



Vestígios da casa

Valmir Santos

Entre as inúmeras portas de entrada para *Les éphémères*, a imagem da casa emana conteúdos e formas que impregnam o espetáculo e fornecem pistas para a análise desenvolvida nestas linhas. A associação pode parecer elementar. Afinal, estamos tratando de uma companhia de teatro que há mais de quatro décadas radicaliza a criação coletiva. Basta mencionar o processo de obtenção de sua sede no subúrbio de Paris, a Cartoucherie, fruto de uma conquista à la usucapião, após longo período de ocupação. No entanto, as idéias, os sentidos e os discursos plenos ou figurados da casa atravessam a encenação de maneira tão pungente que, em suas especificidades, são bastante reveladores da prática e do pensamento do *Théâtre du Soleil* que o Brasil conheceu de perto pela primeira vez.

No episódio de abertura, uma mulher retorna ao lugar onde morou. No portão de ferro da casa, vemos uma placa: “vende-se”. De certa forma, a busca dessa personagem constitui o leitmotiv que atravessará as duas partes do espetáculo. O abandono físico daquele morada reflete o estado de coisas a que chegou quem esteve sob aquele teto – porque poucas coisas são menos fantasmagóricas do que o passado

comprimido entre paredes. Do episódio intitulado *Um jardim maravilhoso* até o 29º, o derradeiro *Um lugar maravilhoso*, acompanhamos a expedição dessa mulher por reminiscências materiais e afetivas, numa incursão minuciosa como se espera confrontado um inventário.

Ao revolver esse arquivo, o roteiro da peça movimenta outras camadas, vidas que não necessariamente se cruzam. São homens, mulheres e crianças invariavelmente circunscritos ao território domiciliar. Ao optar por uma dramaturgia de tom mais intimista, a companhia naturalmente inclinou para essa zona de refúgio e de conflitos. A dimensão doméstica não quer dizer uma ode à família, ao contrário, ela é disfuncional na maioria das vezes. A casa é traduzida, antes, como arquitetura das afeições e das aflições. É no ambiente de uma sala, na noite de seu aniversário, que o travesti acolhe a filha do vizinho, um homem amargurado. É na cozinha, sob silêncio torturante, só quebrado pelo tique-taque nervoso do relógio, que um sujeito de gestual rude afunda o rosto no prato de comida preparado pela sua ignorada mulher, também sentada à mesa – mas ela segue comendo e se permite inclusive abocanhar o bolo de sobremesa. É no sótão que uma criança toma

Valmir Santos é jornalista e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

aulas com uma professora, sob tempos de guerra. É no quarto que a mulher recebe a ligação do amante enquanto o marido ouve na extensão, no cômodo ao lado. É num documento enfiado por baixo da porta, ou nos socos e pontapés que a mesma recebe, que seus remetentes comunicam angústias e medos aos destinatários do outro lado, tão angustiados e amedrontados quanto em sua falta de ação. Aparelhos fetiches em qualquer residência urbana na contemporaneidade, como o telefone, a televisão e o rádio, são acionados com frequência durante a peça. Há uma ciranda de interfones e celulares que tentam alcançar o outro ou romper com este.

Evidentemente, os significados da moradia desdobram-se quando determinada cena se passa no quarto de um hospital, no quarto de um abrigo, na sala de um fórum ou num conjunto habitacional em que seus ocupantes são despejados pelo poder público. De qualquer modo, são nessas vivendas, entre quatro paredes, que se dão os encontros, os desmontes de máscaras, as revelações, as frustrações e as esperanças. Os episódios “sonhados, invocados, evocados, improvisados e encenados”¹ pelos atores não sucumbem ao intimismo romântico ou a qualquer outro recurso de hipertrofia do qual a cultura de massa faz uso para atomizar os sentimentos mais essenciais.

Numa analogia entre casa e corpo coletivo, *Les éphémères* representa uma guinada centrípeta na trajetória do *Soleil*. É um movimento francamente ensimesmado, ou seja, vingou a hora e a vez de falar de si, estrito senso. Nas décadas de 1990 e 2000, a companhia tocou em feridas do mundo que se vende globalizado, tais como médicos corruptos que distribuem sangue contaminado, extermínio de povos exilados e governos que perseguem imigrantes e refugiados em várias regiões do planeta.

Por ocasião do assassinato do ator argelino Azzedine Medjoubi, precedido de outras mortes de artistas daquele país, impedidos de ingressar na França que os colonizou, o *Soleil* divulgou uma nota de protesto destinada ao seu governo, comprometendo-se a:

“fazer todo o possível para ajudar as argelinas e os argelinos ameaçados de entrar na França, seja qual for a lei;
fazer todo o possível para ajudá-los a permanecer na França, seja qual for a lei;
declaramos que os temos alojado, que os alojamos, que os alojaremos enquanto suas vidas estiverem em perigo” (Pascaud, 2007, p. 184).

São palavras de indignação, de som e fúria diante do sistema irracional que bloqueava os vistos e, com isto, sentenciava seus pretendentes à morte. Em sua carta, a companhia se dispunha a fazer de sua casa uma trincheira contra a insensatez do Estado, uma mobilização política digna do currículo de Mnouchkine e de seus companheiros, que começaram essa aventura teatral na agitada década dos anos 1960.

Agora, com a produção de 2006, é como se descessem à micropolítica dos poderes nas inter-relações pessoais. Cada ator prospectou suas memórias e propôs situações que envolvessem os demais colegas em colaboração, numa fusão deliberada dos planos documental e ficcional. O que se viu na versão apresentada em São Paulo e Porto Alegre foi fruto de nove meses de depuração, até a estréia, sem que o auto-centrismo fizesse com que o coletivo perdesse de vista a dimensão universal pressuposta na arte. Resultou no mais francês dos espetáculos de Mnouchkine nos últimos tempos, a contrastar com o olhar estrangeiro de montagens recentes. Aqui, a despeito dos intérpretes oriundos

¹ Conforme ficha técnica do programa de *Les Éphémères*, que fez temporada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, de 12 a 29 de outubro de 2007.

de outros países, predominaram os contextos do país de Molière. “Procurávamos respostas, mas foram pessoas como nós que fomos encontrar”, reconheceu a diretora em carta endereçada a Eugenio Barba.² O trabalho de concentração empenhado na Cartoucherie obviamente os conduziu a uma verticalidade no desvelamento de suas verdades pessoais. A lida com material tão suscetível implica coragem no manejo de lembranças depositadas nos arquivos da dor e da alegria de se viver. Talvez por isso o espetáculo pincele o melodrama em passagens que enternecem ou apavoram, sublinhando aspectos heróicos, sentimentais e trágicos. A superposição da música contínua e lancinante de Jean-Jacques Lemêtre também induz ao gênero. Mas a concepção do *Soleil* é esquiwa a maniqueísmos. Não está em jogo restituir o bem ou o mal. Os personagens – até mesmo um soldado da polícia nazista – não perdem a condição humana, aquela com que o espectador se identifica nas atitudes de quem cuida ou arruína, linha tênue da qual também é equilibrista na realidade que enfrenta do lado de fora do teatro.

Esse delicado trânsito privado-público não toca à expiação e tampouco à “espiação”. *Casa dos artistas*, pasmem, foi como uma emissora brasileira de televisão nomeou um dos primeiros programas no rastro do fenômeno de mídia em que grupos de pessoas disputam a sobrevida da fama instantânea, teleguiados por câmaras e microfones. É sintomático que o *Soleil* não erga paredes no vasto camarim onde os atores se preparam. O aquecimento, a maquiagem, a colocação de figurinos, adereços, tudo é feito à vista do público que pode adentrar o espaço da casa do teatro até mais de uma hora antes do início da sessão. A prática é recorrente no histórico da companhia, em oposição aos sinais do tempo: não deixa de ser chocante que, nas apresentações brasileiras, parte da plateia tenha recorrido à mediação eletrônica para

flagrar aquele instante, em tese, de recolhimento partilhado. O espocar de flashes emitidos por câmaras de celular soou inconveniente, fez jus à sanha da espetacularização da existência a todo custo.

Antes de avançar para o entorno de *Les éphémères*, convém voltar à pista cenográfica em que deslizam, literalmente, os episódios. Os platôs circulares são mundos em rotação movimentados pelas mãos de atores que se alternam na função: ora estão em cima do tablado ora empurram os territórios alheios, recomposições arqueológicas de épocas em que transcorrem as ações. A carga realista é levada às últimas conseqüências na sagração dos objetos. Como os seres, as coisas são devidamente incorporadas à narrativa. Os aposentos domésticos são dispostos de maneira infinitesimal em suas texturas, design, cores. Os vínculos, ou falta deles, não são medidos somente pelos laços humanos, mas também influenciáveis pelo espaço, pelos objetos, pela comida: o iogurte no consultório hospitalar, o bolo na cozinha, a maçã do amor no quarto, as bexigas, os armários, as mesas, os tapetes, o sofá, as luminárias, o beliche, o fogão, a torneira, a pia etc.

Sentimentos sem expressão material são uma ficção idealista desprovida de sentido, explana Jurandir Freire Costa, pois as emoções são feitas de imagens e narrativas de caráter mental, mas também das propriedades que lhes são emprestadas por objetos e situações materiais: peso, cor, cheiro, som, altura, largura, profundidade. “Na relação do sujeito com o mundo, todo objeto cede parte de sua concretude física à imaginação emocional e toda intencionalidade emocional recorre à matéria física dos objetos para ganhar consistência e durabilidade culturais” (Costa, 2004, p. 162).

O prólogo destinado à parcimoniosa composição desse mundo cenográfico, no qual o espectador testemunha como que a monta-

² Trecho de carta traduzida no referido programa.

gem de um quebra-cabeça por parte da equipe, sob a penumbra (as coisas se encaixam para os descarrilamentos humanos), expressa com clareza as opções estéticas, o elogio dos artifícios de que é feito o teatro, o paradoxo de sua poética. Na medida em que são materializados em cena, os objetos e os espaços retroalimentam memórias no contato com o intérprete, a luz, a música. Tanto quanto a dramaturgia, eles, os inanimados, também “confessam”.

A rigor, o contrato que o *Soleil* firma com seu público, em qualquer parte do planeta, é estabelecido desde a chegada ao local. Quer envolto pelas muralhas medievais de Avignon, quer no perímetro urbano dos arranha-céus de Buenos Aires ou São Paulo, conserva-se o intento de reproduzir ali o ambiente em que o espetáculo originalmente veio à luz, no galpão-sede de Paris. A recepção envolve o cheiro da comida preparada e servida pelos artistas; enreda pela decoração das mesas, pelas velas acesas espalhadas, pelo incenso que queima. Esse preâmbulo de caráter ritual é acompanhado de perto por Mnouchkine, cuja vocação materna para com os integrantes da companhia se manifesta também no que toca ao público. Invariavelmente, ela é vista na entrada, dando as boas-vindas; e no restaurante, antes do início da sessão, durante o intervalo ou ao final, observando ou conversando com os comensais. Poucos rituais denotam mais o espírito caseiro do que aqueles em que são conjugados os verbos comer e beber conjuntamente. A diretora não se avexa, por exemplo, em pegar uma mangueira e borrifar os espectadores ao ar livre, sob cerca de 40º graus, como fez numa tarde durante o intervalo de uma sessão no Festival de Avignon de 2007.

Num projeto do porte do *Théâtre du Soleil*, o que se evidencia é a convicção e a satisfação em acolher visitantes os mais díspares e

fazê-los tomar parte em longas mesas em que o “eu” senta-se de frente para o “outro”, ou a seu lado, percebendo-se o que os une nas diferenças. Afinal, “a individualidade somente se realiza no grupo” (Santos, 2000, p. 78) e antagoniza com o individualismo vigente. Quem sabe, vem daí a incisão por justiça com a qual a companhia demarca o universo dos seus temas, uma cumplicidade decorrente do inexorável do teatro.

Tal atitude carrega algo da aura comunitária da década de 1970, quando se intuía conviver mais coletivamente – mote que inspirou a curadoria da última Bienal Internacional de São Paulo,³ sob o guarda-chuva *Como viver junto*, e não juntos, atentemos. O panorama, pois, mudou muito. Na era dos medos contemporâneos, conforme os paradigmas da nova ordem de sociabilidade, coexistem o declínio do homem no trato com o seu semelhante e a redução do espaço público.

“Os muros construídos outrora em volta da cidade cruzam agora a própria cidade em inúmeras direções. Bairros vigiados, espaços públicos com proteção cerrada e admissão controlada, guardas bem-armados no portão dos condomínios e portas operadas eletronicamente – tudo isso para afastar concidadãos indesejados, não exércitos estrangeiros, salteadores de estrada, saqueadores ou outros perigos desconhecidos emboscados extramuros” (Bauman, 2003).

A muralha que separa cultura e arte sofre abalos, não é de hoje. As fissuras são mais perceptíveis na esfera pública, quando estão em jogo noções identitárias, sejam elas individuais ou coletivas. A história nos lembra de regimes ditos democráticos ou ditatoriais, ambos dema-

³ A 27ª Bienal Internacional de São Paulo ocorreu entre 7 de outubro e 17 de dezembro de 2006, sob curadoria de Lisette Lagnado e os co-curadores Rosa Martinez, Cristina Freire, Adriano Pedrosa e José Roca e Jochen Volz.

siado estreitos na hora de manipular a criação artística em favor de seus discursos. Nos tempos digitais da alta velocidade, as fendas são ainda mais forçadas pelo capitalismo financeiro. Medidas sociais, ecológicas e culturais tornam-se moedas correntes para as grandes corporações. É de bom grado, para sua imagem, propagar uma fundação disso ou daquilo em seus balancetes. Para não dizer dos governos que brandem feitos – que se acreditavam dever de ofício – com o espalhafato dos santinhos eleitorais nos coretos ou nos teatros municipais da vida.

Nas metrópoles brasileiras, o teatro procura fazer contraponto ao pautar sua relação com o público através da interferência direta na paisagem da cidade, descentralizando circuitos e incluindo a periferia na geográfica artística. Isso é verificável principalmente em São Paulo, onde os grupos têm protagonizado essa demanda desde que entrou em vigência o Programa Municipal de Fomento ao Teatro.⁴ Vieram à tona projetos de ocupação de espaços não-conventionais cuja maioria alcança bons resultados, suscitando oxigenação da arquitetura cênica ou da dramaturgia em convergência mais estreita com o espaço, os objetos, a música, a luz e os corpos no intento de contar histórias coletivas dos seus integrantes ou do entorno onde se fixam. Numa inevitável comparação com a montagem mais recente do *Soleil*, é como se o Brasil botasse a cabeça para fora da janela e mirasse a apropriação da área pública, enquanto a companhia francesa nutrisse um movimento oposto, endógeno, pelo menos no que se desenhava até aqui.

“Quem faz teatro quer casa”, poderia ser empregado assim um lema possível para a voga do teatro de grupo na cena nacional a partir dos anos 1990, ou com mais fôlego desde aquela década. Ter um espaço de ensaios e comparti-

lhamento de processos passou a ser fundamental. Sala de espetáculos (às vezes para três, quatro dezenas de espectadores), sala de ensaios, sala de troca. Fora de circuito e próximo a um viaduto na região central de São Paulo, é lá que fica o galpão do Folias D’Arte; no distrito de Barão Geraldo, em Campinas, há o casarão da Unicamp hospedado pelo Lume; a “terreira” da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz já sofreu despejos em Porto Alegre e sua defesa pede uma vigília constante dos integrantes – os três são exemplos de extensões vitais para os criadores. Manter uma residência de fato artística afeta diretamente os caminhos estéticos; o lugar reafirma o elo (Maffesoli). A atriz Ana Cristina Colla, do Lume, descreve com essência a “casa cor de tempo” onde treina diariamente com os demais parceiros: “Por esses cômodos passaram muitos sacis, lobisomens, mulas-sem-cabeça, solidão e pipoca com café. Até fogueira tinha, no terreiro da frente” (Colla, 2006, p. 61).

Ariane Mnouchkine gosta de lembrar que, para Meyerhold, o edifício teatral deveria equivaler a um “palácio das maravilhas” em que todos pudessem vivenciar os mesmos encantos. E Jean Vilar, a quem o trabalho do *Soleil* é frequentemente associado, endossa: “Esse lugar exigia que o homem fosse tratado não como uma criança retardada, para quem mastigam a comida, mas como um adulto para quem dão o espetáculo a ser feito” (Barthes, 2007, p. 72). Quando a co-fundadora da companhia vai ao teatro, ela espera que o diretor ou diretora não bata a porta em sua cara. Torce para que a porta esteja permanentemente aberta, o que sustenta com uma anedota de cabeceira de Idriss Shah: “Se a sorte bate em tua porta, abre-a, dizem. Mas porque obrigá-la a bater mantendo a porta fechada?”⁵ (Pascaud, 2007, p. 187). Portas e janelas representam vasos comunicantes para a casa e para o mundo, tanto na vida como no teatro.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo, Hucitec, 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- PASCAUD, Fabienne. *Ariane Mnouchkine: conversaciones con Fabienne Pascaud. El arte del presente*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 2000.