



Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico

Entrevista com Béatrice Picon-Vallin¹

Quais são as relações entre encenação, tecnologia e aprendizagem do teatro na atualidade? Como as novas ferramentas tecnológicas podem afetar os processos de ensino do teatro, tanto na formação do artista quanto no âmbito escolar? Estas são algumas das questões que nortearam a segunda entrevista da série *Pedagogia e Cena Contemporânea*². A intenção dessa série de entrevistas é apresentar um panorama de enfoques teóricos diversos, tendo em vista o debate sobre a aprendizagem das modalidades de teatro que fogem aos modelos de escritura cênica convencionais. A Profa. Dra. Béatrice Picon-Valin é diretora do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, professora da Universidade Paris III e foi durante muitos anos professora de história do teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris. Sendo especialista em teatro do século XX, suas pesquisas abrangem o teatro russo, as questões relativas à encenação, ao trabalho do ator e às relações da cena com as imagens (cinema, vídeo, novas tecnologias). Nosso encontro com a pesquisadora aconteceu após a realização da disciplina “Teatro e Novas Tecnologias”, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, em abril de 2011.

SALA PRETA: A noção de teatro performativo, segundo Josette Féral, pode ser uma ferramenta pedagógica tanto para a formação dos artistas da cena quanto para o teatro na escola. Como você vê essa afirmação com relação aos conceitos de “teatro pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann, e de “reinvenção do drama” de pesquisadores franceses como Jean-Pierre Sarrazac?

BÉATRICE PICON-VALLIN³: Parece-me que o teatro contemporâneo se desenvolve independentemente das teorias, e o que conta é a experiência. Acredito que um

¹ Entrevista realizada por Marcos Bulhões, com participação de Verônica Veloso e captação de áudio e vídeo de Humberto Issao. Tradução de Verônica Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira.

² Também contribuíram para esse debate Jean-Pierre Ryngaert e Josette Féral (Sala Preta, 2009). Em 2012, está prevista a publicação da entrevista com Hans-Thies Lehmann.

³ Diretora de pesquisas no CNRS, ARIAS (Centre National de Recherche Scientifique – França). Professora de

excesso de teoria pode atrapalhar a formação. O teatro faz-se, primeiramente e *antes de tudo sobre um palco*; evidentemente, o palco não é um lugar fora de todo contexto político e social: ele não é, de forma alguma, um lugar que não depende das relações que existem entre os grupos, os homens e as mulheres de uma dada sociedade; porém, é ele que decide. E o contexto político, financeiro e social no qual os atores e o diretor trabalham e as relações entre os grupos são fatores que, em minha opinião, precedem toda teoria.

Todavia, é verdade que há tendências que se desenvolvem no teatro contemporâneo: vemos aspectos performativos, aspectos que chamamos pós-dramáticos, mas eles já existiram na história do teatro no século XX. Se os estudarmos bem, perceberemos que houve períodos no teatro do século XX, em que todas essas tendências já estavam presentes, e que elas se desenvolveram simplesmente de outra forma. Não tenho certeza de que esses aspectos performáticos e pós-dramáticos definam totalmente a originalidade da paisagem teatral na atualidade.

SALA PRETA: Em sua opinião, que instrumento ou ferramenta teórica poderia ser interessante para representar um teatro que não está necessariamente centrado nas noções de fábula e narrativa?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Considero hoje que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente, sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente “à procura”. Escolheria, talvez, a noção de “hibridação”, que me parece importante porque remete à ciência, às pesquisas das “ciências duras”, e acredito que o teatro tem muito a aprender com elas – particularmente com as neurociências. Portanto, se eu procurasse realmente uma teoria na qual pudesse me apoiar, seria mais para esse lado que eu me encaminharia, o que se liga à primeira questão que vocês me fizeram (que dizia respeito à formação do ator). Para responder a essa questão é a noção de “teatro híbrido”, “teatro estilizado”, “teatro múltiplo” que seria mais conveniente em minha opinião.

O teatro, há muito tempo, não é mais, de forma alguma, uma arte dominante. Sabemos que ele foi ultrapassado por muitas outras artes e mídias; no entanto, é uma arte que resiste. E o conceito de resistência (arte resistente) parece-me também algo muito interessante: tratar-se-ia de definir, então, o que é essa resistência, de aprofundar essa questão. Para existir, na verdade, o teatro – ou, antes, os teatros (penso

que é preciso utilizar o plural, pois não há *um* teatro, mas teatros) – deve utilizar tudo aquilo que é possível para existir, como lugar e como tempo. Na atualidade, vemos teatro em todos os lugares: nos lugares teatrais, mas também na rua, nos porões, nos apartamentos, nos parques, nos trens, nos caminhões, em cafés, em lojas, enfim, por todo lugar. E, da mesma forma, não há mais “formatos-tipo” de espetáculo: podemos ter um espetáculo que dure dez minutos ou cinco horas, outros que durem 24 horas... Todos os formatos e todos os lugares são possíveis. Por outro lado, no início do século o teatro ampliou seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas. Para algumas dessas artes – como a dança – é como uma reconquista (veja o teatro grego, por exemplo); para outras (cinema, vídeo), é uma novidade. Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se *insinuar para continuar existindo*. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência.

SALA PRETA: Quando você fala de “palco”, você se refere ao espaço em si mesmo?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Isso. O palco é o lugar onde se faz teatro – e que se escolhe e se designa como tal. Não é necessariamente o palco do teatro à italiana, mas o lugar que designamos como tal. É um lugar particular dado que, mesmo se se tratar da rua, repentinamente, ela adquire propriedades que são específicas a um lugar teatral.

No início do século XX, os encenadores refletiram muito sobre a construção de um novo teatro. Eram grandes projetos (na Alemanha, na Rússia), projetos magníficos, mas que nunca foram realizados: quer seja o projeto de [Vsevolod Emilievitch] Meyerhold, quer seja o projeto de [Walter] Gropius. Nunca foram realizados. E, entretanto, eles me parecem apaixonantes. Em seus projetos, esses visionários imaginavam que era possível utilizar todos os espaços que os haviam precedido na história: tanto o espaço do teatro grego quanto o do teatro à italiana, o teatro elisabetano, o teatro de rua medieval, a arena, a pista de 360º do circo, enfim, tudo era possível nessas “salas hipertransformáveis” dos anos 1920. Obviamente, há também a contribuição do cinema, já que todas essas salas deviam estar equipadas com telas nas quais seria possível projetar imagens por toda parte.

Esses projetos visionários não foram realizados e, nos últimos quinze anos do século XX, para sobreviver, há gente de teatro, como Tadeusz Kantor, por exemplo, que dirá: “Posso fazer teatro em qualquer lugar, até mesmo num teatro”. Hoje, um encenador mais jovem como o brasileiro Antonio Araújo chega até mesmo a dizer: “Posso fazer teatro em qualquer lugar, menos num teatro”.

Tudo isso pode lhes dar uma imagem concreta disso que acabei de dizer: para mim, todas essas noções de que vocês falaram (performativo, pós-dramático) nos permitem estudar alguns aspectos, mas as noções de hibridação e de resistência (teatro híbrido e teatro de resistência) são noções que remetem simultaneamente a processos quase orgânicos no desenvolvimento do teatro, e a processos políticos. Temos nessas duas propostas, ao mesmo tempo, uma ideia de um desenvolvimento quase biológico e uma ideia de resistência política.

SALA PRETA: Monique Borie, Eugenio Barba e você mesma têm artigos que afirmam que a pedagogia era uma forma de renovar a cena teatral – a partir de Stanislávski, Meyerhold, Grotowski, por exemplo. Esses estúdios, laboratórios e encenadores trabalharam, contribuíram para o desenvolvimento de novas qualidades ao trabalho do ator e dos outros artistas da cena. Essas são abordagens pedagógicas em diálogo com o passado, sem se limitarem à transmissão de um saber já sistematizado. Pelo contrário, esses encenadores-pedagogos estavam abertos à pesquisa daquilo de que não sabiam, que não conheciam. Você poderia comentar o aprendizado e a criação da cena hoje? Como se pode pensar uma pedagogia para o teatro contemporâneo?

BÉATRICE PICON-VALLIN: É uma grande e boa questão. De fato, na história do teatro no século XX, os encenadores foram necessariamente pedagogos, pois eram novas “figuras” que chegavam ao espaço teatral.

O encenador apareceu no final do século XIX como um intruso na ordem teatral, alguém que não era bem-vindo porque que esse mundo teatral já estava organizado (aquilo que chamamos de encenação era assegurado ou pelo autor, ou pelo diretor do teatro, ou por um ator-líder). Repentinamente, há uma figura que se desenvolve e que emerge e, pouco a pouco, quer suplantar e tomar o lugar de todas aquelas pessoas. O encenador, portanto, mais ou menos por muito tempo (e de acordo com os países e as culturas) foi considerado como um intruso. Durante uns bons 15 anos, a figura do encenador só pôde se desenvolver em teatros privados, isto é, fora de todos os teatros institucionalizados. É algo muito interessante de se observar: os grandes teatros nacionais, os teatros institucionais não queriam saber desses encenadores, e eles tiveram que se desenvolver paralelamente, e criar suas próprias equipes, seus

próprios quadros, e não utilizar aqueles que existiam anteriormente em outros lugares. Portanto, o encenador foi um pedagogo, pois isso era necessário para que ele pudesse trabalhar; era preciso pessoas que compreendessem o que ele queria fazer, atores que pudessem responder a todas essas novas intenções, esses novos objetivos, e era preciso que ele formasse todo mundo – os atores, bem entendido, primeiramente, mas também os cenógrafos, os assistentes, os músicos, etc.

Portanto, o fato de que, por exemplo, Meyerhold e [Konstantin] Stanislávski tenham sido encenadores-pedagogos pode ser verdadeiramente explicado pela situação histórica do encenador. Se tomarmos essa questão hoje, em que o encenador é em geral reconhecido, será que ele ainda tem necessidade de ser um pedagogo? Se ele for um inovador, sim, pois não poderá trabalhar com pessoas que foram formadas de acordo com um certo número de clichês ligadas a uma tradição cristalizada. Penso que uma questão muito interessante na contemporaneidade diz respeito à renovação da pedagogia teatral; primeiramente porque há muitas escolas que utilizam o método supostamente stanislavskiano. Na verdade, não é o método de Stanislávski, mas algo totalmente diferente, porque seu método foi algo que evoluiu imensamente e que bem frequentemente nos referimos mais a seu primeiro período. Isso coloca questões acerca da própria história do teatro, pois o método das ações físicas de Stanislávski foi elaborado sob a influência de seu antigo aluno, Meyerhold. Não há muitas pessoas hoje (mesmo no círculo do teatro russo) que reconhecem esse fato porque, durante muito tempo, separou-se radicalmente os dois métodos. Isso é muito mais complicado e retomar tudo exigiria um grande trabalho teórico e histórico: é um primeiro problema.

Segundo problema: quando se fala de formação teatral, se deve imediatamente questionar: “onde se ensina?” ou “onde se faz a formação teatral?” Quando se observa o que se faz no Brasil e se compara com o que é feito na França, percebe-se rapidamente que não é, de forma alguma, a mesma coisa. Na França, nós temos escolas de teatro reconhecidas pelo Estado, conservatórios, mas também muitas escolas particulares. Em princípio, os profissionais da área são formados nos Conservatórios, nas escolas de teatro nacionais, e também nas escolas privadas (para os atores). Atualmente, a universidade, na França, tende a formar cada vez mais profissionais, mas não é esse o seu primeiro objetivo; acordos entre a universidade e escolas de teatro foram assinados há pouquíssimo tempo para que os atores possam ter aulas na universidade e validar sua formação na escola, por intermédio de um complemento de

cultura na universidade: eis a situação na França. No Brasil, procura-se formar profissionais na universidade, e vocês têm encenadores que são professores integralmente na universidade; são encenadores reconhecidos, aliás, e que praticam muito com seus próprios alunos. É completamente diferente, portanto. Há aí uma grande questão: onde se ensina? Mas também quem ensina? Como são compostas as equipes pedagógicas? Isso talvez possa ser um debate intercultural bastante interessante.

Dei aulas durante dez anos de História do Teatro aos atores no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática [*Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*]. Para mim, era muito interessante, e continuo a lecionar em escolas de teatro em diferentes países estrangeiros ou outros lugares na França. Acho que ensinar a atores é completamente diferente de ensinar na universidade. É interessante se questionar novamente, como universitária (para mim e no meu contexto), para compreender o que é (por exemplo, na disciplina “História do Teatro”) que o historiador ou o teórico pode trazer para os atores que seja importante em sua profissão. Poderia dizer que, frequentemente, nas escolas de teatro na França os atores não se interessam por essas questões. E, no entanto, considero que isso é muito importante, pois a história do teatro deve fazer parte da bagagem do ator; ela reúne uma quantidade grande de ferramentas de compreensão da profissão que podem ser de ordem técnica, mas também ética, que podem fazer o ator tomar consciência de sua responsabilidade quando está em cena. Ele não tem, eu diria, apenas uma responsabilidade social e política quando sobe em cena, mas tem também uma responsabilidade com relação àquilo que se passou antes dele, com relação a todos os atores que encenaram, que carregaram essa arte, que a defenderam – porque o teatro é uma arte difícil na qual se deve arriscar tudo, na qual se deve correr riscos. É esse sentido do risco, da audácia, que, em minha opinião, é fundamental para a formação de profissionais de teatro e dos atores, e penso que a história dos atores, dos autores, das trupes pode transmitir-lhes isso, entre outras coisas (e há muitas outras coisas...).

Depois, vem a questão da formação dos encenadores. Na França, a formação dos encenadores, durante muito tempo, não existiu. O encenador era um ator que, num dado momento, decidia que ele se tornaria encenador (poderíamos dizer que ele se “autoproclamava” encenador). Às vezes, tinha-se bons resultados, às vezes não. Mas na França não se desenvolveu uma cultura de encenação como na Alemanha ou na Rússia, países em que a encenação foi muito cedo ensinada como uma disci-

plina. Na Rússia, por exemplo, é Vsevolod Meyerhold que funda a primeira escola de encenação em 1918, e desde então há na Rússia uma grande tradição de ensino da encenação. Na França, essa formação existe há alguns anos; houve tentativas que fracassaram, recomeçou-se, mas ainda hoje isso não é totalmente reconhecido, e permanece sendo um problema. Eu milito muito pelo ensino da encenação; mas se ensinamos a encenação, novamente temos questões: o que é que se ensina? Numa escola? Num teatro? Entendo a formulação de Meyerhold quando dizia: “A encenação é a especialização mais ampla do mundo.” É uma contradição que encerra todas as dificuldades dessa disciplina. É interessante interrogar os diferentes encenadores de distintos países europeus, perguntando-lhes: “O que é que você faz quando encena?” Eles todos têm uma resposta diferente. “É possível ensinar?”; a resposta é semelhante.

Sem sombra de dúvida, trata-se de um ensino que deve ser muito aberto, mas, ao mesmo tempo, existem alguns fundamentos que todo encenador deve saber para depois poder experimentar seu próprio caminho de desenvolvimento. Há bases e vemos muito bem em certos espetáculos quando essas bases não são de forma alguma conhecidas (isso cria espetáculos cansativos ou muito malsucedidos). Ainda aí, retomo Meyerhold que dizia que tinha vontade de escrever um pequeno livro sobre a encenação que compreenderia apenas alguns capítulos. Infelizmente, ele nunca o escreveu, e, por isso, somos obrigados, para compreender o que ele queria, a retomar propostas que ele fez aqui e acolá, a reuni-las, a reunir essas bases.

Minhas respostas não são diretas, frontais, porque me parece que hoje o ensino, de maneira geral, constitui uma grande questão; em minha opinião, essa é a *questão* do século XXI – a formação e o ensino em geral. Penso que o ensino artístico pode servir de teste, de modelo, de laboratório para o ensino em geral. Justamente porque muitos experimentos são feitos em escolas de arte seria necessário reuni-los, discutir isso. Podemos encontrar, experimentando esse ensino artístico, e em particular o ensino teatral, aplicações para o ensino de outras disciplinas na escola.

Falamos de escola de teatro, universidade, mas ainda há um outro lugar que é muito importante para a formação: a trupe. Ariane Mnouchkine, por exemplo, diz que a trupe é uma escola de teatro. É ali onde se aprende, no “banho” teatral, trabalhando com aqueles que são mais velhos que você e que lhe transmitem no próprio processo do trabalho aquilo que aprenderam. É ali onde, uma vez que você tenha tido verdadeiras experiências de trabalho por um determinado tempo, pode transmitir a outros, mais jovens.

Há todo um processo de autoformação dentro da trupe que me parece importante vislumbrar. É verdade que é preciso que a trupe, o grupo de teatro, tenha uma duração de vida considerável, porque a formação teatral não pode ser feita em um mês nem dois, nem em um ano. Na França, por exemplo, há jovens que fizeram um ou dois estágios com grandes mestres e eles pensam que sabem tudo; a questão do tempo do ensino é capital.

Com Ariane Mnouchkine, por exemplo, não há aulas; tudo se faz na pesquisa. Voltamos, então, àquilo que vocês disseram no início da entrevista, isto é, que o encenador-pedagogo era um pesquisador, que os atores e o encenador procuravam juntos. Gosto muito de uma frase do encenador russo Piotr Fomenko⁴ (acredito que ele e sua trupe já tenham vindo ao Brasil): “Nesse processo, não se sabe verdadeiramente quem é o mestre e quem é o aluno. É o futuro que dirá”. Isso é algo específico ao trabalho teatral, e à formação artística em que a formação é também pesquisa e que acontece de fato na troca, na troca permanente. Não sei se realmente respondi à questão de vocês, talvez vocês tenham algumas precisões a me pedir...

SALA PRETA: Uma das abordagens metodológicas de ensino de teatro discutidas hoje no Brasil é aquela que enfoca a formação do espectador. Posto isto e nesse sentido específico, como podemos pensar a aprendizagem do teatro contemporâneo?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Será que é realmente necessário ensinar a ser espectador? Será que não se trata de uma atitude natural? É verdade que quando consideramos o espectador de teatro contemporâneo (falo, sobretudo, do contexto francês, que conheço melhor) vemos que muito frequentemente os espectadores não têm nenhum código para chegar a julgar um espetáculo; isto é, que eles veem o espetáculo unicamente com relação a sua opinião momentânea. (Na Rússia, por muito tempo, isso era diferente porque havia entre todos uma verdadeira cultura teatral que está desaparecendo com as transformações atuais).

Bem, por que não? Contanto que não seja a moda que lhes dite essa atitude, o que é frequentemente o que acontece... Mas se compararmos esse espectador com o espectador de ópera, por exemplo, perceberemos rapidamente que este último possui códigos, toda uma cultura. Ele sabe algo a respeito daquilo que vai ver: o que é cantar bem, ele conhece a música e tem elementos para reagir de maneira diferente do que

⁴ Piotr Fomenko (1932) é um encenador-pedagogo e cineasta russo, diretor de diversos filmes para o cinema e a televisão. Ele dirige, desde 1993, a trupe *l'Atelier Piotr Fomenko*, agraciada com diversos prêmios.

apenas com uma simples opinião momentânea. E é verdade que essas características de um espectador de ópera acarretam uma grande reatividade na sala, pois as pessoas reagem imediatamente: se está muito bom, escutamos os silêncios (a escuta é, às vezes, magnífica na ópera) e os aplausos, às vezes mais fortes para alguns membros do elenco do que para outros. Realmente, os espectadores de ópera sabem julgar e avaliar. Não se pode, contudo, negar que esse talvez grande conhecimento prévio do público acarrete, de sua parte, às vezes, muito conservadorismo; podemos, então, encontrar coisas boas e ruins nessa “formação” do espectador de ópera. Mas me parece que é um público muito interessante a ser estudado. Ele talvez possa nos fazer compreender aquilo que é necessário ensinar e não ensinar para formar um espectador de teatro: um espectador que esteja aberto e, ao mesmo tempo, que tenha expectativas, que tenha uma experiência da história do teatro, uma cultura, mas que mantenha toda a sua reatividade e que possa reagir em função de suas emoções. Indubitavelmente, é preciso transmitir alguns elementos relativos à história do teatro ou, em todo caso, ao menos à história das grandes épocas e do período recente, para que, ao ir ver tal ou tal espetáculo, ele saiba onde se situar. Além disso, acredito que é preciso simplesmente formar cidadãos, pessoas que se interessem pelos problemas de seu mundo e sejam conscientes de seu lugar no mundo, e que possam justamente reagir em função do lugar que ocupam no mundo tal como eles o veem com relação ao espetáculo ao qual assistem.

Então, será que é preciso ensinar a atuar? Penso que a pedagogia do espectador na escola não deve ser uma pedagogia fastidiosa, mas uma pedagogia prática. Portanto, é também por intermédio do jogo que podemos passar uma quantidade enorme de coisas. Seria ótimo que essa atuação que se ensina na escola fosse realmente um jogo coletivo, um jogo de grupo, um jogo com muitos, e não um jogo narcísico em que cada um desenvolve apenas suas potencialidades individuais. Obviamente é preciso desenvolver as personalidades, mas é dentro do jogo que algo extremamente importante está presente e que o teatro pode ensinar a todos: aprendemos ali que não se é nada sem os outros, que é através dos outros que tudo passa, que são os outros que o fazem jogar bem. Cito ainda Fomenko, cuja pedagogia é interessante. Ele diz: “Se você atuar de forma que o outro se torne bom, você mesmo será bom.” Essa é uma Lei do teatro – uma lei com “L” maiúsculo –, mas é também uma lei da vida cidadã e da vida social. A pedagogia teatral dos amadores, em minha opinião, pode chegar a formar cidadãos ao formar espectadores.

SALA PRETA: Em geral, no Brasil, o ensino teatral na escola está centrado na prática de um *savoir-faire* do teatro: o jogo, a criação de cenas por parte dos jovens, sobretudo. Frequentemente, os professores enfatizam a prática do jogo sem necessariamente levar em consideração a dramaturgia, a história do teatro ou a teoria teatral. Atualmente, venho trabalhando uma proposta metodológica: aprender a experimentar tomando algumas “encenações modelo” como ponto de partida para diferentes processos de criação cênica. Em minha opinião, o que é mais importante na escola é a formação de um espectador com uma visão crítica que lhe permita ao menos seguir a cena contemporânea. Sendo professora de história do teatro, como você acredita que um professor pode utilizar a história para agir como mediador a fim de que o público também possa acompanhar, ou mesmo estar em sintonia com a cena teatral contemporânea? Como você vê o papel da teoria na formação dentro das escolas não especializadas?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Penso que a história do teatro é muito bonita, muito completa, que fala da sociedade, da política, da literatura, das artes, das técnicas do corpo e de todas as técnicas de cada época. E não estou falando apenas da história do teatro europeu; parece-me que a história do teatro é um patrimônio mundial: o teatro europeu influenciou o teatro brasileiro, o teatro russo influenciou o teatro francês, o teatro japonês, no início do século XX, influenciou todos os teatros europeus (e tem uma grande influência até hoje), etc. Logo, é preciso considerar a história do teatro como algo mais vasto do que apenas seu “aspecto nacional”. Obviamente, a história dos teatros nacionais é apaixonante, mas, ao mesmo tempo, ela existe no contexto de um “território” mais vasto – que chamo de “Território do teatro”, tecido por viagens, turnês e elos transculturais –, e é para lá que é preciso “levar os alunos para passear”, escolhendo lugares, espaços (o teatro *dell’arte* italiano, o kabuki, o teatro espanhol do século de outro, etc.). Para interessá-los realmente, penso que as aulas deveriam ser ministradas por bons especialistas. Vou falar da forma que eu ensinava no Conservatório (CNSAD), mas acredito que isso diz respeito também às crianças e adolescentes. Só posso ensinar bem aquilo que conheço muito bem: por exemplo, Craig ou a história do teatro russo, e posso fazê-lo em todos os detalhes e em todas as grandes linhas, isto é, posso falar teoricamente e também contar anedotas, descrever e analisar os espetáculos, tentativas, até mesmo fracassos... Quando não era capaz de falar dessa forma de outros períodos do teatro, fechei um acordo com a direção do Conservatório para poder convidar bons especialistas (em Shakespeare, em *commedia dell’arte*...) para minhas aulas, e posso dizer-lhes que isso funcionava muito bem porque os alunos eram apaixonados por esse tipo de acesso à história. A história do teatro é um baú de tesouros para os atores e para os espectadores. Ela comporta ao mesmo tempo as grandes correntes estéticas, os métodos de trabalho, a

história do figurino, da maquiagem, das máscaras, a história do cenário, a história dos públicos... Como tentar explicar o que era uma sala de teatro no século XIX, como ela reagia, como ela se mexia, ao passo que na França hoje, uma sala de teatro é, antes, um lugar calmo onde as pessoas reagem de modo semelhante e aplaudem quase da mesma maneira a todos os espetáculos, bons ou ruins? Como? Mostrando-lhes como as salas de teatro “viviam” de acordo com as épocas e de acordo com os países também (uma sala de kabuki no Japão não tem nada a ver com uma sala de teatro na França, etc.). A história da recepção através das reações dos espectadores pode ensinar muito aos alunos. A história dos grandes escândalos também!

Resumindo, repito: vejo a história do teatro como uma mala de tesouros. [Serguei] Eisenstein, o cineasta graças ao qual podemos ter acesso a todos os arquivos de Meyerhold (é ele que os guardou e conservou depois que Meyerhold foi assassinado; ele teve muita coragem em fazê-lo porque eram arquivos de inimigos do povo, e era muito perigoso tê-los em casa) chamava todos esses arquivos de “O tesouro”. Retomo essa imagem dele justamente porque é graças a ele que podemos trabalhar nesses arquivos e tentar retransmitir toda essa história capital à posteridade. Selecionei essa proposta de Eisenstein para considerar a história do teatro como um baú de tesouros que deve incessantemente ser redescoberta pelos profissionais da área e pelos espectadores também.

SALA PRETA: Coralidade, epicização, simultaneidade, ação performativa: são exemplos de procedimentos de criação da cena utilizados por encenadores atuais. Quais são as grandes linhas, os princípios teóricos fundamentais que os estudantes devem aprender na escola para serem iniciados na cena contemporânea?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Na Universidade ou nas Escolas de Teatro?

SALA PRETA: Nas escolas.

BÉATRICE PICON-VALLIN: Vocês querem que eu enfatize um desses procedimentos ou que eu lhes dê outros?

SALA PRETA: Como você preferir. Nós apresentamos apenas alguns exemplos de procedimentos que podem servir como ponto de partida.

BÉATRICE PICON-VALLIN: Acredito que a coralidade é algo a ser destacado. O trabalho coral está ligado ao trabalho coletivo, à consciência de que não somos nada sem os outros no palco. Você falou também de epicização e simultaneidade; o trabalho sobre o conceito de “épico” é muito importante, porque é um trabalho realizado sobre

o conteúdo, sobre o texto e a maneira de tratá-lo distanciando-o para levá-lo ao teatro hoje. Esse trabalho deve ser feito através de propostas práticas de uns e outros, questionamentos e contestações cênicas. Acrescentaria a noção de improvisação: acredito que hoje em dia muitas criações são feitas através da improvisação. Atualmente, na França, há grupos jovens que não se interessam em montar a dramaturgia contemporânea tal qual ela se apresenta. Eles têm uma apreensão do mundo contemporâneo muito forte e têm o que dizer com relação a esse mundo. Eles só podem, portanto, se expressar por meio de sua própria experiência. A improvisação hoje em dia é muito praticada não somente como treinamento, ou seja, como exercício, mas também como método de criação coletiva – incluindo a criação textual.

SALA PRETA: Criação de textos?

BÉATRICE PICON-VALLIN: O que me parece interessante na criação contemporânea é que os textos não são criados separadamente do restante, paralelamente, antes da passagem para o palco, não são mais necessariamente pontos de partida, mas pontos de chegada; é por isso que eu falava em criar *no palco*: pois é ali que se cria o texto cênico, ou seja, não um texto verbal que será acompanhado posteriormente de encenação, música, canto, iluminação, mas um texto completo, no qual tudo se cria em conjunto. Vemos esses processos em prática na obra de Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, no qual tudo se fabrica de maneira coletiva: simultaneamente, um tema vai emergir, ser desenvolvido através do jogo dos atores, da música que os acompanha, do cenário que os atores criaram para sua improvisação; enfim, tudo se fabrica no palco no decorrer de longos processos e nos deparamos com um objeto que é completamente novo. [Edward Gordon] Craig, no início do século, já anunciava essa maneira de fazer, e dizia: “Por ora vamos montar Shakespeare e outros grandes autores; mas chegará o dia em que criaremos diretamente no palco, com tudo o que temos à nossa disposição.” Ele via sempre em prática um encenador, pensava que haveria sempre um encenador que dirigiria. Mas nesse trabalho de improvisação, podemos experimentar diferentes modos de relação; pode haver alguém que dirija, mas podemos também chegar a fazer de modo que os jovens se responsabilizem a tal ponto que se tornem um autor coletivo. E esse não é apenas um bom treinamento das formas de fabricar o teatro na atualidade, mas também um bom treinamento de como se tornar cidadão.

Por isso, eu acrescentaria na lista de vocês a noção de improvisação, pois ela me parece muito importante de ser praticada na escola, sublinhando que existem diversos dispositivos possíveis para a improvisação, que é preciso imaginá-los diferentes para cada projeto.

SALA PRETA: Percebemos que, no Brasil, as novas tecnologias não estão presentes na formação de atores e encenadores, tanto na Escola quanto na Universidade. Como você vê a necessidade de trabalhar pedagogicamente as transformações que as novas tecnologias trazem à percepção dos espectadores, tendo em vista que eles, os espectadores, estão expostos continuamente às novas mídias (o cinema, a televisão, a internet)? Como integrar as novas tecnologias ao ensino do teatro na escola e na formação superior?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Com todas as mídias que você enumerou é evidente que a percepção dos espectadores mudou: nós não somos hoje os mesmos espectadores do início do século XX. Isso é evidente, mas o espectador de 1930 já não era o mesmo de 1900: tudo se transformou também por causa do cinema. Pessoas como Meyerhold, ou mais tarde como [Erwin] Piscator (quando ele estava na América do Norte) vão (no que se refere à formação do ator) levar em conta o fato de que a percepção do espectador mudara graças ao cinema e ao rádio. Eles tinham consciência também de que, a partir do momento em que mídias como o cinema no teatro foram introduzidas, o jogo do ator também deveria mudar, porque não se atua da mesma forma numa cena sem imagens projetadas e numa cena com imagens projetadas, que são, num certo sentido, “mágicas,” pois elas atraem frequentemente o olhar do espectador, bem mais que a presença real do ator. Esse fato aponta problemas que estão bem longe de serem resolvidos no presente: há todo um campo de pesquisa a ser desenvolvido.

Em uma escola como o Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris, há cursos de cinema nos quais o ator aprende a atuar para o cinema. Mas aprender a atuar para o cinema não é aprender a atuar para um teatro que utiliza imagens projetadas; não é de forma alguma a mesma coisa. Essa questão começa a ser tratada em algumas escolas na Europa, mas não em toda parte. Temos ainda que lidar com reações do tipo: “Ah, teatro não tem nada a ver com tudo isso”, “O teatro é uma arte antiga que deve resistir diferenciando-se de todas as novas mídias”. Mas o teatro pode também resistir utilizando as tecnologias de outro modo, e se não as utiliza, isso deve ser como uma recusa consciente e justificada. De toda forma, não podemos pensar nosso mundo sem elas, e o teatro deve pensar, de uma maneira ou de outra, em sua presença e nas mutações que elas implicam.

Essa é também uma das razões pelas quais o ensino do teatro deve evoluir, pelas quais o ensino do jogo do ator ainda deve se aperfeiçoar. Diz-se frequentemente que as novas mídias vão permitir nos abstermos do ator, que haverá avatares em cena, robôs (já existe no Japão um autor-encenador⁵ que escreve peças para robôs!); bem, e por que não? Falava agora a pouco de teatros, e esse teatro de robôs será, sem dúvida, uma forma possível de teatro. Mas isso não impede, porém, que o teatro se defina inicialmente pela relação que nasce entre um ator e um espectador, dificilmente ele poderá abster-se da presença do ator. Em contrapartida, a noção de presença está se diversificando, ficando cada vez mais complexa e se aprofundando, e o trabalho sobre a presença, que é essencial ao jogo do ator, é crucial. O grande ator é aquele que está presente em cena; todavia, estar presente em cena não quer dizer somente estar no presente, mas saber conjugar os tempos (passado, presente, futuro). Para mim, a cena é verdadeiramente o lugar onde todos esses tempos se conjugam, se entrecruzam, nessa presença absoluta do ator. Mas hoje, graças à imagem e ao som, graças às técnicas de filmagem cinematográficas, videográficas, vídeoconferências, o ator pode estar presente em cena sem ter uma presença corporal, ele pode estar “presente-ausente”. Há toda uma problemática em torno disso que chamo de os diferentes “modos de presença” (propus essa designação no livro *Les écrans sur la scène*⁶). Penso que se trata aí de um novo desafio para o ator e que é algo que deve ser experimentado. Será que a palavra certa seria “ensinar”? Não, acredito que seria mais correto dizer “experimentar”, porque o professor, aquele que dirige o curso ou o ateliê deve estar consciente desse problema, mesmo se ele não tiver todas as soluções, sobretudo, porque há uma porção de soluções, uma porção de possibilidades. É preciso tornar os futuros atores conscientes desses problemas, que são também os problemas de nossas vidas cotidianas. No teatro, isso tem ainda mais importância, porque ele é “uma lente de aumento”, segundo expressão de Vladimir Maiakovski. Essa presença-ausência, ou essa “presença pontilhada” (a partir do momento em que o público o vê alternadamente por meio de sua presença real, e por meio de sua imagem projetada) são trabalhadas com as câmeras, com os microfones. O trabalho com microfones, aliás, é muito importante e deve ser praticado em uma escola de teatro, onde

⁵ Referência a Oriza Hirata (1962) e sua peça *Moi, le travailleur (Hataraku Watashi)*, encenada na Universidade de Okawa, em 2008.

⁶ *Les écrans sur la scène*, organizado por Béatrice Picon-Vallin. Paris: L'Age d'Homme, reedição, set. 2009, 338p. 60 ill. (Collection th XX).

geralmente se trabalha sobre a voz natural, mas deve-se aprender também a dominar todos os tipos de microfones. O microfone não pode ser considerado unicamente um instrumento, um porta-voz. A técnica pode ajudar o ator a dar nuances às palavras, a tornar sutil, mais íntima a comunicação com o espectador.

SALA PRETA: No seminário que você ministrou na ECA (USP) em abril de 2011, você falou da “cineficação” do teatro. Você imagina que seria possível utilizar-se de procedimentos do cinema (enquadramento, montagem, trilha sonora, etc.) sem obrigatoriamente recorrer às novas tecnologias? O conhecimento da linguagem cinematográfica pode ajudar os estudantes a trabalhar a cena teatral?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Acredito que o teatro hoje é totalmente “cineficado.” Meyerhold, assim como Piscator, trabalhou bastante com essa questão e dizia em 1930: “Somente um teatro que se cineficará poderá rivalizar com o cinema.” No entanto, isso não quer dizer que ele pensava somente num teatro que utilizaria o filme enquanto tal. No seminário que ministrei, mostrei que havia dois tipos de cineficação: a *cineficação externa*, isto é, aquela que, em cena, utiliza telas, imagens projetadas, imagens de cinema e também, hoje em dia, o vídeo, a captura de imagens ao vivo, a elaboração de imagens ao vivo. São procedimentos externos que utilizam todas as possibilidades da tecnologia propriamente dita em cena. Obviamente, adaptando-as de maneira que o teatro permaneça teatro. Há procedimentos para serem inventados, a fim de que essas imagens se mantenham um conjunto de ferramentas a serviço do teatro.

Mas há a outra cineficação, que eu chamo de *cineficação interna* e que diz respeito à utilização de modelos técnicos do cinema e da pesquisa de seu equivalente teatral. Poderíamos escrever a História do teatro no século XX através da questão do primeiro plano (*close-up*). O primeiro plano fascinou totalmente os encenadores de teatro, porque se tratava de algo que parecia impossível de ser realizado no teatro. Hoje em dia, podemos fazer *closes* no teatro com a câmera. Fazemos um *close* do rosto, o projetamos numa tela. Às vezes, em alguns espetáculos, há telas na sala e há rostos em *close* que são ainda melhores do que no cinema, já que, em vez de simplesmente estar diante de você (como em uma sala de cinema), o rosto do ator em *close* está também em monitores, muito próximos do espectador. Mas não é disso que se trata a cineficação interna. Como criar um *close* no teatro sem tela? Com o jogo do ator. O jogo do ator: o jogo preciso e calculado daquele que atua em “primeiro plano”; o jogo imóvel dos que estão em cena com ele e que olham atentamente o que ele faz, o trabalho da iluminação, a decupagem do espaço, etc.

Na França, há muitos encenadores que, na falta de escola de encenação, foram para a escola de cinema; isto é, que frequentaram bastante as sessões da célebre Cinemateca Francesa. Eles têm um grande conhecimento dos grandes autores do cinema, e utilizam nos ensaios um vocabulário cinematográfico: enquadramento, montagem, *travelling* (pode-se fazer um *travelling* na cena sem câmera sobre trilhos; pode-se fazer com que o ator leve o espectador a olhar uma sequência de cenas como se fosse um *travelling*). Trata-se, então, de algo adquirido. E, se não estiver, eu creio que esse conhecimento precisa ser adquirido.

SALA PRETA: No contexto escolar também?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Por que não? Porque de todo modo o olhar dos jovens é formado pelo audiovisual. Mas não se trata obrigatoriamente das obras dos grandes mestres do cinema...

SALA PRETA: Eles são formados pela televisão, talvez?

BÉATRICE PICON-VALLIN: São formados inicialmente pela televisão, pelas séries e pelos videoclipes. Sem dúvida alguma, uma formação à visão cinematográfica pode ser muito interessante para os jovens na escola; ela lhes mostrar o que o cinema mudou no olhar e como ele o fez. É preciso sem nenhuma dúvida introduzir no ensino esses objetos novos que são as séries de televisão para ajudá-los a ter um olhar crítico em relação a isso. Mas, ao mesmo tempo, para mostrar-lhes o que esses programas podem trazer para o teatro. Acredito que também há algo a aprender com isso, mas utilizando-os de outro modo, com outros conteúdos.

Os programas de atualidades, as séries televisivas, os videoclipes, assim como os *reality shows* mudaram a maneira de ver o mundo, os outros. Eles desencadearam uma grande curiosidade nas pessoas pelo que se passa em outros lugares, pelo que se passa na casa dos outros. Esse interesse que o telespectador desenvolveu pela vida dos outros poderia ser utilizado no teatro de uma forma totalmente diferente da utilizada na televisão, para fins não comerciais. Penso que, atualmente, há toda uma orientação do teatro que poderíamos chamar de “teatro documentário”, que documenta a vida das pessoas de uma forma diferente daquela realizada pela televisão, de um modo diferente dos jornais, mas que, ao mesmo tempo, está ligada a esse contexto – trata-se de uma espécie de desejo que essas emissões televisivas criaram. Como se pode fazer isso de outra maneira, como hoje, por meio de todo um trabalho de entre-

vistas (alunos junto a suas famílias, junto a seus próximos, a seus amigos, nos seus bairros), poderíamos levá-los a criar um espetáculo que fale de suas vidas. Mas com um grande respeito pelo próximo, não como na televisão.

Está claro o que estou querendo dizer? Parece-me interessante também levar isso para dentro da escola. Temos aí, por sua vez, um trabalho sobre a questão do documento (como colher um documento, como verificar, escolher, organizar documentos), sobre o tratamento desses materiais reunidos em uma dramaturgia e sobre as modalidades espetaculares de sua encenação para um público preciso. Essa tendência que vemos no teatro atual junto aos jovens, tanto no Brasil quanto na França e na Alemanha, está realmente ligada à televisão e à internet.

SALA PRETA: Mesmo que se trate de ter um olhar crítico?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Sim, é realmente uma criação crítica em relação ao que a televisão propõe. Mas, é algo ligado a esse contexto e esse fenômeno mostra bem que o teatro não é algo distanciado de tudo aquilo que as pessoas vivem; pelo contrário! Não devemos necessariamente buscar recriar o teatro grego como ele era! A ideia do teatro grego como um teatro cidadão funciona ainda, mas não essa ideia de refazer o teatro dos gregos, porque para começar estamos longe de saber tudo sobre eles... O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como “espaço de informação alternativa” no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensá-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas.

SALA PRETA: Para terminar, o que você recomenda que os estudantes leiam atualmente? O que você está lendo nesse momento?

BÉATRICE PICON-VALLIN: Eu? O que eu estou lendo?

SALA PRETA: Isso.

BÉATRICE PICON-VALLIN: Preparo os volumes que sairão de minha coleção “Mettre en scène”, que devem apresentar as linhas de força dos grandes encenadores do século XX, compor uma espécie de pequena biblioteca de base para os aprendizes encenadores. Estou relendo Charles Dullin, bastante esquecido hoje, e estou lendo

a divertida correspondência trocada por Louis Jouvet e Jacques Copeau durante a guerra de 1914 (Jouvet estando no *front*) sobre a *commedia dell'arte*.

SALA PRETA: Você poderia talvez falar de um filme que viu ou de uma encenação de que tenha gostado...

BÉATRICE PICON-VALLIN: Algo de que gostei bastante... De fato, tive a sorte de viver minha juventude numa época em que houve muitos espetáculos bons. Vi, na França, a grande fase de Patrice Chéreau, vi as perturbadoras obras de Tadeusz Kantor, vi os espetáculos magníficos de [Giorgio] Strehler, os dos grandes russos, em particular do Teatro da Taganka, na URSS, com o público russo, o que mudava tudo, enfim, muitas coisas boas. Acho que tive muita sorte, porque pude formar meu gosto pelo teatro e também orientar minhas pesquisas e meu ensino. Tento frequentemente comunicar todas essas impressões muito fortes que tive com esses grandes espetáculos.

Mas hoje ainda há muitas coisas belas. Vou citar dois exemplos de espetáculos franceses que me marcaram recentemente: um deles veio ao Brasil, o espetáculo de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil que se chama *Les Naufragés du Fol Espoir*⁷ [*Os naufragos da louca esperança*]. É uma grande forma de teatro, com 30 atores em cena, um cenário muito bonito construído para esse espetáculo. De fato, o cenário do espetáculo é a própria Cartoucherie⁸ (ela é, então, reconstruída para as turnês). É um espetáculo com um número grande de recursos (financeiros e humanos) que demandou um enorme trabalho (quase um ano). Ele me toca bastante porque ele fala da relação entre o teatro e o cinema mudo no início do século XX, e isso retorna, de certo modo, a tudo o que falamos em nossa discussão. Através desse espetáculo, vê-se como as duas artes dialogam entre si, se respondem, utilizando-se de uma terceira, a música, e como, através do fato de que uma trupe de teatro representa uma equipe de cinema filmando um filme a partir de um romance utópico de Júlio Verne, a trupe do Soleil representa a si mesma em cena. É uma espécie de *mise en abîme* do grupo teatral trabalhando, que acredita que é possível criar junto.

Tudo desmorona no nível das utopias, o que é colocado em questão no roteiro do filme: liberdade, igualdade, fraternidade, pois a guerra de 1914 ameaça e estoura antes do fim do filme que, no entanto, a equipe terminará, mas ainda resta uma que

⁷ No Brasil, o Théâtre du Soleil apresentou *Les naufragés du fol espoir* [Os Naufragos da Louca Esperança] em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2011.

⁸ Espaço ocupado pela trupe do Théâtre du Soleil, desde 1970, nos arredores de Paris.

é a utopia do teatro e os atores mostram, em cena, que é realizável e realizada. É um espetáculo extraordinário no qual as palavras reencontram sua significação, porque elas não são ditas, mas lidas em legendas projetadas (fabrica-se um filme mudo) e no qual o sentido é dado pelo trabalho coletivo dos atores continuamente presentes em cena. Uma criação coletiva de concerto com a autora associada ao Soleil, Hélène Cixous, e a partir de um romance inacabado de Jules Verne... Um dispositivo de criação coletiva através de improvisações, que como se vê, é complexo.

Antes de vir ao Brasil, eu vi um espetáculo montado na periferia parisiense, num pequeno teatro, encenado por Christian Benedetti,⁹ antigo aluno de Antoine Vitez e ótimo diretor. Era *La mouette* [A Gaivota], de Tchékhov. Benedetti falava do fato de que ele não tinha dinheiro: era seu postulado de base – nem um euro sequer para o cenário, nem para os figurinos. Esse postulado transformava a falta em triunfo e levava os atores e o encenador a utilizar de forma inventiva, nova, o espaço do teatro que ele dirige. Ao contrário dos langores, dos pontos de suspensão estendidos, tão frequentemente presentes nos espetáculos tchekovianos, Benedetti fazia seus atores atuarem em um andamento extremamente rápido (sem, no entanto, omitir as sacrossantas pausas), andamento que soldava o coletivo de jogo. Com essa nova encenação, simples e sofisticada, de *A Gaivota*, vimos a que ponto a escrita de [Anton] Tchékhov é atual, pois tínhamos a impressão (é muito raro ver isso a esse ponto) que lidávamos com personagens contemporâneos, que falavam de arte, de teatro, de escrita, de amor, do que é ser artista, não nos remetendo ao início do século XX, mas estando verdadeiramente no início do século XXI. Um ponto de partida que lembra o de Daniel Veronese, mas sem nenhuma reescrita do texto, diferente do encenador argentino.

Esses dois exemplos que cito não vão de forma alguma na mesma direção, mas mostram muito bem como as encenações nos dias atuais podem assumir formas totalmente diferentes.

⁹ Christian Benedetti (1958) é um ator e encenador francês, diretor do *Théâtre-Studio* desde 1997.