

O ator e o trabalho em grupo

por Alexandre Mate⁵

Na experiência teatral popular, homens e mulheres (estas, impedidas de atuar no teatro erudito, não puderam se apresentar até aproximadamente o século XVII) formaram grupos para, em caráter deambulante, levar seus espetáculos aos espectadores interessados. Pela divisão de tarefas estéticas e de produção, os artistas populares têm se afirmado e firmado a necessidade de os sujeitos estabelecerem vínculos com vistas à chamada troca de experiência, por intermédio do simbólico.

No Brasil, sobretudo a partir da década de 1960, inúmeros artistas têm formado coletivos para, sem grandes concessões – sobretudo ao mercado –, apresentar seus espetáculos. A partir da década de 1980, na cidade de São Paulo, a organização de artistas em grupo passou a ser conhecida pelo nome de teatro de grupo, expressando uma nova consciência política, de necessidade de intervenção na vida cultural da cidade, de modo coletivo e com propósito também político. Atualmente, os mais expressivos espetáculos teatrais da Cidade são criados por vários desses coletivos.

⁵ Professor de História do Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), pesquisador de teatro e integrante do Núcleo Nacional de Pesquisadores de Teatro de Rua.

Grupos organizados, com assessorias em permanente processo de discussão, têm promovido encontros públicos para discutir questões estéticas e políticas, têm publicado revistas e jornais, interferido nos espaços públicos das cidades em que estão sediados.

Divulgar algumas dessas experiências é fundamental e absolutamente necessário para o desenvolvimento da linguagem teatral na Cidade e no País.

FARRA DO PASSE DO ATOR: AS MUITAS FACES DE UM FAZER RESSIGNIFICADO PELO MERCADO. QUANTO VALE?

Uso a palavra para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras fatigadas de informar.
 Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas./dou respeito às coisas
 desimportantes e aos seres desimportantes./ Prezo insetos
 mais que aviões.
 Prezo a velocidade/ das tartarugas mais que as dos mísseis.
 Tenho em mim esse atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado/ para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos/ como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:/ eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor os meus silêncios.

O apanhador de desperdícios. Manoel de BARROS.

Reflexões sobre o fazer ou, de acordo com Michel de Certeau, “as artes do fazer” (nesse caso, as do ator), normalmente são envoltas por certa glamorização ou por total desqualificação. Dito de outra forma, fala-se sobre os mitos que cercam esse fazer (normalmente de modo idealizado, subjetivo) sem alusão a um trabalho social sempre historicizado. Trata-se de um fazer cuja lógica pressupõe a venda da própria força de trabalho, reconhecido a partir do século XVI, quando os *commedianti dell’arte* conquistaram esse direito. Considerando, entretanto, as práticas sociais e os direitos do trabalhador do teatro (é

bom lembrar que a profissão de ator, no Brasil, foi reconhecida apenas em 1977), assiste-se ao permanente processo de transgressão e de burla dos direitos e garantias conquistados pelo conjunto de trabalhadores das artes cênicas. Raríssimos são os casos em que os atores e as atrizes, nesse fazer específico, têm registro em carteira de trabalho. Apesar de a maioria desses fazedores poder ser apreendida pela determinação de trabalho voluntário, há um fosso abissal entre os pouquíssimos artistas que recebem salários e cachês astronômicos e a quase totalidade dos que pouco ou nada recebem. A essa quase totalidade, tendo em vista o modelo social excludente, também em teatro, cabe o pagamento dos prejuízos da forma social organizada em cooperativas.

Mario Pedrosa, em várias reflexões, pondera sobre o amplo espectro no mundo capitalista compreendido entre o valor prestígio e o valor trabalho. Nesse sistema de trocas e de disputa do simbólico também as obras artísticas transformam-se em produtos, cujo valor é atribuído e regulado pelo mercado. Agnes Heller afirma que se pode considerar desvalor

[...] tudo o que direta ou indiretamente rebaixe ou inverta o nível alcançado no desenvolvimento de uma determinada componente essencial. O valor, portanto, é uma categoria ontológico-social; como tal, é algo objetivo; mas não tem objetividade natural (apenas pressupostos ou condições naturais) e sim objetividade social. É independente das avaliações dos indivíduos, mas não da atividade dos homens, pois é expressão e resultante de relações e situações sociais. (HELLER, 1992: 5)

Desse modo, afirma ainda a autora:

[...] consideramos valor tudo aquilo que produz diretamente a explicitação da essência humana ou é condição de tal explicitação. Portanto, consideramos como valores as forças produtivas e como explicitação de valores a explicitação dessas forças, já que essa explicitação significa, direta e indiretamente, aquela das capacidades humanas, na medida em que aumenta a quantidade de valores de uso – e, portanto, de necessidades humanas – e diminui o tempo socialmente necessário para a obtenção dos vários produtos. (HELLER, 1992: 8)

O valor do trabalho de um ator é determinado pelos critérios mediados e quantificados pelos interesses do mercado. As tabelas confeccionadas pelos sindicatos não servem, com raríssimas exceções, para o pagamento de trabalho profissional. Assim, na condição de mercadoria, o trabalhador tem seu passe definido por esquemas, sobretudo comerciais, ligados ao prestígio conquistado por meia dúzia de seres iluminados ou pelo que pode ser pago pelo grupo, empresarial ou não, que o contrata. Então, a glamorização do ator ou a ilusão de trânsito por certa “zona de triunfo” é proporcionalmente definida pelo camuflar a perversidade ideológica que alimenta um mercado que rende muito lucro aos atravessadores e rentistas: dos donos das escolas de profissionalização às lojas de enfeites, passando pelos *castings managers* (ou, em bom português, selecionadores de talento).

Ampara-se nesses pressupostos, também, o ensino da história das artes. Por intermédio de esquemas de excludência, destacam-se algumas fatias de tempo e de produções artísticas, em detrimento de outras.

Na medida em que o conhecimento é uma espécie de exercício de poder sobre o real, imaginemos, pois. Imaginemos a criação de um “gabinete de curiosidades” (um dos primeiros nomes conferidos aos atuais museus), montado por uma grande empresa, com curadoria de um tal Abelardo, que aqui será conhecido como Abelardo I, e um assistente, Abelardo II (ambos saídos das páginas de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade).

1. Estetizando um pouco o assunto

Como antecessor de um futuro museu de artes cênicas, esse imaginado gabinete poderia ter por título experimental: UMA JORNADA POR UM LANCINANTE PASSEIO PELA HISTÓRIA: uma *metaphora*⁶ por intermédio de um roteiro nem tão arquetípico assim.

⁶ Alusão ao conceito com o qual se nomeia o transporte coletivo na Grécia apresentado por Michel de CERTEAU. *A invenção do cotidiano*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

Imaginemos, então, que nesse espaço de curiosidades o curador, seu assistente e demais personagens pudessem aparecer e disputar o espaço de memória da linguagem teatral, enfatizando nela, sobretudo, o trabalho do ator. Ou, de outra forma, como esse espaço apresentaria o fazer do ator na história das artes cênicas. No âmbito dessa disputa, evidentemente encontra-se em jogo descobrir a partir de que lugar os curadores e cada visitante falariam e apreciariam esse fazer. Nessa disputa, ficcionalizada a partir daqui, pode-se tomar a seguinte estrutura dramática que prefiguraria a criação do futuro museu:

QUEM? – Sujeitos “Sabidos” (personagens do Gabinete) e Homens, em sua maioria, (in)Acabados⁷, cujo apelido alegórico, parafraseando auto famoso de Gil Vicente, pode ser Todo-o-Mundo.

O QUÊ? – O fazer do *hypokristés* em um percurso pancontinental.

ONDE? – Salas de um edifício com arquitetura grotesca, pós-pós-moderna, passando por muitos corredores, bastante assemelhados àqueles sufocantes por meio dos quais Kafka criou *O processo*.

Pelo alto-falante, uma voz anuncia que a compra de um opsis-bilhete (bom não esquecer que opsis, em grego, durante a Antiguidade clássica, designava espetáculo) dá direito a uma viagem pela história, esquadrihada, artificializada e condicionada ao tempo de visita. Afirmo a voz que a primeira parada será na Estação Central Aristóteles, da qual partem as diversas metáforais, pelos mais diversos caminhos. Muito ao fundo, ouve-se Canción por la unidad Latinoamericana, com Pablo Milanés. Apesar de não se estar em Cuba, a escolha pelo cantor e compositor cubano indicam um recorte latino-americano.

⁷ O prenome compreende o conceito criado e ancorado em proposição de Paulo Freire do sujeito que vai se fazendo ao andar e ao se relacionar.

Compra do bilhete

Muitos dos passageiros, na condição de homens (in)acabados perguntam se é necessário, para viajar, conhecimento de alguma etimologia específica. Abelardo I afirma que seria ideal, mas lembra, entretanto, não ser absolutamente fundamental, na medida em que o material iconográfico pode ajudar a deslindar os cenários montados. Lembra, ainda, o motorneiro-personagem que, nessa visita, assim como preconizam tantos, ser importante colocar-se em situação, e permitir a relação em fluxo. Emenda na sequência que aquela visita, como contrapartida social, se tornará possível aos “metaforistas” graças a um projeto contemplado por certa lei de fomento. Por último, avisa que se trata de um espaço concebido ao gosto dos *aristói*, e roga que sejam evitadas quaisquer formas de exageros, como expressões escatológicas, atitudes iconoclastas, tocar nas obras de arte, questionar o conselho curador, a disposição dos objetos etc.

Ao sair da Estação Aristóteles, veem-se maquetes de grandes teatros no corredor-passagem e gente espalhada em torno de alguns poucos artistas. Ao aproximar-se dos grupos, percebe-se que na

Primeira paisagem

Em pequeníssimo e tímido espaço, logo à entrada, quase coberto pela porta de entrada, sem nenhum recurso mais moderno, há uma alusão aos **mimos gregos** e sua supressão da história documental: conceito de memória autoritária “construída pelo alto”. Dominando a sala, com toda pompa e circunstância, cenas mostram os rituais mnemônicos em homenagem aos deuses imortais. Tespi – um dos rapsodos, ainda portando a capa do bode, e deslocado do ditirambo – parece assumir e representar algo muito maior que si mesmo. As veias do pescoço pronunciadas; o olhar incisivo e o gesto, entre o transido e o magestático, conotam algo, uma profusão de interpretações... Heroica imagem: apolineamente dionisiaca!

Em sequência ao quadro heroico, um rápido balé das musas apresentam a tragédia, a comédia e o drama satírico. Uma “voz capitular”, com certo sotaque indecifrável, tece considerações sobre o espetáculo grego. O ator era contratado pelo **COREGO**

– cidadão próspero que patrocinava a produção das peças – e recebia determinados talentos (dinheiro) por seu trabalho. Cabia ao contratador, em troca de prestígio, selecionar e pagar salário a um *CORODIDÁSCOLO* (diretor), pagar comida e bebida, manter o local de ensaios e comprar todo o equipamento necessário à montagem da obra escolhida, legitimada pelo Estado. Nessa concepção, portanto, o *hypokristés*, e existe alguma documentação histórica nesse sentido, era um protegido (do latim *protectōre*, significando guarda de corpo, protetor, defensor, por via culta). *Hypokristés* significa, vejam só: aquele que tem proteção (institucional: espaço, texto e abrigo garantidos) no ato de fingir. “Naturalmente” (leia-se ideologicamente), o mimo significa aquele sem nenhuma forma de proteção institucional e destituído de talentos. De outra forma, sobrevivente por sua astúcia e por conseguir transitar pela periferia.⁸

Esse tipo de figura, desprotegida e aguerrida, povoou o imenso império romano, trocando experiências⁹ para além do *panis et circenses*. As formas populares atelana, satura, fescenino, pantomima apresentam o **ator popular** (ou o chamado primeiro **ator compositor**, porque a ele cabiam o acúmulo de todas as funções pressupostas pelo ato da representação) e derivam das experiências dos mimos e aclimatam temas e fazeres aos seus contextos. Segundo documentação disponível, esses atores populares atuavam, cantavam, dançavam, faziam malabarismos, prestidigitação... Apesar de o conceito bastante positivo de *performer* ter surgido apenas no século XX, é possível, mais por necessidade de sobrevivência e de astúcia, encontrá-lo muito antes de sua eclosão e batismo oficial.

Primeiro desvio

Aproveitando-se da ausência do líder, e talvez resolvendo algum problema exigido pelo cargo, Abelardo II, exageradamente simpático, espécie de *flâneur* moderno (vestido como a personagem masculina

⁸ Mary RENAULT, ao conciliar documentação e ficcionalização (cujos pés plantam-se nos acontecimentos, mas não o modo de reordenação, por intermédio de discursos), apresenta interessante reflexão em *A máscara de Apolo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

⁹ No sentido apontado por Walter BENJAMIN no ensaio O narrador, in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

que cumprimenta Gustav Aschenbach, logo de sua chegada a Veneza, no filme *Morte em Veneza*, de Lucchino Visconti, de 1971) afirma que poderia conduzir todo-o-mundo em sala ainda não pronta, para mostrar outra grande fatia de tempo. Mais pelo constrangimento de não atender a tão solícito sujeito, entram todos em outra sala, e nela há um grande carroção. Afirma Abelardo II tratar-se de um *pageant* (palavra vertida do latim, *pagina*, referindo-se à página, paginação), nome com o qual, sobretudo os ingleses, durante a Idade Média, nomeavam as representações dos mistérios, em narrativa fragmentada e épica, nas festas de *Corpus Christi*. Além disso, o *pageant* (ou paginante)¹⁰ refere-se também ao meio de transporte, de guarita e de espaço de representação dos atores mambembes durante uma grande fatia de tempo na Idade Média.

O reaparecimento da linguagem teatral no culto da missa, a partir do século XI, apresenta um sujeito “refuncionalizado”, antes chamado ator. Esse sujeito (sempre do sexo masculino), **protegido e apadrinhado** – incluindo aí, também, a despeito da proibição e dos processos persecutórios da Igreja, os menestréis e saltimbancos alojados nos feudos –, um “**não ator**”, mas na função de representação: “emprestava seu corpo para servir ao Deus onisciente, onipotente e onipresente, imposto pela Igreja”. Surge, portanto, outra categoria: o **atuante médium**.¹¹ Em tese, esse sujeito, barbarizado e “prostituído por fanatismo cegante”, emprestava-se, dava-se, oferecia-se como tributolouvatório: espécie de cavalo do mal a serviço do bem. Por conta disso, pode-se imaginar a festa representada para o atuante médium ao “vestir” as chamadas figuras do mal, no palco simultâneo representando o inferno... Mas, lembra Abelardo II, retomando assunto apenas mencionado, que ao lado de competente e eugenista

¹⁰ Sugestão apresentada, e acatada por mim, por Iná Camargo Costa para tradução do termo em português, em correspondência pessoal, de 1º/11/2008.

¹¹ De certa forma, e nessa viagem não se passará pela paisagem compreendida pelo teatro simbolista, o conceito ator médium, também refuncionalizado, será defendido por alguns inauguradores da encenação moderna. Cf, por exemplo, Anna BALAKIAN. *O simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985. Paul FORT (1872-1960) – opondo-se fortemente às ideias de André Antoine e à produção desenvolvida no Théâtre Libre, funda o Théâtre de l'Art e convida significativo número de poetas para redefinir os caminhos do teatro: um teatro anímico e retreatralizado, em que o ator também seria uma espécie de médium.*

trabalho realizado pelos representantes de certo e alourado deus na terra, não foi possível conseguir suprimir os atores... Afinal, mesmo com os olhos de Deus em todos os lugares, dentro de muitos feudos, remanescentes e “porta-fazedores” das tradições cômico-populares, desde a Antiguidade clássica greco-romana, contentavam seus senhores e donos com atividade e entretenimento. Os bobos da corte, bufões, menestréis e saltimbancos, pelo domínio de múltiplas técnicas, preservam a existência e os fazeres dos já mencionados *performers* da prática teatral. Nas ruas, longe dos olhos dos representantes da Igreja, os saltimbancos, mesmo sem pagar indulgências, alegravam a existência dos servos.

Ruídos na sala ao lado (algo bastante próximo a certos hermetismos paschoais, de que falou Caetano Veloso, em lindíssima música popular) denunciam a volta do curador. Abelardo II reconduz os visitantes ao trajeto previamente estabelecido, finge-se de morto, arruma as cortinas e assobia um certo sambinha de Paulinho da Viola: “Tá legal, eu aceito o argumento...” No grande salão, com imagens belas, imponentes, significativas, o alto-falante apresenta discurso emocionado que anuncia o ressurgimento do antropocentrismo.

Segunda paisagem

Seguindo o percurso oficial, a próxima fatia de tempo – o século XVI –, descortina um conjunto de homens e mulheres (naquele momento percebe-se que elas ficaram de fora dos palcos e de espaços oficiais...) com diferentes funções, também no âmbito da representação. No teatro popular, as mulheres ocupam a cena; nos palacianos, ratificado pela documentação, quando é o caso, elas encontram-se na plateia, sempre acompanhadas de seus preceptores: pais ou maridos. Alguma coisa desvia a cabeça de muitos entre Todo-o-Mundo. Em uma performance, alguém recolhe dinheiro de algumas pessoas enquanto os atores se preparam para a função. Trata-se do surgimento dos *commedianti dell’arte*. Homens e mulheres que conquistaram, na Itália – o berço do Renascimento –, o direito de cobrar ingressos pelo seu trabalho: surge o **ator profissional**, abrigado pela conhecida *commedia dell’arte*. Por meio de registro em

cartório, em 1545, os *commedianti* organizaram-se por necessidade de sobrevivência e, também, como reação aos poderosos. De certa forma, a sátira ao poder constituído, o que não era novidade, deu origem aos pobres e serviçais criados (*zanni*) da *commedia dell’arte*. Ao quebrar a prática protecionista, pelo Estado ou pelos nobres (em sistema de mecenato), homens e mulheres, normalmente da mesma família, conquistaram o direito – para arrepio de tantos – de cobrar por seu trabalho. Para sobreviver, esse trabalhador, portanto, precisará concorrer com os **não atores** (das confrarias religiosas), os **atores protegidos** (pelos nobres e conselheiros do rei), com outros atores populares, que sobreviviam passando o chapéu ao fim de suas apresentações. A experiência dos *commedianti* foi significativa até que, por necessidade de sobrevivência, teve de atender ao gosto dos nobres. As concessões acabaram por fazer com que a forma teatral e os artistas entrassem em processo de decadência. De qualquer modo, a experiência dos *commedianti*, no concernente à divisão coletiva do trabalho, alimentou diversos autores, encenadores e práticas significativas, tanto os do teatro de feira como os dos séculos XIX e XX, dentre os quais podem ser citados: Vsevolod Meyerhold; o teatro de *agitprop*; muitos dos chamados teatros de grupo da cidade de São Paulo, em especial a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, com seu estudo sobre a comédia popular brasileira e textos de Luís Alberto de Abreu.

Chamando a atenção dos visitantes e intervindo no olhar deles (puxando o foco, como se fala em teatro), um certo Tião, sem black-tie, na condição de empregado da instituição – e que dizia a todos estar fazendo cinema – aponta insistentemente para o outro lado da sala, exatamente – grande coincidência – o lado esquerdo de quem entra. Há biombos de vidro muito sujos... Tião passa os dedos sobre o vidro. Abelardo I, de volta ao espaço, muito atento ao que faz, percebe que Todo-o-Mundo olha em direção ao que indica Tião. Mais próximo ao vidro, podem ser percebidos (em projeção) homens e mulheres em atitude de cortejo ou de passeata com imensos cartazes, anunciando, vejam só, o fim do mundo. Nas placas, há frases modelares de oposição à toda e qualquer forma de censura

às artes e de luta contra a miséria, preconizada por um certo teatro de agitação e propaganda, desde o final do século XIX.

Terceira paisagem

Decorrente dos impasses entre a burguesia e a classe trabalhadora; da discussão acerca da função da arte: *social art versus l'art pour l'art*; da produção teatral ilusionista e hegemônica que não dava conta de tantas contradições da realidade, fundamentada na *tranche de vie*; do paroxismo da intersubjetividade; dos conflitos e intensos embates sociais... Émile Zola, ainda que fundamentado em conceitos de hereditariedade e determinismo, preconiza a necessidade de a arte abarcar, por meio de procedimentos cientificistas, os conteúdos de seu tempo. O Naturalismo, ao mesmo tempo que recorta o real para rerepresentá-lo esteticamente, deixa um lastro de novas formas e de trabalho do “novo ator.” Ao criar as personagens com minúcias comportamentais e psicológicas, ajuda a destacar ainda mais o chamado **ator concebido como monstro sagrado**. Atores ligados às formas hegemônicas, os ditos monstros sagrados, têm uma contundente capacidade em se “transformar” nas personagens que representam, em arrancar lágrimas do público e arrebatá-lo emocionalmente.

Essa experiência, que muito deve ao método de Constantin Stanislavski, chegou à Alemanha especialmente por intermédio da *Freie Bühne* de Berlim, dirigida por Erwin Piscator. Ligado aos postulados marxistas, Piscator empreende o trabalho COLETIVO de outra forma teatral: um teatro que fosse capaz, sem ilusionismos identificatórios do ponto de vista emocional, de discutir até mesmo a questão da luta de classes, por exemplo. Novo teatro, novo ator, o palco como *podium*. Piscator, porque o teatro e o ator o interessavam de outro modo, teve de desenvolver um embate entre o utilitarismo e a opacização ideológica preconizados por certo drama realista (mas não aquele dos grandes mestres, de que Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, analisa muito bem); embate contra os encenadores que inauguraram a chamada ditadura da encenação e reatralizaram o teatro e consideraram o ator, sobretudo decorrente de certa

dramaturgia simbolista, como uma **supermarionete** (reedição da *über-marionette* de Heinrich von Kleist e Georg Büchner), ou como uma **forma volumétrica** em meio a outras formas, igualmente volumétricas formas pictóricas; embate contra a glamorização de certos sujeitos, destacados dos genéricos “grandes elencos”...

Bertolt Brecht inicia-se na prática teatral como assistente de Piscator. Depois de estudar teatro e política, Brecht dá início a um processo de radicalização da linguagem. Para ele, o teatro precisa assumir um ponto de vista político. Para o dramaturgo alemão, naquele tempo de urgência, era preciso explicitar o “a que vim de cada um”. Brecht (o pobre B.B.) aprende a fazer teatro com Piscator e com os coletivos dos quais fez parte, antes, durante e depois de seu exílio, em decorrência do Nazismo. Vale destacar que o dramaturgo deixou extensa obra e reflexões importantíssimas. Em *Sobre o senhor Puntilla e seu criado Matti e Cenas de rua*, o teatrólogo discorre sobre o ator (assim como o conjunto de criadores do teatro: aqueles em **ensemble**) como mediador, inventarista e problematizador de seu tempo, de sua historicidade. Nessa solicitação, o dramaturgo alemão aproxima-se do solicitado pelo teatro *agitpropista* russo-soviético. Um ator, representando Vladimir Maiakóvski – “o poeta da Revolução” –, afirma:

Senhoras e senhores,
em algum lugar do mundo,
acho que no Brasil,
existe um homem feliz!

Quarta (e última) paisagem

Por algum problema, o ator “na pele de Maiakóvski” (seria Abelardo II?) entra em uma sala. Nela, há uma placa com a seguinte advertência: “TEATRO BRASILEIRO – EM PROCESSO DE COLETA DE DOCUMENTOS. SEMPREVISÃO DE DATA DE INAUGURAÇÃO”. No chão, outra placa contém o seguinte texto: “Como a mudez em cena pode expressar, eloquentemente, a fala social do homem brasileiro na vida política?!” O ator deixa a porta escancarada. Por conta disso, podem-se ouvir, cada vez mais claramente, alguns

sons. *Distingue-se nitidamente a voz de Zé Celso: “Só a antropofagia nos une! Oswald tinha razão: teatro é desbunde, é iconoclastia, é processionalização. Ator é um ser xamânico!”* Sem se contrapor à fala anterior, com muita calma e mansuetude, afirma César Vieira: “Teatro é troca de experiência com a população da periferia. O teatro precisa se colocar a serviço da ética e das comunidades sem acesso à cultura. O ator é como um educador social: ele ensina aprendendo, e aprende ensinando.” Depois de uma risadinha, entre aparente ironia de quem se defende, brada Antunes Filho: “Artista é um demiurgo dos deuses. É um arquétipo dos deuses imortais! É Shiva. É pensamento iluminado!” *Na forma de coro, pode-se ouvir sons variados, ao fundo aparece uma mistura da Internacional, com Upa Neguinho, com Aquarela do Brasil...* “Ator é porta-voz político do seu tempo. É um despertador e desalienador de consciências!”, afirmam os corifeus Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. *A contenda pega fogo! com atores colocando-se em situação.* “Tudo isso sim... Alguma coisa mais, outra menos, mas, por favor, com elegância, a partir de textos clássicos, levando em conta a vida interior das personagens, com atores colocando-se em situação e ‘sendo’ as personagens. Claro, com rigor e verossimilhança. Enfim: *comme il faut! Il s’agit d’un théâtre de classe!*”, pontifica um indivíduo cuja silhueta revela um Senhor de meia idade e de gestos bastante elegantes.

Abelardo I fica atônito. Não consegue parar o meeting. O público encanta-se porque, de uma forma ou de outra, se viu representado por um daqueles oradores. Como decorrência de simpatia, o público se aproxima, formando um grande coro dos oradores, cada vez mais entusiasmados: na condição de corifeus... Entretanto, cada corifeu não quer falar apenas para aqueles que lhes têm simpatia. Querem discutir com seus opositores, abarcar a totalidade dos presentes ao evento. A contenda pega fogo! De repente, todos se percebem em uma ampla sala art-nouveau, redonda e repleta de portas em sua circularidade. Muitas portas. Orgulhoso, cada orador aponta um conjunto de portas, afirmando que cada uma delas apresenta muito mais que uma concepção de ator. Cada porta apresenta uma

concepção política e estética. O trabalho do ator, segundo cada um deles (e de modos diferenciados, é claro!) decorreria dessa concepção que transcenderia até mesmo o ético.

Abelardo II cria coragem e afirma que existe uma tipologia na qual os diferentes tipos de ator podem ser enfeixados desde sempre. Isso, lembra ele, não segrega ou fecha nenhuma questão. Ao contrário, descortina possibilidades que pressupõem a discussão em torno de disputas que transcendem o estético, posto que ideológicas. Lembra, referindo-se a Adorno, que a forma decanta a ideologia! Ou seria o contrário? Mesmo confuso, Abelardo II se prepara para tecer comentários acerca da reificação por que passam artistas e a sociedade como um todo.

*Alguém muito enfezado solta ferina risada mefistofélica e afirma para quem quiser ou não ouvir: “Pronto. Começou... Pra ele, tudo é política!” Nova polêmica, sem pancadaria, mas com discursos inflamados. Pode-se ouvir: “Vamu pra Matchu Pichu!” “Mamãe, eu vou pra Califórnia...” “Meu, vou pra casa, tenho que atualizar meu twitter.” Estou com muita coisa pra fazer!” “Meu, vamu cair fora!” “Exigo respeito! Ainda não terminei minhas colocações!” *Panaceia geral.**

Apagão geral

Como se estava a imaginar... Depois de algum tempo de luz apagada, ao se tomar contato com o ambiente iluminado em que se estava (para quem conseguiu ler o texto até o fim), cada um de nós pode se deparar com a própria miopia... Minha fala terminou no auditório do Instituto de Artes da Unesp, em 11 de novembro de 2008, sem Abelardos reais nas proximidades. Com quem eu posso dialogar se tocado por algum ponto aqui apresentado?

Referências bibliográficas

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RENAULT, Mary. *A máscara de Apolo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.