas vezes. Você faz dois espetáculos por ano e fica seis meses em cartaz”. Carmen, eu trabalhava ali, tinha dias que eu saía de casa oito horas da manhã e voltava dez da noite, eu não queria ver mais nada porque era muito trabalho. Não era estar em cena, às vezes na hora de ir ensaiar ou ir para a cena eu já estava exausta de trabalho! Do menino que a mãe falou que tem problema, que roubou não sei o quê... porque a comunidade toda está envolvida com aquilo ali de verdade. De verdade! Não é porque eu não vou estar ali no meio de tudo que está acontecendo, traficantes, drogados, prostituição... sem me envolver com aquilo. Temos todo o tipo de problema, de estar com menino adolescente, conversar com pai, não sei mais o quê. Até se tem papel higiênico no banheiro, mesmo! Fazer projeto, conferir extrato bancário, fechar pauta etc. Porque não adianta, tem que ter alguém para ver tudo! Entendeu? Então era muito trabalho. E para este trabalho não somos remuneradas. Nunca recebemos um centavo para administrar o XVIII, nunca existiu um “colegiado” com salário fixo. Então eu tinha que estar em cena para conseguir sobreviver, você entende o que estou dizendo! Um exemplo, o que eu ganhei agora na temporada de Oficina Condensada que fiz no Acbeu, recebendo 35% da bilheteria. Em duas apresentações, eu recebia, quando a casa estava totalmente lotada, 4.200 reais por semana. Meus cachês mensais no XVIII, quando tinha patrocinador, eram de 2.500, 3.500, até chegou a 4.000. Um ótimo cachê? Um cachê justo para o trabalho. Ainda assim, eu sei que posso ganhar o mesmo em dois dias de entretenimento feito para alguns. Mas eu abri mão, porque eu posso fazer no momento que eu quiser, para botar em ação um projeto concreto, vitorioso, verdadeiramente democrático para artistas e espectadores. Um projeto com olhos voltados para a cidade. Mas a mediocridade é tanta! Então tinha essa cobrança: “Por que ela está em cena?” Então é muito pequeno. Olha, se eu talvez recebesse para administrar e fazer tudo que eu fazia ali, talvez eu nem precisasse estar em cena, como eu ficava feito uma louca às vezes. Ninguém pensa nisso! Porque é assim que eu vivo de teatro. Eu estou há um bom tempo fora do teatro, eu fiz essa temporada agora que seguiu alguns meses, mas fiquei muito tempo sem ganhar tostão com teatro. Graças a Deus vendi minha casa de Arembepe, que eu comprei toda com a bilheteria de Oficina Condensada, como também comprei este apartamento aqui. O apartamento foi com o cachê do filme Abril Despedaçado e com a bilheteria de Oficina Condensada, sem patrocínio algum! Tenho sobrevivido agora da minha loja, a Oropa França e Bahia, que começou a dar dinheiro agora que fez um ano e já começou a dar lucro razoável, mas fiquei quase três anos sem ganhar tostão com teatro, mas não me apertei porque trabalho, eu não tenho problema com trabalho.

CP – Eu sei!

RA – Lembra de Dendê e Dengo, eu fazendo cesta de café quatro horas da manhã... eu não tenho problema com trabalho! Porque eu faço qualquer coisa, mesmo, de verdade, não é papo-furado não. Se eu tiver de ir agora para a beira do fogão para fazer feijoada para vender, eu vou fazer com a mesma dignidade e vai ser a melhor feijoada da cidade [risos]. Desculpe aí a arrogância, mas é a seriedade com o trabalho, é isso que estou querendo dizer, entendeu

Carmen? Então foi muito duro tudo isso que nós vivemos. E aí, primeiro foi briga com o Teatro XVIII, mas aí vem o Balé. Aí você começa a ouvir histórias inacreditáveis. E aí é a cidade inteira. A cidade inteira, os intelectuais, aí é Emanuel Araújo, aí é João Ubaldo, aí é Caetano Veloso. Aí eu disse: “Não! Tem alguma coisa errada. Não é uma questão pessoal”. O governador demorou muito para tomar uma atitude. Muito! Mas ele disse ontem, está nos jornais: “Não me pressionem, se me pressionarem, aí é que o Secretário fica” [risos]. Entendeu? É uma coisa...

CP – ... democrática [risos].

RA – Então, eu acho assim Carmô, nós perdemos tempo. Sabe? Não sei como recuperar isso. Como recuperar essa vontade, esse desejo, essa força. Eu não sei, eu não, sei, eu não sei! Quero muito voltar para o XVIII, para os projetos, tem um monte de gente me esperando lá. Tem um público grande me esperando. Mas eu tenho que fazer espetáculos fora, estamos desenhando agora o “Coletivo Musical”, fazer musicais na cidade, antes que os norte-americanos cheguem aqui, antes que a Broadway chegue a Salvador, vamos fazer musicais baianos, proporcionar trabalho para artistas, sobreviver com dignidade, sabe? Eu não devo nada a ninguém, nada! Jamais vou esquecer uma matéria do jornal A Tarde: “Não queremos artistas pendurados no Estado”. Digo eu: eu não quero o Estado pendurado nas minhas costas!

CP – Fantástico Rita!

RA – Entendeu Carmô? Então é uma pena, porque chega, chega gente! Vamos crescer! A Bahia tem de sair desse quintal, esse quintal da inveja, que não me interessa. Outro dia uma atriz, uma ótima atriz me disse: “Vamos ver se agora, com você fora dos palcos, vai sobrar trabalho para mim”. Eu sorri com vergonha da pequenez da alma dela.

CP – Tá bom minha flor, fale aí uma conclusão, sobre o que você quer, enfim.

RA – Carmen, eu gostaria muito de fazer teatro até o final de minha vida!

CP – Oh, coisa boa!

RA – Sem precisar ser homenageada, sem precisar de edital para mim, porque, enfim, eu quero continuar trabalhando com meus desejos, com os meus parceiros, continuar dialogando bem com o público. Sabe, eu tenho a felicidade de ter Aninha Franco na minha vida, porque é uma grande parceira mesmo! Amiga! Então eu quero muito produzir até o final de minha vida e criar em qualquer lugar, sabe Carmen? Minha loja ali, se você entrar você vê, é um lugar de uma artista, porque é! É uma loja, numa feira, mas um lugar de uma artista. Porque é isso que eu quero, porque é isso que eu sou! [Risos] Oh, Carmen!

CP – Obrigada Rita! [Abraçam-se]

---

**Depoimento de Sonia Rangel concedido em 4 de fevereiro de 2011 com a participação de Júlio Maia e Zuarde Júnior**

**Funções: cenógrafa e figurinista do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta e integrante do núcleo Intercena (1992)**

CP – Sonia gostaria de iniciar a conversa sobre aquele primeiro momento quando eu lhe encontrei e a sua receptividade. Acho que em Merlin nós não construímos só os sonhos de rei Artur, mas nós construímos os nossos sonhos. Lembro que na época tinha a história da retomada do grupo Intercena, eu tentando formar um núcleo de criação teatral e que você foi muito receptiva. E no momento que você desenhou os figurinos e cenários e colocou tudo numa caixa lindíssima e eu levei para a Fundação Cultural, lembra? Pois foi com essa caixa, com o impacto da bela apresentação que nós ganhamos uma parte da verba para produzir Merlin. Interessa a você começar a conversa a partir desse momento?

SR – É, pode ser, porque ali tinha uma coisa de grupo mesmo. Eu sempre estou motivada pelo trabalho de grupo. Agora mesmo estou mergulhada num outro grupo aqui na Universidade, eu adoro. Então essa perspectiva do trabalho grupal me interessa, não é o dinheiro que me interessa. E tinha uma coisa forte ali, porque no começo... eu falo sobre isso em um trecho da minha dissertação, que não é uma coisa comum estar no processo participativo da improvisação, da prática de oficina. Então no Merlin, quando eu ainda não tinha o que fazer, eu fazia os aquecimentos e as oficinas corporais. No começo nós tínhamos só o tema e ainda toda a dramaturgia para ser encenada, a ser constituída, a gente não sabia o que vinha, estávamos na superfície dessa pesquisa, então os laboratórios foram fundamentais e eu participei. Só no momento que chegou o dinheiro e que foi comprado o material e eu tive que ir para a oficina. Até então eu fiquei fazendo as práticas cênicas e isso para mim é um diferencial porque dá intimidade, e é também o lugar ideal de todas as partes criativas do espetáculo trabalharem. Por isso eu coloquei na dissertação que os dois trabalhos que para mim mais sintetizaram essa finura e esse aspecto foram Merlin e Em cima da terra e embaixo do céu, que foi um espetáculo de Curso Livre, mas também eu dei aula, fiz coisas junto, então muita ideia de cenário e de figurino você percebe na improvisação. Então ali podíamos testar material. Tanto eu propunha coisas como os atores propunham coisas. E veio esse fazer junto que gera uma qualidade que é impar no processo. Eu sinalizo isso como um dado diferencial. É completamente diferente de você receber um projeto pronto e pensar algo no ateliê, e levar depois para mostrar ao grupo. Às vezes nem mostra ao grupo, mostra ao diretor ou à diretora que está conduzindo o espetáculo para aquilo ser aprovado ou não. Então era essa a forma de trabalho, que na atualidade está até retornando. Porque hoje tudo que pode ser qualificado de teatro de grupo, que veio pela performance, é essa mistura de funções e habilidades que gera um outro produto. Agora, é um processo que tem um custo de tempo e de dinheiro sem fim. É impossível você fazer todos os trabalhos com essa intensidade, ninguém aguenta. Essa qualidade você não sabe quando ela será instaurada. Criação é isso, a gente cria o problema e depois vai solucioná-lo. Isso é um problemão, porque você tem que lidar com perda. Há muita coisa ali que vai ser pensada e talvez descartada, e tem que lidar com essa potência de todos terem a possibilidade de trazer algo de si para o trabalho. Abraçar isso com um corpus criativo único é muito difícil e isso não ocorre toda hora. Ocorre em momentos especiais na criação, e a gente não sabe quando vai ocorrer e vê se você consegue da mesma forma. A Universidade me dá muito isso, porque os processos que são gerados no interior de disciplinas, no interior de grupos, e isso é muito bom. Estou muito contente. Porque eu não tenho dinheiro e os meninos que estão também não vão ganhar dinheiro, alguns são bolsistas,

mas tem isso, essa vontade de trabalhar junto de buscar junto. Acho que essa utopia não desaparece, porque vai e volta, ela existia ali naquele grupo, naquele embrião. Quando você me convidou, meu olho brilhou por isso, pela possibilidade de estar junto e estar em cena. Eu tinha muita vontade de estar em cena, não podia, porque eu tinha um monte de coisa e teve uma hora que eu tive que sair de lá das oficinas. [Zuarte e Júlio se admiram, Sonia explica:] No começo, além do trabalho de Carmen, aconteceu trabalho de voz, teve palestras e uma parte de pesquisa bem longa. Até a gente ir para o ateliê, eu ia todos os dias para as oficinas dos atores. Eu chegava lá nove horas da manhã, fazia as aulas e todo o trabalho, então isto foi um diferencial para mim inequívoco. Eu falo isso neste mesmo trecho da dissertação – o convite da direção – e falo sempre para meus alunos sobre um livro de Peter Brook, A porta aberta, que tem três ensaios. Não há segredos é um dos ensaios, onde ele conta sobre o espetáculo A Tempestade montado por ele com um elenco de gente de todo lugar, de diferentes estaturas físicas. Eu assisti em Avignon [na França] ao ar livre, num lugar lindo. O chão era um tapete de areia, o mesmo material que eu usei, que era a matriz da cenografia de Merlin, que era a terra, areia, que é lindo. E ele fala neste pequeno ensaio de um aspecto que quase ninguém fala, que é a cenografia. É o processo criativo de A Tempestade, e ele vai falar – claro em outro nível, outro lugar – que a artista plástica que fez a cenografia trabalhou com ele junto. Então nos laboratórios eles propunham materiais, eles experimentavam. Criaram um universo de materiais enorme para chegar ao mais simples, que era um tapete de areia no chão, e o mar era um fio de água numa corda, que quando acontecia a tempestade, o afundamento e afogamento essa corda subia. A solução cênica era poeticamente linda e as soluções muito simples. Para chegar ao simples você tem que descartar muitas coisas. Isso, para a pessoa que não está acostumada a trabalhar em pesquisa e que está interessada em dinheiro, é sinal de perda de tempo. Vamos ser bem claros, o cara que tem dois meses para colocar uma coisa na rua e está sendo pago para isso, e também tem muito ator que não está interessado nisso. Então precisa essa condição do artista que está disposto à perda de tempo (entre aspas). Existe de fato uma perda de tempo porque tem muito material que será descartado, você passa horas para chegar ao que é mais simples e que você não chegaria se não tivesse mexido nisso. Então eu acho que neste momento ali tinha este espírito do experimentar, do tentar alcançar coletivamente um produto, que representa um diferencial. Até o último momento do espetáculo, ele tinha isso. Porque ele ficou imenso, primeiro se estreou uma parte, depois ficamos com duas partes, e por fim integral, tudo em uma parte só. Até isso, o espetáculo chegando ao arremate final, a gente presente, porque tinha este espírito do coletivo. Hoje vemos isso muito raramente, talvez só nos trabalhos que são de teatro de grupo. O teatro mais profissional, que quer ganhar dinheiro com suas temporadas, ou esse teatro que é uma barganha de projeto, em que você tem um prazo para prestar conta do dinheiro por vias oficiais, ele obriga você a encurtar. Zuarte sabe disso porque continuou fazendo cenografias muito mais do que eu. O limite do tempo ali, e você ter que solucionar tudo. O espaço do experimental é raro, mas para mim é a situação ideal de criação. Eu não tenho a menor dúvida e acredito ainda nisso.

CP – A sua escolha de materiais e como você dividiu ficava como uma obra em processo? Vocês iam experimentando, quer falar sobre isso um pouco?

SR – Porque de alguma forma o que fundava o embrião era a ideia de não configurar realisticamente nada, mas trazer evocações de todas as fontes, dos Cavaleiros, dos Filmes, do Popular, do Primitivo, da História em Quadrinho, todas estas fontes, eram evocações. Eu guardei esse material, ainda tenho tudo fechado. Um dia eu gostaria de fazer uma coisa só sobre minha função cenográfica. Mas só talvez quando eu me aposentar. Sei lá quando. Mas assim essas fontes todas eram para o grande mote nosso de tratar este material como evocação de outras coisas, não como modelos. E tinha estes dois naipes, o naipe industrializado – a



história em quadrinho vem um pouco por aí – e o naipe das coisas pré-industriais: pesquisas na cultura popular e no artesanato. Misturar estas duas chaves era o nosso mote. Tenho lá muitas coisas. O Diabo eu gostava muito – a máscara do diabo – e também as coisas de cabeça e corpo de Percival. Pra mim o que costurou – mesmo que cada um trabalhasse sozinho, a partir de um desenho, que eu fazia um rascunho, meio rápido – foi esta chave onde nós íamos pesquisar. Então esse processo dava ligação e ao mesmo tempo autonomia, porque direcionava. Nós trabalhamos muito com lixo, desde as cadeiras de couro do Icba, que eram maravilhosas, aquele couro espedaçado, onde o próprio material já sugeria um jeito de enrolar, de furar. E o toque final do figurino para mim foi uma tintura que nós demos. Nós passamos uma noite inteira no Icba, no processo de secar e retocar, foi a última coisa e que integrava a todas as coisas. Essa tinta era para dar uma patna cinzenta, azul gasta velha. Os dois reis do começo, de Daniel e Beto [Uther e Vortiger], eu gostava muito. Encontrei Daniel recentemente aqui no programa, fez um trabalho lindo, performático, com a linguagem de Pilates na disciplina [Práticas e Poéticas]; então de vez em quando a gente encontra as criaturas onde elas estão. Acho que tem um diferencial enorme, quando você trabalha em nome de uma pesquisa em que a investigação tanto do ponto de vista das imagens e da fisicalização na cena, quanto do ponto de vista dos materiais, você não considera isto perda de tempo. Para mim faz um diferencial quando a gente pode ter esse tempo. Porque às vezes você não tem, você até quer ter, mas não pode. Acho que o segundo diferencial era esse momento inicial, era a troca entre todos os componentes do grupo e a possibilidade do trabalho em equipe, o grande diferencial de todos os outros trabalhos. Não tinha um caráter de assistência, tinha um caráter de cocriação, assim foi formado. Júlio Maia, meu vizinho na época, entrou como cocriador, e Zuarie ia fazer uma assistência, e depois ficaram todos como cocriadores comigo. Então esse desígnio de você colocar o outro no lugar de diálogo, acho que é um grande diferencial na questão criativa, e também saber que você está ali mergulhado para chegar a uma coisa e ao mesmo tempo você dizer não, “Não é isso agora”. Ter esse desprendimento é parte desse sujeito que está interessado em pesquisar. Perder faz parte do ganho na criação. Então, quando você não quer perder nada, aí não cria. Cumpre ordem [risos].

CP – Os adereços tinham um caráter muito ímpar, para mim eram verdadeiras obras plásticas.

SR – Cada um era feito unicamente, não tinha um capacete ou um colete, ou roupa igual. Partia-se do mesmo princípio, mas eram únicos, dialogando com a própria diversidade que o texto tinha. Do universo do texto vinham todas as informações. Nós inventamos o nosso jeito próprio de interpretar aquilo. Mas essa fragmentação de trazer cada cavaleiro... no texto eles eram únicos na sua história. Tem um livrinho maravilhoso que eu vim a conhecer depois, que é o livro de Calvino, que é *O cavaleiro invisível*. É lindo, lindo! Tem tanto a ver com criação! Trata de uma armadura branca que se apresenta sempre e não tem cavaleiro dentro. Mas é lindo mesmo. Tem muito a ver com o assunto das utopias. Ele faz uma ficção bebendo nesta fonte dos cavaleiros. É cinema para mim. Na minha cabeça eu faço um filme [risos]. A história dos Cavaleiros eu interpreto muito como a própria energia da criação enquanto arquétipo da criação. Aquilo que desaparece e retorna. A sensação é essa.

CP – Relendo algumas coisas em Bachelard, ele fala do homem espiralado. Acho ótimo na cenografia o uso da espiral.

SR – Esse é um fundo comum dos sonhos que está lá. E Maffesoli fala também da espiral, que é essa volta que a criatura dá em outro nível. Quer dizer, você passa num mesmo lugar, mas nunca será de fato o mesmo lugar. É a mesma coisa essa fonte, a gente bebe tanto no mais rudimentar folhetim e história em quadrinho quanto num texto erudito como o Calvino, que é

eruditíssimo e é lindo; fico com vontade de reler, não tenho é muito tempo. Você vai amar, principalmente fazendo esse negócio que você está fazendo [risos].

CP – Entrevistando o elenco, todos falam superbem da cenografia, e muitos lamentam que ela não levou a indicação do prêmio de Destaque. Mas acredito que o reconhecimento de Melhor Espetáculo não pode ser desmembrado da qualidade criativa dos figurinos, cenários e adereços, que foram marcantes como linguagem em Merlin.

SR – Era um único prêmio especial e entrava quase tudo nesta categoria. Com o que a gente concorre é covardia. [Risos e comentários sobre o prêmio] Então o prêmio de Melhor Espetáculo era para englobar tudo que estava no envolvimento. E vocês lembram disso aqui? [Mostra uma foto, e novo papo sobre a foto entre Júlio e Zuarte.] É da minha performance do MAM. Aqui é o esboço da personagem que aparece lá. Carmen, o grande encontro desse trabalho é que eu já vinha trabalhando com essas coisas, então foi a sopa no mel. [Continua mostrando fotos da performance, que tem uma atmosfera similar à do Merlin, a ponto de eu confundir a foto de Sonia com a cena de Morgana, no fundo aparece o painel da espiral. As fotos que Sonia exhibe mostram seu trabalho no espaço do MAM, uma combinação de exposição e performance. E Sonia comenta:] Caro! Gastei meu dinheiro todo para manter os equipamentos lá [risos]. Tinha um buraco com projeção e desse buraco tinha outra projeção sobre os atores em cena. Foi depois do Merlin, mas a pesquisa foi paralela. Eu gosto desse lugar da invenção mitológica. Eu me contento, eu pertencço a esse lugar aí.

JM – Sonia, deixe eu te dizer uma coisa. Naquele momento, você foi muito rica na minha vida. Você sabe disso, mas eu tenho que lhe dizer, porque nunca mais eu vi você e agora é a oportunidade.

SR – Vou chorar daqui a pouco!

JM – Eu me emociono quando eu vejo você falar de grupo!

SR – Todos foram meus alunos, Carmen. É lindo isso! [Falam juntos e não entendo.] Passa o bastão e vê o filho adulto. [Zuarte emocionado fala que vai pegar ela, risos.] A Universidade é isso, não é? Esse lugar onde você vai empurrando gente para o mundo. Mesmo que não fique trabalhando nela, passa por ela. [Zuarte comenta alguma coisa inaudível e Sonia comenta:] E o TCA? Que ele queria escapar e eu disse: “Não! Você vai ficar lá” [risos], “Lá, sim senhor. Lá tem visibilidade, você vai ser convidado”. Ele sempre retrucava: “Não, aquilo é uma coisa burocrática!”, “Não senhor, você vai ganhar dinheiro e as pessoas te vêm. Você vai virar um cenógrafo”. Foi ou não foi? (Pergunta a Zuarte, que ri emocionado.) Fique lá [risos].

JM – Só Merlin para fazer esse encontro aqui. Que coisa boa! Nunca mais nos encontramos tão assim juntos.

SR – Cadê Marcinha? Ela já foi embora? (Explicam a ausência naquela hora de Márcia Abreu, que concedera a entrevista mais cedo.) Eu tenho encontrado ela rápido. Estive na banca de mestrado dela. Acho que ela estava aqui na Pós de Teatro também fazendo uma disciplina com Cleise.

CP – Gente! Eu também fui aluna de Sonia Rangel...

SR – Até isso, meu Deus!

CP – ... aqui na Pós e preciso registrar que fiquei muito feliz, porque Sonia me deu um lugar aqui dentro da academia. Eu disse: “Puxa vida! Que bom!” Existe na academia o lugar do

artista, ele tem que fazer. Mas aqui, de fato, minha inspiração foi você. Sei que Ciane Fernandes também segue o rumo do artista, pesquisador e acadêmico, mas não tive oportunidade de trocar com ela. Com você eu senti essa coisa muito sólida. Eu gostei de ser sua aluna e de ver como você conseguiu colocar o seu trabalho como criadora dentro do trabalho acadêmico.

SR – Para mim o artista vem em primeiro e o professor em segundo lugar. Para mim a organização da experiência sensível para o artista, ela é muito rara. E ela é rara dentro da academia. Então quem tem isso e vem para esse lugar com isso não pode jogar fora. Meus melhores professores, meus melhores momentos de aprendizagem – quando eu falo de professores é no sentido de maestria mesmo – foi quando eu fiz trabalhos com Harildo, Petrô, Cleise. São raros os artistas que têm uma paixão pelo que fazem e que basta você estar perto que contamina.

JM – Para mim, para a minha carreira foi muito bom ter trabalhado em Merlin, porque nós tínhamos muitos contatos, muitas informações. Eu aprendi muito com observação. Minha formação artística e profissional eu agradeço muito aos profissionais com quem trabalhei. Todos com quem trabalhei. Mas você foi e é até hoje a grande referência da minha formação na questão criativa e também a forma de dar continuidade ao trabalho e se importar com o fazer. Tanto como profissional como na vida pessoal. Você ser o homem e o artista profissional. E nisso tudo o artístico vem primeiro. Para mim Zuarde é assim. O trabalho que ele faz de cenografia é um trabalho artístico, não é uma simples e funcional cenografia – é obra de arte. Então pra mim esse momento do Merlin... foram encontros fundamentais na minha profissão, você e o nosso grupo, Carmen, Virgínia, Ana Nossa, os atores todos. Isso para mim até hoje é muito forte.

SR – Desde os temas eróticos, você ainda na graduação, eu não esqueço. Desde lá. Depois teve a fase das estamparias, dos azulejos, das coisas que você fez, que eram projetos. Desde aquela fase sua de aluno, eu não esqueço. Eu também confesso que tenho muito prazer de ver o outro encontrar a criação dele. Acho que o mestre tem este prazer de ver a dificuldade e o encontro. Para ser professor, para ter saco para aturar toda a parte burocrática, toda a parte física, tanto na Universidade quanto em qualquer escola, não vamos ter ilusões, é difícil, mas para mim o lugar mais prazeroso é ver o outro na dificuldade e poder dar alguma coisa que ele vai... Ver o outro crescer na minha frente. Então isso é um contentamento. Estou paga!  
[Risos]

CP – Eu senti também que vocês foram muito felizes em fazer uma arte plástica que era cênica. Vocês tinham como artistas plásticos a preocupação com a adaptação e o conforto das coisas nas mãos e no corpo dos atores. Tinham muito cuidado com o funcionamento da criação plástica na ação.

SR – Para o uso, para o manuseio, para a função cênica do objeto. Quando não dava certo voltava. Rebentou volta, não deu certo volta [risos]. Às vezes eu me lembro que tinha atores que tinham o bicho carpinteiro, por exemplo Edinho [Edlo Mendes], ele passava muito no ateliê e eu dizia: “Vá, experimente isso, use isso”, pra ver se aquilo dava certo ou não e voltava. Tinha essa liga também, os atores foram muito solidários. Generosos, viviam batendo lá no ateliê [localizado no Icba, ao lado da Cantina]. O local de ensaio e a oficina cenográfica na mesma geografia, a gente não tem isso toda hora, não é, Carmen? [Todos concordam que foi um luxo.] Então, uma série de circunstâncias contingenciais que favorecia a utopia do projeto e aí ele deu certo. [...] [Na época, Sonia agoniada com a calma de Zuarde dizia a Júlio:] “Julinho tem uma lista de coisas para fazer e Zuarde tá na coroa, vá lá, vá ver isso pra mim”. Eu não tinha mais coragem de falar, ele estava tão imbuído com a coroa de Ginevra, tão

elevado! [Risos] Tanta gente bacana! Iami está voltando agora e vai ser minha orientanda no doutorado, é outra pessoa assim do bem que eu adoro e admiro e, assim, não tem problema, ela está nessa mesma dimensão.

CP – Você sabe? Tem momentos que nos depoimentos alguns atores falam: “Eu construí isso com Sonia, esse personagem eu construí com Sonia”, não falam em direção de jeito nenhum [risos e comentários]. Por isso acho que vocês atingiram a dimensão cênica da arte plástica, entende? Como foi interessante e forte! Personagens de Iami principalmente como Dolorosa, como Morgause que não sabíamos por onde ir com a idade dela, o anão Dagoberto (de Daniel) enorme com aquela roupa cênica!

SR – Desafiador, propostas díspares. Mas criador cria problema para ir atrás de solução. Quanto mais cabeludo o problema, parece que o criador fica mais entusiasmado. A quantidade de trabalho que tínhamos, não é Carmen? Parecia que não ia acabar nunca, sempre faltava uma coisa e outra para fazer. Aquela lista lá, enorme, e a gente olhava e dizia: “Meu Deus! Ainda tem tudo isto?” E o tempo da matéria é uma coisa também muito forte, tempo de secar e de pintar é um tempo da matéria mesmo e não dá para você acelerar. Eu não posso pintar antes de fazer tal coisa. Eu não posso atravessar, tem o tempo da coisa, do trabalho manual, não dá para acelerar, uma máquina você até acelera, mas mão não tem como [risos]. Mas eu confesso que, em alguns momentos, por exemplo, num Braskem da vida [referindo-se ao prêmio de teatro de Salvador que foi trocando de nome], eu vi alguns capacetes jogados, vi restos do nosso material – às vezes ainda bem inteiro – lá no TCA, aquilo dá uma dor, tive que fazer um esforço e dizer: “Não, eu não tenho que me ligar, não é mais meu”. Mas na hora eu apagava, porque claro a gente sofreu para criar aquilo. Esse material é para estar num museu, não é Carmen? Era para estar guardado num museu de figurino, de história do traje do teatro, enfim. [Discussão sobre a doação do figurino ao TCA e a falta de cuidado e distinção.]

CP – É uma loucura, dói mesmo. Eu doeí tudo do Intercena. Os figurinos de Merlin e Os Negros, eu doeí para o TCA. Depois que eu vi os maus-tratos lá no TCA. Sonia, eu segurei quase dez anos os figurinos de D. Juan, Chiquinha, Maíra, As Bruxas, Mulheres de Hollanda e Evangelho, um monte de caixas apodrecendo, aí eu decidi doar em 2008 tudo para o Boca de Cena, de Maurício Martins. Eu não tenho mais nada de figurino e cenário de nenhum espetáculo.

SR – Lá pelo menos usa. A gente não tem uma infraestrutura nem pessoal nem institucional para criar certa organização. Mas mesmo que não guardasse tudo, mas guardasse uma amostragem. Por exemplo, meu ateliê mal, mal dá para alguma coisa, está socado, socado mesmo, não tem condição de botar nada. A Escola [de Belas Artes] desde o ano passado ameaçou que ia fazer reforma e fechar, aí então eu tirei até saber quando eles voltam, e mesmo lá não tem espaço. Quando estou lá, trabalho e carrego para cá [Escola de Teatro]. Então meu apartamento é pequeno e está lotado. Ali dá tudo. Daqui a pouco as coisas vão sair para o mundo, mas no momento é lá a oficina. Mas eu estou contente. Estou num momento bom agora. Foi muito bom lembrar o momento coletivo de Merlin, porque eu agora estou vivendo um momento coletivo que, embora não tenha a mesma dimensão que Merlin teve de apoio institucional, mas a energia é a mesma, a energia da troca, então estou muito contente e eu vou estar em cena. Armei um negócio para estar em cena, porque a grande vontade é essa. Fazer e também estar dentro. Não dá para fazer tudo, às vezes mais a circunstância é essa. Então esse momento ali tinha esse reconhecimento das colaborações individuais em função de um projeto maior, que era essa soma do coletivo. E esses meninos aí, eu botava a mão no fogo por eles [referindo-se a Zuarde e Júlio, risos].

CP – Sonia, na verdade eu tenho uma gratidão imensa, como eu lhe falei no início da nossa conversa, foi aquela caixa plástica bela com os desenhos do espetáculo que fez com que eu convencesse Juliêta Lomanto e Burity a nos dar o apoio, e ali começa o sonho.

SR – Que nem foi o cenário final, foi uma coisa feita para dar o pontapé inicial.

CP – Você sabe quem guarda essa caixa?

SR – Não.

CP – Joana Schnitman. Você gostaria tê-la de volta?

SR – Não. Está em boas mãos.

CP – Joana tem a caixa, Osvaldo tem o Troféu de Melhor Espetáculo.

SR – Eu tenho ainda fotos em preto e branco dos materiais criados, fotos dos capacetes, tenho umas coisas arquivadas numa pasta. O negócio é que você começa outro trabalho e depois outro trabalho e não dá tempo. Tinha que ter uma secretária. O quadro eu dei para Ana Nossa, o quadro que era o cartaz. Que mais de coisa assim que eu tenho? Ah! Eu ainda tenho pequenos objetos da maquete, não a maquete inteira, as escadinhas, tem uns objetos lá que eu nunca tive coragem de me desfazer.

ZJ – Aquelas escadas serviram de cenário para muitas peças, eram sólidas [risos].

SR – [...] muitas mesmo. Alguns painéis pequenos da maquete eu coleí em pintura. Eu utilizei em pintura, porque nós fizemos vários painéis para testar, então eu transformei e alguma coisinha da maquete eu tenho numa caixa lá.

ZJ – Até pouco tempo um destes painéis grandes estava no TCA.

SR – O painel da espiral ficou um tempo guardado. Eu não tinha ateliê nessa época, eu tinha uma salinha em algum lugar alugada e o painel ficou no porão da Escola de Belas Artes, só que deu cupim e comeu ele quase todo, só que eu não joguei fora achando que poderia colá-lo num fundo branco. Coloquei remédio, enrolei com um plástico e está num lugar na garagem da minha casa. Quem sabe um dia eu retomo. Na criação, a coisa da espiral ela regurgita, não é? Ela vai e volta. Volta em outra instância, mas volta, por isso eu disse: “Não vou jogar fora não”. Também por conta de ter usado a espiral na minha instalação. Mas é muito difícil. Eu até parei de produzir por conta de não ter onde guardar. E quem está interessado no trabalho na Universidade aplaca um pouco a sua fome de criação e te dá um suporte, e aquilo tem uma vida dentro da instituição. Transforma. Claro que nesse período todo você faz uma coisa que é mais ideal, mais próxima do que você tem vontade e outra que é só para cumprir. Todas as coisas que eu fiz em teatro – todas – foi muito pela relação dos afetos, porque ali estavam motivados. Porque às vezes é um negócio assim que você pode ganhar dinheiro e eu digo não. Só uma coisa eu fiz por dinheiro, que foi o tal do Desfile dos 500 anos, mas eu nem boto mais isso no meu currículo [risos]. Foi porque eu precisava. Comprei meu fogão e a minha geladeira. Foi uma concessão, eu estava precisando mesmo de grana. Monteí um carro do desfile, mas retirei do meu currículo [risos].

CP – Em termos de conclusão, quer falar mais um pouco da artista Sonia Rangel agora?

SR – Para mim não existe mais separação. Eu me sinto uma artista da Universidade. Por quê? Primeiro, eu não teria como sustentar economicamente esta vida. As produções e os projetos requisitam do indivíduo um tempo e um investimento de dinheiro que eu nem tenho. Às vezes

um edital que você tenta. A relação artista plástico somente artista plástico, me seduz menos hoje essa produção. Interessa a produção integrada. Meu sonho é trabalhar neste lugar de fusão. Entre texto, palavra, imagem e gente. Este lugar de fusão é parecido com teatro, mas eu não diria que é somente teatro. É esse lugar de mistura. Essa semana mesmo fiquei muito contente, Joyce levou meu livro para a Itália e está mostrando lá, ela levou uma instalação, está declamando em português e outra pessoa declama em italiano. Mandou as gravações, eu achei ótimo. Então essa fusão da palavra, da imagem, da pintura. Tenho muita saudade da pintura, só pintura. Mas por que eu não faço? Porque requer horas de trabalho e aí eu não posso instaurar isso, porque você entra e não quer sair mais. A Universidade me dá a sobrevivência, então é isso, saudade de pintar, saudade de produzir individualmente. Estes lugares de trabalho coletivo me confortam, me dão alegria. E como professora também, todas as disciplinas que eu trabalho, Carmen, mesmo as que são teóricas, eminentemente teóricas, sempre eu crio uma instância do criativo, está presente porque aí me dá satisfação como professora e também permite que o aluno fique satisfeito. É uma espécie de compensação das vezes que você não está fazendo um trabalho individualmente. Então a artista hoje vem primeiro. Eu não me penso como artista plástica ou artista de teatro, eu me penso como artista, e aí quando eu consigo integrar todos esses aspectos é que me dá satisfação. É uma satisfação íntima. Não é satisfação do dinheiro porque a sobrevivência a Universidade resolve, pagar a casa, o arroz e o feijão, o trabalho de professora cumpre. É isso, e reencontrar essa criaturas que foram meus alunos é bom. Fomos colegas profissionais, e de repente na Universidade tivemos um momento de convívio e encontro, faz parte do trabalho, e o desapego também das coisas. Saber que passa, transita. A gente é transitório e isso é trágico e belo.

CP – Quando eu pensei em Merlin, eu disse: “Tem que ser Sonia Rangel”.

SR – Quem fez o contato a primeira vez, acho que foi Joana, ela foi a ponte.

CP – Sim, mas fui eu quem escolheu Sonia Rangel. Quando eu pensei em fazer Merlin, eu pensava em você como cenógrafa. Não sei, acho que você tem uma coisa bruxinha mesmo [risos].

SR – Lembro que você foi uma, duas vezes conversar comigo no apartamento Pedra da Sereia [comentários sobre o apartamento e risos].

CP – Sabe Sonia, eu vi uma exposição sua quando eu voltei da Índia aqui onde era a Galeria Cañizares e me amarrei nas suas viagens. Quando eu pensava em Merlin, eu pensava em você através dos seus desenhos.

SR – Foi uma exposição que fiz antes de eu viajar para Europa. Foi uma exposição para eu tentar vender e me movimentar. Tinha uma licença-prêmio, e aí depois eu viajei. Quando eu voltei foi para fazer o mestrado. Achei horrível tudo que eu achei lá de... de universidade, escola. Eu dizia: “Não, não quero isso”. Era um negócio naquela época tão acadêmico, que dizia “Não quero isso”. As coisas interessantes eram fora da academia. Agora 30 anos ou 40 anos depois é outra coisa.

CP – Soninha, eu agradeço.

SR – Gostei imensoalmente [brinca].

---

## **Depoimento de Virgínia Da Rin concedido em 31 de janeiro de 2011**

### **Funções: produtora de Dendê e Dengo na segunda temporada e assessora de imprensa e divulgação do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Vica, antes de mais nada, quero lhe agradecer por ter aceitado este convite para colaborar com meu trabalho de doutoramento dando suas experiências, relatando suas vivências durante a década dos 90, quando você trabalhou na produção de Dendê e Dengo e mais tarde na comunicação de Merlin. Por favor, fique à vontade e fale sobre esse anos.

VDR – Carmen, o prazer não é seu não, o maior é meu. E sei das atrizes, Evellin, Fafá, Lica, acho que você entrevistou sábado. Fafá chegou encantada, dizendo que foi um revival, um relembrar de coisas, matar a saudade, então é um prazer e uma honra estar aqui batendo esse papo com você. E ao mesmo tempo vai me fazer lembrar de tempos muito bons, duros como sempre, porque trabalhar com arte e cultura, a gente sabe que não é fácil. [...] é difícil, é muito prazeroso também, porque foi uma experiência não só muito rica como desafiadora, porque a gente está sempre tentando se superar e superar as dificuldades, mas isso é compensado com um prazer e com o sentimento de estar fazendo algo muito especial. Eu me sinto assim como produtora cultural, me sinto muito privilegiada de ter colocado meu pé nessa aérea, meio que por acaso, mas o por acaso da vida, porque, intuitivamente e em termos de meu perfil como pessoa, eu estava traçada para esse caminho, eu acho que sim, tanto é que estou nele até hoje. E a década de 90, que você está localizando aí o nosso papo, foi de uma riqueza extraordinária. Trabalhar no teatro, que também é o foco do nosso papo, eu como produtora costumo dizer nas oportunidades que tive, enquanto ensinei na pós-graduação da Faculdade Jorge Amado em três períodos na área de produção e em alguns bate-papos que o pessoal da Facom [Ufba] também me convidou ao longo desses anos... eu costumo dizer uma frase que já é emblemática: o produtor que produz teatro, que se consolida nessa linguagem artística que é o teatro, ele está pronto para qualquer produção. Porque é uma linguagem, das poucas, que demanda um processo como eu não vejo em muitas outras, a dança também, enfim, as artes cênicas. Mas o teatro e a dança são linguagens... me mostraram na minha vivência que partem de um processo onde todos vivenciam e aprendem, demandam uma dedicação, demandam disciplina, demandam doação. Porque não é estalando o dedo e vamos embora e tá pronto. É um processo que exige inclusive um esforço interior, porque você acaba vivendo as outras áreas também, do ator, do diretor, mergulhando nessas histórias, nesses processos de criação, que cada um vai tirar de algum lugar, mas nunca de um lugar raso, sempre um lugar fundo. Nesse ponto eu me sinto muito gratificada da minha atuação em produção cultural ter começado... na verdade, a primeira investida assim foi com música, aí logo depois foi dança, e aí teatro veio depois, e aí o teatro tomou conta. Porque teatro toma conta, ele não divide com ninguém. É pleno e absoluto. Não tem namoro com teatro, é casamento. Normalmente você se apaixona, me apaixonei, casei. Eu comecei a fazer produção em 1987, mas eu diria que em 90 foi que eu peguei a rédea na mão. Peguei a rédea da minha vida profissional na mão, e de lá pra cá eu tive três oportunidades de trabalhar no serviço público como cargo, na Fundação Gregório de Matos e no Teatro Castro Alves; na Fundação duas vezes, no TCA uma vez. Mas, em paralelo, eu comecei a experimentar a produção independente, e foi mais ou menos nesse período que você me convidou pra fazer a produção de Dendê e Dengo pós primeira temporada – que não fui eu que produzi a montagem da primeira temporada. Até o momento que eu vi que aquilo era minha paixão mesmo, que me tomou completamente. E aí nesta época eu estava trabalhando na Fundação Gregório de Matos como gerente de projetos e eventos, e eu ia pro Rio de Janeiro com um espetáculo, também com Rita Assemany no

elenco; aí eu percebi que era aquilo que eu queria. Preparei uma carta de pedido de exoneração e entreguei a Francisco Pessoa, que era na época o presidente da Fundação Gregório, e fui fazer uma temporada deste espetáculo no Rio de Janeiro. E depois até tive outra experiência com Chico Senna, que insistiu muito, me convidou de volta, mas o ritmo do trabalho independente é conflitante com o ritmo do poder público, que tem sempre muitas amarrações, muitos gessos, e com o pique que a gente tem e a juventude, e tudo, enfim, aí realmente parti para esse trabalho independente. E trabalhar com Dendê e Dengo foi uma experiência maravilhosa, foi um dos primeiros, ainda na fase de estar começando, e numa época de uma efervescência cultural enorme, principalmente na linguagem do teatro, que a gente sempre fez muita coisa, sempre produziu muito. E não havia um profissionalismo no sentido de a gente ter constituído as diversas áreas, os diversos profissionais assumindo cada área. Havia muitos atores, que eram atores mas trabalhavam em outros lugares, porque não dava para viver de teatro, como eu acho que nunca deu de fato, de verdade. Nós temos experiências de sucesso de espetáculos, de atores, mas de fato o nosso mercado baiano nunca deu condição para viver só daquilo. Ou então a gente tinha que fazer dois, três espetáculos ao mesmo tempo para conseguir viver daquele ofício, mas mesmo com essa dificuldade alguns conseguiram e conseguem, e vai dando um jeitinho, e faz um freelance aqui e tal... Foi assim, eu acho que os anos 90 foi marcado por essa efervescência, pela qualidade, pela investigação, pelos desafios, pela ousadia dos espetáculos, a gente sempre se surpreendia, o público baiano compareceu ao teatro, a gente tem boas experiências, boas lembranças de espetáculos que deram boas bilheterias, que mantiveram os atores, um fim de semana mais e outro menos. E Dendê e Dengo foi naquela época que todos nós – você como diretora, Liza como assistente, as atrizes – acabávamos fazendo um pouco de tudo. Eu me lembro eu, como produtora, me metia na cenografia e nós montávamos o cenário, o cubo com aquela pintura meio indígena, eu pintei aquele cubo. É, me lembro perfeitamente, pintei, a madeira soltou, bati prego. A gente fazia, porque não havia uma estrutura financeira que possibilitasse uma pessoa para cada função. Quando estivemos no Gregório de Matos, fazia bilheteria também, recolhia ingresso, organizava plateia, nós fazíamos de tudo, e essa foi a grande escola pra mim, foi fazer tudo dentro de uma produção, do ponto de vista da produção técnica, então isso é uma escola maravilhosa. E essa efervescência provocou, motivou, mostrou que era possível, que o teatro estava acontecendo, e daí começamos a perceber outros profissionais chegando, e sendo solicitados a fazer um cenário aqui, um figurino ali, e precisava de alguém que colocasse o banquinho ali, a gente precisava de um contrarregra, mas não havia um contrarregra, aí criou a demanda no mercado, e aí determinado espetáculo precisa de uma camareira e não havia camareiras, então a gente conheceu pessoas que se apaixonaram por aquele ofício, por aquela função, atividade, que se tornou um ofício, e hoje existem tantas pessoas que vieram dali. E o cinema chega e encontra profissionais, mas ainda pouco, eu acho, mas também é a lei da oferta e da procura, se tem demanda, a oferta tende consequentemente a aumentar, e eu acho que hoje não estamos num momento tão rico, de muitos espetáculos, de uma rotatividade, de temporadas longas; alguns sim, outros não. Mas eu tenho esse sentimento. A década de 90 foi extraordinária, foi que me deu, como diz Gilberto Gil, régua e compasso, pra tudo que eu faço hoje.

CP – Você acompanhou, digamos assim, a relação direta com a Fundação Cultural? Como produtora, com seus projetos?

VDR – Sim. Nós tínhamos acesso na década de 90. Burity foi presidente por várias gestões, e nesse período se fizeram grandes projetos das artes cênicas, que foi uma marca daquela época – Alfaiates, Merlin, o Castro Alves, os espetáculos de público numeroso, Concha Acústica, em praça pública, aquela série que Burity apoiou muito.



CP – Exato. Era uma tentativa de formação de plateia.

VDR – Era uma ação, na verdade, de formação de plateia, formação de mão de obra, porque necessariamente demandava um número de profissionais reconhecidos. Fizemos Castro Alves no TCA para um plateia de 1.500 lugares, Concha Acústica, praça pública, enfim. Havia um apoio efetivo, apoio direto; não havia os editais, que eu acho que é uma política boa, importante, desde que ela seja eficiente. Então, se ela não é eficiente, ela acaba sendo um placebo. Então não adianta você lançar um, lançar outro, já está no quarto e o primeiro não pagou ainda. Então é preciso ver o que há de errado e corrigir os erros. Porque uma política cultural ela é eficiente, ela funciona, ela atende quando ela tem várias ferramentas. Ela tem lei estadual de incentivo, ela permite que haja casamento da verba pública com a verba privada, ela tem a lei de incentivo municipal, ela tem a federal, tem os editais, e que esses editais com o tempo [contemplem] espetáculos de propostas diversificadas, quanto à sua estética, sua concepção, sua proposta, seus propósitos, sua linha de investigação, e que contemplem dimensões de proposta. Aquele projeto de um ator que custa 20 mil, e aquela proposta também de um outro ator, diretor, produtor que custa 200 mil, elas têm propósitos diferentes, elas vão influenciar sob vários pontos de vista, do ponto de vista estético, da provocação, do conteúdo, da capacidade de público, porque se vai ser uma montagem para o TCA ou para o Teatro Gamboa, e elas têm orçamentos diferenciados. Então uma boa política cultural é aquela que enxerga o todo e, claro, estimula. Como a política econômica, está havendo demissões na área automobilística, na área disso e daquilo, vamos incentivar, vamos diminuir impostos, vamos incentivar aquela área que está com deficiência, mas não só aquela área. A política econômica, por exemplo, não faz isso. Ela estende a mão, dá o suporte maior àquela área que, naquele período, está com dificuldade, mas sem deixar de atender às outras, porque não adianta nada ajudar um doente e deixar os outros, que estão doentes também, sem um atendimento preventivo, porque, quando aquele doente ficar bom, a outra área já estará fraquejando. Então acho que a gente tinha, sim, o apoio da Fundação naquele período, mas não havia uma política planejada, estruturante e tal, mas havia apoio e diálogo, interlocução. Então você tinha projetos como estes de que estamos falando, grandes e pequenos, projetos como o “Julho em Salvador”, então realmente tinha apoio e estímulo. E por exemplo uma coisa genial, e eu não sentia uma preocupação em apoiar aquilo que podia dar certo só, mas aquilo que vinha com uma proposta artística.

CP – Eu, entrevistando os atores, ouvi uma opinião de Marcelinho [Marcelo Prado] que foi muito interessante. Ele disse: “Carmen, os editais hoje são um desestímulo, estimulam ao descartável. Porque você tem tão pouco dinheiro, você faz uma coisinha, aquela coisinha você joga fora, e depois concorre pra fazer outra coisinha”. Então essa falta de perspectiva de você fazer obras como Merlin e tantas outras; então eu sempre falo, cheguei à Fundação Cultural, falei com Juliêta Lomanto e disse: “Aqui está, Merlin ou A Terra Deserta”. Juliêta olhou e fez assim: “Mas isto aqui é um sonho”. “Julieta eu quero sonhar.” Aí ela: “Vamos, vamos falar com Burity”. Naquela época, talvez o espetáculo Alfaiates ganhasse 45 mil dólares pra fazer um projeto daquela dimensão na Concha Acústica etc. No meu projeto eu recebi – e deu muito bem – 15 mil dólares. E o Instituto [Icba] bancou a vinda do autor, nos deu a casa totalmente por oito meses ou mais para trabalharmos lá dentro, e ainda complementou alguns cachês. Tem também verba central do Goethe Institut na Alemanha, quer dizer, se podia sonhar. E você não pode, como artista, parar de sonhar. Eu tenho entrevistado muitas pessoas que estão, inclusive Cleise Mendes, falando da pequenez. Nós estamos agora fazendo um projeto já reduzindo na sua concepção. Fale um pouquinho sobre isso.

VDR – É exatamente. O sentimento é exatamente esse. Não se quer parar, mas não se pode fazer o projeto desejado. Então vamos fazer o projeto possível. E esse projeto possível traz,

dentro dos seus critérios e condições de editais, um número X de apresentações que podem ser 12. E você tem um desconto de impostos enorme, e você não recebe nos prazos certos, e isso gera uma bola de neve, que onera inclusive o orçamento do projeto, enfim. Está estimulando exatamente, como Marcelo falou, a criação descartável, você não consegue mais ter três meses de processo de ensaio, e você se lembra muito bem que nós começávamos com pelo menos 15 dias de leitura de mesa, e muitas vezes tinha oficina pra seleção de ator, não era só uma seleção, se abriam oficinas onde se dava oportunidade de 30 fazerem a oficina e tirassem 6,7,8,10 daquela oficina. Então o sentimento daqueles que não entravam para o elenco, claro todos queriam entrar, mas os que não entravam não saíam de mão vazia, eram multiplicadores. Então como é? Vai fazer um processo de três meses sem pagar ator? Os orçamentos não cobrem. O ator vive disso. Quando a gente fala assim: “Ah, mas os projetos, as produções tão muito caras”. Estão muito caras porque, também, a profissionalização do mercado colocou valor em tudo, as pessoas começaram a investir nas suas profissões, se organizaram, montaram suas empresas, alugaram suas salas, investiram na sua pickupzinha para poder carregar suas coisas. Como é que essas pessoas podem cobrar o que era cobrado na década de 90, se todo mundo era amador no melhor dos sentidos, no sentido literal da palavra? Decidimos nos tornar profissionais da cultura, não mercenários, profissionais. Vamos então investir no celular, na internet móvel, vamos atender a esse mercado com qualidade, com agilidade, tudo isso custa. E os teatros, as pautas dos teatros, acho que os teatros públicos precisam ter pautas condizentes com o equipamento público. Os teatros particulares infelizmente são caríssimos. Mas a gente tem que reconhecer que manter funcionário, ar-condicionado, prédio etc. etc. etc... Tanto isso é verdade que a maioria deles fechou. Porque não dá. O teatro não tem dinheiro para bancar essas pautas, os de fora são eventuais, e o custo de manter o prédio, com todos os equipamentos funcionando, e energia, telefone, e ar-condicionado etc., também é muito caro, então tivemos que assistir... Teatro Jorge Amado, Teatro Acbeu, já conversei com todos eles; os mais felizes, vamos dizer assim, os que se sentem mais orgulhosos com sua performance comercial dizem que estão felizes porque eles conseguem atingir 60% do que eles gastam; eles não empacam não, não ganhei mas não tirei do bolso. Então eu prefiro acreditar que eles não estão mentindo quando eles relatam isso. Mas mesmo assim a gente não pode pagar, sabendo, reconhecendo, que é claro eles terem e manterem o teatro, normalmente não podemos pagar, para aventurar o público pagante dessa cidade.

CP – Vica, tem uma geração nova, que eu estou me preparando para ler, esses depoimentos que eu estou colhendo, são depoimentos historicamente muito importantes. O que você pensaria em dizer para essa nova geração que está começando a fazer teatro? Lhe pergunto porque eu tenho sempre uma preocupação com o teatro risível, sempre tive muita preocupação com esse teatro risível, superficial etc. etc. Então eu queria que você falasse sobre ganhar dinheiro e fazer arte, por exemplo, para a nova geração.

VDR – Olhe Carmen, o mercado se ampliou muito, mas muito mesmo, eu disse isso para meus alunos e digo sempre, hoje você tem um leque de oportunidades onde você pode ter o seu tempo de fazer o seu teatro de conteúdo, de pesquisa, ou o que você quiser fazer, ou arte, e você vai ter também uma demanda de situações que você vai estar trabalhando com cultura, e prestando serviços a um cliente, não vai estar desenvolvendo um projeto cultural, mas vai estar atuando como produtor cultural prestando um serviço como um prestador de serviço qualquer, com seu knowhow, com sua competência, com sua experiência da área artística, na área cultural, nos eventos corporativos, em festivais, enfim, tem uma demanda, inclusive uma demanda que a gente não tem profissional suficiente para atender, isso eu não tenho dúvida. Agora, eu também, tenho que lhe dizer que eu tive que sair, primeiro diminuí, porque eu percebi que meu tempo dava só para o teatro, eu já cheguei a ter três espetáculos em cartaz,

simultaneamente, que é uma loucura, porque teatro demanda muita presença, e eu tenho certos pontos de vista, que são frases do interior que eu adoro, que o gado engorda com o olho do dono, então o teatro exige o olhar do produtor. Claro, você tem que ter o assistente, o diretor executivo, mas o planejamento estratégico é do diretor de produção, que é uma coisa que na década de 90 a gente não sabia. Planejamento, estratégia, pré-produção, hoje é fundamental. Você ter o tempo de pré-produção, planejamento para que você tenha uma produção mais eficiente. Que você consiga atingir suas metas de público. Buscar estratégias. É isso que certa feita, talvez no último espetáculo que eu produzi, que foi Mestre Haroldo e os meninos, com direção de Ewald Hackler, e um belo dia, que foi o último, que foi a última montagem do núcleo ainda na gestão de Theodomiro Queiroz, que foi o décimo segundo espetáculo... E depois de tantas produções teatrais, depois de tantos anos, eu já estou caminhando para 24 anos de produção. É. Quando eu me peguei no camarim conversando com os atores e com Hackler sobre público, como é que a gente ia fazer, e um bônus de cinco, um bônus de dez, um ingresso casado... Eu tomei um susto, Carmen. Eu estou falando de três anos atrás, quatro anos atrás. E eu tomei um susto, que eu estava falando das mesmas coisas que há dez anos antes, que os problemas ainda são os mesmos. O público, para manter, economicamente falando, os espetáculos em cartaz. Porque você consegue uma verba, uma produção, um apoio, um patrocínio, um apoio cultural etc. para montar. Montou no palco e aí garantiu a primeira, e a segunda temporada?

CP – Vica, eu estou trabalhando nisso um pouco na minha cabeça, também na minha tese. A década de 90 vem com a Companhia Baiana de Patifaria, vem trazendo o teatro besteiro baiano. E realmente existe... inclusive Luiz Marfuz declarou na revista Muito, nossa Veja local, dizendo que tem muita gratidão por esse divisor de águas, o teatro besteiro baiano, que trouxe público. E eu tenho uma visão muito clara sobre isso. Grata, ok, sou. Trouxe público, sim, mas o alienou. O teatro mais sério (reflexivo) na Bahia parece até hoje de público, porque o público baiano se acostumou e se delicia com o teatro que não precisa pensar. O que você acha disso?

VDR – Olhe, eu compreendo o seu ponto de vista, compreendo o de Marfuz, a minha opinião é que a Companhia Baiana de Patifaria contribuiu, foi o boom. E um boom que inclusive fez as pessoas conhecerem o ator baiano, o teatro baiano de alguma forma de Salvador. Eu acho que sim, que sem dúvida nenhuma, quando esse público vai para o roteiro, a opção número 1 é sempre rir, se divertir. Agora, por outro lado, acho também que isto é possível com um bom teatro. Rir, se divertir, se emocionar. A questão não é se é da comédia ou não é da comédia. Pra mim o que é importante aí é a qualidade. Ainda com a Companhia Baiana de Patifaria, com A Bofetada, como exemplo, dentro desse período como grupo profissional, tive experiências maravilhosas de público com o teatro baiano. Já tive experiências maravilhosas com O Sonho, de Stingberg, com direção de Gabriel Vilela, na Sala do Coro, inclusive no meio de uma Olimpíada, “Gente não vai ter público”. E tivemos público e todo mundo saía no domingo – e não eram poucos – com dinheiro no bolso. Ensina-me a viver. E alguns outros. Eu não vou lhe dizer que foram tantos. Lampião e Maria Bonita foi um espetáculo que pra mim, na minha carreira de produtora, o espetáculo que viajou mais. Lampião e Maria Bonita tem uma carreira fora do estado da Bahia extraordinária, todos ganhando dinheiro. Então existem, eu não acho que foi um certo casamento, das pessoas se acomodarem e dizerem: “É ali que dá dinheiro, então vamos fazer assim”. E cada um vai fazer parecido. E as pessoas se especializam nas coisas, ou tem uma mão, como diz o jovem, a pegada para aquele negócio e faz bem. Aí vem alguém que não tem aquele knowhow e querer fazer, e não vai fazer bem. É esse malfeito que deforma o público. E talvez um certo desânimo. Porque é duro, né Carmen? Quantos espetáculos maravilhosos nós fizemos, e tantas outras fizeram, que ficaram à míngua. E tem um outro problema também, que é o seguinte: a gente consegue botar o espetáculo no

palco, mas a gente não consegue dinheiro pra fazer uma boa divulgação. E divulgação boa nem sempre você consegue como apoio. Aquela melhor mídia, aquela melhor placa do outdoor que todo mundo vai ver, aquele melhor horário na TV Bahia, você não consegue de apoio. Não podemos de jeito nenhum desconhecer a importância desses apoios. Mas todo mundo precisa viver e ganhar dinheiro. Existe a Chaves Publicidade, até hoje apoia, desde muitos anos apoia o teatro baiano. Mas meu Deus! Você não pode pegar uma placa que ele vende por mil, por 15 dias no Rio Vermelho e dar como apoio. É a lei natural. Então a mídia de apoio que a gente consegue, ela não tem a visibilidade que a boa mídia comercial que você paga, com desconto, é verdade, mas você tem que comprar. E na hora de escolher, nós vamos escolher o quê? Pagar ator, fazer figurino, fazer cenário ou comprar placa de outdoor? E a gente incorre no erro de ter um bom produto, que não conhece, nunca ouviu falar, e nem sabe aonde esta. Porque a gente tem que ter um bom conteúdo, mas a gente tem que ter como vender o conteúdo. Eu costumo dizer: o biscoito ruim da embalagem bonita, você come uma vez. “Pô, mas eu achei que era maravilhoso.” Você não vai comprar de novo, não adianta ter só embalagem, mas tem que ter também a embalagem.

CP – Tem alguma coisa a mais que você gostaria de declarar para concluir?

VDR – Minha grande paixão, minha cachaça, minha escola foi a produção do teatro baiano, me orgulho muito. Trabalhei com talvez todos os diretores daquela geração da década de 90, e também outros que vieram muito antes que me deram esse prazer de me convidar para produzir, é meu portfólio. Mas eu sinto muito não estar fazendo teatro hoje. Não é que não parei, mas é que eu tive que dar parada, pôr o pé um pouco no freio e fazer outras coisas em produção cultural, prestar serviço e enxergar esse mercado que estava precisando de prestador de serviço na área de produção cultural, com competência, com responsabilidade, com seriedade. Mas teve um momento que eu tive que colocar o pé no freio, porque eu não estava mais conseguindo viver de teatro, e a angústia que tinha daquela luta eterna e chegar fim de semana, difícil. Porque meu maior prazer é ver a casa cheia, e ver o ator sair com um dinheirinho. Nós falamos atores porque todo mundo dependia de bilheteria, e os técnicos não. Então os técnicos sempre saíam pagos. Mas os atores, produtores, diretores, era o que ocorresse. Agora, sou muito feliz, sou muito grata ao teatro baiano. Eu tenho muito orgulho do teatro baiano e dos profissionais do teatro baiano.

CP – Obrigada, Vica.

## **Depoimento escrito de Yulo Cezzar concedido em 23 de janeiro de 2011**

**Função: ator no espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

**Papel: Percival**

Falar de Merlin não é tarefa das mais fáceis, temos diante de nós a complexidade de lendas que falam de utopias construídas nos primórdios da formação europeia, entre os séculos III e VI da nossa era, e reescritas pelos poetas entre os séculos XII e XIII, quando os Heróis ou Homens destas lendas, não sabemos ao certo, ganham o caráter mítico que conhecemos hoje.

O ciclo das lendas arturianas, do qual Merlin e o Rei Artur fazem parte, pertencem ao imaginário ocidental impregnado pelos ideais crísticos que se formavam à medida que a Igreja Católica avançava em direção ao norte e leste europeu.

O Rei Artur conseguiu unir Grã-Bretanha, Irlanda, Islândia, Noruega, não nos importando se a verdade das lendas corresponde aos fatos da História. O que nos importa é que estes mitos passaram a também constituir a base da formação do pensamento ocidental.

A Europa reunida em torno de uma mesma moeda [o euro] hoje equivale às diversas tribos assentadas em torno da Távola redonda, idealizada ou não por Artur, para que a Inglaterra, no futuro vindouro, pudesse vir a existir como região autônoma.

Em processos de colonização tudo tem seu preço, e o preço pago pelas tribos do norte foi a supremacia do catolicismo sobre os deuses celtas existentes e enraizados principalmente nos países reunidos por Artur. Se as tribos do norte tiveram que sacrificar seus deuses e lendas diante do poderio bélico dos colonizadores, os colonizadores dobram-se ante a força do imaginário das tribos celtas/nórdicas.

Ninguém ganhou, ninguém perdeu. A história não é feita de ganhos ou perdas, e sim dos processos que definem a condição humana, no futuro, quando os fatos se tornarem passado.

Se a Igreja Católica sai fortalecida com um Deus onipotente onisciente onipresente, o caráter mágico herdado das tribos nórdicas passa a ser fundamental para a efetivação desta mesma onisciência onipotência onipresença. Todo o ideal católico é pensado, racionalmente falando, durante o período citado; a ideia da santidade aflora e os santos católicos ganham caráter mágico, “sobrenatural”, fundamental para a edificação do divino. Se nos séculos subsequentes a igreja cometerá seus holocaustos, o cristianismo se firmará como uma das mais humanitárias filosofias da sociedade ocidental, herdando utopias criadas em torno da imaginária tábola arturiana, cujo conselheiro principal era um Druida de nome Merlin, santo, se não fosse pagão.

Falar de Merlin não é tarefa das mais fáceis... Política religião ocultismo filosofia história psicologia, tudo junto num só texto. Só Carmen, a lúcida lúdica louca linda, para imaginar que aquele texto repleto de imagens cinematográficas poderia ser encenado no teatro de Salvador com atores locais, com uma produção local. A utopia estava lançada e graças a Deus eu fui um dos escolhidos na audição.

Dezessete atores escolhidos dentre o estafe baiano, dezessete atores selecionados e prontos para serem iniciados em outros mistérios que não só o da encenação em si. Nossa, aqui tenho que parar, a emoção toma conta dos meus olhos, pois nunca depois vivenciei um processo tão rico embora tenha participado de produções vitoriosas, economicamente falando. Merlin foi mais que uma montagem, foi rito de transmutação para mim; e com certeza um dos períodos mais felizes da minha vida e do teatro de Salvador. Até hoje, 20 anos depois, quando os atores que participaram de Merlin se encontram, cumplicidade e confiança logo são estabelecidas entre nós, pois seremos sempre Merlinianos e sabemos disto.

Carmen conseguiu isto, marcar-nos para todo e sempre. O teatro da Bahia foi sacudido naquele momento pela ousadia de uma peça feita em duas partes e com cinco horas de duração; a produção de Salvador desconhecia um trabalho de pesquisa que demorou quase um ano em estudos em volta de uma mesa, tábola, para aprofundar o que estávamos vivenciando. Moramos no Icba dois anos ininterruptamente. Ganhávamos pelos ensaios o equivalente a três salários mínimos mensais, lembro disso pois sempre meço meu cachê pelo número de salários

mínimos que cabem nele. Nenhuma produção da época pagava aquele cachê de ensaio, isso foi um marco na produção profissional local. É verdade que a conjuntura sociopolítica da cidade era outra, o governo estava atento ao movimento que o teatro baiano vinha fazendo nos últimos anos, era sensível à importância do teatro para a consolidação da imagem da Bahia, que começava ser redesenhada no âmbito nacional.

O TCA foi reinaugurado e produções antes jamais pensadas aconteceram naquele período. Merlin foi uma delas, uma produção de grande porte: 50 pessoas estavam envolvidas, tínhamos uma equipe de 23 pessoas para viagens – o que ainda hoje é muito para circulação de um espetáculo –, mesmo assim chegamos a ir a São Paulo. Não obtivemos um grande público, mas fomos vistos e aplaudidos por vários artistas e críticos; nossa pauta era curta no teatro (15 dias) e, quando o público impulsionado pelas críticas começou a aparecer, era a hora de voltar. Só Carmen, a lúcida louca lúdica linda, para clamar por um teatro não só de comédia, ou evento, mas para um teatro de pesquisa e qualidade poética imagética inquestionável.

Que saudade me deu agora do sanduíche colorido que vendia na cantina do Icba, saudade do Icba, do que ele representou para a cidade e do que representa hoje, um quase nada no final da Vitória! Quando comparo o passado tão recente com o presente, sinto uma sensação clara de que realmente 2012 está perto, retrocedemos, não sou nada saudosista, me prefiro hoje, mas, não posso deixar de reconhecer, chegamos ao fim, ou próximos a ele...

Merlin é o lúdico, o sonho, a poesia. Carmen, uma sacerdotisa com um trabalho maravilhoso de corpo e respiração; diretora de imagens únicas, oníricas e delicadas; muitas vezes não é fácil, nenhum artista comprometido é fácil e eu também não sou fácil. Trabalhei com ela mais duas vezes, uma em um projeto meu (Lágrimas de um Guarda-Chuva) e em Maíra, projeto dela sobre Darcy Ribeiro. A louca linda lúdica e lúcida levou 16 atores para a ilha de Boipeba para realizar a pesquisa sobre índios in loco, passamos um mês lá, trabalhando; acordávamos às cinco e dormíamos às nove...

Tenho uma relação de amor e admiração intenso com Carmen, sempre brigamos muito durante os processos, mas nunca nos desrespeitamos; sabemos que nossas brigas são sempre para que o melhor de nós dois aflore, somos exigentes um com o outro, queremos o melhor para o espetáculo, e por isso brigamos, pois percebemos, em nosso amor, quando um de nós está desistindo. Quero muito, muito, trabalhar ainda muito com ela...

Hoje eu sou um jovem coroa que dá aula, às vezes, para sobreviver; monto espetáculos, e me arvo a escrever. Cito isso porque, em cada uma das atividades artísticas que exerço, eu posso sentir a mão de Carmen; tento conduzir meus alunos pelo mesmo caminho em que fui conduzido por você. Este foi o seu maior legado, ter ficado, modificado e melhorado, gente...

Percival foi o personagem que interpretei em Merlin, fiz a audição pra ele, não sabia quando fiz a audição que se tratava do guardião do Graal; fiz a audição e já estava apaixonado por ele, era uma honra ser o guardião do Graal. Mergulhei neste personagem que passava, no texto de Dorst, como um personagem de romance – palavras do autor para comigo quando estive aqui. Mergulhei com muita intensidade, eu não imaginava que Percival estava sendo iniciado, não sabia que eu estava sendo iniciado por Carmen. A força do personagem sobre mim foi tão grande que, quando montei um espetáculo chamado O Sonho de Percival, priorizei o rito de passagem e exclusivamente a história dele. Foi Carmen quem me deu o Percival.

Ahhhhhh Carmen! você não podia ter pedido para eu escrever sobre Merlin, estou chorando, emocionado com tantas boas lembranças... Não sei mais o que escrever, não sei mais como

contar; uma sensação de dever cumprido, cumprido por você em mim, se abate sobre a escrita.

Merlin Carmen foi uma utopia que deu certo e que nenhum de nós esquece.

Espero que meu depoimento sirva para a sua tese, embora eu ache que a academia não está à sua altura, pois a academia é rígida sistemática racionalista estreita focada cooptada e careta; e você é mágica solta livre caótica anárquica e subversiva. Academias nunca vão entender artistas, ainda mais uma artista como você; sei que a cultura da titularidade viciou os meios, e que a academia para sobreviver inventa e aparelha o mercado com títulos, legitimando verdades estreitas e corrompidas. Porém você não precisa dela, é ela quem precisa de você, e eu espero, sinceramente, que você não sirva a ela e continue servindo ao mundo real... É Carmen, este sou eu o cascudão, crítico aguçado, como você também me ensinou. Obrigado, é uma honra para mim escrever sobre Merlin. Falar de Merlin e de você não é tarefa fácil, não é fácil falar do que vivo, pulsa, ainda, aqui.

Yulo Cezzar

### **Depoimento de Zuarte Júnior concedido em 4 de fevereiro de 2011**

**Funções: assistente e cocriador em cenografia e figurino, com Sonia Rangel, do espetáculo Merlin ou A Terra Deserta**

CP – Zu, nossa conversa não tem o ritmo de uma entrevista, fique à vontade. Sugiro, porém, que você comece falando para nós sobre o Zuarte na época do Merlin, e como aquela experiência refletiu na sua carreira.

ZJ – Que ótimo começar assim... Enfim, eu já tinha feito muitos trabalhos para teatro, cenografias, e batia aquela história: eu sou artista plástico, então invisto mesmo na carreira de artista plástico, com exposições, instalações, viagens etc. – e o teatro chamando um pouquinho. Sonia já tinha me chamado e no começo eu disse não. Eu não sei, fiquei indeciso. Naquela época, as produções não eram organizadas como hoje. Os espaços eram mais fofos, não havia muita consistência de retorno financeiro e eu tinha dúvidas. Eu ainda não tinha feito muita coisa com teatro como se tornou mais tarde. Quando Sonia me chamou e que eu fui lá, eu fiquei muito apaixonado de cara. O teatro tem esse efeito para mim muito grande. Hoje é muito claro, reforça o meu desejo de criar. Alguém me convida, eu já fico pulando de expectativa sobre o que vai ser aquela coisa. Merlin foi crucial nesse sentido. Eu lembro, claramente, quando Sonia não podia assistir aos ensaios e eu assumi essa coisa de ir; então batia aquela sensação, é isso mesmo. Então para mim foi muito claro e que reforçou minha fincada de pé na questão cenográfica mesmo, no casamento com o teatro mesmo. Se antes mais profissionalmente foram Petrô [Carlos Petrovich] e Sonia que me deram uma força, com o chamado dela para o Merlin deu definição. Daí então a sociedade me viu como cenógrafo, acho que o respeito com a minha síntese de vida com o teatro e as coisas que vivia e que captava e transformava para essa linguagem. Então Merlin foi crucial, não parar mais de fazer e não ter mais questionamento. Independente das preocupações de retorno, comecei a investir nessa verdade, e aí comecei a acreditar que a verdade ia chegar e nutri o fato de estar indo por esse caminho.

CP – O trabalho de um artista plástico quando vai para a cênica tem um retorno para a plástica novamente? Como acontece isso?

ZJ – Tanto eu empresto meu olhar estético quanto eu empresto meu background de artista plástico para a escolha de material, de estar vendo a vida por essa veia, porque ela é diferente mesmo, acho que cada um tem a sua forma de vivenciar a arte. Então a troca é vice-versa tanto vem da plástica para a cênica, quanto da cênica para a plástica. O fato de estar vivenciando o espetáculo, a cena, na catarse, no ritual, que é a presença, trazendo para a vida e transformando a partir daí também e trazendo a via plástica. Assim também vários trabalhos que hoje observo, o que foi aquela viagem, aquela introdução por aquele caminho. Tanto da mitologia, quanto da questão mais filosófica ou psicológica, até do material mesmo. Então vai de um lado para outro.

CP – Você tem que lembranças da carpintaria do Merlin?

ZJ – A gente já tinha um desejo de fazer uma coisa mais junto, de uma forma mais plástica – Sonia, Márcia Júlio e eu – e claro que já tínhamos feito alguma coisa juntos; quando aconteceu Merlin, nós sedimentamos muitas coisas a partir dali, que foi muito importante para a vida de cada um. Então [...] era muito interessante porque era muito intenso, foram meses de trabalho, então a gente desenvolveu uma artesanaria mesmo de muita disciplina e estar fazendo com continuidade, e isso era muito bom. Hoje ainda vejo no Castro Alves, onde trabalho, objetos que foram do Merlin e ainda estão bons. Capacetes, aí eu olho e digo: “Isso aqui fui eu que fiz a aqui foi Márcia” [risos]; então eu vejo isso hoje, está lá. Então isso existe, nós reciclamos cadeiras de couro velhas do Ieba, então tem coisas feitas de couro e borracha que são sólidas. Tem uma cozinha desse fazer que foi muito importante, de costurar, de tingir, de pintar. Então é um processo que hoje não vejo acontecendo em nenhuma produção. Eu tive outra experiência muito forte, que foi com Nehle Franke no espetáculo Murmúrios, que a gente ficou uns cinco meses desenvolvendo a cenografia, Júlio Maia estava comigo, e aí a gente teve esse tempo de labor intenso. Diferente porque era outro foco, era outro fazer, era mais generalizado. Qualquer coisa poderia ser o cenário desde que fosse besuntado com aquele preparado branco que eu tinha criado para a história do espetáculo. Em Merlin não, era mais seletivo, isso entra, isso não, e era um artesanato mesmo, uma coisa de artífice. Isso era muito bom.

CP – Você lembra das peças que você criou?

ZJ – Colete de Uther Pendragon, capacete de Galahad, muito material que a gente juntou.

CP – Acho que foi muito interessante. Tínhamos muito prazer em dizer sim, mas havia uma consciência estética, podíamos também dizer não, “Ainda não é isso, não está caindo bem”, não era?

ZJ – O teatro tem essa coisa de trabalho, tudo é muito artesanato. Em todos os sentidos, até para o ator então é um fazer que acontece na realidade, e vai tudo de pouquinho a pouquinho, então pra gente não era diferente de acrescentar aos poucos, e era uma saga enorme, e tudo era muito, não era uma coisa pequena, era fazer e fazer, e quanto mais fazíamos mais tinha para fazer, era bom porque instigava, mas era um trabalho! Mas acho que foi fundamental, um divisor muito claro da conscientização desse labor. Hoje não vejo como uma coisa penosa. Puxa, como era interessante fazer para ver realizado e com qualidade, tocar os pontos que a gente tocou na comunidade e dentro de nós também! Porque isso muda o coletivo.



CP – Você é consciente do valor da plástica e de como vocês foram importantes para o reconhecimento do espetáculo? Inclusive premiações de melhor espetáculo e depois melhor vídeo!

ZJ – Eu sinto porque, quando olhamos para trás, o que lembramos é a imagem. Para mim pelo menos. Talvez algum ator veja outra coisa. Mas quando penso em Merlin eu vejo cenas, imagens, figurino. Às vezes lembro de algumas falas, eu e Júlio brincamos com uma fala que virou jargão: “Onde você se meteu?” [Risos, é uma fala de Ana, a mãe de Merlin] Então a memória tem a ver com as cores, com a terra, com o couro, as batas, as cadeiras. Mas é isso, tem resto de fala, tem uma cueca europeia que eu tinha que foi para o personagem de Hirton [risos]. As coisas se misturam [vida e arte] e vai, é da gente mesmo, vai tudo junto no processo.

CP – Na cenografia, tivemos muitos acertos felizes. Aquelas duas escadas que tinham função múltipla e serviam para um monte de coisas.

ZJ – Que ficaram na cidade durante muito tempo servindo em diversas cenografias. Então era assim: “as escadas de Merlin”, “as escadas de Merlin”. Elas entraram em várias cenografias camufladas de outra coisa, é claro. Deu pano pra manga. Eram muito sólidas. Acho que foi referência assim também.

CP – E Zuarte agora na cena teatral?

ZJ – Totalmente diferente. Me sinto um artista consciente, pleno. [...] me instiga muito, tenho cada vez mais prazer em descobrir, qual o conceito, qual o material, é muito claro. Agora quero sempre nutrir meu trabalho de ateliê, porque fica muito em segundo plano. O trabalho de artista é outra alquimia, mais interiorizado, minha leitura do que eu vejo da vida, o que quero pontuar. Agora mesmo me deu muita vontade de pintar, estou retomando esse ano até que algum outro espetáculo venha e roube minha concentração, porque é sempre assim... Mas tenho uma série de estudos que quero desenvolver, por exemplo, o “entrecasco” – uma ideia que desenvolvi na cenografia e figurino de Maria Bonita e quero trabalhar em escultura, pintura. Esses conceitos são dicionários para muita coisa. [...] Minha mensagem é a crença no imaginar, é o que muda mesmo. Imaginar... vagar. [...] Meu sonho, eu quero não me sentir negligente com o que eu acho que está dentro de mim, então tem muita coisa de escritos de poemas, mesmo de construções plásticas e de música que eu queria mostrar e que eu me sinto canal dessas coisas. Então eu quero não me sentir negligente com essas coisas, eu acho que sou um pouco.