

AVE MARIA

A morte se sente só. Cerimônia para a atriz María Cánepa.

*Trezentos passos em poucos instantes
Pele de pedra sobre a minha cabeça
Os mortos e as moscas transparentes.
Quem são? E eu o que conto?
Talvez a morte não leve tudo.*

Estes versos do poeta italiano Antonio Verri resumem o espetáculo. A atriz inglesa Julia Varley evoca o encontro e a amizade com a atriz chilena María Cánepa. É a Morte que celebra a fantasia criativa e a dedicação de María, ela que soube deixar um rastro depois de partir.

Atriz: Julia Varley

Texto e direção: Eugenio Barba

Assistente de direção: Pierangelo Pompa

Montagem sonora: Jan Ferslev

O Odin Teatret agradece Luciana Martuchelli e a Cia YinsPiração, de Brasília; Aderbal Freire e o Teatro Poeira, do Rio de Janeiro; o Teatro Laboratório Isola di Confine, de San Venanzio; o Teatro Potiach, de Fara Sabina; Marilyn Nunes; e os participantes do seminário para diretores realizado em Holstebro, em outubro de 2012.

Odin Teatret: Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Claudio Coloberti, Chiara Crupi, Jan Ferslev, Elena Floris, Lene Højmark, Nathalie Jabalé, Donald Kitt, Søren Kjems, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Sofía Monsalve, Annelise Mølgaard Pedersen, Pierangelo Pompa, Fausto Pro, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Mirella Schino, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Nando Taviani, Valentina Tibaldi, Julia Varley, Frans Winther.

Primeira apresentação: Holstebro, 22 de outubro de 2012.

As origens de Ave Maria

Quando Julia Varley expressou o desejo de fazer um espetáculo sobre María Cánepa, concordei imediatamente. Eu havia conhecido María e seu marido Juan Cuevas em 1988, durante a primeira visita do Odin Teatret no Chile, e, a partir deste encontro, desenvolvemos uma profunda amizade. Essa ligação afetiva também era nutrida pelas raízes italianas que tínhamos em comum, pela experiência de sermos emigrantes e pela consciência de que o teatro era nossa verdadeira pátria.

Mas confesso que eu também tinha uma demanda profissional, uma curiosidade que pertencia ao ofício. Era um desafio, e ele consistia no desejo de evocar María por meio de um espetáculo que fosse uma cerimônia enraizada tanto na emotividade de sua vida profissional quanto no doloroso absurdo da morte. Escolhi Mr. Peanut, cujo rosto é um crânio, um personagem que já está presente em outros espetáculos de Julia Varley. Eu queria que esse personagem se renovasse e encarnasse o mistério da transformação da vida em morte, enquanto a voz de María ecoava no espaço como o canto de uma torrente de mil borboletas.

No final das contas, acho que eu queria ajudar minha atriz a expressar seu afeto por outra atriz, para fazer o milagre de trazê-la de volta à vida através do teatro. No que me diz respeito, eu queria pagar minha dívida de gratidão com María e com seu marido Juan.



Foto: Rina Skeel

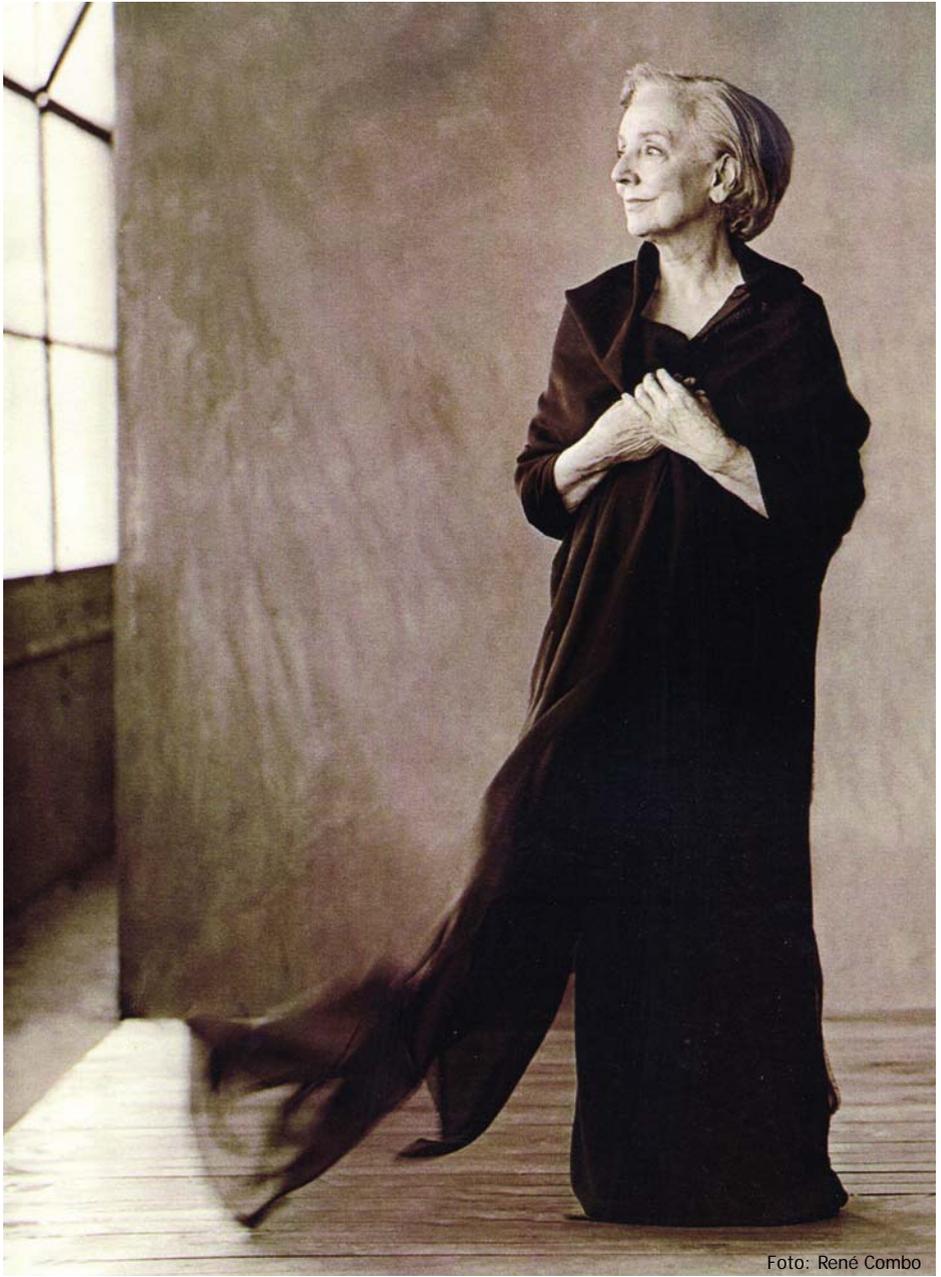


Foto: René Combo

María Cánepa - Biografía

A notável atriz chilena María Cánepa falece em 27 de outubro de 2006, em Santiago. Ela sofria de Alzheimer. Nascida em 1º de novembro de 1921 no norte da Itália, aos quatro anos segue os seus pais anos que migram para o Chile.

Na escola ela mostra o seu talento recitando e cantando. Ela enfrenta os seus primeiros papéis de atriz no Teatro Experimental da Universidade do Chile, atuando em mais de 50 espetáculos, frequentemente como protagonista. María trabalha ao mesmo tempo como assistente social, até quando o seu primeiro marido, o diretor Pedro Orthous, a convence: "Há muitos bons assistentes sociais, mas poucas boas atrizes". Desejava ter filhos, mas ela não podia, mesmo submetendo-se por seis anos a vários tratamentos.

Em 1971 María e seu marido Pedro fundaram o Teatro del Nuevo Extremo que se apresenta aos trabalhadores das *poblaciones* da periferia de Santiago. A chegada da ditadura militar em 1973 obrigou-os a parar. Após a morte do marido, em 1974, María engaja-se na companhia teatral da Universidade Católica. Três anos depois ela conhece Juan Cuevas, um ator 30 anos mais jovem que ela. Juan passa a ser seu novo companheiro. A mãe de María, de mais de 80 anos, apoia o casal, enquanto muitos amigos, escandalizados, os dão as costas.

Em 1982 funda o Teatro Q com Juan Cuevas, Héctor Noguera e José Pineda, e em 1992, um centro cultural que leva o seu nome onde que prepara jovens da periferia como animadores culturais. Recebe o Prêmio Nacional das Artes em 1999. Aos 78 anos, depois de vinte anos de convivência, aceita casar-se com Juan Cuevas, que havia pedido tantas vezes a sua mão. Ela adora cozinhar e em 2003 abre um restaurante italiano, La Cánepa.

O seu personagem preferido era Laurência em *Fuenteovejuna*, um espetáculo do Teatro Municipal, com mais de cem atores. Era, por outro lado, crítica de sua Lady MacBeth, porque não lhe parecia suficientemente apaixonada. Acreditava que o teatro dos jovens era escasso de emoções, e, que o distanciamento de Brecht correspondia a uma chicoteada emotiva.

O último *coup de théâtre* de María Cánepa vem em acordo com o Oceano Pacífico. Durante o seu funeral, enquanto o seu marido e seus amigos jogam as suas cinzas ao mar, uma onda se ergue e ensopa todos os presentes.

Tradução: Marilyn Nunes



Foto: Rina Skeel

O abraço da ilusão

A ilusão

O meu rosto não é visto nunca durante o espetáculo *Ave María*. Em boa parte do espetáculo estou escondida pela máscara de Mr. Peanut, um crânio, e no restante do tempo estou encoberta por um véu e um grande chapéu preto. Eu represento a Morte. A minha pele viva não pode ser exposta, me explica o diretor. Os espectadores não encontram jamais o meu olhar e me vejo frequentemente com os olhos fechados, concentrando-me no esforço de orientar-me sem nada ver. Este é um espetáculo exaustivo mas, é animado por uma necessidade vital. O que resta de uma atriz quando ela já a não é? A sua marca na história dura somente o tempo dos seus espetáculos? Como posso lutar contra o esquecimento e manter viva uma pessoa que significa tanto para mim, como por exemplo, María Cánepa? No espetáculo, em um certo ponto, eu digo: "Pode ser que a filha morta daquela mulher desconhecida tenha encontrado uma nova vida. Eu não sei. Quem poderia saber? Talvez seja apenas uma ilusão!". A cada vez que apresento o espetáculo tenho a ilusão de encontrar uma resposta para as minhas perguntas.

María Cánepa

Eu conheci María Cánepa durante uma turnê do Odin Teatret no Chile, em 1988, no tempo da ditadura do general Augusto Pinochet. Isto devido ao convite de alguns atores chilenos que aproveitaram a nossa estada no Peru. Eles organizaram o nosso espetáculo *Talabot* em uma igreja e nos hospedaram em suas casas. Eu fiquei no centro de Santiago, no apartamento de María e de seu jovem marido, o diretor Juan Cuevas. Fazia as refeições com eles todos os dias antes de ir para o trabalho. Eles cuidaram de mim. María era uma atriz do Teatro Nacional Chileno, acostumada a criar seus personagens a partir de um texto. Era católica, asseada, magra, delicada, emotiva, loira, uma atriz da cabeça aos pés: muito diferente de mim.

No Chile, de 1973 a 1989, o teatro era uma ilha precária de liberdade. A censura do regime não fechou todas as salas teatrais para evitar uma reação internacional: na realidade, um espetáculo envolvia poucas pessoas. O teatro não tinha a força para combater de frente a repressão mas, foi capaz de garantir uma cultura paralela como espaço de encontro, memória e diálogo. María participava

ativamente a estas atividades abrindo escolas, ensinando, fundando grupos e apresentando espetáculos.

María era já de idade avançada quando a conheci, mas tudo nela me fazia pensar em uma menina. Eu a vi muitas vezes desde então, no Chile e na Dinamarca. Nos seus últimos anos, para ter notícias dela, mantive correspondência com o seu marido Juan.

O casamento de María

De: Juan Cuevas

Enviado: 04 de julho de 2006, 00h45

Para: j. varley

Assunto: María

Querida Julia,

Nestes últimos meses María apresenta um quadro avançado de Alzheimer. Ela não consegue se localizar no tempo nem no espaço. Não reconhece pessoas mas, de vez em quando me reconhece. No entanto, temos tomado as precauções necessárias: temos uma empregada que vive conosco e uma enfermeira para ajudá-la. Estas são as coisas de ordem prática que os médicos recomendaram para tornar mais suportável a tal fase de sua vida. Querida Julia, conte isto a Eugenio para mantê-lo informado, pois ela sempre os guardava no coração. Eu gostaria que vocês soubessem que, embora a doença de María às vezes me angustia, estou conseguindo suportá-la e dedicar-me a María para que ela possa estar na melhor forma possível.

Um abraço com o carinho de sempre,
Juan

De: Julia Varley

Enviado: 05 de julho de 2006 15h55

Para: Juan Cuevas

Assunto: María

Maria e você sempre estiveram e estão muito próximos. Eu sei que deve ser muito difícil viver com uma pessoa querida que é ela mesma e ao mesmo tempo outra pessoa. O importante é que ela não sofra, e que seja doce como sempre foi. Iben terminou exatamente este ano o espetáculo *O livro de Ester* no qual fala de sua mãe, uma escritora que ao fim de sua vida era senil e não podia mais se lembrar. É um espetáculo comovente que espero que você possa ver um dia. Escreva

dizendo-me se podemos fazer alguma coisa. Uma vez você me falou de uma aluna que queria fazer uma entrevista com María, ela terminou? Eu gostaria de traduzi-la para o inglês. Também gostaria que as mulheres aqui da Europa a conhecessem. Espero te ver em breve, um abraço de,
Eugenio e Julia

De: Juan Cuevas

Enviado: 07 de julho de 2006 00h33

Para: j.varley

Assunto: RE: María

Querida Julia,

Obrigada por sua rápida resposta. Você perguntou se pode ajudar de algum modo e creio que sim. Por exemplo, você pode rezar por ela, pensar em como ajudá-la a se afastar do medo que às vezes a impede de dormir, e pode escrever-lhe uma carta que imprimo para que ela a leia. Embora ela não lembre exatamente nem associe corretamente, isto a alegra o coração e, de alguma forma, ela sentirá o carinho e de onde ele vem. É curioso, você diz que ela deve manter a sua doçura como ela na verdade é, em grande parte. Todo o tempo ela fala de sua infância mas, a coisa mais curiosa é que também o poeta Neruda a chamava de “doce María”. Nestes dias ela está mais tranquila e, até mesmo, mais divertida. No próximo sábado, dia 15, nos casaremos aqui com uma cerimônia religiosa. Aqui em casa, com dois ou três parentes e um sacerdote, amigo nosso há anos que fará a cerimônia. (Comeremos *hors-d'oeuvres* e ravióli caseiro como manda a tradição, ah! e um bolo de abacaxi.) O médico me advertiu que esta fase da sua vida é incerta, que seu estado de deterioração progride. Não se sabe quanto tempo restará, pode durar uma semana ou anos. É verdade o que você disse, é tudo muito difícil, mas para mim é um presente tê-la ao meu lado.

Com o carinho de sempre,

Juan

De: Julia Varley

Enviado: 05 de julho de 2006 14h56

Para: Juan Cuevas

Assunto: RE: María

Querida María,

Você se lembra de quando improvisamos juntas? Você era Sancho Pança no triciclo e eu era Don Quixote. Você se divertiu muito. Isto foi durante o seminário de Eugenio em Puangue, organizado por Rebeca Ghigliotto e Raúl

Osorio. Eu sempre admirei a sua incrível capacidade de atuar combinada com a sua humildade. Uma lição muito importante para as jovens. Uma delas, a australiana que só falava inglês, saindo de sua leitura de poesia em espanhol no Festival Transit aqui em Holstebro, me disse: “De agora em diante farei sempre o meu melhor e cuidarei de cada detalhe”. Eu costumo contar para os grupos de teatro que se dedicam ao *training* que a sua preparação para o espetáculo era ir ao cabeleireiro. As jovens se apaixonam por você. Você também se divertiu tanto durante a última noite do Festival, jogando o *Pumpel og Pimp* com Geddy e Juan, que se esqueceu de comer. Acompanhada do seu Juan tão mais jovem que você... você virou um mito. Como deveria ser!

Eu tenho tantas lembranças que me ligam a você que eu gostaria de estar próxima pra lhe abraçar e contá-las. Você juntamente com Juan transformou Santiago em uma cidade conhecida e amada a qual eu quero retornar. Na primeira vez que você me recebeu em sua casa passamos horas juntas sentadas, ao redor da mesa, conversando. Você tinha convidado todos do Odin e festejamos a noite toda. Você nos fez conhecer o padre Mariano Puga, um padre que usava jeans e realizava missa em uma tenda num bairro de periferia, com a sua igreja simples e seu grande empenho. Você nos acompanhou até o túmulo onde havia secretamente sido enterrado Salvador Allende, sob um falso nome. Sob seu túmulo havia cravos vermelhos e pusemos mais. Fomos todos juntos ver o túmulo de Pablo Neruda quando ainda não tinha sido transferido para a Isla Negra ao lado de Matilde.

Você me fez chorar ao ouvir a entrevista, mandada numa fita por correio, em que falava dos anos difíceis da ditadura e da morte do Poeta - Pablo Neruda. Na entrevista você contava também do seu trabalho para ensinar as mulheres das *poblaciones* a falar em voz alta e segura; dava aulas de dicção até que elas pudessem começar a usar a voz em público e fazer discursos enquanto os maridos estavam nas prisões. Eu queria tanto que as outras mulheres pudessem conhecê-la. E que aventura é essa de você abrir um restaurante que com seu nome? Não pude ainda ir provar, mas posso imaginar como é.

Escuto a sua voz aqui na Dinamarca com a poesia no CD que você me enviou. Você deve saber que do outro lado do mundo tem pessoas que lhe desejam muito bem, que pensam em você, que desejam que você possa ser sempre serena, que possa dormir tranquila ao lado dos que lhe amam e que você ama, que pensam em você e a protegem. Deve saber que o seu modo dócil nos acompanha, que todo o seu trabalho continua a viver dentro de muitas pessoas em torno do mundo. Parabéns a você e a Juan pela linda festa de sábado. Nós também estaremos lá para saborear o ravióli e o bolo. Um grande, grande abraço,
Julia e Eugenio

De: Juan Cuevas
Enviado: 11 de julho de 2006 00h54
Para: j.varley@odinteatret.dk
Assunto: RE: María

Querida Julia

Maria leu sua carta muitas e muitas vezes, em voz alta. O seu comentário foi de agradecer àqueles que são tão importantes, e que quando vierem, podem conhecer a nossa Mamiña (a nossa gatinha, com o seu nome em *aymará* que quer dizer “a criança dos meus olhos”). Ela também comentou que não era uma grande atriz, e a única coisa que fazia era obedecer ao diretor. Depois desta breve observação ela voltou ao tema da gatinha e não conseguia recordar-se que tínhamos estado na Dinamarca. Obrigada! Com a sua permissão, leremos a sua carta na cerimônia de sábado.

Um abraço e saudações a Eugenio! Sucesso com vossos excepcionais espetáculos!

Juan e María

De: Julia Varley
Enviado: Sexta, 14 de julho de 2006 13h19
Para: Juan Cuevas
Assunto: RE: María

Querido Juan,

Claro que pode ler a carta. Com o pensamento em vocês, um forte, forte abraço,

Ju

De: Juan Cuevas
Enviado: 18 de julho de 2006 15h27
Para: j.varley
Assunto: RE: María

Querida Julia,

Vou lhe contar: éramos ao todo cerca de quinze pessoas entre familiares e amigos. O padre, a nossa Mamiña e tantas flores, flores para María... María recebia os convidados, não sabendo bem quem eram mas no seu modo reservado para transformar a situação ela pergunta, segundo o caso: “como vai o trabalho?”, ou “como está a sua esposa?”, ou comentando “veja como as coisas estão no nosso país”. Tudo estava arranjado. A entrada do sacerdote com

a sua veste cerimonial causou um silêncio medonho durante vários segundos, até que em seguida ele pediu para sentarmos. As palavras dele eram carinhosas e ele deu boas-vindas a todos os presentes, até quando chegou o momento no qual perguntava a todos: “O que vocês diriam a María e a Juan?”

Você conhece o jeito dos chilenos, não há um que se põe subitamente a falar, então o padre teve que insistir: “Eu sei que devo dizer a eles, mas vocês, o que diriam?” Assim começamos os discursos até quando o mesmo padre pediu para o seu assistente ler a sua carta. Naquele momento você estava realmente ali com María e eu, e nós estávamos de mãos dadas e ela falou no meu ouvido “nossos amigos mais carinhosos, Julia e Eugenio”. Julia, eu não pude conter as lágrimas, mesmo que estas tenham sido por poucos segundos. Este presente foi maravilhoso.

Depois o sacerdote fez brevemente a pergunta do caso e novamente María respondeu: “Sim, prometo cuidar e amar Juan pelo resto dos meus dias. E que continuaremos a fazer tudo junto, sempre que concordarmos!” Esta fala provocou uma salva de palmas, e o padre finalizou a cerimônia e convidou a todos para comerem o ravióli e o bolo. Então contamos histórias, conversamos, rimos, e passamos um dia cheio de felicidade.

Obrigada Julia, e o nosso carinho a Eugenio,
Juan

A voz de María

Eu sempre admirei em María a combinação de ingenuidade e astúcia, doçura e decisão. Em particular me comoveu a entonação, o ritmo e o calor da sua voz que expressa estas características. Ela tinha na voz a segurança de uma atriz que acreditava no valor do teatro. Eu senti uma profunda ligação com ela, admirando a simplicidade com a qual ela explicava os fatos históricos de seu país e o modo como dedicou uma gravação de poesias à sua família e amigos.

Em cena, a sua voz tinha um quê de retórico, como a voz dos atores de outros tempos mas, me convencia. Ela sabia convencer e fazer aceitar a ilusão do teatro, transfigurando a exaltação dos sentimentos e os excessos da teatralidade. Enunciava com sinceridade as desconcertantes frases cheias de amor e paixão que eu não teria coragem de pronunciar. Afirmava haver fé no ser humano, enquanto eu frequentemente me refugio no ceticismo geral que me rodeia. O prodígio de María era de permitir a nós, que a escutávamos, de crer em um futuro melhor, ao menos pelo tempo que durava a sua declamação.

A cada vez que ouço o seu particular sotaque espanhol, me transporto para o Chile recordando-me do choque do golpe militar em 11 de setembro de 1973. Enquanto María recita poesias de amor, eu penso nos anos de desespero, de esperança, de vitória e de decepção que tinham também me animado em 1974,

quando eu era apenas uma atriz iniciante a fazer um espetáculo em Milão com o Teatro del Drago, antes de eu entrar para o Odin Teatret. Depois disso, me vem à mente os telhados de metal colorido de Valparaíso, a esposa de Allende, o grande amor nos versos do *Capitán*, as canções de Violeta Parra, as mulheres das *poblaciones* que pintavam flores na frente de seus barracos de chão batido, a escola de teatro popular para os jovens, as igrejas sem adornos dos padres da Teologia da Libertação, os murais coloridos, flamingos rosados no deserto de Atacama, as paisagens da Patagônia de Torres del Paine, os pássaros que alimentam seus filhotes em ninhos presos ao recife no Estreito de Magalhães, as esculturas de terracota e de rafia do mercado de Temuco, a geleira em forma de caracol que desliza no lago Grey, o silêncio do Valle della Luna, o teleférico do Monte San Cristobal, as joias de lápis-lazúli que eu usei em *Talabot*, as canções Mapuche, a história da mulher torturada que, descendo as escadas de sua casa nova, que dão para o porão, reconhece a prisão em que ela esteve, e em que sofria com os olhos vendados...

María morreu em 27 de outubro de 2006. Um ano mais tarde, enquanto eu estava em turnê em Montevidéu, Juan chegou de Santiago e me deu o terno cinza-pérola que María tinha usado para receber o Prêmio Nacional de Artes, no Chile, para recitar poesia no Festival Transit e para se casar pela segunda vez alguns meses antes de morrer. Eu me senti responsável para esse legado, mas eu nunca poderia usar o vestido: María era muito menor do que eu.

Eu tive a sorte de experimentar o encanto de María como atriz, a sua generosidade e dedicação ao ofício, sua postura que foi revelada em pequenas ações. Como fazer para que a sua beleza continue a existir e a sua sabedoria a inspirar? Decidi preparar um espetáculo sobre ela. O terno cinza-pérola viria a ser o primeiro objeto desse espetáculo.

Matando o tempo

Emilio Genazzini, diretor de Abraxa Teatro, me convidou para um festival organizado por ele em um parque de Roma, em setembro de 2009. No mesmo período, um outro amigo, Bruno Bert, crítico e diretor argentino que mora no México, me pediu uma cena com meu personagem da cabeça de crânio, Mr. Peanut, para o Festival de teatro de rua que dirige em Zacatecas. Coloquei-me a trabalhar durante as férias de verão.

Tomei inspiração em uma parada de rua que eu preparei para o *Festuge* (semana festiva) de Holstebro. Ao longo do caminho, Mr. Peanut mudou seu figurino: de mulher ele se fez homem e, em seguida, noiva; do vermelho para preto e então para o branco; de alegre a assustador e então ritualisticamente solene. Eu também pensei num espetáculo do Theatrum Mundi, *Ego Faust*: Mr.



Peanut, vestido de noiva, entrega uma pedra à Margarida, usada para matar seu bebê. Eu ainda tinha no meu armário, todas as pequenas roupas que reapareciam na última cena.

Preparei uma sequência acompanhada de fragmentos gravados da ópera *Faust* por Charles Gounod, usando as mudanças dos figurinos do espetáculo de rua do *Festuge*, a pedra e as roupas de *Ego Faust*, incorporando ainda diferentes danças de Mr. Peanut. Mostrei esta montagem com cerca de meia hora para Eugenio Barba. Faltavam duas semanas para o festival de Emilio Genazzini, em Roma, e eu precisava que ele me ajudasse com a direção.

Eugenio reagiu à música: não se entendia o texto dos cantores, não tinha ritmo, não despertava associações nele. Ele saiu da sala e pediu a Donald Kitt, ator do Odin Teatret que estava passando por acaso, para trazer algumas amostras de sua música favorita. Um dos CDs de Donald era de Miles Davis. Ouvimos algumas músicas e Eugenio escolheu uma. Ele começou a adaptar os passos de uma dança minha ao ritmo dessa nova música. Tudo tinha de ser muito lento. Além disso, após cada passo, eu tive que adicionar pausas: uma novidade absoluta para mim. Com o hábito de transformar peso em energia e de valorizar variações e mudanças de tensão, eu achei difícil transmitir a sensação de cansaço que o

diretor me pedia. A morte está exausta, ele repetia. Eu não conseguia pensar na carga de trabalho da Morte, mas apenas nos meus deveres como atriz. Era óbvio que o diretor não buscava uma fadiga entediante, interrupções inanimadas e uma não-ação passiva: eu tinha que criar uma expectativa envolvendo todo o corpo. Mas eu tinha que fazer isso de um modo diferente do usual.

No primeiro dia de trabalho em conjunto, além da música de *Faust*, Eugenio tinha também eliminado o figurino vermelho de Mr. Peanut que apresentei em uma cena com valsa: lembrava cenas já vistas antes. Em vez disso, para a cena em que o Mr. Peanut estava vestido de noiva, escolheu *Ave Maria*, de Schubert. Mesmo com esta música eu tive que me esforçar para chegar ao ritmo de lentidão de cada pequeno movimento, do vestir da saia ao colocar do véu, da maneira de andar ao modo de sentar, do uso de objetos à ação de soltar um longo fio dourado. Para salvar a mulher de vermelho e a sua dança veloz, eu consegui convencer Eugenio de que a música da Penguin Coffee Orchestra fazia um bom contraste com a de Miles Davis e Schubert. Então tive que improvisar uma sequência de tarefas domésticas - passar roupa, lavar pratos, tirar pó, varrer - mantendo sempre um caminhar engraçado e com requebrado.

Depois de ter mudado a música, Eugenio queria pendurar um dos vestidos de criança de *Ego Faust* que, na minha proposta, eu tinha golpeado com uma pedra. Ele me fez esticar uma corda e pendurar o vestido com os prendedores. Eu não sabia qual a necessidade que ele buscava satisfazer e no que ele estava pensando. Talvez ele só quisesse caminhar na direção oposta à que ele se guiava intuitivamente quando não sabia o que fazer: transformar a seriedade da minha história de Faust e Margarida em algo divertido. Foi dessa forma que surgiram: o varal de pendurar roupas, peças íntimas de homens e mulheres, tábua e ferro de passar, e em seguida, também uma boneca e um pequeno caixão.

Nos espetáculos do Odin Teatret, Mr. Peanut se apresenta muitas vezes com um pequeno esqueleto: a Morte acompanhada por seu filho. É uma convenção que nossos espectadores conhecem. Não seria esperado que aparecesse uma boneca de aparência humana que o tempo transforma em esqueleto. Então, Mr. Peanut teve que aprender a se comportar como uma mãe abraçando a boneca, brincando com ela, vestindo-a e colocando-a para dormir no pequeno caixão. Não foi fácil: eu me concentrava para não enroscar o figurino na tábua de passar roupa, a tábua de passar roupa nos véus, os véus nos dedos das mãos, os dedos na tampa do caixão, a tampa do caixão no fio dourado que eu deixava escorregar das minhas mãos. Sempre com extrema lentidão e sem ver quase nada.

Depois de uma semana, da nova montagem de três cenas - o homem de preto, a mulher de vermelho e noiva de branco - surgiu o espetáculo *Matando o tempo - 17 minutos da vida de Mr. Peanut*, pronto para seguir para Roma. Eu não podia nunca imaginar que ele também seria o início de um outro espetáculo, *Ave Maria*.

Anjos

Muito tempo antes, no inverno de 2008, durante os ensaios do espetáculo de grupo *A Vida Crônica*, Eugenio pediu aos atores para preparar uma cena com título "A luta com o anjo." Eu decidi que o meu anjo era María Cánepa. Eu não lutava com ela. Na verdade, eu tinha a sensação de que ela me protegia como um anjo da guarda sempre atrás de mim. Ela fazia com delicadeza, assim como quando me convidava para jantar na sua copa toda arrumadinha em Santiago, ou fingia que era ela quem precisava de proteção, assim como quando trabalhamos juntas.

Em seus escritos, Eugenio às vezes chama o ator de "anjo", talvez para indicar um tipo de ser com quem ele deve lutar para permitir que a forma de um espetáculo surja. Muitas histórias compõem este confronto e conflito entre ator e diretor. Por exemplo, Eugenio me disse que se eu quisesse contar a história de María, eu deveria dar essa tarefa para outro personagem e não representar ela diretamente em cena. Assim, durante os ensaios de *A Vida Crônica*, eu contava a vida de María através do Tio da América, adaptando a este personagem masculino que eu havia criado alguns episódios que seu marido Juan tinha me escrito. Tio da América falava de uma emigrante do Chile, nascida na Itália e apaixonada pelo teatro. Na minha nova proposta, María era a cabeça loira de um boneco que se transformava em um pequeno crânio.

Todos os dias eu trazia comigo na sala de trabalho duas bolsas cheias de fotos de María, artigos de jornal, poemas, letras de músicas em espanhol, as cartas de Juan, o CD de poemas recitados por María com a dedicação no final para os amigos, biografias baixadas da internet, artigos meus, velhas ideias de espetáculo que trata da voz, de mulheres veladas e fios dourados. As cartas de jogo foram misturadas com tecidos, tesouras, baralhos e histórias do Tio da América, que, ocasionalmente, também falava sobre a grande atriz chilena. Os materiais que eram de dois espetáculos diferentes se confundiam. No final, com o desenvolvimento de uma cena de um personagem para *A Vida Crônica* e a cena de luta com o anjo, eu tinha cerca de uma hora de materiais. Eles nunca foram usados. Para *A Vida Crônica*, o Tio da América se transformou em uma mulher, esqueceu todas as referências do Chile e do espanhol, e aprendeu a falar checheno. Em *Ave Maria* só foram utilizadas a gravação em que María conta sua vida e recita dois poemas, e, as páginas de um jornal de Santiago com dois artigos: um sobre o seu casamento e outro sobre o seu funeral intitulado "Fim de partida".

Permaneceu também uma lembrança. Com referência ao dia em que as cinzas de María foram lançadas no Oceano Pacífico, ao final da cena da luta com o anjo, eu cortava uma fita, derramava gotas de água salgada sobre os pés e terminava deitada no chão. Ainda me lembro desta posição a cada vez que em *Ave Maria* eu lentamente me agacho ao lado de Mr. Peanut coberto com as páginas de



jornal. Agora, o grande chapéu me obriga a manter a minha cabeça levantada, sem poder deitar-me e descansar no fundo do mar.

Como resultado deste trabalho, Eugenio estava convencido de que uma profunda motivação me empurrava para criar um espetáculo de María Cánepa. Eu tinha expressado este desejo muitas vezes, mas durante os três anos em que estivemos trabalhando juntos pra terminar *A Vida Crônica*, outras tarefas tinham tomado prioridades. Eugenio não me disse nada naquele momento mas depois contou várias vezes em público que a minha motivação tinha plantado nele como diretor a necessidade de se colocar novamente em confronto com o ator. Assim que possível, ele propôs nos puséssemos a trabalhar nisto.

A surpresa foi que o ponto de partida para o espetáculo de María Cánepa não era a cena que eu tinha preparado, mas a montagem das três versões do Mr. Peanut em *Matando o tempo*. Eu não conseguia acreditar que um espetáculo de María poderia ter algo a ver com a Morte, que se transforma de homem em mulher e em noiva, mas eu continuei a fazer o meu melhor para seguir e cumprir as exigências do diretor. Tomei como exemplo María que, na parte final da gravação de poesias, falando de sua vida, tinha afirmado que o carinho recebido se retribui

apenas com carinho, que ela tinha sempre trabalhado, obedecido o diretor e interpretado seus papéis, e que, depois de 60 anos como atriz, se a tivessem perguntado, ela faria tudo de novo.

Acho que na realidade Eugenio estava fascinado pelo desafio de lidar com o personagem da Morte. Teria ele sido capaz de surpreender a si mesmo e os espectadores? Ou era a qualidade da voz gravada de María que estava a convencê-lo? Senti que María continuava a proteger-me como um anjo da guarda.

Neti-neti

Outro processo de trabalho foi colocado em ação, mas as características do início continuavam a me perseguir. Desde o primeiro dia quando Eugenio queria que eu seguisse o ritmo do trompete de Miles Davis, com uma lentidão exagerada, foi iniciada a sua sequência de *neti-neti* que esteve me acompanhando até o final dos ensaios da peça que três anos mais tarde, chamaria *Ave Maria*.

Para consertar a relação com a música, as diferentes sequências de improvisações e o modo de dizer o texto o diretor me guiou movimento por movimento e palavra por palavra. Eu repetia, mas, o que eu fazia nunca estava bom e eu sempre tive que mudar: uma nota da música e um passo, três notas e mais outro passo, um tom alto e levanto o braço, uma série de notas baixas e viro a cabeça para olhar... eu levanto o meu braço e digo três palavras do texto, dobro um dedo e uma palavra... a primeira frase em voz baixa, a segunda alta, a terceira lenta, com a quarta uma pausa... muitas instruções para uma cena de poucos segundos, muitos *neti-netis* do diretor para minhas tentativas de atriz.

De: Julia Varley

Enviada em: 15 de julho de 2012 13h02

Para: Eugenio Barba

Assunto: ensaio aberto

Eu queria dizer-lhe algumas reações ao ensaio aberto de *Ave Maria* no Festival Vértice aqui no Brasil. Acho engraçado que agora, ao contrário do ensaio aberto em Cardiff em agosto do ano passado, todo mundo acha que o espetáculo realmente trata de María Cánepa. Especialmente as chilenas se emocionam e se sentem orgulhosas. Verónica Moraga me disse que era bonito ver a cena da mulher de vermelho, era como se María tivesse agora um filho e ela pudesse brincar com ele. Muitos me perguntaram sobre María e o que me liga a ela. A imagem final prende o público sempre mas ninguém menciona a Morte, nem como um tema nem como um personagem.

De: EB

Enviada em: 30 de julho de 2012 18h11

Para: Julia Varley

Assunto: RE: ensaio aberto

Eu sofro vendo você aflita enquanto nós trabalhamos em *Ave Maria*, mas, o anjo de olhos vendados dentro de mim (ou o cavalo cego) sabe a direção certa, embora eu não saiba traduzi-lo em palavras. Ele nos guia para um espetáculo zen, e, eventualmente, a atriz vai gostar novamente do diretor.

De: Julia Varley

Enviada em: 31 de julho de 2012 15h54

Para: EB

Assunto: jardins zen

Eu gosto sempre de você, acontece que o trabalho é realmente difícil. Infelizmente não basta apenas que o espetáculo seja bom para se desejar fazê-lo! Outro pensamento me veio esta manhã, enquanto eu estava repetindo o texto em inglês de *Ave Maria* e tomando sol: se o espetáculo deve se tornar um jardim zen, é realmente necessário semear, deixar crescer e cuidar de um belo jardim tropical para depois arrancar pela raiz todas as plantas? Não seria melhor carregar pedras? É realmente o sofrimento de arrancar que dá qualidade ao jardim zen?

De: EB

Enviada em: 31 de julho de 2012 19h06

Para: Julia Varley

Assunto: RE: jardins zen

Não estou falando de um jardim zen, mas de um espetáculo zen. Eu compreendo a sua dor neste processo que você chama de arrancar. Mas se eu guiá-la para algo inefável, difícil de explicar e que mora na oração, poesia e amor, podemos somente seguir o caminho do NETI NETI, não isso, não aquilo.

De: Julia Varley

Enviada em: 1 agosto 2012 16h00

Para: EB

Assunto: RE: jardins zen

Neti Neti? Você pode explicar para a ignorante?!

De: Eugenio Barba
Enviada em: 1 de agosto 2012 19h43
Para: Julia Varley
Assunto: RE: jardins zen

NETI (sânscrito) significa NÃO, no hinduísmo é o caminho conceitualmente a seguir para se obter a experiência do Ser Supremo. Deus é um cavalo? NETI. Deus é um não-cavalo? NETI. Deus é um burro? NETI. Deus faz o bem? NETI. Deus faz o mal? NETI. Julia faz isso. NETI. Julia faz aquilo. NETI.

Seminários

Faz alguns anos que Eugenio e eu temos em todo mês de dezembro um seminário numa chácara em Brasília, fora da cidade. É intitulado "A Arte Secreta do Ator" e é organizado pela diretora Luciana Martuchelli com seu grupo YinsPiração. Todos os anos, tentamos desvendar para nós e para os participantes as particularidades da ficção teatral, aquilo que chamamos de "pensar por ações." Eugenio recorda as invenções técnicas fundamentais que utilizamos em nosso trabalho: a segmentação, de Stanislavski; o comportamento que não corresponde ao texto, de Meyerhold (desenvolvimento independente de uma partitura física e vocal que se encaixam mais tarde); e o processo de redução das ações do Odin Teatret.

Durante uma sessão eu exemplifiquei o processo de segmentação levantando uma cadeira. A sequência de ações foi dividida em abaixar-me, segurar os braços da cadeira com as mãos, pegar os pés da cadeira com as minhas mãos, pressionar os dedos, olhar para o lado, voltar ao local conveniente para levantar o peso e levantar a cadeira colocando-a em pé. Eu fixei a sequência com a cadeira, em seguida, realizei a sequência sem o objeto, mantendo as variações e as tensões das poucas ações que inventei.

Para demonstrar a força expressiva desta sequência simples, Eugenio me pediu para improvisar na frente dos participantes. Improvisar no sentido de variar: eu tive que mudar a amplitude das ações, o ritmo, permanecendo no lugar ou usando toda a sala, girando em diferentes pontos no espaço, explorando todas as direções, avançando na sequência, retornando subitamente e, em seguida, continuando a sequência de ações, por vezes, repetindo algumas delas, realizando ações com apenas o tronco, face ou com as mãos, dançando com uma atitude extrovertida ou introvertida, seguindo diferentes associações. A improvisação durou cerca de vinte minutos e foi gravada em vídeo. Para o desconcerto dos participantes, Eugenio me pediu para memorizá-la.

Não foi nada fácil e isto me tomou muito tempo. As variações de tensão eram contínuas e mínimas, ditadas pela busca de variação do aqui e agora, mas

o que eu fazia era apenas levantar uma cadeira. Eu não tinha nenhuma imagem que me ajudasse a lembrar. Eu lia em minhas anotações "eu levanto o meu braço esquerdo e, em seguida, o direito", "eu me inclino para a direita e olho", "dou alguns passos e me curvo" sem ser capaz de distinguir a parte da improvisação na qual eu me referia. Eu era incapaz de anotar as mudanças que já eram difíceis de reconhecer no vídeo. Depois de quase desistir, eu resolvi brevemente a tarefa aprendendo a improvisação generalizadamente e acrescentando, cada vez que eu a repetia, a tensão e a energia particular da improvisação realizada pela primeira vez. Eu transformava ações em reações até algo que eu inventava no instante.

Nos anos seguintes, as sessões do seminário "A Arte Secreta do Ator" em Brasília e em outras oportunidades de trabalho aberto, Eugenio persistiu na improvisação da cadeira. Ele estava tentando desenvolver meus materiais como atriz nos quais não repetisse as minhas tendências e maneirismos, montando com isto as cenas de *Ave Maria*. Estávamos no meio de um intenso programa de turnê com *A Vida Crônica*. Utilizamos os seminários em vários lugares do mundo para ganhar algumas horas de trabalho no espetáculo. Eugenio se aproveitou disso para mostrar a "cumplicidade" ou o "real" trabalho do ator com o diretor.

Tive que adaptar a improvisação da cadeira ao som de uma marcha fúnebre, repetindo infinitamente as inúmeras variações de como inclinar-me, de parar repentinamente, de olhar em diferentes direções. Recomeçava continuamente para avançar de segundo a segundo e fixar cada ação sob as notas musicais, inserindo pausas e acelerações bruscas. Após várias fases de elaboração, Eugenio me entregou uma fotografia de Maria e me pediu para rasgá-la. Ao me lembrar a improvisação, como cada ação foi fixada na música, o cantar de algumas notas da música em uma oitava acima, em seguida, abaixo e em seguida, rindo, agora eu também tinha que pegar do chão as inúmeras partes da fotografia que eu tinha rasgado. Cinco passos e um pedaço de papel, oito passos e dois pedaços... eu tinha que jogá-los para cima, fazendo dois punhados deles, pisar neles, mantê-los escondido atrás das minhas costas... em todo tempo, a única imagem que me acompanhava era o levantar de uma cadeira: uma verdadeira tortura!

Para exemplificar aos participantes a criação de ações partindo de um texto, eu também transformei cada palavra de um escrito em uma sequência física, depois cada ação física em ação vocal, e cada ação vocal em um modo de dizer o texto. No final, eu tive que dançar ao ritmo pontuado de uma alegre música brasileira, relembando todas as ações que passavam em uma sucessão muito rápida. Eu criei uma nova cena partindo de outros textos e busquei inspirações de imagens para encontrar ações vocais. Tudo era improvisado, fixado, repetido, montado e elaborado com objetos e figurinos no curso de algumas horas para demonstrar aos participantes do seminário todo um percurso



Foto: Tommy Bay

criativo desde os primeiros passos até os primeiros possíveis resultados. Trabalhar em público é útil, mas extenuante. Aquilo que durante os ensaios podem levar meses para ser incorporado e desenvolvido, em situações públicas deve coagular dentro de poucos dias para dar a sensação a quem observa que, apesar da dureza, o caminho abre perspectivas inesperadas.

Durante outra sessão de "A Arte Secreta do Ator", sempre em Brasília, o *Réquiem*, de Mozart, foi o ponto de partida de uma série de improvisações. Aqui, o diretor solicitou violência e força. Ele estava à procura de soluções para a cena em que eu tirava a máscara de Mr. Peanut. Durante muito tempo, esta cena quebrava o espetáculo em dois, mudava a convenção teatral e foi preciso criar continuidade. Invés do comum, Eugenio começou tentando enfatizar esta quebra. O diretor sugeriu-me imagens como "a morte de São Sebastião", "cavalos selvagens" e "luta entre gladiadores". Os resultados que eu fixei me deixaram sem fôlego por conta do esforço que exigiam. No ano seguinte, o diretor me pediu para transformar essas sequências separadas em uma única cena: a ternura de uma mãe protegendo seu filho. "Você pode reduzir e mudar o ritmo" - me incentivava o diretor. Como explicar para ele que tudo pode ser mudado menos a essência da ação?

Depois do cansaço de criar, aprender e mudar, eu acabei me afeiçoando ao material incorporado, mas toda vez eu tinha que concordar em voltar ao início, jogando quase tudo fora. Depois de tantos anos de espetáculos solos e com o grupo, eu media a minha capacidade de lidar com a necessidade de não me repetir. Mas o equilíbrio entre a necessidade de encontrar algo novo e sentir a sua personalidade aniquilada é estreita. Para a *Ave Maria*, a colaboração entre a atriz e o diretor foi difícil, espinhosa, frequentemente, dolorosa. Em vez de estimulação mútua, foi estabelecida uma falta de confiança de ambos os lados. O diretor se entusiasmava propondo soluções técnicas e sempre mais objetos, enquanto eu me oporia pensando nas turnês futuras. O diretor protestava contra essa minha forma de censura que limita a sua criatividade, e eu o acusava de ter se tornado impaciente e querer pegar atalhos.

Por trás do véu que escondia o meu rosto eu chorei tentando conter a minha impetuosa necessidade de protestar. Mas eu também estava feliz que o véu e o chapéu escondiam a minha expressão, especialmente por conta dos espectadores que acompanhavam o processo. Como atriz, com o solo *O Castelo de Holstebro* e *As Borboletas de Doña Música* eu tinha conquistado a minha autonomia. Com *Ave Maria* eu voltei a ser uma iniciante. Era como se o espetáculo fosse sendo construído, fragmento por fragmento, usando as instruções minuciosas do diretor em um processo que me lembrou do meu primeiro espetáculo com o Odin Teatret, *Cinzas de Brecht*. Foi como se a maturidade devesse se revelar aceitando voltar ao início.

O abraço

Minhas origens no teatro são marcadas pelo Chile. Quando adolescente, eu comecei a fazer teatro na Itália ao lado dos latino-americanos exilados. Com eles aprendi as primeiras técnicas do ofício e com eles me aproximei do Odin Teatret. Naquele tempo, quando eu ainda morava em Milão, um dos meus primeiros espetáculos era para protestar contra o golpe militar no Chile em 11 de setembro de 1973. Salvador Allende, Augusto Pinochet, Víctor Jara, Inti Illimani e Pablo Neruda foram nomes familiares no meu compromisso de jovem militante da esquerda extraparlamentar.

Até mesmo o Mr. Peanut lembra-se bem do Chile: ele foi dar um pedaço de pão em forma de coração para os pássaros em frente da Moneda, o edifício onde no dia do golpe de estado em 1973, morreu Salvador Allende e onde, também em 1973, Augusto Pinochet foi instalado. Mr. Peanut pulou a cerca do gramado, ele segurava no alto o coração de pão, e começou esfarelá-lo. Nós não sabíamos que naquela mesma manhã havia ocorrido uma manifestação e foi por isso que a polícia de choque foi chamada ao palácio presidencial do ditador. Mr. Peanut foi derrubado no chão, golpeado e arrastado. Eles tentaram rasgar a máscara que estava amarrada no meu queixo e me carregaram puxando-me pelos meus cabelos e pernas de pau. Eugenio correu em minha defesa e ele foi levado também. Somente a intervenção de alguns atores chilenos, amigos nossos, e entre eles a notada atriz de televisão Rebeca Ghigliotto, e a Embaixada da Dinamarca, nos tiraram da delegacia. Conseguimos reaver a máscara e o figurino. Depois do medo, a Morte voltou a sorrir nos meus braços. Era 1988 e o regime militar ainda estava no poder.

No espetáculo do Teatro del Drago sobre o golpe no Chile, em Milão 1974, a um ponto da peça eu usava uma máscara de morte para representar a Democracia Cristã daquele país que apoiava a greve dos transportadores que sabotavam o governo de Salvador Allende. Hoje, quase quarenta anos depois, *Ave María* me transporta para o Chile com uma outra máscara da morte.

Quem conta a história de María? A Morte pode ser um personagem que narra a vida e suas transformações? Enquanto os primeiros espectadores de *Ave María* comoveram-se por causa da doçura e alegria de María, eu fecho meus olhos detrás do véu e do chapéu. O mundo ao meu redor se torna estreito e escuro. Tento trabalhar, obedecer ao diretor e interpretar o meu papel ouvindo as palavras de María. Espero que as camadas de *neti neti* teçam o véu da ilusão teatral nos gestos, silêncios e palavras que fazem as pessoas rirem e, no final que reste o silêncio dos espectadores. Eu sei que um dia abrirei meus olhos novamente e tomarei a energia do espaço ao meu redor.

No verão de 2012, eu assisti a uma palestra do escritor italiano Erri de Luca.

Ele contava, entre outras coisas, sobre um poeta de Sarajevo que perdeu a esposa. Nos poemas de amor que ele as tinha dedicado havia estes versos: "três bilhões de mulheres no mundo e não são você", e, "deixe-me te abraçar com este poema". Se a poesia é um abraço, também um espetáculo pode ser.

No espetáculo *Ave Maria* ganham vida em mim Salvador Allende e Pablo Neruda, Rebeca Ghigliotto e María Cánepa. Eles me abraçam e eu os abraço. O abraço é uma ilusão porque ele dura apenas o tempo de um espetáculo que desaparecerá comigo. Mas a ilusão é a arte do teatro: manter vivo o que não existe, dar um som e presença às palavras no papel; faz falar e agir àqueles que são apenas memória. Fazer um espetáculo para manter María viva é a minha ilusão vital do momento, até chegar também a minha vez de ser abraçada por uma senhora de rosto velado que usa um chapéu preto elegante.

Tradução: Marilyn Nunes



Foto: Rina Skeel



Foto: Rina Skeel

María Cánepa

Quando cheguei à igreja no dia do funeral de María, Juan Cuevas me surpreendeu com um estranho pedido feito pela sua falecida esposa (porque ela era em geral muito distraída, mas muito precisa nas particularidades, como convém a uma grande atriz do seu nível): que eu fosse o único orador desta sua última aparição pública. "E por que, Juan?" eu perguntei. "Para dizer a verdade, eu não sei", esta foi a sua breve resposta enquanto entrávamos na igreja que estava cheia de pessoas importantes.

Eu conhecia María desde o dia em que a escola em que eu estudava me levou para ver *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, um espetáculo em que ela era a protagonista. Eu ainda guardo esta experiência na minha memória e nos meus sonhos. Esta foi a causa pela qual mais tarde eu abandonaria os meus estudos em psicologia para estudar teatro. Ali começou a minha proximidade com esta mulher maravilhosa, uma proximidade que continua através do tempo, mesmo após a sua morte. María era casada com o meu professor, o queridíssimo, eminente e fundador do Teatro Experimental, o diretor Pedro Orthous. Depois da morte de Pedro, María se casou com Juan Cuevas, um aluno muito estimado, que foi também meu assistente de direção e parceiro em importantes aventuras culturais durante o reinado de Pinochet.

Minha história com as Artes de Comunicação, como são chamados agora, começou com a inauguração do Teatro Antonio Varas, da Universidade do Chile, uma sala obtida após uma longa luta para a consolidação de um projeto de arte no qual faziam parte Pedro e María. Nós já tínhamos obtido do Estado, através da Universidade do Chile, o financiamento de um grupo de atores, diretores, cenógrafos e técnicos, com um salário que lhes permitissem viver da sua própria profissão. A sala teria espetáculos de terça a domingo, isso em um país em que uma pessoa culta não participaria de um jantar ou de uma reunião social, ou nem faria parte de uma reunião de amigos, se não tivesse visto o Teatro Experimental, o Teatro de Ensayo, ou companhias de teatro comerciais. O teatro realmente importava naquela época. Quando entrei na Escola do Teatro Experimental eu era um adolescente. Eu fui selecionado para trabalhar em *Noite de Reis*, de Shakespeare, dirigido por Pedro Orthous, um trabalho com o qual a sala foi inaugurada.

Naquele tempo a relação com o professor era quase medieval: os aprendizes não tinham um horário pré-estabelecido. Muitas vezes eu almoçava na casa de Pedro Orthous, que morava em um apartamento nas proximidades. Lá também estava María que além de ser uma grande atriz e uma pessoa linda e generosa, era também uma grande cozinheira. Pedro, que era diretor quarenta e oito horas por dia assim como ela era atriz em tempo integral, a repreendia quando as cores da salada não combinavam bem. Ele dizia: "María, a alface tem que vir aqui, não ao lado da beterraba, porque tem toda uma combinação de cores que..." e dava uma lição de estética que eu ia gravando na minha memória. Ela respondia: "Sim, Pedro", e me olhava de forma eloquente como se quisesse dizer: "Não é sempre a forma a coisa mais substancial".

María nasceu com vocação para o serviço e de fato ela chega a estudar Serviço Social na Universidade do Chile, mas de repente se dá conta que há um serviço social muito mais importante vindo do teatro. E assim se explica o seu primeiro salto mortal, uma acrobacia que repetirá muitas vezes e que será uma de suas características essenciais: reinventar-se constantemente em busca de um eterno aperfeiçoamento. María é uma mulher de idade quando o golpe militar transformou a cultura e arte, especialmente o teatro, em algo suspeitosamente sedicioso, insalubre e antipatriótico. São muitos os artistas de teatro que deixaram o país; ela permanece, funda um teatro independente, conhece Juan Cuevas como um companheiro de cena e com ele recomeça a sua vida. Parte do zero com este novo amor e, sem esquecer do precedente, encontra a experiência e a coragem de amar alguém muito mais jovem que ela. Juntos criam o Teatro Q, que será uma importante trincheira contra a ditadura. Aqui María mais uma vez se reinventa com uma energia que só a morte extingue.

Por que María queria que eu fosse o único orador do seu funeral? Ora, tenho certeza de que ela não queria saudações oficiais ou discursos pomposos. Ela queria que se falasse dela como pessoa, com sinceridade e afeto. E então eu comecei com uma confissão que eu nunca a fiz em vida: que na minha adolescência eu fui muito apaixonado por ela... mas ela era casada com o meu professor, como nos melodramas do século dezenove. E depois eu não podia amá-la "porque sou casada seu aluno" - diria ela - "como no vaudeville do mesmo século", completaria. E nós teríamos morrido de rir!

María tinha a santa capacidade para rir de si mesma, especialmente de suas distrações que eram fenomenais. Uma vez ela entrou em uma grande loja de roupas e quando se viu na escada, em frente de uma mulher, ela foi para um lado, e a senhora foi para o mesmo lado, ela passou para o outro lado e a senhora fez a mesma coisa. Passou um tempo até que María perguntou: "Senhora, você passa ou posso passar?" e insistiu no pedido até perceber estava falando com um espelho.

No final de sua vida, María mistura a sua realidade com a poética do teatro. Ela transforma uma estadia no hospital em trabalho de pesquisa para um espetáculo, durante o qual deve estudar seu próprio personagem com "trabalho de campo" e é muito feliz, por ter aprendido muitíssimo sobre o seu personagem de enfermeira.

As últimas saídas de María foram muito tocantes. Enquanto todo mundo se preocupava por não saber onde ela foi nem a que horas saiu, chega um taxista que a traz para casa: ela saiu muito cedo porque tinha "um ensaio importantíssimo para um espetáculo maravilhoso, no Teatro Antonio Varas". Há anos o Teatro Experimental, a companhia de teatro com o qual ela tinha trabalhado e que teve a sua sede lá, deixara de existir.

Terminada a missa, Raúl Osorio, o atual diretor do Teatro Antonio Varas, se aproximou de mim e disse: "Foi bonito o que você falou, mas você deve saber que dos trinta estudantes que participaram de um curso com María, todos nós estávamos loucamente apaixonados por ela". "Que tolos fomos nós" respondi, e continuei: "María iria rir muito e ficaria adoravelmente feliz se houvesse sabido disso em vida".

Dezembro de 2012

Tradução: Marilyn Nunes

Gustavo Meza (Chile) é dramaturgo, diretor fundador do Teatro Imagen, membro da Academia das Belas Artes e Presidente do ATN (Autor de Teatro, Cinema e Televisão). Recebeu o Prêmio Nacional pela Arte no Chile.



Foto: Tommy Bay

Metade humano, metade fantasma

Técnicas que se aprendem e técnica para evitar as técnicas

Quando digo "metade humano, metade fantasma", a atenção cai sobre a palavra fantasma. De fato, nos esbarramos em homens e mulheres o tempo todo. Mas não é comum vermos fantasmas. Então, o que indica a imagem de um ser humano que também é metade fantasma? A resposta é simples: essa é uma das maneiras de definir um ator.

Para esclarecer essa ideia, temos que penetrar em um mundo onde os fantasmas são o ponto de partida e os seres humanos parecem instáveis e efêmeros.

Logo após a segunda guerra mundial, nos anos da chamada "guerra fria", a Coreia viveu um conflito bastante sangrento. Seul, a capital da república da Coreia do Sul, hoje é uma das metrópoles mais populadas do mundo. O país é uma das potências industriais do planeta, um dos líderes da alta tecnologia com uma riqueza que se desenvolveu depois de 1953, no final da guerra em que a União Soviética e os Estados Unidos se confrontaram atrás da cortina da Coreia do Sul e da Coreia do Norte. O temido apocalipse atômico e planetário se materializava em doses homeopáticas e numa guerra ainda à moda antiga, que não usava as armas de extermínio de massa. Com crueldade ainda maior seguirá o Vietnã, mas sempre nos limites dos massacres à moda antiga. Só que a Coreia do Sul, ao contrário desse país, saiu da guerra mais forte e mais rica, mesmo que de modo sangrento.

Uma das consequências da abertura ao mundo ocidental, e também a um desenvolvimento material, foi a busca das próprias raízes culturais. O alicerce da própria identidade espiritual e nacional, que no passado havia sido pisoteada pelas grandes potências asiáticas e ocidentais, foi a tradição xamânica: as práticas, os rituais e as crenças que regulam as relações entre os vivos e os mortos. Essa tradição, que por quase meio século também tinha alimentado a resistência durante a ocupação japonesa, ainda era vital e difundida entre a população.



Foto: Rina Skeel

Em 1962, com o objetivo de frear o processo de ocidentalização, foi fundada a Associação para a Proteção dos *Bens Culturais Intangíveis*. O xamanismo foi identificado como um eficaz antídoto de massa para opor resistência à cultura e às expressões artísticas importadas do mundo ocidental. Em 1988, a Associação para a Conservação do Xamanismo deu início a uma série de atividades para transmitir o pensamento xamânico com suas danças, músicas, cantos e rituais. O

processo de "classicização", que em outros países havia enobrecido danças e teatros extremamente refinados, aqui foi aplicado a uma cultura que tinha contato direto com as crenças populares e com o mundo dos mortos.

Desse processo derivou uma interessante forma dramaturgica que se baseia na estrutura dos rituais xamânicos. Espetáculos concebidos com essa estrutura ocuparam espaços fechados e ao ar livre, inclusive como *agitprop* durante os violentos protestos estudantis em prol da democracia. Em 1988, durante as Olimpíadas de Seoul, foram encenados inúmeros espetáculos de teatro e de dança que possuíam essas características.

Três fases determinam essa particular forma dramaturgica: no começo do espetáculo, um ator canta e dança de acordo com a ritualidade xamânica e evoca os personagens do espetáculo (que são os outros atores). Depois, estes últimos aparecem na cena dos vivos e representam a própria história. Na última parte, eles são mandados embora ritualmente por um ator, que os envia de volta ao mundo das trevas de onde lhes tinha feito surgir.

Todavia, na maioria das vezes, ainda que muitos coreanos e estrangeiros gostassem desse corajoso casamento entre o "pensamento selvagem" e o "pensamento racional moderno", a força do espetáculo resultava desequilibrada. Tudo o que estava relacionado à moldura do espetáculo - a evocação e a despedida - se desenrolava segundo as formas de uma convenção que se expressava com a língua enérgica da dança e das sonoridades sugestivas do ritual. Mas a parte central, na qual os atores interpretavam os acontecimentos de um texto teatral contemporâneo ou clássico, sofria esse confronto e quase sempre expunha a fragilidade da tautologia: ações cênicas de natureza cotidiana que representavam ações cotidianas. Os atores tinham a exata sensação de que, fora da moldura xamânica, o resto fosse um teatro insípido e autorreferencial. Joseph Conrad o tinha chamado de *teatro do horror* - o horror de ver seres humanos que se fingem de seres humanos.

As palavras que Conrad dirigia contra o teatro londrino de sua época enfatizam o vago mal-estar do espectador diante de um teatro que se limita a *comunicar* permanecendo biologicamente inerte: o ator não consegue informar, dar-forma-em-vida à relação com o espectador. Para que a relação entre o ator e o espectador ganhe vida, não basta que seu objeto seja reconhecível ou verossímil. É preciso que ele *coloque em movimento os sentidos dos espectadores*, que os leve a se orientar pelas possíveis narrações e horizontes associativos da representação, mas que também lhes permita entrar em contato com suas próprias experiências e com as experiências do mundo contemporâneo, assim como com os extratos da biologia arcaica e de tempo imóvel em sua própria interioridade. O espetáculo se torna forma-em-vida por meio de uma

"língua de ator" de signos impregnados de energia rítmica, evocativa e narrativa que induzem a um diálogo entre as diferentes naturezas do pensamento de cada espectador. A relação teatral se torna viva quando os signos da língua do ator, como minúsculos pontos de acupuntura, irradiam ressonâncias cenestésicas, mnemônicas, associativas, instintivas e conceituais. Isso é o que acontece com a poesia no momento em que ela se distingue da prosa do dia a dia. Falando de teatro, poderíamos nos perguntar: qual é essa distinção no comportamento humano que, em cena, o transforma em comunicação estética e artística?

O teatro sul-coreano tentou fazer um transplante corajoso, mas sua boa vontade não se apoiava em uma técnica atoral igualmente eficaz. Essa opinião é resultado da minha experiência direta. Durante as partes xamânicas, eu me sentia estimulado e levado pelo modo em que os atores agiam, por seu ritmo, por sua energia concentrada em formas precisas de "vida potenciada", uma vida da qual eu conseguia, às vezes, decifrar o sentido, mas que ressoava em mim até quando eu não era capaz de compreender. No entanto, quando os atores começavam a representar os personagens do espetáculo, as velas ficavam quase sempre frouxas, eu entrevia a rota e a corrente, mas a imprevisível força do vento já tinha se dissolvido.

A *presença* do fantasma - do personagem (ou do morto) que retorna - era toda construída com a precisão de uma convenção que a diferenciava da previsibilidade típica do comportamento cotidiano. Depois, quando o ator deixava o fantasma/personagem interpretar acontecimentos e situações da realidade histórica ou da ficção artística, eu, como espectador, não sentia mais a consistência e a sombra do mundo rigorosamente distante de onde ele havia chegado. Ele não era mais um fantasma e ainda não era um ator. Terminava, irremediavelmente, por se tornar um ser humano que se fingia de ser humano.

A perfeição com a qual o ator observa

Os espetáculos sul-coreanos que usam as convenções do ritual xamânico revelam um dos problemas ocultos da arte teatral: primeiro vem o Fantasma, depois o Ator. Em outras palavras, primeiro vem a forma, o fantoche artificial/artístico, o vazio modelado e pronto para ser *hanté*, habitado: a estátua do personagem heroico ou engraçado que se move sozinha. Depois, é preciso inserir uma *vida* nesse fantoche e nessa estátua: a força animada da presença do ator que nós, espectadores, podemos olhar como se fosse um de nós. Na verdade, a pessoa do ator conserva seu mistério, não o exhibe: deixou que ele fosse engolido pelo personagem. E assim, ao mesmo tempo em que reconhecemos que o ator é realmente parecido conosco, espectadores, também precisamos reconhecer que

não é parecido de jeito nenhum. Constatamos a "vida potenciada" e o sentido ampliado de sua ação. Mas também observamos as marcas de gestos, imobilidades, entonações, ações e pensamentos que, ao que parece, é como se não os conhecêssemos.

O "como se" do ator só é um processo real quando ele mobiliza um "como se" do espectador, igualmente articulado e reconhecível *a posteriori* assim como o outro é construído *a priori*.

A cada vez que tentamos definir uma arte genuína do ator, recorremos a frases embaralhadas, explicações científicas ou formulações poéticas. A mesma coisa acontece com o vinho genuíno que, como sabemos, não tem um sabor imaginário. É tão real que inebria. Mas quanto tentamos descrever seu sabor, as palavras parecem inadequadas. Então elas começam a boiar no ar como se fossem fumaça, não porque indiquem algo vago, mas porque queremos definir *uma experiência tão elementar* que não encontramos palavras elementares.

Toda pessoa que busca indagar sobre a interioridade do ator acaba se debruçando ou mergulhando em seu espírito. Ou então, por reação, nega a existência de um problema *espiritual* e afirma que o que conta é a precisão do desenho e da partitura gestual. Dois equívocos especulares: a precisão dos relógios e a profundidade das sondas são elementos igualmente inertes. O ator se torna um *corpo-em-vida* devido ao mistério, à técnica e ao espírito de observação.

Bertolt Brecht, em seu *Discurso aos atores-operários dinamarqueses*, disse isso com palavras que poderiam ter sido de Stanislávski ou de qualquer profissional experiente: o ator deve possuir a arte da observação antes de qualquer outra capacidade. Não importa como ele é visto, o que viu e o que mostra. Deve-se conhecer aquilo que ele conhece. Nós o observamos para ver a perfeição com a qual ele observou.

Técnicas que se aprendem e técnicas para evitar as técnicas

A tentativa de transplantar a tradição dos "teatro-dança" asiáticos na tradição do teatro de matriz europeia foi sempre problemática, e o exemplo coreano, sob a égide do xamanismo e do *p'ansori*, ajuda a esclarecer a razão de tudo isso. A dificuldade desse "transplante" tem suas raízes em uma contradição: a distância existente entre *as técnicas que se aprendem* e aquela que poderíamos chamar de *a técnica para evitar as técnicas*.

Repercorrendo a história do teatro europeu, é fácil constatar que várias vezes ele utilizou comportamentos maneirísticos, caracterizações, clichês e um certo *savoir-faire* cênico, mas seus atores sempre fugiram da criação de técnicas do corpo codificadas. No teatro conhecido como "de prosa", o teatro europeu

sempre evitou a construção de técnicas precisas do corpo, assim como aconteceu no campo do canto, da dança, da acrobacia ou das artes marciais.

É difícil estabelecer a existência de uma tradição sem técnicas mensuráveis. Essas técnicas devem ser as mesmas para todos aqueles que pertencem a um mesmo gênero teatral, com a possibilidade de serem divididas em subgêneros bem organizados e de estabelecerem um modelo de qualidade capaz de definir uma escala de valores para medir as excelências e as acepções. É aleatório estabelecer um diálogo sem técnicas objetivas. Duas tradições diferentes podem dialogar entre si, podem encontrar um ponto de contato ou até mesmo se entrelaçar e criar uma simbiose. Mas é impossível alcançar tudo isso se falamos de um confronto entre uma tradição técnica mensurável e outra que, programaticamente, escapa de qualquer definição.

No século XX, atores e diretores europeus frequentemente expressaram essa impossibilidade reclamando da ausência de técnicas de recitação sólidas que pudessem ser comparadas àquelas da dança, do canto, da música e dos teatros tradicionais asiáticos. Lamentaram a existência de formas bem definidas, independentemente dos atores que deveriam tê-las habitado.

Mas vamos tentar pensar na ausência de técnicas comparáveis àquelas das convenções cênicas bem definidas como se isso fosse uma fascinante aventura, e não o sintoma de uma falta. Acho que, dentro do fantasma cênico - ou do personagem -, vamos acabar encontrando a *diferença do ator*.

A partir do final do século XIX, muitos artistas, começando por Stanislávski, fizeram aquilo que, na prática, nunca tinha acontecido na história do teatro europeu: tentaram definir detalhadamente as técnicas basilares da arte do ator, visando a uma pedagogia que tivesse seus próprios fundamentos, assim como acontece nas outras artes representativas (canto, dança, pantomima). Mas, observando bem, as técnicas dos reformadores europeus eram completamente diferentes das outras "técnicas", já que após estabelecerem o ponto de chegada - a forma excelente que almejam - elas buscam os meios adequados para alcançá-lo. As técnicas dos reformadores, na verdade, eram tentativas de analisar estratégias e procedimentos pessoais. A pergunta para a qual buscavam resposta era "*o que faço quando faço o que eu faço?*", e não "*o que e como você deveria aprender a fazer se quiser aderir a esta ou a aquela convenção artística?*".

A técnica que evita as técnicas busca, ao contrário, o desafio e a aventura do artista solitário, descuidando da nobreza da Tradição para descobrir o choque de uma invenção imprevista, sem se importar se ela está ao centro do exercício de um ofício mediocre. Isso não é uma insuficiência do teatro ocidental, mas transformou-se na característica de toda forma de teatro contemporâneo em qualquer continente. Essa

é também a sua estranha peculiaridade - estranha se vista no contexto das artes representativas codificadas das diferentes civilizações do planeta.

A dança entre as duas metades - a metade ator e a metade fantasma - é um desafio que a cada vez pode levar a resultados inesperados. Este desafio não consiste na difícil ascensão para encarnar uma forma de arte à perfeição. Muito pelo contrário, ela parece a luta entre dois adversários provisórios: o fantasma do personagem e a pessoa do ator que o enfrenta. Lembra a luta de Jacó com o Anjo, um dos mitos da fundação da cultura ocidental, assim como nos mostra o Velho Testamento. Mas no teatro contemporâneo, nem sempre o ator pode afirmar após o espetáculo: eu desafiei um fantasma e não fracassei.

Tradução: Patricia Furtado de Mendonça



Foto: Rina Skeel

Texto do espetáculo

I

María Cánepa, atriz, nasceu no dia primeiro de novembro de 1921, morreu em 27 de outubro de 2006. Você se move no seu pequeno espaço, está virando mar que não sabe ser mar, o abismo é o seu futuro. Ai, que alegria te ver!

Hoje de manhã uns atores vieram me visitar. Eu não os conhecia. Tinham vestido roupas de luto para se aproximar de mim, enquanto eu estou sempre de bom humor, alegre, como um passarinho que voa entre as ruínas. Os atores me fitavam com olhos desesperados. Estavam transformando a perda em dor. Talvez estivessem já pensando em como utilizar a sua dor para um futuro personagem.

No final, deixei-me comover pelas lágrimas daqueles pobres atores e me diverti ao consolá-los. Agarrei suas mãos, acariciei seus rostos e olhei-os com ternura.

Agora estou sozinha nesse quarto onde nada se move. Sinto, dentro de mim, um cansaço pelos efeitos da tragicomédia que representei hoje de manhã. Pode ser que a atriz morta, tão querida pelos seus colegas, tenha encontrado uma vida nova. Eu não sei. Quem poderia saber? Talvez seja apenas uma ilusão.

II

Há momentos em que me sinto dividida em duas. Uma presença estranha se move dentro de mim como se eu tivesse uma irmã gêmea, como se fôssemos um corpo só. Essa irmã enterrada em mim é María.

María é a teia de aranha e eu sou a mosca. María vai e vem entre o que ela é e o que ela não é. Espalha pensamentos em minha mente, semeia palavras em minha boca, pensa com meus olhos. Eu a vejo, a toco, a abraço. E María desaparece.

María, faça ouvir a sua voz. Diga alguma coisa, María. Não brinca não, María!

III

O que se ama quando se ama, meu Deus, a terrível luz da vida ou a luz da morte? O que você se procura, o que se encontra, o que é isso: amor? Quem é? A mulher com a sua profundidade, suas rosas, seus vulcões, Ou este sol colorido é o meu sangue fúrioso quando eu entro nela até as últimas raízes?

Ou tudo é um grande jogo, meu Deus, e não há nenhuma mulher e nenhum homem, mas um só corpo: o teu, distribuídos em estrelas de beleza, em partículas fugazes de eternidade visível?

Estou morrendo nisto, ó Deus, nesta guerra de ir e vir entre elas pelas ruas, de não poder amar trezentas por vez, porque eu estou sempre condenado a uma, a essa uma, a essa única que você me deu no antigo paraíso.

(Gonzalo Rojas : O que se ama quando se ama)

IV

Isso aconteceu na época em que os animais falavam, e eu era pura de alma e de corpo. Numa pequena praça mal iluminada de periferia havia um circo. Um menino loiro treinava no trapézio com seus pais. Me apaixonei perdidamente por ele: o primeiro amor da minha vida. Um amor de mãe. É esse amor que me faz superar, a cada dia, os obstáculos que tenho que enfrentar neste lugar.

O primeiro amor da minha vida, o menino loiro que caiu do trapézio, e minha última filha, Maria, me ajudaram a dissipar a cortina de fumaça que envolve o mistério desse hotel internacional onde eu moro. Não é um hotel cinco estrelas, mas uma sala de espera, com electricidade e música.

Hoje de manhã me levaram para um quarto onde havia apenas uma cadeira. Na mesma hora vi que não era uma cadeira eléctrica, e sim uma cama. Fizeram com que eu me deitasse nessa cama, completamente nua. Homens e mulheres, elegantemente vestidos de branco, me coroaram com um capacete de aço do qual saíam duas longas flores eléctricas. E me amarraram.

O que eu podia dizer? Colocaram uma mordaca entre meus dentes. Ligaram um interruptor que estava num armário de parede. E uma estrela caiu do céu, e aterrissou no meu crânio. Eu me transformei num corpo de gelo. Mas não posso morrer.

De repente eu vi que estava na cama do meu quarto do falso hotel internacional. Eu pensava em você, Maria. Trezentos degraus em poucos instantes. Pele de pedra sobre a sua cabeça. Bem-vinda. Ave Maria.

Agora eu pergunto: que segredo importantíssimo querem arrancar de mim à força, sem o consenso de um tribunal ou o conforto de um confessor? Por que se enfurecem, com toda a sua tecnologia, contra mim? Eles bem sabem que sou a enviada de uma potência absoluta que me deu a tarefa de fazer todo mundo cair num sono perpétuo: as crianças, os adultos e os velhos.

V

María sempre se dedicou ao seu ofício, primeiro, como assistente social. Em seguida, dedicou sua vida ao teatro. Foi atriz durante sessenta anos. Ela entendeu que a arte é um ato de amor, um encontro com os espectadores. Sem encontro, não há nem obra nem artista. O teatro foi a sua escolha de vida, porque o teatro é generoso. Quase morreu. Em seu delírio, ela sempre falava de teatro, mas nem sempre. Porque seu coração também batia por dois outros amores: Pedro, o amado que lhe ensinou o rigor do ofício; e seu segundo marido, Juan, com sua grande dignidade. Ela trabalhou, obedeceu ao diretor e interpretou papéis. Se alguém lhe pedisse, ela voltaria a fazê-lo. Tinha fé em uma vida mais harmoniosa. Apesar de tudo, continuou a acreditar no ser humano. María agradeceu o afeto que teve ao seu redor. Seus pais haviam lhe ensinado que o afeto só pode ser retribuído com afeto. María agora descansa nos meus braços. Ela gosta de mim e me diz isso com uma poesia de Pablo Neruda.

Gosto de ti calada porque estás como ausente
e me ouves de longe, e esta voz não te toca.
Parece que os teus olhos foram de ti voando
e parece que um beijo fechou a tua boca.

Como todas as coisas estão cheias da minha alma
tu emerges das coisas cheias da alma minha.
Borboleta de sonho, pareces-te com a minha alma
e pareces-te com a palavra melancolia.

Gosto de ti calada e estás como distante
E estás como queixando-te, borboleta em arrulho.
E ouves-me de longe, e esta voz não te alcança:
vais deixar que eu me cale com o silêncio teu.

Vais deixar que eu te fale também com o teu silêncio
claro como uma lâmpada, simples como um anel.
Tu és igual à noite, calada e constelada.
O teu silêncio é de estrela, tão longínquo e tão simples.

Gosto de ti calada porque estás como ausente.
Distante e dolorosa como se houvesse morrido.
Uma palavra então, um teu sorriso bastam.
E eu estou alegre, alegre porque não é verdade.

Poema 15

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía;

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Pablo Neruda



Foto: Tommy Bay



Foto: Rina Skeel

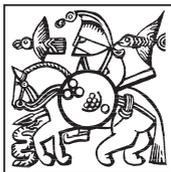
ODIN TEATRET - NORDISK TEATERLABORATORIUM

O Odin Teatret foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 transferiu-se para Holstebro, na Dinamarca, e se transformou em Nordisk Teaterlaboratorium. Atualmente, os 24 membros do Odin provêm de mais de dez países e três continentes.

Hoje, as principais atividades do Laboratório incluem: espetáculos apresentados na própria sede e em turnês; "trocas" feitas em diversos contextos, na Dinamarca e no exterior; organização de encontros internacionais de grupos de teatro e dança; hospitalidade para companhias e grupos de teatro e dança; Odin Week Festival anual; publicação de revistas e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral durante as sessões da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*); Universidade do Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com o ensemble multicultural do Theatrum Mundi; colaboração com o CTLS (*Centre for Theatre Laboratory Studies*) da Universidade de Arhus, com a qual organiza regularmente a The Midsummer Dream School; Festuge (Semana de Festa) de Holstebro; Festival trienal Transit, dedicado às mulheres que trabalham no teatro; OTA (*Odin Teatret Archives*), os arquivos vivos da memória do Odin; WIN, Prática para Navegantes Interculturais; artistas em residência; espetáculos para crianças; exposições; concertos; mesas redondas; iniciativas culturais e projetos especiais para a comunidade de Holstebro e de seu entorno etc.

Os 49 anos do Odin Teatret como laboratório favoreceram o crescimento de um ambiente profissional e de estudo, caracterizado por diversas atividades interdisciplinares e colaborações internacionais. Um campo de pesquisa fecundo é a ISTA, que desde 1979 tornou-se uma aldeia teatral onde atores e dançarinos de diversas culturas encontram estudiosos para investigar, confrontar e aprimorar os fundamentos técnicos de sua presença cênica. Outro campo de ação é constituído pelo ensemble do Theatrum Mundi, que desde 1981 apresentou espetáculos com um núcleo permanente de artistas de tradições e estilos diferentes.

O Odin Teatret criou 74 espetáculos que viajaram por 63 países em contextos sociais diferentes. Durante essas experiências, desenvolveu-se uma cultura específica do Odin, baseada na diversidade e na prática da "troca": os atores do grupo se apresentam com o seu trabalho artístico à comunidade que os recebe e, em troca, ela responde com cantos, músicas e danças que pertencem à sua própria tradição. A "troca" é uma espécie de permuta, ou escambo, de manifestações culturais, e não só oferece uma compreensão das formas expressivas alheias como também dá início a uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e divergências de pensamento, juízo e comportamento.



ODIN TEATRET

NORDISK TEATERLABORATORIUM

SÆRKÆRPARKEN 144 · POSTBOX 1283

DK-7500 HOLSTEBRO · DINAMARCA

TEL. +45 97 42 47 77 · FAX +45 97 41 04 82

E-MAIL odin@odinteatret.dk · www.odinteatret.dk

HOLSTEBRO · JUNHO 2013