

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**MUSEU NACIONAL**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL  
(PPGAS)**

**ENSAIO SOBRE O ATOR:**

**A criação de si e o aprendizado da  
atuação**

**Carolina Pucu de Araújo**

Rio de Janeiro

2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**MUSEU NACIONAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**  
**(PPGAS)**

**ENSAIO SOBRE O ATOR:**  
**a criação de si e o aprendizado da**  
**atuação**

**Carolina Pucu de Araújo**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do Professor Doutor Luiz Fernando Dias Duarte.

Orientador: Professor Doutor Luiz Fernando Dias Duarte

Rio de Janeiro

2009

# FOLHA DE APROVAÇÃO

ENSAIO SOBRE O ATOR: a criação de si e o aprendizado da atuação

Carolina Pucu de Araújo

Tese submetida à banca examinadora e ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de doutor. Aprovada por:

---

Professor Doutor Luiz Fernando Dias Duarte (Orientador;  
PPGAS/MN/UFRJ)

---

Professor Doutor Gilberto Velho (PPGAS/MN/UFRJ)

---

Professora Doutora Adriana Vianna (PPGAS/MN/UFRJ)

---

Professora Doutora Maria Cláudia Coelho (UERJ)

---

Professora Doutora Pina Coco (PUC)

\_\_\_/\_\_\_/2009

Ficha Catalográfica

Araújo, Carolina Pucu.

*Ensaio sobre o Ator: a criação de si e o aprendizado da atuação.* Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/MN, 2009

Tese - Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS

1. Antropologia Urbana 2. Teatro 3. Juventude 4. Corpo 5. Profissionalização 6. Aprendizado I. Título

Para: Olímpio Horta de Araújo  
Arthur César Meirelles Pucu  
Alceste da Cunha Castro Gonçalves  
*(in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ e ao Museu Nacional.

Ao meu orientador, professor Luiz Fernando Dias Duarte.

Aos professores: Gilberto Velho, Adriana Vianna, Maria Cláudia Coelho, Ana Amélia Brasileiro Silva, Andrea Ribeiro, Pina Coco, Antônio Carlos de Souza Lima.

Aos atores e mestres de teatro: Lourival Prudencio, Gregório Duvivier, Rafael Queiroga, Marcelo Adnet, Fernando Caruso, Celina Sodré, Luciana Bicalho, Almir Telles, Cécil Thiré, Ana Paula Oliveira, Eduardo Cravo, Alice Maria, Malu Galli, Marina Vianna, Paulo Vilela, Flávia Saboya, César Augusto, Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Bel Garcia, Fernando Eiras, Felipe Rocha, Leon Goés, Rose Gonçalves, Daniela Fortes, Márcia Machado, Luiz Carlos Gomes, Luiz Carlos Tourinho, Dani Pinheiro, Hermes Frederico, Eric Nielsen, Gustavo Ariani, Leonardo Netto, Michelle Raja.

Aos amigos e companheiros: Rossine Freitas, Paulo Mattos, Chiquinho dos Anjos, Bruno Katzer, Leandro Barreto, Antonio Libonati, Marcos Stefan, Fernanda Eugenio, Alexandre Eugenio, Renata Garcia, Renata Telles, Natália Gaspar, Anna Carolina Penalber, Flávia Cândida, Patrícia Bárbara, Mariana Aguiar, Gabriela Baptista, Pedro Rêgo, Guilherme Sá, Allan Gomes, Gustavo Saldanha, Ivan Fernandes, Sassá Samico, Joana Jardim, Luciana Lisboa, Camila Rocha, Fernanda Avellar, Carolina Durão, Clara Linhart, Daniela Fortes, Inês Aisengart, Eduardo Valente, Murilo O'Reilly, Gabriel Mograbi, Isabel Mendes de Almeida, Carlos Coimbra.

Aos meus, Shaolin, Laudecir, Silvestre e Márcia, Angela, Cynthia e Kilda, Marta, Arthur e Nívea, Lelena e Duca, Adauto e Amélia, Elisa e Eduardo e, com amor, para Daniel Caetano.

## **RESUMO**

**ARAÚJO, Carolina Pucu. Ensaio sobre o ator: a construção de si e o aprendizado da atuação. Orientador: Luiz Fernando Dias Duarte. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2009. Tese.**

Esta tese consiste num trabalho de investigação sobre o aprendizado da arte do teatro e sobre a construção da pessoa do ator. As escolas de teatro são atualmente o *locus* principal de formação do ator, embora elas não sejam necessariamente “profissionalizantes”. A experiência etnográfica efetuou-se a partir da imersão como aluna matriculada na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), um curso profissionalizante para atores, e n’O Tablado, um curso de teatro amador. Trata-se aqui das questões práticas e cotidianas dos jovens alunos de teatro, explorando temáticas como a memorização “verdadeira” de um texto, a possibilidade da nudez em cena, a escolha de um novo nome “artístico”, a “liberação” do improviso, a expectativa do figurino, o fazer rir e o poder de chorar em cena. Estas foram as questões consideradas mais relevantes, neste trabalho, para a preparação de um ator nos dias de hoje.

**Palavras-chave: Antropologia Urbana, Teatro, Juventude, Profissionalização, Aprendizado, Corpo.**



## **ABSTRACT**

**ARAÚJO, Carolina Pucu. Essay on the actor: the construction of the self and the learning of acting. Advisor: Luiz Fernando Dias Duarte. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2009. Tese.**

This thesis is based upon a research on the learning of theater performance and the construction of the actor's self. The theater schools are currently the main *loci* for actor training, although they are not necessarily professionalizing courses. The ethnographic experience consisted in an immersion in the field, as an enrolled student in two different schools, namely, CAL (a professionalizing school) and Tablado (an amateur course). We deal here with the practical and daily issues of young theater students, exploring themes such as proper memorizing, the possibility of nudity on scene, the choice of an artistic name, the necessary self-liberation for improvising, and expectations about costumes, laugh provoking and the power of crying on the scene. Those were the questions considered as most relevant to an actor's formation in our days.

**Keywords: Urban Anthropology, Theater, Youth, Professionalization, Learning, Body**

## SUMÁRIO

<b><u>INTRODUÇÃO: O Múltiplo Percurso</u></b> .....	11
<b><u>CAPÍTULO I: Perspectivas sobre o teatro brasileiro</u></b> .....	25
1.1. Breve nota sobre o teatro ocidental.....	25
1.2 Os primeiros grupos teatrais desde os Comediantes.....	29
1.3 Sobre escolas de teatro: a CAL e O Tablado.....	49
<b><u>CAPÍTULO 2. Teatro de verdade</u></b> .....	79
2.1 Isso é verdade? .....	79
2.2 Liberação e explicação: o improviso.....	109
2.3 O nu nas aulas e nos palcos .....	123
2.3.1: Adendo à nudez: a polêmica no meio .....	144
<b><u>CAPÍTULO 3: (re) Fazer-se</u></b> .....	155
3.1 Sobre nomes: a adoção do nome artístico .....	155
3.2 O viés do figurino .....	169
3.3 Da(r) risada: Sobre a possibilidade de fazer rir .....	185
3.4 Sobre saber chorar na hora certa: A vontade de chorar e a ausência das lágrimas .....	223

**CONSIDERAÇÕES FINAIS: no lampejo da memória**.....244

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.....255

**ANEXO : A gramática do teatro contemporâneo**.....272

1. A experiência insubstituível: ser público de teatro .....272

2. Um ensaio de peça: Ensaio.Hamlet .....279

3. Hamlet, não tem mais geleia... Você quer com manteiga?: o que é orgânico é também perecível ..... 300

# Ensaio sobre o Ator: a criação de si e o aprendizado da atuação

## INTRODUÇÃO: O Múltiplo Percurso

A formação de um ator não tem um modelo único e pré-definido, embora cada vez mais haja uma multiplicação de escolas formadoras de atores. Ainda que haja um nítido esforço de *disciplinarização*, a própria concepção do “ser ator” engendra uma nova construção da pessoa, que *borra* as fronteiras entre o que é “da pessoa” e o que é “da profissão”. Como afirma Coelho (1989: 57): “*Ser ator não é, assim, uma profissão no sentido tradicional, que opõe o mundo do trabalho (domínio público) ao mundo da vida pessoal (domínio privado) (DaMatta, 1979, 1985), mas uma atividade que procura exatamente fundir os domínios num só.*” A “fusão” destes mundos começa já na escola de teatro. “Aprender” a ser ator não implica somente no estudo de personagens e da teoria teatral, mas também em um processo de construção e desconstrução da pessoa. Além de ser, senão necessário, ao menos desejável desfazer-se do que se considera como “tabus” como a nudez e o medo do ridículo, é preciso criar para si um nome artístico - e pode-se considerar também a capacidade de “chorar em

cena" como uma vantagem, algo que valorizaria o ator em relação a seus colegas.

O ofício do ator é considerado como uma profissão reconhecida através do registro no Sindicato dos Atores<sup>1</sup>, mas o caminho exigido para este reconhecimento não é necessariamente o escolar/universitário. A formação acadêmica nas escolas de Artes Cênicas ou nos cursos profissionalizantes de teatro constitui um caminho possível para os jovens atores, contudo, ao menos no caso do Rio de Janeiro, há a possibilidade de se tornar um profissional das artes cênicas mesmo sem a formação universitária ou técnica, bastando para isso a comprovação do exercício do ofício de ator (amador) em três ou mais peças profissionais, o que constitui um paradoxo: para ser profissional, deve-se participar de peças profissionais sendo ainda um artista amador. Esta "indefinição" na constituição da carreira tornou a pesquisa em campo também algo livre, seguindo os rumos dos atores que conheci. Ao longo dos anos do doutorado, meu campo de pesquisa acabou se tornando múltiplo. Por exemplo, um grupo de alunos d'O Tablado – curso que é não-profissional – montou uma peça, chamada Z.É., que em poucos meses se tornou um enorme sucesso de público e crítica, sendo inclusive ganhadora de um prêmio Shell por seu caráter "inovador". Quando os conheci, alguns deles mal sabiam ainda

---

<sup>1</sup> A Lei que regulamentou a profissão de ator é de 1978.

se queriam ser ou não atores profissionais (hoje em dia, os quatro são) e o sucesso era embrionário e recente.

A primeira etapa da pesquisa aconteceu na escola de teatro amador O Tablado, um curso não profissionalizante de renome tanto entre artistas como para o público em geral, que o considera um “passaporte para a TV Globo”, como me disse um “tabladiano”. Uma vez lá, notei que os conselhos aos jovens atores – de professores e alunos veteranos – tinham como denominador comum o “fazer de tudo”, o “tudo” aqui se referindo a qualquer atividade exercida dentro do espaço físico do teatro: iluminação, figurino, maquiagem, cenografia, trabalhos técnicos e até faxina. Este “fazer de tudo” como prova de “amor” ao teatro encontra suas bases nos anos 1970, quando a concepção de “criação coletiva” guiava os preceitos do teatro da época (Coelho, 1989: 37). A inserção em uma escola de teatro não é, contudo, o que parece determinar a profissionalização do ator, mas sim a “falta de palco”, de “treinamento”. Por esse motivo, diz-se que o ator “nunca está pronto”.

O Tablado foi fundado em 1951, no Rio de Janeiro, como um curso de teatro amador - e Maria Clara Machado jamais permitiu que o curso se profissionalizasse, defendendo seu amadorismo perante quaisquer tentativas ou sugestões de formalização do curso. Ineri-me na escola como aluna nova, pagando a mensalidade do curso. A entrada nesta escola está submetida a um sorteio (após o

preenchimento de um questionário), medida tomada depois que as filas para inscrição no curso davam voltas no quarteirão nos anos 1990. É preciso notar que a evocação dos “deuses do teatro” está presente no discurso e na prática desta escola já quando este sorteio assume uma forma oracular, como um instrumento de evocação (Turner, 1992) que “decide” aqueles que são os *verdadeiros* artistas dignos da arte. Em minha turma privilegiava-se o ensino de técnicas de comédia e musicais e, a partir do segundo semestre, ensaiava-se para a peça de final de ano<sup>2</sup>.

A partir do segundo ano de pesquisa, optei por mudar para uma escola profissionalizante e passei a frequentar a CAL<sup>3</sup> (Casa de Artes de Laranjeiras), também como aluna iniciante. A CAL foi criada em 1982 e oferece um curso de formação profissional de atores, que se autodenomina “*rigoroso e seletivo*” e tem a duração de dois anos e meio, além da prática de montagem profissional da peça de formatura. O curso inclui aulas que visam o desenvolvimento corporal, vocal e musical, além de teoria teatral e literatura dramática. Talvez o fato de a CAL ser uma escola profissionalizante de atores tenha ajudado a tornar o “primeiro dia dos iniciantes” bastante diferente do que observei n’O

---

2 O período das aulas era de duas horas e meia por semana e sempre aconteciam no espaço do palco d’O Tablado. As aulas no palco eram tomadas como uma das grandes vantagens d’O Tablado sobre outros cursos: “aqui, o ator já está no palco”.

3 No primeiro período da CAL têm-se cinco horas e vinte minutos de aula por dia durante três dias na semana. Nos períodos seguintes as aulas passam a ser durante cinco dias na semana ou mais.

Tablado<sup>4</sup>. Enquanto neste a noção de “família” é evocada desde a “Aula Magna” para descrever a relação criada e almejada entre a escola e seus alunos, naquela o conceito de formação profissional e pessoal é a base do discurso. N’o Tablado, por exemplo, a Aula Magna é composta por todos os professores que, enfileirados no palco, falam sobre o curso e sobre si. Já na CAL a cada ano convida-se um ator profissional (como Renata Sorrah, Lília Cabral e Marcos Frota), que falará sobre seu percurso de carreira.

Na CAL, minha inserção como atriz/aluna abriu caminhos para questões que, por outros meios, provavelmente me seriam interditos. O melhor exemplo disto é a mítica “aula do nu”, tema do capítulo 2, na qual os atores são solicitados a fazer uma cena em que, simplesmente, precisam estar nus. Esta é considerada uma “aula-tabu” e não é permitido que ninguém mais a assista além do professor e dos próprios alunos da turma. Pude colher depoimentos de alunos que ainda fariam a cena e de alunos que já a haviam feito (e dos que haviam se recusado), além de ter sido possível observar *in loco* a maneira como a aula era conduzida.

É claro que a opção por uma imersão no campo como aluna rendeu-me uma visão diferente da que eu poderia ter tido como pesquisadora-observadora. Não se trata aqui de avaliar qual escolha é

---

<sup>4</sup> Na CAL não há sorteio e qualquer um, desde que tenha completado o segundo grau, pode se matricular. O aluno, porém, é constantemente testado e há a possibilidade de reprovação, ao contrário d’O Tablado.



melhor ou pior, mas de compreender em que medida esta inserção influencia a pesquisa. Loïc Wacquant (2002), em seu clássico livro sobre o aprendizado do boxe, é tanto um pesquisador-observador como um participador-observante, já que a escolha do autor foi a de se tornar um aprendiz de boxe ao mesmo tempo em que realizava sua pesquisa como antropólogo: sujeito e objeto de si mesmo. A opção de Wacquant ao tratar do boxe guarda semelhanças com a que tomei em meu estudo sobre atores, especialmente quando o autor trata das regras do boxe remetendo-as aos movimentos do corpo “*que só podem ser apreendidos completamente em ato*” (Wacquant, 2002:78), através da repetição e da imitação. No caso do aprendizado dos atores, há maneiras e maneiras de se entrar em campo e a que escolhi teve influência direta nas questões que desenvolvi neste trabalho. Como disse Villela (2002), em resenha sobre o livro de Wacquant, “*na antropologia, os métodos rendem-se com frequência, e com resultados positivos, ao objeto que se procura conhecer.*”

Tanto na CAL como n'O Tablado minha inserção foi como aluna matriculada, mas optei por deixar claro para todos que também estaria ali como pesquisadora para, assim, produzir uma tese de doutoramento. Embora a observação participante no campo das escolas tenha sido essencial para constituir grande parte deste trabalho, muito material etnográfico foi coletado a partir de entrevistas com atores profissionais publicadas em jornais, revistas e internet. Uma particularidade de se

estudar o universo dos atores é que suas falas sobre si e sobre o aprendizado da profissão encontram-se muitas vezes disponíveis e publicadas. Assim, dei prioridade a entrevistar atores que não eram ainda “famosos” e posteriormente somei o que coletei ao vasto material das “falas” de atores consagrados publicadas em livros ou em declarações que deram à imprensa. Nas entrevistas que fiz, busquei jovens atores em começo de carreira e também alguns atores já profissionais cujo percurso de carreira foi voltado essencialmente para o teatro.

Uma questão que permeou toda a pesquisa foi a da publicação (ou não) dos nomes dos atores. Quando comecei a recolher entrevistas e depoimentos de atores profissionais em revistas, internet e jornais, percebi que aqueles nomes seriam expostos, já que se encontravam publicados. A partir do tema da criação e uso do nome artístico (3.1), comecei a me questionar sobre a necessidade da omissão (ou troca) dos nomes dos atores entrevistados. A proteção da identidade dos informantes também foi uma preocupação de Velho (1998) em seu clássico estudo sobre o consumo de tóxicos nas camadas médias. Em “Nobres e anjos”, o autor relata que o problema da clandestinidade na obtenção de tóxicos e no seu consumo torna o anonimato dos nativos necessário, já que se trata de uma atividade ilegal, além de um comportamento desviante e não aceito socialmente. Ainda sobre a preservação do *anonimato* do informante, temos o estudo dos

cadastros das prostitutas feito por Gaspar (1984). O resguardo da identidade encontra seu ápice no próprio estabelecimento do “*nome de guerra*”, uma nomenclatura que funciona tanto para a aquisição de uma identidade de prostituta como para a preservação de seu *anonimato*, um mecanismo de preservação do eu (Goffman, 1975). É justamente esta “preservação” que o estudo dos atores me levou a questionar. Comecei, então, a perguntar aos entrevistados sobre a publicação de seus nomes artísticos na tese: “*Faço questão*”, “*Lógico*”, “*Vai dar sorte*”, “*Claro!*”, “*Vou adorar*” - foram estes os comentários que ouvi. Percebi que os atores (especialmente os alunos) esperavam que eu publicasse seus nomes como um meio de “*divulgação*”. Não sei se poderei atingir suas expectativas, mas optei por usar os nomes artísticos daqueles que me deram autorização para isso. Quando não pude obter esta autorização, optei por usar um substantivo genérico como “aluno” ou “professor”.

Uma coisa curiosa que aconteceu durante este percurso foi ver “apostas” fazerem sucesso pouco tempo depois de uma entrevista. Assim, pude ver os jovens atores da peça “*Z.É.*” lotarem casas de espetáculo cada vez maiores e contrastantes com o pequeno lugar onde encenaram pela primeira vez sua ideia, o mesmo onde os conheci. A peça “*Ensaio.Hamlet*”, que acompanhei desde a primeira apresentação, quando não havia ainda o segundo ato,

posteriormente fez excursões internacionais, acumulando prêmios e notoriedade.

A tese tomou forma de “ensaio” sobre o ator porque não há pretensão de se dar conta da complexidade da profissão, mas de questões que, ao longo do trabalho de campo, pareceram-me ser fundamentais para todos aqueles que se preparam para serem atores. Quando comecei, não imaginava que a nudez, por exemplo, acabaria se tornando um tema que renderia até mesmo um debate entre atores profissionais, conforme se viu em parte da imprensa no final de 2008. Já a escolha de um nome artístico, por sua vez, só me despertou como questão básica para a construção da pessoa do ator quando eu frequentei as aulas de voz e ouvi, em todas as aulas, os alunos escolhendo e repetindo seus novos nomes para si “*e para o mundo*”. E a pesquisa etnográfica terminou além das paredes da escola. Ao tratar do aprendizado dos atores como objeto, dispus-me a percorrer os caminhos que professores, atores e alunos me indicavam como “*essenciais na carreira*”. Um deles era justamente o da companhia de teatro, já que “*teatro é a arte do grupo*” (Piemme, 2003: 109) e “*jamais se aprende na solidão*” (Brecht, 1971: 119) e, assim, acompanhei o grupo de atores que formava o Z.É. e investi na questão do “fazer rir”.

Outros fatores além da formação escolar são considerados igualmente importantes para a formação dos jovens atores. Nas falas dos professores, por exemplo, a ideia de que para aprender a atuar é

preciso assistir peças de teatro é constante. Esta “obrigação” estendeu-se à minha própria pesquisa e muito dela se deve aos espetáculos que pude conhecer no período. Incluí no anexo a esta tese uma longa análise de uma peça essencial para esta pesquisa: “Ensaio.Hamlet”, da Companhia dos Atores. Sendo uma peça que exigia dos atores resposta positiva a alguns dos temas aqui tratados (a “verdade do ator”, o improviso, a nudez), ela provocou bastante polêmica e debate que giravam em torno da escolha de um texto clássico cerne da cultura ocidental – Hamlet, o príncipe da Dinamarca, de W. Shakespeare – frente às alterações, desconstruções e intervenções feitas pelo diretor e pelos atores na encenação. Para os que a defenderam, era justamente essa sua graça; aqueles que a atacaram argumentavam que o ensaio “*não levava a nada*”<sup>5</sup>. A peça se pautou no trabalho dos atores em workshops guiados pelo diretor Enrique Diaz. A escolha de um texto como “Hamlet” não foi aleatória; o texto shakespeariano é um marco na história do teatro ocidental e, como texto canônico e sagrado, foi revisitado através da desconstrução. Esta desconstrução – e não a retomada – do texto clássico implica, mais uma vez, em uma busca da *verdade de si*, revelada em diversos níveis desconstruídos na peça em um processo por saturação<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> A polêmica entre os críticos rendeu uma página inteira de debates no caderno cultural do O GLOBO, onde se lia as opiniões antagônicas de dois críticos de teatro do jornal.

<sup>6</sup> A desconstrução em cena ocorria entre ator e personagem, os personagens entre si (na troca de gênero), entre os personagens, a luz, os objetos de cena, etc.

Como afirmou Duvignaud, no século XIX o tema da morte de Deus encontra paralelo com a morte do Belo e leva à multiplicação das possibilidades criativas porque *“se o belo está morto, todas as formas artísticas são possíveis”* (1971:26). A *“vanguarda”* da encenação estaria na desconstrução da palavra, de um privilégio da encenação sobre o texto cênico – ainda que se preservando a referência original –, submissa à criação do diretor. Se *“criar foi sempre coisa distinta de comunicar”* (Deleuze, 1992:216), a polêmica girou em torno da compreensibilidade ou não da peça para *“leigos”* em Shakespeare e Hamlet. Esta desconstrução da palavra encontra embasamento teórico nas ideias de Artaud contra a *“ditadura da palavra”* (Artaud: 1999:56), a favor de uma ideia física e não verbal de teatro, uma vez que no *“teatro puro”* haveria uma preponderância da encenação, cujo poder de criação poderia eliminar as palavras. Ryngaert (1998) chama atenção para o lugar reduzido dos textos nos exercícios teatrais a partir de 1968 e para o questionamento do *“processo de criação cênica”*, não mais tendo o autor como elemento de status privilegiado. A concepção de contemporaneidade no teatro atual – paradigma no qual a peça em questão se insere – situa na encenação *“a passagem de modelos de unidade afeitos à lógica aristotélica de ações dramáticas e às atualizações do século XIX propostas por Richard Wagner (...), Gordon Craig e Stanislavski (...) ao modelo de justaposição, característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias do*

*contemporâneo, em que se operacionaliza o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideogrâmico em procedimentos de collage, montagem e mediação” (Cohen, 2004: xxv).*

Os temas contidos nesta tese estão divididos entre os capítulos a seguir. Inicia-se o capítulo primeiro com uma nota breve sobre a história do teatro ocidental e a formalização das artes cênicas (1.1). No Brasil (1.2), parto da criação dos primeiros grupos amadores de teatro no eixo Rio-São Paulo e de uma introdução à história do teatro brasileiro a partir da peça que é considerada o “marco” do teatro brasileiro moderno: “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, encenada pelo grupo Os Comediantes em 1943. Em breves parágrafos, são revistas as mudanças no fazer teatral brasileiro: os grandes sucessos do TBC; o Teatro de Arena e o “abrasileiramento” das montagens; o tropicalismo do Teatro Oficina; os protestos do Grupo Opinião; trata-se das peças de teatro que se mantiveram em cartaz por vários anos a partir de uma postura “experimentalista” e da ideia de “criação coletiva”; e este panorama é finalizado com a “década dos encenadores” e o “teatro de besteiro”. Em (1.3) trato das respectivas histórias das escolas de teatro onde fiz meu trabalho de campo: a CAL e O Tablado, profissional e amadora respectivamente. Descrevo as características curriculares das escolas, os custos e depoimentos de ex-alunos, passando pela sindicalização do ator e a profissionalização de crianças.

O segundo capítulo é fortemente marcado pelo trabalho de campo nas escolas e em algumas questões específicas suscitadas a partir do processo de aprendizagem da atuação (2.1). Inicia-se com a questão sobre o que é considerado como “verdadeiro” na relação entre público e ator. Trata-se da verdade de si no outro: verdade cênica. A busca pela visibilidade: o método de visualização, que serve tanto para memorizar como para alcançar a “verdade” e a memorização faz parte do ofício. A confusão de si com o personagem: o “poder dos deuses do teatro”. A entrega do ator é ávida por sacrifícios. Em (2.2), a questão da “verdade” passa pela da importância da improvisação no processo de “liberação” do corpo do ator. O capítulo 2 termina com uma discussão sobre a nudez em cena, a partir de um episódio do trabalho de campo: “a aula de nu” (2.3). O aprendizado da nudez e seu uso nos palcos suscitaram discussões para além do fazer teatral quando o ator Pedro Cardoso leu seu “*manifesto contra a nudez*” no lançamento de um filme, no final de 2008. A forte polêmica que se seguiu entre o ator e as diversas vozes discordantes (ou não) de artistas, jornalistas e diretores tomou forma de um adendo (2.3.1) à discussão sobre a nudez, onde discuto sua ligação com a questão da sexualidade e pornografia.

Enquanto o segundo capítulo trata, essencialmente, da “desconstrução” da pessoa, o capítulo terceiro lidará com aspectos da profissão do ator que remetem a um “fazer-se”. Deste modo, a escolha



de um novo nome - um "*nome artístico*" para o ator - é um forte marcador de seu pertencimento à "*classe artística*" (3.1). A escolha de um figurino para a personagem aparece como um "*diferencial*" entre a pessoa do ator e a pessoa que ele cria como personagem, como mostrarei com base nas observações de campo (3.2). A seguir lidaremos com a capacidade do ator de fazer o público rir, a partir da experiência do espetáculo de comédia e improvisação ZÉ (3.3). A questão de o ator ser ou não capaz de chorar em cena e a ligação desta capacidade com o tema da "verdade" fecham o capítulo (3.4).

## CAPÍTULO I: Perspectivas sobre o teatro brasileiro



7

### 1.1. Breve nota sobre o teatro

A junção entre a arte do ator e o ensino dela é relativamente recente no Brasil, onde a fundação de escolas de teatro data do século XX. A substituição da aprendizagem não-organizada pelo advento da escola espelha a passagem da vida privada para a pública e um controle sobre o indivíduo através da disciplinarização escolar (Ariès, 1978). Foucault (1977) assinala os séculos XVIII e XIX como os séculos das sociedades disciplinares, cujo apogeu foi no século XX. A organização dos grandes meios de confinamento (família, escola, hospital, entre outros) marca a ideia de que é necessária uma preparação para se viver, não bastando mais a forma da sobrevivência.

---

<sup>7</sup> www.osmalvados.com.br

A história do teatro confunde-se com a história dos circos, dos cabarés, da prostituição e da homossexualidade; e, por fazer parte das carreiras “não-convencionais”, os discursos e acusações se confundem e se mesclam constantemente. No caso específico do teatro, a disciplinarização e o controle exercidos pela escola chocam-se com um dos maiores clichês atribuídos às artes cênicas: a ideia de que basta ter “talento” para ser ator. A escola é o lugar onde se aprende por não “se estar pronto” e esse aprendizado depende de um profissional qualificado, pressupondo assim uma hierarquia de saberes. Esta diferença entre o ensino escolar como o domínio do que é construído, e o talento inato, aquilo que é do dado, pode também ser conceitualizada nos termos da aquisição e da atribuição. Maria Cláudia Coelho (1997: 14) afirma: “a definição de talento e o seu privilégio em detrimento da técnica aponta para uma visão de mundo cuja pedra basilar é o individualismo qualitativo com ênfase na subjetividade como atributo da individualidade (Simmel)”.

A história que o teatro conta de si mesmo através das escolas refere-se comumente ao pano de fundo no qual ele se insere: a cultura ocidental. Deste modo, o nascimento da Tragédia Grega<sup>8</sup> relaciona-se ao nascimento da filosofia na Grécia e dá início ao seu percurso histórico. Nietzsche atribui a decadência das Tragédias (ou “dramas

---

<sup>8</sup> Téspis é considerado o primeiro ator por ter “representado” o deus Dionísio no ritual em sua homenagem.

musicais gregos", como ele diz) ao surgimento do socratismo, que a seu ver estabelecia o privilégio do conhecimento racional, apolíneo, sobre as emoções e intuições, dionisíacas; não por acaso, Dionísio é o Deus do Teatro para os gregos – os dramas musicais, segundo Nietzsche, teriam origem nas danças em homenagem a Dionísio (Nietzsche, 2003). A implicação da categoria de representação no ocidente encontra suporte na emergência do espaço teatral, com a produção do distanciamento e da fronteira entre palco e plateia e das convenções teatrais, marcando a produção de um regime específico de verdade.

O final do século XIX assinala o surgimento da linguagem da encenação na figura do encenador na Europa (Boltanski, 1993), quando a questão da representação/presença encontra desenvolvimento. Duvignaud assinala não apenas as mudanças no aparato tecnológico, mas também no sentido do fazer teatral:

“É claro, não se trata somente de uma revolução técnica : no contexto de uma sociedade nova, a própria função do teatro muda de sentido. O valor do encenador (transformado em artista criador e em 'tecnocrata'), estatuto do ator, transformação dos personagens, enfraquecimento do interesse prestado aos heróis da tragédia clássica, exigência de um cuidado maior com a veracidade (que se opõe ao interesse de universalização e de magia próprio ao 'palco italiano') – tudo isso toma parte num desenvolvimento progressivo do teatro em busca do 'real'" (1973: 322)

A construção da personagem implicaria na reprodução da trajetória de vida de um alguém (fictício, mas não importa: ele deve ser *verdadeiro*) e o ator *cederia* seu lugar, desfazendo-se de si, para “fazer” uma pessoa. O que está em jogo aqui é o advento da atuação de tipo “realista”, na qual o cenário, figurino e atuação têm como referência as situações cotidianas e há uma fidelidade ao texto, culminando com a estética “naturalista”. No século xx, a iluminação cênica tornou-se também um importante recurso dramatúrgico; as ideias de Stanislavski se popularizaram nos anos 1930 nos EUA e em 1950 na Europa, tornando-se um ícone importante do teatro quando o Actor's Studio, nos EUA, batizaram-nas como “O Método” (1988, 2001). Laurence Olivier Olivier, sobre a extrema popularização “d'O Método” nos Estados Unidos e alhures, dá a medida do relativismo: “Toda essa conversa sobre O Método, O Método! Mas QUE Método? Eu pensava que cada um de nós tinha o seu próprio método!”<sup>9</sup>.

No Brasil, a introdução do método de *interiorização da personagem* de Stanislavski na década de 1950 (c.f. Magaldi, 1991), do *distanciamento brechtiano* (Brecht, 1967) nos anos 1960, do *Teatro da Crueldade* de Artaud (1999, 2006) e do conceito de *Teatro Pobre* de Grotowski (2007, 1971)<sup>10</sup>, ambos a partir dos anos de 1968/9, marcaram

---

<sup>9</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0000059/bio>

<sup>10</sup> Ver Pavis, 1999; e Roubine, 1998 para uma história e análise dos movimentos do teatro ocidental no século XX.

a formalização das “Artes Cênicas”, com a criação concomitante de companhias, escolas e cursos de teatro.

## **1.2 Os primeiros grupos teatrais desde os Comediantes**

A primeira escola pública voltada para a formação de atores foi fundada no Rio de Janeiro em 1908<sup>11</sup>, por Coelho Neto, e chamava-se então Escola Dramática Municipal – anos mais tarde, viria a ser conhecida como Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna. Em São Paulo, já no ano de 1939, foi criado o Grupo de Teatro Experimental, que deu origem à Escola de Arte Dramática (EAD). No mesmo ano, a Comissão de Teatro Nacional criou o Curso Prático de Teatro (CPT), que se transformou em Conservatório Nacional de Teatro na década de 1960 e posteriormente em Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara - e somente em 1979 se tornou parte do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). A atriz Dulcina de Moraes fundou a FBT (Fundação Brasileira de Teatro) em 1955. Contudo, a profissionalização do ator não foi imprescindível por muitas décadas e o *fazer teatral* devia-se muito aos grupos amadores. Um deles, particularmente, é considerado como um grande divisor de águas na história do teatro brasileiro, devido à montagem do espetáculo “*Vestido de Noiva*”, do então jovem

---

<sup>11</sup> Para uma análise da história do teatro brasileiro entre os anos 1570 e 1908 ver Prado, 1999

dramaturgo Nelson Rodrigues (era a segunda peça que escrevera). Falamos de *Os Comediantes*.

A companhia teatral *Os Comediantes* foi fundada em 1938 por Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite, na qualidade de amadora, como era comum à época, a partir de interesses de seus fundadores em fazer parte do movimento modernista brasileiro. Outros grupos de teatro nos anos de 1940 eram igualmente considerados amadores, como o *Grupo Universitário de Teatro*, cuja direção cabia a Décio Almeida Prado; o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*, com Alfredo Mesquita e o *Teatro do Estudante*, fundado por Paschoal Carlos Magno<sup>12</sup>. Antes do advento destes grupos, o teatro brasileiro era fundamentado no carisma da interpretação de alguns (poucos) atores, como Procópio Ferreira. Embora o espetáculo de estreia d'*Os Comediantes* tenha sido "*A Verdade de Cada Um*", de Luigi Pirandello em 1940, foi no dia 28 de dezembro de 1943 que o grupo fez história ao encenar "*Vestido de Noiva*", de Nelson Rodrigues, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Num primeiro momento, a oportunidade de montagem do texto havia sido dada à *Companhia Comédia Brasileira*, mas a peça acabou nas mãos do grupo de Pedreira, Santa Rosa e Barreto Leite, que teve apoio financeiro do então Ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema.

---

<sup>12</sup> O Teatro do Estudante apresentou uma montagem de Hamlet, com Sérgio Britto, em 1948. O espetáculo entrou na história por ser considerado o primeiro trabalho de atuação realista no Brasil.

Foi a estreia de “Vestido de Noiva”, já em 1943, que alçou a montagem d’Os Comediantes ao posto de “marco zero” do teatro moderno brasileiro. O olhar europeu do polonês Zibgniew Ziembinski - que chegou ao Brasil em 1941 com propostas de encenação que englobavam a iluminação, a cenografia, a interpretação e texto como funções cênicas, a serviço de uma unidade para o espetáculo<sup>13</sup> - aliou-se à originalidade dramaturgica de Nelson Rodrigues, que misturava tempos e planos de ação de uma maneira até então inédita. De acordo com o crítico e pesquisador Edelcio Mostaço, até os anos 40 a *“cenografia era dominada pelo décor fermé ou gabinete, um conjunto de três trainéis que delimitavam os espaços interiores”* - e vale a pena acompanhar sua descrição da mudança no conceito de iluminação e cenografia a partir da montagem de “Vestido de Noiva”:

“Sua cenografia – mais bem definida como um território cênico – era imponente: uma construção em madeira dividida em dois andares, conformando os três planos narrativos do texto: alucinação, memória e real. Arcos recortados propiciavam não apenas entradas e saídas como também, maravilhando a plateia, muitos dos efeitos de luz. Para a cena do casamento, dois vitrais preenchiam os arcos, oferecendo luz coada em transparência para compor o clima litúrgico do ambiente. Grandes vasos com copos de leite, espalhados na arcada e sempre em penumbra, conferiam ao conjunto um acento funéreo, ressaltando a

---

<sup>13</sup> Para uma análise sobre o papel deste diretor no teatro brasileiro, ver: Michalski, 1995



densa atmosfera de uma obra na qual a morte surge sob diversos vieses.”<sup>14</sup>

Sobre a estreia do espetáculo, o próprio Nelson Rodrigues descreveu seu maravilhamento com a proposta inovadora para os olhos brasileiros:

“Não posso falar da luz<sup>15</sup> sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável – e burríssima – nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça. Estou vendo Alaíde, ao aparecer, pela primeira vez, de noiva. Ficamos atônitos de beleza. Dentro da luz, era um maravilhoso e diáfano pavão branco” (Rodrigues, 1975: 51).

Como vimos, Ziembinski é considerado por muitos como “o primeiro encenador” no Brasil pelas mudanças que provocou no modo de se fazer teatro. Cecil Thiré<sup>16</sup> explica com admiração as transformações no teatro brasileiro a partir de então:

---

<sup>14</sup> Conferência proferida em 19 de junho de 2001, no âmbito do projeto Luz em Cena. “Vestido de Noiva e a Modernidade no Teatro”, realizado pelo Itaú Cultural.

<sup>15</sup> Havia cerca de 140 cenas iluminadas de modo distinto.

<sup>16</sup> In: Segundo Caderno, O Globo. Sexta-feira, 7 de março de 2008.

“O teatro antes de Ziembinski tinha caixa de ponto (de onde uma pessoa ditava o texto para os atores), as luzes eram uma vara de lâmpadas e o elenco fixo se revezava. O cara passou a escalar o elenco de acordo com cada personagem, colocou refletor em vez de lâmpada e pôs todo mundo dizendo o texto de cor. É muita mudança.”

Logo em seguida à “revolução” iniciada por Ziembinski, outros atores/diretores estrangeiros chegaram ao Brasil com ideias sobre encenação, como Adolfo Celi, Luciano Salce e Ruggero Jacobi. Esse movimento de renovação do teatro brasileiro acabou implicando em uma maior profissionalização do ofício<sup>17</sup>. Neste sentido, podemos indicar a criação do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), em São Paulo, como a grande referência do teatro profissional a partir dos anos 50. O italiano Franco Zampari foi o responsável pela fundação, em 1948, e pela manutenção financeira do TBC até seu fim, em 1964. O diferencial do TBC era seu extremo profissionalismo na encenação<sup>18</sup> de autores renomados da dramaturgia mundial – como Sófocles, Goldoni, August Strindberg, Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Tennessee Williams, Arthur Miller, André Mirabeau, entre muitos outros –, no que poderíamos apontar como uma derivação da inovação precedida pelo grupo *Os Comediantes*. O elenco do TBC, ainda jovem e inexperiente, surpreende

---

<sup>17</sup> Para saber mais sobre o Teatro Brasileiro e sua história, consultar Guzik, 1996; Magaldi & Vargas, 2001; Cacciaglia, 1986 e Magaldi, 2001.

<sup>18</sup> Todos os figurinos eram confeccionados com tecidos da tecelagem Matarazzo, cujos donos, no princípio da década de 1950, seriam parceiros de Zampari na empreitada cinematográfica da Vera Cruz.

até mesmo quem não é do meio pelo calibre de atores como Cacilda Becker – que só temos o privilégio de assistir hoje na sua atuação no filme “Floradas da Serra” –, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Cleyde Yáconis (irmã mais nova de Cacilda), Nydia Lícia, Nathália Timberg, Tereza Rachel, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Walmor Chagas e Ítalo Rossi.

Além do próprio Ziembinski, o *TBC* contou com outros importantes diretores estrangeiros em sua história, como Adolfo Celi e Gianni Ratto. O que havia se iniciado com *Os Comediantes* tomou força aqui: o fazer teatral passava a ser uma arte do conjunto. E foi Cacilda Becker a primeira atriz profissionalizada.

Apesar do enorme sucesso, a companhia contraiu enormes dívidas financeiras - ainda assim, Franco Zampari decidiu abrir um novo grupo do *TBC* no Rio de Janeiro. Tônia Carreiro, Paulo Autran e Adolfo Celi saíram do *TBC* em 1955 para fundar a companhia *Tônia-Celi-Autran*, no Rio. No ano seguinte, foi a vez de Cacilda Becker e Walmor Chagas saírem do grupo para montar o *Teatro Cacilda Becker* (TCB). Em 1958, ocorreu a saída de Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Gianni Ratto e Ítalo Rossi, que fundam o *Teatro dos Sete*.

No final dos anos 1950, o teatro brasileiro já contava com outras propostas de encenação e montagens importantes nas artes cênicas. Em 1958, por exemplo, o *Teatro de Arena* estreava a famosa peça “*Eles*

*Não Usam Black-Tie*", de Gianfrancesco Guarnieri. O TBC também passou a apresentar um viés mais nacionalista, dando espaço para encenações de autores brasileiros como Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade – algo que se intensificou logo mais tarde, em 1960, quando Franco Zampari concedeu a direção artística a Flávio Rangel, cuja primeira encenação na casa foi da peça "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes. Além de Flávio Rangel, a nova fase do TBC contou com o surgimento de outro diretor: Antunes Filho. Além disso, o grupo passou a encenar com constância textos de autores brasileiros, como os citados Jorge Andrade e Dias Gomes. A montagem da peça "Vereda da Salvação", de Jorge Andrade, em 1964, foi a última produção do TBC.

Mas cabe voltar à década anterior para manter a clareza neste breve panorama histórico: ainda nos anos 1950, mais precisamente no ano de 1953, jovens estudantes da Escola de Artes Dramática (EAD) formaram o *Teatro de Arena de São Paulo*, que se caracterizava primeiramente pelas montagens de baixíssimo custo - com cenários, produção e figurinos mais simples (em oposição ao luxo do TBC) - e pelo viés fortemente nacionalista (Magaldi, 1984). Os atores tinham aulas com Augusto Boal, que havia chegado dos Estados Unidos influenciado

pelo "Método de Stanislavski" que aprendera no *Actor's Studio*<sup>19</sup>, escola de Lee Strasberg.

A peça que impulsionou a linguagem teatral do *Teatro de Arena* foi a montagem dirigida por José Renato, em 1958, de "*Eles não usam Black-tie*"<sup>20</sup>, de Gianfrancesco Guarnieri. A produção de uma dramaturgia brasileira e mesmo a montagem de peças clássicas tinham como estímulo importante o momento político e a situação social brasileira. O elenco do *Teatro de Arena* parece igualmente notável aos olhos dos aspirantes a ator hoje em dia e também ao público em geral<sup>21</sup>. Foram formados pelo *Teatro de Arena* atores como: Paulo José, Juca de Oliveira, Myriam Muniz, Isabel Ribeiro, Lima Duarte, Dina Sfat, Joana Fomm, Antônio Fagundes, Lima Duarte, entre muitos outros<sup>22</sup>. Sábato Magaldi (1984: 7) assim resume a relevância do tipo de teatro que estava sendo feito ali:

"O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abrasileiramento do nosso palco, pela

---

<sup>19</sup> O Actor's Studio foi fundado em 1947, em Nova Iorque, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. A partir dos anos 1950, Lee Strasberg assumiu a direção artística do Actor's Studio e foi o responsável pela difusão do "Método" ensinado na escola a partir das ideias de Stanislavski.

<sup>20</sup> O elenco da peça era formado por: Miriam Mehler, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri, Xandó Batista, Lélia Abramo, Celeste Lima, Henrique César, Francisco de Assis, Riva Nimitz e Milton Gonçalves. A música era de Adoniran Barbosa e a orquestra regida pelo maestro Guerra Peixe.

<sup>21</sup> Ver: Segundo Caderno, O Globo, Domingo, 3 de fevereiro de 2008. "eles ainda não usam Black-tie: cinquenta anos depois, atores da peça de Guarnieri relembram a fase do Arena".

<sup>22</sup> Para a lista completa dos integrantes do Teatro de Arena, depoimentos, entrevistas e vídeos com os atores e diretores do Arena, ver: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/#>

imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro”

As montagens de peças de Bertold Brecht, como “*Os Fuzis da Senhora Carrar*”, dirigida por José Renato, eram “adaptadas” ao cenário sócio-político nacional. Mas a influência de Brecht não se limitou à montagem das peças, já que a proposta do Teatro Épico<sup>23</sup>, do “efeito de distanciamento” e da “quebra da quarta parede”, tornava-se fundamental na construção de um novo braço do fazer teatral no Brasil. Pode-se destacar neste momento a criação do Sistema Coringa<sup>24</sup>, por Augusto Boal, que foi o germe do seu futuro Teatro do Oprimido. O “Coringa”, que nomeia o método de Boal, é a personagem que se mantém “onisciente” ao longo da encenação, cuja função narrativa é a de alterar a peça em diferentes ocasiões, seja pedindo para que uma cena se repita sob outro ponto de vista, seja invertendo-a ou o que mais quiser, mas fundamentalmente mantendo uma postura de

---

<sup>23</sup> Sobre Brecht e o Teatro Épico, ver: Bornheim (1992) e Brecht (1967). Para uma análise aproximativa entre o Teatro Épico de Brecht e as ideias de Aristóteles sobre o teatro, ver Bolognesi (2002).

<sup>24</sup> Para uma análise crítica do método do Sistema Coringa, ver: Rosenfeld (1982).

distanciamento crítico e de proximidade com a plateia. Além disso, a partir da escolha de um tema/local, o método compreende a possibilidade de qualquer ator interpretar qualquer um dos personagens, em revezamento – segundo Boal e Guarneri no programa da peça, “*todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola para essas coisas*”<sup>25</sup>; a música é um elemento necessário na encenação, fazendo a união entre cenas; e a encenação é organizada em situações que podem ter estilos completamente diferentes (comédia, drama, teatro de revista, melodrama, etc), formando uma peça-mosaico. Aqui, a presença de Flávio Império na concepção do cenário e do figurino também é fundamental: coube a ele criar signos, através de roupas e acessórios, que identificassem a personagem, já que ela poderia ser interpretada por atores diferentes ao longo da peça. A iluminação passa a ser um desafio por conta da própria proposta de usar o espaço de uma arena, muito diferente dos palcos italianos de costume. A montagem de “*Arena conta Zumbi*”, em 1965, foi a primeira encenação com o método de Boal, que seria aprofundado dois anos mais tarde em “*Arena conta Tiradentes*”. Fortemente perseguido pela ditadura militar no país, o *Teatro de Arena* encerrou suas atividades em 1973.

Se a proposta do *Teatro de Arena* possuía uma forte tônica político-nacionalista e o antigo TBC fora muitas vezes acusado de

---

<sup>25</sup> Seleção de Maria Thereza Vargas no site citado na nota 23.

“burguês” e “alienado”, a criação do *Teatro Oficina*, por estudantes de Direito, procurou investir em mais uma frente teatral nova, cujo ápice foi a lendária encenação de “*O Rei da Vela*”, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (e dedicada a Glauber Rocha<sup>26</sup>), que inaugurou a estética dita “Tropicalista”. O crítico Yan Michalski afirma que a peça foi “*um acontecimento comparável ao que representou, para a respectiva época, o revolucionário lançamento de Vestido de Noiva em 1943*” (apud Prado, 1996). Com a apresentação de “*Roda Viva*”, de Chico Buarque, a estética tropicalista se consolidou sob a égide de Zé Celso. O “teatro agressivo” do diretor borrava as fronteiras entre palco e plateia e visivelmente procurava chocar, instigar, provocar o público. A reação tomou formas grotescamente agressivas: quando a peça foi levada a São Paulo, o CCC (“Comando de Caça aos Comunistas”) espancou alguns atores e destruiu os cenários.

Outra companhia de grande relevância na cena teatral destes anos foi o *Grupo Opinião*, formado a partir de um show de protesto no Rio de Janeiro contra o golpe militar de 1964. O show Opinião foi dirigido por Augusto Boal e contou inicialmente com as atuações dos músicos Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, posteriormente substituída pela estreada Maria Bethânia, que marcou época com sua

---

<sup>26</sup> Para uma análise sobre a produção audiovisual do Teatro Oficina, ver Pereira da Silva (2006).



interpretação de “Carcará”, do próprio João do Vale. Além do *Grupo Opinião*, que se expressou através do teatro, formado a partir das premissas de protesto do show, outras artes seguiram o mesmo caminho, como foi o caso da exposição de artes plásticas *Opinião 65*, apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM).

O *Teatro de Arena*, o *Grupo Opinião* e o *Teatro Oficina* formaram, segundo Maria Cláudia Coelho (1989), o conjunto que definiu um tipo de teatro de tônica fortemente política – não por acaso, todos os três grupos foram perseguidos pela ditadura militar, especialmente após o decreto do Ato Institucional nº 5, em 1968. O que se seguiu, então, foi o forte movimento da chamada “contracultura” (c.f. Roszak, 1972). A autora (1989: 128) define bem como o conceito de contracultura era absorvido pelos jovens artistas daquele tempo. A contracultura era

“... um projeto político de transformação da sociedade, que se propunha a utilizar como estratégia de luta a revolução individual, subjetiva, buscando transformar o comportamento individual para extrair daí um novo modelo de sociedade”(1989: 128).

É importante notar que em 1968 teve início o curso de Teatro na ECA-USP e, logo depois, o bacharelado em Teatro na Uni-Rio, marcando a profissionalização de fato do ofício do ator. Ainda nos anos 70, a expansão da Rede Globo deu início a uma discussão sobre a legitimidade do trabalho do ator na televisão, que persiste até hoje.

Se os anos 1950 houve a introdução de Stanislawski no Brasil e, nos anos 60, de Brecht, foi a partir dos últimos dois anos desta mesma década que os métodos de Grotowski<sup>27</sup> (2007), Artaud (1999, 2006) e Peter Brook (1985, 1999) começaram a influenciar o fazer teatral no país. Neste mesmo período histórico, já era visível a ampla influência do movimento de contracultura, que anunciava que o aprendizado do teatro deveria ser feito “na prática” (c.f. Coelho, 1989; Fernandes, 2000). A dissertação de mestrado de Maria Cláudia Coelho é indispensável para uma análise mais aprofundada do movimento de contracultura no teatro, especialmente em sua instigante comparação com o ideário dos estudantes de uma escola de teatro profissionalizante em 1989.

Era igualmente o momento da efervescência do *Teatro Ipanema*<sup>28</sup>, (re)inaugurado em 68 por Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque como pólo experimental no Rio de Janeiro. A montagem mais marcante do *Teatro Ipanema* foi a da peça “*Hoje É Dia de Rock*”, de José Vicente, cuja estreia aconteceu em 1971, permanecendo em cartaz por mais de dois anos. A peça que ficou em cena por tanto tempo no Teatro Ipanema conquistava um público mais que cativo:

"Havia espectadores que iam revê-lo [o espetáculo] dezenas de vezes, como se estivessem visitando uma família pela qual se sentiam adotados, e a coleção de cartas que o grupo recebeu, autênticas declarações de

---

<sup>27</sup> Em 1975, Grotowski veio ao Brasil (sua segunda vinda foi em 1996).

<sup>28</sup> Entre os anos de 1959 e 1964, o espaço se chamava Teatro do Rio.

amor, algumas das quais afirmando que o contato com o espetáculo havia mudado a sua vida, constitui uma documentação rara na história do nosso teatro" (Michalski, 1985: 50)

Os conceitos que estão em jogo neste novo cenário teatral referem-se a o que é tido como "alternativo" e "experimental", como a inserção da "expressão corporal" como método para o ator e a busca por lugares não-convencionais para realizar as montagens. A "expressão corporal"<sup>29</sup> da peça "*Hoje é dia de Rock*" era de Klaus Vianna<sup>30</sup>, com a qual ganhou o prêmio Molière em 1971 e cujo método foi amplamente difundido entre os atores a partir desta época<sup>31</sup>.

Outros grupos de teatro foram formados nesta época, como o *Ornitorrinco*, o *Pessoal do Despertar*, o *Panis et Circencis*, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o *Pessoal do Victor*, o *Pod Minoga*, *Manhas e Manias* e outros. As propostas constantemente eram baseadas na "criação coletiva", em que os atores passam a se preocupar com a criação do espetáculo como um todo - tomando funções de figurinistas, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos; enfim, tudo que tivesse a ver com o teatro que se fazia. Se o dinheiro rareava, a solução era apelar para a criação coletiva, como relata Fernandes sobre como

---

<sup>29</sup> Jane Russo (1991) salienta que a explosão de terapias corporais a partir dos anos 1980, no Brasil, tem suas origens nos ideais da contracultura.

<sup>30</sup> O acervo das obras de Klaus Vianna está disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br/default.asp>

<sup>31</sup> Uma referência igualmente importante sobre a "questão do corpo" é a do método de Laban (1978), muito utilizado ainda hoje nas aulas "de corpo" da CAL e de escolas de dança como a Angel Vianna.

o irreverente grupo *Royal Bexiga's Company* driblou a falta de verba de produção para a montagem do cenário da peça “*O que você vai ser quando crescer?*”:

“A verba para a produção vinha de uma caixinha comum, resultado da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, do auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos, como o famoso ‘chá de cenário’, cujo convite sugeria: ‘Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa.’ Os lucros, quando havia, eram distribuídos de modo equânime, substituindo os salários inexistentes. (Fernandes, 2000:21)”

Em São Paulo, outro espetáculo de enorme sucesso no período (também ficou dois anos em cartaz) foi a versão brasileira do musical *Hair*, dirigida por Ademar Guerra e encenada em 1969 (portanto, depois do Al nº5). Dessa peça, logo se tornou célebre a cena em que os atores ficavam nus no palco. Ao fim e ao cabo, a censura da época concordou com a nudez dos atores, mas exigiu que ela fosse mostrada apenas uma vez e, principalmente, os atores deveriam permanecer absolutamente imóveis no momento em questão.<sup>32</sup>

O grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone* foi formado em 1972, por iniciativa dos jovens Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira. Em

---

<sup>32</sup> O elenco original era composto por Armando Bogus, Sônia Braga, Maria Helena, Altair Lima, Benê Silva, José França, Neusa Maria, Marilene Silva, Laerte Morrone, Aracy Balabanian, Gilda Vandenbrande, Bibi Vogel e Acácio Gonçalves

sua primeira estreia, já em 1974, com a peça "O Inspetor Geral"<sup>33</sup>, de Gogol, o grupo atuava dentro do processo de criação coletiva<sup>34</sup>, afastando-se da interpretação realista a partir de improvisações e jogos cênicos coletivos. O crítico de teatro Yan Michalski (Michalski, 1985: 62) nos aproxima do clima daquela estreia:

"Mas um acontecimento que teria consequências particularmente fortes para o futuro do teatro brasileiro foi a aparentemente despretensiosa estreia de um grupo muito jovem, denominado com provocante gratuidade Asdrúbal Trouxe o Trombone, que preparou aquilo que, à primeira vista, poderia parecer uma inconsequente brincadeira de adolescentes em cima de O Inspetor Geral, de Gogol. Mas quem assistiu ao lançamento sentiu que a demolidora irreverência do grupo continha a semente de um novo teatro, criado pelo prisma da visão da visão do mundo da geração que então estava ingressando na idade adulta. A prodigiosa energia vital do conjunto marcado pelos singulares talentos do diretor Hamilton Vaz Pereira e dos atores Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, se revelaria mais tarde o denominador comum de uma nova proposta teatral, que ocuparia um dos primeiros planos na atividade cênica do país."

---

<sup>33</sup> O elenco era composto pelos seguintes atores: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luís Artur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio.

<sup>34</sup> O diretor Hamilton Vaz Pereira era o único que possuía o texto da peça. O processo era feito basicamente através da improvisação.

O grupo radicalizou a desconstrução dramatúrgica com os ensaios de *“Trate-me Leão”*, em 1977, que viria a ser terceiro espetáculo e logo se tornaria o maior sucesso do grupo, ficando dois anos em cartaz. A peça cativou as jovens plateias com uma dramaturgia que se baseava na própria experiência dos (também jovens) atores e remetia ao cotidiano da juventude dourada carioca, causando assim uma intensa identificação entre público e personagens. O diferencial do *Asdrúbal* foi levar a vivência dos atores para o palco a partir das improvisações, desconstruindo a barreira entre ator e personagem. Além disso, a montagem propunha o uso de um palco nu, de figurinos tipicamente cotidianos e de uma iluminação relativamente simples.

Em 1974, Eduardo Tolentino fundou o *Grupo Tapa e*, além dele, surgiram diversos outros grupos no mesmo esquema de cooperativa, num movimento que inseriu vários jovens atores no “mercado” das artes cênicas. Segundo Tolentino, o modelo a ser copiado do *Asdrúbal* foi de produção e não de estética, já que a ordem do dia era o “*cada um faz o seu*” da criação coletiva. As palavras de Fernandes (2000: 57) sobre o *Asdrúbal* apontam a força que *“Trate-me Leão”* trazia para além dos palcos:

“De fato, em *Trate-me Leão* as situações são mostradas, na maioria das vezes, sem um posicionamento político evidente, pois há pouca distância entre o ator e o mundo retratado em cena. O que não impede a crítica corrosiva e não diminui a importância de um trabalho que tem

coragem de assumir posturas políticas no processo socializado de criação. O que é bem raro na época. Essa tendência observa-se não só no Asdrúbal, mas numa larga faixa de criadores de diversas áreas de expressão, que iniciaram suas atividades na década de 70. Os trabalhos desses artistas têm caráter de registro imediato de ação, pois mostram o cotidiano de seus autores quase em estado bruto, criando um novo tipo de relação com a arte, quase confundida com a vida”

Em 1978 a peça “*Macunaíma*”, de Mário de Andrade, foi encenada em São Paulo sob a direção de Antunes Filho<sup>35</sup>, constituindo um novo marco na história da cena teatral brasileira<sup>36</sup> - nesta montagem de “*Macunaíma*” era inovador o uso do texto literário na criação da dramaturgia da cena. Além disso, a peça apontou o início da chamada “era dos encenadores-autores”, designação que marcou fortemente a década de 1980. Com esse espetáculo, Antunes Filho começou outra etapa em sua carreira, à frente do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), no qual desde então desenvolve intenso estudo sobre o trabalho dos atores.

Além da “estética dos encenadores” - em que os espetáculos tinham forte tônica autoral no que se chamou de um “discurso cênico” (Pavis, 1982:138), sobretudo nos espetáculos encenados por diretores como Gerald Thomas, Antunes Filho, Bia Lessa - os anos 1980

---

<sup>35</sup> É importante lembrar que Antunes Filho começou sua carreira teatral como assistente de direção no TBC.

<sup>36</sup> A peça esteve em cartaz até 1987, mostrando uma espantosa longevidade.

conheceram também o surgimento e auge do chamado “teatro de besteiro”, em que atores (na maior parte das vezes em duplas) encenavam esquetes de humor baseadas no cotidiano urbano. Atores como Miguel Falabella, Guilherme Karan, Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro obtiveram grande sucesso dentro deste modelo do chamado “teatro de besteiro” (Marinho, 2004).

\*\*\*

A profissionalização do ofício trouxe consigo a necessidade financeira. Além das inovações tecnológicas, rapidamente absorvidas pelo teatro, custarem mais dinheiro que o sonhador lema do teatro – *“duas tábuas e uma paixão”* – faz crer, os atores almejam viver da profissão. Howard Becker, no clássico *Art Worlds* (1977: 52/3), lembrava aos estudantes que, se a arte teatral fosse menos orientada para o estrelato, seria possível estabelecer um suporte econômico para ela. Voltando ao TBC e à profissionalização dos atores nos já distantes anos 1940, podemos notar que o faturamento da bilheteria era uma questão tão importante quanto a qualidade da montagem. Ficou famosa uma frase de Cacilda Becker: *“Não me peça para dar de graça a única coisa que tenho para vender”*. Por sua vez, os grupos de criação coletiva dos anos 1970, como o *Asdrúbal*, tinham poucos tostões para fazer teatro. Para se ter uma ideia da precariedade – que se tornava inventiva e fértil – do grupo, vejamos a descrição de Fernandes (2000: 40):



“Em sua primeira montagem os Asdrubals não tiveram lucro. O que receberam foi apenas suficiente para pagar o aluguel dos teatros, fretar uma Kombi para transportar o equipamento e comprar a própria aparelhagem de som. A cooperativa de produção ainda não era uma realidade. O espetáculo foi produzido com elementos de cenário emprestados e figurinos “descolados” ou confeccionados pelas atrizes. Todos os integrantes viviam, na época, de mesada dos pais”

Os integrantes da *Companhia dos Atores* - que se formou em 1988 com atores oriundos das aulas de teatro d'O Tablado, da CAL e do Colégio Andrews e hoje mantém sede própria na Lapa - ponderam que o reconhecimento que têm não é garantia de verba<sup>37</sup>. Segundo o ator César Augusto, *“continuamos sendo uma companhia galgando coisas como, talvez, um grupo iniciante”*. Outro ator da Companhia Marcelo Olinto completa: *“se a gente só trabalhasse nela [na Cia], morreríamos de fome”*. A remuneração dos atores da *Companhia* ocorre apenas quando estão em cartaz. A falta de dinheiro para montar peças e para o próprio sustento do ator é constante em diversos depoimentos e entrevistas ao longo de toda a história do teatro<sup>38</sup>. Ainda assim, os aspirantes à profissão investem seus próprios recursos na carreira e, como veremos, frequentemente não investem pouco dinheiro.

---

<sup>37</sup> Reportagem de O Globo, Segundo Caderno, domingo, 09 de novembro de 2008, “Em boa companhia: Integrantes da Cia. Dos Atores explicam segredo da longevidade do grupo, que completa 20 anos”.

<sup>38</sup> c.f. Coelho (1989) para uma análise da relação dos atores com o ato de ganhar ou não dinheiro com a profissão.

### 1.3 Sobre escolas de teatro: A CAL e o Tablado

São 115 os degraus da escada que leva até a casa onde está situada a escola. Subida que pode ser feita também em um pequeno bondinho, onde cabem apenas quatro pessoas por vez– mas a escada é a opção mais frequente dos atrasados e dos que querem “se aquecer”<sup>39</sup> antes das aulas. A Casa das Artes de Laranjeiras está situada no alto de um morro, praticamente isolada do barulho do bairro<sup>40</sup> e pronta para todos os berros, uivos, risadas, lágrimas, espasmos e silêncios de seus alunos (e professores). Cercada de uma vegetação abundante por todos os lados, o lugar oferece não apenas cômodos de diversos tamanhos para aulas e apresentações como também espaços ao ar livre, cercados de vegetação abundante, onde os alunos se reúnem para conversar e, especialmente, para ensaiar ao abrigo das árvores. O crítico teatral e professor d’O Tablado Lionel Fischer, que frequentemente visita a CAL para compor a banca de avaliação do REG4 (último período antes do diploma), descreve a escola de forma poética, enquanto o diretor Antunes Filho se “maravilha”:

“Tudo acontece no topo de uma graciosa colina, em  
pequeninas casas enfeitadas de pássaros. Lá se chega

---

<sup>39</sup> No primeiro semestre, um dos exercícios das aulas de Corpo era subir e descer correndo os degraus da escada - todos os alunos deveriam fazer isso descalços.

<sup>40</sup> Entretanto, não posso deixar de relatar o dia em que, por conta das vicissitudes do Rio de Janeiro, tivemos aulas de história do teatro deitados no chão, por medo do tiroteio que acontecia entre morros vizinhos.

através de um charmoso bondinho, o que pode induzir um turista desatento a acreditar que se trata de uma filial do Pão de Açúcar. Mas ele não estaria de todo equivocado: só que a paisagem que dali se descortina é inversa. O olhar não busca o que está por fora, mas o que de mais precioso pode existir em cada um. Ali reina o teatro. Ali se estuda, se pratica, cria-se projetos. E quando chega o momento de iniciar a caminhada, todos o fazem com a certeza de que estão preparados. A CAL nasceu de um sonho, tornou-se realidade e, cada vez mais, se afirma como uma das melhores instituições de ensino teatral do país” (Lionel Fischer)

“Falar o quê da CAL? Das avencas, das jacas, do elevador, dos jardins, do casarão, do Gustavo, do Hermes, dos cursos, da sempre carinhosa acolhida. A CAL é uma maravilha.” (Antunes Filho) <sup>41</sup>

O principal curso oferecido pela CAL é o de Formação Profissional de Ator/Curso de Interpretação, no qual, segundo o site da própria instituição<sup>42</sup>, “o aluno é treinado no sentido de desenvolver o seu potencial técnico e criativo, numa trajetória que possibilita a prática de diversos estilos de interpretação”. Durante o curso, os alunos têm aulas de tipos diferentes de interpretação, improvisação, voz, corpo, música, história do teatro, literatura dramática e, no último semestre, interpretação para TV e Cinema, produção e maquiagem cênica. A

---

<sup>41</sup> Ambos os depoimentos foram retirados do livro em comemoração aos 15 anos da CAL (1982-1999).

<sup>42</sup> <http://www.cal.com.br>

escola dispõe de um acervo impressionante de figurinos e objetos cênicos (além de biblioteca) para as montagens dos alunos, tudo rigorosamente cuidado pela camareira Dete. Além das aulas, os alunos participam de montagens de peças de teatro dentro da escola a partir do terceiro semestre (REG2). Estas apresentações são abertas apenas aos convidados dos alunos e a entrada é necessariamente gratuita, caracterizando o período “em formação” dos estudantes. A formatura dos alunos é uma passagem para a vida “profissional” dos atores e, portanto, é feita fora da escola, através do aluguel de um espaço teatral, e cada trabalho de formatura, feito por toda a turma, deve apresentar concepções próprias de figurino, cenário, luz, sonoplastia, maquiagem e produção. Cobra-se ingresso para as apresentações, nestas ocasiões; contudo, ele não é revertido aos alunos sob a forma de cachê, como seria o caso de uma montagem “profissional”.

O curso todo tem duração de 5 períodos (dois anos e meio) acrescido do “estágio final de prática de montagem”, que conta com aproximadamente três meses de ensaio (sem aulas) e um mês de apresentação, mas este cálculo pode variar conforme a disponibilidade do teatro/diretor. O primeiro semestre chama-se “etapa preliminar” e comporta qualquer pessoa, acima de 16 anos de idade, que queira se inscrever. Este período dura apenas um semestre e os alunos têm aulas de interpretação, história do teatro, corpo, voz e música em três dias por semana. A etapa seguinte é o curso regular, com duração de dois

anos e aulas de segunda a sexta-feira. Mas, para cursar o Regular, cada aluno deve apresentar cerca de duas cenas (uma escolhida por ele e outra pela banca), com duração média de três minutos, e ser aprovado por uma banca avaliadora, formada por professores da instituição. No último semestre, o REG4, o aluno passará mais uma vez por uma avaliação eliminatória. Ele deverá apresentar cerca de cinco cenas (uma por semana) para bancas compostas de diversos profissionais das artes cênicas. No caso de aprovação, o aluno estará apto a ingressar no estágio de montagem.

A atriz e ex-aluna da CAL Ana Paula Oliveira acompanhou-me desde o início até a formatura na CAL e nos fornece um relato curioso sobre o passar dos semestres na escola, apontando uma espécie de profissionalização da postura dos alunos. O ator Eduardo Galão, também ex-aluno da CAL, fala sobre a “entrega ao teatro”, viabilizada pela escola, também de maneira processual:

“A gente começa com 30 e tanto e termina com 12 [na turma]. É sair do oba-oba do início. Por mais que eu me considere disciplinada, no começo era mais: quem é o mais gatinho, onde vai ser a festa. Ainda tem aquela coisa meio colégio. No final, eu me considero uma profissional. A postura nos ensaios é outra, as conversas são outras. (Ana Paula Oliveira, ex-aluna de 2008)”

“Acho que a CAL foi muito importante porque foi lá que aprendi mais profundamente sobre o teatro. O currículo

da escola abre o leque profissional para que a gente comece a se entregar cada vez mais e verdadeiramente ao teatro. (Eduardo Galvão, ex-aluno de 1989)”

A CAL foi fundada em 1982 por Eric Nielsen e Yan Michalski – falecido em 1990 – para formar “mão-de-obra artística”, contando com um corpo docente especializado e reconhecido no meio. Além de Nielsen, a direção da escola cabe a Gustavo Ariani e é coordenada por Hermes Frederico. Seus “padrinhos” são a fonoaudióloga Glorinha Beuttenmuler e o ator Sérgio Britto. A CAL costuma também abrigar dezenas de cursos livres de variados temas e cursos específicos para crianças e adolescentes (de 6 a 15 anos), coordenados por Alice Reis<sup>43</sup>. A escola está equipada com uma sala que faz as vezes de teatro, o Espaço Yan Michalski, construído em 1999 a partir de uma das alas maiores da casa. O lugar foi projetado pelo cenógrafo e arquiteto José Dias, sua estrutura de iluminação é de Wilson Reiz (que também é o iluminador “oficial” das montagens da CAL), há mesas de som e luz e o público se acomoda em arquibancadas móveis, com capacidade para 96 espectadores. Embora este seja o espaço chamado de “teatro” por toda sua concepção técnica, as montagens não ficam

---

<sup>43</sup> Segundo a instituição, o curso voltado para o público infanto-juvenil tem como objetivo “estimular o aluno a descobrir sua criatividade, os alunos na escola são incentivados a ler, a vivenciar jogos e improvisações dramáticas e a interpretar personagens ao mesmo tempo em que desenvolvem a imaginação e a sensibilização corporal e vocal. Trabalhando em grupo na criação de espetáculos, os alunos do curso de teatro para crianças confeccionam cenários e figurinos para as apresentações que encerram cada um dos cursos, com universos múltiplos abrangendo desde clássicos da literatura até temas do cotidiano jovem, dando ao aluno a chance de conhecer melhor o Teatro e a si próprio.”

restritas a ele. Outras salas da casa e mesmo os espaços ao ar livre são frequentemente utilizados para peças e apresentações de cenas, “fugindo” do espaço convencional. Cabe fazer um adendo: não há palco italiano na CAL.

A antropóloga Ana Amélia Silva (2003) escreveu sua dissertação de mestrado comparando duas escolas de teatro, uma privada e a outra pública, a saber, a CAL e a Escola de Teatro Martins Pena, respectivamente. Em seu trabalho, Silva assinala que os alunos da CAL pertenceriam a uma classe média e alta, já que os custos do curso inteiro podem ser considerados bastante elevados. A matrícula na escola custa cerca de noventa reais e a mensalidade custa seiscentos e cinco reais. Porém, este valor não é estável. Quando o aluno ingressa no REG2, por exemplo, há uma “taxa de montagem” mensal obrigatória, para custeio das despesas com a primeira montagem.

A CAL abarca em seus domínios por volta de 500 alunos, sendo que há aproximadamente seis formaturas por ano (três a cada semestre, correspondendo aos turnos manhã, tarde e noite), mas esse número não é exato, pois depende da quantidade de turmas no semestre<sup>44</sup>. Em minha turma, formaram-se vinte pessoas, sendo treze mulheres e sete homens. A turma que se formou no mesmo semestre que nós, correspondendo ao turno da manhã, também contava com

---

<sup>44</sup> Em 2007, foram cinco formaturas; em 2006, cerca de seis e em 2005, sete turmas se formaram.

exatamente a mesma proporção. Observando a média de mulheres e homens nas turmas de 2007 e 2008 (treze turmas), há claramente um predomínio de mulheres, muitas vezes na proporção de 2 mulheres para 1 homem. Semelhante configuração é notada por Silva (2003: 17), que aponta a primazia do número de mulheres sobre o de homens (quinze para cinco). A turma em que iniciei a CAL mudou sua configuração original no semestre seguinte, pois originalmente havia cerca de três homens e vinte e cinco mulheres, o que se considerava um fator de dificuldade para montagem de peças<sup>45</sup>. A autora assinalava que, em 2002, os atores formados na CAL eram por volta de 90 ao ano. Apenas cinco anos depois, foram 105 os alunos formados - e em 2008 o número pulou para 136.

O trabalho de Silva (2003) é uma importante contribuição ao estudo do teatro pela antropologia. A autora busca traçar um perfil comparativo dos estudantes da CAL e da Martins Pena sob a égide do discurso proferido sobre a profissão e a situação escolar, tendo como referência o estudo pioneiro de Maria Cláudia Coelho, de 1989, cuja pesquisa também se passou em uma escola de teatro. A dissertação de Coelho (1989) tinha como objetivo mapear as representações que os jovens aspirantes à carreira de ator faziam da profissão almejada, a partir de considerações sobre o estilo de vida ("alternativo", "cabeça

---

<sup>45</sup> É importante notar que a maciça inclusão feminina no teatro (acompanhando outras esferas profissionais) no século XX foi precedida de uma forte exclusão, ao lembrarmos que os papéis femininos não eram interpretados por mulheres no teatro grego nem na era elisabethana, por exemplo.



aberta"), o *ethos* (hedonista) de grupo e visão de mundo (a unicidade individual). Andrea Ribeiro (2008) também escolheu uma escola de teatro particular carioca para realizar seu trabalho de campo com uma pesquisa sobre "os processos de construção das identidades sociais e pessoais" a partir de um grupo de alunos de teatro.

O exercício profissional do ator não pode prescindir do registro no sindicato, obtido ao cursar a faculdade de Artes Cênicas ou cursos profissionalizantes, ou ainda com experiências consideradas "suficientes" nos palcos. A profissão de ator foi regulamentada somente em 1978, pela lei no. 6.533/78. Segundo o Sindicato dos Atores, o SATED, para obter o registro definitivo é preciso passar por três fases: na primeira, apresenta-se currículo, matrícula ou diploma em escola de teatro ou todas as comprovações de trabalho em ordem cronológica (cartazes, filipetas, programas, contratos, notas contratuais, recibos ou carteira assinada) e paga-se 30 reais. O registro provisório é válido por um ano e, após o término deste prazo, é necessário apresentar uma nova comprovação de trabalhos profissionais ou a declaração de conclusão do curso profissionalizante de teatro. A segunda fase é de capacitação, onde se paga 160 reais se o registro for considerado provisório e 110 reais se for definitivo. Na terceira fase, passa-se à sindicalização no Ministério do Trabalho e confecção da carteira de sócio. O registro profissional só é exigido para atores com mais de 14 anos de idade. Se uma criança trabalhar como ator, ela poderá

receber salário e “*terá assegurados todos os direitos trabalhistas e sindicais.*” Como outras atrizes-mirins, Isabelle Drummond iniciou sua carreira no papel de Emília, no Sítio do Pica-Pau Amarelo, aos seis anos, idade em que a maioria das crianças está aprendendo a ler e não exerce nenhuma profissão. Mais velha, embora ainda muito jovem, Isabelle declara: “*Hoje tenho treze anos e estou certa de que quero ser atriz para o resto da minha vida, independente de qualquer outra profissão que possa seguir*” (apud Pêra, 2008: 10). Há imbricada a ideia de que se pode fazer teatro desde criança, mas que também se relaciona com um “ethos” próprio das artes, do “artista-nato” e da educação artística que “estimularia” a criança. O depoimento a seguir é de Rafael Queiroga, filho de artistas “*que se considera ator desde pequeno*”:

“A minha mãe era atriz, meu pai de verdade era músico e meu pai de criação é diretor. Tive uma criação totalmente artística. Brincava de direção. Sempre fui, de gen, eu já nasci uma criança solta. Não tô nem aí pro que os outros vão achar. Minha primeira peça foi com 5 anos de idade. Fiz dez anos de curso com meu pai. Depois entrei pr’O Tablado. Eu comecei a perceber que eu não queria mais ficar na escola porque eu sempre tive problemas com estudos. Estudei em trezentos colégios diferentes. E não entendia nada. Fiz supletivo. Já tive inclinação pra querer ser jogador de futebol, médico, mas tudo isso tinha que estudar e eu não queria. A única coisa que eu sabia fazer era atuar. Saí da acomodação

de só fazer peças com o meu pai. Foi daí que eu comecei a perceber que eu seria ator, mas eu gosto mais da função de diretor que da de ator.”

É de se notar que a profissão de ator acopla em si a possibilidade de uma outra profissão e, até mesmo, de ser ela mesma todas as profissões, como o aluno da CAL Luiz Carlos Gomes justifica:

“Estou terminando o REG I à tarde. Entrei na CAL porque já tinha tentado várias coisas e nunca era realmente o que eu queria. Aí pensei: 'se eu nunca fico na mesma coisa, vou fazer teatro, assim posso variar as profissões'. Me ferrei... Entrei por curiosidade e agora não largo mais!”

No depoimento de Isabelle Drumond, a pequena atriz afirma “estar certa” de que quer ser atriz, ao mesmo tempo em que afirma poder seguir qualquer outra profissão. Para Queiroga, a atuação foi parte de sua criação, de sua educação. Poder-se-ia dizer que o ator “cresceu atuando”. A ideia do jogo, da brincadeira e mesmo do amadorismo do fazer teatral devem ser levados em conta aqui. São poucas as profissões em que se pode começar criança ou permanecer amador. Ao mesmo tempo em que se pode fazer teatro profissional ainda criança, sem que isso se configure como “exploração do trabalho infantil”, isso não quer dizer que a passagem para a profissionalização da profissão, na maior parte dos casos, aconteça sem que haja dúvidas, como mostra o depoimento de outro jovem ator,

Gregório Duvivier – este depoimento foi tomado logo no início de sua carreira profissional, quando ainda se acostumava com o sucesso do espetáculo ZÉ. A dúvida que ele manifestava então foi seguida de uma certeza na profissão, derivada dos inúmeros trabalhos que surgiram depois:

“Eu ainda não pensei nisso [na profissionalização]. Quer dizer, acho que foi com o Zé porque foi uma estreia profissional. Eu não tenho registro e vou fazer uma Faculdade de Letras ano que vem. Ainda não decidi se quero seguir isso profissionalmente.”

Os dramas pessoais dos atores na escolha de suas carreiras não são o foco deste trabalho, embora seja importante deixar a questão indicada. Para tanto, os trabalhos de Coelho (1989) e Ribeiro (2008) se debruçaram sobre o tema da escolha pessoal de ser ator e suas implicações familiares e sociais. Um fator fundamental do momento em que, afinal, alguém escolhe que quer ser ator é o do acesso a escolas de teatro. Se décadas atrás não havia cursos e as escolas de teatro rareavam, hoje elas se multiplicam a cada ano. Somente na cidade do Rio de Janeiro, há cerca de 19 escolas profissionalizantes, de nível médio/técnico ou superior. Vale a pena acompanhar a análise de Silva sobre as mudanças nas representações de estudantes de teatro na comparação entre seu trabalho e o de Maria Cláudia Coelho:

“Se há quinze anos as representações dos estudantes de teatro (CAL) encontravam eco num ideário

contracultural, hoje o acento é colocado sobre uma “ideologia do trabalho”, a qual liga-se à incorporação de valores individualistas (cujos aspectos particulares, em parte, foram acima descritos). Esta “ideologia do trabalho” refere-se não somente à incorporação de uma ética profissional (dentro do processo de aprendizagem técnica e teórica da profissão de ator), mas diz respeito à incorporação de uma identidade social específica que leva o estudante a aderir a novos códigos culturais e novos valores, os quais giram em torno da profissão, mas que contaminam e passam a fazer parte de sua experiência pessoal. Esta “ideologia do trabalho” busca sublinhar o trabalho do ator como uma “profissão como outra qualquer”, tão séria, tão respeitável, tão digna quanto qualquer outra profissão “burguesa”. A reivindicação por este novo *status* da profissão de ator – que os estudantes, ao mesmo tempo, afirmam e buscam incorporar – procura inclusive, em relação a alguns pontos, se distanciar da imagem “contracultural” do ator, a qual poderia acentuar certos aspectos não desejáveis para este novo perfil.” (Silva, 2003: 67)

Esta tese tomará como base duas experiências etnográficas dentro de escolas: a trajetória do curso profissionalizante na CAL e de aulas n'O Tablado. Não se trata, contudo, de fazer necessariamente uma comparação entre escolas, mas de perceber as questões próprias dos atores sobre o aprendizado da atuação. A CAL é uma das mais respeitadas escolas de formação de atores, como vimos, e O Tablado é um renomado curso essencialmente amador, que atrai centenas de

aspirantes a ator todos os anos. O imaginário sobre O Tablado contempla a ideia de que dali pode-se ir para a televisão e, mais objetivamente, para a TV Globo e, embora esta passagem não seja explicitamente parte dos objetivos do curso, ela aconteceu na carreira de vários atores ao longo dos anos, como nos relata Queiroga sobre o tema:

“Todo mundo me pergunta como é o Tablado porque tem essa imagem que primeiro ano no Tablado, segundo ano na Globo, que é mentira. Como muitas pessoas que estão na Globo passaram pelo Tablado... mas tem que lembrar que cada turma tem 40 alunos, desses 2 foram pra Globo.”

Um dos motivos mais alardeados para se estudar n'O Tablado é justamente o da “passagem” para a Globo. A rede Globo é uma grande fonte de sustento para a cidade do Rio de Janeiro, é mais que uma rede de televisão, é um poder econômico que criou um mercado e, de certa forma, uma legitimação e valorização da profissão do ator, mesmo que o discurso da contracultura (e da contra-televisão) ainda tenha suas permanências (cf. Ribeiro, 2008). A televisão garantiria não só o sustento, mas também a aquisição de status/sucesso, o que quer dizer algo além de aparecer nas páginas de revistas de celebridades: ser um ator “conhecido” abre mais portas de patrocínio para fazer teatro e atrair público, como afirmou um aluno:

“Para chamar atenção das pessoas para irem ao teatro, se você não for o Miguel Falabella ou não estiver na Globo, você não vai lotar o teatro – e, mesmo que esteja lá, é melhor que seja no teatro do shopping da Gávea, porque se você estiver em outro lugar não dá.”

Mas é claro que esta equação não é algo simples. O “status” da televisão incomoda, por exemplo, quando “os atores fazem teatro só por status”, como afirmou o diretor de teatro Eduardo Tolentino<sup>46</sup>, ou como diz um aluno da CAL, Rômulo, que afirma com convicção que “nem todos querem virar atores. Alguns querem ficar famosos. Vários, aliás”, como se a fama fosse incompatível com o “ser ator”. A possibilidade da fama é uma importante faceta da profissão de ator e foi explorada por Maria Cláudia Coelho em livro sobre o tema (1999). É interessante notar que a dobradinha sucesso/profissão e suas implicações aparece nos dias de hoje em outras profissões, como a publicidade, segundo Durand (2006: 10):

“Segundo matéria de imprensa, a procura pelo ensino de publicidade tornou-se função do próprio sucesso do *marketing* da publicidade, projetando uma imagem de sucesso fácil e muito centrado na pessoa dos “criadores”. (...) os alunos [são] seduzidos pelo *marketing* da propaganda. Glamour, dinheiro e a possibilidade de estar próximo a gente bonita ainda são os principais motivos que levam o jovem a se decidir por concorrer ao vestibular de publicidade.”

---

<sup>46</sup> In: Segundo Caderno, O Globo, quinta-feira, 8 de janeiro de 2004: “Importância de ser fiel: no Rio, Eduardo Tolentino lamenta que atores façam teatro só por status”.

Como vimos, o discurso de que O Tablado é “uma porta para a Globo” é bastante comum, porém isso não é exclusividade daquela escola. É parte importante do imaginário dos alunos a especulação sobre o poder de cada curso profissionalizante, como nota Ana Amélia Silva (2003:121), em sua comparação entre CAL e Martins Penna. Uma das alunas da Martins Penna, entrevistada pela autora, revela uma preocupação com a própria precariedade (do teatro e da escola) e pontua a “maior facilidade”, “mais QI” (no caso, referindo-se a “quem indica”, ou seja, o favorecimento por motivos afetivos ou, de todo modo, não-profissionais), que os alunos da CAL supostamente teriam no contato com diretores “globais”. No caso d'O Tablado, observei várias vezes um discurso sobre a “seriedade” e “profissionalismo” da CAL em oposição ao lado mais “livre” e “amador” d'O Tablado, por ser “sem certificado e diploma”. Embora o discurso da liberdade inventiva seja a palavra de ordem, ele não é antagônico à exigência de disciplina e frequência dos alunos nas aulas. Nas palavras de um dos professores: “*Não estamos no oba a oba, isso aqui é uma escola. Não é porque não estamos numa faculdade ou na CAL que não vamos ter seriedade*”. A CAL ou a faculdade, lugares que conferem registro e cobram notas, parecem ser locais onde a seriedade é tomada como um dado por sua própria estrutura: são lugares em que se seria “obrigado” à seriedade.

\*\*\*



A secretária hoje responsável por atender ao telefone n'O Tablado, Vânia Velloso Borges, representou o papel de Maribel na primeira montagem da companhia (a da peça *Pluff, O Fantasmilha*), e diz-se que responde a quem lhe pergunta se ali há aulas de teatro: *"aqui tem aulas livres de improvisação"*. O Tablado é uma *"escola de teatro, onde os alunos participam de cursos livres de interpretação e que não confere certificado algum"*. Para entrar nesta escola é necessário pagar uma taxa de inscrição, preencher um formulário com algumas perguntas e participar de um sorteio. No formulário de ingresso deve-se colocar cinco alternativas de horário e professores por ordem de preferência. Além disso, responde-se a perguntas como "por que escolheu o Tablado", "qual a peça de teatro que você mais gostou" e "o que espera deste curso?" Tendo sido paga a taxa exigida e preenchido o questionário, o candidato ao curso de ator terá seu nome incluído em um sorteio que decidirá - de uma forma oracular<sup>47</sup> - quais alunos serão os "escolhidos" e terão o privilégio de entrar para o Tablado. Não é dado qualquer esclarecimento sobre o real papel do questionário prévio, visto que o sorteio é referido como a única forma de entrar no curso. Os sortudos sorteados pagam a matrícula de 210 reais e a mensalidade de mesmo valor para ter aulas uma vez por

---

<sup>47</sup> Holbraad (2002), em um estudo sobre o oráculo do Ifá, afirma que os veredictos divinatórios acontecem quando há uma colisão de trajetórias, então, poder-se-ia usar justamente este encontro como definidor de um conceito de verdade. No contexto adivinatório do oráculo, a noção de verdade se torna tanto personalizada quanto temporalizada, já que os veredictos emitidos são relativos a questões que também são pessoais e temporais: os veredictos não podem ser outra coisa a não ser verdadeiros.

semana com uma hora e quarenta e cinco minutos de duração durante 10 meses. Em média, entram 164 alunos para 10 turmas de adultos, fora os cursos específicos para crianças e adolescentes. O espaço d'O Tablado é composto de um teatro com palco italiano, com coxias, tapadeiras, refletores, plateia e camarim, além de algumas salas menores. É ali que acontecem as aulas e as apresentações no final do ano.

O corpo docente da escola segue linhas de trabalho diferentes: há os que privilegiem a comédia e os musicais, há os que se especializem no "psico-drama" ou "teatro-terapia", entre outros. Não há uma grade pré-determinada a ser seguida e, desde que existam vagas, cada aluno escolhe o professor de sua preferência e por quantos anos cumprirá o curso. O que estabelece o elo de ligação entre os métodos dos professores é o próprio mote da escola: trata-se essencialmente de uma escola de improvisação. Na escola amadora por "amar o teatro", segundo a fundadora Maria Clara Machado<sup>48</sup>, tampouco há verdadeiramente uma conclusão do curso, ainda que, ao final de um ano letivo, cada turma apresente uma peça de teatro no próprio palco da escola.

---

<sup>48</sup> Maria Clara Machado recebeu uma bolsa de estudos do governo francês, para estudar teatro em Paris, após uma bem sucedida carreira com Teatro de Bonecos. Participou do curso de mímica ministrado por Etienne Decroux e um curso de férias em Londres. Fundou O Tablado quando retornou ao Rio de Janeiro, tendo depois publicado 23 livros e ganho 26 prêmios.

O Teatro Amador O Tablado foi fundado em 1951 por Anibal Monteiro Machado, Maria Clara Machado, Eros Martim Gonçalves, Stélio Emanuel de Alencar Roxo, Edelvira Fernandes, Carmem Sylvia Murgel, Eddy Cintra de Rezende, Oswaldo Neiva, Carlos Augusto Alves dos Santos, Marília Macedo, Jorge Leão Teixeira, Antonio Gomes Filho, Dea Fernandes, João Augusto de Azevedo Filho, João Sérgio Marinho Nunes e Isabel Bicalho. A história d'O Tablado, com suas peças e defesas do amadorismo, está cuidadosamente exposta no trabalho de Gorayeb (2003) sobre esta instituição de ensino. Para se ter uma ideia do modo como o improviso tomou parte inclusive no momento em que a escola nasceu, cito a descrição da autora:

“O Tablado quando começou não tinha cadeiras na plateia, os pais e alunos levavam os banquinhos. Não havia refletores e Maria Clara improvisava com latas, a sonoplastia era feita com barulhos diversos e os objetos e adereços confeccionados ali mesmo (Gorayeb, 2003: 90)”

O Tablado é, portanto, essencialmente um curso de teatro amador, sem caráter de formação profissional como a CAL, a Martins Pena ou a Uni-Rio. Sua inserção nesta pesquisa deve-se não apenas à importância de sua história para o teatro brasileiro – *“Pluff [de 1955] representou para o teatro infantil o mesmo impacto e a mesma revolução que Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, para o teatro*

*adulto*<sup>49</sup> – como pelo fato dos alunos d'O Tablado frequentemente cursarem aulas de vários professores, montando uma espécie de curso extenso e personalizado que os torna capacitados a tirar o registro profissional. Ademais, é notória a importância d'O Tablado na formação de atores e grupos profissionais, ainda que o discurso passe pelo amadorismo. O diretor José Lavigne<sup>50</sup> pondera o lado “amador” d'O Tablado lembrando o percurso das gerações de atores formadas ali:

“O Tablado tem trinta e tantos anos e as gerações são muito diferentes. Não há um jeito de representar que tenha permanecido em todas as gerações. Na década de 70, como havia um elenco regular, mais constante, de pessoas da mesma turma, acho que as pessoas tinham coisas muito parecidas. Foi uma geração francesa. De escola francesa. Porque a Clara estudou na França e dava muita importância à mímica, à clareza do ator. Uma coisa meio de história em quadrinhos. E muito exagerado. Acho que no Tablado a gente trabalhou com exagero e com humor. Lá não tem ator-trágico. O que foi dar no Asdrúbal e no Manhas e Manias, por exemplo.”

A escola mantém seu prestígio como um *lócus* de excelência para o ensino da arte do teatro, enfatizando em seu discurso interno ser uma “escola de improvisação”. A ideia de improviso liga-se diretamente à de amadorismo nesta escola, e amadorismo aqui sugere tanto uma

---

<sup>49</sup> Ver: Gorayeb (2003: 95).

<sup>50</sup> Depoimento de José Lavigne publicado na revista *Dionysius* (1986: 247) *apud* Fernandes, 2000.

concepção de “amor ao teatro” como de “falta de profissionalismo”. N’O Tablado, muitas vezes percebe-se que a profissionalização da carreira de ator aparece como uma espécie de Outro da improvisação. O Tablado, ao não conferir necessariamente o certificado profissional aos seus alunos, “preservaria” seu amadorismo e amor pelo teatro. Nos dizeres de um aluno “tabladiano”:

“Eu tenho antipatia pela CAL porque é um curso sério demais. A graça em fazer teatro está na paixão e não em se levar muito a sério e levar o que faz a sério. Os professores e os alunos são profissionais demais, não tem flexibilidade, não vejo paixão. Assim como O TABLADO peca pelo amadorismo, acho que a CAL peca pelo profissionalismo”.

O amadorismo da escola seria responsável por um “self espontaneamente criativo” (Moreno, 1984:17), teoricamente contraditório à formalização da profissão. O conceito de amador é visto de forma ambígua entre os alunos d’O Tablado, que tanto relatam a negatividade da ausência de profissionalização, como enfatizam sua correspondência a uma emoção positiva – o amor –; “amador” é aquele que ama o teatro a tal ponto que não se profissionaliza, como se amor e dinheiro fossem irreconciliáveis por natureza (Simmel, 1998). Um dos jovens alunos dá a medida deste amor:

“O Tablado se define pelo seu amadorismo pelo bom e pelo mau sentido. Também pelo fato de você amar o

que faz. O Tablado, antes de ensinar técnica, ensina o amor ao teatro, todos os problemas, nervosismos. Acho que ensina isso e ponto final. Mas existe coisa mais importante do que isso? Acho que não. Ao mesmo tempo, é uma escola que não profissionaliza. Mas acho que ela dá o mais importante, que é a paixão pela profissão, pelo processo.”

Contudo, outro aluno da mesma turma pondera pelo caminho da profissionalização:

“Quando você entra numa turma, tem pelo menos 30 % de pessoas que nunca fizeram nada, parece cota de negros na faculdade. Agora toda peça tem que ter 30% de pessoas que nunca fizeram nada. Não tenho nada contra, contanto que trabalhem muito mais que eu, porque é a primeira vez, que respeitem a profissão, porque eu já trabalho nela. O advogado não vai gostar de ver um cara que não é advogado ganhando dinheiro como advogado. Eu acho isso um absurdo, porque todas as profissões têm um sindicato que cassa quem faz isso e o ator não tem. Qualquer um é ator, se é filho do Gilberto Gil faz a novela, então a profissão fica muito marginalizada.”

A profissionalização do ofício implicaria em uma perda do potencial inocente, dando lugar a uma arte potencialmente não-criativa. Ao analisar a oposição entre os artistas *inconformistas* e os *profissionais integrados*, Becker explicita este medo: “*um mundo artístico inteiramente profissionalizado pode tornar-se escravo das próprias*

*convenções que lhe dão existência, passando a produzir o que poderíamos chamar (...) de trabalho de rotina (Becker, 1977b: 13)”.*

Todo o discurso sobre o amadorismo x profissionalismo d'O Tablado está calcado fundamentalmente nas questões que a própria Maria Clara Machado sempre se colocou: *“A estreia de Pluft foi muito importante para mim, pois foi quando eu disse não ao teatro profissional, quando eu desisti de ser atriz”*<sup>51</sup>. Ao dizer não ao modelo profissional, ela diz sim ao amador, mas ao mesmo tempo não nega a importância do primeiro. A questão está longe de ser “fazer teatro mal feito” - pelo contrário, é um fazer teatro no sentido mais amplo da improvisação o que se quer aqui:

“O profissional que um dia foi amador e que aprendeu a abrir uma cortina, pregar um prego ou decorar um texto com o mesmo respeito pelo trabalho do contrarregista, do ator, do diretor, ou do porteiro, que aprendeu a dividir responsabilidades e assumi-las, será um homem de teatro muito mais completo e feliz. O teatro será para ele não apenas um ganha-pão, mas uma maneira especial de viver.”<sup>52</sup>

Este discurso sobre o aprendizado dos detalhes perpassa a fala dos atores, alunos e professores que passaram pelas mãos “maternais” de Maria Clara Machado. Para um conhecimento mais amplo sobre

---

<sup>51</sup> Maria Clara Machado em depoimento ao SNT, Serviço Nacional de Teatro, apud Gorayeb (2003: 94).

<sup>52</sup> Depoimento de Maria Clara Machado in: Cadernos de teatro no. 53.

essa diretora que se tornou uma referência no teatro, sobre a escola que ela fundou e a visão dos professores, a leitura do trabalho de Gorayeb (2003) é referência importante. Nota-se como a fala de Maria Clara Machado sobre o que é o seu fazer teatral passa a ser também a fala de seus alunos, como veremos no depoimento a seguir:

“Eu respondo que se você fizer Tablado você não vai aprender teatro. Você não vai lá e se descobrir como uma atriz. O Tablado é maravilhoso para você se soltar e para pessoas que – e isso só acontece com algumas – para virar rato de teatro. Você além de saber fazer tudo, desde a maquinaria, até a maquiagem, contrarregragem, aprende a pensar rápido como um rato, a se virar, a firmar o pé em cena e ninguém te tirar, a entrar em cena e ninguém te tirar. É diferente mesmo o teatro de improvisação. O Tablado não ensina isso, ele joga no ar e você tem que pegar. Ninguém pega a sua orelha e diz que a improvisação foi criada nos tempos... ele joga você na ação: agora vocês são dois bêbados e ele ficou com a sua mulher, faz! Se você tem interesse em fazer isso, você se imagina bêbado e se joga na cena.”

Este “*se jogar em cena*” pode parecer algo metafórico ou simplesmente um exemplo, mas não é. O depoimento a seguir ilustra como o “*se jogar*” no palco d’O Tablado pode até mesmo servir como um “batismo” na profissão:

“No Tribobó City eu fazia uma índia. Tinha uns 13 anos. Minha irmã era a mocinha e estudava medicina. O



namorado dela, da faculdade, “futuro médico”, odiava teatro e morria de ciúmes da minha irmã. Ele não podia nem ouvir falar d'O Tablado. Era levado quase à força para ver a peça. Tímido, fechado, mal-humorado, ficava no balcão esperando impaciente pelo fim do espetáculo. Um dia, emergência! Um dos índios não chegava nunca. Casa cheia e não deu outra. Empurramos ele para a coxia. Enfiamos o figurino na marra, e o “doutor”estreou no teatro. Seu nome? Wolf Maia...” Depoimento de Bia Nunes *apud* Gorayeb (2003: 110).

É um discurso semelhante ao do professor d'O Tablado e ex-aluno de Maria Clara Machado Luiz Carlos Tourinho, que afirma que “o *charme do Tablado é a improvisação*”:

“É por isso que todo ator do Tablado é meio pronto. A gente aprende a improvisar, a gente tem noção da dramaturgia desde o primeiro diálogo. Então, a gente sabe inventar uma cena com início, meio e fim e com conflito no meio que tem que resolver. Você sabe se virar! Tem muito ator que a gente tem que dar o texto na mão, não é? Se não der o texto ele fica parado.” *apud* Gorayeb (2003: 205)

Contudo, nem todos lidam bem com esse “*se jogar*” no palco, tão apreciado nos palcos tabladianos. O extenso depoimento da atriz Malu Galli, ex-aluna d'O Tablado, é importante para notarmos que há *outsiders* neste método de ser jogado aos leões, ocasionando mesmo a

desistência da carreira (ainda que tenha acontecido uma retomada anos mais tarde):

“Comecei com 10 anos n'O Tablado, mas era mais uma aula que eu fazia. Comecei a gostar muito, o ambiente era muito sedutor, fiquei até os 15 n'O Tablado. Mas quando tinha meus 14 entrei naquela fase de pré-adolescente chata, bateu uma timidez que eu nunca tinha tido, e tenho até hoje, eu contraí na adolescência. E tem essa coisa do Tablado de você ter sempre a improvisação, com turmas muito grandes, a improvisação sempre tendendo para a comédia. E quem se destacava era quem ia lá na frente e fazia uma coisa muito engraçada. E eu comecei a me retrair, usava aparelho, óculos, era alta, meio monga. Fui me apagando, ficando lá pra trás... e comecei a achar que eu não tinha vocação para aquilo. E saí do Tablado, não estava mais gostando daquilo. No Santo Inácio, onde eu estudava, eu tinha que escolher entre duas coisas pra fazer e acabei indo fazer teatro [com o professor *Almir Telles*, que também dava aulas no Colégio São Vicente e atualmente ministra aulas na CAL]. Eu ganhei o papel principal, que cantava, tinha cenas de plateia. Eu fiquei muito surpresa de ter ganhado o papel porque eu também não sabia o que eu era capaz de fazer. Comecei a ensaiar e adorei. Percebi que eu adorava aquilo e que levava jeito. Na época eu soube do curso profissionalizante da Bia Lessa, que na época você podia fazer junto com o colégio. Aí eu fui e não parei mais. Repeti na escola, saí do Santo Inácio... Encontrei os meus no curso profissionalizante. A gente se reunia depois das

aulas, ficava junto, discutia, aquela coisa, aquela vida de curso de teatro, parece um universo paralelo. Um mundo novo. De lá comecei a trabalhar. Quando eu entrei, meu pai nem sabia que eu estava lá. Ele era absolutamente contra. E até minha carreira engrenar, até não faltar trabalho, dinheiro, demorou muito. Passei uns 10 anos meio capenga. Trabalhava e depois não tinha nada. Nessas horas vinha meu pai, alguém, falando pra eu fazer alguma faculdade. Eu mesma pensava em fazer arquitetura, dava umas crises. Mas eu nunca tive dúvida nem do meu desejo nem da minha capacidade, mas batia muita frustração com o retorno prático das coisas. Até você colher demora muito tempo. Eu tinha muita angústia, incerteza, de que eu estava investindo em uma coisa que não tinha retorno. Que era uma coisa muito ingrata, muito injusta. Esse medo todo ator tem. Mesmo com contrato, a gente fica pensando em quando for acabar o contrato. O medo é inerente, é uma coisa arriscada. Se a gente estivesse na Alemanha..., mas no Brasil?”

É curioso como o discurso da “desistência” da carreira é comum ao meio. Lembro-me de uma ocasião em que assisti em um programa de televisão, no qual um aluno de segundo grau perguntou a Fernanda Montenegro o que ele precisava fazer para se tornar ator. Ela respondeu: *“Desista! Se a vida ficar insuportável sem o teatro, aí você volta. Mas só se você não conseguir viver sem ele”*<sup>53</sup>. O “risco” da

---

<sup>53</sup> Neste caso, Montenegro parecia estar fazendo uma paráfrase do célebre trecho de Cartas a um jovem poeta em que Rainer M. Rilke diz: *“Pergunte a si mesmo na hora mais tranquila da sua noite: “Sou forçado a escrever?”. Escreva dentro de si uma*

profissão vem de diversos lados - no caso de Malu Galli, da falta de perspectiva e retorno financeiro, mas há também a perspectiva da "vergonha da profissão". Observemos o depoimento da atriz Ana Paula Oliveira, onde o cinema aparece como uma alternativa socialmente mais aceita que a do teatro:

"Eu fiz teatro e dança quando era adolescente, na Cal. Na época eu ia fazer vestibular para publicidade e eu desisti de fazer teatro porque achava que era uma coisa muito utópica: imagina eu na televisão, no cinema... e desisti. Foi um lado muito fraco meu. Por eu não ter nascido numa família de atores... eu comecei a fazer publicidade, trabalhava muito. A balança começou a ficar muito desequilibrada. Uma amiga minha largou a psicologia para fazer teatro e a gente conversava muito sobre isso. Eu chegava em casa aos prantos. Eu, já com 25 anos, pensava em largar tudo, começar do zero, continuar a morar com meus pais... Meus pais nem cogitavam que eu quisesse estudar teatro. Aí eu entrei na Cal, em nenhum momento eu pensei em voltar atrás. Mas quando eu pedi demissão da área de publicidade eu não tive coragem de dizer que era porque eu queria virar atriz. Porque eu acho que, no inconsciente das pessoas, elas acham que ser ator é não querer trabalhar, viver no oba-oba, fazer propaganda de xampu e ficar famoso. Eu tinha medo dessa reação, por mais que eu não acredite nisso. Eu preferi dizer que eu estava indo fazer cinema porque na época eu também estava

---

*resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples "sou", então construa a sua de acordo com essa necessidade".*

fazendo um curso de cinema. Eu achava que era mais inteligente. Eu custei pra falar que eu queria ser atriz por causa dessa reação, desse olhar estranho das pessoas. Hoje em dia eu falo: eu sou atriz; não tenho mais vergonha. Quando eu comecei a falar para as pessoas mais íntimas, baixinho, que eu queria ser atriz, as pessoas tinham a mesma reação: “*ah, vai ficar na vida boa*”... Eu estudo muito, tô fazendo um curso sério, profissionalizante, fora o que eu tenho que batalhar por conta própria. O teatro tira de mim 6 horas do meu dia! Eu ficava puta. Hoje em dia eu já não tenho nenhuma vergonha. Mas tem sempre a piadinha: “*quando você vai entrar na Globo?*” Dentro de mim eu fico pensando: não é tão pequeno assim, é muito maior que a Globo.”

A cobrança do “sucesso” via televisão relaciona-se com a perspectiva de falta de retorno financeiro, já que alguns atores “de sucesso” na TV realmente usufruem de salários mais dignos que os da grande parte dos atores de teatro, além de todo o entorno da fama alcançada<sup>54</sup>. Ademais, esta “vergonha” da profissão é própria inclusive de sua história. Silva (2003) faz alusão ao “*novo status*” da profissão de ator a partir de sua regulamentação no final da década de 1970. Até então, os estereótipos vinculados ao ator eram de “*vagabundo, desocupado, desordeiro, subversivo*”, como assinala a autora. Além disso, pode-se acrescentar também as acusações de prostituição para as mulheres e de homossexualidade, a “forma canônica de

---

<sup>54</sup> Sobre a relação entre atores famosos e seus fãs, ver Coelho (1999).

transgressão" (Bozon, 2002: 53), para os homens. Como vimos no depoimento de Ana Paula Oliveira, esta "má" imagem permanece: "Porque eu acho que no inconsciente das pessoas elas acham que ser ator é não querer trabalhar, viver no oba-oba, fazer propaganda de xampu e ficar famoso." É importante ponderar, contudo, que os preconceitos de hoje podem permanecer (ou não) enquanto resquício, mas estão longe da estratégia de "internamento" dos filhos "desviantes", por uso de drogas ou homossexualismo na década de 1970, como foi apontado por Gilberto Velho (1998). A atriz-vedete Carmen Verônica compara as antigas acusações sobre os atores e, especialmente, as atrizes, com uma grave doença contagiosa:

"Naquele tempo havia preconceito muito grande contra os artistas. A classe era vista como pior que AIDS para contaminar. As mulheres eram encaradas como vagabundas que não mereciam o mínimo de respeito."<sup>55</sup>

A permanência da mesma forma acusatória é relatada pela irmã da atriz Leila Diniz, embora neste caso o *estigma* pudesse ser de certa forma ridicularizado:

"Os caras da faculdade achavam que por ser irmã da Leila eu tinha a obrigação de transar. Minha irmã fez uma revolução, abriu a cabeça de muita gente, mas muita gente encarava isso como galinhagem. (...) A Leila, sempre palhaça, quando estava grávida, dizia 'essa aqui é a irmã da puta, essa aqui, na barriga, vai ser

---

<sup>55</sup> In: Segundo Caderno, O Globo, 4 de janeiro de 2006. "Variações sobre a frescura: ex-certinhas do lalau, Íris Bruzzi e Carmen Verônica brilham em Belíssima."

a verdadeira filha da puta'. Eu era a irmã da puta."  
*Apud Goldenberg (2008: 204/5)*

O segredo de Leila Diniz, talvez, tenha sido justamente a ridicularização do discurso do Outro. Jogo sublime em que o ator aprende a passar para o público a prerrogativa da emoção, seja própria do riso, seja das lágrimas, a partir de uma desconstrução/construção de si.

## CAPÍTULO 2: TEATRO DE VERDADE

### **2.1 Isso é verdade?**

Poderia ser tentador seguir o viés da tradição socrático-platônica e apontar a dicotomia entre “teatro” e “realidade” como o princípio que nutre a ideia de verdade para os atores, se já não tivéssemos – nós, Ocidente; nós, atores contemporâneos – passado pela crítica de Nietzsche à “vontade de verdade”, aos modelos de identidade. Para os atores parece tratar-se antes de uma busca por uma certa “verdade interna”, uma “verdade de si no palco”, tarefa esta igualmente questionável no meio. Esta “verdade interna”, “de si”, de modo algum deixa de coexistir com uma desconstrução brechtiana da personagem. Tomando o exemplo de peças do teatro contemporâneo, houve ocasiões em que presenciei atores se dirigindo ao público, como artistas de um espetáculo que são, para em seguida “retomar” seus personagens, criando uma imagem de fluidez personagem/ator, borrando as fronteiras platônicas do que é ou não é teatro. Podemos apontar um exemplo disto em *Ensaio.Hamlet*, peça que analisaremos com mais profundidade ao longo desta tese, na qual os atores já em cena aguardam o público entrar e cumprimentam os conhecidos da plateia. Neste caso, essa “quebra” das barreiras de que falamos é também uma encenação de quebra, uma encenação de relação



com o público. Outra maneira possível deste relacionar-se com a plateia já fora apontada pelo ator Luiz Fernando Guimarães nos idos tempos do grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Neste caso, porém, a relação parece ser mais fluida e instável, justamente por depender de uma troca de “energia incontrolável” entre ator e público. Vejamos:

“A gente tenta quebrar a barreira de palco e plateia. No palco cada um de nós fala de si, se coloca como pessoa: o lado forte e o frágil. Colocando sua fragilidade no palco você fica penetrável, compactua com a plateia. Fica no ar, no subtexto, uma coisa energética, coisa difícil de falar sobre ela. Essa energia eu não tenho controle. Tem dias em que o espetáculo não acontece, porque depende do dia que cada um teve – não só os atores, mas também as pessoas da plateia. A gente tenta aprender a trabalhar com essa energia, mas é difícil. Há dias que você não está a fim de se relacionar com as pessoas ou não está conseguindo, por um problema qualquer. Então fica mais difícil de se dar para o espetáculo, participar dele, trocar energias, passar suas ideias.”<sup>56</sup>

A presença do público impõe uma relação imediata com o ator, seja explicitada na “quebra da quarta parede”, seja velada pela escuridão da plateia. Em ambos os casos, a tarefa do ator parece ser

---

<sup>56</sup> in Jary Cardoso, “Sossega Leão”, Folha de São Paulo, 1978, Folhetim, no. 96, p.9. *apud* Silvia Fernandes (2000: 59).

ainda a do convencimento de seu público, que nele deve acreditar. Note-se ainda que, em muitas peças de teatro, usa-se como recurso dramático um momentâneo diálogo com uma pessoa escolhida aleatoriamente (ou não) na plateia. Esse momento já me foi relatado muitas vezes como “aterrorizador” para muitas pessoas. Algumas, inclusive, disseram-me evitar peças em que esse confronto fosse sabido previamente. Na peça “Negrinha”<sup>57</sup>, do Grupo XIX de Teatro, a atriz “conversa”, sempre na pele de sua personagem escrava, com pessoas diferentes da plateia, procurando nitidamente estabelecer uma relação de proximidade e cumplicidade com o público que “participa” da história. Este processo, que me parecia a princípio muito delicado e não parecia ferir os sentimentos das pessoas escolhidas (e eu fui uma delas), sofreu um impacto quando uma das pessoas, a quem foi delegado o papel de “sinhá”, revoltou-se e, levantando da imponente cadeira onde estava e que justamente lhe proporcionou o título negado, exclamou de maneira suficientemente audível: *“Eu não sou Sinhá, eu não sou atriz!”*. A atriz, com admirável presença de espírito, abaixou-se pedindo perdão e a conduziu de volta para a cadeira, não a importunando mais a partir de então. Poder-se-ia dizer que quem “quebrou a quarta parede” brechtiana foi o público, não a atriz, que permaneceu fielmente em seu papel de escrava submissa às ordens da

---

<sup>57</sup> A peça “Negrinha” foi inspirada em um conto homônimo de Monteiro Lobato sobre uma menina escrava que continuava a trabalhar na “casa grande” após a libertação dos escravos. A direção é de Luiz Fernando Marques, do Grupo XIX de Teatro.

patroa. As pessoas com quem a atriz dialogava anteriormente limitaram-se a responder suas colocações, muitas vezes de maneira algo constrangida, mas não o suficiente para uma tomada de posição de tal gabarito. A atriz e produtora Angela Pecego relatou-me que assistira há alguns anos uma peça com Thereza Rachel em que a atriz fazia o papel de uma mulher liberada e escolhia um homem da plateia no colo de quem “se esfregada e se roçava” algumas vezes. Angela relatou que ela “*esfregou-se e roçou-se uma, duas, três vezes. Quando chegou na quarta, o escolhido tascou-lhe um beijo de língua, um belo chupão e ela voltou lívida para o palco. Quando retomou o texto, sua voz era fraquinha, fininha...*”. Aqui, também ocorreu uma “revanche” do público, para espanto da atriz. A “verdade” do esfrega-esfrega da personagem rendeu ao homem escolhido no público a chance de revidar, de reagir, de ser ele também um personagem de teatro. Ao contrário do caso de *Negrinha*, não houve uma recusa ao papel, mas sim uma emancipação, uma tomada inesperada da cena. Se as cenas eram “de verdade”? Um espectador da comédia *Terapia do Riso* revoltou-se de tal maneira com a “verdade” de sua exposição pública que chegou ao ponto de escrever para a sessão de reclamações do jornal, normalmente direcionada a problemas com mau serviço em restaurantes ou lugares comerciais, e não ao conteúdo de peças de teatro: “*Fui ver a peça ‘Terapia do Riso’ para me divertir, mas acabei sendo alvo de piadas sem graça e preconceituosas por parte dos*

atores. Quando é que certos diretores vão entender que a plateia paga para ver e não para atuar?"<sup>58</sup>. Para o público que assistia aos desenlaces, a apropriação ou recusa de participar da cena são horas em que o jogo transparece - o palco é ali na plateia também. O sentimento de ser "a próxima vítima" é de verdade...

O público "passa a existir" no momento em que a cena se abre e o incorpora, ampliando a noção de quem vê e quem é visto. Uma abordagem possível para o conceito de verdade na profissionalização do meio teatral passa, portanto, pela ideia de *visibilidade*. Ilana Feldman (2008: 169) aponta para a vinculação entre existência e visibilidade a partir do filme *Show de Truman*. A personagem de Jim Carrey, Truman, cresceu dentro de um programa de televisão, onde todos ao seu redor são atores e sua vida é acompanhada por milhares de espectadores. A diferença de um reality show, como o Big Brother, está no fato que Truman não tem conhecimento disto. Quando se liberta do programa que era sua vida, "deixa de ser imagem": "*seu anonimato, na lógica interna ao filme, será a sua libertação, pois quando ele não tiver mais imagem, desaparecerá e se libertará*" (Feldman, 2008: 69).

A vinculação entre existência e visibilidade frequentemente aparece nas falas dos atores (e não-atores) sobre a presença da televisão, notadamente da Rede Globo, em suas carreiras. No Rio de

---

<sup>58</sup> Rio Show, O Globo, sexta-feira, 28 de outubro de 2005. "Programa Furado".

Janeiro contemporâneo, dizer-se ator relaciona-se socialmente com a ideia de *estar ou não estar na mídia* – simulacro hamletiano –, especialmente na Rede Globo. Ao salário fixo, contratos de merchandising e outras regalias que dificilmente atores de teatro (apenas) desfrutarão, junte-se o fato notório de que a exposição na mídia pode ser diretamente proporcional ao patrocínio que um ator/produtor consegue para fazer teatro. Chama-se “centimetragem” a maneira como os patrocinadores calculam o “rendimento” de determinada peça: calcula-se o “valor” arrecadado medindo, literalmente, os centímetros de anúncios em jornal, revistas e outras mídias - quanto mais centímetros e mais destaque a peça (ou equipe, elenco e diretor) tiver, mais “pontos” serão contados pelo patrocinador. Atores que estiverem “em evidência” na televisão certamente obterão mais mídia para suas peças e, por exemplo, mais “permutas” com restaurantes que lhes forneçam refeições enquanto acontecem os ensaios. Repare que se mede a *visibilidade* do ator pelo tamanho de suas fotos publicadas. Quanto mais ele é (bem) visto, mais rendimentos “gera”. Marina Vianna, hoje em dia na contramão do desejo de visibilidade televisiva, relata seu percurso:

“Você escolher ser atriz no Rio de Janeiro não é fácil, é a cidade da Rede Globo, a grande emissora e produtora da América Latina. Eu cresci vendo TV, minhas bonecas todas tinham nome de heroína de novela, é óbvio que eu queria fazer novela. Mas não é só isso. Não

foi só isso. Eu sou atriz de teatro e sinto um super êxito porque eu consigo trabalhar com isso. E novela já não é algo que eu pense em fazer. Eu fiz Oficina da Globo quando era novinha, ainda era um investimento para mim. Hoje em dia não é mais, eu tenho uma vida paralela. A Rede Globo só existe na minha vida porque eu adoro novela. Eu vou procurar trabalhar no teatro, fazendo teatro, pensando teatro. Isso não está atrelado a fazer novela”

Feldman relaciona, a partir do pensamento de Regis Debray, os conceitos de visibilidade e verdade nos dias de hoje (2008: 162, nota): *“De acordo com Debray, somos a primeira civilização que estabeleceu uma relação de equivalência entre visibilidade, realidade e veracidade”*. O que é visível tem estatuto maior de verdade. No caso dos atores, eles são mais “visíveis” na televisão, principalmente na Rede Globo, totem da comunicação televisiva, embora outras redes de TV aberta estejam investindo também no veículo que mais lhes confere *visibilidade: a novela*<sup>59</sup>. Coelho (1999: 51), em trabalho sobre a “fama”, descreve bem o alcance que a imagem dos “atores de novela” pode ter:

“A Rede Globo de Televisão centraliza hoje, no Brasil, uma versão moderada do *star system*. Os atores e atrizes de suas novelas ocupam páginas de diversas publicações especializadas em televisão, além de

---

<sup>59</sup> Na TV aberta, em 2008: na Globo passavam 4 novelas por dia e mais uma reprise; na Record são 2, no SBT 1 novela e 1 reprise.

inúmeros outros espaços na mídia – noticiários, programas de entrevistas, shows de auditórios, etc. Além desses espaços da mídia, há todo um conjunto de eventos nos quais são também o centro das atenções, tais como bailes de debutantes, apresentações em boates e presenças em solenidades festivas, que formam um mercado rentável para esses profissionais projetados pelas novelas da Rede Globo”.

Mesmo Marina Vianna, que hoje avalia de forma positiva o rumo de sua carreira, precisou defrontar-se com a cobrança (interna e externa) da visibilidade do ator em algum momento de sua carreira. Como vimos, a visibilidade de si como ator passa pela questão da visibilidade televisiva. Esta visibilidade de que falamos é frequentemente tomada pelo senso comum como atestado de *existência* do ator. A tal ponto que se tornou uma espécie de piada no meio imitar alguém que seja fora do meio perguntando: “Você é ator? Está fazendo qual novela? Nenhuma? Ah (em tom de desgosto)...”

Contudo, esta *verdade de existência* vinculada à visibilidade profissional do ator é apenas parte do problema. Isso porque é possível, viável e muitas vezes desejável, como nos afirmou Marina Vianna, simplesmente “*trabalhar com teatro*”. Retomaremos mais tarde a questão da multiplicidade de opções profissionais que o ramo do teatro oferece. Voltemo-nos, agora, para outro importante viés do conceito de *verdade* para os atores: a *verdade de si*.

“A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são utilizados para obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro” (Foucault, 2003: 12-13).

Na esteira do pensamento de Foucault, poder-se-ia apontar para uma *política da verdade* relativa aos atores. A *verdade* de que falamos agora se refere a uma ideia de busca, como se refletisse um objetivo maior no teatro: a busca de uma *verdade de si*, através da construção de um outro de si mesmo.

Quando comecei a frequentar aulas de teatro profissionalizante, me indagava sobre a constância com que a palavra *verdade* aparecia na boca dos atores/alunos. Mesmo professores com linhas de trabalho aparentemente diferentes pareciam concordar na existência de um conceito de “verdade cênica” para o ator, a qual me soava como indicação de seu grau de competência no ofício. Para deixar mais claro o que estou considerando como diferenças entre as linhas de trabalho, descreverei de maneira algo breve aspectos de minha experiência como aluna/pesquisadora durante o primeiro e segundo



anos na CAL. Como aluna, as experiências me pareciam imensamente diferentes em seus métodos e tive também dificuldades diferentes. Mais tarde, analisando meus dados, encontrei maiores similaridades que supunha inicialmente.

Logo a partir da segunda semana das aulas com Cecil Thiré, os alunos tinham como obrigação escolar apresentar ao menos uma cena de dois a três minutos por semana, em parceria ou não com outros colegas (de preferência sim). O professor e sua assistente comentavam pacientemente cada uma das cenas após a apresentação<sup>60</sup>. Sugeria-se por vezes a repetição das cenas dali a uma semana com as devidas correções. O formato das aulas era praticamente igual todos os dias, e cabia aos alunos tornar este tempo um agradável (ou não) exercício sobre o fazer teatral. Nas aulas com Cecil, o volume semanal de cenas que eu apresentava exigia que eu decorasse rapidamente – tarefa esta que nunca me foi fácil – textos dos dramaturgos realistas. Aprendi, enfim, a decorar rapidamente com o “método da criação de imagens”, sugerido por Cecil, que consistia em associar cada palavra a uma imagem; lembrando da imagem, lembrar-se-ia facilmente da palavra. Confesso que o começo não foi dos mais fáceis, mas avancei

---

<sup>60</sup> Outro dado interessante é a disposição espacial dos presentes nesta hora. Fazia-se usualmente um semi-palco italiano; numa sala ampla, metade era concebida como espaço cênico, metade era onde os alunos e professor acomodavam-se em cadeiras deveras desconfortáveis. Quando começava a análise – depois de todas as apresentações – os alunos da cena da vez sentavam-se em blocos pretos no palco – que eram todo o cenário disponível – e o professor também, embora os dois grupos claramente dividissem o palco em dois nichos (direito e esquerdo). A avaliação da cena era também uma espécie de apresentação.

muito rapidamente associando palavras a imagens mentais e gestos (fazendo uma espécie de *imagem do gesto*, conseguia decorar palavras mais abstratas). No último período da CAL, tive que memorizar um texto de mais ou menos uma página, todo escrito “de trás para frente”, do final ao começo.

Duarte (1996: 172) afirma que, para Boltanski (2003: 123), a dimensão da “metafísica da interioridade” é “*marcada pelo processo da ‘sensibilização’ (attendrissement) e pelo ‘acordo social’ em torno da ideia de que há coincidência entre ‘interioridade’ e ‘verdade’, tudo opera sobre a prova do ‘coração’*”. É interessante notar também a semelhança do método teatral de visualização como meio de alcançar a “verdade” com os exercícios propostos por Santo Inácio (2006), para quem a imaginação interna – “*o olhar da imaginação*” – é essencial para o desenvolvimento dos exercícios que “*ajudam a contemplar a vida do rei eterno*” (:49), por exemplo: “*Será aqui ver, com o olhar da imaginação, as sinagogas, cidadezinhas e povoados por onde Cristo Nosso Senhor pregava*” ou ainda mais especificamente,

“*com o olhar da imaginação, ver o caminho de Nazaré até Belém, considerando seu comprimento, sua largura, se era plano, ou se ia por vales e encostas. Do mesmo modo, ver também o lugar ou gruta do nascimento: seu tamanho, se grande ou pequeno, se alto ou baixo, e como estava preparado*” (:55).

A maneira de usar esse método da visualização, ou qualquer outro método para memorização, certamente varia de cada ator, inclusive na quantidade de palavras que se tem necessidade de colocar imagem para decorar; mas o que importa realmente é o resultado de ser capaz de saber o texto com perfeição. Uma de minhas colegas atrizes – Flávia Saboya – que tem uma facilidade admirável para saber o texto *par coeur*, dizia na época que “imaginava o texto” naturalmente. Sobre o método, pode-se dizer que funciona na medida de um empenho pessoal, de um esforço imaginativo para a associação da palavra com a imagem, quando isto não se dá espontaneamente. O primeiro exemplo que Cecil nos deu foi com o nome de um dos alunos, Caetano. Disse que associava o aluno ao cantor e compositor Caetano Veloso e assim lembrava facilmente de seu nome. Flávia, hoje em dia uma atriz formada, nos dá outro depoimento sobre a arte da memorização e seu possível aprendizado. A palavra é dela:

“Sobre a questão da memorização, confesso que, até conhecer o nosso querido Cecil Thiré, nunca havia pensado em como se dava o processo. A partir das suas aulas comecei a pensar no assunto e descobri que também utilizava métodos de associação. Percebi que não bastava associar as palavras do texto a imagens “prontas” pelos seguintes motivos: uma imagem pode sugerir uma infinidade de palavras, então se a palavra é ‘protocolo’, por exemplo, e você imagina um simples papelzinho, no momento em que for dizer o

texto, essa imagem pode levá-la a palavras como protocolo, documento, registro, formulário, entre outras. Para os substantivos abstratos, adjetivos, verbos, advérbios, etc. não haveria uma imagem 'pronta ou concreta'. Então eu me dei conta de que também fazia associações com a imagem gráfica das palavras e com a sonoridade, criando imagens específicas. Por exemplo, para cada um dos verbos em italiano 'parlammo' e 'parleranno'<sup>61</sup> criei movimentos com a mão [Flávia, para minha surpresa, encontrou uma saída análoga à minha ao fazer uso dos gestos ou ações para facilitar a memorização]. No primeiro caso, no momento em que pronuncio a dupla de consoantes (mm) faço um movimento com a mão que vai da parte superior à cabeça até a parte de trás dela (indicando algo que aconteceu no passado). Para a dupla(nn) faço o movimento contrário indicando o futuro. Deste modo nunca mais esqueci, pois sempre que penso em verbos conjugados nesses dois tempos, automaticamente vem a imagem que criei”

Já Marina Vianna relata que seu método preferido para decorar o texto é escrevê-lo, muitas e muitas vezes. E Marília Pêra dá conselhos às jovens atrizes:

“Enquanto você toma banho, ou se veste, ou penteia o cabelo (funções simples do cotidiano), diga seu texto até que flua da memória para seus lábios, sem

---

<sup>61</sup> 1ª pessoa do plural no Passado Remoto e 3ª pessoa do plural no Futuro Simples, respectivamente. Flávia Saboya, além de atriz e bailarina, é também estudante de italiano.

qualquer dificuldade. Na cama, um pouco antes de dormir, vá relembando as palavras até o sono a levar. Durma com o texto. Se for um diálogo, ou um trio, imagine cada um dos outros atores dizendo suas falas. ‘Olhe’ para eles, ‘ouça’ o que eles dizem, imagine a carinha deles dizendo as falas. Preste atenção no que diz o outro, para poder ouvir como seu personagem ouviria. Para decorar, você também pode registrar seu texto em um gravador, sem interpretar, clara e pausadamente, e ouvir essa gravação em todos os momentos possíveis de sua vida. Diga seu texto de cabeça para baixo. Isso mesmo, você, de cabeça para baixo! O que você não pode é chegar ao seu local de trabalho sem segurança total em relação a que seu personagem deve dizer, sentir, reagir internamente.” (Pêra, 2008: 129)

Como Marília Pêra bem conclui, o ator depende do texto decorado para conseguir fazer um bom trabalho. Moacir Chaves, em um curso livre sobre Tchekhov, ministrado na CAL, ensinou que:

“O pânico elementar do ator é não lembrar o texto<sup>62</sup>. O ator não pode se dar a possibilidade de não ter o texto decorado. Você só esquece o texto porque você vai reagir com o texto e não com as suas palavras. É com aquela musculatura e não com a que você usa no dia a

---

<sup>62</sup> Sobre os lapsos de memória dos atores lembro-me de uma peça de teatro de escola – e essa memória etnográfica tem mais ou menos quinze anos – em que uma das atrizes visivelmente esqueceu sua fala e a colega disse para ela (em cena) tentando sussurrar: “não acredito que você esqueceu a fala” – como se não houvesse público. Ambos os atos ficaram como memórias indelévels sobre o estar em cena. Tanto a atriz que esqueceu a fala e reagiu com um sonoro “Ih!”, como a outra que tentou inutilmente se comunicar sem ser ouvida ficaram na minha memória como o que não se devia fazer no teatro.

dia. Texto como reação. Treina para reagir como se fosse a sua reação.”

A questão da capacidade de memorização do ator pode ser inclusive uma das maneiras de “selecionar de atores” ou “casting”. Em um anúncio no Fórum de Teatro<sup>63</sup>, Fabiana Paschoal, da Companhia da Maré, pede *competência* aos atores que se candidatarem ao teste para um espetáculo infantil:

“o artista que vier fazer o teste tem que ser competente, desculpe a expressão, mas ele tem que saber que a única coisa que além de talento, que é saber representar, ele tem que decorar texto e rápido, porque tem vindo atores sem nenhum compromisso com textos, com a profissão... aqui não é teatro do improviso, nada contra, portanto caros colegas, atuar é mais do que ter o talento, é ter compromisso com um texto, é ser disciplinado, exigente consigo mesmo... é trabalhar em equipe... todos têm que ser maior de idade, independente de cor, peso, ou se é terceira idade, o importante é saber fazer e bem... cachê fixo por apresentação... estreia já dia 14 de maio... ”.

Se a capacidade pessoal de saber o texto de cor é essencial na profissão, “*é ter compromisso com o texto*”, não surpreende que seja um dos temas de aula em um curso de profissionalização de atores. O método de visualização, contudo, vai além do aumento da capacidade de memorização. Não é suficiente para o ator *dizer* o texto

---

<sup>63</sup> Fórum de Teatro, em 5 de Maio de 2008

(ter memória boa ajuda, mas não *faz* um bom ator) e, por isso, o professor não usava a palavra “decorar”, mas sim “memorizar”, na tentativa de marcar esta distinção. O que está em jogo (também) é a capacidade do ator “passar verdade” em cena, experiência complexa que pode ser iniciada justamente por meio da visualização da palavra, o “fazer imagem da palavra”. É também aí, com a imagem da palavra em mente – e a qualidade desta imagem pode tornar o ator melhor ou pior – que o ator “passa a emoção” ao público, pelo menos em um primeiro momento. Com a devida visualização e vencida a etapa de memorização do texto – quando o texto torna-se fluido para o ator – é preciso mais para alcançar a almejada *verdade*<sup>64</sup>. Laurence Olivier, na aula inaugural da Old Vic School, em 24 de janeiro de 1947, dizia que:

“São muitas as dimensões da arte de representar, mas NENHUMA delas... é boa ou interessante... a menos que esteja investida com a aparência ou a completa ilusão de uma verdade. A diferença entre a verdade real e a ilusão da verdade é o que vocês estão prestes a aprender. A lição continua até o momento de morrer.” (1987: 239).

No quinto período, a turma passou a ter aulas com a professora Celina Sodré. O método de ensino aqui era outro: filmes, música, teatro, rituais (como a celebração do centenário de morte de Samuel Beckett,

---

<sup>64</sup> Também as famosas (e filosóficas) quatro perguntas sobre o personagem devem estar sempre na ponta da língua: “quem sou eu; o que eu quero; com quem eu falo; onde estou?”. O “método das quatro perguntas” é bastante difundido entre professores e atores de teatro e remonta a Stanislavski.

o importante dramaturgo, com bolos e bebidas e a posterior encenação de “Esperando Godot”, texto clássico do autor), leituras, estímulos culturais constantes e muita discussão. A formulação de que a verdade do ator reside na qualidade da visualização/associação é fortalecida neste semestre, no qual aprendemos fundamentalmente como nos tornar qualificáveis. Celina ensinou - baseando-se em Grotowski<sup>65</sup>, Peter Brook e Stanislavski - que a ação psicofísica<sup>66</sup> leva à verdade e o texto decorado é estágio básico do ator profissional, tão primitivo que não se pede, exige-se (como o fez a Companhia da Maré). Trata-se aqui de uma dimensão “do trabalho do ator sobre si mesmo”, para usar uma expressão famosa de Stanislavski que, inclusive, dá nome ao conjunto de livros de sua autoria; com o “próprio” material interno, suas memórias e vivências - tudo isso com o intuito de construir uma técnica pessoal de ações físicas. O ponto crucial das aulas é que o aprendizado dos atores deveria ser constante, disciplinado e persistente; uma construção da pessoa que remete à tentativa de “conciliação” individual da tríade cristã verdade/interioridade/vontade

---

<sup>65</sup> Grotowski criou o teatro-Laboratório, de onde se derivou, por exemplo, o Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa. Veio daí a expressão “fazer laboratório” em que o ator deve buscar um trabalho a partir de uma experiência pessoal em uma determinada situação. Trocando em miúdos, se fizer o papel de uma prostituta, deverá “fazer laboratório” em um local onde haja prostituição. É inevitável fazer a comparação com o próprio ofício do antropólogo que “vai a campo” observar os nativos, como o faz o trabalho de Coelho (1990).

<sup>66</sup> A ação psicofísica pressupõe uma conexão entre mente e corpo. Para alguns grupos de teatro, como o Théâtre Du Soleil”, dirigido por Ariane Mnouchkine, a ação psicofísica que o ator deve apresentar no palco se chama “estado” (Fabião, 2003). O ator deveria se encontrar sempre em um determinado “estado” no palco, que é tanto um “corpo do personagem” como uma “emoção do personagem”.



(Duarte & Giumbelli, 1994), juntamente com uma “ética da insatisfação interior” (Weber, 1978: 575-6). A professora advertia também sobre os “perigos da técnica”: *“O perigo da técnica é que ela pode se tornar um biombo na frente do ator. O ator se encanta com a própria técnica e aí vira um ego-técnico”*.

Dizia-se à boca pequena que a professora tanto “acolhe” os alunos quanto que os “ameaça”, embora a grande maioria reconhecesse o valor de seu ensino<sup>67</sup>. A firmeza com que conduz suas aulas muitas vezes “fere” os sentimentos dos alunos que, talvez, assim, sintam-se “ameaçados”. O cultivo da “ameaça” aos alunos como método de ensino está longe de ser incomum entre os professores - que, claro, têm maneiras diferentes de “ameaçar”, assim como os alunos têm maneiras diferentes de se sentir ou não ameaçados. O ator Hugo Carvana<sup>68</sup>, por exemplo, lembra que o diretor de cinema Glauber Rocha deu-lhe um tabefe no rosto segundos antes de entrar em cena para gravar o filme “Terra em Transe” para “desestabilizá-lo”. Andrea Ribeiro relata sobre o professor “Garibaldi” (nome fictício) que a assustava e aos demais alunos em uma escola de teatro com seus aparentemente ininterruptos gritos:

---

<sup>67</sup> Celina Sodré parte de uma linha muito clara de ensino: o método das ações físicas, de Grotowski.

<sup>68</sup> Segundo Caderno, O Globo, Domingo, 10 de abril de 2005. “Violência e paixão: equipe e elenco do clássico ‘Terra em Transe’ lembram histórias da produção e de Glauber Rocha”.

“O professor Garibaldi gritava muito alto o tempo todo. Suas palavras eram ditas aos gritos. Nós que estávamos lá fora ficamos assustados. Eu já sabia que Garibaldi era muito nervoso e gritava durante os ensaios. Mas não imaginava que seria daquele jeito. As três horas de ensaio foram regidas por constantes berros. O professor suava, berrava, babava e bebia coca-cola. Eu conseguia ouvir seus gritos até do banheiro do andar de baixo. Quando a porta da sala de aula entreabriu, vi os alunos lá dentro, que pareciam apavorados. Rosimar perdeu a fala e quase chorou durante o ensaio. Garibaldi ao gritar ficava vermelho e parecia que seu rosto iria explodir a qualquer momento. Ele mordía o dedo médio e o indicador, dobrados, ao observar a cena dos atores. Dizia-se que, quando ele mordía os dedos dobrados, estaria tentando se controlar.” (Ribeiro, 2008: 94)

\*\*\*

A verdade variante dos atores, por ser considerada interiorizada, pessoal e única, seria da ordem do inimitável. “O meu Romeu [ou Hamlet; os exemplos frequentemente parecem variar entre esses dois personagens shakespearianos] é diferente do seu”, escutei muitas vezes um professor falar aos alunos. “Se você achar de verdade que é Hamlet, eu te interno”. Meiches e Fernandes (1998: 169) argumentam que a atitude do ator perante o teatro é o que “define e personaliza o ator” e exemplificam apontando as diferenças entre os atores:

“Rubens Corrêa, na determinação de encontrar uma essência humana possível; Marília Pêra na perfeição

do ator/instrumento; Antonio Fagundes, no jogo em cena que explicita o teatro; Paulo Autran, na busca de uma verdade artística que se dá na construção de um outro mundo; os atores do Asdrúbal, no instaurar um teatro limpo de técnica, na criação de uma nova técnica e um outro teatro; Carlos Moreno, ainda enquanto ator do Pod Minoga, numa ausência daquilo que denominaríamos correntemente como dramático. São, neste sentido, seis maneiras de como acontece uma vida teatral, de como ela se personaliza e torna-se pública, coletiva.”

Marina Vianna conta um episódio de sua história que considero bastante interessante para pensar a relação entre a verdade do ator e o que se chama de “*poder dos deuses do teatro*”. Na ocasião em que Marina fazia o papel de Zelda Fitzgerald em uma peça<sup>69</sup>, soube que uma amiga de sua geração, que com ela compartilhou a faculdade e a vida, “*tornou-se alcoólatra e foi parar no Pinel*<sup>70</sup>”. No mesmo dia da notícia, sentiu um “*descompasso de emoção*” em cena, como Zelda, e chorou copiosamente em frente ao colega de cena, Leonardo Netto, ali como Scott Fitzgerald:

“Na hora que eu fui falar abriu uma janela, como se eu tivesse falando no lugar de alguém mesmo, como se eu pudesse me botar no lugar de alguém, eu senti, doeu

---

<sup>69</sup> Fitz Jam – espetáculo contemplado com o prêmio Funarte de teatro Myriam Muniz – segundo o programa é uma peça livremente inspirada na obra de F. Scott Fitzgerald. Com direção e dramaturgia de Pedro Brício, conta com os atores Daniela Fortes, Leonardo Netto, Marina Vianna e Renato Linhares.

<sup>70</sup> Ela refere-se ao Instituto Municipal Philippe Pinel, onde há uma Unidade de Tratamento de Alcoolistas.

e teve uma intensidade extra. O Léo até teve o ímpeto de me acolher, mas não foi preciso, eu consegui... Foi bonito, mas foi único. É da ordem do irrecuperável."

A questão aqui é também da ordem da verdade. A cena é única porque é, de certa maneira, sentida como verdade (não é à toa que seu parceiro de cena teve o ímpeto de acolhê-la). E é da ordem do irrecuperável por ser também do reino do efêmero, ao qual pertence a arte do teatro.

A partir deste dia, Marina relata uma mudança em seu comportamento, em sua preparação para entrar no palco: "*eu dei pra beber, tomar conhaque antes de começar a peça, beber um pouquinho*", em uma simbiose afetiva com a dor pela amiga. Seu limite se deu quando se esqueceu de entrar em cena. No dia seguinte, partilhando com o colega de cena, Leonardo Netto, resolveu "*retomar as rédeas e o controle*", com a ajuda afetuosa do amigo: "*pode deixar que eu estou do seu lado*". Neste dia, Marina bebeu apenas coca-cola e café... Os deuses, talvez preferindo vinho ao refrigerante, resolveram aparecer:

"Há uma cena em que eu entro com foguinhos de artifício na mão e o público joga gaivotas de papel em minha direção. Uma gaivota caiu em cima do foguinho e pegou fogo e imediatamente começou a pegar fogo no meu vestido, porque a gaivota de papel estava bem embaixo do meu pé. O Léo correu e apagou o fogo,

porque ele tava super dentro do jogo, e eu lá loucaça de Zelda. Eu estava totalmente na onda da Scarlett O'hara<sup>71</sup>, esse foi o dia em que eu estava completamente concentrada, totalmente Suzuki<sup>72</sup>, limpo, sério. Na hora da desmesura da cena, da desmedida da personagem, eu embarquei no jogo e a Zelda dizendo “*não me abandone!*” Mas eu não estou aqui para morrer queimada. A Stella [*operadora de luz e assistente de direção*] quase teve um enfarte. O público eu não sei se notou, mas foi mágico, uma presença, essa coisa do acaso dos deuses”.

O mais assustador e definidor, por assim dizer, da “presença” dos deuses do teatro naquele momento é a analogia com a própria história de Zelda Fitzgerald, que morreu queimada em um incêndio no hospital onde ficou internada por anos. Justamente para não depender do humor dos deuses ou da rapidez do colega de cena, Marília Pêra (2008:85) aconselha:

“(...) é necessário tomar um cuidado louco com o que você come em cena, com o que bebe, onde senta, com os degraus em que sobe ou desce, com o fogo que você manuseia, com as armas, com as facas, com as tesouras, as navalhas, com os colchões em que você

---

<sup>71</sup> Este momento da cena, altamente impactante pela sua plástica (o brilho dos fogos em contraste com a leveza de centenas de gaivotas voando em direção ao centro do palco), é endossado de maneira algo irônica pela música-tema do filme “E o Vento Levou”, referindo-se à cena em que Scarlett O'hara arranca um nabo da terra e exclama: “*jamais passarei fome novamente!*”.

<sup>72</sup> Marina refere-se aqui ao método desenvolvido pelo diretor japonês Tadashi Suzuki, muito em voga no teatro contemporâneo brasileiro, inspirado nas antigas tradições do teatro japonês e nas artes marciais.

pula, com as cordas, com a fumaça que você ingere, com os cigarros, com o ar que você respira, com os lagos e os rios onde você vai precisar fazer cenas de amor ou de erotismo (cuidado com a hepatite!); tomar cuidado com o sol e o calor, com o frio e o vento quando seu personagem estiver desagasalhado, cuidado com sua voz, com seus dentes, sua pele, seu cabelo, cuidado com sua alma. Ou você acaba como Sarah Bernhardt, no mau sentido.”<sup>73</sup>

Peço um parêntese para os atores ditos “canastrões”, considerados profissionais medíocres. A excelência ou não de um ator não é tema desta tese, mesmo porque o trabalho de campo tem sede em escolas de teatro, portanto, refere-se principalmente a aprendizs da profissão. Mas a figura do ator-canastrão é algo bastante repudiado e indesejado pelos jovens da pesquisa. “Você *canastrou*” é a expressão simetricamente oposta a “você *passou verdade*”. A canastrice não é apenas uma má interpretação - uma interpretação ruim pode ser simplesmente ruim, não exatamente canastrona - ela é uma over-interpretção. “Canastrar” pode ser entendido como um “interpretar a mais”, saída dos limites da *verdade*, o que tornaria possível ao espectador *perceber* que o ator está “tentando interpretar”. Na interpretação “verdadeira” a composição da personagem passaria

---

<sup>73</sup> Sarah Bernhardt, atriz francesa de imenso prestígio em sua época, teve de amputar a perna direita, em 1915, por conta de um acidente ocorrido 10 anos antes durante uma temporada de *La Tosca*, no Rio de Janeiro, quando um contrarregra esqueceu-se de colocar o colchão que amorteceria sua queda, quando sua personagem “se atirava” da janela.

pelo *interior* do ator – suas emoções, histórias, lembranças, experiências e imaginação, todo um arsenal emocional que ele acessa (seja como for) para dar a sua interpretação pessoal sobre a personagem que, uma vez “criada”, transpareceria no corpo. Já no outro caso, o ator formataria a personagem antes de “sentir a emoção”, resultando em uma interpretação somente exteriorizada, portanto (a princípio) falsa. A avaliação de quem é ou não é “canastra” é bastante subjetiva. Quando Ingrid Bergman tentou fazer com que Alfred Hitchcock a ajudasse a entender os sentimentos de “motivação da personagem” (“*I don't feel like that, I don't think I can give you that kind of emotion*”), o diretor lhe respondeu: “Finja!” (“*Fake It*”)<sup>74</sup>.

Talvez seja possível aproximar a ideia do “talento inato”, que se opõe ao canastrão com o que fala Sócrates a Íon, sobre seu trabalho como rapsodo:

SÓCRATES: “Quando você diz bem os versos épicos e extasia em demasia os espectadores – quando você canta Odisseu saltando sobre a soleira, ficando manifesto aos pretendentes e vertendo flechas diante dos pés, ou Aquiles se lançando contra Heitor, ou ainda algo comovente sobre Andrômaca, sobre Hécuba ou sobre Príamo<sup>75</sup> -, nesse momento você está em si? Ou você fica fora de si, e a sua alma – inspirada – acha que está junto aos fatos que você narra, quer se passem em

---

<sup>74</sup> <http://hitchcock.tv/quotes/quotes.html>

<sup>75</sup> Platão refere-se aos cantos 22 da “Odisséia” e 6, 22 e 24 da “Ilíada”, de Homero.

Ítaca, quer em Tróia, ou como quer ainda que os versos se apresentem?

ÍON: Quão claramente você faz sua comprovação, Sócrates! Pois não vou me furtar a lhe dizer: eu, quando digo algo comovente, meus olhos se enchem de lágrimas, e quando digo algo assustador ou terrível, meus cabelos ficam em pé de medo, e o coração dispara!

SÓCRATES: (...) Pois não é por arte nem por conhecimento que você fala o que fala sobre Homero, mas por uma porção divina e uma possessão." (Platão, 2007: 35-36).

Íon, então, só seria tão hábil rapsodo pela inspiração divina, por iluminação e não pelo seu próprio empenho. No teatro, a capacidade individual de produzir o efeito de verdade na interpretação da personagem muitas vezes é encarada como indicativo de existência de um "talento nato", aquele que, sem ter estudado, surpreende por sua genialidade. Para muitos, trata-se da capacidade do ator de se "entregar" à cena e à personagem – "*não ter medo de pagar mico*" –, o que de certa maneira provaria o "talento" ou a falta dele para o palco. Mas esta capacidade de entrega também é desejada por aqueles que defendem métodos para os atores, ela é (também) essencial. "*Ser um ator significa doar-se. O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator*" (Ferracini, 2001: 35). Sobre o jogo de futebol, Damo



(2008) faz uma análise sobre a noção de “entrega irrestrita” dos jogadores como algo da esfera da dádiva:

“Há momentos em que ganhando ou perdendo fica evidente que os atletas abdicaram de si mesmos para doar-se à equipe e, por extensão, à comunidade afetiva que deposita nele sua confiança. São momentos de entrega total, e por isso mesmo considerados sagrados, inesquecíveis para atletas e torcedores.”

A ideia da possessão dos atores seria equivalente a de um anti-aprendizado? Pois se o ator depende dos deuses para interpretar de verdade, como seria possível aprender sua arte? À parte a presença ou não do fator divino, depois do chamado “método” de Stanislavski e da popularização do método das “ações físicas” de Grotowski nos anos 70 o aprendizado do fazer teatral encontrou respaldo escolar. Porém, há que se lidar com a possibilidade do “momento mágico” que não acontecer de quinta a domingo por meses a fio. Somente Íon era “possuído” por Homero; quanto aos outros poetas, não acontecia isso. Que resta aos mortais a não ser tentar imitar a perfeição dos deuses? A dimensão da questão que lidamos aqui é a dimensão da profissão do ator. Se Fernanda Montenegro afirma que *“Não é todo dia que o Espírito Santo baixa no palco, mas é em sua busca que a gente deve atuar. E, se persistirmos na busca, um dia teremos a iluminação ou a graça”*, Barthes (2007:218) adverte que o mito da possessão do ator “custa

*muito*" ao ator, pois o mantém em um "estatuto de exclusão", fixando-o em uma espécie de sacerdócio não-rentável.

Quanto maior a capacidade de entrega do ator, melhor ele será no palco, mais criativo ele será na composição de sua partitura de ações físicas, mais ele irá propor ações. A concepção de "talento" dos atores pressupõe uma singularização e unicidade do indivíduo (Simmel, 1971; Coelho, 1997), que pode "provar" para os demais e para si próprio que "dá para o negócio" antes de qualquer cultivo escolar da pessoa: o chamado "talento inato", congênito. De maneira muito breve, poderíamos analisar o trabalho de construção da personagem – de um corpo-personagem – a partir da ideia de um *devoir*-personagem, para usar a terminologia de Deleuze (2005), como um apoderar-se do corpo de outrem como seu, em um movimento em que o corpo do ator é um *devoir*-corpo da personagem. Mas aqui não se trata de uma transformação no sentido de uma "troca" de corpo, mas de um processo que, ideal e desejosamente, poderia ser entendido nos termos de uma espécie de *crença na posse*, quando acontece o que chamam de "verdade cênica" e o corpo "transilumina-se", "liberto de suas resistências", vira "matéria luminosa", tornando-se um "corpo-canal", mais uma vez na terminologia grotowskiana, ou um "cometa", como disse o ator Fernando Caruso. O processo, se bem executado, potencialmente culmina em um desejado e relativo *esquecimento de si* – caso contrário, o ator fracassa ao se *observar em cena*, mais

consciente de si do que seria almejado. Este discurso convive aparentemente com a ideia de que o ator é uma espécie de duplo, na verdade, seu duplo varia conforme a personagem. “*Você não faz o seu Hamlet, você faz o Hamlet como você faria. Fazendo o Hamlet, você faz você mesmo fazendo o Hamlet*”, como disse um professor.

Outro conceito caro é o de “vocação” para a profissão, que engloba não só o *ser ator* no palco mas também a capacidade pessoal de participar intrinsecamente do meio artístico, assumindo para si e para os outros a identidade de artista. Juliette Binoche, em entrevista para a Playboy francesa, relatou:

“Entre alguns diretores dos anos 1980, havia a consciência de se integrar o corpo nas histórias, a vontade dar conta da nudez, do desejo, do sexo e evidentemente do medo do corpo. Eu fui uma das atrizes pelas quais passou esse realismo do corpo. Não se faz ideia da coragem que o ator tem que ter de vez em quando. E ele tem que ter muita confiança, uma vez que muitas traições surgem quando alguém está em uma situação de poder. Acho que os atores verdadeiramente são aqueles que tem menos ego nas filmagens, ou aqueles que mais colocam seu ego a serviço do filme. No cinema, não há opção senão nos doarmos de corpo e alma, senão as coisas são feitas pela metade. Eu sempre me imaginei inteira, mas quando tenho a impressão de uma perversão/perversidade, de um jogo fácil, posso partir para a briga como uma leoa. Já aconteceu comigo de me sentir numa filmagem que me faltavam

ao respeito. Fiquei muito irritada. Não disse nada na hora, mas, de certa maneira, aquela experiência me deixou mais forte. Eu queria ser atriz, e eu entendi ali que era preciso que meu sonho fosse realmente muito forte, para que eu pudesse suportar tais situações e ter força para dar conta delas. A mulher que surgiu de mim como atriz se tornou minha arma. Depois disso, aprendi a me expressar melhor a cada filme.”

Sobre este prisma, a questão da vocação do ator assemelha-se com a ideia de “satisfação autobiográfica” explicitada por Gilberto Velho a respeito dos moradores de Copacabana. Como os atores entrevistados, *“as qualidades pessoais eram frisadas como condição de sucesso, havendo forte tônica individualista na grande maioria das entrevistas”* (Velho, 1999: 135). Quem não tem vocação para a vida de artista simplesmente “não aguentaria” a profissão. Mas o que tem que “aguentar” ator profissional? Plínio Marcos dá uma pista:

“O público vai ao teatro por causa dos atores. O autor de teatro é bom na medida em que escreve peças que dão margem a grandes interpretações dos atores. Mas o ator tem que se conscientizar de que é um cristo da humanidade e que seu talento é muito mais uma condenação do que uma dádiva. O ator tem que saber que, para ser um ator de verdade, vai ter que fazer mil e uma renúncias, mil e um sacrifícios. É preciso que o ator tenha muita coragem, muita humildade, e sobretudo um transbordamento de amor fraterno para abdicar da própria personalidade em favor da personalidade de

seus personagens, com a única finalidade de fazer a sociedade entender que o ser humano não tem instintos e sensibilidade padronizados, como os hipócritas com seus códigos de ética pretendem." (grifo meu)

Picasso (Barba & Savarese, 1995: 95) acreditava que "a arte é o *equivalente da natureza*". Lócus dos instintos, portanto, retomando a clássica oposição entre natureza x cultura. O teatro - e também a escola de teatro - às vezes parece mesmo um lugar de loucos. Como disse o ator Sérgio Britto, "*É muito difícil para uma pessoa sensata distinguir entre uma atriz e uma louca*"<sup>76</sup>. Se a ideia é destravar o corpo, o xingamento, o escândalo e os faniquitos são frequentes, o palavrão é usado como método de ensino, há aulas em que se ensina a ficar pelado, a atravessar *em slow motion* a sala de aula em uma hora - e há muito mais exemplos que em nada se parecem com aulas de uma faculdade. Aulas em que o objetivo muitas vezes é a exaustão física em busca da espontaneidade do corpo, pelo controle do "racional". Foucault nota que antes da criação da instituição do hospital (2003: 121) havia lugares considerados terapêuticos para a loucura, como a natureza (viagens, repouso, passeios, retiros, etc), pois esta "*era a forma visível da verdade*". Já o teatro era justamente a "*natureza invertida*":

"Apresentava-se ao doente a comédia de sua própria loucura colocando-a em cena, emprestando-lhe um instante de realidade fictícia, fazendo de conta que

---

<sup>76</sup> Sérgio Britto entrevista Ruth Mezeck na TV Brasil em 19/12/2008.

era verdadeira por meio de cenários e fantasias, mas de forma que, caindo nesta cilada, o engano acabasse por estourar diante dos próprios olhos daquele que era sua vítima. Esta técnica também não tinha desaparecido completamente no século XIX".

Pensando sobre aqueles que "encenam a cilada" de Foucault, passemos agora para a *inversão da natureza* que o ator teria que passar.

## 2.2 Liberação e explicação: o improvisado

Se tudo tem que ter explicação...

"Um dia alguém fez alguma pergunta idiota pro Lolô, acho que era se podia fazer alguma coisa no palco e ele mandou: O ator pode fazer o que quiser, se ele quiser vir aqui e abaixar as calças e fazer cocô... pode fazer... desde que... desde que depois ele explique a razão de fazer o cocô! Porque se também não explicar aí... Aí o bicho pega!"<sup>77</sup>

A primeira exigência dos professores é o uso de roupas flexíveis, confortáveis e que possam ser sujadas nas aulas. É interessante notar

---

<sup>77</sup> Esta frase foi retirada de uma "comunidade" em homenagem ao professor Lourival Pridêncio, o Lolô. In: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=1094333&tid=6299727&start=1>.

O Orkut é um *site* de relacionamento que carrega o nome de seu criador, um funcionário da Google chamado Orkut Büyükkökten. Foi lançado em 2004 com a intenção de facilitar o encontro entre amigos. A página possibilita que se crie um perfil e se adicione amigos à sua rede pessoal. Também existe a possibilidade de se filiar a comunidades dos mais variados gêneros, criadas pelos próprios usuários do serviço. Para uma análise sobre as interações sociais e redes on line de relacionamento, como o Orkut, ver a tese de Pereira (2008).

que essa busca pelo conforto se restringe exclusivamente às aulas. No palco, o discurso para os atores é outro: *“o ator nunca está confortável em cena porque ele tem que virar para o público de maneira plástica, não para seu próprio conforto”*.

Na CAL, as aulas oficiais de improviso, ministradas pelo professor Lourival Prudêncio (o Lolô), são entendidas pelos alunos como “aulas para liberar o corpo”. As aulas quase invariavelmente iniciam-se com um período de vigorosa preparação corporal, com bastante ênfase na respiração e na vitalidade do corpo. Nem sempre são usadas palavras ou textos. A ocorrência de aulas de improvisação na grade de horários da CAL não significa que os outros professores de interpretação não usem conceitos de improvisação em suas aulas - isto varia de cada um. As aulas de interpretação, aliás, são obrigatórias em todos os períodos, já as de improvisação o são somente em dois períodos. Não pretendo comparar a estrutura escolar d'O Tablado à da CAL, já que os cursos possuem propostas e cargas horárias diferentes, mas no primeiro caso o princípio da coisa é a improvisação em si – lembramos da rigidez da secretária d'O Tablado referindo-se à existência de aulas de improvisação –, ainda que os métodos dos professores também sejam diferentes e muitas vezes privilegiem, por conta própria, outras maneiras de ensinar que não o improviso. As diferenças nas formas de conceber o improviso nas duas escolas não quer dizer também que não haja improvisações na CAL, nem que não existam tentativas de desbloqueio

corporais e psicológicas n'O Tablado. O que me parece importante ressaltar é que de ambas saem atores, alguns deles prontos (não todos) para trabalhar no mercado da profissão. Embora o curso de teatro d' O Tablado tenha aulas apenas uma vez na semana e, teoricamente, um professor por vez, observamos que a experiência do aluno pode ser bem mais profunda. É o caso de Fernando Caruso, do Z.E., que, ao recordar o desabrochar da ideia do espetáculo em que atua, aponta que sua formação em teatro ultrapassou em grande medida o "período acadêmico" originalmente imaginado para esta formação:

"O Z.É. de nada seria sem o Teatro Tablado. O Tablado, um pequeno teatro de 200 lugares ali na Lagoa, oferece cursos de improvisação de diferentes professores para alunos das mais variadas idades (dos 11 aos 99). Lá entrei na tenra idade dos 12 anos, antes mesmo da minha primeira menstruação (que aliás não veio até hoje e meu ginecologista, não sei por quê, não responde mais aos meus telefonemas desde minha primeira consulta) e de lá não saí até o presente momento, em que escrevo estas linhas (27 de agosto de 2040). Frequentei o curso durante 11 anos ininterruptos (alguns meses pagando, inclusive) e tive a oportunidade de conhecer e ter aulas maravilhosas, com professores maravilhosos. As aulas, sempre de improvisação, proporcionavam momentos que pra mim são memoráveis até hoje. E o mesmo serve pra qualquer um que tenha feito aula no Tablado ou em qualquer outro bom curso de teatro (creio eu)."<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> In: <http://www.zenasemprovisadas.com.br/>



As aulas de improvisação são concebidas como atos de *espontaneidade forçada*: o ator entra em cena sem preparação prévia – e a partir daí é julgado o seu mérito. O ator deve-se lançar ao palco e imediatamente iniciar seu processo de improvisação, partindo somente de uma pequena orientação do diretor (às vezes, nem isso). O aluno-ator deve ter essa iniciativa, faz parte de seu aprendizado tê-la, dominar este certo “jogar-se”. O ator profissional é aquele que sabe “se jogar”. Preocupação semelhante tinha o grupo teatral Asdrúbal trouxe o Trombone, nos anos 70, cujos integrantes advinham d'O Tablado e sobre quem Fernandes (2000: 52) considera:

“Na verdade, os ‘asdrubals’ tentavam descobrir o meio mais adequado de mostrar algum desempenho em cena, menos que a representação de um personagem. Nessa busca, a preocupação com a desinibição era inevitável. Como conseguir que o ator mantivesse em cena a espontaneidade que tinha na vida, repetindo no palco seu jeito cotidiano de ser?”

No caso da Cal, o ensino da improvisação era mais orientado para o trabalho de eliminação das tensões físicas e psicológicas do ator, visando a descoberta de uma ação física que possa ser repetida exaustivamente na busca de uma “organicidade” - ou seja, da capacidade de repetir o instante do improviso sem perder a emoção que é natural à espontaneidade do improviso. O desafio para o ator profissional é ser capaz de fazer a mesma ação *psico-física* todos os dias do espetáculo sem que a “emoção” seja negligenciada. A libertação

do corpo, a criação de ações próprias da personagem e a manutenção da emoção são temas caros na escola. Contudo, não se pode dizer que a perfeição do momento do improvisado, da “verdade da cena”, não seja igualmente um objetivo. As aulas do curso da CAL propriamente voltado para a improvisação assemelham-se a o que Schechner (1993) chama de “fase preliminar” da performance, que contempla os ensaios exaustivos, trabalhos árduos e rigorosos. Andréa Ribeiro, que também estudou numa escola profissionalizante de teatro, faz o relato de uma aula que se assemelha bastante à que encontrei na CAL sob o título de aula de improvisação. Vale notar que a “liberação” do corpo não exclui o fato de se estar em uma escola - ou, mais precisamente, é justamente este o lugar para “pirar”:

“As aulas desse professor davam aos alunos a ligeira impressão de estarem em um hospício, por alguns momentos. Primeiramente Andrei nos ordenou, aos berros e batendo com força seus tocos de madeira um contra o outro, que corrêssemos. Depois de corrermos bastante pela sala, ele ordenou que pulássemos o mais alto possível e continuássemos correndo. Assim nós fizemos. E, por fim, deveríamos socar o ar em todas as direções, complementando a primeira série de exercícios.

[fala de Andrei] “Dancem, pirem, se joguem nas paredes. Só não pode machucar ninguém e nem quebrar a escola. Solta a voz, as articulações, solta tudo. Põe pra fora, mesmo (...) O trabalho de ator é isso.”

Se a liberação do corpo é o grande foco do trabalho de improvisação na CAL (embora não seja o único, como já foi dito), n'O Tablado frequentei muitas aulas em que os atores também improvisavam corporalmente a partir de estímulos específicos dos professores, fosse a partir de histórias ou personagens previamente dados: "você agora é um tênis com chulé"; "você faz parte de uma família que espera o pai voltar de uma tempestade em um barquinho"; "agora você está com raiva/medo/alegria" (e os alunos devem expressar rapidamente com o rosto, às vezes com o corpo todo, o que consideram correspondente ao sentimento), entre muitos outros exemplos. Ser capaz de expressar verdade "sendo" um sanduíche mordido pode parecer a quem é de fora algo sem sentido, mas é assim que (também) se aprende a ser ator. Regina Casé<sup>79</sup> fortalece o argumento:

"É claro que o palco é um espaço em que a sociedade permite à pessoa ser mais louca do que é o dia inteiro. Pode fazer coisas que tem vontade de fazer o dia inteiro e não pode. É um lugar privilegiado nesse sentido. Não para os limites do ator, de seu corpo, mas da sociedade em que vive".

A proposta é lançada ao palco, cabe ao ator aceitá-la e entrar no jogo<sup>80</sup>. O discurso professoral usado para a profissão de ator parece

---

<sup>79</sup> Em debate promovido pela Folha de São Paulo, em 29 de abril de 1982 *apud* Fernandes, 2000: 80.

<sup>80</sup> Não é à toa que o verbo francesa para atuar é "jouer" e o equivalente em inglês é "to play".

enaltecer mais o esforço pessoal do que uma espécie de “talento inato”, categoria que se ouve sobretudo na boca dos alunos. Como disse Luiz Carlos Tourinho uma vez, *“Talento eu tenho de sobra, mas o que todo mundo precisa é produzir a própria carreira”*. Em uma das aulas no início do curso, este professor sugeriu um exercício e mandou algum aluno – qualquer um da turma – ir ao palco fazê-lo. Houve um rumor generalizado e ninguém se ofereceu de imediato, o que resultou em um comentário irritado do professor: *“alguém tem que ser ator nessa merda! Ator tem que gostar de aparecer. Se vocês são tímidos, a psicóloga é ali na esquina”*. Por não subir no palco como deveríamos, não estávamos sendo “considerados atores” – nem tampouco nos considerávamos como tais. Uma situação muito semelhante aconteceu na CAL quando o professor de improvisação deixou a cargo dos alunos a decisão de ocupar ou não o palco – às vésperas da encenação de O Jardim das Cerejeiras – e apenas uma aluna ensaiou. Lolô nos disse à época que havíamos perdido *“uma grande oportunidade”*.

Muitas vezes me pareceu que mais presente que a ideia de talento está a da capacidade de improvisação. Não que uma não possa implicar na outra - este é o mote do próprio Tablado: trata-se de uma escola onde se ensina a improvisar e que é famosa por isso. Os próprios alunos denominam-se “tabladianos”, não só por estudarem no Tablado, mas principalmente por agirem de uma forma característica,

como alunos que passaram por uma formação baseada acima de tudo na ideia de improviso. Numa ocasião em que acabávamos de ensaiar um esquete, uma das atrizes convidou o grupo para participar de um leilão de cavalos, no qual se teria acesso a comidas e bebidas de graça. Imediatamente, comentou-se em tom de brincadeira que seria *“um ótimo laboratório”*, uma oportunidade que não poderíamos de jeito nenhum perder. Chegamos lá quase no fim do leilão, sem a aparente postura de quem compraria cavalos – em consequência, não nos serviram nem a bebida nem a comida desejadas e o leilão logo acabou. Na saída, um dos atores, que tinha cerca de seis anos na escola – incentivou um outro a pedir ao garçom na cozinha uma dose de whisky *“para viagem”*, argumentando que, afinal, *“ele era um tabladiano”*. Funcionando quase como uma palavra mágica, bastou ouvir essa licença artística e o ator imediatamente dirigiu-se à cozinha e não só solicitou a bebida como se serviu dela em um copo de plástico, argumentando com o garçom que o whisky pedido era *“para viagem”*. Terminada a atuação, ouviu elogios e risadas de todos e ganhou a aprovação geral. Criou-se naquele momento uma cumplicidade em torno do *“ser tabladiano”*, como se o improviso ensinado na escola pudesse ser estendido para além dela própria, contanto que de alguma forma ela estivesse presente: no caso, a presença de outros alunos e o questionamento sobre o ator ser ou não um tabladiano

parecem ter sido fundamentais para a execução da ação. O palco criou-se ali com apenas uma palavra de ordem.

Veremos a seguir como o método de ensinar a improvisar pôde, surpreendentemente, resultar em um espetáculo teatral de enorme sucesso de público e crítica. O seguinte depoimento é assinado por Fernando Caruso, ator e idealizador do Z.É.<sup>81</sup>:

“Às vezes, criávamos cenas inesquecíveis através da improvisação, que eram presenciadas apenas pelos poucos sortudos ali presentes<sup>82</sup> – quase como os afortunados que avistam um cometa: intenso, mas rápido e efêmero (nossa, que chique... o rapaz escreve bem!). Cenas que se perdiam no momento seguinte em que eram apresentadas, pois eram fruto único de um momento de espontaneidade e que se fossem descritas ou escritas para serem ensaiadas e revividas não chegariam nem a 10% do seu rendimento original. No décimo ano de Tablado, comecei a perceber que o surgimento desses momentos milagrosos estavam mais relacionados ao empenho dos alunos do que a um distúrbio cósmico da natureza. Pude notar, ao fazer com Temporão uma aula para iniciantes durante um ano inteiro, que quando um grupo abocanhava um exercício com unhas e dentes, por mais simples e “para iniciantes” que a proposta pudesse parecer, coisas legais surgiam dali. Então logo pensei “Mmm... Acho que deixei a porta do carro aberta...”. E em seguida “Mmm... se

---

<sup>81</sup> In: [WWW.zenasemprevisadas.com.br](http://WWW.zenasemprevisadas.com.br)

<sup>82</sup> Fernando Caruso se refere `as aulas n' O Tablado.

formássemos um grupo de atores mais experientes, ou simplesmente empenhados e com química entre si, poderíamos manipular a criação desses 'cometas' e fazer uma aula com 100% de aproveitamento – o que poderia ser apresentável para uma plateia que não faz ideia do que ela está perdendo". Claro que eu não pensei com essa clareza e articulação toda de uma vez só (é bem provável que ao invés da palavra cometa eu tenha usado alguma outra de teor mais acadêmico), mas a coisa surgiu ali e ficou fermentando. Eu queria muito levar para o público esse lado do teatro que pra mim e pra tantos outros era tão divertido. E queria dar uma amostra das diferentes aulas (todas elas muito interessantes) de cada professor que eu havia experimentado. Então, sem saber o que fazer, abordei meu professor e guru, mestre supremo e ídolo maior em tudo na minha vida, Bernardo Jablonski, buscando seu apoio para minha ideia ainda embrionária. Perguntei: "Bernardo, se eu fizesse um espetáculo que fosse tipo uma aula de teatro, só que aberta ao público, você seria meu convidado?" E ele, por estarmos no meio de um ensaio e não entender lhufas do que eu falei, retrucou com a sapiência de um monge careca: "Escreve um projeto e depois a gente conversa". E foi exatamente o que eu fiz. Talvez isso hoje sirva de lição para ele. Talvez ele nem se lembre. Talvez ele esteja cagando pra tudo isso. Mas a questão é que, numa noite de insônia, levantei às 3 da manhã e escrevi o tal projeto. Mas como eu nunca tinha escrito um projeto na vida, achei que era uma loucura e engavetei-o para todo o sempre."

O Z.É., uma peça cômica de improvisação que fez (e ainda faz) enorme sucesso no Rio de Janeiro, é um exemplo de como a aparente “loucura” da improvisação ensinada pode vir a ser considerada e trabalhada como algo “profissional”. Assim como os atores do Asdrúbal Trouxe o Trombone, os atores são oriundos d’O Tablado. O Z.É. “começou” em um aniversário na casa de um dos atores, no momento em que eles “decidiram parar a festa”: desligaram o som, mesmo com pessoas dançando na sala, e chamaram as que estavam no quarto conversando para a sala. E assim propuseram jogos de improvisação, pleiteando a ajuda e participação espontânea da plateia. Neste dia, havia cerca de trinta participantes que entravam e saíam do “palco”, em frente ao sofá da casa, este ocupado por uns poucos que não quiseram participar. A partir da situação proposta e de seu resultado, os quatro atores conceberam a peça Z.É., um espetáculo de improvisação. O sucesso da empreitada inicial contou não apenas com o talento dos rapazes, mas sobretudo com a presença de pessoas famosas diferentes a cada apresentação:

“A gente não sabia se ia funcionar de forma alguma. Mas ninguém vai lá pra ver só a gente. As pessoas vão lá pra ver um professor famoso e um ator famoso. Vamos colocar mesmo e assumir. Desde o princípio a ideia deles [Aqui, Caruso fala de seu grupo em terceira pessoa] é colocar os famosos como chamariz para o público. E acontece mesmo: há gente que fala que só vai quando fulano for. Hoje em dia já escutei



gente de opinião bastante respeitável dizendo que “as pessoas vão por vocês”. Já chegou num ponto em que a gente já conquistou plateia suficiente para eles virem ver a gente. No começo foi uma segurança ter um convidado famoso, é um atrativo. Nada garantia a gente que aquilo não ia ser uma catástrofe. Uma coisa era o que a gente fazia nas festas, outra era fazer num palco, fazer as pessoas se deslocarem, pagarem 5 reais.”

Mais uma vez sobre a relação com a plateia:

“O diretor não tem um uniforme porque não é mandado por ninguém. Ele não tem relação com o público, ele já é superior ao público porque as pessoas estão ali para ver ele e ele é superior porque ele já é um diretor de teatrão, não um qualquer. Ele é o link da plateia com a gente. Não uniformizar distancia o diretor dos atores. Os diretores transmitem a mensagem da plateia então eles também têm que ser como uma pessoa da plateia (sem uniforme). E também porque a gente não vai ficar colocando um cara, um senhor, uma senhora com o pijamão que a gente usa. Para o convidado, a gente fala desde o começo: você vai entrar numa jaula de leões junto com a gente.”

A experiência frequente de “ser público”, de o ator sentar-se para ver peças de colegas, também deve ser problematizada, pois o estatuto de “ator” lhe dá uma postura de “conhecedor de teatro” que acaba por diferenci-lo do público geral. Normalmente, a plateia é vista pelos atores como um todo homogêneo, que reage de maneira uniforme ao espetáculo. No entanto, quando há atores na plateia, as

suas reações frequentemente são “exageradas”, bastante diferentes do que se poderia chamar de “público em geral” (ou seja, todos os que não são atores). Este exagero não é exclusivo dos iniciantes e nem sempre ele é negativo (há as reações de escárnio quando o erro em cena é evidente, mas também os risos eufóricos de incentivo). As reações exageradas da “plateia de atores” são particularmente fortes e ilustrativas nos Festivais de Esquetes amadoras que acompanhei, cujo objetivo é o de “mostrar” o trabalho de jovens atores, mas este tipo de comportamento também ocorreu no âmbito “profissional” em uma das apresentações de ENSAIO.HAMLET, notadamente aquela para a classe artística. Os risos e emoções eram claramente marcados, mas o ponto mais interessante foi a ocasião em que um dos atores pediu que alguém na plateia lesse uma carta de Hamlet - assumindo, portanto, que esta pessoa escolhida encarnaria o rei Cláudio. Nas demais apresentações que assisti, esta cena era cercada de algum constrangimento e rapidamente levada a cabo pelo ator. Na ocasião da apresentação para a classe, a cena foi aproveitada com impositação de voz, risos e até certa seriedade cênica.

Schechner e Appel (1993) chamam de “Intensidade da Performance” a ocasião em que tanto os espectadores quanto o ator (que executa a performance) percebem igualmente estar

testemunhando uma performance “de sucesso”<sup>83</sup>. Com relação ao Z.É., a performance de sucesso acontece com regras de jogo bem definidas. A palavra-chave é improvisar: o saber de antemão, o ensaio, o texto decorado, nada disso é permitido aqui:

“O ZÉ é um espetáculo de improvisação. A gente faz o máximo para que nada seja combinado. A gente preza um certo critério, não queremos ler antes as sugestões. O negócio também é que você cheira a improvisação. Quando não é improvisação você saca na hora. Daria para sacar se a gente chegasse com cartas na manga. Um lugar pequeno foi fundamental [para começar] porque a gente estava do lado do público e ele estava mandando na gente. Tem gente que adora essa coisa da gente fazer a piada, fechar a cara, voltar pra cadeira e ficar esperando ser mandado de novo.”

O espetáculo de improvisação Z.É. ganhou o prêmio Shell em 2004 justamente pelo diferencial de sua proposta. É importante notar que a ausência do texto<sup>84</sup> no espetáculo gerou um estranhamento inicial, como relatam Gregório Duvivier e Rafael Queiroga sobre o princípio da empreitada:

“Eu escutei muito “como assim? Vocês não ensaiam? Como é que fica na hora? Eu falei com o meu dentista outro dia e ele não entendeu nada. Tudo bem

---

<sup>83</sup> Para uma análise da questão da avaliação da performance, ver Schechner, 1985; e Barba, E. 1995 para a definição do conceito de performance e de suas relações com a antropologia teatral.

<sup>84</sup> O “textocentrismo” ou a “tirania do verbo” foi fortemente criticado por Artaud nos anos 1920 (Roubine, 1998: 63)

que é uma pessoa que não tem hábito de ir ao teatro, mas ele dizia: então não é uma peça, não tem texto. É uma aula? Ele não conseguia entender uma peça que não tivesse texto."

Um comentário sobre a falta de algo que "define" o que é teatro foi feito sobre a peça BR3, do Teatro da Vertigem<sup>85</sup>, por se tratar de uma peça em que o público fica em um barco enquanto os atores revezam-se em espaços como a água fétida (em São Paulo isso aconteceu no Rio Tietê e no Rio de Janeiro nas águas do Caju), suas margens ou os pilares de uma imponente ponte de concreto. As vozes dos atores eram microfonadas e ouvidas através dos auto-falantes do barco, onde o público permanecia sentado. Pela construção geográfica da relação plateia/público, fora de um teatro, a peça não foi concebida como "teatro" para muitos integrantes do público pagante. Apesar dos esforços das montagens contemporâneas que muitas vezes propõem novas espacialidades cênicas, a caixa preta do teatro e a presença do texto são ainda fatores determinantes para o público conceber o que é ou não "teatro".

### **2.3 O nu nas aulas e nos palcos**

---

<sup>85</sup> BR3 foi apresentada no Rio de Janeiro durante o festival de teatro riocenacontemporanea, em 2007. A peça, originalmente apresentada nas margens do Tietê foi transportada para as águas do Caju.

Uma das primeiras coisas que aprendi na CAL foi a ficar nua em cena. E isso foi tema de uma aula inteira já no primeiro período, que é eliminatório e é chamado de “pré”. A nudez em cena é uma questão de tal forma cara para o teatro dos nossos dias que não se restringe aos palcos - ela também é tema da sala de aula. Goffman (1999) já assinalava a nudez como um *ponto médio* do processo de admissão de cadetes, assim como a “aula do nu” é uma proposta apresentada somente para os calouros do curso de teatro, como se configurasse aqui um Rito de Passagem (Van Gennep, 1978). Em um trabalho sobre o nudismo, Eduardo Oliveira analisa as concepções sobre orgulho e vergonha da nudez na prática de nudismo e destaca que ainda que a negação do desejo sexual seja imperativa, a defesa da atividade passa por questões que dizem respeito à ideia de desrepressão:

“Alguém que tem inibições, vergonha da própria nudez talvez acredite que enfrentar a nudez coletiva possa servir para combater este, digamos, problema de aceitação do próprio corpo. Daí a importância de se encarar o corpo humano como naturalmente nu, ou seja, destituí-lo de sua condição individual para “vesti-lo” de humano, uma condição acima e exterior aos indivíduos. Desreprimir é então lidar com o próprio corpo, aceitando-o como igual aos outros, havendo uma *reciprocidade nudista* do tipo: 'eu fico nu se você também agir como se isto fosse natural'. (Oliveira, 2007: 9)”

A desinibição e desrepressão do corpo do ator parece ser um fator fundamental para a construção de si na profissão. O primeiro (e eliminatório) período é bastante lembrado pela presença da “aula de nu” que, segundo uma das alunas, *“expulsa um monte de gente, algumas pessoas ficaram assustadas e nunca mais voltaram para CAL”*. Nem todas as turmas do pré passam por ela, apenas aquela que o professor Almir Telles conduz - contudo, mesmo os alunos que não tiveram acesso à aula do nu mostram-se extremamente curiosos a respeito. Quando passei da turma da tarde para a turma da noite, no segundo período, o questionamento sobre a aula de nu foi uma das primeiras curiosidades manifestadas. Nesta segunda turma, cuja maioria não havia feito a “aula do nu” por ter tido outro professor de interpretação, um debate logo se instaurou quando eu e mais duas outras alunas mudamos de turno (da tarde para a noite). Perguntaram-nos sobre quem fez, como foi, o que sentimos; e também se questionaram se conseguiriam fazer, como seria, quem gostariam de ver. Um dos poucos alunos homens em minha primeira turma, tendo faltado justamente à “aula de nu” por conta de um trabalho como modelo no dia, mostrou-se extremamente decepcionado pelo fato de ter “perdido” a aula que esperava com extrema expectativa. É importante notar que a minha primeira turma contava de uma maioria esmagadora de mulheres, mas na segunda havia um equilíbrio bem

maior entre homens e mulheres. As idades variavam entre os 16<sup>86</sup> e 30 anos assim que as aulas começaram, mas a turma encolheu consideravelmente ao longo do período. Na turma do pré, com quem fiz a “aula de nu”, havia três homens no meio de 25 mulheres. No segundo período, passei para outro turno onde havia um equilíbrio maior entre homens e mulheres. Na turma anterior, onde predominavam as mulheres, houve uma maior entrada de homens no segundo período, de modo que esta configuração - em que o número de mulheres era bem maior que o de homens - se dissolveu. Contudo, é relativamente comum na CAL que o número de mulheres exceda o de homens, embora isso não seja desejado. Ouvi relatos de alguns professores comentando sobre a “dificuldade” de se montar peças de teatro com turmas com elenco predominantemente feminino: “*Não dá para fazer sempre Lisístrata*<sup>87</sup>!”, brincou um deles uma vez.

A quebra do tabu da nudez para os atores difere daquela que Eduardo Oliveira (2007) descreveu para os frequentadores da praia de nudismo. Se para estes vale o ‘eu fico nu se você também agir como se isto fosse natural’, a tônica era outra para os atores iniciantes: trata-se de “ser capaz”, individualmente. Sem dúvida, a questão de “quem faz e quem não faz” se apresenta de imediato para os atores iniciantes. Assim como os nudistas, eles também escolhem se querem ou não ficar

---

<sup>86</sup> Essa menina de 16 anos era uma exceção, já que a idade mínima para entrar na CAL é supostamente 17 anos. Ela formou-se aos 19 anos.

<sup>87</sup> O professor se refere à peça de Aristófanes.

nus. Porém, idealmente, os atores devem ser capazes de ostentar essa nudez no seu corpo, vestir-se de nu. É mais que uma exigência, é uma *possibilidade a mais*, uma “*entrega*” em nome da criação artística, uma performance virtuosa, que “*a personagem exige*”. A afirmação de Marília Pêra – “*Uma atriz hoje tem de ficar nua*” (Pêra, 2008: 96) –, faz uso do modo assertivo “*tem de ficar nua*” e não a possibilidade do “*deve*”. O ator decerto pode escolher se está disposto a fazer, mas as características do enredo podem em certos casos ser determinantes e a recusa da nudez pode valer a perda de uma personagem.

Examinemos um exemplo de uma atriz que, “*apesar da vergonha*”, ficou nua em cena quando considerou que a personagem assim lhe exigiu: a atriz Cláudia Abreu, que interpretou a personagem Glória no filme “Os Desafinados”, de Walter Lima Jr. Em uma cena em que Glória descobre que Quim (interpretado por Rodrigo Santoro) é casado, ela “*usa a nudez para dar um tapa na cara do namorado*”, como disse a atriz em entrevista<sup>88</sup>. Para Cláudia, atriz profissional há anos, a nudez é uma questão para a atriz, não para a personagem:

“Se eu não quisesse fazer a cena não poderia nem rodar o filme, porque a personagem é uma mulher liberada, que mora sozinha em Nova York. Não gostaria que na cena parecesse que a atriz ficou envergonhada. Apesar da vergonha, tive que passar por cima para que isso não ficasse evidente. Na hora tinha que ser desinibida, porque a cena pedia uma ousadia, um choque. Mas você sofre

---

<sup>88</sup> O Globo, 03/08/2008



mais antes, na hora baixa uma coisa prática e profissional: "Ok, vamos lá." "Uma coisa é fazer uma cena amorosa, com um ator, em que você não é o foco da atenção. Outra é uma cena em que o motivo é a exibição da nudez. Ela não tem a função de sedução e sim de desafiar, de provocar. Glória usa a nudez para dar um tapa na cara do namorado. E tinha vários amigos meus em cena, além da equipe. É raríssimo isso na minha carreira, nunca fico nua. No teatro, rapidamente, em "Orlando". Na TV, também rapidamente, em "Anos Rebeldes". Sempre fui criteriosa, por achar que nem sempre a nudez é mais sensual que a sugestão dela. Pelo contrário. E por achar que em prol de que 'o ator tem que ser sem pudores' existe muito mau gosto e falta de critério."

A discussão em torno da "necessidade" de ficar nu em cena aparece em vários depoimentos, como neste relato de uma aluna da Cal:

"Não julgo ninguém que tenha feito e muito menos que tenha gostado. Mas detesto essa história de que: "sou ator, logo fico nu". Quem foi que veio com esse dogma? Perdi muito mais o meu pudor com o Clóvis, sem nunca ter precisado tirar nada. Não acho que o nu deva ser obrigado, não acho que deva ser feito numa escola onde as pessoas estão se descobrindo e muito menos acho que deva ser feito no pré. O ator tem que estar disponível sim, para a personagem! Mas não tem a menor obrigação de comprar a viagem do diretor. Já vi diretor confidenciar que colocou nu na peça só porque

nunca tinha feito peça sem (criou um contexto absurdo só porque tinha que ter uma pelada). Nunca me esqueço de uma menina (aluna do Almir) que fez banca no mesmo dia que eu. Ela ia fazer nu e eu achava desnecessário para a banca. Perguntei porque da escolha dela em fazer sem roupa, e a resposta foi: 'Se você quiser trabalhar tem que tirar a roupa, qualquer diretor de teatro, cinema ou televisão vai te pedir isso'. Trabalho até hoje e nunca precisei tirar nada para reconhecerem meu valor.”<sup>89</sup>(grifo meu)

Marina Vianna também já ficou nua em cena e nos relata dois exemplos de experimento da nudez, ambos tendo ocorrido no início de sua carreira. No primeiro, a cena e a personagem não eram o foco do “problema”, mas sim a opinião desagradável do diretor sobre seu corpo:

“Eu comecei a fazer teatro aos 16 anos. No Tablado tinha um diretor que lançava estrelinhas. Era um chato, uma bicha chata. Quando eu vejo, eu era linda nas fotos e ele dizia que eu era gorda, feia. Uma bicha do mal. Gostava só de puxa saco, de quem ia cheirar cocaína com ele. Sempre esse mal-estar com os diretores... Eles sempre eram os donos das paradas. E eu fiz uma peça com ele aos 18 anos que todo mundo ficava de tapa-sexo em cena. E ele sempre falava que eu era gorda, imagina eu aos 18 anos... Eu era a maior gata e não sabia, óbvio! E ele me detonou. Aí eu nunca mais fiz, odiava!”

---

<sup>89</sup> <http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=113762&tid=1214077>

No segundo exemplo, a vergonha sai de cena e a nudez não a incomoda mais:

“Um dia eu fui substituir uma amiga em uma peça em que ela ficava nua em cena por instantes, numa entrada e saída de banho. Era desprovido de erotismo e era importante que fosse uma mulher comum. Que tivesse o corpo normal. Eu fiz essa peça e isso não foi uma questão.”

Barcan (2004, apud Eduardo Oliveira, 2007: 6) destaca que a nudez pode acarretar uma noção de sacrifício, a partir da perspectiva da humilhação e da vulnerabilidade que o ato de se despir em público pode ter. O filme “Noite e neblina”, de Alain Resnais, mostra como os nazistas obrigavam os judeus a ficar nus, uma tática de guerra bastante utilizada mundo afora. A humilhação e a vulnerabilidade de que fala Barcan são claras nesta nudez forçada e também o são nas regras que o Marquês de Sade descreve para os “120 dias de Sodoma”; todos devem ficar nus para o bel-prazer dos libertinos. Não é de se espantar que alguns alunos se refiram ao professor como “pervertido” – *“Palhaçada total. Não peguei esse professor e amém. Muito tosco achar que isso fará alguém melhor ou pior ator. Isso só trava quando não é a hora. É um pervertido esse cara”* – e os que o defendam justamente desta acusação: *“O Almir ministra tudo de uma maneira muito correta, quem achar que não é a hora é só sair fora. Mesmo quem fica não é forçado a nada, só vai até o próprio limite. Quem faz*

*gosta. Pervertido?? Fala sério!!!” ; “Também fiz a aula do nu, e adorei, não pelo lado pejorativo, mas artístico, vejo como um bom incentivo à desinibição total, viemos ao mundo pelados!!! Concordo em tudo que a Maíra disse, o Almir é dez, se fosse depravado como o querem rotular, muito bem dito que só podem ser aqueles que não tiveram suas aulas, ele obrigaria toda a turma a fazê-la, coisa que não é... Muitos dos que fizeram a aula comigo tiveram um salto de produtividade por estarem mais desinibidos!!! Salve Almir e a aula do NU!!!!”*<sup>90</sup>

Barthes (2007:126) advertia que a escrita sobre a economia geral dos tabus contemporâneos não deveria “deixar de colocar em contradição a pudica indignação de nossa sociedade diante de espetáculos ligados ao erotismo, por exemplo, com sua indulgência para a representação de tudo aquilo que degrada os homens.” O professor Almir Telles é o único do corpo docente que administra oficialmente a “aula de nu”, embora peças com cenas de nu sejam muito comuns na escola e fora dela. Embora a resistência à “aula do nu” seja bastante discutida e seu “método” seja questionado, nos períodos posteriores a nudez pode se fazer necessária. Na escola, a “questão da nudez” é parte do currículo e certamente é um desafio para muitos dos alunos.

O tapa-sexo em nada diminuiu a vergonha da jovem Marina em seu primeiro nu. O diretor teve aí o papel de algoz: ao classificar a atriz

---

<sup>90</sup> <http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=113762&tid=1214077>

como “gorda” e “feia” aos seus 18 anos ele “puxou-a para baixo”, atingiu sua auto-estima e tornou ainda mais difícil sua nudez pública: “*Eu era a maior gata e não sabia, óbvio! E ele me detonou.*” A auto-apreciação do corpo é uma questão pertinente para muitos atores, como também o é para muitos outros indivíduos na sociedade de hoje. O estudo de Goldenberg (2002: 26; 2007) sobre a “cultura da malhação” indica como a preocupação com a aparência física e a inadequação aos ideais estéticos muitas vezes se sobrepõe ao medo da nudez. Em livro sobre a história da profissão do ator, Odette Aslant (2005: 221) expõe sua preocupação com a “anatomia impecável” que supostamente passou a ser exigida do ator através do cinema:

“Reflexo do tempo presente, o cinema varreu todos os tabus. Não se contam mais as cenas de nu. Para fazer carreira, não é mais suficiente que o ator ou atriz tenha a aparência física e a idade da personagem, um rosto fotogênico e saiba falar. Doravante é preciso uma anatomia impecável e o desejo de exibi-la. *Sex appeal* exacerbado do cinema sueco, pornográfica, filmes-pânico, filmes *underground*, o cinema devora atores e não-atores ao tempo de uma miragem. Após dois ou três filmes as *starlets* somem”.

Assim como Marina em seu início de carreira, os alunos “de nu” também se preocupam com a aparência e o julgamento do próprio corpo na “aula de nu”:

“Morria de vergonha do meu corpo e do que os outros pensavam dele. Nem queria saber dessa aula... Me dava

calafrios quando comentavam nos corredores! Depois que fiz percebi que todo mundo tem um tabu e todos foram embora! Amei a forma de como a minha turma levou esse lance de ficar nu... muitos me surpreenderam! Não me arrependo! E faço de novo! Tudo pela arte!"

\*

"Eu queria fazer essa aula do nu, não vejo nada demais ficar nu. Tão normal, não sei porque algumas pessoas fazem um bicho-de-sete cabeças. Gente, é o real, dane-se quem vai te chamar de gorda, de magra, cheio de estria ou celulite. Como minha avó já dizia, é pra isso que eu cago: pra quem fala mal de mim. Gente, o que todos tem que entender é oportunidade. A questão é: Ser Ator. Se você está ali, se tem a possibilidade de pagar R\$495,00 por mês pra ser um ator. Porra, entra de cabeça, aceita os desafios. Com certeza, na Cal não têm tarados... e sim professores, que estão ali pra ensinar e pra passar para os alunos o caminho certo para o sucesso. Se existe uma aula de nu, é porque os mestres consideram-na importante. Por isso, se você quer realmente ser ator (um BOM ator), tem que esquecer seus pudores, medos e preconceitos e entrar fundo na coisa. Dane-se os outros. Mesmo que você não fique nu, sempre vai ter um imbecil que vai reparar nos seus pneus, nas suas estrias, etc. Primeiro, se você escolhe ser ator, já está ciente de que vai estar exposto às críticas. Hah, feliz de mim que pudesse fazer um curso desses, sem preocupação com valores."<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> <http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=113762&tid=1214077>

“Dane-se os outros”, diz o depoimento de uma atriz que não é aluna da CAL e, portanto, não participou da aula de nu, mas defende a postura da escola e dos “mestres”, manifestando o desejo de fazê-la para “aceitar desafios”, “perder pudores”, “quebrar tabus”. A defesa do aprendizado do nu não se limita à escola que o propõe, como vemos pelo depoimento de uma aluna da Escola Martins Penna:

“Não estudei na CAL, mas fiz Martins Penna e lá também tivemos aulas neste estilo, mas as pessoas foram ficando nuas sem a professora mandar, porque acharam que era interessante. O nu só por estar nu não tem significado nenhum. Se não tiver coragem de fazer isto enquanto estuda, ou seja, enquanto pode e deve experimentar, quando então? Somos artistas e devemos estar prontos pra tudo.”

Como nos diz Foucault (1980: 36), “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo”. A questão da aula de nu é que ela é o “primeiro grande tabu”, o tabu de Adão e Eva, a “vergonha”. Sobre o ato de despir-se em praias de nudismo, Oliveira (2007:05) afirma que o fato de haver um consenso do grupo específico revela uma forma de apropriação do corpo que “desafia a ordem estabelecida, que não só aconselha a modéstia e o pudor como prevê como crime o abuso.” A

nudez na sala de aula é desafiante para o aspirante a ator, que se surpreende com a simplicidade atroz do que lhe é solicitado:

"Ao começar o meu texto já vou logo dizendo: "sou fã número um do Almir". A aula do nu não tem mistério nenhum, e acredito piamente que seja um desafio para superar os próprios limites. Sempre fui muito envergonhada com meu corpo, e só consegui ficar de sutiã, o que pra mim é muito. Por favor, não coloquem a culpa no Almir por alunos terem desistido da CAL. Para mim esses que desistiram é porque viram que não servem para o teatro. Mas mesmo que seja esse o motivo (o que eu duvido), o Almir alcançou o seu objetivo, pois fez com que essas pessoas enxergassem que "não dão para a coisa". Como o Alexandre disse, isso ajudou e muito fazer a peça "Nossa Senhora das Flores", a qual eu fiz parte, pois ninguém ficou chocado com nada nos ensaios, pois todo mundo já se conhecia pelado (no bom sentido). Fui a única que não fiquei nua por opção, pois sei das minhas limitações, e o que mais me trava são os alunos imaturos, despreparados e infantis da CAL (sem generalizar), que não levam as coisas para o lado profissional, e tem a capacidade de sair ou da aula do nu, ou de uma peça como essa, falando do tamanho do pau do ciclano, e o peito da beutrana. Antes de criticarem a aula, critiquem-se primeiro, pois o problema não é a aula, e sim com as pessoas que não sabem ser profissionais. Sinto dizer para alguns que a experiência de



ter aula com o Almir, é algo único e que nenhum dinheiro paga. O que mata o homem é a ignorância!"<sup>92</sup>

De modo muito simples, poder-se-ia dizer que a profissão do ator está ligada diretamente à criação de uma personagem – mesmo que seja um anti-personagem -, a um "*fazer de conta que é outra pessoa*", como já disse Cecil Thiré. Esta criação do Outro passa necessariamente por um questionamento de si, na medida em que por sorte não se espera que um personagem assassino, por exemplo, seja o espelho de um ator. Neste movimento ator=>personagem, seria preciso "*esquecer o outro*" para "*sair de si*". Na fala de um aluno,

"Aquele que, sendo honesto consigo, opta por não participar não deve tomar isso como uma espécie de "fracasso" porque não tem garra para vencer obstáculos (o que denotaria falta de talento) e coisa e tal. Na minha opinião é precipitado e talvez um pouco imaturo que um aluno do pré conclua a situação dessa forma. Eu por exemplo não faria a aula. No entanto, dentro de um contexto de uma peça, na hora da encenação em cima do palco, não teria nenhum constrangimento, uma vez que eu estaria vestido da personagem e já não seria mais eu que estaria ali."

A vulnerabilidade da nudez é uma questão para a atriz Juliette Binoche que, para além do cinema, aceitou o convite da revista Playboy para fotografar nua como um gesto político:

---

<sup>92</sup> <http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=113762&tid=1214077>

“Não tenho medo de meu corpo. Já fui confrontada com a nudez em meu trabalho de atriz, já me deparei com sua utilidade e a seu uso. Mas acho que todos temos uma relação difícil com a nudez. É um tema complicado nas filmagens: o ator e sobretudo a atriz, uma vez que essa demanda é bem mais visada entre as mulheres, se sentem vulneráveis e habitualmente não têm garantias. Temos um pouco a sensação de sermos mercadores do corpo. Aliás, nos contratos americanos faz-se uma descrição precisa do que se pode mostrar e do que não se pode mostrar. Na França, é uma coisa mais de relação de confiança. Mas as coisas são na maior parte das vezes sofríveis. Muito habitualmente, o cineasta não tem ainda uma visão da cena ou a noção de sua real necessidade na história. Às vezes ele está mais desconfortável que o ator. O primeiro filme em que me deram o papel de protagonista foi “Rendez-vous”, de André Techiné. É a história de uma atriz que chega a Paris, que tem um cavalo de batalha a enfrentar, e que é tomada pelo desespero. Quando li o roteiro, antes de tudo enxerguei esse mergulho em uma vida brutal. As cenas de nu, de sexo, seguiam o movimento da história e da necessidade de sobrevivência da personagem. Não eram cenas a serem mais ou menos negociadas. Sabia que eu tinha que ter a coragem de as fazer sem as pré-conceber. E, aliás, eu não tinha essa pré-concepção, tinha apenas a vontade e a necessidade de me dar como atriz, como uma jovem se dá à vida.”

Discutiremos agora dois episódios - o primeiro, a cena do diálogo entre Hamlet, Guildenstern e Rozencrantz na peça *Ensaio.Hamlet*; o segundo, "a aula do nu" que presenciei na CAL e da qual tomei parte.

Dois atores, vestidos uniformemente como bonecos de desenhos animados japoneses (com macacões iguais, toucas, botas, cintos, etc.), entram em cena pelo alto da arquibancada, ao som de uma música frenética, luz agitada e coreografias disparatadas. Os dois chegam para falar com Hamlet, que neste momento da peça é interpretado pela atriz Bel Garcia. Tudo corre como na estrutura do texto de Shakespeare, até que a atriz pega um livro e pergunta aos dois: "Vocês já ouviram falar nesta peça?". O livro nada mais é do que a própria peça que está sendo encenada – *Hamlet*, o príncipe da Dinamarca. Enquanto fala, Hamlet tira algumas peças de roupa e Rosencranz e Guildenstern o acompanham no movimento, mas mesmo depois que ele para os dois continuam, até despirem-se de todas as suas roupas, apresentando-se ambos completamente nus em cena. A personagem Hamlet os indaga novamente mostrando o livro na mão: "*O que a personagem Guildenstern diz na página 51 deste livro?*". Guildenstern responde, lendo o trecho do livro: "*Rozencranz e Guildenstern estão nus*". Os atores olham para si mesmos e, "descobrimo-se" nus, tratam às vezes de esconder sua nudez do público que os assiste, assim tornando "visível" a presença deste público; ou em outras vezes tratam de explicitá-la, dançando uma espécie de balé frenético e *non-sense*. É

interessante notar que o público, neste momento específico de nudez, é *feito* público em um momento específico. Os atores encenam uma suposta “vergonha” de sua nudez e essa vergonha é dirigida à plateia, que é feita naquele momento plateia atuante. A quebra da quarta parede acontece no momento da encenação tanto de uma nudez como de uma vergonha<sup>93</sup>. Nada ali está no reino da improvisação. As peças do uniforme, que inclui capuz, máscara, luvas, botas, sunga, calça e camisa colantes, são retiradas aos poucos mas completamente, talvez para provocar um sentimento de expectativa (até onde iriam?).

\*\*\*

As janelas e as portas da sala são trancadas, todos os alunos se dirigem ao centro e espalham-se de maneira mais ou menos homogênea, *“ocupando todo o palco”*, as ordens do professor são rápidas, claras, precisas e urgentes e devem ser idealmente cumpridas de maneira imediata pelos alunos, sem que mostrem vestígios de hesitação. Na experiência que tive na aula de nudez, lembro-me das palavras do professor, que eram aproximadamente as seguintes: *“Cada um de vocês está no seu quarto, sozinho, se aprontando para ir a uma*

---

<sup>93</sup> É preciso indicar ainda que rapidamente a importância do ato de despir-se, da nudez e da vergonha em Shakespeare. “Despir-se” nos textos de Shakespeare é mais que um retirar completo das roupas, refere-se a um retirar de máscaras, a um revelar-se, ao que há por trás de “aparências”: “é idiota quem crê ser o hábito externo o verdadeiro homem”. (c.f. Leão, 2005, para uma análise da nudez relacionada também com o conceito de “luxo” em o “Rei Lear”).

*festa, estão muito atrasados, vocês tiram toda a roupa, rápido, estão atrasados! Vocês decidem colocar outra roupa, rápido, vistam-se de novo! Agora vocês decidem vestir outra roupa. Rápido, tirem toda essa roupa e coloquem outra!"*.

Trata-se do início da polêmica “Aula do Nu”, ministrada por um dos professores da CAL para os alunos do primeiro período. Uma aula cujo objetivo é explícito e único: que os atores sejam capazes de expor a nudez de seu corpo no palco e, mais exatamente, para o público que o assiste. As questões dos alunos sobre a “aula de nu” transitam entre um tema coletivo – a necessidade/utilidade real da “aula do nu” para suas carreiras profissionais – e uma questão individual – participar ou não da aula, já que ela não é obrigatória. A “aula do nu” é uma proposta somente para os calouros do curso de teatro, dos demais já não se espera – teoricamente – que tenham problemas em ficar nus no palco. Mesmo os alunos mais tímidos dos períodos mais adiantados acabam se acostumando a trocar de roupa uns na frente dos outros – homens e mulheres – ao contrário dos iniciantes, que frequentemente utilizam os banheiros para essa finalidade.

“Não acho que ficar nu em cena seja um tabu pra quem queira ser ator... Timidez não impede que você faça coisas do tipo ou até piores no palco, na tv ou cinema. Ator que é ator, ou que ao menos tem amor pela arte, deve encarar o nu com profissionalismo, até mais que com naturalidade, e na hora a timidez vai pro bebeléu.

Essa é a minha visão, ator não pode ter frescura, tem que fechar os olhos, respirar fundo e ir lá. Eu não gostaria de fazer essa aula porque acho completamente desnecessária, e sendo ela no pré duvido mais ainda de sua validade. Não por não ser a hora certa, e sim porque ficar nu é uma coisa que todos nós temos que estar dispostos a fazer se necessário. E não acho que o fato de ficar nu em frente aos colegas vá tirar a inibição de ninguém..."<sup>94</sup>

O ritmo das ordens do professor determinava a urgência que se observava nas ações dos atores no palco. As roupas eram inteiramente tiradas e colocadas de volta em segundos, o tempo da nudez era quantitativamente mínimo, ainda que para alguns alunos ele não ocorresse inteiramente (*"Não vale só fingir que está tirando tudo e não tirar a calcinha"*, dizia o professor). A rapidez da retirada das roupas e a preocupação em obedecer ao frenético ritmo das ordens proporcionavam uma nudez episódica, preparatória e, comparativamente ao objetivo maior da aula, menos "exposta" ao olhar do outro. Se a turma inteira estava em cena, o único "público" era o próprio professor.

No segundo momento da aula, o professor separou a turma em grupos de três e propôs que cada um combinasse uma cena improvisada em que haveria uma motivação real para que todos os

---

<sup>94</sup> <http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=113762&tid=1214077>

atores ficassem nus. Embora nem todos os alunos tenham se despido completamente, as cenas foram mais ou menos bem sucedidas em seu propósito final – a nudez completa –, a partir dos mais variados temas (eu presenciei cenas como as de uma praia de nudismo, de mulheres experimentando roupas, de voyeurismo masculino e masturbação, de sexo a três, entre outros). Nesta segunda parte da aula, o público deixaria de ser potencial e se realizaria como tal, pois as cenas (e a esperada nudez) ocorrem na presença dos demais alunos e do professor que, aqui, ocupa um lugar mais próximo do de um diretor. Embora se possa dizer que houve um público, ele também deve ser problematizado e talvez entendido melhor como um *público-ator*, formado pelos próprios colegas, um público que se encontrará na mesma situação, enquanto em um espetáculo profissional a ligação do público com o ator será outra, bastante diversa. No caso das aulas correntes, o público de alunos era um público solidário, potencialmente acrítico, formado apenas por atores-colegas.

A condição em que me coloquei ao longo da pesquisa, como antropóloga e aluna, levou-me a fazer parte da “aula de nu” ao mesmo tempo como participante e observadora. Assim, a escolha por esta condição também me obrigou a um posicionamento: a participação na aula de nu era necessária para a observação. Optei por descrever a aula de que participei e coletar depoimentos de alunos da minha turma e de outras com que tive contato.

Como disse, em minha turma inicial havia uma maioria esmagadora de mulheres e este fato certamente é um dado interessante, pelo menos na opinião do único aluno que estava presente na ocasião<sup>95</sup>:

“Fiquei amarradão, fiz a aula com 25 meninas e só tinha "eu" de homem, foi uma experiência ímpar na minha vida... Agora, a respeito de ter sido importante ou não na minha preparação, posso dizer que quebrou um certo tabu, mas a proposta, ao invés de ter sido improvisada naquela adrenalina de todo mundo ficar nu, podia ter sido ensaiada como mais uma de suas cenas... iria ter uma maior importância na vida dos "prés".”

Como se trata de uma aula “opcional”, além dos alunos que cumprem a proposta de ficar inteiramente nus há os que optam por não participar dela, deixando a sala de aula, e os que participam, mas não tiram toda a roupa. Vejamos alguns depoimentos<sup>96</sup>:

“Eu também fiz a aula do nu, mas fiquei só de calcinha não tive coragem de tirar tudo, não deu tempo, quando ia tirar acabou o exercício. É engraçada essa aula, mas na verdade não contribuiu em nada para o meu trabalho e também acho que não ajuda a desinibir.”

\*\*\*

---

<sup>95</sup> Quanto aos demais, um faltou no dia (que não é divulgado previamente aos alunos) e o outro chegou atrasado.

<sup>96</sup> Estes depoimentos encontram-se na comunidade da CAL, no Orkut (WWW.orkut.com), dentro do tópico: “aula de nu: mito ou verdade?”



“Eu fui a única da minha turma que estava presente no dia e não fez. Sinceramente, não me arrependo, mesmo todo mundo falando que adorou.”

Muitos alunos defendem a existência da aula por ser um lugar de “quebra do tabu”, de “desinibir”:

“São inúmeras as peças em que atores têm que expor seu corpo, nem sempre artisticamente, até mesmo na CAL, vide "Nossa Senhora das Flores" no semestre passado. A finalidade não é tornar ninguém melhor ator, é quebrar o tabu do nu, ajudar a desinibir. E nisso a aula é válida. Acho uma experiência que, para os poucos que conseguirem continuar na carreira, irá ajudar a enfrentar futuros desafios.”

\*\*\*

“Nós fizemos! Não sei como seria não fazer! O momento era aquele e era único. As pessoas que ficaram de fora fizeram o mesmo que fazem todos os dias. Nós, do lado de dentro, fizemos naquele dia algo diferente! Todos com suas expectativas. Não importa o motivo. Nós fizemos!”

Na “aula do nu” está em jogo tanto a capacidade do ator em fazer a plateia acreditar que a personagem verdadeiramente “precisa” ficar nu em cena – e aqui mais uma vez o conceito de *verdade* tem todo o seu peso e justifica a ação – como também o despojamento do ator com o seu próprio corpo, sua capacidade de *entrega* – palavra, como vimos, cara aos atores – ao teatro.

### **2.3.1: Adendo à nudez: a polêmica no meio.**

Enquanto eu escrevia sobre a nudez houve um reboiço considerável nos jornais em torno deste assunto, a partir do discurso do ator Pedro Cardoso na estreia do filme *“Todo mundo tem problemas sexuais”*, de Domingos de Oliveira. Pedro Cardoso leu um texto sobre “suas preocupações” a respeito da nudez dos atores, que ele traduzia generalizadamente como pornografia:

“Estou falando de um ataque generalizado que vem sendo feito a toda atividade profissional dos atores por conta da constância com que a pornografia, disfarçada de obra de arte, está presente no audiovisual, e da conivência (com maior ou menor consciência) que autores e diretores têm com ela (uma vez que não sendo eles que ficam nus, são, no entanto, eles que determinam a pretensa necessidade da nudez ou de outro qualquer artifício que busque produzir um momento pornográfico).”

O “manifesto contra a nudez”, como ficou conhecido o texto do ator, suscitou declarações inflamadas de atores, cineastas, diretores e jornalistas sobre o assunto. Se por um lado a questão foi considerada antiquada, *démodé* e conservadora,<sup>97</sup> por outro lado ela tornava pública uma “vergonha” da nudez que é interdita aos atores.

O questionamento acerca da “pornografia” nos filmes, como faz Pedro Cardoso, é um longo assunto que não cabe aqui, ainda que valha prestar atenção ao que afirma Luiz Fernando Duarte (2004b: 47)

---

<sup>97</sup> Pedro Cardoso chegou a ganhar o apelido de “Padre” Cardoso em colunas de jornal.

sobre a transformação da temática do amor romântico para a da sexualidade ao longo do século XIX e em sua reapropriação pelo cinema e televisão ocidentais de hoje: "uma das manifestações mais radicais do desentranhamento é o surgimento da produção intensiva e industrial de uma pornografia altamente especializada (com veículos próprios e públicos de divulgação), de cuja diferença em relação à *ars erotica* de outras culturas muito se poderia discutir". A questão que se apresenta no caso e nos interessa é o ponto de vista do ator sobre o grau de sua "disponibilidade", como Cardoso fez quando relatou sua primeira experiência de nudez na condição de ator. Há ocasiões em que o ator se deparará com a necessidade de ficar nu em cena - e esta demanda pode partir do diretor, do texto, da dramaturgia ou mesmo do próprio ator<sup>98</sup>. Recordo minha experiência de público ao assistir diversas vezes *Ensaio.Hamlet*: como já relatei, nas primeiras vezes, Rosencrantz e Guildenstern ficavam nus, em outras vezes os atores acrescentavam uma dança. A inconstância das cenas remete certamente ao caráter de improviso que a peça encerra e é curioso notar que, quanto mais os atores pareciam "à vontade" para improvisar em seus nus, mais situações engraçadas eram criadas, talvez pelo

---

<sup>98</sup>Alexandre Carvalho lembra precisamente da escolha pela nudez por um ator: "No também recente *Senhores do Crime*, de David Cronenberg, foi o próprio ator Viggo Mortensen quem sugeriu que seu personagem estivesse nu em uma cena de luta corporal numa sauna. Poucas vezes, uma luta foi tão física e realista no cinema. Se Viggo tem algum passado vinculado à pornografia, eu desconheço." In: <http://blogdoricardoreis.blogspot.com/2008/10/pedro-cardoso-e-nudez-no-cinema.html> "Pedro Cardoso e a nudez no cinema".

absurdo da situação (não falo apenas do meu próprio riso, mas das plateias presentes nas ocasiões). Foi a partir desta reflexão, contrapondo a cena ao discurso, que pareceu-me notável o “manifesto” de Pedro Cardoso, sobretudo no trecho em que ele defende a impossibilidade da comédia na nudez. No texto a seguir, assumindo uma posição ainda mais radical, Cardoso afirma ser “impossível” representar uma personagem estando nu:

“A minha tese é de que a nudez impede a comédia, e mesmo o próprio ato de representar. Quando estou nu sou sempre eu a estar nu, e nunca a personagem. Quando vemos alguém nu vemos sempre a pessoa que está nua. A personagem é justamente algo que o ator veste. Ao despir-se do figurino, o ator despe-se também da personagem, e resta ele mesmo, apenas ele e sua nudez pessoal e intransferível. Diante da irreduzível realidade da nudez de seu corpo, o ator não consegue produzir a ilusão da personagem. O ator ou atriz que for representar um personagem que estiver nu, terá que vestir um figurino de nu (seja lá o que isto quer dizer!).”

O diretor de teatro Zé Celso Martinez Corrêa protestou particularmente contra esta afirmação de Pedro Cardoso: *“É estúpido! Uma besteira, uma loucura, uma volta à Inquisição. O melhor figurino que existe é o nu. Não é a roupa que faz a interpretação. Você pode, nu, fazer uma cena como um pudico, envergonhado, ou, ao contrário,*

*um exibicionista*"<sup>99</sup>. No seu "manifesto", Cardoso diz que a nudez impediria o ator de fazer comédia e, mais além, impediria a própria atuação, palavras que foram amplamente rebatidas por diretores<sup>100</sup> e atores nos dias seguintes. A questão do figurino como algo que faz o ator "se tornar" a personagem é extremamente presente no discurso dos atores, como veremos no próximo capítulo.

É importante notar que, embora alguns diretores de teatro tenham protestado contra seu manifesto, em nenhum momento Pedro Cardoso discutiu a nudez no teatro – como se então ela fosse mais "própria do ator" –, mas somente no cinema<sup>101</sup>, na televisão e na propaganda. O maior problema da nudez, para o ator, estaria justamente em seu resultado "pornográfico", "gratuito", opinião que, como vimos, é semelhante à de muitos jovens atores que se defrontam com a possibilidade de uma "aula de nu" e da nudez "em cena". O crítico Luiz Carlos Merten, sobre o mesmo "manifesto", menciona uma história do ator Matheus Nachtergaele, que "selecionou" os alunos de uma oficina de interpretação mandando todos ficarem nus – a

---

<sup>99</sup> In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u455443.shtml>

<sup>100</sup> O diretor de cinema Carlos Reichenbach argumentou: "Representar é se colocar nu. Essa postura de ator que renega o corpo me assusta. Achei tão moralista, tão absurda. É uma coisa retrógrada que, num certo sentido, avaliza a censura". In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u455443.shtml>

<sup>101</sup> A atriz Nicole PuZZi, que fez diversos filmes no período da chamada pornochanchada: "na pornochanchada o ambiente era mais respeitoso que a tv Globo."

começar por ele próprio.<sup>102</sup> A ambiguidade entre o que é ou não é “gratuito” na nudez dos atores fica evidente neste exemplo em que os alunos, mesmo sem o “estímulo” de uma personagem potencial, são impelidos a ficarem nus para poder fazer parte de uma oficina que tem como objetivo, precisamente, torná-los melhores atores. A nudez faria parte de um arcabouço de potencialidades individuais do ator - da sua capacidade em ir além de si. A palavra mais cara, no caso, é “disponibilidade”.

Norbert Elias (1990) defende que o uso dos trajes de banho (e conseqüentemente mais ampla exposição dos corpos) veio junto a um maior autocontrole das pulsões de homens e mulheres, que a compostura de antes obliterava. No jogo da atuação, é o ator quem expõe seu corpo nu para uma plateia a quem cabe o papel do autocontrole. Contudo, há que se apontar as diferenças entre os meios desta exibição: no caso do teatro, a relação com o tempo é reduzida ao “aqui e agora” - e o ator não verá sua performance posteriormente; já na televisão ou no cinema o instante da realização não é o mesmo instante da exibição - e o próprio ator poderá estar na plateia assistindo a si mesmo, situação que pode gerar uma espécie de “vergonha postergada”, como a de Pedro Cardoso: *“Eu ambiciono o dia em que nós não teremos medo do You Tube ou das sessões nostalgia dos canais*

---

102

[http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=todo\\_mundo\\_nu&more=1&c=1&tb=1&pb=1](http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=todo_mundo_nu&more=1&c=1&tb=1&pb=1)

In:

*brasil da vida, e suas retrospectivas do nosso cinema; o dia em que não teremos medo de os nossos filhos terem que responder perguntas constrangedoras a colegas na escola”.*

Quando li pela primeira vez sobre o “manifesto contra a nudez” de Pedro Cardoso e a “polêmica” que foi gerada<sup>103</sup> posteriormente, não pude deixar de me lembrar de minha própria experiência de nudez pública. Embora a existência de uma “aula de nu” tenha me surpreendido (por sua existência) quando comecei meu trabalho de campo, não foi esta minha primeira experiência de “nudez adulta pública” – o que está em jogo aqui. No estágio em uma aldeia indígena Xavante, em 1996, eu tomava banho de biquíni no rio, ainda uma neófito nos assuntos antropológicos. Basta dizer que, mal havia ingressado na faculdade de Ciências Sociais, deparava-me pela primeira vez com a existência (e possibilidade) de um “caderno de campo”, onde eu anotava “o que era estranho” para mim, como os cortes de cabelo dos índios da aldeia de Pimentel Barbosa ou mesmo uma mulher com os seios desnudos amamentando um pequeno macaco. Nesta primeira ida a campo deparei-me pela primeira vez com a possibilidade da nudez: as mulheres índias – moças, crianças, mulheres, idosas – tomavam banho nuas, a que se seguiram uma antropóloga, uma bióloga e, por fim, uma estudante: eu. Posso dizer que meu questionamento sobre minha própria nudez e a dos outros

---

<sup>103</sup> Pedro Cardoso chegou a ser eleito o “mico do ano” pelo jornal O Globo.

começou ali. Talvez por já ter essa experiência, quando cheguei àquela primeira turma de teatro, na CAL, não tive pudores em tirar a roupa na aula de nu e em outras situações cênicas.

A questão da “polêmica” da nudez suscitada por Pedro Cardoso traz à tona ideias como a “relevância” ou não da personagem, como se houvesse “algo” na personagem que pudesse induzir à nudez – ou não. O problema do ator estaria onde não há a “demanda” da personagem, somente a do diretor ou a do produtor ou de quem mais for, por razões meramente monetárias. Se a demanda fosse “verdadeira” poderia haver, então, a nudez. Se o ator consegue construir uma personagem para si que “contempla” a nudez, ela então está “justificada”, é “verdadeira” – como no caso das aulas de nu. Mas o que acontece se a nudez é um pedido do diretor, uma demanda “externa” a que o ator deverá se submeter, como muitas vezes é comum no cinema e na televisão? Afinal, como disse Bataille (1988: 266), *“a nudez sempre arruína o decoro que as roupas nos conferem”*. A opção pode ser a criação de uma demanda interna - ou então pode ser a recusa, como fez Pedro Cardoso quando jovem:

“Quando eu tinha uns 20 anos, aceitei o convite de Ivan Cardoso para atuar num filme cuja história girava em torno da descoberta do sexo por jovens. Aceitei por ingenuidade. Um dia, fui ao set e encontrei a filmagem de cenas de sexo onde só o que não havia era ereção e penetração. No mais, tudo era igual a um filme



pornográfico profissional. Eu disse a ele que não faria cenas daquela natureza, e de fato não fiz, apesar dos protestos do produtor, um tal de Anibal Massaini (parece que ele agora também é cineasta)<sup>104</sup>. Esse produtor colocou um dublê no meu lugar e rodou a continuação da cena de ato sexual que eu havia interrompido no primeiro beijo, ainda totalmente vestido. Diga-se, apenas por amor a verdade, que ele o fez sem o consentimento do próprio diretor. Desde que sofri essa afronta, ainda tão jovem, a questão da pornografia tem me agredido e interessado."

A atriz Cláudia Abreu - que, como vimos, fez uma cena de nudez "justificada" pela personagem, embora manifestasse sua "vergonha" de ficar nua em cena - foi uma das atrizes que apoiaram publicamente o manifesto de Pedro Cardoso: *"Querida dizer que sou atriz e endosso tudo o que ele falou. Passei por uma situação recentemente. Ele está completamente certo"*. Seu "protesto" referia-se justamente ao filme "Os Desafinados" e gerou resposta imediata do diretor do filme, Walter Lima Jr: *"Acho despropositado ela se colocar como vítima, até porque ela não foi surpreendida por isso. Ela leu o roteiro e estabeleceu limites, que foram obedecidos"*. O teor desta discussão entre a atriz e o diretor de cinema fornece a tônica da discussão provocada pelo "manifesto". A "questão" da nudez dos atores rendeu não apenas manifestações

---

<sup>104</sup> Na época em que produziu o referido filme de Ivan Cardoso, "Os Bons tempos Voltaram, Vamos Gozar Outra Vez", Massaini já era um dos maiores produtores de cinema do país - antes ele já fizera 16 longas-metragens, alguns deles recordistas de bilheteria, como "Lua de Mel e Amendoim", de 1971, outros bastante célebres, como "Independência ou Morte", de 1972. Seu filme mais recente, cuja direção ele de fato assinou, foi "Pelé Eterno", de 2004.

contrárias (a maioria) e favoráveis vindas de integrantes da chamada “classe artística”, mas também reportagens sobre “lugares onde se fica nu”, comentários em blogs, *sites* de fofoca, *sites* contra a pedofilia e algumas piadas feitas por humoristas nos meios de comunicação.

Sobre toda a polêmica que o “manifesto” de Pedro Cardoso provocou, não há como não lembrar da observação de George Bataille:

“A interdição da nudez hoje é forte e, ao mesmo tempo, está *em questão*. Não existe ninguém que não se dê conta do absurdo relativo, do caráter gratuito, historicamente condicionado, da interdição da nudez e, de outra parte, do fato que a interdição da nudez e sua transgressão determinam o tema geral do erotismo – quer dizer, da sexualidade transformada em erotismo (...)” (Bataille, 2004: 403).

A perspectiva da etnologia indígena pode oferecer um bom exercício de relativismo para a questão da nudez. Segundo Conklin (apud Vilaça, 2000), os índios da Amazônia, até os anos 1980, vestiam-se com roupas ocidentais completas, pois sua nudez, na visão dos “representantes da sociedade nacional”, causava um forte abalo negativo: “*Passar a usar roupas foi um modo não só de serem aceitos, mas de serem deixados em paz, e de continuarem a viver como antes, quando longe dos olhos dos Brancos*” (Vilaça, 2000: 60). A nudez indígena só era ofensiva ou pornográfica para quem considerava com

pudor<sup>105</sup> a própria nudez. As roupas não construíram uma “vergonha” para os índios – como mostra Vilaça no mesmo artigo – mas sim uma forma possível de se relacionar com o pudor dos brancos.

Essa “vergonha”, esse “pudor” da nudez, que Pedro Cardoso manifestou tão enfaticamente e que foi igualmente rechaçado por muitos dos integrantes do “meio artístico”, é algo que o ator iniciante, a figura em questão nesta presente análise, necessariamente terá de questionar em sua carreira. A negação da nudez ou sua plena aceitação são respostas individuais que certamente dependem dos contextos em que se inserem, como vimos nas opiniões díspares e cambiantes dos atores. O ator encontra-se em uma espécie de limbo, lugar *entre* a repressão e a liberação do corpo *via* personagem (ou atuação).

---

<sup>105</sup> Ver Bologne (1996) para uma relação entre corpo e pudor e Brust (2007) para uma análise sobre as “estratégias” indígenas e jesuítas no processo de doutrinação do corpo indígena empreendido pela Companhia de Jesus.

### **CAPÍTULO III: (Re) fazer-se**

#### **3.1 Sobre nomes: a adoção do nome artístico**

Uma parte importante da construção da pessoa do ator é o cuidado e o aprendizado do uso da voz, já que o profissional depende dela para atuar – um ator completamente afônico poderá ser obrigado a cancelar o espetáculo do dia, enquanto um que domine as técnicas do canto verá seu potencial de atuação no mercado aumentado nos trabalhos em musicais. Em um livro sobre a formação do ator, Ênio Carvalho (1989: 19), remete-se à Grécia para falar da importância da voz ( e da presença) do ator, embora se saiba que no teatro grego antigo os atores portavam enormes coturnos e máscaras amplificadoras do som, equipamento este que certamente coloca a questão do “tamanho” ou “alcance” do ator em outro nível: *“segundo uma citação tradicional do teatro, cujo autor desconhecemos, o ator grego era uma voz e uma presença”*.

Na CAL há aulas “de voz” em todos os períodos. Aprende-se, por exemplo, a “aquecer a voz” a partir de uma série de exercícios vocais, a “colocar” a voz no espaço de modo a “preenchê-lo” e a neutralizar um sotaque regional. Sobre esta mencionada perda do sotaque, note-se que as turmas frequentemente recebem alunos de outros estados

brasileiros (e às vezes de outros países também), com ritmos de fala bastante diferentes aos ouvidos cariocas. É preciso notar, contudo, que a fala desejada ao ator é “a mais neutra possível”, “sem sotaque” e o chiado carioca, embora seja notadamente mais tolerado, também se torna alvo de crítica e precisa ser “neutralizado” quando é muito acentuado.

A discussão sobre as técnicas mais adequadas ao exercício vocal cotidiano do ator não será nosso objetivo aqui e o leitor poderá consultar o trabalho de Fiche (2004) para a questão. O que está em jogo é o ponto de partida das aulas da professora Rose Gonçalves, na CAL, cujos ensinamentos se baseiam no método Espaço-Direcional de Glorinha Beutenmiller (1992, 2003). Como já apontei anteriormente, o ensaio que escrevo parte de minha observação e experiência, de meu trabalho de campo intensivo como aluna de teatro e de entrevistas com atores. O que apresentarei a seguir é uma análise sobre os nomes artísticos dos atores, cuja discussão inicio justamente a partir das “aulas de voz” desta professora, de quem fui aluna durante um ano, na CAL. Nos demais períodos também tivemos aulas “de voz” com outras professoras, mas a questão que desenvolverei tem base naquele período específico de aprendizado.

Nas aulas de voz da professora Rose Gonçalves<sup>106</sup> a turma costuma se manter em roda e em pé para aprender a usar e exercitar a voz. Em um momento da aula – de todas elas, pois a repetição figura como uma importante forma de aprendizado – a professora fala: “Meu nome é Rose Gonçalves, na Terra, e o seu?”. Enquanto diz seu próprio nome, ela gira um dos braços sobre a cabeça e em seguida marca o “na Terra” abrindo as duas mãos na altura do peito e pressionando o ar para baixo, como se empurrasse alguma coisa. Em seguida, dirige-se à pessoa ao seu lado e passa-lhe a palavra com um gesto de oferecimento e a pergunta “e o seu?”. A pessoa seguinte faz o mesmo movimento, seguida pelas demais até fechar o círculo. O nome que se diz aí é o nome artístico que cada ator escolhe para si e não o nome que consta na certidão de nascimento. Trataremos agora justamente deste momento de escolha do nome artístico.

O nome artístico é um marcador essencial da persona do ator. Goffman (1999:27) assinala como *uma grande mutilação do eu* a perda dos nomes dos cadetes, mas para os atores a perda do nome original é antes o marco de um desejado pertencimento ao campo teatral. Sobre a ambiguidade da fragmentação individual e totalização social expressada no processo de nomeação na sociedade ocidental e individualista, Velho (1999: 25) esclarece que “a manipulação do nome,

---

<sup>106</sup> Os ex-alunos de Rose Gonçalves criaram uma “comunidade” no site de relacionamentos Orkut para homenageá-la: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=3165659>

o nome “artístico”, a supressão de sobrenomes, os apelidos, etc., são formas de enfatizar ou marcar a individualidade, de sublinhar a particularidade.”

A adoção de um nome artístico é motivo de grande discussão acerca de sua adequação ou não ao sujeito; ele é escolhido, selecionado, analisado e até mesmo trocado ao longo de uma carreira. Mas a *mutilação* do nome anterior aqui é vista positivamente, como uma forma de agregar valor ao *eu artístico*. Esta construção e transformação do *self*, mediada pelo trocar de nome, tem como pano de fundo uma objetivação da carreira: trata-se então de um ator que planeja para si uma *trajetória* (Velho, 2003) de artista.

Maria Dulce Gaspar (1984) também tratou do tema da troca de nome e de identidade ao estudar prostitutas que escolhiam para si um “nome fantasia”. É interessante notar como os sujeitos lidam com a co-presença de nomes – o artístico e o de certidão – em suas vidas. A atriz Fernanda Montenegro, cujo nome “original” é Arlete Pinheiro Esteves da Silva, relata que convive com os dois nomes como se fossem “duas vidas”: Fernanda Montenegro “é uma outra personagem criada por mim e eu vou levando junto”. O nome “Arlete” corresponderia a

“uma vida que é anterior à Fernanda - a infância, os parentes. A Fernanda faz parte da minha vida adulta, a partir do rádio, do teatro. Aliás, todo dia assino meus documentos como Arlete. Nunca erro. E minha letra é

uma quando assino Arlete e é outra quando assino Fernanda.”

A criação de um eu-outro que é o “eu-artista” passa, justamente, pela autonominação, que nem sempre é uma tarefa simples como a junção do primeiro e do último nome, como foi o caso “privilegiado” da atriz Marina Vianna:

“Meu nome artístico é o primeiro e último, mas acho que fui privilegiada porque eu já pequena me apresentava como Marina Vianna, eu achava que Vianna era um nome composto, como Ana Paula.”

Nas aulas de Rose Gonçalves, quando os alunos se defrontavam com a necessidade de atribuir a si próprios um nome, de pronunciá-lo em todas as aulas e torná-lo audível aos outros, não era raro que haver desistências de nomes, trocas por outros e invenções de sobrenomes. Eduardo Cravo, ator e colega em minha turma da CAL, ficou conhecido por nós nesses anos de estudantes como Eduardo Vasconcelos, a partir da junção de seu primeiro nome e último sobrenome. Após um ano de formado, escolheu para si o nome artístico de Eduardo Cravo:

“Resolvi adotar um nome artístico por achar meu sobrenome original (Vasconcelos) algo muito pessoal (herança) e ao mesmo tempo de sonoridade pouco marcante no sentido de me definir como artista, não pessoa física. Então resolvi procurar um nome que tivesse as seguintes características: força e sonoridade marcantes ao mesmo tempo que desse uma dimensão



do meu eu artista com algumas características que eu considero comuns à minha figura e também ao nome escolhido. Sinal de = no sentido de me fazer uma ligação lógica: Cravo = Espanha = Garcia Lorca = latinos = sangue = vermelho = quente = sexual = amores = arte = etc.”

Já Fernanda Montenegro criou seu nome por parecer “*absolutamente falso, ninguém se chama Fernanda Montenegro*”, a partir de “*romances do século XIX, nos quais tem sempre Fernanda, Clotilde, Adelaide, Germaine...*”.<sup>107</sup>

A nova identidade constitui um marco do pertencimento dos atores ao “mundo dos artistas”. Se o “nome artístico” é motivo de grande discussão acerca de sua adequação ou não ao sujeito, a obliteração do nome anterior é vista como positiva, como um marco referente a uma nova vida, um novo eu artístico que deve ser lembrado pelo mundo. Enquanto a atriz Fernanda Montenegro se faz conviver com “*a Arlete*” do batismo e “*nunca erra*” quando assina uma ou outra, Sônia Maria Vieira Gonçalves parece não gostar tanto de “deixar de ser” Suzana Vieira. A atriz adotou como nome artístico o primeiro nome da irmã e também atriz, Suzana Gonçalves:

“Acho ruim quando vou ao balcão de uma companhia aérea e, quando me olham, vão procurar por Suzana Vieira e não encontram. Eu adotei esse nome mesmo! Fico louca quando os produtores colocam o

---

<sup>107</sup> In: <http://revistauma.uol.com.br/Edicoes/56/artigo7761-2.asp>

nome de batismo. Já pensou se o avião cai? Vão procurar nos registros e não encontram a Suzana Viera, apenas a Sonia Maria. Não vão descobrir nunca que fui eu que morri!”<sup>108</sup>

A composição do nome Suzana Vieira pôde servir para uma e para outra irmã, ainda que a concomitância de nomes entre irmãos me pareça ser algo rara no meio teatral. O empréstimo de nomes também acontece na onomástica indígena tupi. Para os Juruna, por exemplo, não é apropriado que duas pessoas vivas portem um mesmo nome, mas a transmissão/empréstimo de nome de um irmão para outro é permitida (Araújo, 2002). Entre os atores, para a escolha do nome é decisiva a preocupação em evitar homônimos. A atriz e ex-aluna da CAL Ana Paula Oliveira mudou de nome ao cadastrar-se na Globo, onde havia um cadastro homônimo que a interditou:

“Quando eu fiz meu cadastro na Globo, mandei Ana Paula Oliveira e eles me mandaram mudar porque já tinha uma Ana Paula Oliveira. Aí eu fui fazer numerologia. Lá na Globo eu botei Ana Oliveira. Vamos ver... Todo meu material ainda é Ana Paula Oliveira, mas na Globo não.”

Malu Galli deparou-se com uma quase-homônima, cujo nome mantinha uma sonoridade bastante semelhante à que ela havia escolhido para si:

---

<sup>108</sup>In:

<http://www.unifor.br/notitia/servlet/newstform.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=118&textCode=2332&date=currentDate>

“Teve uma confusão no começo. Eu sempre fui Malu, então o natural é que ficasse mesmo Malu Galli. Mas eu fui ver uma peça da Cal que a Malu Vale fazia e eu achei ela ótima. Perguntei: qual o nome dela? Malu Vale. Malu Vale? Ela se chama Malu Vale? Eu não vou poder me chamar Malu Galli! Como é que eu vou me chamar Malu Galli com uma atriz Malu Vale? Tava na época de me registrar [no SATED - Sindicato dos Artistas] e eu coloquei Maria Luisa Galli. Fiz cadastro na Globo de Maria Luiza Galli. Mas não dava certo, parecia que era como numa consulta médica que o médico te chama de “Maria Luiza”. Tinha uma formalidade quando as pessoas me chamavam. Se me chamassem de Maria Luiza na rua eu não me virava. E começou a dar problema porque tinha dois registros meus no computador da Globo. Umas pessoas achavam que era Malu, outras que era Maria Luiza, que eram pessoas diferentes. Aí mudei mesmo para Malu e ficou sendo assim.”

Os nomes nobres em Bali, como relata Geertz (1989: 234, nota 8), sempre “significam” alguma coisa, embora este significado seja muitas vezes desconhecido e funcione mais como ornamento nobre frente aos nomes inventados dos camponeses. Mesmo que se desconheça o significado de um nome bali, ele marca uma *área de expressão* da nobreza. No caso dos atores, é preciso adotar um nome-chamariz, um nome que impulse a carreira, que seja também uma *área de expressão*. Suzana Vieira afirma que foi a adoção do nome da irmã o fator fundamental que lhe “*deu sorte*” na carreira de atriz. Para o

público que assiste a atriz na televisão o nome “Suzana Vieira” identifica a atriz, mas não se traduz em significado oculto; para a antiga Sônia, a adoção do nome atraiu “sorte” para si. A percepção de si mesma, como atriz, mudou a partir da autodenominação “emprestada” da irmã, gerando um processo que, segundo Suzana, teria alavancado sua carreira. Bourdieu (1984; 1975) nos mostra, justamente, que o “nome próprio” pode ser entendido como uma espécie de “marca” da pessoa, cujo efeito produz uma “contaminação de prestígio”.

Conforme afirmou Heloísa Pontes (2004), o “processo de (re)nomeação, quase sempre associado a situações rituais, é um dos marcadores sociais por excelência da aquisição de prestígio e de status nas sociedades não ocidentais”, haja visto os incontáveis rituais de nomeação marcados pela “conexão entre corpo, marca e gênero”. Sobre o teatro, especificamente, a autora relata que, até os anos 1950,

“as mulheres conquistaram mais cedo e de forma eloquente o nome próprio e o renome a ele associado. (...) as atrizes tiveram uma atuação e uma projeção excepcional, só alcançadas na música popular, em que se destacaram como cantoras e ganharam uma popularidade expressiva.” (Pontes, 2004:235).

O nome artístico como uma forma de “marca pessoal” aparece em um dos depoimentos coletados por Maria Cláudia Coelho em seu trabalho sobre a *experiência da fama*. Transcreveremos aqui o depoimento para a antropóloga de uma atriz “famosa” sobre o peso

de seu nome e sobre como o nome famoso lhe parece “*sair de seu corpo, para espalhar-se lá fora*” (Coelho, 1999: 124):

“Então, quando eu ligo para alguém, quem quer falar? Fulana. Fulana de quê? Sempre tem um segundo de hesitação, assim, de vergonha de falar Fulana de Tal. Porque é como se meu nome virasse uma marca. E aí é como se sempre que eu colocasse o nome estivesse querendo colocar a imagem e não a pessoa. E como as pessoas são realmente muito egocêntricas, os atores, e até eu posso ser, e tal, eu fico com medo de parecer que eu tou querendo dizer que é Fulana DE TAL, no sentido de... é Fulana de Tal”.

Por ser a “marca” do ator, não é de se estranhar que os alunos de teatro que almejam se tornar profissionais se deparem com a escolha do nome artístico em algum momento de seu percurso escolar. Na aula de voz, como mencionei anteriormente, cada aluno “escolhe” seu nome artístico e o anuncia a todos e a si mesmo, fazendo a voz “acompanhar” um movimento do corpo. Diz-se “*Meu nome é Fulano de Tal*” enquanto as mãos desenham círculos sobre a cabeça para, em seguida, “fixar” o nome com a afirmação “*na Terra*”. O passo seguinte é perguntar o nome do colega ao lado. É interessante notar como os atores constroem seus nomes artísticos. No meu caso, escolhi o nome artístico *Carol Pucu* e algumas vezes me perguntaram de onde eu tinha

"inventado" o nome Pucu, que é meu sobrenome indígena materno<sup>109</sup>. Outros me diziam que eu tinha "muita coragem" por assumir um nome, como dizem, tão "ousado". Eu costumo responder, sem perder o humor, que se há o Francisco Cuoco também pode haver a Carol Pucu. Quando escolhi meu nome artístico, levei em conta sua sonoridade, a originalidade e também o fato de ser o nome de meu avô materno, a quem todos chamávamos Pucu. Quis referir-me a ele e brincar com a noção de que as relações familiares afetam o princípio onomástico tupi:

"A situação ideal para os Juruna é a de que os nomes sejam ligados uns aos outros por relações familiares definidas "desde sempre" ou que as famílias tenham uma "existência nominal" contínua, reproduzindo-se indefinidamente por meio dos nomes."  
(Araújo, 2002:72)

Os princípios que seguem os sistemas de nomenclatura indígenas foram graduados em matizes exonímicos e endonímicos, numa espécie de gradação, por Viveiros de Castro. Os nomes exonímicos, como os dos Araweté, Ikpeng, Yanomamö, entre outros, são aquisições individualizadas e efetuadas através dos "Outros", que podem ser os deuses ou os mortos, os inimigos ou os animais. Já os nomes pertencentes aos sistemas endonímicos, das etnias Jê, por exemplo, são propriedade e parte da identidade do grupo, constituindo relações

---

<sup>109</sup> Pucu é uma palavra de origem tupi que quer dizer alto ou comprido. Vale mencionar que minha altura de "quase" 1,60m, que destoa evidentemente do significado do sobrenome, rende ainda mais piadas.

sociais e classificatórias. (Viveiros de Castro, 1986:151-155). Hugh-Jones (2002:11) assinala que, entre os povos Tukano,

“o processo de nomeação acompanha os processos de desenvolvimento, de modo que uma pessoa adquira nomes no início da vida e deve despir-se deles no fim. Tais nomes também devem ser vistos no contexto do ciclo de vida onde os processos de conexão e desconexão fazem e desfazem a pessoa. Finalmente, como contrapartida dos ornamentos e dos instrumentos sagrados, os nomes entram em uma complexa interação entre o segredo e a revelação, o encobrimento e a exibição.”

Em muitos casos, o nome artístico pode ser também uma “oportunidade” para homenagear o ramo materno da família e, neste sentido, eles “vêm de dentro”, como os nomes endonímicos de que falamos mais acima. Porém, estes nomes artísticos possuem uma imbricação social: eles são escolhidos para se tornarem célebres, para estabelecer relações sociais e para serem “fortes”. Na criação de identidades artísticas, uma convincente apresentação de si passa pela produção de um material (*composites, books e videobooks*, fotos) que “levam o nome” do ator. No depoimento de uma atriz a seguir, iremos observar como o nome artístico pode também “conviver” com outro nome e, justamente, ter funções diferentes. A utilização de um nome “para uma coisa” e outro nome “para outra” lembra a conexão e

desconexão tukano que marcam o ciclo da vida com nomes diferentes.

“Meu nome artístico é Ana Paula Oliveira. Meu nome na publicidade sempre foi Ana Paula Santana. Quando eu decidi ser atriz eu decidi que, como eu tenho uma relação muito boa com meus avozinhos, eu resolvi valorizar isso. Todo mundo sempre me conheceu como Ana Paula Santana. Embora algumas pessoas tenham me dito que era um nome mais forte, eu botei na minha cabeça que Ana Paula Oliveira era mais forte. Mas é uma forma de homenagear meus avós e a família da minha mãe. Sempre teve muito essa coisa do meu pai, e eu sempre via minha mãe mais fraca e queria vê-la mais forte. Eu agora digo que quando é para business, alguma coisa ligada a dinheiro, é Ana Paula Santana e se for ligado a arte é Oliveira.”

Todo este processo de escolha de um nome para si pode ser expandido para a criação e conseqüente nomeação das companhias, grupos ou coletivos de teatro. Aqui se trata da criação de um eu-outro que é um grupo - uma família-outra, poderíamos dizer. Depois do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cujo uso da palavra “comédia” evidencia suas raízes européias – *comédien* tem o significado de “ator” na língua francesa, não apenas alguém que faça peças cômicas –, as companhias teatrais que surgiram no Brasil levavam o nome/sobrenome



dos atores que as compunham: Companhia Laura Suarez-Raul Rolien, Companhia Tonia-Celi-Autran<sup>110</sup>, Companhia Cacilda Becker.

A conjugação do nome artístico dos atores na escolha do nome dos grupos teatrais de outrora parece encontrar poucos adeptos nos dias de hoje. Atores dificilmente emprestam seus nomes às companhias/grupos/coletivos, ao passo que os diretores os nomeiam com mais frequência, especialmente no âmbito da dança (Companhia Deborah Colcker, Companhia Dani Lima, Companhia de dança Márcia Rubin, etc.). A escolha do nome do espetáculo “Z.É.” acabou sendo também como o grupo de atores ficou conhecido, numa imbricação dos nomes. Enquanto discutiam sobre o nome possível para o espetáculo, um dos atores respondeu: “*Pode ser Jorge!*” Outro pegou o gancho e propôs um nome mais popular: ZÉ. Imediatamente os atores relacionaram o nome ao funcionário Zé, que cuidava do bar d’O Tablado há anos, tornando-se uma espécie de ícone do lugar. Foi só depois que os atores inventaram o significado de Zenas Emprovisadas, remetendo-se ao correto gramaticalmente e portanto indesejado, Cenas Improvisadas: “*Tinha que ter um significado. Antes era Zenas Enventadas na Hora (ZEH), depois a gente mudou porque o H não seria errado.*” Somente depois de ter escolhido o significante o grupo decidiu seu significado: Z.É. “Zenas Emprovisadas”. Nota-se que o grupo se preocupou na procura de um significado para um nome não

---

<sup>110</sup> Sobre esta companhia de teatro, ver Almeida (1987).

inventado, exonimicamente tomado de um Outro, uma pessoa chamada Zé.

Há ainda uma expressão que os atores do Z.É. usam com frequência, “chamar o Zé”. Ela significa estar disposto a interpretar o que for no teatro, ainda que o ator esteja “machucado, doente, sua mãe morreu, brigou com o outro ator etc”. “Chamar o Zé” significa também abolir a autocrítica e encarar o público: explicar para si mesmo que a peça está ensaiada e que só pode dar certo. Além disso, cada ator deve ter um jeito diferente de “chamar o Zé”, seja cantando e brincando antes de entrar em cena, seja criando orações “aos deuses do teatro” para que o ator seja “iluminado na hora da cena”, porque “se os deuses quiserem derrubar o ator, eles derrubam”. Muitos atores utilizam-se de metáforas religiosas para se referir aos procedimentos básicos da profissão, inclusive em relação à autonominação. Glória Menezes, por exemplo, chamava-se originalmente Nilcedes, mas mudou o nome porque o achava mais adequado às coisas e não às pessoas, como se diria: “cadê o nilcedes que estava aqui?”. A atriz diz que a escolha do nome artístico passou tanto pela existência da palavra em outras línguas, como o francês, o inglês e o alemão, como pela consideração da máxima cristã: “Glória a Deus nas Alturas”.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Entrevista com Glória Menezes, na revista Bravo, Nov 2007, ano 11, n. 123, p. 26

### 3.2 O viés do figurino

“Toda a segunda parte do espetáculo era feita pelado. E aí a gente começou a botar roupa. Por exemplo, a gente pegava a pessoa totalmente pelada, e amarrava um lenço no pescoço para fazer um cara elegante”<sup>112</sup>

A produção de um figurino aparece como motivo de preocupação dos atores logo nos primeiros trabalhos de escola. Nos ensaios e aulas de teatro, exigem-se roupas confortáveis e maleáveis e pés (sempre) descalços. No entanto, uma vez que havia uma cena a ser apresentada ou já se dispunha do figurino de uma peça, muitos dos jovens atores que conheci experimentavam uma ansiedade pelo figurino destinado ou imaginado para a sua personagem. A CAL dispõe de um acervo de roupas, sapatos e acessórios destinados apenas às montagens de turma. Todas as demais produções de figurinos para cenas curtas, bancas de avaliação ou testes devem ser concebidas e arranjadas pelos próprios alunos.

No primeiro ano do curso regular da CAL, a turma que acompanhei preparou-se por quatro meses para encenar a peça “O Jardim das Cerejeiras”, de Anton Tchekhov, sob a direção de Cécil Thiré. Ao final do semestre os alunos estrearam sua primeira montagem, apresentada no teatro da escola, em uma disposição de semi-arena. Esta primeira montagem exigiu o pagamento de um determinado valor

---

<sup>112</sup> Fernandes, 2000: 52: depoimento de Hamilton Vaz Pereira.

além da mensalidade usual, destinado às despesas com figurinista, produção, cenógrafo, iluminador e direção, aspectos esses que fortaleceram tanto a imagem de “peça profissional”, como as cobranças sobre a “qualidade” do que era oferecido.

No ano seguinte, o semestre não comportou somente uma, mas duas montagens com dois professores diferentes de interpretação, cada um com dois meses para montar uma peça. “*Aproveita a primeira montagem*” – aconselhou-me um aluno mais adiantado – “*depois você não vai nunca mais ter esse tempo todo para pensar o personagem*”. A urgência se fez presente também na própria produção do espetáculo: a escola não cobrava mais a taxa extra destinada à montagem; o que se pôde fazer, no máximo, foi uma “caixinha” voluntária entre os alunos para pequenas despesas. A peça teve que acontecer com a produção dos próprios alunos. No nível discursivo, os dois professores que se revezaram no semestre enfatizaram o “*caráter processual*” das duas montagens, ao invés do “*resultado*” a que se poderia chegar. As duas montagens que ocorrem neste período do curso, contudo, são bastante valorizadas tanto pelo corpo docente da escola, que comparece em sua maioria, como pelos demais alunos, que combinam com seus professores e assistem juntos às apresentações, consideradas a priori mais “*maduras*”.

Ao contrário da grande montagem do Jardim das Cerejeiras, estas duas menores – comprimidas em um só semestre – não dispunham

do teatro, mas sim dos próprios espaços onde as aulas aconteciam. Enquanto a primeira montagem dispusera de todo um entorno que, aos olhos dos iniciantes, pareciam compor um ideal do que é “fazer teatro” ou “com o quê” se faz teatro – figurinista, verba extra, cenário/cenógrafo, iluminação, plateia acomodada em arquibancada, programa da peça, filmagem, fotos, entre outros elementos – no segundo ano de montagem o emprego da expressão cunhada por Grotowski – “O Teatro Pobre”<sup>113</sup> – norteou o processo dos atores em formação. Isto não significa, contudo, que as duas montagens menores não utilizem figurinos, iluminação e cenários, mas a grande diferença é que, na primeira, é a escola (com o dinheiro extra pago pelos alunos) a responsável por toda a produção, enquanto no período seguinte são os próprios alunos que produzem as outras duas montagens “pobres”.

Acompanhei como aluna e pesquisadora uma turma da CAL em dois processos: na sua “grande montagem” de primeiro ano, quando encenamos “O Jardim das Cerejeiras”, de Tchekhov<sup>114</sup>; e na primeira montagem do segundo ano, quando montamos “Esperando Godot”, de Samuel Beckett. Em ambas as montagens o uso dos figurinos em

---

<sup>113</sup> O “Teatro Pobre”, em linhas gerais, é o teatro que se faz com o mínimo necessário, ou seja, com o ator. Todos os elementos clássicos da encenação teatral – como o figurino, por exemplo – são considerados secundários em relação ao ator.

<sup>114</sup> Na primeira montagem a preferência costuma ser por nomes do chamado “teatro realista” (Ibsen, Tchekhov, Strindberg, entre outros). No segundo ano, privilegiam-se nomes do “teatro do Absurdo” (Beckett, Ionesco) na primeira encenação e Brecht na segunda.

cena suscitou questões interessantes sobre o processo de construção da personagem pelo ator, sobre como o figurino poderia “mudar” e “contribuir” para a concepção do personagem. Era algo mais que uma apreciação estética, na qual se avaliaria o aspecto, contexto ou pertinência da roupa em cena - para aqueles jovens atores, a cada ensaio em que elementos de figurino eram acrescentados aos seus corpos havia uma evidência a mais para definir a personagem: uma camada de pessoa que toma corpo a cada pequeno adorno, adereços que, muitas vezes, permanecem inteiramente fora da vista do público. Na montagem de que participei na CAL, os alunos foram todos divididos em duplas (de Estragons e Vladimires) e cada uma delas apresentava uma pequena parte da peça, uma cena.

Na montagem de “Esperando Godot”, a grande maioria das mulheres do elenco comprou cuecas para si, devido a um comentário “desestruturante” da diretora: *“como vocês querem fazer papel de homem com calcinhas fio-dental?”*. As cuecas eram usadas como primeira camada de figurino para algumas delas, outras as usavam por cima das próprias calcinhas. É importante notar que aqui nos encontrávamos já no terceiro semestre de escola. Os tabus sobre a nudez e inibições corporais que tinham aparecido tão fortemente no primeiro e segundo semestres haviam esmorecido bastante - isto se refletiu inclusive no uso dos banheiros feminino e masculino. Na ocasião da montagem de “O Jardim das Cerejeiras” esta distinção era clara:

havia o banheiro/camarim das mulheres e o dos homens e esta distinção era respeitada na maioria dos casos. Digo maioria porque o banheiro dos homens ficava justamente na junção entre o palco e a coxia, portanto era muito mais “prático” e rápido trocar de roupa ali do que no banheiro das mulheres, que ficava bem mais distante da entrada do palco, e devido a isso duas mulheres do elenco acabaram preferindo usar o camarim masculino. O contrário, porém, não acontecia nem poderia acontecer: como em qualquer banheiro feminino, não era permitida a entrada dos homens. Esta situação mudou inteiramente a partir do segundo semestre. Na montagem de “Esperando Godot” era frequente que mulheres e homens trocassem de roupa juntos no fundo da sala, principalmente quando era preciso aprontar-se rapidamente. Os banheiros masculino e feminino ficavam do lado de fora da sala, mas eram acessíveis.

Os cabelos constituem uma parte importante na construção da personagem. Leach, no clássico artigo sobre a simbologia dos cabelos, destaca que o cabelo, na antropologia, é “proeminente em ritos que denotam uma mudança no *status* sócio-sexual” (1983: 163). Se em “Esperando Godot” todos os atores e atrizes portavam um chapéu-coco, na montagem do “Jardim das Cerejeiras” as atrizes trançavam cuidadosamente os cabelos umas das outras para compor as decadentes aristocratas russas de Tchekhov, inspiradas em penteados “de época”, o que muitas vezes compreendia cabelos trançados à

moda medieval. Neste caso, o ritual a que se propunham as mulheres do “Jardim das Cerejeiras”, tecendo os cabelos antes de entrar em cena, era importante na construção da relação que aquelas personagens deveriam ter em cena. Já os homens tornavam-se mais velhos jogando talco no cabelo e aristocratas pelo uso da brilhantina.

Sem ter as pretensões de realismo histórico, os cuidados das atrizes umas com as outras no momento pré-cena forneciam modos de concentração e de composição da personagem. Ao pedir ajuda para abotoar as dezenas de botões nas costas do vestido<sup>115</sup>, as atrizes concentravam-se na necessidade que a personagem impunha a elas com a sua roupa específica, no caso a dependência da mulher: um outro alguém deverá sempre abotoar-lhes as costas. Pavis (2003) sustenta que o figurino para o ator é como um acabamento final da personagem. O figurino finalizaria uma composição (ou ajudaria a chegar a uma): “*O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar o figurino: um ajuda o outro a encontrar a sua identidade*” (Pavis, 2003: 164).

O vestir-se como um personagem não é simplesmente o ato de vestir uma roupa, é antes a criação de uma *relação com o corpo* que, por sua vez, se modificará nesta mesma relação; “[o figurino] ora serve

---

<sup>115</sup> Ariès (1978: 72), ao apontar as mudanças nos trajes infantis, notou que as roupas passaram a marcar etapas do crescimento, sendo que as meninas maiores usavam túnicas abotoadas atrás e os meninos na frente do corpo.



*o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora, enclausura o corpo submetendo-o num colarinho duro (...)*" (Pavis, 1999: 169). As roupas que pessoas vestem no período de carnaval, por exemplo, não são consideradas figurinos, mas fantasias, pois elas criam personagens genéricos, "occos" – essas roupas são em si o único fenômeno que aponta para aquele personagem criado, podendo este personagem inclusive ser genericamente apresentado como "bailarina", "pierrot", "palhaço" etc. No caso da peça Z.É., optou-se por figurinos-uniformes: *"É como se fôssemos bonequinhos da plateia. Todo mundo é uniformizado, é o mesmo figurino. Contratamos uma figurinista. Acabou ficando um uniforme."* A fantasia difere-se do figurino porque não afeta o corpo nem é afetada por ele. Kóstia, personagem que Stanislavski criou para exemplificar suas teorias sobre teatro, encontra um velho fraque estragado e se pergunta que personalidade deveria assumir ao envergá-lo: *"(...) não estava sozinho, mas com alguém que procurava em mim mesmo sem poder encontrar"* (Stanislavski, 1992: 34).

Gell (1996) analisa o fenômeno das tatuagens corporais como uma espécie de figurino, que envolve o corpo em imagens criando um dentro momentâneo. Em um sentido semelhante – o da criação de uma verdade interna – Hélio Silva (2007) analisa a "montagem travesti", na qual o figurino é imprescindível para envergar a personagem. Neste mesmo sentido, o trabalho de Gaspar (1984) sobre garotas de programa contribui para a análise dessa criação de si tendo como

princípio condutor um certo *vestir-se como*. Em ambos os casos citados, a vestimenta envergada é mais figurino que fantasia, ela é parte essencial na criação de um Outro em si mesmo – no caso dos travestis esse Outro está sempre dentro de si, mas é precisamente o figurino que o faz se exprimir. Nas falas dos atores percebe-se que, ao trajar-se *como* o personagem (e não *de*), o ator espera criar em si um *Outro-dentro*.

Vestir-se tal como alguém, ou alguma coisa, atributo próprio das fantasias, é o que ocorre no conjunto das fotos dos índios Nambikwara feitas pela Comissão Rondon no início do século XX. Há uma sequência de duas fotos particularmente interessantes para a questão que têm como personagem o cacique nambikwara apelidado de Cavaignac. Na primeira foto, dois militares vestem uma farda do exército no cacique; na segunda, a foto é do cacique já fardado, sozinho, porém sem sapatos. Todo o processo de vestir o cacique é fotografado e incorporado no álbum de maneira narrativa, explicitando a “transformação” ocorrida e o agente civilizador e condutor da mudança: a Comissão Rondon (Tacca, 2001). A farda fora ofertada apenas ao cacique Nambikwara pelo próprio Rondon – os demais índios da mesma aldeia foram vestidos com uniformes como os que se usava na prisão e no hospício da época e o processo em si não foi fotografado, apenas seu resultado. Uma das questões que chama atenção era a falta de sapatos do Cacique na foto ou, mais precisamente, o enquadramento da imagem na sua falta de sapatos

em uma vestimenta tão bem construída de “coronel”, apontando para uma transformação incompleta ou não desejada. Vestir o cacique nambikwara com a farda de coronel não diz que seu corpo veste um figurino, ele não se veste *como* coronel, tornando seu corpo um corpo militar. A farda não estabelece uma *relação* com o corpo que a enverga; por mais fardado que o cacique estivesse, seus pés nus denunciavam a inadequação entre seu corpo e sua roupa (Araújo, 1998). Sem o *dentro* respectivo, a coronelização do cacique é fatalmente incompleta – e a falta de sapatos é signo disso –, uma fantasia de coronel, um coronel de mentira.

Sobre esta criação de um “dentro”, uma “outra subjetividade” a partir da colocação de um figurino, podemos citar mais uma vez a peça Ensaio.Hamlet: Ofélia despede-se de seu irmão Laerte, que rumava de navio à Inglaterra, e é interrompida pelo pai de ambos, Polônio, que apressa a partida. A originalidade na montagem da cena está no fato de que Ofélia, Laerte e Polônio eram interpretados pelo mesmo ator, Fernando Eiras, que utilizou justamente um *vestir cênico* para compor a transição entre um personagem e outro, cujas personalidades se manifestavam nas mudanças corporais e vocais. O ator entrava primeiro em cena como Laerte, carregando nas mãos e dialogando com um imaculado vestido branco que, por sua vez, *representava* a própria Ofélia. O figurino ali visível era fisicamente vazio de corpo, mas pleno de significado. Laerte deitava o vestido no chão enquanto

conversava com "Ofélia"/vestido. Com uma mudança na voz, entendíamos que Polônio, o pai, chamava Laerte para o embarque. Enquanto Laerte pedia que Ofélia se resguardasse, o ator despia-se de seu figurino masculino e se vestia com o vestido branco virginal de Ofélia. O ato de despir as roupas de Laerte enquanto o ator dizia o texto sobre a necessidade do resguardo de Ofélia promovia uma interessante conotação sexual para a relação entre os dois irmãos, já que Laerte tirava a roupa enquanto falava com Ofélia. Este *se despir* tampouco era vazio de significado, não era somente um intermediário entre um personagem e outro, ele também informava algo sobre a relação entre os personagens e sobre os personagens em si. Era o ator que se despia de um personagem e se vestia de outro, mas também era o personagem que se despia ou se vestia, na interpretação proposta. Portanto, se por um lado o ator despe-se de Laerte para vestir-se de Ofélia, por outro, o processo se dá ao mesmo tempo em que Laerte se despe e Ofélia se veste. Assim que a transformação do personagem de Laerte para Ofélia através do figurino terminava, Ofélia dava adeus ao irmão que, somente aqui, nesta ruptura final entre os irmãos, era representado por outro ator, que permanecia oculto dentro da coxia. O adeus de Ofélia terminava com uma antiga marchinha de carnaval: cantando, dançando e de vestido branco, o ator colocava uma grinalda na cabeça e jogava confetes no palco.

A partir de Taussig (1993), Mylene Mizrahi analisa o modo como garotos e garotas vestem-se para ir às festas funk e conclui: “Esses garotos parecem querer *“se apropriar de algo por meio de sua aparência”* (Taussig, 1993), através de ação mimética e criativa na qual *“a habilidade de imitar, e imitar bem, é, em outras palavras a capacidade de se tornar Outro”* (1993: 19).

Voltando à escola, não seria correto dizer que o figurino ocupa uma posição privilegiada na grade escolar: não há uma disciplina específica que trate da concepção de figurino, apesar dos alunos (e também os professores) atribuírem a ele grande importância. No entanto, se não há uma formalização do aprendizado sobre o figurino por parte da escola, há a preocupação em achar e vestir o *“figurino perfeito”* entre os alunos, que invariavelmente destacam que o figurino ajuda a *“compor”* um personagem, sendo comuns as afirmações de que uma determinada peça de roupa *“era o que faltava”* para o personagem *“nascer”*, ou ainda que *“encontraram”* o personagem a partir de uma peça de vestuário aparentemente simples, como um chapéu. Na montagem de Esperando Godot de que participei, todos os alunos usavam chapéus-coco pretos, praticamente iguais, e havia uma cena de troca destes chapéus. No final da apresentação, os chapéus eram necessariamente destracados e não foi apenas uma vez em que presenciei brigas sobre o destino incerto dos chapéus. Sobre isso

talvez seja interessante notar a observação de Miller sobre a dúvida ao escolher sapatos:

“O problema de escolher entre centenas de pares de sapatos é muito frequentemente causado menos porque somos ‘mimados’ pela escolha, e mais por causa do extraordinário sentimento de que apesar da diversidade nenhum dos pares é exatamente o certo para nós. Recobrar tal experiência familiar nos ajuda a entender as sutilezas na maneira pela qual diferenciamos os objetos entre as formas significativas (...).” (Miller, 1994: 407)

Ao que Mylene Mizrahi (2006) complementa:

“Torna-se, assim, compreensível a defesa de Miller de um estudo da cultura material que supere o dualismo entre artefatos e pessoas (1987), entendendo-os em uma relação dialética, na qual objetos e sujeitos se constituem um ao outro”.

Ao analisar o trabalho da criação de figurinos de Appia, Craig, Constantin Stanislavski, Artaud, Bertold Brecht, Reinhardt e Ariane Mnouchkine, Fausto Viana (2004) mostra a importância do figurino para o teatro moderno e contemporâneo. O autor organizou uma mostra de figurinos<sup>116</sup> de seis das peças analisadas em seu doutorado: *Os Cenci* (Artaud), *1789* (Mnouchkine), *As bodas de Fígaro* (Stanislavski), *Sonhos de uma noite de verão* (Reinhardt), *Brecht e Hamlet* (Craig). "A *principal*

---

<sup>116</sup> A exposição "Trajes em cena" ficou em cartaz no Theatro Municipal de São Paulo, em 2004

*característica do trabalho deles é a busca pelo todo, pela integração de todos os elementos que integram um espetáculo. O figurino faz parte dessa procura, pois, além de integrar-se ao todo, ele veste e revela o núcleo mais importante do espetáculo: o ator e seu corpo", afirma.*

Até o século XX, os encenadores se contentaram com figurinos essencialmente belos e com cenários compostos de telões pintados. Segundo Viana (2004), *"Era preciso expressar a verdade cênica de dentro para fora, do interior do artista para seu exterior, como uma verdade vivida e não representada falsamente."* O pioneiro nesse novo caminho foi o suíço Appia, cuja intenção era livrar o teatro do que era "falso". seu conceito de encenação previa a união de formas de arte no teatro, aqui concebido como obra de arte que por ser viva atingia os espectadores. O ator e diretor inglês Edward Gordon Craig levou os ensinamentos de Appia para o palco, partindo da pintura e da escultura e buscando novas formas de encenação. Seu parceiro na empreitada foi ninguém menos que Constantin Stanislavski, com quem montou Hamlet em 1911, no Teatro de Arte de Moscou. No caso dos figurinos, Craig defendia especificamente a possibilidade de sua força dramática em oposição ao cultivo do belo das encenações da época, enquanto Stanislavski defendia que o figurino passa a ter uma "dimensão sagrada" para o ator. *"O ideal da 'limpeza cênica', a ausência de excessos, o uso de elementos que sejam significativos, que tenham uma simbologia evidente são opções appianas que Artaud*

*incorpora ao seu trabalho*", nota Viana, que também destaca em Artaud uma busca pioneira pela integração do figurino na ação e a opção pelo figurino não-contemporâneo, em uma *"rejeição das modas atuais no que elas encerram de exterior e passageiro."* O pioneirismo de Artaud em relação ao figurino se mostra também nas escolhas por elementos e conceitos orientais; o figurino passa a ser mais que uma roupa: é um instrumento ritual.

O teatro oriental também será essencial para Bertolt Brecht, e o figurino como conceito será levado a extremos: nada deve estar em cena que não mereça estar em cena. No caso, contudo, a capacidade de simplificação é o grande mote. *"Mas é uma simplicidade profundamente sofisticada e surgida da interação entre todos os que compõem o espetáculo. Você vê um traje de uma peça de Brecht e pensa que poderia tê-lo feito em casa. Mas é ilusão, pois havia um planejamento cuidadoso, de meses, para que uma roupa tivesse a textura ou a cor que procurava para seus personagens"*, analisa Viana. *"O traje de um personagem brechtiano não é um traje literal. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, as lutas que caíram sobre ele"*, na definição de Roland Barthes (2007). Já Max Reinhardt aumentou o status do figurinista e o deixou em igualdade com o iluminador, o cenógrafo e todos os demais envolvidos numa produção, para chegar a uma "obra perfeita", capaz de *"dar alegria"* ao público. Ariane Mnouchkine, a única encenadora



viva pesquisada por Viana e diretora do Théâtre du Soleil, considera os figurinos seus "amigos": *"Trate bem deles. Eles são seus inimigos se são malfeitos, se não ficam bem juntos. A pele pura é difícil de usar com máscaras"*. No processo de construção de uma peça no Théâtre Du Soleil, a liberdade de criação dos atores é bastante requerida e eles têm à disposição tecidos e costureiras, que podem se pôr em ação para confeccionar o traje que o ator achar necessário.

Há outro potencial olhar para a questão do figurino, partindo da perspectiva do público. Pavis (2003:163) discute os *"elementos materiais da representação"* a partir do figurino em sua relação com aquele que o vê, pois o figurino do ator *"constitui muitas vezes o primeiro contato, e a primeira impressão, do espectador do ator e sua personagem"*. Ou, segundo Roubine, *"cabe então ao figurino e a alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim a leitura do espectador"* (Roubine 1998: 150). Também na música essa relação com o figurino aparece. Silviano Santiago (2000: 159) relata: *"O público interessava-se não tanto pela maneira como Caetano [Veloso] se apresentava no palco, mas como representava na vida real. Isso porque ele ia para o palco com a mesma roupa que vestia no dia a dia"*.

Outro ponto importante é o da maleabilidade do figurino na busca de uma concepção de "realismo" em cena. Roubine (1998:154) afirma que o figurino de teatro *"é um dos elos e um dos espaços de coincidência mais estáveis entre a representação e a realidade"* e,

exemplificando, aponta que, se o ator Julian Beck aparece vestido com calças jeans interpretando Creonte, a “realidade” referida não é mais a grega de Sófocles, uma vez que os jeans remeteriam a uma “realidade” contemporânea. Não se trata aqui de um artifício, como o uso de adereços e figurinos que “pareçam” algo que não são. A contemporaneidade do figurino é claramente uma opção *teatral*. O texto grego se mantém como um texto sagrado – imóvel e intocável – enquanto a criação do personagem que esse texto evoca pode e deve ser uma criação contemporânea, que privilegia a “desconstrução”, o “fragmento”, a “diluição”, o “processo” (Cohen, 2004). Uma tentativa semelhante foi a que encontramos na peça *Ensaio.Hamlet*. A cada cena não era possível saber se nos depararíamos com suntuosos figurinos de época ornamentados por coroas feitas com garfos ou com uniformes de super-heróis japoneses. Igualmente se vê no filme *Ricardo III – (também) um Ensaio*, com direção de Al Pacino, no qual em vários momentos o “rei” aparece com um boné na cabeça revezando com a coroa.

O figurino do ator é um fenômeno da relação que se estabelece entre o personagem e o público, apontando para a existência desta relação. Por um lado, o figurino está ligado como invólucro ao corpo do ator e assim ele aproxima o olhar do público para o personagem; por outro, ele informa sobre a encenação em si mesma, por estar integrado ao mecanismo de produção da peça. “*Como todo signo de*

*representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)” (Barthes, 1972: 164).*

### **3.3 Da(r) risada: Sobre a possibilidade de fazer rir**

As análises sobre o humor, sobre o riso e aquilo que é risível têm ganhado espaço nas ciências humanas nos últimos tempos, com o notável esforço de alguns pesquisadores na tentativa de contemplar o tema em etnografias. Els Lagrou (2006) se pergunta se a antropologia seria também anti-humorística, além de, com Gell (1992), uma antiarte:

“O riso e a arte aparecem nesse paradoxo como tópicos relacionados, tanto no que se refere ao fascínio que exerceram sobre o pensamento e a filosofia modernos quanto no que se refere à dificuldade de escrever algo antropológicamente ‘novo’ ou ‘certo’ sobre eles.”

O trabalho teórico seminal de Verena Alberti vasculha a história das teorias do riso no pensamento ocidental, reunindo análises de Platão e Aristóteles, a análise médica de Montpellier, Hobbes, Darwin, Nietzsche, Kant, Bataille e Bergson, entre outros, até o pensamento moderno sobre o riso, que a autora assim define:

“Hoje é impossível uma significação do riso que não leve em conta a virada que transportou a verdade para o não-sério. Quando se trata de fazer ‘significar’ o riso (apreendê-lo enquanto objeto, defini-lo), é a verdade

mais fundamental (inconsciente, criadora, regeneradora, etc) do não-sério que está em causa: o riso é o que nos faz ver o mundo com outros olhos, o que nos aproxima da totalidade do *Dasein*, o que permite ultrapassar os limites do pensamento sério. Isso, no que diz respeito ao conceito ao mesmo tempo histórico e filosófico. (Alberti, 2002: 200)”

Lévi-Strauss (1964) produziu uma reflexão essencial sobre o humor na etnologia indígena, relacionando o ato da gargalhada com a abertura corporal excessiva e potencialmente perigosa para a abertura de outros orifícios no corpo. Pierre Clastres (1990: 90) se pergunta “*de que riem os índios?*” em um ensaio sobre a impressão do cômico nos mitos indígenas e em como tratá-los: “*Se estamos preocupados em preservar integralmente a verdade dos mitos, não devemos subestimar o alcance real do riso que eles provocam e considerar que um mito pode ao mesmo tempo falar de coisas graves e fazer rir aqueles que o escutam*”. Lagrou (2006) descreve uma apresentação cômica – o “*Damiain*” – em que os índios se vestiram de branco e “*faziam de conta*” (um devir, para a autora) que eram seringueiros bêbados e desajeitados.

Joanna Overing (2000) também fala sobre a eficácia do riso para os Piaroa, cujos mitos enfatizam o que é risível, erótico e obsceno, especialmente nos casos que tratam da conduta dos deuses, cujas obscenidades são cantadas pelos xamãs como palavras de poder. Sobre o poder das palavras obscenas, é essencial notar no ensino do

teatro a apropriação da ideia de “corpo-canal”, de Grotowski, como um canal “boca-ânus”. Embora alguns professores sejam, digamos, mais delicados em versar sobre a relação entre as “bocas” do corpo<sup>117</sup>, a seguir veremos algumas das frases “obscenas” ditas por professores da CAL que muitas vezes trazem o riso dos alunos depois do choque inicial. As seis primeiras são atribuídas a Lourival Prudêncio, que ministra as aulas de improvisação e a última é de Almir Telles, o professor que ministra “a aula de nu” no primeiro semestre:

"Abre a boca e deixa o ar sair quente. Abre a boca como você paga um boquete."

"Todos vocês pedem para ir beber água, ir ao banheiro, ir na cantina, mas ninguém nunca me perguntou se eu queria um boquete!"

"Se reclamarem, eu enfio o dedo no cu de vocês! E se chegarem em casa dizendo pra mãe de vocês que tem um professor que é muito grosso na CAL, manda ela vir aqui que eu enfio o dedo no cu dela também!"

"O teatro é um cacete deste tamanho e quando ele entra no seu cu entra de uma vez só, não pede licença".

" O ator tem que aprender a abrir e fechar o cu".

" O Teatro vai gozar na tua boca e você vai amar!"

"Abre o cu".

"Abre essa boceta preta".

---

<sup>117</sup> A axila, nas aulas de voz, é considerada uma importante “boca” do corpo, que deve ser mantida aberta para expandir o potencial vocal.

Se as palavras saem “de verdade” pela boca do ator é porque o falo de Dionísio “*entrou*” em seu ânus<sup>118</sup>. É o caso de lembrarmos aqui que nos ditirambos, cultos ao deus Dionísio, patrono do teatro na Grécia antiga, carregava-se um falo de ouro gigantesco em sua homenagem. Diz-se inclusive que próprio termo *komos* (falo) é uma provável raiz da palavra comédia. E para Aristóteles o riso é o que caracteriza a condição humana. Curiosamente, Elias (1995: 100) relata que Mozart fazia piadas grosseiras que “*representavam uma transgressão libidinal de tabus verbais em torno da zona anal e, algumas vezes, oral*”. Elias adverte, porém, sobre o espaço que havia em seu círculo social para tais brincadeiras coprófilas: “*Nessa sociedade havia menos necessidade de escondê-las das vistas do público, e portanto de reprimi-las da consciência, do que nas sociedades industriais do século XX*”. Essa talvez seja a chave para entendermos o “método obsceno” dos professores de teatro. As reações de incômodo, susto e medo, comuns aos alunos quando ouvem as frases “de poder” nas primeiras vezes, são substituídas pelo imperativo do riso, que não exclui o respeito. As fortes metáforas sexuais para o fazer teatral (sempre relacionadas à “*libertação do corpo*”) que os alunos se acostumam a ouvir na escola passam a ser compreendidas como estímulos e não ofensas, estímulos estes carregados sempre de muito humor. Na comunidade do Orkut em homenagem ao professor já mencionada, há um tópico sobre as

---

<sup>118</sup> Nas palavras do teórico Valère Novarina em sua *Carta aos Atores*: “Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra”.

“pérolas de Lolô” (como as que foram transcritas acima), onde os alunos relembram suas frases e trocam recordações (sempre muito carinhosas e/ou de agradecimento pelo “crescimento” que se operou). É importante ressaltar que o próprio Lourival Prudêncio deixou um recado no fórum avisando que algumas das frases atribuídas a ele eram frutos da imaginação dos alunos.

O uso de um tipo de linguagem que agride ouvidos mais sensíveis não se restringe à escola. Como ele muitas vezes leva às risadas, talvez justamente por ser mais “reprimido”, é uma fonte de humor permanente nos palcos. Recentemente, Fernanda Torres foi convidada pelos atores do Z.É. para participar de dia de espetáculo. Em uma das cenas, foi-lhe perguntado: “O que você não ouviria do seu professor de yoga?”, ao que ela respondeu rapidamente para deleite da plateia: “Segura o cu e vai!”

O objetivo principal nesta discussão aqui proposta sobre o ato de rir é investigar certas demandas do riso entre os atores, especialmente os iniciantes, e não fazer um tratado sobre a comédia na teoria teatral que dê conta, por exemplo, da importância de acontecimentos históricos como a *Commedia Dell'arte*. A questão sobre riso de que trataremos aqui se refere ao aprendizado da competência em fazer o outro (o público) rir.

Ao varrer a história do pensamento sobre o riso, Alberti (2002: 8) notou que esta tradição sempre observou o sujeito que ri como alguém

que coloca a si e/ou ao objeto “em um terreno intermediário entre a razão, porque o riso é ‘próprio do homem’ e não dos animais, e a não-razão, a ‘paixão’, a ‘loucura’, a ‘distração’, o ‘pecado’ etc. –, porque o riso não é próprio de Deus”. No teatro, o aprendizado em torno da capacidade de fazer rir – naquilo que poderia ser, hipoteticamente, uma “aula de comédia” - não é uma matéria que faça parte da grade curricular da escola (embora já existam hoje em dia na CAL cursos livres com este fim). Ainda assim, o ator-aluno irá se deparar com peças de comédias, se assim for o seu desejo, ao longo de seu percurso escolar e carreira. Quando estudava na CAL, muitos exercícios de cena eram feitos a partir de textos não teatrais, tais como crônicas engraçadas de Luiz Fernando Veríssimo, entre outros. Nunca montamos Molière, mas isso se deveu apenas à falta de sorte: outras turmas certamente tiveram esta oportunidade. Sobre a “sorte” que algumas turmas têm com as montagens que lhes são atribuídas, Cecil Thiré sempre nos lembrava acertadamente da grande oportunidade que tínhamos em montar “O Jardim das Cerejeiras” em pleno período escolar. Acrescento que tivemos mais sorte ainda porque Cecil compartilhou o palco conosco, no papel do fiel mordomo Firs, que acabava abandonado pela família no final da peça. “O Jardim das Cerejeiras”, aliás, é considerada uma “comédia” por Tchekhov, embora tenha levado o público e nós mesmos mais às lágrimas que às risadas, quando nos apresentamos. Talvez isso se devesse à nossa falta de experiência...



Suassuna observa com Stendhal – de quem cita a frase elucidativa “o *Risível é como a Música: uma coisa cuja beleza não dura*” (Stendhal, apud Suassuna, 2005: 29) – que aquilo que é do reino do risível tem sua graça e leveza comparável às músicas cuja permanência depende da própria duração do espetáculo. Escolhi o estudo de caso do grupo/espetáculo Z.É. (que acompanhei ao longo do período do doutorado) justamente porque a peça, que se caracterizava por um permanente processo de inovação (não na estrutura formal em si, mas no conteúdo visível), fez-me rir como poucas. A arbitrariedade da escolha é explícita, pois aqui não se trata de “dar conta” da comédia no Brasil ou no Rio de Janeiro, nem de fazer uma teoria do comediante ou da comédia, e sim tratar do percurso de aprendizado – por este motivo, concentrei-me mais no caso destes atores que, no princípio do estudo, ainda não tinham experiência profissional. Por sorte, optei por um grupo de atores bastante jovens que estava em vias de apresentar um espetáculo original – ao menos aos olhos brasileiros –, um espetáculo que desde então, há cinco anos, faz um estrondoso sucesso inesperado nos palcos cariocas. O Z.É. diferencia-se de muitos espetáculos de improvisação por não ser competitivo, embora também utilize a forma do jogo. Quem “vence” é o público. O jogo do improviso no Z.É. lembra mais a invenção brasileira do frescobol (jogo onde não há vencidos ou vencedores, mas somente

uma troca) do que uma partida de hóquei, esporte no qual o conceito de *impro* foi inspirado.

Huizinga (1980) aproxima a noção de jogo com a de arte e também com a de divertimento, no sentido da manipulação da realidade e da criação de imagens. O jogo e a arte também se justapõem no pensamento de Bateson (1972), que propõe o “*código icônico*” como código de comunicação em detrimento do código gramatical. A relação entre sujeito e os outros é o objeto da comunicação aqui. Ou seja, o que está em jogo é a sustentação e afirmação sobre essa relação - e não apenas o que se recebe como informação.

Há menos de uma década, a cena do improviso não parecia tão recorrente quanto hoje se desponta, inclusive em outros estados brasileiros e na América Latina. Em 2008 aconteceu o 1º Festival Internacional de Improvisação de Belo Horizonte (Fimpro/BH), com onze espetáculos, incluindo equipes da Argentina (Liga Profesional de Improvisación), México (Complot/Escena), Chile (Colectivo Mamut), mais de duas mil pessoas de público e, como troféu, garrafas de cachaça mineira. O evento apresentou espetáculos que, com propostas diversas, utilizavam a improvisação em cena. Ademais, há um “*match de improvisação*”, onde os grupos se desafiavam mutuamente para disputar o posto de “*melhor improvisador*”. O “*match de improvisação*” é um jogo teatral com regras definidas e participação

da plateia, que sugere temas ou situações, e foi idealizado no final da década de 1970 por Robert Gravel e Yvon Leduc, com base nas ideias de Keith Johnstone. A ideia de que uma peça teatral poderia ser tomada como esporte – um espetáculo único e irrepetível – teve seu início a partir do Teatro Experimental de Montreal, em 1977. O proposta do “*Match de Improvisação*” canadense teve como inspiração o hóquei sobre gelo e a primeira “*liga de improvisação*” latino-americana foi fundada em Buenos Aires, no ano de 1988. Em São Paulo, a partir de 2006, teve início o “Festival Jogando no Quintal de Improvisação”, no qual são atores-palhaços que se apresentam. A estrutura do espetáculo, aqui, é igualmente a de um jogo, disputado por times adversários<sup>119</sup>.

No Rio de Janeiro, a Companhia de Teatro Contemporâneo promoveu em 2008, a partir da ideia de teatro-esporte, o IV Campeonato Carioca de Improvisação, no qual qualquer um pode se inscrever para participar como time ou espectador. O intercâmbio entre companhias de teatro, como no festival de Belo Horizonte, é o principal

---

<sup>119</sup> “O jogo é disputado por dois times de três palhaços-atletas cada, acompanhado por um árbitro e por uma banda de música que cria ao vivo sons e melodias. Os palhaços improvisam cenas a partir de temas sugeridos pelo público. O tempo de cada improvisação é determinado pelo juiz. Cada rodada é diferente e tem um desafio novo para os palhaços: improvisar uma cena em 10 segundos, criar uma propaganda a partir de um objeto pessoal de alguém da plateia, compor uma música ou criar uma história. Ao final de cada rodada, o próprio público/torcida decide qual dos dois times fez a melhor apresentação e vota, levantando cartões com as cores de cada time. Cada vitória vale um gol e, assim, o placar vai sendo construído.” In: <http://www.quarteiraopaulista.com.br/n0325.htm>

objetivo do campeonato. Mas, além disso, uma questão fundamental é a presença (e atuação) do público, que é quem deve “ganhar o jogo”:  
“[um dos objetivos] é *provocar as ideias. Propor o desconhecido na arte, o risco. Propor um diálogo entre os grupos atuantes e com isso a parte que ganhará nesse jogo será com certeza o grande público.*”

Ainda em palcos cariocas, há um importante grupo de teatro que usa o improviso como método de trabalho: o Teatro do Nada<sup>120</sup>, que conta com um elenco de 9 pessoas, sendo 7 atores formados pela UNIRIO e 2 atores pela CAL. Além disso, conta com o ator, diretor e dramaturgo Ivan Fernandes como “*improvisador de som*”, ao invés de um técnico de som ou mesmo um designer de som, como é comum se ver nas fichas técnicas do teatro. Este grupo usa a técnica do Teatro-Esporte, criada por Keith Johnstone nos anos 1960, que a define como “*uma marcha rápida, ação em jogo competitivo, que combina agudez, humor e habilidade cênica*”<sup>121</sup>. A questão aqui também se refere ao espectador na medida em que Johnstone compara a prática do teatro-esporte com uma partida de futebol, por exemplo, no sentido da reação do espectador. Seu objetivo, portanto, é atingir a exaltação, o êxtase da plateia.

---

<sup>120</sup> A Companhia Teatro Do Nada é composta por: Direção Artística - Luca de Castro. Improvisador na luz - Apolo Pinto e Aurora dos Campos. Improvisador no som - Ivan Fernandes. Elenco de Atores improvisadores: Ana Ribeiro, Ana Paula Novellino, Cláudio Amado, Éber Inácio, Elisa Pragana, Luca de Castro, Mario Hermeto, Patrícia Pinho, Vinicius Messias, Cleber Tollini. O Teatro do Nada ganhou o Prêmio Myriam Muniz (FUNARTE/PETROBRAS) em 2006.

<sup>121</sup> WWW. Keith Johnstone.com

Assim como o Z.É., o Teatro do Nada começou “pequeno”, como uma “confraternização de amigos” sem cenários nem figurinos, tampouco divulgação, no diminuto espaço disponibilizado pela boate Casa da Matriz, que cedia o espaço para o teatro antes das festas que lá acontecem semanalmente. A casa abriga duas pistas de dança e se caracteriza por apresentar o repertório do chamado “rock alternativo”. As palavras de uma das atrizes deixam evidente a “esculhambação” com que os atores se deparavam a cada dia e que, aos olhos de um não-ator, pode parecer uma situação longe de ser uma “delícia”: *“Era uma ralação. A gente chegava mais cedo para fazer faxina, não tinha bilheteria, o juiz era escolhido na hora, a plateia bebia e fumava durante a apresentação. Era uma esculhambação deliciosa.”*<sup>122</sup> Há, parece-me, uma necessidade prática de todos os atores na origem da afirmação comum aos tabladianos de que o ator deve varrer o palco, saber iluminar, mexer com som e lidar com todo tipo de circunstância: até mesmo matar baratas, se for preciso – tornou-se célebre, com diversas versões, o dia em que Fernanda Montenegro, na peça “O amante de Madame Vidal”, matou uma barata voadora que pousara em sua coxa com uma sonora palmada e deu continuidade à cena com uma fala improvisada, que dizia algo como: *“Pois vamos logo continuar esse jogo!”*.

---

<sup>122</sup> Entrevista de Patrícia Pinho à Andrea Carvalho. “A vida é um jogo quando o teatro é nada”. In: Scene4 Magazine, 2006: [http://www.teatrodonada.com.br/i\\_site/clipping/crt02.html](http://www.teatrodonada.com.br/i_site/clipping/crt02.html)

A Casa da Matriz, onde o “Teatro do Nada” se apresentava, está localizada em Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, o mesmo bairro onde o Z.É. estreou, no pequeno e aconchegante Café Cultural. “*Lugar pequeno foi fundamental porque a gente tava do lado do público e ele estava mandando na gente*”. Huizinga (1995: 13) afirma que um campo delimitado – seja ele material ou imaginário, deliberado ou espontâneo – é condição necessária para que o jogo se processe. Neste sentido, a boate tomada como palco surge como um “*mundo temporário dentro do mundo habitual, dedicado à prática de uma atividade especial*”: o fazer teatral.

Uma explicação sobre a estrutura da peça Z.É. se faz necessária aqui, porque assim os leitores verão que não se trata de um formato dramatúrgico tradicional, aproximando-se mais de uma colagem de esquetes humorísticas sob a lógica do jogo entre atores e público. O humor está presente inclusive na *homepage* do grupo na internet, pois nesta página a explicação “séria” sobre a estrutura da peça está publicada junto de uma versão “para louras naturais”. O Z.É. é uma maratona de improvisação com um elenco fixo de atores: Fernando Caruso, Gregório Duvivier, Marcelo Adnet e Rafael Queiroga. A estrutura se mantém: são os mesmos quatro atores, sempre contando com uma dupla de convidados (um ator e um diretor) diferentes a cada apresentação. O espetáculo é contado em “temporadas”, como em um seriado televisivo e, atualmente, eles estão na oitava temporada, o

que corresponde a quatro anos. A contagem por temporada, que remete notadamente à lógica própria das redes de televisão, tem a ver com a origem da ideia da peça, pois o grupo se baseou em um show americano apresentado pelo ator Drew Carey, chamado “Whose line is it, anyway?”, em que quatro atores improvisam a partir de jogos. Mas outras influências nesta tentativa de humor através da improvisação aparecem: Gregório Duvivier relata que, enquanto o humor de Rafael Queiroga e Fernando Caruso “é mais americano”, ele é “mais atraído pelo humor inglês do Monty Python<sup>123</sup>”; já Marcelo Adnet tem como “marca registrada” as imitações em que mistura vozes de personalidades<sup>124</sup> (por exemplo, Dercy Gonçalves com a cantora Ana Carolina ou José Wilker interpretando o funk “Créu”). Inspirados pelo programa americano, os atores reuniram sete brincadeiras e montaram o Z.É. (que conta com mais possibilidades de “brincadeiras” ou jogos hoje em dia). Mas a “graça” do Z.É. não estaria em sua estrutura ou fórmula, mas no que Queiroga resume neste depoimento:

“A graça do programa não é nem ver os caras fazendo mas saber que aquilo é na hora. A gente não tem nem

---

<sup>123</sup> Monty Python ou The Pythons foram os criadores e atores da série cômica *Monty Python's Flying Circus*, um programa de televisão britânico que foi ao ar pela primeira vez em 5 de outubro de 1969. Como série televisiva, consistiu de 45 episódios divididos em 4 temporadas. O Monty Python produziu shows, filmes, programas de rádio e diversos jogos de computador e livros. O termo *pythonesque*, em tradução livre 'pythonesco', está em dicionários da língua inglesa para indicar algo surreal ou absurdo.

<sup>124</sup> Estas imitações fazem enorme sucesso em seu atual programa na MTV.

um minuto pra combinar, como é nos festivais franceses. A gente levanta e já tá fazendo.”

Com uma hora de duração, a apresentação é dividida em três blocos. Na primeira parte do Z.É. os atores apresentam uma cena pretensamente engraçada (uma esquete, como se diz), que é a única previamente ensaiada e cujo propósito, segundo os atores, é o de *“aquecer a plateia para a comédia; garantir que pelo menos alguma coisa dentro do espetáculo vai funcionar milimetricamente (pelo menos espera-se!); e apresentar o ator convidado da semana em papel de destaque”*. É interessante notar que, segundo esta perspectiva, é a plateia quem deve *“aquecer-se”* para a comédia, não (apenas) os atores.

A segunda parte da apresentação conta com a presença do professor convidado, que ministra uma aula para os atores a partir de exercícios práticos de improvisação: *“essa aula é apresentada para os atores pela primeira vez em cena, ou seja, os atores não têm conhecimento algum do que os espera.”*

A terceira parte é toda constituída pelos jogos de improvisação dirigidos pelo professor convidado. Embora o elenco saiba quais serão os jogos, a graça está justamente na variação: *“a ambientação, tema e personagens (variando de cada exercício) dependem das sugestões dadas pela plateia em cena ou antes do espetáculo começar”*. Os jogos do Z.É., de acordo com o grupo, são os seguintes:



O Jogo de Perguntas: O professor pede para a plateia a sugestão de um lugar qualquer para situar a cena. Dois atores começam improvisando uma cena no lugar escolhido, na qual eles só podem falar através de perguntas. Quem errar ou demorar muito para responder, sai, dando lugar ao próximo. Nas primeiras vezes em que vi o espetáculo, o professor simplesmente dizia para o ator que errava sair, mas em pouco tempo ele já contava com um apito e, tal como um juiz de futebol, “apitava” o erro.

Quadrilha Blues: O professor pede um tema para alguém da plateia e os atores cantam um “Blues em quadrilha” sobre ele.

Festa: O ator que fará o Anfitrião sai do palco. O professor pede para a plateia três personagens inusitados para serem personagens da festa (por exemplo: um baiacú com gases, um domador de plantas, um bailarino cego, etc. O anfitrião deve descobrir ao longo da cena quem são esses personagens.

Adereços: Duas duplas de atores, uma de cada lado. Cada dupla ganha uma caixa lacrada, com adereços que eles nunca viram antes. Quando o professor der a ordem, as duplas terão que abrir as caixas ao mesmo tempo, pegar os adereços e criar o maior número de funções possíveis para esses objetos. Os atores fazem isso revezando, uma dupla de cada vez. Os objetos são comprados pela cenógrafa Lílian, que *“tem todo cuidado em fazer com que a gente não veja, guarda tudo numa caixa”*, segundo os integrantes do grupo.

Frases: O professor determina dois personagens. A dupla improvisa uma cena com esses personagens encaixando as frases (afirmações e perguntas) escritas pela plateia antes de entrar no teatro. Eles não sabem que frases são essas e terão que se esforçar para elas fazerem algum sentido dentro da cena.

O Cantor de Três Cabeças: O professor pede para alguém da plateia o título de um musical fictício, depois o nome da principal música de sucesso do tal musical. Três atores deverão cantar essa música, como um estranho cantor de três cabeças, sendo que cada cabeça só pode dizer uma palavra de cada vez.

Muda: O professor pede a sugestão de um lugar para a plateia. Três atores começam improvisando uma cena e a cada vez que o quarto ator (que não está na cena) disser "muda", deverão mudá-la por outra imediatamente, mantendo o assunto da conversa.

Coletânea de CD: O professor pede uma profissão para a plateia. Os atores improvisam a venda de uma coletânea com músicas com uma profissão sugerida pela plateia (coveiro, tosador de cachorro, etc) e outro ator canta as músicas que seus colegas inventaram. Em todas as apresentações que assisti era o ator Marcelo Adnet quem fazia as imitações de cantores. Segundo Gregório Duvivier, "este é um show" de Adnet - que frequentemente imita Zélia Duncan, Renato Russo e Jota Quest na apresentação e hoje é famoso em seu atual programa na

MTV pela imitação que faz de Sílvio Santos enquanto canta a música "Sweet Child o'mine", do grupo de rock *Guns n'Roses*.

Desafio: O professor lê desafios de situações inusitadas escritas pela plateia – como a que presenciei: coisas que você não diria ao seu filho gay na noite em que foi apresentado ao namorado – e os atores tentam "responder" o maior número delas possível.

A relação com o público é, nesta peça de improvisação, considerada essencial, já que é ele quem decide se a piada improvisada é risível ou não: "*Às vezes você não confia tanto na piada, mas a plateia morre de rir e aí dá aquela levantada!*". Esta relação privilegiada com a plateia é exclusiva do teatro e faz parte de sua própria definição, já que no cinema ou na televisão, por exemplo, o ator encontra-se incapacitado - devido à natureza de registro anterior à exibição que é própria destes meios - a moldar sua atuação à reação (imediata) do público (Benjamin, 1971: 29).

Como se pode perceber, o papel da plateia é fundamental no espetáculo: quanto mais criativas e motivadoras forem as sugestões escritas, maior será a amplitude de possibilidades dos atores. O jogo "DESAFIO" trata, como o próprio nome sugere, de um *desafio* da plateia para os atores. Embora seja considerado um dos jogos mais engraçados "*por causa do dinamismo*", porque "*são só frases de efeito da comédia*", os atores reclamam da monotonia nas sugestões vindas do público:

“A gente não consegue se livrar da sauna gay. Eles querem que gente faça sauna gay o tempo inteiro. Também tem o enterro, ônibus, fila de banco, elevador. Pra gente é meio sem graça. Porque a gente já tem oito anos, cinco anos de Tablado fazendo elevador, fila, ônibus. Que todo ano tem. Pra uma peça é meio sem graça. Pra plateia é engraçado. Tem sempre alguém que diz saída de motel. O Caruso sempre faz a brincadeira de que é a memória emotiva da galera. Eles querem sacanagem. A gente fica meio sem graça de fazer, mas é uma coisa que sempre funciona. Quando a gente começou a gente não podia prever nada, agora é mais fácil.”

É importante ressaltar que o motivo da falta de graça *para os atores* é fazer a mesma proposta repetidamente. Nota-se também o papel fundamental da escola - que, pela proposta da improvisação como método, fornece uma gama de situações de improviso que, de certa forma, “acostumam” o ator. Muitos atores ressaltam a capacidade de um espetáculo de teatro ser “*a cada dia diferente do anterior*”, mesmo que a estrutura da peça não se altere. A atriz Beatriz Segall resume a questão para o teatro: “*O teatro não se repete, apesar de ser sempre o mesmo. Cada representação é como estar diante de um novo personagem.*” O fato de cada dia no teatro ser considerado diferente do outro “sendo o mesmo” permite pensar este “tempo irrepitível” (Eugenio, 2006: 371) a partir da ideia romântica de “fluxo”, onde a “qualidade dinâmica e móvel” se opõe “à consideração

estabilizada do mundo, intrínseca ao modelo universalista" (Duarte, 2004a: 10). No caso do Z.É. e de outros espetáculos de improvisação, o que está em jogo é uma mudança criativa permanente e diária, a partir da interação com o público. Para eles, isso significa estar diante de um novo personagem a cada dia.

Todo o discurso sobre uma peça de teatro ser "*sempre diferente*" para o ator não se aplicaria a princípio ao Z.É., já que se trata de uma peça de improvisação onde a cada dia há necessárias mudanças de conteúdo, embora não de forma. Pois é justamente devido à manutenção da forma que o público pode "se cansar". A plateia do ZÉ é composta em grande parte por pessoas que "voltam", que assistem até dezenas de vezes, como se a peça fosse um seriado de televisão em que a cada episódio um novo contexto se abre – recordemos que a peça é contada em temporadas. E observaremos que há lógica nesta perspectiva se pensarmos que, a cada apresentação, são mudados tanto o professor quanto o convidado - e disso depende muito do sucesso e da graça do espetáculo. Mas, justamente, a forma fixa de certos jogos pode fazer uma parte considerável da plateia "enjoar", ou seja, ter seu interesse diminuído devido à percepção de uma certa previsibilidade das improvisações. É o que relatam os depoimentos de Leafar, "*que já foi 50 vezes*", e de Priscila, na comunidade virtual dedicada ao Z.É. no Orkut:

“Curioso isso... Acho que o que acontece com o Muda [um dos jogos do ZÉ] é o mesmo que acontece com tudo. Em excesso, enjoa. Antigamente o Muda rolava uma vez ou outra. Até porque quem costuma definir os jogos fixos é o convidado, já que ele escolhe os jogos que se sente mais à vontade, e o Muda é um jogo relativamente difícil. Porém, pelo fato do Muda ser um jogo bem divertido e ter tido épocas em que quase nunca aparecia, geral (eu inclusive) começou a clamar por mais aparições dele. Só que agora ele ficou superfixo. E isso, como tudo que é em excesso, cansa. Mas veja bem, isso ocorre para a plateia que vai com muita frequência, tipo eu (que já fui 50 vezes) ou vocês (que já devem ter ido bastante também).”

A resposta de Priscila:

“Foi exatamente isso que aconteceu com o Muda... não sei quantas apresentações eu já vi, mas fui a quase todas desde 2005, incluindo duas ou três sessões... No começo eu gostava bastante, mas acabou ficando repetitivo... já vi mais de dois em elevador, metrô... a culpa não é dos atores, óbvio, mas, por ter o jogo toda semana, as situações acabam sendo repetidas... Pra quem só vai ao Z.É. uma vez ou outra, com certeza, concordo com você, Leafar, o Muda ainda é muito bom.”

De acordo com Huizinga (2005), a diversão e a excitação são elementos básicos no poder de fascinação do jogo - e estes componentes não faltam na plateia do Z.É. e de muitas peças de

improvisação. É essencial destacar aqui o *empenho* dos atores: seu grau de comprometimento com o que está sendo feito é fundamental para o sucesso da peça. Pereira faz uma interessante análise sobre *games* jogados conjuntamente por adolescentes em *lan houses*, de certo modo correspondente à relação coletiva que a improvisação estabelece. Um de seus informantes, chamado Madruga, afirma que “qualquer jogo que tenha muitos amigos fica mais divertido”, e “jogar sozinho, não tem graça” (Pereira, 2007: 25). A escolha do quarto elemento do Z.É. – que veio a ser Marcelo Adnet – evidencia uma procura pela “*complementaridade de humores*” no grupo, como Caruso relata no *site* deles:

“Com um prazo pra estrear no Café Cultural, começamos a correr atrás de outros integrantes que tivessem o mesmo tipo de humor que o nosso. Saímos testando os jogos em festinhas, reuniões, e até fizemos alguns testes explícitos com um grupo de pessoas selecionadas. Muitos se saíam bem em quase todos os exercícios, mas havia um dos jogos que servia como prova de fogo, que até hoje não sabemos explicar direito o por quê: o Desafio. O Desafio precisa de um tipo de humor muito específico, rápido e criativo. Através dele fomos eliminando todos os “concorrentes” até ficarmos desesperados, sem ter ideia de quem chamar. E é aí que surge o fenômeno Marcelo Adnet. Marcelo Adnet, meu amigo desde os meus 14 anos e primo de um ex-namorada minha (não faço ideia de como essa informação possa ter qualquer grau de

relevância), participou da última bateria de teste que fizemos, na casa do Gregório. Seu humor, além de clicar com o nosso de imediato, trazia elementos muito pessoais (em outras palavras, ele é completamente louco) e dava a tudo um ar mais brasileiro, coisa que também estávamos procurando, já que nossas fontes eram todas estrangeiras e o próprio Gregório nem desse mundo é. De imediato nos olhamos e dissemos com toda a certeza do mundo: “Eu acho que fechou, né? Que quê você acha? Não sei, eu acho que sim, sei lá...” E foi amor à primeira vista. O resto é sexo, drogas e rock’n’roll (sem a parte do sexo, das drogas e do Rock’n’Roll).”

Quando Bataille (1970-76: 389) procurou elaborar uma definição da causa do riso, enumerou duas condições para que ele ocorresse (desde que houvesse uma mudança de um sistema inicialmente isolado para um que estivesse ligado a outro): a primeira, que a mudança seja súbita; e a segunda, que não haja nela nenhuma inibição. Alberti (2002: 201) argumenta que os temas do subitaneidade (a “surpresa”) e da ausência de inibição são recorrentes em toda a história do pensamento sobre o riso. No ZÉ, a posição do convidado parece ser a mais oscilante na peça, que depende do “*grau de entrega*” do ator, aqui entendido como ausência de autocrítica - ou de inibição:

“O Aluízio de Abreu foi o primeiro convidado e foi ótimo. Tem gente que fala que o convidado parece um quinto elemento, fica meio de fora, o que não acontece com o Marcius, todo mundo ama. O Aluízio também porque ele



está cagando pra qualquer coisa, não tem autocrítica.  
Convidado com autocrítica não dá.”

É importante notar aqui que os jovens atores que se reuniram para formar o Z.É. pertencem à chamada “classe média” e possuem formações diversas, o que incluía o teatro. Gregório Duvivier, por exemplo, tinha planos de cursar a faculdade de Letras quando o entrevistei; Marcelo Adnet terminava o curso de jornalismo quando lhe foi oferecida a possibilidade de se unir ao grupo; e Fernando Caruso, que hoje é conhecido como ator, diretor e dramaturgo, formou-se em 2003 em publicidade. O teatro para estes jovens era parte de um conjunto de atividades – inclusive profissionais – ofertadas por um meio urbano que abre a possibilidade de *multipertencimentos*, como Simmel (1973) apontou e também Park (1973) e Wirth (1973). Talvez seja mais preciso denominar o Z.É. como um “*projeto em comum*” (Schutz, 1979; Velho, 1999) baseado em relações de amizade e afinidade, projeto este que acabou por alavancar profissionalmente as carreiras artísticas dos atores em questão, inserindo-os em uma importante rede de relações. Pereira relata que os jovens que jogam o *game* “Tibia” dentro de *lan houses* mantêm (ou não) parcerias e amizades não apenas partindo de escolhas pessoais, mas “*de uma rede de relações do mundo offline, que interfere e emana para o game.*” (Pereira, 2007: 25). Os “*convidados*” do ZÉ têm aqui um papel essencial, como aqueles que fazem uma ponte entre o elenco fixo e a rede possível de relações

personais que há no meio artístico teatral. A presença de atores “famosos” não só foi primordial para “chamar público” nas primeiras apresentações do Z.É., como certamente forneceu aos atores uma rede de conhecimento que, se não os inseriu fortemente no meio, ofereceu possibilidades concretas para isso. É claro que esta rede “offline” cada ator constrói para si e desfruta dela de maneira diferente - e não será nosso foco aqui examiná-las ponto a ponto. O que é importante deter é que o Z.É. forma um grupo dentro daquele espaço/tempo que é o fazer teatral. O entrosamento entre os atores e a capacidade de reação com improviso foi essencial para a permanência do espetáculo. A comunhão dos atores em cena como parte essencial dos jogos de improvisação encontra reforço da declaração da atriz do Teatro do Nada:

“Porque você pode ser um ator habilidoso e improvisar com facilidade, mas nesse caso o que nos importa não é o brilhantismo pessoal. Somos um grupo que cria histórias de forma espontânea. Para mim, é um grande exercício de generosidade e troca. Estamos em risco o tempo todo. Precisamos estar abertos às propostas sem medo.”

A questão do risco pressupõe o jogo da improvisação: para jogar, não se pode ter “medo do ridículo”. Bakhtin (1999: 141-142) afirmou para os carnavais medievais e renascentistas, que o riso não ofende nem é arriscado, porque sua punição mesma seria risível. Trata-se do que o autor chamou de “garantia de impunidade do discurso cômico”.

É curioso notar que os jogos de improvisação teatral possuem uma estrutura relativamente fixa - no caso do Z.É., há um *script* bastante criterioso a ser seguido ao longo da peça, mas tudo é feito na base do risco; há um formato, mas o conteúdo é desconhecido. Goffman já assinalava que os jovens são "*peças bem organizadas para a desorganização*" (1967: 243)... Como já se disse, o elenco do Z.É. é formado por jovens atores, iniciantes em sua carreira profissional, que escolhem um diretor e um convidado experientes para acompanhá-los. Também os festivais de improvisação contam com a participação majoritária, mas não exclusiva, de jovens, inclusive em suas plateias. La Mendola (2005:80), em uma análise sobre o risco, afirma que, como os jovens "*têm pouco a perder*", para eles "*é menos danoso e mais tolerável*" realizar ações arriscadas do que para os adultos. O efeito de consagração deste "*risco*" que os participantes dos jogos, partidas ou peças improvisadas correm é medido pelo grau de intensidade do riso da plateia. Parodiando Bataille (1957), no sentido que ele dá para o valor excremental em Sade, o sucesso aqui é fazer a plateia "*se mijar de rir*", mesmo com o erro:

"Nós [do ZÉ] somos quatro micos de plateia, funcionamos com as risadas da plateia. A gente estreou com um medo absurdo. A plateia escreve frases soltas antes de entrar na peça e a gente tem que encaixar as frases na hora, a partir de uma situação dada pela plateia. Uma vez a plateia queria que o convidado fizesse o Zé

Colméia com paralisia e ele fez a voz do Barney dizendo que gostava de melancia. O Zé Colméia não tem essa voz e nem gosta de melancia, mas por alguma loucura eu saquei isso na hora e disse que era o Zé Colméia. Vai saber porquê... Inspiração divina. O Adnet, no desafio, tinha que responder sobre coisas que você não diria numa noite de núpcias. Núpcias é lua de mel, todo mundo sabe disso, mas o Adnet não, núpcias era uma palavra esquisita, pra ele era quando a pessoa morre. Núpcias era velório. E aí ele manda: "e aí, trouxe o presunto?" E a plateia se mijou de rir absurdamente."

Mas mesmo o riso da plateia pode ser indesejado. Durante meu aprendizado como atriz, um professor propôs um exercício que tinha por objetivo despertar a sensação de medo na plateia. Os alunos deveriam representar um grupo de pessoas no qual cada um teria um "rabo preso", ou seja, algo que comprometesse cada um de alguma forma. Os personagens recebiam um bilhete para ir a um determinado endereço. Chegando lá, todos se encontravam, mas ninguém se conhecia. As portas do lugar "se fecham" e um dos atores, que previamente havia sorteado o papel de assassino (enquanto todos os outros ficaram com o papel de vítima), deveria apertar o braço de cada uma das pessoas e, assim, transmitir a informação de que a matara. O primeiro grupo fez uma cena que acabou tornando-se uma comédia e foi duramente criticado pelo professor porque o objetivo era o de "passar medo" e não levar o público às gargalhadas. A crítica do professor não era se as performances dos atores tinham sido boas ou

ruins, mas que o objetivo do exercício havia sido desvirtuado. Os atores do grupo estariam querendo “*provar que são atores fazendo a plateia rir*”, e completou acrescentando que “*o ator se alimenta com o riso da plateia, acha que está agradando e vai mais longe do que devia no riso. Não deixem que a plateia ria de você, mas com você*”. Laurence Olivier (1987: 136) já descreveu de maneira dramática, em sua biografia, sobre esta relação alimentar e simbiótica entre ator e público:

“Respirando o ar denso e morno, sentindo a expectativa da casa, que espera seu próximo momento. Calculando uma pausa para a perfeição absoluta. Sentindo os pulmões que abrem e fecham, enquanto a voz chega ao ápice de sua potência. Nunca dando demais; sempre fazendo com que peçam mais. Fazendo um gesto e segurando-o, sabendo que todos os olhos se comovem com você. Ouvindo risadas que tomam conta do teatro como uma onda gigantesca, ciente de que foi você que as provocou. Sabendo que as lágrimas estão ali, prontas. Controlando cada pensamento da plateia, fazendo dela o seu pensamento. Levando-os junto pela jornada. Assustando-os, emocionando-os, amando-os, segurando-os na palma de sua mão, Gulliver e os liliputianos. Pegando-os no colo, bajulando, acariciando. Sem eles, você não existe. Sem eles, você é um homem sozinho num quarto de memórias e um espelho. Sem eles, você é nada.”

Sem o público o ator não é nada e sem suas risadas também, como nos dizem Queiroga e Duvivier, respectivamente, sobre as piadas fracassadas no Z.É.:

“Eu sou o rei do silêncio sepulcral, eu sou o que mais vai à frente e as pessoas não riem.”

“Piada que não funciona é um fracasso total. Mas eu não sinto mais tanto como antes.”

A cumplicidade entre plateia e ator pode ter também um lado inverso: o da zombaria. A plateia muitas vezes é tomada como um todo homogêneo, para os atores ela age em uníssono e o riso, a emoção e o escárnio se espalham como as moléculas de um perfume. As reações da plateia são comparadas com a de *“uma criança que não tem noção do bem e do mal”* e, por isso, pode ser cruel. Em Platão (2007: 37) observamos a fala de Íon em resposta a Sócrates acerca do poder da plateia sobre o ator:

“Toda vez, do alto do estrado, eu os vejo [os espectadores] embaixo chorando, com um olhar terrível, se espantando com as coisas ditas. E é preciso que eu preste atenção neles – e como! -, porque, se os deixar chorando, eu mesmo vou rir ao receber o pagamento; mas, se os deixar rindo, perdendo o pagamento eu mesmo vou chorar...”

A crueldade do público seria exposta principalmente se for percebido que o ator errou em cena. Marília Pêra (2008: 134) aconselha aos aprendizes que não se prendam ao erro: *“Só se lembre dele no ensaio do dia seguinte”*. Porém, não se prender ao erro fica mais difícil

quando ele não só é notado pela plateia como é também exposto como tal. N'O Tablado ouvi mais de uma vez relatos, inclusive de professores, sobre a existência de uma "panelinha"<sup>125</sup> – um grupo aparentemente fechado de alunos "mais populares" – que sempre riria quando os outros colegas estão em cena e erram. É curioso notar que, quando os atores saem do palco e se tornam público de um espetáculo, como foi o caso da "panelinha" d'O Tablado, eles parecem assumir um papel de plateia, ou seja, assumem para si reações que julgam ser as do público, ainda que agindo de uma maneira que seria oposta à desejada pelos atores que estão no palco.

Mas até a exposição do erro pode ser engraçada, justamente pela exposição da fraqueza do ator ou mesmo dos imprevistos próprios do fazer teatral. A expressão famosa de Samuel Taylor Coleridge, *suspension of disbelief* (suspensão da descrença), pode ser uma chave interessante para entendermos como se estabelece, com o erro, um acordo entre o espectador e a obra. A Companhia de Teatro Contemporâneo descreve em seu *site*<sup>126</sup> os erros que aconteceram durante a temporada de "Adorável Hamlet" e de "Adoráveis Romeu e Julieta":

---

<sup>125</sup> A ideia da "panelinha" não é exclusiva d'O Tablado; muitos alunos mencionaram a existência de uma "panelinha" de atores também na CAL e no meio artístico. Ana Amélia Silva afirma que os alunos da Escola de Teatro Martins Penna "acusam" os da CAL de estarem "mais próximos de um segmento dominante na classe teatral" por dispor, supostamente, de mais recursos financeiros (Silva, 2003: 195). Becker (2008: 114) já apontou a existência de uma relação entre os laços de obrigação que unem os membros (os "contatos") das "panelinhas" no meio musical e a distribuição dos empregos disponíveis.

<sup>126</sup> In: <http://www.ciadeteatrocontemporaneo.com.br/>

“Era na cena final em que o Rei Cláudio oferece uma taça de vinho para Hamlet, com veneno e a Rainha Gertrudes acaba bebendo. Antes de acontecer estes fatos, os atores com elementos percursivos faziam uma preparação em volta de Hamlet e Laerte, que lutavam espada. Acontece que ao final de cada toque da espada os atores pulavam e batiam os elementos, gerando uma batucada bem "funkhada". Num destes pulos, momentos antes da Rainha pegar a taça, um dos atores pula errado e derruba a taça com vinho, a Rainha sai para pegar a taça e não tem taça, como morrer? A excelente atriz Bia Junqueira que fazia a Rainha, apanha a taça do chão, ergue um brinde, com a plateia rindo, e num golpe bebe o imbebível e morre. É aplaudida em cena aberta, continuando assim a peça.”

\*

“Após matar Teobaldo, Romeu, num ataque de arrependimento, ao ver o que tinha feito, vai arrasado para o canto do palco, enquanto as almas de Mercúcio e Teobaldo criam as asas vermelhas da morte. Romeu então, ao se desesperar, vai para o canto – ele de uma área de luz para uma sem luz que mal dava para enxergar o próprio nariz. Mas lá lhe esperava um praticável de ferro velho (uma frente de um jipe), assim Romeu podia se jogar em cima dele sem ultrapassá-lo e cair do palco. Neste dia colocaram o praticável no lugar errado e, como o ator ia com toda a emoção da cena e se jogava no ferro velho, desta vez passou direto, só na emoção, caindo do palco (o palco deve ter cerca de um metro e oitenta a dois centímetros de altura. A plateia



fez OHHHH!!!!!! Romeu mais do que rápido subiu no palco e, sob aplausos e gargalhadas da plateia, agradeceu. Riram muito, ele se colocou na posição e a peça continuou.”

A descrença provocada pelo erro é suspensa pela risada, pelo apoio e pela cumplicidade do público. O imprevisto e a surpresa do improviso são consistentes no erro visível, “*na graça da coisa errada*”<sup>127</sup>, que Hobbes caracterizaria, assim como os atores do Z.É., como um sentimento de superioridade sobre o outro. A questão é que os atores não têm medo do ridículo - ao contrário, buscam a risada de si. Os atores do Z.É. relatam sobre como “descobriram” a graça do erro com o público, o que não acontecia nos ensaios:

“Uma coisa que a gente nunca contava nos ensaios é com a graça da coisa errada. Quando a gente fazia errado no ensaio, a gente se xingava dizendo que foi horrível. Mas quando a coisa é errada numa peça de improvisação todo mundo morre de rir, porque prova que é improvisado, porque prova que a gente é vulnerável, sei lá. O erro no improviso é engraçado. A improvisação é um sucesso porque tem interação, o público se sente cúmplice do que você está fazendo. Existe uma coisa do ser humano, e aí é uma coisa de psicologia, que é bom você se sentir superior a outra pessoa. Isso é verdade, não no sentido de que eu mando em todo mundo. Mas você saber que tem poder sobre um grupo de pessoas... A gente na peça dá todo o poder à plateia. Quem decide

---

<sup>127</sup> Schreiber ( 2006) publicou um livro só com relatos de erros “engraçados” que aconteceram no teatro norte-americano.

o que vai ser feito é a gente ou o diretor que está ali. Mas quem muda toda a trama, onde é que vai ser feito, quem são os personagens, é a plateia. Depende dela. Ela já se sente num ponto de que está mandando na gente e ela tem o direito de 'gongar'. Inclusive tem um espetáculo de improvisação no Canadá e na França, porque improvisação é moda lá muito mais do que aqui, tem os campeonatos da pantufa, que eles jogam nas pessoas quando tá ruim. Improvisação tá ligada à crítica direta do público, é uma relação imediata."

Italo Calvino, em suas "Seis Propostas para o Próximo Milênio" (o atual), escolhe como uma de suas seis eleitas a Rapidez. Na improvisação, a capacidade de "pensar rápido" é a qualidade essencial que o ator deve obter e desenvolver para que ocorra a "*relação imediata*" entre público e ator apontada acima. A improvisação difere da comédia ensaiada – que não é menos eficiente na sua capacidade de fazer o público rir – justamente em sua rapidez:

"Para você ser o Zé, "um Zé", um de nós, não podia ser simplesmente uma pessoa solta, daquelas que faz cena em qualquer lugar, que topa pagar mico. Precisava ter uma cabeça rápida, mais de roteirista do que de ator pra saber qual tipo de piada funciona naquela hora. Se todo mundo manda a piada igual não tem graça. Tem que saber modificar na hora, ter a resposta mais rápida e engraçada. Na proposta do Antunes seria legal a gente ficar duas horas ali sem graça nenhuma. Pra mim seria de ótimo valor ficar duas horas inventando diálogo. Mas

para o espectador aquilo não tem a mínima importância, ele quer escutar e rir.”

A piada improvisada, essa “*cabeça de roteirista*”, depende da rapidez do ator, de sua capacidade de reagir. No caso da comédia ensaiada, nota-se que o tempo é uma categoria que tanto *define um talento* como *permite o aprendizado*. A questão aqui não é analisar os comediantes – embora se fale inevitavelmente neles – mas os atores que devem *aprender* a provocar risadas do público, em uma relação que é de ação e reação imediatas e não de gradação, como o que se refere ao drama. Observamos o depoimento da atriz e comediante Cláudia Jimenez sobre o “*talento inato*” que haveria em relação à comédia:

“Tempo de comédia ou é fácil ou é impossível. Você nasce ou não com aquilo. Há colegas que dizem: ‘não vou fazer peça com você. Não sou bobo’.”

Ao mesmo tempo em que acredita que “*nasceu com aquilo*”, a atriz conta que o ator Ary Fontoura ensinou-lhe o “*truque*” da comédia, justamente com a prerrogativa do *tempo de comédia*:

“Ary Fontoura foi um colega muito importante para mim. Uma noite falei com ele: ‘há uma construção de piada no texto, mas que acaba não funcionando em cena’. Ele disse: ‘vai lá e divide em duas respirações’. Fiz e o teatro veio abaixo.”

Mesmo o Z.É., um espetáculo em sua grande parte baseado na improvisação, revela que há sim a possibilidade de aprender os “truques” da comédia - ou não seria preciso “ensaiar” com as frases escritas pelo público que não foram utilizadas no espetáculo do dia. Segundo Queiroga,

“Se você disser: meu avô sempre me dizia... qualquer frase vai ser engraçada. Mas se você colocar no meio aí eu tava passeando... não vai dar certo. Essa é a prova que tem que existir uns truques para funcionar.”

Embora não seja o caso aqui de explorarmos as técnicas de comédia do teatro – deixemos esse tema para os estudos em teoria teatral –, é interessante notar que o discurso sobre o riso no teatro passa por concepções de tempo, respiração e técnica/talento. Malu Galli, que não se considera uma comediante pondera sobre a questão:

“Eu não sei fazer o outro rir. Porque se eu me impuser que eu tenho que fazer o outro rir, eu fracasso. Eu não sei a técnica da comédia, eu realmente não sei. Não consigo ter sempre o mesmo tempo, não sei esperar a risada. Eu nunca poderia fazer uma comédia comercial, daquelas que ficam, do duelo de dois comediantes e a plateia no meio. Eu não tenho malícia nem distanciamento, nem técnica pra isso. Se eu acabo resultando engraçada é porque eu gosto de explorar o patético das situações, mas eu sempre acabo me colocando de dentro da situação. Nunca fui muito técnica. Dentro do patético, se eu me distanciar eu não

consigo ser engraçada. Não pode ser uma obrigação ter a piada naquela hora. Se tiver “aqui é uma piada”, eu já perdi. Já perdi a piada. Tem que ser muito fluido, muito orgânico. Mas acho que para os comediantes é orgânico. É um ritmo interno, uma respiração.”

Malu Galli, porém, conseguiu estabelecer para si uma maneira de “*resultar engraçada*”, criando uma personagem para a publicidade:

“Eu tinha perfil para publicidade. Eu tinha uma coisa meio cômica, tem isso de você descobrir um personagem que funciona ali e é sempre o mesmo personagem. Eu era uma perua mal humorada engraçada. Tinha sempre um caco no final. Você coloca uma piada no final, todo mundo dá risada e você ganha o teste.”

A criação da personagem de Malu, uma “*perua mal humorada*”, que é “*sempre a mesma*” nos leva para uma importante faceta do riso, que tem a ver com o físico do ator, o *physique du rôle*. Suassuna, por exemplo, afirma que “*uma forma humana será risível na medida em que dá ideia de um gesto que não se desfez, de um movimento que se endureceu e se imobilizou*”. O que seria risível no personagem de Malu seria justamente a permanência e o congelamento da expressão mal humorada. É o mesmo que Bergson aponta como fisionomias risíveis, que seriam as que, em apenas um trejeito, parecem-se com uma careta permanente. Ou seja, o que é risível na expressão é justamente uma mecânica dura de movimentos e hábitos repetidos (como no caso

dos tiques nervosos) ao invés de uma fluidez. Assim, a graça da imitação do outro, na forma de uma caricatura viva, está no endurecer precisamente o que há de maquinal e automático em cada um. A companhia de teatro de bonecos Pequod encenou esse tema de maneira bastante frutífera na peça “Filme Noir”, em que se valia do endurecimento dos clichês humanos nos gestos dos bonecos.

Não apenas os movimentos, gestos e hábitos arraigados podem fazer rir - também a própria constituição física da pessoa pode fazê-lo, como é o caso de muitos atores/comediantes que fazem do “defeito” uma qualidade humorística. Alberti (2002: 201/202) sobre isso assinala: *“Rir dos defeitos e das fraquezas alheias é antes reafirmar a ordem do que sublinhar o potencial regenerador e criador da desordem. (...) O defeito não faz rir enquanto defeito, e sim porque, enquanto desvio da ordem, nos revela o ‘outro lado’ do ser.”*

É fundamental compreender o potencial do corpo do ator aqui e a fala sincera de Marília Pêra sobre o assunto é elucidativa:

“Você pode me perguntar, então, se, como diria o poeta, beleza é fundamental para o sucesso de uma atriz. Acho que a beleza ganhou uma importância exagerada na nossa profissão. A atriz só pode se dar o luxo de ser gorda, por exemplo, se tiver um humor fora do comum, um tempo de comédia jamais visto. (Pêra, 2008: 111)”

A “gordura”, portanto, passa a ser um atributo potencial da comédia e a ela restrito. O mesmo se poderia dizer sobre a “feiúra”, como veremos no depoimento de Lúcio Mauro<sup>128</sup>:

“Não sou humorista, não sou piadista, nem sei o que é fazer firula para provocar riso. Sou ator-comediante. Às vezes a cara fechada do personagem faz rir. Artur da Távola disse que estou acima dos papéis. Que faço os papéis, não são eles que me fazem. Talvez meu forte esteja no meu defeito físico. Tenho um rosto marcado por um acidente de carro. Meu rosto ficou uma poça de sangue. Os vidros entraram e cortaram tudo. Fui costurado com agulha que se costura saco, sem anestesia. Não tinha cirurgia plástica naquela época. Vi que fiquei completamente deformado, mas depois me acostumei e o público também. As marcas começaram a fazer parte da minha personalidade, deram mais força ao meu rosto. Ele é expressivo mesmo com os defeitos. Senti que minhas dificuldades para conseguir meu intento de ser ator, de ser galã, tinham aumentado com o acidente, mas Deus foi generoso, e seis meses depois já estava trabalhando. E eu também pensava: em cara de comediante não se deve mexer.”

Aristóteles (2005: 23) já dizia que a comédia quer imitar pessoas “inferiores” e a tragédia, as “superiores”, isto porque o “cômico é uma espécie de feio” e ainda “a comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição”. No Z.É., o ator Fernando Caruso

---

<sup>128</sup> Entrevista com Lúcio Mauro, por Mauro Ventura. Revista o Globo, 16 de março de 2008.

tira partido frequentemente da *exoftalmia*, usando sua protuberância ocular para provocar o riso do público. Não é único o seu caso: no cinema, tornou-se razoavelmente conhecido o ator Marty Feldman, que também sofrendo de exoftalmia, trabalhou em diversos filmes do diretor Mel Brooks e de outros. Els Lagrou (2006), em contexto ameríndio, relata que a esfera do sagrado também inclui o humor grotesco, assim como a humana: “*O poder provoca o riso assim como o próprio riso tem poder.*” No teatro, a presença de um defeito físico ou de algo fora do “padrão de beleza” vigente faz rir porque expõe um Outro do público, um “Outro feio”. Contudo, este Outro-feio é e carrega em si um poder, como os deuses ameríndios, que provoca o riso e faz dele o dono do palco. Se, como afirma Huizinga (1995:13), “*não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o ‘lugar sagrado’ não pode ser formalmente distinguido do terreno do jogo*” – nem do palco. O ator tem a possibilidade de, brincando com seus “defeitos”, fazer-se “deus” no teatro ao expor seu corpo “errado” e fazer dele uma virtude.

### **3.4 Sobre saber chorar na hora certa: A vontade de chorar e a ausência das lágrimas**

A atriz Cláudia Jimenez construiu sua carreira em cima das bases da comédia, tanto no teatro como na televisão. Contudo, no ano em que completava 50 anos a atriz propôs ao diretor Naum Alves de Souza que a dirigisse em um dos dramas do autor – a peça “No Natal a gente



vem te buscar". Naum aceitou, primeiramente lembrando-se "da risada" da atriz na plateia quando da primeira montagem da peça, com Marieta Severo no elenco, mas depois acrescentando que "o desafio de Cláudia vai ser convencer o resto do mundo [de que é uma atriz e não só uma comediante]". O que poderia ser apenas mais uma peça na carreira de Cláudia virou uma discussão<sup>129</sup> sobre sua ousadia/desafio em querer montar um drama, algo tão distinto de sua trajetória profissional. O que estava em jogo não era seu perfil de atriz, mas de comediante que quer (pode?) atuar em um drama. A ênfase da carreira na comédia tenderia a obscurecer o potencial amplo do ator – como se um ator/comediante pudesse ter "mais dificuldade" em se deter ao drama, mas o contrário não fosse tão trabalhoso.

É interessante notar como a dicotomia entre "ator de comédia" e "ator de drama" é constante no discurso dos atores profissionais. Cláudia Jimenez relata que assistira uma peça – um drama de Tennessee Williams – com a atriz Regina Braga no elenco. Regina, insatisfeita com o parco rendimento da bilheteria, teria dito a Cláudia que: "Agora quero fazer uma dessas coisas que você faz", a saber, uma comédia de sucesso. A própria resposta de Cláudia Jimenez aponta (e acusa) para a permanência da visão aristotélica do suposto duelo entre comédia e tragédia:

---

<sup>129</sup> Entrevista com Cláudia Jimenez em 17/02/2008, no Segundo Caderno, do Jornal O Globo

“Essas ‘coisas que eu faço’ não são fáceis. Mas se isso parte de uma atriz maravilhosa como a Regina, imagina o que pensam aqueles que dão prêmios. Acho que só te respeitam, só te dão prêmio quando você chora em cena”

Em vários momentos, ao longo do trabalho de campo na escola, percebi o desejo dos meus colegas atores por conseguir apresentar lágrimas em cena, pois estas não poderiam surgir de outra maneira que não “*de verdade*”, constituintes de uma espécie de atestado da “boa” interpretação do ator – do mesmo modo que as risadas que um ator provoca no público. Um dos exercícios individuais que praticamos ao longo do curso (da primeira vez com a professora Celina Sodré, mas depois também com outros professores) consistia em elaborar um fragmento de *ação psicofísica*, nos moldes dos ensinamentos de Grotowski (1971). Certa vez, um dos alunos verteu lágrimas durante sua apresentação e, ao pé do ouvido, outro aluno me confidenciou que sentia “*uma certa inveja*” deste colega que se apresentava no momento, porque “*ele conseguia chorar na hora que quisesse*”, independente da “*emoção da cena*” ou até mesmo da própria cena: sabíamos que ele frequentemente “*brincava de chorar à toa*”. Note-se que a “*inveja*” do meu colega não se direcionava à cena que via, mas sim à capacidade de chorar quando bem quisesse, algo que o outro demonstrava dominar com facilidade. Ele já vira aquele truque muitas vezes e o choro, embora cobiçado, não o emocionava. Mas o virtuosismo sim, já que um bom ator deveria ser capaz de chorar em

cena. “Inveja” semelhante foi manifestada por Laurence Olivier (1987: 243) em uma carta sua com conselhos para uma jovem atriz, em que relata que nunca conseguiu chorar em cena, embora – como bom ator que foi – tenha conseguido fazer o público acreditar que ele conseguia:

“Sua voz está melhorando o tempo todo, e pode ser rica e agradável quando você quer... mantenha-a clara e não deixe que a emoção a enrouqueça. É uma das coisas mais difíceis em nosso trabalho... mergulhar nas emoções mais profundas e ainda assim permitir que o público ouça cada palavra. Você não sabe que sorte a sua em poder chorar quando quer, no palco... Johnny G. nunca pára... e eu, como já lhe disse, nunca consegui, em toda a minha vida. Mas consegui fazer as pessoas acreditarem que posso... e é isso que importa, não é?”

A *capacidade de chorar* em cena aparece frequentemente como atestado da *verdade* da interpretação do ator, uma espécie de “prova da emoção”, ainda que o desejo de um não implique necessariamente na prevalência do outro, como nos mostra o relato de uma aluna da CAL sobre a resposta ríspida que obteve do professor de improvisação:

“A Aluna diz: Ai, tenho que chorar muito na peça hoje, é que minha mãe vem me ver...”

Lolô retruca: Eu não acredito que essa criatura pagou esses anos todos de teatro pra dizer isso. Quer chorar para a sua mãe, minha filhinha, pega o dinheiro da CAL e paga uma viagem pra Europa, chega em

frente à catedral de Gaudi e chora: AAAAAAAAAAIIIIIIIII  
Mãããe, que linda a catedral.. AAAAIII MEU DEUS"<sup>130</sup>

O "vazio do choro" e a "vontade de chorar" são duas vertentes da questão das lágrimas do ator. A atriz Ana Paula Oliveira afirma que sua visão sobre a necessidade das lágrimas mudou ao longo do curso profissionalizante: *"Quando eu comecei na Cal eu pensava: eu tenho que chorar, vai ficar muito lindo se eu chorar. Eu sempre forçava o choro. Hoje em dia eu vejo que não é essencial chorar. Só se a cena realmente pedir."* Embora a busca pelo choro seja considerada "vazia de emoção" pela aluna que queria as lágrimas para a mãe ver ou pela que "forçava o choro", a "verdade" das lágrimas está também, em certa medida, no seu componente físico, na realidade da secreção que escorre dos olhos. Mas a própria medida do vazio da lágrima pode ser preenchida se ela for tratada como mais um elemento do jogo da cena, como relata Marina Vianna:

*"Chorar em cena é verdade porque quando você chora, você chora. Se você estiver lacrimejando porque olhou demais para a luz do refletor, você pode limpar aquela secreção ou então aproveitar aquele movimento físico, ocular, e fingir... Ou até mesmo se lembrar, acionar alguma coisa emocionalmente, fisicamente, acionar na memória alguma coisa em você, que te emociona, que não é necessariamente uma memória do antes, mas uma memória que você construiu do momento em que você*

---

<sup>130</sup> In: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=1094333>

construiu como atriz naquela cena, no jogo que aquela cena te levou.”

Esse interessante exemplo do uso da lágrima que teria escorrido de qualquer jeito, em função da luz do refletor, encontra um paralelo no uso de uma substância chamada cristal japonês, elaborada a partir de mentol, que muitos atores utilizam para estimular as glândulas lacrimais quando “precisam” chorar em cena. Marília Pêra, no filme “Jogo de Cena”, de Eduardo Coutinho, mostra os cristais para o diretor, perguntando com ironia sutil se ele quer que ela os utilize para chorar. No uso do cristal japonês é justamente a presença física das lágrimas que importa e não necessariamente a busca de uma emoção interna, dita “verdadeira” – o que não significa que esta busca não seja em si importante para o ator que faz uso dos referidos cristais. Malu Galli chama de “*questão boba*” a necessidade e cobrança dos atores por lágrimas e aponta o papel da televisão (onde o cristal japonês é mais usado) nesta demanda:

“Na TV tem muito isso de que ator bom é ator que chora. Se a atriz, a mocinha, se debulha em cena, ela é incrível. Como se isso fosse parâmetro de medição de talento, como se isso determinasse uma boa cena. Isso é uma facilidade que algumas pessoas têm. Acho que existem tantos atores e tantas maneiras de atuar... O importante é você fazer o público chorar, se a ideia for essa. Não adianta o ator estar se debulhando em cena e o público de saco cheio na plateia, achando aquilo uma

exibição, sem entrar em contato, sem embarcar naquilo. Mas os atores correm atrás disso.”

O crítico de cinema Inácio Araújo<sup>131</sup> faz uma interessante (e indignada) crítica sobre a necessidade das lágrimas, que ele vê como “brasileira”. Sobre os atores, especificamente, o autor também aponta as novelas televisivas como as grandes responsáveis pelo choro ser visto por muitos como uma espécie de “*prova de valor*” do ator:

“Somos campeões de choro. Na Olimpíada, o que ganhou chora. O que perdeu também chora. Fora, o sujeito que teve o filho morto chora. E o sujeito cujo filho virou assassino também chora. Houve um tempo em que as pessoas se escondiam para chorar. Quando a voz embargava, por qualquer razão, procuravam sair de cena. Foram as novelas que mudaram isso. No mundo, a vida imita a arte. Aqui, a vida imita as novelas vagabundas. As novelas fizeram de chorar um valor. Primeiro entre os atores. O momento do choro era o grande momento dramático. Tão importante que era possível perceber no rosto que o ator já não lembrava do personagem. Numa espécie de delírio narcisista, apenas exibia as lágrimas, prova de sua competência profissional e do sofrimento do personagem. (...) Com o tempo, todos nos convencemos de que chorar é um signo natural de sofrimento. Ou seja, não se trata mais de chorar porque sofremos. E sim de demonstrar, chorando, que sofremos. Ou que somos felizes, não importa. (...) Somos o país da

---

<sup>131</sup> In: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2008/08/ouro-de-choro-inacio-araujo-somos.html> (22/08/2008)

TV e, por isso, o país do choro, reduzido ao signo dramático mínimo, ínfimo. Quem não chora só pode ser vilão, um ser destituído de sentimentos."

O viés técnico da produção das lágrimas dos atores é uma questão até mesmo para os laringologistas. Oliveira (1997:3) parece querer explicar como o ator deve chorar e, segundo o autor, conseguir "emocionar" o público. Embora não possamos avaliar a legitimidade da técnica proposta, cabe ressaltar a inquietação de Oliveira com o que é "*próprio do ator*", a capacidade de emocionar. Sua preocupação reside especificamente em como o ator pode alcançar a emoção do choro através da emissão correta de certas vogais, como podemos conferir abaixo:

"Dependendo da vogal emitida, o som resultante poderá ser mais penetrante ou não. O / i / é um exemplo disto, pois sendo uma vogal aguda e muitas vezes estridente – quando emitida "apertada" e sob emoção -, provoca uma impressão sonora mais marcante no espectador, ultrapassando os limites superficiais de seu corpo, isto é, tocando-o profundamente. O choro se dá por uma continuação da técnica do gemido. A diferença reside no modo de emissão da vogal, apresentando, quase sempre, prolongamentos vocálicos combinados com uma variação de pressão aérea subglótica comandada pela cinta abdominal. A variação da pressão dependerá do grau de intensidade do choro. Quando for forte, necessitará de uma maior

pressão e volume aéreo subglótico; quando for fraco, necessitará de uma menor pressão e volume aéreo, respectivamente.”

Esta curiosa “fórmula” para ator chorar apresentada pelo laringologista não me parece muito usual dentre as técnicas que os atores utilizam para “chorar” em cena. Claudia Jimenez, por exemplo, relata a experiência que adquiriu, a partir da encenação de uma peça dramática, em uma aula inaugural na CAL<sup>132</sup>:

“Sou uma atriz. Não tenho que fazer catarse todo dia em cena, no sentido de ficar lembrando do meu pai que morreu, da minha mãe que vai morrer daqui a pouco. Tudo bem que haja algumas apresentações em que nós nos emocionemos, a própria plateia nos fornece isto de vez em quando. Mas há dias mornos, em que nada de especial acontece, e o ator precisa chegar lá e fazer aquela cena dramática. Entendi que um bom método para quando não estiver com a emoção bombando dentro de mim é procurar visualizar cada palavra antes de falar. Aí o texto não sai da boca para fora.”

É importante reparar que a atriz estabelece para si um percurso. Se no início ela “queria se emocionar” em cena, ao longo das apresentações percebe que tem que “emocionar o público” e se refere ao método de visualização das palavras, do qual falamos no capítulo anterior, como meio de chegar à emoção. A questão das lágrimas e da

---

<sup>132</sup> In: <http://www.revistacal.com.br/claudia.htm>



busca pela emoção perante a longevidade de uma peça em cartaz também foi um problema relatado pelo ator Rubens Corrêa (apud Meiches e Fernandes, 1988), que dizia apelar para vários recursos emocionais pessoais que pudessem conduzi-lo às lágrimas, em técnica atribuída a Stanislavski:

“Por exemplo, eu uso notícia de jornal às vezes para chorar. Porque eu tenho que chorar em cena, escorrer lágrimas. Toda noite, duas sessões sábado, duas de domingo. Depois de seiscentas apresentações, os modelos estão um pouco esgotados. Então você tem que beber em tudo: no jornal, na notícia que vem da tua família... Eu me lembro uma vez, por exemplo, que o Zé me contou de uma professora de voz minha que estava passando muito mal no Rio. E eu percebi que ela ia morrer, há muito tempo que ela estava ameaçando. E na sessão, eu fiz aquela sessão dedicada à ela, e por coincidência ela morreu durante aquela sessão. E foi de uma carga incrível, de uma emoção incrível. E era nítido o tempo todo que o choro do Molina era por ela.”

Neste exemplo, é interessante notar que o ator destaca uma apresentação “*de emoção incrível*”, assim como Cláudia Jimenez se referiu à “*emoção bombando*”. É importante perceber que a duplicidade entre o que é uma atuação racional e uma atuação emocional parece definir o maior ou menor sucesso da apresentação. Enquanto Rubens Corrêa procurava “*beber em tudo*” para se emocionar em cena, quando soube que sua professora estava mal, sua

emoção em cena encontrou um caminho rápido para se expressar, no que poderíamos chamar de “inspiração”. O mesmo ocorreu com Marina Vianna, como vimos no capítulo anterior, em que a atriz viu-se “tomada” pela personagem Zelda, justamente na ocasião em que soube da internação de uma amiga. Para além da esfera teatral, as lágrimas eram consideradas um dom divino por São Luís, que “rezava para que Deus lhe concedesse o favor de uma pequena lágrima que lhe viesse não apenas ao coração, mas também ao rosto, à boca” (Barthes, 2007: 27).

“O coração do ator é o olho”. Esta frase, que ouvi muitas vezes enquanto estudava teatro, é apenas uma entre as várias maneiras de se relatar que o olhar é o lugar em que a emoção é de certa forma “canalizada” e transmitida ao público. A ideia do olhar como lócus privilegiado da emoção não é exclusividade do universo dos atores, ela é tomada como dado na sociedade ocidental. Escutei alguns atores justificarem com humor que, quando se conversa com alguém, não se olha para a orelha, mas para os olhos - e ainda que, quando se mente para a mãe, ninguém olha para os olhos dela. Em ambos os exemplos, os olhos são o lugar da verdade, portanto, se os atores conseguirem passar a emoção certa para o público, este seria capaz de “vê-la” em seus olhos.

Um dos primeiros exercícios propostos para a turma que frequentei n’O Tablado tinha como objetivo despertar vários tipos de

emoção que de alguma maneira “evolúissem” em cena – da preocupação ao desespero, por exemplo. Os alunos se dividiram em dois grupos formando duas famílias de pescadores. Cada grupo combinava isoladamente o papel dos atores nas famílias a partir de um modelo clássico de família nuclear: pai, mãe, filhos e às vezes os avós. A ideia era que as duas famílias dividissem o palco, como se cada uma estivesse em sua “casa”, uma ao lado da outra. Na direção da plateia seria o mar, o lugar de onde todos esperavam que dois barcos com os pescadores (os homens das casas) voltassem após uma aterrorizante tempestade. O professor, fora de cena, bate três palmas: na primeira, os atores veem uma luz no horizonte; na segunda, veem que apenas um dos barcos voltou; e na terceira vez os grupos/atores têm certeza sobre qual é a família sobrevivente. Nada pode ser combinado antes, portanto, ninguém sabe previamente se a sua família é a que sobreviveu. A cena era obrigatoriamente muda e fomos instruídos a evitar gestos amplos e óbvios como apontar para o barco. Os atores deveriam saber passar, através do olhar e do desenvolvimento da cena, cada “estado” de emoção e saber mudar a cada palma. Além disso, dever-se-ia constituir tal cumplicidade em cena a ponto de haver um acordo tácito entre os dois grupos representantes das famílias, no qual todos acabariam sabendo em cena qual das famílias não retornara. Segundo o diretor, não importava que os atores chorassem

ou não em cena, seu objetivo era “*ver que vocês sentiram a emoção de verdade e não apenas a demonstraram com técnica*”.”

Em outro momento, houve uma apresentação de poesias na turma. Uma das alunas apresentou uma pequena poesia russa sobre os horrores da guerra. Após sua primeira apresentação, o professor afirmou que faltava “*o contexto da situação*” para lhe despertar a emoção correta. Chamou ao palco alguns atores, que se deitaram no chão fingindo-se de mortos. A aluna repetiu o exercício e, desta vez, lágrimas vieram-lhe aos olhos ao declamar a poesia. Comentou-se então que, no primeiro ensaio, sua testa enrugara-se em uma nítida busca infrutífera pela emoção, como em uma careta – o professor Lolô chama este tipo de tentativa de “*cara de quem chupou limão*”. Na segunda vez, sua testa permanecera lisa porque as lágrimas que escorriam pelo seu rosto continham em si a “*emoção correta*” e, por isso, ela convencera a plateia de sua emoção.

Como se sabe, o teatro possui o diferencial da repetição, em relação à televisão e ao cinema. Uma peça pode ficar dias, meses e até anos em cartaz e faz parte do discurso dos atores de teatro dizer que “*cada dia é diferente*”. Os dias são diferentes - seja porque “*muda*” a plateia ou o estado de espírito do ator; até mesmo o clima meteorológico pode influenciar o andamento de um espetáculo. Contudo, o desejo de alcançar o momento “certo” da emoção não se restringe ao teatro, ele é próprio da profissão do ator. Malu Galli aponta

para a possibilidade da falha - de uma tentativa fracassada de conseguir chorar - em sua experiência no cinema. Aqui, o "racional" aparece como vilão das lágrimas, ao contrário da atuação "emocional" que a conduziria ao choro:

"Claro que às vezes falha, não vem, e aí a pior coisa é você querer ir atrás, porque você perde cena inteira tentando espremer aquela lágrima desesperadamente. E o público não está preocupado se você vai verter uma lágrima ou não, ele quer ver a cena. A lágrima é uma consequência. Se você fica nesse esforço você perde todo o resto. Foi o que aconteceu comigo no último filme, o *Areia*. Tinha uma cena que no roteiro a personagem desaguava. No teatro é fácil, você constrói, vai numa trajetória, no cinema não. No ensaio foi ótimo, aconteceu e eu fiquei tranquila, achando que tinha achado o caminho, mas na hora eu tava seca. Não estava desconcentrada, mas estava mais racional, no cinema você tem que ser muito racional, tem que ter uma atuação mais inteligente que emocional. Eu tava muito com a minha cabeça e pensando que eu não ia chorar. A minha sensação é que eu perdi a cena. O diretor acha que não, que tá lá, mas eu assisto e sei que tô fazendo a cena inteira tentando chorar. Você tem que ser muito rápida no cinema. Eu deveria ter tido a sapiência de perceber que não ia chorar e tentar fazer a cena para outro lado, porque tem que estar chorando? Pode fazer de outro jeito também."

Vincent-Buffault (1986:101), ao tratar da figura do ator que chora em cena, defende que sua capacidade de emocionar-se deriva de um treinamento racional:

“Sua força não reside, como em geral se acredita, na sua sensibilidade, que é capaz de criar somente atores medíocres, mas na sua capacidade de produzir signos exteriores de sentimento, de forma perfeita e com sangue-frio. Ele sabe exatamente quando deve puxar o lenço e quando as lágrimas correrão, sua dor sendo mais pungente do que uma verdadeira dor, ‘quase sempre sujeita a caretas’.”

Para reforçar sua teoria, Vincent-Buffault cita uma fala do ator François Riccoboni: *“sempre me pareceu evidente que, se tivermos a infelicidade de sentir realmente aquilo que devemos exprimir, seremos incapazes de representar”*. Em ambos os discursos, a sensibilidade e a razão do ator são vistas como instâncias separadas e até antagônicas. Se as lágrimas derivarem de uma *“sensibilidade”* da pessoa do ator, então elas não serão lágrimas *“de atores”*. Estes, deveriam supostamente *saber* quando correrão suas lágrimas, partindo de um pensamento racional sobre elas, como vimos com Laurence Olivier. Porém, neste caso, o ator *lamentava* não ser capaz de chorar em público quando quisesse embora *soubesse* fazer crer que o fazia. Já sobre a atriz Marie Dorval, Vicent-Buffault relata:

“Ela se colocava na situação do personagem, transformava-se nele, e agia como ele teria agido: da

frase mais simples, de uma interjeição, de um oh! Meu deus! Ela fazia jorrar efeitos elétricos, inesperados, que o autor não teria suposto. Ela dava gritos de uma verdade pungente, soluços de despedaçar o peito, possuía entonações tão naturais e lágrimas tão sinceras que o teatro era esquecido e era difícil acreditar que esta fosse uma dor de convenção”.

Este “transformar-se” no personagem ou “se colocar na situação” dele é uma outra maneira de chamar as lágrimas para si. Malu Galli discorre sobre a primeira vez em que chorou em cena, ao comover-se realmente com a personagem que interpretava na sua peça de formatura, a filha de Quincas Berro D’água - quando descobriu em si mesma uma “portinha” de que dispunha para acessar as lágrimas em cena:

“Tinha uma cena que era a hora da plateia se emocionar. Era o Quincas bêbado e a filha durona pedindo para ele voltar para casa. Aconteceu de eu chorar no ensaio. Ficou bom, o diretor gostou e eu entrei numa que a filha tinha que chorar naquela hora mesmo, pra ela se desarmar que era muito durona. Eu não sei que coisa, que técnica eu desenvolvi ali que eu conseguia chorar. Eu me emocionava com a cena, eu me comovia com cena, com ela, com os motivos dela e isso me levava a chorar. Eu sabia abrir aquela portinha, realmente é uma coisa que eu disponho.”

Malu relata como ela própria se comovia a cada vez com a personagem a que ela mesma deu corpo e sentimento. As fronteiras da

relação entre personagem e ator - uma discussão bastante vigente no teatro contemporâneo pós-Brecht - borram-se também com o verter das lágrimas em cena. Enquanto Brecht proíbe seus atores de 'colocar-se na pele' de sua personagem, Barthes (2007:106) afirma que na arte tradicional, que ele chama de "*romântica, burguesa, realista*" a proposta é de uma visão psicológica do personagem a ponto de seduzir ator e espectador em uma mesma compreensão do papel que se apresenta; idealmente, assim suprimindo a distância entre ator, personagem e público:

"Nada agrada mais do que um ator suficientemente poderoso para trazer visivelmente no rosto e na voz, não somente sua própria tensão física, mas também a emoção da personagem e a sentimentalidade do espectador: suar, chorar e tremer são sinais que inspiram respeito, na mesma medida que atestam uma realização do perfeito *símile* burguês."

O "*poder do ator*", de que Barthes fala, encontra corpo na fala de Paulo Autran de que, embora fosse uma pessoa "*muito contida e que não chorava*", afirmava que chorava "*quando o personagem exigia*" (Guzik, 1998). Era a personagem, segundo Autran, que o levava às lágrimas. Se Marie Dorval "*transformava-se na personagem em cena*", como diz Vincent-Buffault, e Malu Galli se comovia com a cena que ela própria estava executando, Marina Vianna narra como as lágrimas que lançava em cena durante toda a temporada da peça "A



falta que nos move", dirigida por Christiane Jatahy<sup>133</sup>, dependiam de um concentrado jogo com o parceiro de cena a partir de experiências pessoais da atriz:

"O processo de "A falta que nos move" foi todo feito a partir de improvisações nossas, dos atores, que eu fui criadora. Em última instância, eu estava interpretando a mim mesma. É mais fácil falar da verdade quando ela está mais próxima de você. Na peça, a gente construiu personagens que foram se afastando da gente. Mas era sempre no jogo daquelas relações, daquelas pessoas. Em um determinado momento, eu e Kiko, o outro ator, construímos um embate que tinha uma marca, um texto em que toda vez que a gente fazia pá pá pum, os dois se emocionavam. Era só estar concentrado, e estar concentrado não significa estar fechado, mas aberto para o jogo."

A concentração em cena, essencial para Marina Vianna, também é o recurso que Ana Paula Oliveira utilizou quando ela mesma se exigiu lágrimas em cena, ao se apresentar na peça "Álbum de Família", dirigida por Jorge Farjalla, em que interpretava a menina grávida com eclampsia da história de Nelson Rodrigues. A sinceridade

---

<sup>133</sup> "A falta que nos move ou todas as histórias são ficção". O programa da peça é feito em um guardanapo que também é entregue ao público para que ele escreva suas próprias experiências que serão utilizadas ou não na peça e fixados na parede do teatro. Direção de Christiane Jatahy. Elenco formado por Cristina Amadeo Daniela Fortes, Kiko Mascarenhas, Marina Vianna, Pedro Bricio.  
<http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=247>

da emoção em cena, para Ana Paula, era essencial na construção de sua personagem e na sua intenção de emocionar o público:

“Eu acho que é muito mais forte você estar sinceramente emocionada. No dia a dia, se você está muito triste não sai chorando. Para você sensibilizar o público, para dividir aquela emoção, tem que ser sincero naquela emoção. Isso pode ser até num sorriso, não só através da lágrima. Esse último trabalho que fiz, “Álbum de Família”, a personagem sofria muito e era de dor mesmo. Eu achava que nesse caso eu tinha que estar chorando em alguns momentos. Era muita dor. Eu praticamente chorava todos os dias, quando eu não chorava eu ficava puta comigo: por que eu não chorei? Mas quando eu chorava era uma alegria. Eu realmente sofria ali. Eu chorava mesmo, de verdade. O público percebe quando você tá forçando. Tem que chorar dentro primeiro e aí a lágrima vem. Tem atores com facilidade, eu tenho que estar muito presente, dentro da situação. Como eu sou tão exigente comigo, é difícil não estar presente, eu me forço.”

No depoimento de Ana Paula vemos que há uma preocupação em despertar a emoção do público, algo que verificaremos em diversos outros depoimentos de atores. A ideia de que é o público quem deve se sensibilizar e se emocionar com a cena é levada de maneira mais radical ainda pelo diretor Naum Alves de Souza, que afirma que não é o ator que deve chorar em cena: “*Vamos deixar o choro para o público*”. Cláudia Jimenez, com toda a sua preocupação em provar sua

capacidade para papéis dramáticos, diz o seguinte sobre o início da temporada da peça: *“eu queria me emocionar, mas comecei a perceber que tinha que emocionar a plateia”*. Marília Pêra, ainda no filme *“Jogo de Cena”*, de Eduardo Coutinho, reafirma que as lágrimas devem ser do público, mais que do ator, já que a *“verdade”* das mesmas estaria justamente na tentativa de escondê-las: *“Quando o choro é verdadeiro, a pessoa tenta esconder e o ator hoje procura mostrar”*. Sobre a emoção despertada no público, o relato de Beaumarchais (apud Vincent-Buffault, 1986: 276) é elucidativo: *“as lágrimas derramadas no teatro por males simulados, que não fazem sofrer como a realidade cruel, são bem doces. Sentimo-nos melhor quando choramos. Sentimo-nos bem após a compaixão”*.

Boltanski (1993: 45) assinala que, a partir do século XVIII, o teatro passou a ser usado metaforicamente<sup>134</sup> como suporte de uma crítica à sociedade e, por conseguinte, também à figura do ator e à do espectador. No caso do público, a ênfase recai sobre um certo tipo de olhar, a perspectiva totalizante da plateia e a de, a princípio, ver sem ser visto. As lágrimas vertidas pelo público em reação ao que se assistia no palco também passaram a ser uma questão tanto para os atores como para quem se sentava na plateia. No século XVIII, por exemplo, as lágrimas não só eram derramadas pela plateia do teatro como se

---

<sup>134</sup> Ver: Geertz (1980), para uma análise do Estado balinês baseada na concepção de Estado-teatro, e Goffman (1985) para um uso extensivo de *“representação teatral”* como perspectiva de análise na simulação da *“vida real”*.

buscava derramá-las em outros contextos; já no século XIX houve um deslocamento da ideia de sensibilidade para a de *pieguice* e o público não chorava mais (Vincent-Buffault: 1986); o “*novo espectador*” (Boltanski, 1993; Foucault, 1977), portanto, controlaria seus sentimentos. Não é isso, contudo, o que muitos atores almejam provocar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: No lampejo da memória**

*“Por que persisto? Por que não fujo à tentação de andar com meu mambembe às costas? Perguntem às mariposas por que se queimam na luz... perguntem aos cães por que não fogem quando avistam ao longe a carrocinha da prefeitura, mas não perguntem a um artista de teatro por que não é outra coisa senão artista de teatro...”*

Frazão, em “O Mambembe”, de Arthur Azevedo.

Ao iniciar meu doutorado em antropologia comecei simultaneamente um curso de teatro n'O Tablado, uma vez na semana. Quase imediatamente fui tomada por um grande desejo de escrever e estudar aquilo que eu via acontecer naquelas aulas: como era a “fabricação” de um ator, como é que se torna ator? A etnologia indígena que estudava então foi substituída por uma pesquisa sobre atores, aceita para orientação de maneira generosa pelo professor Luiz Fernando Dias Duarte, e um longo aprendizado sobre antropologia urbana. Assim, comecei participando das aulas n'O Tablado ao mesmo tempo em que procurava anotar como eram os exercícios de teatro – tão novos para mim – e falas dos aspirantes a atores que eu, de alguma maneira, “estranhava”. Após cursar um ano de teatro n'O Tablado eu

também havia terminado os créditos teóricos no Museu Nacional. Restava-me mergulhar com força no campo.

Escolhi a CAL como segundo lugar de campo tanto pelas indicações de outros atores e professores como pelo fato de que ali eu poderia pesquisar as diferenças na formação profissional do ator. Trata-se claramente de uma escolha. Se eu tivesse optado por permanecer n'O Tablado a pesquisa tomaria outro rumo, já que as aulas são apenas uma vez por semana, mas os alunos costumam frequentar a escola mesmo em dias sem aula, transformando o curso em um lugar de sociabilidade intensa. A opção pela CAL permitiu-me, por outro lado, acompanhar o percurso de uma turma e participar de aulas típicas de um curso profissionalizante, como as aulas "de voz" ou "de corpo". É importante notar que o trabalho em torno do uso da voz e do corpo também é feito n'O Tablado - mas, como se trata de um curso amador com carga horária reduzida, não há a discriminação em aulas específicas. Assim, quando deixei O Tablado imaginava que a questão do "olhar", do "corpo" e da "voz" do ator eram as mais essenciais na construção de sua pessoa. Porém, quando entrei na CAL, percebi o quanto isso poderia ser relativizado dentro da própria profissão. Minha preocupação, então, recaiu mais sobre os alunos-atores em sua relação com as várias propostas de exercícios que se apresentavam. Cada professor (de interpretação, de voz, de corpo ou de improvisação) representava um novo método, uma possibilidade

diferente de atuar ou de se ver como ator. Por este motivo e por querer entender como se construía o percurso de um ator até tornar-se um profissional, optei por levar o curso profissionalizante até o fim, formando-me igualmente como atriz.

Creio que as indagações que eu imaginava no começo da pesquisa aos poucos ganharam maior complexidade, como ocorreu quando a questão do “olhar do ator” desenvolveu-se para a discussão acerca do conceito de “verdade” para os atores e sua relação com a improvisação e mesmo com a capacidade de verter lágrimas em cena. Da mesma maneira, as questões que eu tinha acerca dos exercícios de voz incidiram sobre a questão da escolha de um nome artístico. A existência de uma aula de nudez solicitava um “despudor” logo no início do processo escolar, mas a nudez se tornou objeto de questionamento também entre os atores profissionais, após o já comentado “*manifesto contra a nudez*”, quando se tornou claro que os limites de cada ator são únicos e individuais. Não obstante, a demanda pela ampliação destes limites é permanente na carreira de um ator. Nesta profissão, o *movimento* do privado ao público (e vice-versa), que Goffman utiliza para definir o conceito de carreira, parece mais rápido e evidente. Quanto mais o ator é considerado “bem-sucedido”, maior será sua *visibilidade* e estreitamento das relações entre o que é construído como público e o que é construído como privado. Como afirma o autor:

“Por um lado, aplica-se [o conceito de carreira] a significações íntimas, que cada um conserva preciosa e secretamente, imagem de si e sentimento da sua própria identidade; por outro lado, refere-se à situação oficial do indivíduo, às suas relações de direito, ao seu gênero de vida, entrando desta forma no quadro das relações sociais.” (Goffman, 1994: 179).

As peças de teatro que assisti renderam questões-surpresa nesta tese. Nem n'O Tablado nem na CAL participei (como atriz) de muitas comédias mas, ao assistir à peça “Z.É.” pela primeira vez e entrevistar os atores, vi o quanto a questão do riso era importante para o aprendizado do ator. Embora tenha tratado especificamente da porção em que o ator leva o público às risadas, uma faceta da discussão sobre o riso não foi abordada: a capacidade que os atores têm de desenvolver em si para rir “*de verdade*” em cena. Ao contrário das lágrimas, as risadas *em cena*, talvez por serem menos demandadas, não apareceram como questões para os alunos. Posso, contudo, contar rapidamente as duas experiências que observei relativas à risada do ator em cena. Na peça *Warung Warung*, dirigida por Peter Brook, a atriz dizia que, para chorar ou rir era só fazer a mesma coisa: apertar o plexo solar com dois dedos falando as vogais seguidamente (a, e, i, o u) que se causava impressões de rir ou de chorar. Além desta “aula” sobre como rir (ou chorar) em cena, eu mesma passei por uma situação que requeria essa habilidade: ao encenar “A Vida Como Ela É”, de Nelson Rodrigues, na CAL, fiz uma personagem que iniciava a cena com uma



longa gargalhada. Não recebi à época nenhuma instrução sobre como “produzir” esta gargalhada, tampouco sobre como repeti-la nas várias apresentações. Dou esses exemplos aqui para esclarecer que cheguei a me propor a questão, mas os dados etnográficos – mesmo em entrevistas – não renderam o suficiente para levá-la a cabo. Fica, porém, o registro.

Assim como escolhi tratar da questão do riso pelo viés da sua produção em cena, assinalo que toda tese é feita de escolhas. Creio que a mais determinante foi a do privilégio pelo teatro. Não tratei especificamente da televisão e do cinema, a não ser em complementos às questões suscitadas pelo aprendizado do teatro, pois o foco aqui sempre foi o da construção da pessoa do ator a partir do aprendizado em escolas de teatro. O teatro é, dizem muitos atores, o “*lugar do ator, do aprendizado*”, ao passo que na televisão ou no cinema ele atuaria “*a serviço*”. Resolvi, portanto, seguir o que me diziam os nativos.

Uma das especificidades da formação do ator é que ela não termina nunca. Os atores iniciantes deparam-se na escola com questões que os acompanharão em suas carreiras - e cabe a eles decidir até que ponto será seu grau de “entrega” à profissão. A escola é uma primeira etapa antes do desafio do fazer teatral profissional, que implica em dificuldades para conseguir patrocínio, inexistência de

salários (e, portanto, nem carteira assinada ou plano de saúde<sup>135</sup>), além do que é próprio da profissão: esforço permanente para ter boas atuações. Uma questão fundamental acerca disso é que sempre se pode deparar com uma proposta “diferente”<sup>136</sup> a ser apreendida. Em cada peça profissional, pode-se dizer rapidamente, o ator entrará em contato com um método próprio do diretor (mesmo na “criação coletiva”), a que será preciso de alguma maneira adequar-se. Em maior ou menor grau, a depender das condições financeiras da produção, os atores passarão por preparações corporais, vocais, de “descoberta da personagem”, de memorização do texto (ou pela opção de deixá-lo de lado), de escolha de um figurino “adequado” etc. O ator João Miguel, que na época interpretava o Bispo do Rosário na peça “Bispo”, contou-me que teve que aprender a “picar alho rapidinho”, como um *chef* de cozinha, para fazer viver sua personagem no filme “Estômago”, de Marcos Jorge. Este exemplo é apenas um entre tantos de uma carreira que exige um aprendizado constante e imprevisível, de um aprendizado que passa por um conhecimento do próprio corpo e dos limites pessoais.

---

<sup>135</sup> Uma vez ouvi um ator comentar que queria ir para a Globo porque “lá vou ter plano de saúde”.

<sup>136</sup> Michelle Raja, minha colega de turma na CAL, diz que: “*ser atriz é poder vivenciar vários estilos de vida diferentes, e eu sempre tive vontade de ter outro modo de me expressar para o mundo. É magnífico ter a possibilidade de antecipar um momento que ainda não passou pela sua história ou e que às vezes nunca terá oportunidade de vivenciá-lo. A vida é só uma, e sendo artista com um leque de experiências, tenho a sorte estar constantemente vivendo uma outra personalidade*”.

Se por um lado a profissão do ator é vista como uma profissão “marginal”, “outsider”, por outro ela pode ser justamente o contrário: lugar da fama e da admiração pela via, sobretudo, da televisão e do cinema<sup>137</sup>. Consultei um médico uma vez que me perguntou qual era minha profissão. Respondi-lhe que era atriz e ele imediatamente reagiu: “mas você é só atriz<sup>138</sup>?”; “não, sou antropóloga também e estou terminando meu doutorado”; “ah bom, continue estudando!”, foi a resposta que ouvi. Tive vontade de lhe perguntar: “por quê? o senhor é só médico?”, mas não o fiz. Ainda que o foco desta tese não tenha sido o modo como a profissão de ator é vista, é importante salientar que “ser ator” não se reduz a entrar em uma faculdade e formar-se, como mostram outros trabalhos sobre o mundo do teatro mencionados nesta tese (cf. Coelho, 1989, Silva, 2002 e Ribeiro, 2008). Trata-se mais de um aprendizado da *multiplicação de si*.

Entre as dificuldades externas (o julgamento da família ou os problemas financeiros, por exemplo) e as internas (como vimos, as questões que o ator tem que enfrentar sobre si mesmo para se

---

<sup>137</sup> A atriz Maria Alice Vergueiro, considerada uma “grande dama” do teatro paulistano, tendo trabalhado inclusive na montagem de “O Rei da Vela”, do Teatro Oficina, dentre mais de trintas peças em seu currículo, só ganhou notoriedade nacional quando participou do curta metragem “Tapa na Pantera”, dirigido por Esmir Filho, Mariana Bastos e Rafael Gomes, justamente por sua interpretação “verdadeira”: muitos acharam que não era uma obra de ficção. No filme, ela interpretava uma senhora fumadora de maconha que contava (e esquecia) as próprias experiências. O curta está no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=O9VYzNdn6hw>) e se tornou um enorme sucesso, rendendo uma “fama” inesperada à atriz.

<sup>138</sup> Em minha família ganhei o adjetivo de “excêntrica” por ter decidido me tornar também uma atriz, além de antropóloga – o que já era considerado bastante “excêntrico”.

considerar como tal); a profissão de ator possui uma especificidade – comum, é claro, a outros tipos de arte como a música e a pintura – que é a de poder permanecer atuando, ou seja, exercendo sua profissão até, eventualmente, a morte. Como disse Cláudia Jimenez em uma aula inaugural na CAL: *“O ator tem que saber a hora de parar – mas só quando estiver dentro de um caixão”*. Poder continuar trabalhando, “sem se aposentar”, pressupõe ainda a ideia de uma renovação permanente, de um constante aprendizado, que está presente em muitas falas de atores, como esta de Paulo Autran: *“Cada vez mais acho que o ator não pode ser um quadro pintado a óleo, ele tem que ser um espelho e o espelho é mutante por natureza”* (apud Meiches & Fernandes, 1988). Essa capacidade de ser “mutante”, de fazer com que cada apresentação seja diferente da anterior, encontra-se mais claramente ilustrada no “desafio” que o ator Raul Cortez propôs a um iniciante na arte: *“Foi nessa ocasião [na montagem de rei Lear] que tive notícia da peculiar pedagogia de Cortez. Um aluno meu, que participava da montagem fazendo uma ponta na qual teria que entregar uma mensagem nas mãos do Rei, disse-me que recebeu o seguinte desafio na coxia, assim que começou a temporada: ‘Você está encrencado. Cada dia eu vou fazer isso de uma maneira diferente’”*<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Ilustrada 50 anos: “Raul Cortez brilhou nos palcos”, por Sergio Salvia Coelho, foi publicado originalmente quarta-feira, 19 de julho de 2006.

O livro "Mozart, sociologia de um gênio", de Norbert Elias, é também um epitáfio, escrito pelo amigo e colega Michael Schöter no posfácio. O livro trata fortemente da questão do reconhecimento em vida dos artistas e do que fica ou não para a posteridade. *"Mesmo que muitas experiências artísticas se revelem nada além de meros estímulos ou mesmo fracassos, a experimentação tem valor por si mesma, embora apenas um número limitado de inovadores passe pelo teste da aceitação reiterada por várias gerações. (Elias, 1994: 49)"*. No caso do teatro, a dimensão da posteridade se perde, é uma arte que não fica, que se vai no exato instante em que é feita, que não deixaria marcas para as próximas gerações (como a música, o cinema, a pintura ou a televisão fazem). Em seu trabalho sobre Mozart, Elias fala do caráter *"perpétuo"* da música de Mozart e do desejo do próprio de ser *"reconhecido"*, do modo como desejava, pela *Sociedade de Corte* (Elias, 2001). Os atores vivem em um permanente paradoxo: desejam o reconhecimento, a *"visibilidade"* - mas se permanecerem exclusivamente no teatro lidarão com a produção de uma arte própria do reino do efêmero. O momento do espetáculo é pessoal, intransferível e único e aí residiria a força do teatro. Como disse Ecléa Bosi (2004: 39), *"a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento"*.

Para Amir Haddad, *"O sonho do teatro não é se eternizar, mas falar com clareza, emoção, beleza, poesia e compreensão para o*

*cidadão do seu tempo*". O ator que faz teatro partilha um tempo que é sentido como único ou, se "*intensidade é diferença*" (Eugenio, 2007), como é próprio da historicidade romântica, "*cada momento de um ente ou da dimensão de um fenômeno tem sua própria intensidade, qualidade de si para si, incomparável com as que se expressam em outros tempos e espaços*" (Duarte, 2004a: 10 ). Fernanda Montenegro, uma atriz reconhecida não apenas no Brasil, dá seu veredito sobre a efemeridade da arte do teatro: "*Nosso ofício, falo de teatro, não nos deixa provas. A posteridade não nos conhecerá. Quando um ator pára o ato teatral, nada fica. A não ser a memória de quem o viu. E mesmo essa memória tem vida curta.*"<sup>140</sup>

Pode-se dizer que Cacilda Becker morreu dando sua alma ao teatro: a atriz sofreu um derrame cerebral enquanto ainda envergava as roupas da personagem Estragon, da peça "Esperando Godot", de Beckett. Eu não era ainda nascida neste ano de 1969, quando o teatro brasileiro perdeu uma atriz que era considerada como um "*monstro do teatro*", embora, segundo ela mesma, tivesse "*a voz fraca*" e um "*defeito de pronúncia*" (Fernandes & Vargas, 1983: 43). Dela, permaneceu a memória dos outros, que a assistiram e compartilharam seu tempo. O ator de teatro morre com sua arte gravada em si mesmo e na memória do público. Enquanto eu escrevia esta tese, faleceu o ator Paulo Autran. Ninguém mais o verá em "O Avarento", sua última

---

<sup>140</sup> Entrevista à Revista Veja, em abril de 1976

peça, mas os que tiveram este privilégio poderão (ou não) ter guardado na memória o fragmento de *intensidade* oferecido pelo ator. Sentimento semelhante - e em certa medida mais brutal - foi vivenciado por muitos que viram Cacilda Becker morrer de esperar Godot no palco. Paulo Autran faleceu em 12 de outubro de 2007, aos 85 anos. Dentre muitas homenagens e histórias, Autran foi considerado o "Senhor dos Palcos", cuspiu no rosto de um crítico e recusou uma medalha do então prefeito de São Paulo, Paulo Maluf. Quando já se encontrava internado no hospital, sua mulher, Karin Rodrigues, lhe perguntou se ele estava com medo. O ator respondeu: "Não. Estou adorando". É difícil não pensar que o último ato de Autran foi o de homenagear sua própria arte, brindando o público com uma última e arrebatadora cena.

Esta presente tese é uma tentativa, ao fim e ao cabo, de conhecer algo sobre quem faz existir essa efêmera arte do teatro.

*"Não perca o seu tempo com a suposta vida real. Você pertence à nós, os atores. Sua única maneira de encontrar a felicidade é sobre qualquer palco, qualquer plataforma, qualquer lugar público, durante aquelas duas horinhas quando você se torna outra pessoa, seu verdadeiro eu".*

Frase de "A Carroça de Ouro", de Jean Renoir.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

ALMEIDA, Maria Inês Barros, *Panorama visto do Rio: Companhia Toniaceli-Autran*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

ARAÚJO, Carolina Pucu. A Dança dos Possíveis: o fazer de si e o fazer do outro em alguns grupos tupi. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional. 2002

ARAÚJO, Carolina Pucu. A construção visual do imaginário sobre os índios na primeira República: a experiência rondoniana. In: Rascunhos de História (edição especial). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1998.

ARIÉS, Philippe. História social da criança e da família. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1978.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix: 2005.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

ARTAUD, A. linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 2006

ASLANT, Odette. O Ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2005.



BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, E. *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. London : center for performance research : routledge, 1995.

BARCAN. *Nudity: a cultural anatomy*. Oxford: Berg, 2004.

BAKHTIN, M.A *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: EdUnb/Hucitec, 1993.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Diefel, 1972.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Seuil, 1971.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1970-76.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. University Of Chicago Press, 1972.

BECKER, Howard. *Art Worlds*, Berkeley: University of California 1977.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BECKER, H. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: arte e sociedade. Gilberto Velho (org) Rio de Janeiro: Zahar, 1977b.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. 3 volumes. SP: Brasiliense, 1971.

BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1980.

BEUTTENMULLER, Glorinha & LAPORT, Nelly. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Editora ENELIVROS, 1992.

BEUTTENMULLER, Glorinha. *O que e ser fonoaudióloga: memórias profissionais de Glorinha Beuttenmuller*. Rio de Janeiro: editora Record, 2003.

BLOOM, H. *Hamlet, poema ilimitado*. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 2004.

BOLOGNE, Jean Claude. *História do Pudor*. Rio de Janeiro: Editora Elfos, 1990.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Brecht e Aristóteles*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, no. 25, 2002.

BOLTANSKI, Luc. *La souffrance a distance: Morale humanitaire, médias et politique* / Paris : Métailié, 1993.

BORGES, Vera. *Artistas em rede ou Artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal*. *Sociologia, problemas e práticas*, no. 40, pp. 87-106, set. 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. SP: Graal, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRECHT. *A Função social do teatro*. In: G. VELHO (org), *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. *Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BRUST, Monique. *Corpo submisso, corpo produtivo: os jesuítas e a doutrinação dos indígenas nos séculos XVI e XVII*. *Revista Atlas: dossiê Religião*, no. 4, abril/julho, 2007.

BOZON, Michel. *Sociologia da Sexualidade*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: editora da EDUSP, 1986.

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Jacques Elias. *Roda Viva: questões para uma análise tropicalista da cena teatral*. In: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007, São Leopoldo - RS. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007.

COELHO, Maria Cláudia. A experiência da fama: individualismo e comunicação. Editora FGV, Rio de Janeiro, 1999.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social / Dissertação (mestrado) - UFRJ/Museu Nacional/PPGAS. 1989.

COELHO, Maria Cláudia. "Um brilho especial: o universo dos jovens atores. IN: Galeras Cariocas. Hermano Vianna (org.). Rio de Janeiro: UFRJ ed. 1997

COELHO, M. C. P. Atores e Antropólogos: observadores do mundo. Cadernos de Teatro de O Tablado, Rio de Janeiro, v. 124, p. 18-20, 1990.

COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva. 2004.

CLASTRES, Pierre. A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DAMO, Arlei Sander. Dom, amor e dinheiro no futebol de espetáculo. Rev. bras. Ci. Soc. , São Paulo, v. 23, n. 66, 2008.

DELEUZE, Gilles. "Controle e Devir" In: Conversações. São Paulo: Editora 34. 1992.

DELEUZE, G. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 4. São Paulo: editora 34. 2005.

DIAZ, Enrique. Na Companhia dos Atores: : ensaios sobre os 18 anos da companhia dos atores. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano e SENAC Rio, 2006.

DUARTE, Luiz & GIUMBELLI, Emerson. "As Concepções de Pessoa Cristã e Moderna: Paradoxos de uma Continuidade". *Anuário Antropológico*, 93: 77-111, 1994.

DUARTE. "Formação e ensino na antropologia social: os dilemas da universalização romântica". In: Oliveira, João Pacheco de (org.) *O ensino da antropologia no Brasil: temas para uma discussão*. Rio de Janeiro: ABA, 1995.

DUARTE, Luiz Fernando D.. Distanciamento, reflexividade e interiorização da pessoa no ocidente. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, Oct. 1996.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. "A pulsão romântica e as Ciências Humanas no Ocidente". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 55, pp. 5-19, junho de 2004a.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A sexualidade nas ciências sociais: leitura crítica das convenções. In: *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Adriana Piscitelli, Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori e Sérgio Carrara (org). Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004b.

DURAND, José Carlos. Educação e ideologia do talento no mundo da publicidade. *Cad. Pesqui.*, São Paulo, v. 36, n. 128, 2006.

DUVIGNAUD, J. Problemas da Sociologia da Arte, In: G. VELHO (org), *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1971.

DUVIGNAUD, J. Transformation de l'image de la personne au théâtre avec la formation des sociétés industrielles. In: *Problèmes de la personne*. Ignace Meyerson (org). Paris: Mouton & Co, La Haye. Pp. 321-329, 1973.

ELIAS, N. O processo civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Michael SCHRÖTER (org.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. A Sociedade de Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

EUGENIO, Fernanda. Crianças Cegas. Uma etnografia das classes de alfabetização do Instituto Benjamin Constant. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2002.

EUGENIO, Fernanda. Hedonismo Competente: antropologia de urbanos afetos. PPGAS/MN/UFRJ, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Vibrátil: Corpo cênico, estado cênico. In: Folhetim Teatro Do Pequeno Gesto. 17 (mai-ago) 2003.

FELDMAN, Ilana. Vejo, logo duvido: do mundo como ficção enganadora à ficção como método – sobre o filme O show de Truman, o show da vida, de Peter Weir. In Ciência em foco: o olhar pelo cinema. Gabriel Cid de Garcia & Carlo A.Q. Coimbra (orgs), Rio de Janeiro: Garamond, PP 161-174, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp. 2000.

FERRACINI, Renato - A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator - Campinas, SP : Editora da UNICAMP; Imprensa Oficial do Estado S.A - Imesp; 2001

FICHE, Natália. “Movimento da Voz”. In: Voz em cena. J. GUBERFAIM (org.). Rio de Janeiro: Revinter editora, 2004.

FOOTE-WHYTE, William. Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum Chicago: University of Chicago Press, 1981.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. "Verdade e Poder" in: Microfísica do Poder (p.1-14). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. "A Casa dos Loucos" in: Microfísica do Poder (p.113-128). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, M. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1977.

GASPAR, Maria Dulce. "Garotas de programa": um estudo sobre prostituição e identidade social / Dissertação (mestrado) - UFRJ/Museu Nacional/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 1984.

GEERTZ, C. Negara : o estado teatro no século xix. Lisboa : Difel, 1980.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro; LTC, 1989.

GELL, Alfred. Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia. Oxford: Clarendon, 1993.

GELL, Alfred. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon, 1998.

GOFFMAN, E. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1975

GOFFMAN, Erving. *Asiles*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1988 [1967].

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. "O corpo como capital". In: *O Corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Mirian Goldenberg (org). Baueri; São Paulo: Estação das Letras e Cores editora, 2007.

GOLDENBERG, Mirian e RAMOS, Marcelo Silva. *A civilização das formas: O corpo como valor*. In: GOLDENBERG, M. (Org.). *Nu e vestido*. Rio de Janeiro: Record, 2002

GORAYEB, Rachel. *O Tablado – mais de meio século de Teatro e Educação: História-memória: a chave para a perenidade do mais duradouro grupo teatral do Brasil*. Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2004.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUZIK, Alberto. *TBC - Crônica de um Sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996



GUZIK, A. Paulo Autran: Um homem no palco. São Paulo: Editora Boitempo, 1998.

HELIODORA, Bárbara. A expressão dramática do homem político em Shakespeare. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978

HELIODORA, Bárbara. Falando de Shakespeare. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1997.

HOLBRAAD, Martin. Belief in necessity: *Ifá* divination and money in contemporary Havana. Tese de doutorado, University of Cambridge, 2002.

HUGH-JONES, Stephen. Nomes secretos e riqueza visível: nomeação no noroeste amazônico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2002.

HUIZINGA, J. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 1995.

INGOLD, Tim. *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling & skill*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

LEACH, Edmund. Cabelo mágico. In: DA MATTA, R. (Org.). Leach. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1983

LABAN, R. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LAGROU, E. Rir do Poder e o Poder do Riso nas narrativas e performances Kaxinawa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 49 Nº 1, 2006.

LA MENDOLA, Salvatore. O sentido do risco. Tempo soc. , São Paulo, v. 17, n. 2, 2005.

LE BRETON, David.. *Le paradoxe du comédien: esquisse d'une anthropologie du corps en scène*. In: Armand Colin, Les passions ordinaires: Anthropologie des émotions. Paris, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Le cru et Le cuit. Paris: Plon, 1964.

MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro. São Paulo: ed. Ática, 1991.

MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Cem Anos de Teatro em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2001.

MARINHO, Flávio. Quem tem medo do besteiro? A história de um movimento teatral carioca. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In Sociologia e Antropologia, vol, II, SP: EPU/EDUSP, 1974.

MEICHES, M. & FERNANDES, S. Sobre o trabalho do ator. São Paulo: editora perspectiva. 1988

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MICHALSKI, Yan. "Ziembinski e o teatro brasileiro". São Paulo/Rio: Hucitec/Funarte, 1995.

MILLER, Daniel. Artefacts and the meaning of things. In: INGOLD, T. (Org.). Companion Encyclopedia of Anthropology. London: Routledge, 1994

MIZRAHI, Mylene. Figurino *FUNK*: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca. Programa de pós-graduação em sociologia e antropologia, IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

MORENO, J.L. O teatro da espontaneidade. São Paulo: Summus, 1984.

NIETZSCHE, F., *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

OLINTO, Marcelo. "Figurino como narrativa". In: na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da companhia dos atores. Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Fábio Cordeiro (orgs). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Carrascosa. Nudismo, lazer e consumo. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia 29 de maio a 1º de junho de 2007, UFPE, Recife. Grupo de Trabalho 4 - Consumo, Sociedade e Ação Coletiva, 2007.

OLIVEIRA, Domingos Sávio. Sonorização, Fisionomia e Gesto na Construção Vocal do Ator: O Gemido, o Choro e o Grito (Parte II). In: Revista Saúde, Sexo e Educação, Ano V, Nº 9, Janeiro/Fevereiro/Março-1997, p.9-13, 1997.

OLIVIER, Laurence, Ser ator. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

OVERING, Joanna. "The Efficacy of Laughter. The Ludic Side of Magic Within Amazonian Sociality", in OVERING, Joanna & PASSES, Alan (ed.),

The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia, London/New York, Routledge, pp. 64-81, 2000.

PARK, Robert E., 1973, "A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano", em Otávio Guilherme Velho (org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar.

PAVIS, Patrice. *Languages of the Stage*. New York: Performing Artes Journal Publications, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro.mímica.dança.dança-teatro.cinema*. São Paulo: editora Perspectiva, 2003.

PÊRA, Marília. *Cartas a uma jovem atriz: disciplina, criatividade e bom humor*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

PEREIRA, Vanessa Andrade. Entre games e folgações: apontamentos de uma antropóloga na lan house. *Etnográfica*, vol.11, no.2, p.327-352, nov. 2007.

PEREIRA, Vanessa Andrade. *Na Lan House: "Porque jogar sozinho não tem graça": estudo das redes sociais juvenis on- e off line*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2008.

PEREIRA DA SILVA, Isabela Oliveira. "Bárbaros Tecnizados": Cinema no Teatro Oficina. Programa de pós-graduação em antropologia social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2006.

PIEMME, Jean Marie. O máximo de estéticas minoritárias possível. *Folhetim Teatro Do Pequeno Gesto*. 17 (mai-ago), 2003.

PLATÃO. Sobre a inspiração poética (Íon) & sobre a mentira (Hípias Menor). L&PM pocket. Porto Alegre, RS, 2007.

PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. Tempo social, São Paulo, v. 16, n. 1, jun. 2004.

PRADO, Décio Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908). São Paulo: Editora da USP, 1999.

PRADO, Décio Almeida, O Teatro Brasileiro Moderno, São Paulo: editora Perspectiva, 1996.

PRÓCHNO, Caio César S. C. Corpo do Ator: metamorfoses, simulacros. São Paulo: FAPESP: Annablume. 1999.

RIBEIRO, Andrea. Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro: um estudo antropológico. Tese de doutorado. PPGAS/MN/UFRJ, 2008.

RODRIGUES, Nelson. "O Ensaio Geral", in *Dionysos*, Rio de Janeiro: SNT, n. 22, dez 1975.

ROSENFELD, Anatol. "O Teatro Agressivo". In: *TEATRO Paulista 1967*. São Paulo: IDART, 1968 [2001].

ROSZAK, T. A contracultura. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1998.

RUSSO, Jane. O Corpo contra a Palavra: o movimento das terapias corporais no campo psicológico dos anos 80. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil. 1991.

RYNGAERT, J-P. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

SANTIAGO, Silvano. "Caetano Veloso enquanto superastro" In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 146-163, 2000.

SANTO INÁCIO. *Exercícios espirituais*. São Paulo: edições Loyola, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SCHECHNER, R. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.

SCHECHNER, R. & APPEL, W. *By Means of Performance: Intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SCHREIBER, B. *Stop the show: a history of insane incidents and absurd accidents in the Theater*. New York: Thunder's Mouth Press, 2006

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. *Quando se segue uma borboleta : estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator*. Programa de pós-graduação em antropologia e sociologia/IFCS/UFRJ, 2003

SILVA, Hélio. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SIMMEL. *Subjective Culture. On Individuality and Social Forms*. Chicago and London: The University of Chicago press. 1971.

SIMMEL, Georg, 1973, "A metrópole e a vida mental", em Otávio Guilherme Velho (org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

SIMMEL, Georg. "O dinheiro na cultura moderna", in Jessé Souza e Berthold Oëlze (orgs.), *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

STANISLAVSKI, K. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

STANISLAVSKI, K. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

STHENDAL. *Racine e Shakespeare*, Paris: Editora Larousse, 1953.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed. 2005.

TACCA, Fernando Cury . *A Imagética da Comissão Rondon Etnografias Fílmicas Estratégicas*. Campinas: Editora Papirus, 2001.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. London: Routledge, 1993.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

TURNER, V. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1992.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura : notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar. 1999.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978a.

VELHO, Gilberto. *Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. São Paulo: USP, 1998.

VELHO, "Observando o familiar", em Edson de Oliveira Nunes (org.), *A Aventura Sociológica*, 1978b. Rio de Janeiro, Zahar.

VIANA, Fausto. *O Figurino das Revoluções Cênicas do Século 20: Um Estudo de Sete Encenadores*. Tese de doutorado. USP, 2004.

VILAÇA, Aparecida. *O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, vol.15, no.44, pp. 56-72, out. 2000.

VILLELA, Jorge Mattar. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe (resenha)*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2002.



VINCENT-BUFFAULT, Anne. História das Lágrimas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Araweté: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

WACQUANT, Loïc. Putas, escravos e garanhões: linguagens de exploração e de acomodação entre boxeadores profissionais. Mana v.6 n.2 Rio de Janeiro out. 2000.

WACQUANT, Loïc. Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

WEBER, Max. *Economy and Society*. Berkeley: University of California Press, 1978.

WIRTH, Louis, 1973, "O urbanismo como modo de vida", In: Otávio Velho (org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

## **ANEXO: a gramática do teatro contemporâneo**

*“Os atores ainda acreditam que duas horas no palco justificam tudo”.*

Camilla (Anna Magnani) em “A Carroça de Ouro”, de Jean Renoir.

### **1. A experiência insubstituível: ser público de teatro**

Este é um capítulo sobre a minha experiência como público. Assim como ler livros faz parte do estudo da antropologia, ir às peças de teatro faz parte do aprendizado dos atores. É lá que vemos os erros e os acertos dos colegas, decidimos qual linha seguiremos e de quais não gostamos. Em certo momento passado entre os anos de trabalho nesta tese, uma peça mudou o modo como meu trabalho de campo estava sendo conduzido até então. Assisti pela primeira vez “*Ensaio.Hamlet*” em 2004, quando fazia minha imersão etnográfica n’O Tablado. Lembro-me do meu assombro com a montagem, em grande medida pela concepção em si do espetáculo, mas sobretudo graças à excelência dos atores. Tomo como minhas as palavras do dramaturgo Aimar Labaki: “*quando o teatro acontece, é uma experiência estética insubstituível*”<sup>141</sup>. Senti-me então levada a fazer uma escolha: a

---

<sup>141</sup> SEGUNDO CADERNO, O Globo, quarta-feira, 12 de março de 2008. Entrevista com o dramaturgo Aimar Labaki.

parcialidade também faz parte do jogo antropológico e pode levar a caminhos enriquecedores, como já nos mostrou o clássico estudo de Foote-Whyte (1981). Assistir muitas peças proporcionou-me termos de comparação *insubstituíveis*.

Esta tese se baseou sobretudo em minha pesquisa de campo dentro de escolas de teatro, valendo-se também de dados etnográficos de outras origens, como a Internet, revistas e jornais. O *campo de possibilidades* (cf. Velho, 2003) se ampliava à medida que a pesquisa se acumulava em meu caderno de campo. Um dos ensinamentos mais comuns e repetidos pelos professores das escolas é que o aluno também aprende assistindo teatro e eu, como aluna aplicada e pesquisadora interessada, dispus-me a acompanhar dezenas de peças ao longo destes anos de pesquisa, que me serviram bastante na construção das questões deste trabalho. Como espectadora, umas me impressionaram mais, outras nem tanto - posso me lembrar com perfeição de uma certa apresentação e ter esquecido completamente muitas outras.

Sendo assim, escolhi uma única peça entre tantas para tomar como estudo de caso aqui - trata-se de "Ensaio.Hamlet", peça que estreou em 2004<sup>142</sup>, sob a direção de Enrique Diaz e com o seguinte

---

<sup>142</sup> A partir de 2006/2007 Emílio de Mello e Susana Ribeiro substituíram Fernando Eiras e Malu Galli. Para este trabalho será considerada apenas a versão da peça com elenco original.

elenco: Malu Galli, Fernando Eiras, Felipe Rocha, Bel Garcia, César Augusto e Marcelo Olinto. Além de Diaz, apenas os dois últimos integram a Companhia do Atores<sup>143</sup>, que, como já foi dito em outro capítulo, caracteriza-se por um “processo colaborativo” intenso entre os seus componentes (Diaz, 2006).

Uma faceta fundamental do espetáculo que tomamos aqui para estudo é a da dramaturgia: trata-se do texto “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca”, peça de William Shakespeare que se tornou clássica para a literatura, a filosofia, a psicanálise e, especialmente, para o teatro. Não é o caso aqui de se fazer uma análise sobre o “Hamlet original de Shakespeare”<sup>144</sup>, mas cabe destacar como Hamlet pode servir aos atores, amadores ou profissionais:

“Em certo sentido, as instruções de Hamlet aos atores prosseguem ao longo de toda a peça, constituindo, talvez, o melhor dos manuais de encenação. Hamlet não é filósofo nem teólogo; é um entusiasta do teatro, um amador excepcionalmente bem-informado. (Bloom, 2004: 23)”

A mais longa peça do autor é um texto clássico da cultura ocidental, “*centro de uma escrita secular*” (Bloom, 2004:17), visto muitas vezes como canônico e sagrado, que aqui é revisitado através da desconstrução sob a forma de *ensaio*. A desconstrução se dá em

---

<sup>143</sup> A Companhia dos Atores é composta por: Enrique Diaz, Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.

<sup>144</sup> Para isso, ver: Heliodora (1978 e 1997).

diversos níveis em *Ensaio.Hamlet*; falando especificamente do universo dos atores, teríamos este processo de desconstrução entre o ator e a personagem (uma “autópsia” de ambos, segundo o diretor), entre a personagem e si próprio na perspectiva do gênero e nas relações entre os personagens. Tudo o mais corrobora para criar uma espécie de saturação cênica: a luz, o som (e as vozes), os objetos de cena e o uso que se faz deles, o figurino, tudo em variados níveis de desconstrução. A referência original ao texto de Shakespeare é ela mesma preservada em parte. Não apenas porque algumas cenas e falas do texto original foram cortadas, mas porque esse texto original é recosturado, intermediado por falas supostamente cotidianas dos atores/personagens, como quando a Rainha Gertrudes avisa ao filho Hamlet que “*não tem mais geleia*”. É curioso notar que o espetáculo que tomamos como exemplo aqui é nomeado como um “ensaio” e observamos que Harold Bloom descreve a peça de Shakespeare justamente com o mesmo termo: “Shakespeare poderia ter atribuído a Hamlet os subtítulos *O Ensaio*, ou *Sacio com Palavras meu coração*, pois trata-se de uma peça sobre a atuação cênica, sobre a encenação no lugar da vingança (Bloom, 2004: 23)”.

O diretor Enrique Diaz, no programa da peça, afirma que a montagem de *Ensaio.Hamlet* pretende aproximar as questões humanas do texto das do homem contemporâneo; e não simplesmente fazer a montagem da “*peça-quimera*”:

“Nem sempre eu encontro nas montagens de Hamlet e nos filmes elementos que possam ser reveladores das questões do homem de hoje. No nosso caso, a trama básica vai estar presente, mas queremos tirar a peça do Olimpo, aproximá-la da nossa realidade”<sup>145</sup>

O ator Fernando Eiras, ao relatar a passagem de “Ensaio.Hamlet” na França<sup>146</sup>, aponta a falta de “*contemporaneidade*” nas montagens clássicas da peça em comparação à “*liberdade*” da montagem brasileira:

“Ouvi atores franceses falando que estavam impressionados com nossa liberdade ao tratar de Hamlet. Eles respeitam demais a cultura clássica, e não conseguem ser contemporâneos. Diziam que tínhamos um trabalho cara-de-pau com elegância”<sup>147</sup>

A “*cara-de-pau com elegância*” pode ser o que se tem chamado de “*antropofagia*” no teatro contemporâneo. Conceito apropriado do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade<sup>148</sup>, a “*antropofagia*” permitiria as apropriações e reciclagens múltiplas do texto canônico - uma tentativa de *hibridismo* - e a desobrigação de

---

<sup>145</sup> In: [http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala\\_cia\\_atores.html](http://www.aeroplanoeditora.com.br/sala_cia_atores.html)

<sup>146</sup> Entre muitos outros prêmios, Ensaio.Hamlet ganhou o de melhor espetáculo estrangeiro de 2005, concedido pela crítica francesa.

<sup>147</sup> Segundo Caderno, o Globo, terça-feira, 20 de dezembro de 2005: “Em boa companhia: Enrique Diaz e seus atores voltam de temporada de sucesso na França, onde apresentaram quatro espetáculos.”

<sup>148</sup> A Companhia dos Atores montou duas peças de Oswald de Andrade: A Morta e O Rei da Vela.

estabelecer um contexto histórico. Enrique Diaz fala<sup>149</sup> de um conceito de “*eletricidade dramática*”, de “*canibalização do Outro*” e de uma “*descentralização*” em que o que vem à cena “*não é mais o indivíduo-ator, mas o indivíduo-coletivo*”, embora ainda seja necessário para o ator “*construir uma trajetória para si*”.

Há espetáculos que *marcam* os espectadores de tal maneira que “*aquela peça*” torna-se referência importante em suas histórias de vidas (e, como vimos no primeiro capítulo, algumas peças se tornaram marcos na história do teatro no Brasil). É por esse motivo que não farei aqui uma análise sobre a Companhia dos Atores propriamente, embora tenha acompanhado diversos espetáculos montados por ela, mas debruçar-me-ei sobre um espetáculo específico que incluía atores da companhia, mas não exclusivamente. Ao estudar o impacto sobre o público de peças como “*Trate-me Leão*” e “*Hoje é dia de Rock*”, não pude deixar de observar em mim comportamento semelhante: assisti ao espetáculo “*Ensaio.Hamlet*” mais de 15 vezes, graças à generosidade do amigo e produtor da peça Bruno Katzer. Pode-se dizer que se operou em mim uma comoção ou um “*choque*”, que Schutz poderia considerar como “*uma modificação radical da tensão de nossa consciência, fundamentada num tipo diferente de attention à la vie.*” (1979: 252). A questão aqui, pensando com o autor, é que eu não

---

<sup>149</sup> In: Ciclo de Debates: Dramaturgia Hoje, 14 de novembro de 2007, no Fórum de Ciência e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ.

esperava o tipo de teatro que encontrei ali, que não me era “familiar”. Embora eu já acompanhasse a produção teatral, a peça rompeu com meus pressupostos (etnocêntricos, como me dei conta) sobre o que era “fazer teatro” e, por esse motivo principalmente, creio que se trata de um bom caso etnográfico. *“Esse movimento de relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos torna mais modestos quanto à construção do nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranóias sobre a impossibilidade de resultados imparciais, neutros”* (Velho, 1999: 129).

Optei em descrever as cenas principais da peça, embora não tenha a pretensão de esgotá-la. Os detalhes são inúmeros e uma peça de teatro é uma experiência efêmera, “aqui e agora”. Assim como não podemos conhecer, embora tenhamos a informação, o modo como Cacilda Becker enfeitiçava o público com seu “Pega-Fogo”<sup>150</sup>, não tenho o poder de passar a forte impressão que “Ensaio.Hamlet” me causou. Tampouco posso dizer que se trata de um sentimento comum a todos os que assistiram a peça, embora o espetáculo tenha sido amplamente premiado mundo afora.

---

<sup>150</sup> Peça de Jules Renard



## 2. Um estudo de peça: Ensaio.Hamlet

A peça "Ensaio.Hamlet" já está "iniciada" logo na entrada do público - idealmente pensada para um teatro de arena, a peça também foi apresentada em palcos italianos, mas com alguma perda de seu formato original. Os atores já se encontram em cena quando o público entra, aparentemente "fora" de seus personagens, pois se dirigem ao público de maneira "cotidiana", "informal". A concepção sobre o que é "fora" e "dentro" da personagem passa pela discussão, vista no capítulo 2, sobre o conceito de "verdade" para os atores. Estar "dentro" da personagem - ou vice-versa, a personagem estar "dentro" do ator - remete à questão pré-brechtiana, porém ainda atual, da crença da posse do ator no ato da cena, que Barthes chamou de "*mito do ator possuído*" (2007:218). Em "*Ensaio.Hamlet*", as identidades "ator", "personagem" e mesmo "público" são cambiáveis e fluidas.

Conforme o público toma as cadeiras, os atores identificam conhecidos aqui e ali na plateia e sorriem, cumprimentam e conversam. Na primeira apresentação que assisti, o ator Felipe Rocha perguntou-me, enquanto eu me sentava e alguns objetos de cena eram colocados no palco, "*se estava gostando da peça*". No chão do palco havia vários espelhos pequenos e sobre eles velas acesas e taças com água. Todo o figurino - que não permanece o mesmo ao longo da peça - é feito basicamente em tons de preto e branco, com algumas exceções, como um cachecol vermelho escuro usado pela Rainha

Gertrudes em uma cena, os tênis vermelhos infantis de Hamlet e os uniformes de Rosencrantz e Guildenstern.

Sentados em volta do palco, os atores iniciam uma série de movimentos corporais que marcarão o início daquilo que se convencionou chamar de "Ensaio". Em seguida, vem o texto de Shakespeare. Os guardas da noite preocupam-se com a assombração que viram e temem pelo seu retorno. Enquanto corre o diálogo, a "assombração" está vestida em um enorme saco plástico e se ilumina por dentro dele segurando uma lâmpada portátil. Após o diálogo, acende-se a luz e um dos atores explica que *"foi exatamente assim que aconteceu, a Malu [nome da atriz que fazia o papel de assombração] tava ali com esse plástico, tinha um grupinho ali, uma música tava tocando..."*. Esta "quebra" de ritmo frequentemente provocava risos no público, que não espera que o nome da atriz seja revelado na peça. A música volta e agora este ator toma para si o plástico para assim dar vida ao fantasma do pai de Hamlet. O plástico é o elemento cênico/figurino que estabelece o código de "virar fantasma" neste momento. Veremos adiante como estarão presentes as "quebras" da duplicidade ator/personagem, que aqui tomou forma na evocação do nome da atriz, Malu.

Tem início então o discurso do Rei Cláudio em que ele explica que, apesar da dor da perda do irmão (outrora o rei), o uso da razão o impeliu a desposar a Rainha. Este personagem é um dos poucos

interpretado sempre pelo mesmo ator, César Augusto, que utiliza uma coroa feita de garfos e facas. Em cena está também a Rainha Gertrudes, interpretada por Malu Galli. Hamlet, que nesta ocasião é Marcelo Olinto, encontra-se sentado em um case em que está escrito o nome da Companhia dos Atores. A Rainha Gertrudes, bêbada e com um cigarro na mão, indaga-o: *“fumando, Hamlet? Que novidade é essa agora?”*, paradoxo que gera mais risadas da plateia. A Rainha põe-se a colocar uma blusa listada e colorida e sapatos vermelhos de criança em Hamlet, que diz repetidamente “está apertado”, terminando a cena com um movimento corporal forte e agonizante para tirar a roupa e o sapato que não lhe cabem.

A cena que se segue ao monólogo em que Hamlet descreve e se revolta com a história de seu pai, sua mãe e seu tio é a da chegada do fantasma do pai, interpretado agora por Fernando Eiras, que usa um microfone e uma touca de banho transparente cobrindo o rosto. A touca acompanha o movimento da respiração do ator e gruda à sua face, provocando uma sensação de sufocamento. A touca de banho passa de pai para filho, enquanto Hamlet jura ao pai que vingará a sua morte. Este é o fim do primeiro ato da peça.

No entreato, os atores movimentam-se pelo espaço carregando mesas, cadeiras, mudando objetos de cena de lugar, dirigindo-se a partes da plateia e informando curiosidades sobre Shakespeare e a

peça<sup>151</sup>. Por fim, Fernando Eiras dirige-se à plateia em tom de uma conversa informal: *“parece que a gente nunca chega no Shakespeare, né?”*. Em seguida, o ator conta ao público sobre *“a temporada de As Três Irmãs”*, um texto de Tchekov: ele diz que na peça *“não estava acontecendo nada”*, ela *“não começava”*, até que colocaram um pião no centro do palco e todo mundo parou pra ouvir. No mesmo instante, os demais atores de *“Ensaio.Hamlet”* colocam um pião de metal para girar, fazendo um zunido que cessa a fala. Mas o ator conta que o pião das *“Três Irmãs”* quebrou (e aqui o pião em cena também para de rodar) e *“alguma coisa de ‘real’ acontecia em cena. Foi aí que começou o espetáculo”*. Aqui tem papel importante a utilização da metalinguagem, na explicitação de que o processo de construção de um espetáculo pode fazer parte do próprio espetáculo que se está vendo.

Este entreato é bastante revelador da proposta desta peça que não se considera peça, mas ensaio. A possibilidade do erro ou do que é improvisado é a possibilidade da busca por uma verdade em cena, sem que isso seja necessariamente parte de uma estética *“naturalista”*<sup>152</sup>. O ator que explica à plateia sobre o ocorrido na

---

<sup>151</sup> As informações são variadas: um ator pergunta em que século Hamlet foi escrito e outro responde, o seguinte informa que Shakespeare teve um filho chamado Hamleto, etc.

<sup>152</sup> Jefferson Miranda, diretor da Companhia Teatro Autônomo também explora a possibilidade do erro em cena, na expectativa de que o público *“acredite”*: *“o teatro perdeu o caráter de acontecimento que os shows têm. Nossa ideia é trazer a cena*

montagem das Três Irmãs procura um tom cotidiano para sua fala narrativa: era preciso que algo “real” ou “verdadeiro” acontecesse em cena.

A peça segue com a despedida de Ofélia e Laerte, que parte de navio. A graça da cena está em Ofélia, Laerte e o pai de ambos, Polônio, serem representados pelo mesmo ator, Fernando Eiras, como vimos no capítulo 3. Eiras entra como Laerte, carregando um vestido branco nas mãos que “representa” a irmã Ofélia. Ele deita o vestido no chão enquanto conversa com ela. Depois que o pai (também Fernando) o chama para o embarque, Laerte pede a Ofélia que se resguarde - então Fernando Eiras despe-se das roupas de Laerte e põe o vestido de Ofélia. Assim que se finaliza a transformação em outra personagem através do figurino, da voz que se afina e da corpo que se molda, Ofélia (Fernando) dá adeus ao irmão, agora sim interpretado por outro ator (Marcelo Olinto). A tripla transformação de Fernando Eiras em Laerte, Ofélia e Polônio se dá completamente as vistas do público – a coxia se faz no centro do palco. É importante apontar a influência do “sistema coringa”, criado por Augusto Boal, no teatro brasileiro: tanto em Ensaio.Hamlet como nos exercícios escolares da Cal ou d'O Tablado pode-se observar o sucesso do rodízio de personagens entre os atores - seja por meio da troca de adereços ou pela mistura de gêneros teatrais

---

para o presente, como se tudo acontecesse naquele minuto. O texto já está lá, mesmo quando eles erram, mas a ideia é que o público acredite que é improvisto”.

dentro da mesma peça. O figurinista e ator de Ensaio Hamlet, Marcelo Olinto, reflete sobre o uso do figurino (e adereços) como projeção da imagem da personagem e, portanto, de sua existência:

“Quando um ator entra em cena, antes mesmo de falar, o seu corpo e a sua roupa falam primeiro. Projeta-se nele uma informação visual consciente e inconsciente através de: temperatura das cores; adornos; adereços; maquiagem, enfim, absolutamente tudo o que se refere ao visual de uma personagem. Aponta-se assim para um entendimento da sua complexa personalidade, sugerindo um tempo e um estado de espírito, pelo simples fato de que ao se vestir você está se expressando. E expressar-se nada mais é do que existir (Olinto, 2006: 174)”.

O adeus de Ofélia termina com uma antiga marcha de carnaval: Fernando canta e dança “Anda Luzia”, coloca uma grinalda na cabeça e joga confetes no palco. A cena é interrompida bruscamente pela entrada apressada de Bel Garcia, atriz que faz o papel de Ofélia. Bel Garcia anda rápido pelo palco com um pacote de cartas (de Hamlet para Ofélia), exclamando “*eu tenho muita dificuldade com esse personagem, a Ofélia, porque é uma adolescente e eu odeio adolescente, São semi-pessoas e se apaixonam pela primeira samambaia que aparece na frente deles*”. A atriz passa a dialogar com as cartas como se falasse com a própria Ofélia, indagando-a por que ela não ficara com Hamlet, que era “*bonito, fino, educado, um*

*príncipe!*". Vale notar que na primeira apresentação da peça<sup>153</sup> a atriz dirigia-se para uma bacia com cubos de gelo como se falasse com Ofélia - e depois sentava-se sobre o gelo. É com a leitura das cartas em tom apaixonado que o espetáculo volta ao texto de Hamlet, com mais uma conhecida passagem: *"Duvida que o sol seja claridade, duvida que as estrelas sejam chama, suspeita da mentira na verdade, mas não duvida daquele que te ama."* Toda a cena se passa ao som (que toca em um gravador ligado por Bel) da música *"More than words"*, sucesso de rock romântico da década de 90, algo que procura dar um tom brega/engraçado à cena. Aqui, mais uma vez, a relação entre quem é a personagem e quem é o ator é fluida. Bel inicia a cena "interpretando" a si mesma - o problema da atriz com dificuldade de "encontrar a personagem" - e, à medida em que lê as cartas, apaixona-se pelo que lê e superpõe-se a Ofélia. Como ocorre ao longo de todo o espetáculo, mal existe o tempo de assimilar essa Ofélia de Bel.

No instante seguinte, Malu Galli já se encontra sentada, recebendo flores no papel de Ofélia. Seus batimentos cardíacos são audíveis através de um aparelho de medição e microfone, enquanto Felipe Rocha, como Hamlet, primeiro tenta lhe entregar flores e em seguida cai, debatendo-se assustadoramente no chão. Chamo a

---

<sup>153</sup> A primeira apresentação da peça foi uma exigência da prefeitura, embora o espetáculo ainda não estivesse pronto. A saída encontrada pelo grupo foi a de passar, em vídeo, momentos dos ensaios do segundo e terceiro atos, que não foram apresentados.

atenção para o domínio e preparação corporal do ator, não tanto pela qualidade do que era expressado corporalmente ali, mas porque um 'bom' trabalho corporal é uma grande demanda dos atores, como podemos averiguar pela quantidade de aulas de "corpo" nas escolas (e também pelo período de "*preparação corporal*" dos atores como parte dos ensaios das peças). O desenvolvimento de um saber corporal para os atores pode ser compreendido nos termos de Ingold (2000) para o aprendizado da *skill* que, no caso dos atores, geraria um corpo em "estado" de atenção permanente ou de "presença" cênica. Sobre a cobrança por um "trabalho de corpo" adequado aos atores, Malu Galli lembra que, quando ela estudava teatro, a "moda" era que os atores deveriam ser capazes de fazer "parada de mão" – exercício da ginástica olímpica em que o corpo invertido é sustentado pelas mãos e, idealmente, o cotovelo, o ombro, o quadril, o joelho e o tornozelo devem estar na mesma linha do pulso. A noção de "técnica corporal", de Mauss (1974: 211), é bastante relevante aqui, quando o autor recorda-se das mudanças radicais nas técnicas de natação em sua geração e na seguinte, expressando inclusive sua incapacidade de adequar-se ao que passou a ser considerado como a técnica certa. Malu relata que tinha pânico do exercício e, embora na época tenha se sentido menos capaz, não foi sua inabilidade para o exercício que a impediu de se tornar a atriz que é. Lembrar da análise de Wacquant (2000:137) para a *autoprodução corporal* dos pugilistas pode ser "bom



para pensar", como diria Lévi-Strauss, o corpo dos atores como ferramenta do ofício. A produção de um *capital corporal* específico – como saber fazer acrobacia aérea, dança, canto ou mesmo ter um corpo considerado belo – pode valorizar o trabalho do ator no mercado e mesmo ser determinante para a obtenção de certos papéis, embora não garanta necessariamente a qualidade de seu trabalho.

As quebras do tempo cênico ao longo da peça funcionam para a construção de uma ideia de *ensaio*, ainda que este seja milimetricamente marcado, como pude perceber nas várias vezes em que assisti à peça e nos depoimentos dos atores. É um tempo de atores, um tempo onde se vê a criação além-texto, é o espaço do improvisado e do trabalho criativo de cada ator para a personagem que lhe é oferecido. As interrupções são ensaiadas, mas todas elas se pretendem "verdadeiras". O sentido de "verdade" aqui é o menos teatralizado possível, ou seja, significa algo que pareça "feito na hora", "improvisado", "fora do texto".

O espetáculo segue com a entrada de Rosencrantz e Guildenstern, aqui representados por dois bonecos de plástico (um azul e o outro vermelho) no estilo dos desenhos animados japoneses - tudo se ilumina para que eles entrem. O Rei (César Augusto) e a Rainha (Malu Galli) louvam sua chegada e com eles "dialogam" tal como no texto de Shakespeare. As risadas do público tornavam-se ainda mais audíveis quando Malu (a Rainha) comentava "*olha Claudio, ele ficou em*

*pezinho*", deixando evidente ao mesmo tempo o jogo de cena entre atores e plateia, na "suspensão da descrença" de que os bonecos são os personagens, e uma afirmação da artificialidade, ao colocar o boneco em pé. O fato de os dois amigos de Hamlet serem bonecos de plásticos não é mascarado: eles são tanto bonecos nas mãos dos outros atores como são os personagens da peça.

Ofélia, novamente interpretada por Bel Garcia, relata de maneira atônita ao seu pai, Polônio, aqui interpretado por Fernando Eiras, o estranho comportamento de Hamlet. O figurino mais uma vez constrói e desconstrói os personagens. Ofélia usa roupas brancas e de renda, simbolizando claramente a pureza virginal da personagem. Já Polônio usa óculos de aro grosso e uma casaca preta sobre o vestido que usara na cena anterior em que interpretou Ofélia, marcando a dubiedade deste personagem – pai/filha, Polônio/Ofélia. Polônio, na cena seguinte, decide queixar-se junto ao Rei do assédio de Hamlet a Ofélia, pedindo-lhe que, como prova, leia as cartas enviadas pelo enamorado. Como vimos no subcapítulo 2.2, o elemento surpreendente desta cena é que o Rei, sua majestade, é o próprio público que assiste à peça. É ao público que Polônio se dirige para falar do namoro de Hamlet e Ofélia e entrega para alguma pessoa da plateia (sempre foram homens os escolhidos nas apresentações que presenciei) a carta de Hamlet para que a leia. Neste ponto, o público é o Rei. É ele que decide a loucura ou não de Hamlet lendo a carta.

Tem início então a cena mais célebre do texto original. Hamlet não é um, mas três, sendo que um deles é uma mulher. Bel Garcia, Marcelo Olinto e Felipe Rocha sentam-se cada um em uma cadeira no palco. Bel veste casaca e calça pretas e derruba um copo enquanto escreve fervorosamente. Marcelo coloca uma touca de banho transparente cobrindo seu rosto e, por cima dela, escova os dentes. Felipe desenha um pulmão em uma lousa. Aqui, muitas são as referências a outros momentos da peça. No caso de Olinto, tanto a touca passada pelo pai/assombração ao filho quanto a marcação do cotidiano de Hamlet com o ato de escovar os dentes por cima da touca pontuam a promessa feita ao pai e lembrada todos os dias e horas por Hamlet. O Hamlet de Felipe Rocha escreve e desenha um pulmão na lousa, a “lousa da memória” de onde Hamlet apagou todas as memórias e sonhos em favor de um único objetivo<sup>154</sup>: a vingança do pai morto pelo próprio irmão. Bel Garcia faz terceiro Hamlet com roupas masculinas e pretas. O fato de ser uma mulher (e a atriz a quem cabe o papel de Ofélia) a fazer Hamlet sugere dubiedades deste personagem. Mas aqui, além deste fato, é importante notar que Bel deixa cair um copo em cena enquanto escreve de maneira febril. Ao

---

<sup>154</sup> A fala de Hamlet, após a primeira aparição do fantasma é a seguinte: “Lembrar de ti! Ah, pobre fantasma enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado. Lembrar de ti! Vou apagar da lousa da minha memória todas as anotações frívolas ou pretensiosas, todas as ideias dos livros, todas as imagens, todas as impressões gravadas pela minha juventude e observação. No livro e no capítulo do meu cérebro viverá apenas o teu mandamento, sim pelo céu! Perniciosíssima senhora! Ó traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor! Minha lousa! – preciso registrar que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha. Lembra de mim. Está jurado”.

ver o copo caído, ela fixa o olhar, congela a expressão e para de escrever. Este momento é estruturalmente semelhante ao que vimos com a quebra do pião. Algo de “real” acontecia em cena. O copo caía no chão e interrompia o transe violento de Hamlet.

A famosa deixa “*Ser ou não ser – essa é a questão*<sup>155</sup>” é dita por todos os Hamlets em momentos e de modos diferentes. Ora os atores repetem apenas uma das palavras, ora se completam como em um jogral. O efeito final cria um coral cantado por um Hamlet tripartido. O texto segue e César Augusto, sem a coroa do Rei Cláudio, escreve a palavra “morrer”, que é parte do texto, com um giz no chão. Ao fim do monólogo, o ator pega uma pequena vaca de brinquedo com asas que se movimentam e a mostra para a plateia. Enquanto isso, os três Hamlet colocam livros sobre a cabeça. A música é alta e intensa. Malu Galli entra em cena também com um livro e recebe de César Augusto a vaca voadora, coroando-a sobre a cabeça. Na cena seguinte, Polônio conversa com Hamlet, que ainda são três, mas mudaram-se os atores. Hamlet é agora representado por Bel Garcia, Malu Galli e César Augusto - que respondem, ora um, ora outro, às indagações do pai de Ofélia.

A chegada estapafúrdia de Guildenstern e Rosencrantz desconcerta o drama que se acabou de ver em cena. Como já se disse

---

<sup>155</sup> Os atores não falam “eis a questão”, mas “essa é a questão”, seguindo a tradução de Millor Fernandes, o que torna o texto mais contemporâneo e a frase menos carregada de dramaticidade.

anteriormente, dois atores, Felipe Rocha e Marcelo Olinto, vestidos tal como os bonecos de plástico da outra cena, fazem sua entrada pelo alto da arquibancada, ao som de uma música frenética, luz agitada e coreografias disparatadas. Os dois chegam para falar com Hamlet que os indaga sobre sua chegada à Dinamarca e os dois são evasivos na resposta. Tudo corre, na medida do possível, de acordo com o texto de Shakespeare, até que Bel pega um livro e pergunta: “*Vocês já ouviram falar nesta peça?*”. O livro é a própria peça que está sendo encenada. Hamlet tira algumas peças de roupas e Rosencrantz e Guildenstern o acompanham, mas retiram toda a sua roupa, ficando os dois atores nus no palco. Hamlet os indaga novamente com o livro na mão: “*O que a personagem Guildenstern diz na página 51 deste livro?*”. Guildenstern responde, lendo o trecho do livro: “*Meu Príncipe, fomos chamados*”. Hamlet em seguida afirma que Rosencrantz e Guildenstern estão nus e sai de cena deixando-os. A cena apresentada dialoga com ela mesma descrita no livro, com os personagens lendo o que falam e o que acontecerá com eles. De repente, os dois atores param a cena, como se “esquecessem” o que vem a seguir, e perguntam à plateia: “*parou a peça, não foi? Deu uma parada. Alguém sabe o que acontece agora? Por que não entra ninguém?*” Neste momento os outros atores entram em cena como se tivessem sido “chamados ao palco”.

Os atores que ocupam o palco não representam os personagens que já conhecemos, mas sim uma companhia de atores que de tempos

em tempos diverte Hamlet, agora representado por Fernando Eiras. Hamlet pede para que encenem uma cena sua conhecida, uma tragédia sobre o assassinato de Pirro. Inicia-se a encenação da peça dentro da peça. Lágrimas vermelhas de tinta correm da rainha interpretada por Malu Galli, uma pequena cidade em miniatura arde em chamas, os atores gritam juntos, jogam centenas de bonequinhas de plástico no chão, fazem barulho de trovoadas batendo em latões e despejam centenas de bolinhas de pingue-pongue no palco, fazendo um enorme barulho. Toda a cena é para que Hamlet se indague, em uma preciosa passagem do texto:

“Não é monstruoso que esse ator aí, por uma fábula, uma paixão fingida, possa forçar a alma a sentir o que ele quer, de tal forma que seu rosto empalidece, tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante, a voz trêmula, e toda sua aparência se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!”.

O tormento de Hamlet continua até que ele decide criar uma peça com aqueles atores que faça *“explodir a consciência do rei!”*. Segue-se o intervalo de dez minutos antes do próximo ato.

No intervalo podia-se sair ou então observar o trabalho rápido e intenso da diretora de cena Márcia Machado, que limpava o palco das bolinhas de ping-pong, das bonecas de plástico e de praticamente todos os (muitos) objetos de cena agora espalhados pelo palco. Com a próxima cena montada, observavam-se dois tapetes vermelhos

compridos e cruzados no palco. A peça recomeçava com Felipe Rocha explicando para a plateia sobre a combinação de Ofélia (Bel Garcia) com Polônio (Marcelo Olinto) e o Rei (César Augusto) para enganar Hamlet. Ofélia usa um microfone por onde seu pai ouvirá a conversa e deve usar como pretexto a devolução das cartas de Hamlet. Para o microfone funcionar, ela *“não pode sair do tapete vermelho”*. À chegada de Hamlet, tudo que ensaiara com o pai se perde em beijos, e Fernando Eiras, no papel de Hamlet, *“quebra”* mais uma vez o texto e a indaga seriamente: *“Você vai fazer a cena assim? Tá muito ruim. Que cartas são essas? Olha o tapete, volta para o tapete!”*. O espaço criado por Eiras na cena em que ele questionará os dotes artísticos de Ofélia/Bel caminha em dois sentidos. Se por um lado, Hamlet teoricamente não sabe do *“teatro”* criado por Ofélia e seu pai e, portanto, sua crítica ao desempenho cênico parece deslocada, é justamente este deslocamento que, por outro lado, torna a cena *“verdadeira”*. A *“naturalidade”* com que Fernando interrompe a cena para criticar sua parceira de cena causa uma inquietação no público sobre com quem ele está falando: com Ofélia ou com Bel? Quando Ofélia sai de cena, ouvimos a voz de César Augusto/Polônio pelo microfone nos bastidores: *“Você é péssima atriz, péssima!”*, reforçando a ambiguidade entre atriz/personagem desejada para a cena.

A solidão de Hamlet no palco é quebrada quando Fernando Eiras dirige-se a Felipe Rocha, que está sentado em uma cadeira na plateia,

e pergunta o que ele faz ali. A resposta: *“Eu tô assistindo a peça”*. Fernando Eiras começa então a ordenar que os atores voltem ao palco: *“Se é para berrar as palavras como fazem tantos dos nossos atores eu chamo o público para fazer a peça”*.

Tem início a cena do teatro dentro do teatro: a peça que Hamlet criara com seus atores visando desmascarar o tio. Aqui, os personagens da peça e os personagens “da peça na peça” se confundem. César Augusto, por exemplo, faz o papel do rei morto pelo irmão, deitado, com uma touca cobrindo o rosto. Ao levantar-se, ele tira a touca e retoma o papel de Rei Cláudio. O mesmo acontece com Malu Galli no papel das duas rainhas, Gertrudes e a Rainha da peça de Hamlet. A cena se torna mais forte quando o Rei e a Rainha bebem do vinho envenenado e começam a cuspir sangue cenográfico. O Rei então grita (para si?) e a peça dentro da peça para.

Da balbúrdia da cena anterior, resta o Rei Cláudio de César Augusto sentado, com uma cafeteira à frente. Enquanto inicia-se o atormentado monólogo do Rei sobre seus próprios delitos, Hamlet, por sua vez, pergunta-se se aquela seria a hora perfeita para a vingança. Vale notar que Felipe Rocha, agora no papel de Hamlet, segura um revólver vermelho de brinquedo enquanto profere o texto sobre a sua espada. A cafeteira esquentava a água até que o Rei a despeja sobre uma toalha na mesa. Imediatamente, ele coloca as palmas da mão sobre a toalha quente e recita o restante de seu discurso. O monólogo



iniciado com a frase “*meu delito é fétido*” termina com mãos aparentemente queimando sobre a toalha quente.

Pequenas televisões no chão e ao redor do palco são subitamente ligadas. Enquanto isso, a Rainha Gertrudes (Malu Galli) coloca pães de forma em uma torradeira elétrica. Fumando, com óculos escuros espetados com talheres fazendo sua “coroa”, vestida com um penhoar sobre a camisola preta, a Rainha oferece torrada com geleia a Hamlet, que não está em cena. Ao abrir a geladeira e verificar a falta de geleia, Gertrudes, em tom de patética angústia chorosa, pergunta: “*Hamlet, não tem geleia, você quer manteiga?*”. Polônio (Marcelo Olinto) de óculos e casaca preta, entra e combina com Gertrudes o que ela falará para Hamlet. Quando este chega e começa a acusar a mãe, Polônio grita por socorro e acaba morto por Hamlet, achando que matava o tio. Essa explicação é dada ao próprio Polônio, morto, que levanta como se nada tivesse acontecido. Hamlet explica ao morto que ele deve ficar deitado porque morreu e o ator deita-se.

Enquanto fala com sua mãe, Hamlet/Felipe filma com a câmera as reações de Gertrudes/Malu. A imagem que sai de sua câmera pode ser vista nas televisões ligadas no chão. Em determinado momento ele segura o seio de Gertrudes, perguntando “*se isso não é violento também*”, referindo-se à morte de Polônio, ao assassinato do Rei e ao

casamento de Gertrudes com o irmão do Rei morto<sup>156</sup>. A aparição do fantasma do pai (Fernando Eiras) interrompe o tortuoso diálogo de Hamlet mandando-o “*não perder o foco*”. Hamlet caminha para a parte do palco onde está a luz de cena e responde: “*Não vou perder o foco*”. O “foco” de que fala o fantasma é tanto metafórico, pois o propósito de Hamlet não deveria ser o de torturar a mãe, mas de vingar o pai assassinado; como físico, pois Felipe Rocha procura literalmente o foco de luz de onde saía. É interessante notar que Malu Galli mencionou em seu depoimento justamente a procura pelo foco como uma das coisas que tornava a peça mais “viva”:

“O gravador pode sair da tomada, cabe tudo na peça, até esquecer o texto. É tão meta-meta-meta... Já aconteceu muito de entrar no meio da cena do outro e ajeitar. Felipe [Rocha] é um cara muito ligado e volta e meia ele entrava para ajeitar alguma coisa, uma lâmpada, conserta câmera. Ou entra o Felipe e te puxa para o foco. A peça permite isso.”

O espetáculo que se diz *ensaio* comporta, como disse Malu Galli, até mesmo esquecer o texto, como presenciei uma vez. Era o discurso do rei Cláudio e o ator César Augusto exclamou: “Esqueci o texto!”, seguido por uma sonora e majestosa gargalhada. O rei Cláudio, ao saber do delito de Hamlet, manda-o para a Inglaterra - e Hamlet

---

<sup>156</sup> O diálogo é o seguinte: “Você achou que foi violento eu fazer isso? Você acha isso mais violento do que matar um rei? Heim? Do que matar um rei e casar com o irmão dele? Isso é violento também, não é violento? A gente matar um rei? E casar com o irmão dele? Um Rei podre, um rei que não presta, isso é violento também, não é violento? Não é violento isso?!”

percorre a plateia segurando uma caravela em miniatura que simboliza sua partida. Após a saída de Hamlet, Gertrudes, com um luxuoso vestido, peles e seus "óculos escuros/coroa", canta a música "*Cry me a River*" ao microfone, dedicada "*a você, Cláudio, meu amor*"<sup>157</sup>. A canção é interrompida pela chegada de Ofélia (Bel Garcia), segurando um guarda-chuva com estampa dupla face (uma preta e a outra com flores estampadas) e baldes de latão. Ela deixa cair os baldes ruidosamente no chão e a música é interrompida momentaneamente com o barulho. A luz forma finos feixes de luz no chão. Ofélia anda a esmo pelo palco, com olhar vidrado, e Gertrudes continua cantando até que Ofélia se aproxima de Cláudio. Neste momento, a rainha pergunta se ela quer cantar. Ofélia deseja boa noite a todos, coloca os óculos de Gertrudes e inicia um enlouquecido discurso sobre a morte do pai pelas mãos de seu amado Hamlet. Na chegada de seu irmão Laerte, Ofélia lhe oferece a calcinha.

O que se segue, o afogamento de Ofélia, é uma das cenas mais comentadas da peça. Ofélia derruba sobre sua cabeça a água de um belo garrafão azul. A água escorre lentamente sobre seu vestido de renda branca que gruda ao corpo. Ofélia retira a saia branca molhada e a estende no chão, colocando o garrafão azul vazio em cima e espalhando flores vermelho-sangue ao redor da roupa. Neste momento,

---

<sup>157</sup> Frase que está bastante de acordo com a afirmação de Harold Bloom de que Cláudio e Gertrudes são um dos casais mais felizes da dramaturgia shakespeariana (Bloom, 2004: 64).

tem início um coro dos atores a partir de uma fala de Laerte do texto original: “*Já tens água demais, pobre Ofélia, por isso não choro mais*”. Cada uma das vozes dos atores repete “*água*” e “*já tens água demais*”, em tons de voz variados, formando um coral. Ofélia, a única que não canta e que se movimenta no palco, recolhe o garrafão e algumas flores, joga confetes para o alto e sai de cena com o guarda-chuva em mãos debaixo da baixa luz âmbar. Não ambiciono aqui dar conta dos detalhes cênicos- e me parece claro que muitas são as interpretações possíveis sobre o que se vê em teatro. Portanto, as análises de outros pesquisadores e críticos sobre a mesma peça podem ser esclarecedoras e fecundas. Sobre o suicídio de Ofélia, Thiago Herzog<sup>158</sup> aponta para a “*busca pela verdade*” em *Ensaio.Hamlet* que não se realizaria na imitação ilusória da estética naturalista, mas na busca por uma “*verdade estética*” (e contemporânea) da presença cênica. Esta “*verdade*” teria sido alcançada justamente na cena em que Ofélia se “*afoga*” e, nas palavras de Herzog:

“A moça que faz Ofélia [Bel Garcia], naquele momento, é banhada de água por um balde de vidro, e a saída da água gerava um ruído que lembrava o som da respiração (ou da falta dela) pela boca cheia de uma pessoa que se afoga. O tradicional “*glump, glump, glump*” potencializando e poetizando a cena.”

---

<sup>158</sup> Rio de Janeiro, Quinta-feira, 30/12/2004 “*Ensaio.Hamlet e a arte de se desconstruir quimeras*”. In: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1521>

A encenação do enterro de Ofélia se impõe aos olhos do espectador com uma presença sólida: a Ofélia morta é agora um pedaço de carne coberto com salsinha. Laerte (Fernando Eiras) chora sobre ela enquanto pega um ferro de passar roupa (ligado) e pressiona vigorosamente contra a carne crua proferindo as palavras de Shakespeare. A carne antes crua é cozida pelo ferro e seu cheiro percorre os narizes do público. Laerte rasga a salsinha que cobre a carne, como se essa salsinha representasse as flores sobre a morta. Quando diz *“Parem um momento a terra para que eu a aperte uma última vez em meus braços”*, é a carne crua que ele aperta com força. Em seguida, despeja sobre si farinha de rosca contida em um grande pote de vidro, exclamando: *“Cubram agora de pó o vivo e a morta”*. Neste momento, chega Hamlet (agora representado por Marcelo Olinto), que, pretendendo sobrepor-se em dor a Laerte no texto, despeja um pote ainda maior de farinha sobre si. Hamlet e Laerte, cobertos de pó, tornam-se semelhantes corporalmente. Com corpos iguais, colocam Ofélia/carne em um balde e a cobrem com terra. A cena tem fim com uma troca de casacos entre os dois personagens. Esta cena, particularmente, será analisada mais adiante neste mesmo texto.

A cena final da peça é o duelo entre Laerte e Hamlet que culmina com a morte de ambos, precedida pela da rainha Gertrudes e a do Rei Cláudio. Mas nesta peça/ensaio, há espaço para os atores se

perguntarem: “*Tinha uma história de duelo, não tinha? Tinha, tinha um duelo*”. Todo o intenso diálogo do duelo, uma cena que, supostamente, é repleta de movimentos e dramas, é falada pelos atores sentados ao redor do palco (com exceção de Fernando Eiras, no centro). O tom é calmo e pausado, mas a dramaticidade não se perde. Cigarros são acesos e os personagens morrem conforme o texto manda. Esta cena difere-se de tudo mais que se viu e, segundo o depoimento de Malu Galli, é a única que o diretor Enrique Diaz dirigiu sem haver improvisações prévias. Os objetos de cena são deixados de lado (com exceção dos cigarros) e não há movimentação. O texto, neste momento, é o único elemento destacado. Depois de estímulos múltiplos, restou apenas o texto na cena final, que pressupunha uma ideia de caos (duelos, espadas, envenenamentos e morte). O resto é silêncio.

### **3. Hamlet, não tem mais geleia... Você quer com manteiga?: o que é orgânico é também perecível**

Meu acesso constante à peça “*Ensaio.Hamlet*”, como disse anteriormente, deveu-se à amizade com um dos produtores, que era também o responsável pelas compras do dia-a-dia. A lista a seguir é a dos produtos necessários à feitura do espetáculo; repare que se trata do material que deve ser repostado com frequência (o restante dos muitos

objetos de cena é (a princípio) permanente): 3 Kg de farinha de mandioca por espetáculo; uma peça de carne de ½ Kg pra cada três espetáculos; três pacotes de vela para cada dois espetáculos; um ramo de salsa e seis tabletes álcool sólido para quatro espetáculos; duas caixas de giz branco e um pacote de 100 folhas de papel ofício branca a cada 3 espetáculos; e, a cada nova apresentação, era preciso comprar ainda sangue cenográfico (Stage blood); um pacote de terra de aproximadamente 2 Kg – vermelha (preferencial) ou preta; uma lata de Iced Tea; uma lata de leite em pó; e duas fatias de pão de fôrma.

Em Ensaio.Hamlet o pedaço de carne crua é um corpo de Ofélia morta, manipulada pelo irmão Laerte, que coloca salsinha no lugar das flores e pressiona um ferro de passar roupa ligado sobre ela. A intensidade do cheiro de carne assada empestia o espaço e a indiferença é impossível, a não ser para os gripados: há quem sinta cheiro de churrasco, outros têm nojo, e não é possível dar conta das interpretações olfativas advindas da plateia. É a carne cotidiana, a da cozinha, do dia-a-dia, que se transforma em outra coisa no teatro: em corpo morto, no caso. A carne gera a percepção de um “real” orgânico, perecível, viscoso. Ela marca uma passagem, da carne viva para a carne morta de Ofélia, por meio de um “cozimento” forçado, tornado “passado” com o ferro (outro elemento cotidiano apropriado de maneira diversa).

A presença de elementos “orgânicos” no teatro contemporâneo pode ou não partir de um viés “realista”. No caso de *Ensaio.Hamlet*, o cotidiano dos elementos é desconstruído e reconstruído: a carne viva é cadáver na passagem do cru ao cozido (Lévi-Strauss, 1964). Em outra cena, contudo, o orgânico “serve” ao cotidiano, mesmo que ele não esteja previsto no texto original: quando Gertrudes prepara uma torrada para Hamlet, dá-se conta de que a manteiga oferecida acabou (na geladeira) e diz: “*Hamlet, acabou a manteiga, serve geleia?*”. A torrada pula pronta e quente, o cheiro e a fumaça do calor são elementos importantes e constituintes da cena. É o cotidiano de mãe e filho de que se fala ali, ainda que sejam personagens densos como os de Shakespeare.

O elemento orgânico também marca a passagem do tempo em outra peça que é considerada “de linguagem cênica contemporânea”. Como em *Ensaio.Hamlet*, n’*A falta que nos move*, dirigida por Christiane Jatahy, a carne é o veículo de uma relação entre personagens. Porém, neste último caso a carne é assada ao longo de toda a peça, justamente marcando seu tempo. Os atores colocam a carne no início da peça e preparam uma salada com vegetais orgânicos (segundo a produção). Contudo, aqui a carne é carne, o papel dela é mesmo de carne que deve assar até o fim da peça, quando os atores/personagens degustarão a refeição e ao público caberá sentir o cheiro “*na hora de ir embora*”. No entanto, vale relatar



um caso que diz muito sobre os imprevistos inerentes ao teatro: justamente na apresentação em que a crítica Bárbara Heliodora estava presente, a carne no final do espetáculo encontrava-se inteiramente crua, pois o forno elétrico não tinha funcionado. Aos atores e personagens restou comer a salada e “salvar” a cena na improvisação, uma vez que no cotidiano de amigos que estavam encenando cabia também o erro.

É bastante curiosa a presença dos elementos orgânicos perecíveis em espetáculos teatrais contemporâneos. Os legumes, a terra e a água também estiveram presentes na montagem de “A Gaivota”, de Tchekov, espetáculo concebido por Enrique Diaz e Emílio de Melo. Na primeira apresentação que assisti de “A Gaivota”, o chão de linóleo branco era coberto de café em pó em determinado momento da peça. Nos espetáculos seguintes o café fora substituído por terra vermelha - porque manchava o linóleo, dificultando a limpeza da produção. A maior “perda” que pude notar em termos estéticos foi a do cheiro de café que antes se difundia pelo teatro. Já os legumes permaneceram sendo cortados, picados e formando desenhos no chão, enquanto o texto de Tchekhov saía da boca dos atores.

Além do campo do teatro, há um grupo de músicos que propõe uma “orquestra vegetal” (The Vegetable Orchestra<sup>159</sup>) - com

---

<sup>159</sup>A história do grupo, músicas e vídeos disponíveis podem ser vistos aqui: <http://www.gemueseorchestra.org>

instrumentos como flautas de cenouras, baixos de abóboras, violinos de alho-poró e bongos de pepinos - cujo objetivo é descobrir novos sons e instrumentos a partir destes vegetais. Como o teatro, os legumes são perecíveis: só duram a exatidão da hora do espetáculo. Depois, serão outros legumes, outro tempo, outro espetáculo. É importante notar que os alimentos cozidos, crus ou processados exalam um *cheiro* que necessariamente retira a passividade do público. E este “retirar” pode ser justamente o objetivo de um espetáculo, como veremos a seguir.

Experimentei um misto de atração e repulsão quando fui conferir a apresentação da peça BR3, do Teatro da Vertigem, durante o festival de teatro riocenacontemporanea<sup>160</sup> de 2007. A peça não acontecia em um teatro convencional, mas em um amplo espaço no bairro do Caju. Os espectadores sentavam-se em cadeiras de computador, com salva-vidas acoplados dentro de uma balsa e assim permaneciam a maior parte da peça. A balsa percorria as águas da Baía de Guanabara, que substituía perfeitamente as fétidas águas do rio Tietê, em São Paulo. Posso dizer que assisti a peça no papel de espectadora nauseada. Antes de entrarmos na balsa, a produção do espetáculo fornecia um copo d’água para cada um. Mal sabia eu que era destinada ao alívio do (esperado) enjoo que se sucederia. Bebi o copo d’água antes de entrar no barco e três horas e meia (de peça) depois eu já não era ninguém. O mau cheiro parecia perpétuo e minha

---

<sup>160</sup> riocenacontemporânea é um festival de teatro do Rio de Janeiro e, segundo os organizadores, “*escreve tudo junto porque acontece tudo junto*”.

tentativa inútil era de não respirar. Os atores estavam nas margens do rio, em outros barcos, nas pontes e ouvíamos os diálogos pelo sistema sonoro dentro da embarcação. Em um dado momento, atíçava-se fogo em uma das margens e o cheiro de queimado aliviava o fedor. Em dois momentos da peça percebi a agonia crescente do público ao meu lado, ambas relativas à possibilidade de imersão dos atores na água contaminada: na primeira, uma atriz, usando uma peruca, se aproxima da água, tocando-a com as pontas dos cabelos; em outro, na margem da praia e distante o suficiente para não se ter certeza, uma atriz parece imersa da cintura para baixo na água imunda. A agonia da plateia no barco é evidente, ainda mais com o relativo isolamento do público na embarcação, ouvi exclamações de *“será que ela vai se molhar?”*, *“que nojo”* e *“ela vai pegar uma hepatite”*. Enquanto a chuva caía fina, o Teatro da Vertigem honrava seu nome e deixava em seus espectadores a experiência do não-gostar, da vertigem literal. Quando finalmente atracamos, saltamos do barco e ficamos em pé na terra firme – confesso que nesta hora imaginei que a peça havia finalmente terminado. Eis então que surgem alguns atores nos mostrando o caminho de uma escada velha em um hospital desativado. Entrando lá, um novo ritual de fogo e intensidades. Descemos e os atores bebiam cerveja e dançavam. E posso dizer que muitos de nós da plateia, enjoados, recém aterrissados, continuamos na vertigem. A peça neste momento lembrou-me as celebrações com o

“cauim”, a bebida fermentada à base de mandioca de muitos índios tupi. Tal como os atores pareciam escarnecer-se do enjoo do público dançando, cantando e bebendo sua cerveja fermentada, os Juruna sorvem o cauim para justamente provocar a vertigem até sua última consequência: o vômito (Araújo, 2002). Quando assisti à BR3 não presenciei ninguém chegando ao ponto do vômito, mas posso imaginar plenamente esta possibilidade. Já os Cinta-Larga convidam grupos vizinhos (seus “Outros”) para beber “chicha” (igualmente uma bebida fermentada à base de mandioca) e dançar até que a vertigem os conduza à grandes quantidades de vômito. Naquele momento da peça não pude deixar de me lembrar da tribo indígena e de imaginar-me como uma convidada de atores-índios instigada pelo canto, cheiro, dança e bebida à vertigem do desmaio.

A vertigem do orgânico ou do “vivo” no teatro contemporâneo foi vivenciada por Barthes (2007:33) em uma experiência que se poderia dizer assustadoramente real de um fazer que se diz teatro:

“(…) também no teatro a exterioridade dos signos torna derrisório o realismo. Nunca vi espetáculo mais antidramático do que uma peça representada numa pequena vila basca, e na qual uma atriz de extrema boa vontade, que devia degolar um frango em cena, tinha metido na cabeça matar realmente o animal diante dos espectadores (a bem dizer, eu veria nisso, mais que uma preocupação, ainda que errada, de encenação, um vestígio de ‘potlach’ primitivo: fazer bem as coisas): esse

gesto *real* não tinha nenhuma eficácia teatral, e toda a agonia da ave, por um fato intencional, bastante longa, só conseguiu criar um tempo morto no espetáculo, tão desagradável como uma lacuna na memória do ator. É que o ato dramático verdadeiro é sempre uma relação entre a clareza de uma intenção e sua ligação (rápida) com o resto do processo.”

Em uma das peças que assisti ao longo da pesquisa havia uma cena em que a atriz depenava uma galinha, neste caso felizmente morta. O cheiro, mais uma vez, era intencionalmente asqueroso. Uma das atrizes relatou-me que um peixe cru foi usado nos ensaios e em seguida descartado devido ao forte cheiro que deixava no espaço. No espetáculo *Regurgitofagia*, dirigido por Alessandra Colasanti e com texto do também ator Michel Melamed, ele comia um preparado de dentro de um saquinho de vômito como os de avião, “vomitava” em seguida no próprio saco e comia o que seria o próprio vômito no mesmo recipiente, “vivendo” a regurgitofagia de que fala o nome da peça. Ademais, “*Regurgitofagia*” tinha como diferencial tecnológico o fato de que o ator está ligado a eletrodos que lhe dão choques quando a plateia ri, fala ou se manifesta com algum som. A questão é: ou a plateia fica calada ou o ator toma choque. Quando assisti à peça a plateia se manifestou diversas vezes causando-lhe uma sucessão de choques, que faziam parte do jogo proposto ali. O que se considerava como “prova” de que são mesmo choques que o ator enfrenta é a cena em que Melamed convoca uma pessoa do público para testar a

frequência das cargas elétricas e é o voluntário quem leva os choques. "Regurgitofagia" também remete à antropofagia modernista, embora a *atualização* da proposta esteja em "vomitar" o que há de excedente nas informações e "redeglutir" o que "verdadeiramente" interessa. O "uso" do vômito em "*regurgitofagia*" se pretende cotidiano, "natural". O ritual de ação física do ator – pegar o saco de vômito, comer o conteúdo, "vomitar" dentro e comer novamente – é encenado como um "estado" cotidiano, como se o ator estivesse tomando uma sopa, simplesmente. A atribuição de sentimentos como o nojo, por exemplo, cabe somente ao público. Em uma experiência do Teatro da Vertigem, na peça "O livro de Jó"<sup>161</sup>, a proposta é outra e os atores devem saber *sentir* doenças ao falar o texto:

"A gente estudou manuais de sintomatologia clínica, escolheu os principais sintomas de doenças, começou a treinar esses sintomas, trabalhar isso expressivamente, por exemplo: como é falar um texto em estado febril, como é falar um texto com ânsia de vômito, com falta de ar?" (Antônio Araújo)<sup>162</sup>

Ao falar dos alimentos como metáfora dos orgânicos (e dos podres) não há como não lembrar a histórica montagem de "Roda

---

<sup>161</sup> Sobre a peça "O livro de Jó", o ator Paulo José conta a seguinte história: *"Um homem não queria sair de casa, mas foi convencido pela mulher a assistir à peça 'O livro de Jó', com Matheus Nachtergaele. No último ato, depois de ver Matheus nu, todo ensangüentado, pendurado em pau-de-arara, próximo à plateia, ele virou para ela e disse, cheio de ironia: 'Satisfeita, lolanda?'"*. In: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/dizventura/>

<sup>162</sup> Entrevista com Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, em Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto, número 20, jul-dez 2004

Viva" em 1968, dirigida por Zé Celso a partir de texto de Chico Buarque<sup>163</sup>, em que um fígado cru era estraçalhado e, segundo contam, comido em cena pelos atores. Aqui, contudo, atribuiu-se a ideia de um "teatro de agressão", como definiu o crítico Anatol Rosenfeld (2001), e uma real adoção dos métodos artaudianos do "teatro da crueldade".

Schwarz relata algumas cenas da peça que mais "agrediram" o público:

"O espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores, que insistem para que ele 'compre!'. No corredor do teatro, a poucos centímetros do nariz do público, as atrizes disputam, estraçalham e comem um pedaço de fígado cru, que simboliza o coração de um cantor milionário da TV, que acaba de morrer. A pura noiva do cantor, depois de prostituir-se, é coroada rainha do rádio e da televisão; a sua figura, de manto e coroa, é a da Virgem etc. Auxiliado pelos efeitos de luz, o clima destas cenas é de revelação, e o silêncio na sala é absoluto." (Schwarz, 2001: 45-46).

É importante lembrar rapidamente o contexto político-social em que a peça "Roda Viva" estava imersa. Além de ser uma precursora do movimento tropicalista, a peça incluía a fala "você já caçou seu comunista hoje?" e, por conseguinte, acabou sendo atacada pelo CCC (comando de caça aos comunistas) e pela repressão ditatorial:

---

<sup>163</sup> Ver Carvalho (2007).

atores foram espancados em São Paulo<sup>164</sup> e, em Porto Alegre, dois atores foram sequestrados e abandonados na periferia da cidade<sup>165</sup>. Marco Antônio de Menezes<sup>166</sup>, em crítica da época, considera a censura de 14 anos “pouco severa” e expressa seu espanto com elementos e cenas da peça que hoje dificilmente causariam assombro, embora talvez ainda certo incômodo:

“O espetáculo não está somente no palco, o coro invade a plateia, conversa com ela, e o empresário pede um minuto de silêncio em homenagem ao ídolo: cada participante do coro olha fixamente um espectador (agora todos já entendem porque a bilheteria insistiu em vender ingressos da primeira fila). (...) A plateia sai do teatro evitando sujar os saltos dos sapatos Chanel nos restos do fígado de Benedito Silva que o coro das fãs devora no final. (...) Tudo é caricatura do religioso no espetáculo, que, como atividade religiosa, se desenvolve em todo o teatro, palco, galerias, plateia. (O teatro com que sonhava Antonin Artaud). Para criar o ídolo, ele é liturgicamente paramentado, peça por peça de seu

---

<sup>164</sup> Conforme foi publicado na Folha de São Paulo (sexta-feira, 19 de julho de 1968): “No final da encenação da peça “Roda Viva”, o teatro Galpão - rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas. Com a agressão, sofreu fratura na bacia o contra regra José Luís que foi levado ao Pronto-Socorro Iguatemi, além das atrizes Marília Pêra (principal da peça), Jura Otero, assistente de coreografia, Margot Baird Eudisia Acunã, Walkiria Mamberti e outros atores com escoriações generalizadas, que foram levadas ao Pateo do Colégio para exame do corpo de delito. In: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_19jul1968.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm)

<sup>165</sup> Folha de São Paulo, com trechos de “Folha Explica Chico Buarque”, de Fernando de Barros e Silva.

<sup>166</sup> *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se: Roda Viva, de Francisco Buarque de Holanda



ridículo traje prateado. (...) os atores se dirigem agressivamente à plateia, fazem perguntas, pedem assinaturas em manifestos, sacodem e encaram os espectadores (a censura de 14 anos me parece muito pouco severa para o espetáculo)".

O relato de Antônio Araújo, diretor das montagens de "BR3" e de "O Livro de Jó" do Teatro da Vertigem, evidencia bem as fronteiras entre o que é real e o que é "só" teatro em uma tentativa interessante de "incomodar" o público, levando-o a assistir uma peça dentro de um hospital de fato<sup>167</sup>:

"Eu sinto que trabalhamos numa fronteira entre elementos da ficção teatral e um dado muito forte da realidade. Não é uma cenografia de hospital, é um hospital de fato, com cheiro de hospital, onde as macas foram utilizadas, onde pessoas morreram. Então, existe um jogo aí que coloca o espectador num lugar incômodo, um lugar onde talvez ele sinta dificuldade de saber como se portar. Não é a mesma coisa você ir ao teatro com um número na cadeira onde você vai se sentar e ir a um presídio. (...) Havia pessoas no Jó que desmaiavam, talvez pelo cheiro do éter, pelo ambiente hospitalar. Você coloca o espectador numa zona incômoda; até onde é realidade, até onde é ficção? E não se trata de uma mera confusão entre realidade e ficção, não é uma confusão, é um lugar."

---

<sup>167</sup> Entrevista com Antônio Araújo, do Teatro da Vertigem, *Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto*, número 20, jul-dez 2004: "sobre o livro de Jó, p. 96".

Um olhar similar, embora com realizações diferentes, é o de Enrique Diaz para a relação entre a “ficção e a concretude” da relação entre ator e público, “onde a ideia do processo de construção do próprio trabalho é muito presente, faz com que o público seja de certa forma obrigado a exercitar a mobilidade de seu olhar”<sup>168</sup>. Pois é justamente a construção da relação entre o ator e o público que o diretor de teatro e teórico Eugenio Barba<sup>169</sup> marca como a “força” e a “identidade” do teatro contemporâneo: “Num mundo cada vez mais tecnológico e virtual, a saudade da relação humana garante que o teatro não vai acabar.” Le Breton (2001: 180) advertiu que a apresentação de uma peça de teatro não pressupõe a “reciprocidade dos olhares” entre o público, a quem cabe olhar e o ator, a quem cabe a unanimidade dos olhares. Contudo, o que o teatro contemporâneo parece colocar na berlinda é justamente este olhar congelado do público.

Uma das maneiras de “descongelar” o público - ou ao menos de tirá-lo das cadeiras é a utilização de outros espaços que o do teatro - do modo como vêm sendo proposto pelas artes cênicas em geral, como a arte da performance e a dança contemporânea. Borges (2002)

---

<sup>168</sup> Entrevista de Enrique Diaz por Maria Ana Freitas in:

<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Teatro/Pages/ENSAIOHAMLET.aspx>

<sup>169</sup> Eugenio Barba fundou o Odin Teatret em 1964 na Noruega e depois se fixou na Dinamarca. O grupo trabalha com “antropologia teatral” na ISTA (International School of Theatre Anthropology). Trata-se, fundamentalmente, de um trabalho comparativo do trabalho do ator no que o autor chama de “pólo sul” e “pólo norte”. Ver: Barba, 1994 e 1995.

discutiu a questão do espaço dito alternativo como um espaço que pode estar *disponível*, ressaltando que nem sempre a escolha por um lugar diferente dos ditos “tradicionais” para apresentações de teatro reflete uma busca estética vanguardista. Assisti a uma performance em que os dançarinos locomoviam-se pelas ruas da Cinelândia, no Rio de Janeiro, andando sobre garrações d'água, causando uma grande estranhamento nas pessoas que passavam na rua e eram “feitas” público. O festival de teatro riocenacontemporanea abrigou muitas apresentações teatrais nos galpões da estação de trem Leopoldina, onde o público caminhava e decidia o que e o quanto assistir de cada espetáculo. Na peça “*e agora nada mais é uma coisa só*”, o diretor Jefferson Miranda apresentou uma proposta na mesma direção: “[o público] *eles podem ficar onde estão e só ouvir a outra cena ou se movimentar e ir ver o que está acontecendo.*”<sup>170</sup> A ideia de um público ativo e de um espaço aberto segue a mesma linha que o improvisado e o erro para a interpretação do ator. Longe de ser algo criticável ou vergonhoso o erro é incorporado na concepção de um espaço ao “ar livre”, sujeito às intempéries ou mesmo às intervenções de um público que não estava previamente preparado para “ser” público. Não começaremos aqui uma nova discussão sobre o teatro feito na rua, cabe apontar o que é essencial nesta discussão: o caráter efêmero do fazer teatral se expande e se atualiza na exposição de sua fragilidade.

---

<sup>170</sup> Segundo Caderno, O Globo, sábado, 19 de novembro de 2005.

O erro e o imprevisto são esgarçados, seja nas performances ao ar livre, seja no improviso dos atores perante o esquecimento do texto, tornando o teatro explicitamente vulnerável e circunscrito ao exato momento em que é feito. Efêmero e insubstituível.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)