

FOME E FAMA

Eugenio Barba



Suplemento 1
Revista BOCA de CENA
Oco Teatro Laboratório

FOME E FAMA

Eugenio Barba

Tradução de
Patricia Furtado de Mendonça

Suplemento 1
BOCA DE CENA
Oco Teatro Laboratório

Eugenio Barba (Brindisi, Italia, 1936)

Formado em Literatura Francesa e Norueguesa e Historia das Religiões pela Universidade de Oslo. Inicia seus estudos na Escola Teatral de Varsovia a qual abandona para trabalhar num pequeno teatro experimental em Opole sob o comando do jovem e desconhecido diretor Jerzy Grotowski e do famoso crítico Ludvik Flaszen. Viaja pela Europa para difundir o trabalho de Grotowski e faz estadia de três meses no sul da India para estudar Kathakali. Funda em Oslo em 1964 o Odin Teatret. Dois anos depois emigra com seu teatro para Dinamarca, para a pequena cidade de Holstebro. No ano 1979 funda a ISTA (International School of Theatre Anthropology) e, em 2002, o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies). Entre os artistas que marcaram profundamente a historia do teatro

da segunda metade do século XX, Eugenio Barba é o único que trabalhou e que ainda hoje trabalha de forma inovadora em todos os campos da cultura teatral: a criação artística; a transmissão das técnicas e do saber profissional; a pesquisa sobre a memoria histórica; a investigação científica; o uso do teatro no contexto social, como instrumento transcultural para ativar relações entre grupos sociais e etnias diversas. O legado de Eugenio Barba, o ultimo reformador teatral do século XX, é imenso. Ultrapassa as geografias e as culturas teatrais, e o que as fundamenta. Ultrapassa o próprio teatro como território de investigação do humano, como espaço para a construção de relações e como lugar para a reinvenção da realidade.

FOME E FAMA

Eugenio Barba

Discurso de agradecimento pelo título de Doutor Honoris Causa concedido pela Faculdade de Teatro e Televisão da Universidade de Cluj-Napoca, Romênia, no dia 02 de novembro de 2012.

Não sei onde foi que ouvi pela primeira vez a história dos dois atores que, mesmo fracos e esgotados, não se sentem saciados com o ofício. Estão saindo do teatro onde acabaram de se apresentar e fazem comentários sobre o espetáculo, as reações do público, a duração dos aplausos. Lamentam-se dos inconvenientes do trabalho. “A cada noite” – diz um deles – “tenho medo que a voz me abandone. Estou ali, diante do público, abro a boca, e nada, não sai som nenhum. Um pesadelo. Um trabalho terrível, o nosso”. “Mas o que é realmente terrível” – responde o outro – “é ser Rei ou Nobre no palco e, logo depois, voltar pra casa e não ter nada pra colocar no estômago”.

O sonho de virar uma celebridade e a necessidade de fugir da miséria: durante séculos, a vida do teatro se moveu entre essas duas margens, e nelas encontrou energia e consistência.

Fome? Fama?

As duas margens não são uma alternativa. Opostas, mas substancialmente idênticas, uma é complementar à outra.

É por isso que, em 1836, o alemão Georg Büchner decidiu iniciar sua comédia *Léoncio e Lena* com um rápido preâmbulo em italiano. Em sua língua materna, *ruf* e *hunger* eram palavras que não podiam ser confundidas: cada uma ficava inalterada em sua própria diferença conceitual. O mesmo acontecia com o inglês, *fame* e *hunger*; com o francês, *renomée* e *faim*; com o espanhol, *fama* e *hambre*. No entanto, as duas palavras italianas *fame* e *fama*, além de serem diferentes em seu significado, sobrepõem-se em sua forma. Elas indicam coisas muito diferentes, embora possam ser confundidas por causa do som: apenas a última vogal as distingue. A língua italiana revela que, neste caso, os contrários podem se encontrar, entrelaçar,

separar e espelhar mutuamente num jogo sem fim, da mesma forma que, naquelas comédias cheias de aventuras, os gêmeos se encontram e se reconhecem sem saber se é realidade ou ilusão.

Antes do início de sua comédia, quando as cortinas ainda não revelaram o jardim e o banco no qual o príncipe Leôncio deita-se mergulhado em um tédio existencial, Büchner imaginou duas frases rápidas em italiano voando sobre a cabeça dos espectadores, como duas notas separadas abrindo uma sinfonia:

- *E a fome?*

- *E a fama?*

Duas perguntas isoladas, como se fossem duas óbvias constatações ou o início de um conflito. Ele pensou que as vozes de dois escritores famosos poderiam pronunciar essas frases: Vittorio Alfieri e Carlo Gozzi. O primeiro havia presenteado a Itália com a Tragédia; o segundo tinha proporcionado à Europa o encantamento farsesco das *Fábulas teatrais*, povoadas pelas máscaras da Commedia dell'Arte. Com certeza, não é que o materialista e revolucionário Büchner gostasse do teatro cômico italiano. Ele deve ter se sentido atraído pela oposição que a língua italiana oferecia ao permitir que duas palavras se confundissem por causa do som. A *fome* era um conceito central para Büchner: não só a fome pelas artes, mas pelo espírito de revolta. Nos meses em que escreveu *Leôncio e Lena*, ele também enviou uma carta a um amigo na qual afirmou que a *fome* era o único elemento revolucionário da sociedade do seu tempo. A fome era uma verdadeira *deusa da liberdade*.

Pode ser que apenas em uma tradução para o romeno a oposição e a complementaridade entre *fama* e *fome* produza ecos com um efeito semelhante ao que assume em italiano.

- *Și faima?*

- *Și foamea?*

De acordo com as indicações de Büchner, essas duas palavras deveriam ser pronunciadas em voz alta, como algo que resta de um prólogo que não tem nada a ver com a trama da comédia, e sim com sua metafísica, na qual o material e o imaterial se misturam. Os leitores e os críticos têm dificuldade de imaginar como o autor encenaria esse microdiálogo que não exige um diálogo em si: duas perguntas, que não estão ligadas nem a uma premissa nem a uma conclusão.

Georg Büchner, como escritor de teatro, podia imaginar tudo o que queria: sua comédia não corria o risco de ser encenada. Ele a escreveu em 1836, por dinheiro, esperando vencer o prêmio de um concurso no qual seu manuscrito não foi nem menos levado em consideração, pois ele o enviou tarde demais. Depois, ninguém pensou em montar *Leônicio e Lena*, nem o próprio Büchner. A peça só foi encenada sessenta anos depois, em Munique, por iniciativa dos rebeldes. Isso aconteceu em 1895, no Intimes Theater de Max Halbe, um dos maiores expoentes do naturalismo, associado ao movimento da Freie Bühne de Otto Brahm e inspirado no Théâtre Libre de André Antoine. O diretor, Ernst Wolzogen, não teve nenhuma dúvida e eliminou a microscópica disputa do preâmbulo. As duas perguntas ficaram em suspenso, como duas badaladas isoladas de um sino submerso.

Para os profissionais de teatro, a luta contra a fome – a necessidade de vender os efêmeros produtos do próprio artesanato – é a outra face da busca, tanto a busca da fama quanto a da excelência artística. Fama e excelência artística são elementos rentáveis no mercado dos espetáculos. Ao mesmo tempo, são qualidades gravemente ameaçadas pelas próprias leis do mercado. Isso acontece não só pelas obrigações impostas pela “compra e venda”, mas, principalmente, pela força subterrânea e poderosa de uma lei econômica primordial: a *lei* pela qual a má moeda consegue, quase sempre, e inevitavelmente, afastar a boa moeda. O ouro e a prata continuam a se impor, na memória e na fantasia, mais do que as moedas de cobre e pechisbeque. Mas nas práticas de mercado, são essas últimas que predominam. No contexto de um comércio artístico baseado em produtos efêmeros, essa lei transforma o alimento em veneno e o veneno em alimento. A busca da boa qualidade e a busca do bom comércio estão intimamente ligadas e são inexoravelmente contrárias – independentemente do *wishful thinking* das pessoas de teatro – numa luta que não permite nem vitória nem derrota, assim como a luta de Jacó com o Anjo.

A dupla supremacia da “má” moeda, que se difunde rapidamente, e a da “boa” moeda, tenazmente enraizada na memória dos espectadores, equivale ao que diferencia a *celebridade* de uma pessoa à sua *grandeza*. Mas não deveríamos pensar nesse antagonismo de maneira moralista, como se, de um lado, houvesse o mal da moda e do mercado, e, do outro, o bem da Arte. É uma oposição complementar, como a das duas irmãs bíblicas, Marta e Maria: uma se atrai pelo que é essencial, a outra trabalha arduamente em atividades úteis, ainda que, à primeira vista, pareçam insignificantes. Elas viviam se compreendendo mutuamente, mas uma não podia ficar sem a outra.

A colaboração entre as duas irmãs, cheia de tensões e atritos, funciona como um ritmo de base para o teatro, visto como Arte e como Ofício. É uma luta parecida com uma dança em que os contrários se afastam e se abraçam. Da mesma forma em que o verso alexandrino francês cria o substrato de obras tão diferentes como as de Racine e Molière, o ritmo fome/fama também não permite escolher definitivamente um caminho ou o outro. São caminhos cheios de interrogações e espinhos que levam a saltar continuamente de um a outro, de um abraço apaixonado a um golpe mortal. Uma sucessão de ondas sobre as quais é necessário saber navegar, cavalgando tanto suas complementaridades como suas radicais oposições. Saber cavalgá-las é uma arte, assim como é uma arte a navegação: uma arte que inventa rotas, e não formas.

Fome? Fama? Essas duas perguntas, que representam duas diferentes obsessões, parecem indicar uma alternativa. Mas isso não é verdade. Elas implicam duas diferentes ações: de um lado, *fugir* de algo; do outro, *almejar* algo. Os artistas endinheirados e aristocratas dos séculos passados almejavam a fama literária e científica do mesmo modo em que seus antepassados almejavam a glória das armas. Naqueles mesmos anos, os atores costumavam dizer que, para eles, seu ofício era fundamental para fugir da fome, da indigência, da exploração e da humilhação. Contavam tudo isso para que os espectadores rissem de suas histórias engraçadas e exóticas, porque tanto os pobres quanto os mortos de fome são sempre exóticos para os endinheirados de barriga cheia, vivam eles no além-mar ou dentro de sua mesma cidade.

Os artistas estavam acostumados a ridicularizar as dificuldades ou as vergonhas das quais fugiam, ou tentavam fugir, através de seu trabalho. A fome, que para Büchner era a *deusa da liberdade* e a guia do povo para a revolução, assim como vemos no quadro de Delacroix, para eles não era nada mais que uma terrível madrinha. Para se livrar de suas garras, eles subiam nos palcos e interpretavam o faminto Arlequim, assim como várias mulheres pobres e corajosas escapavam do meretrício representando personagens de mulheres alcoviteiras, vagabundas, vaidosas ou perdidas.

Fome e fama não indicam um dilema ou uma alternativa. A fome é a pólvora. A fama é o ponto alcançado pelo projétil. No século XX, nos lugares de sorte onde reina a saciedade e a arte é tão reconhecida a ponto de se tornar um fim em si mesma, a *fome* passará a ser uma íntima necessidade pessoal e social. Artaud chega a comparar essa necessidade àquela do pão. No início dos anos de 1960, época do *boom* econômico e do torpor socialista, Peter Brook e Jerzy Grotowski redescobrem sua própria fome de teatro como uma recusa da ficção dos comportamentos humanos.

No entanto, antes deles, o jovem escultor alemão Peter Schumann, que considera as exposições artísticas uma Feira das Vaidades, inventa um teatro de grandes esculturas em movimento, dedicado aos grandes mitos da rebelião e ao pão – o Bread and Puppet Theatre.

Fome? Fama? As duas enigmáticas perguntas daquele dramaturgo alemão, morto de tifo com apenas 23 anos, desenvolvem-se em uma série de harmônicos: do resgate pessoal e social à fome espiritual; da íntima necessidade que nos leva a fazer teatro às astúcias que nos servem para ganhar o pão; do sonho da beleza à rebelião contra a beleza. É assim que, de contraste em contraste, de acorde em acorde, elas se dirigem a cada um de nós: atores ou diretores. As duas perguntas não lembram o canto de uma sereia, que começa exaltante e termina trazendo morte e loucura. Pelo contrário: a consciência que temos delas, quando somos capazes de entrevê-las, é uma lua sobre a linha do horizonte.

O que primeiro me atraiu e depois me aproximou do teatro rebelde? Não foi uma paixão precoce, como aquela que iluminou os anos da adolescência de muitos atores, diretores e espectadores que conheci. As recorrentes decadências dessa chamada “arte” nem me deprimem nem me deixam indignado. Diante dos poderosos teatros que fazem sucesso e são competentes do ponto de vista artístico, não nutro os naturais ciúmes que pontuam as verdadeiras histórias de amor. Pelo teatro, nutro uma curiosidade intelectual que não possui as complicações do amor.

O que amo com paixão e ternura é uma ilha minúscula suficientemente distante e escondida para que eu me conserve livre. É uma pequena sociedade com poucos indivíduos, que não anseia por se expandir, que se governa à sua maneira e que pode tentar pôr em prática alguns sonhos considerados irrealizáveis. Amo algumas outras ilhotas além da minha, que podem ser férteis ou empoeiradas, com as quais sinto ter algo em comum, algo que eu poderia chamar de “o essencial”. Ou, mais simplesmente, um passado semelhante: um caminho imposto por uma fome misteriosa, diferente para cada um, frequentemente difícil de ser formulada.

Quando entrei no teatro, já adulto, para enfrentar os problemas ligados à minha condição de emigrante, escolhi o caminho de uma aprendizagem escolástica. Queria um diploma que me desse o álibi de uma identidade profissional e de um *status*. Só que, quase na mesma hora, as circunstâncias me desviaram para o cantinho de uma minoria. E foi assim que eu acabei no meio dos dissidentes, e ali reconheci uma pátria.

Mas por que será que eu permaneci ali, naquele cantinho de teatro dissidente? O que será que me ligou a ele, a ponto de eu achar que era impossível abandoná-lo? Um certo espírito rebelde, sem dúvida. Mas o espírito rebelde não dura, sozinho, se não experimentar a rebelião como um respeito de si e como um particular senso de liberdade. Assim como não dura a paixão, que vai e vem, e que tampouco é o terreno onde fazer crescer um carvalho centenário.

Para mim, chegar ao teatro foi como aportar – mais por necessidade do que por escolha – em uma pequena ilha onde a Natureza, e até a História, às vezes podem girar ao contrário. Onde algumas histórias que parecem impossíveis acabam se tornando reais. E as casas têm salas com portas construídas à maneira de Marcel Duchamp: abrindo-as, elas se fecham, e antes de abri-las, é preciso fechá-las. E assim elas nos puxam para dentro de seu próprio jogo. O desejo de compreender torna-se uma sedução sempre nova, e ao mesmo tempo em que uma resposta se abre totalmente diante de nós, ela nos fecha do lado de fora. O percurso muda o tempo todo, avança por contrastes e duplas negações como se fosse arrastado pelos dentes de uma cremalheira: uma engrenagem cujo objetivo não é alcançar uma meta, e sim prolongar e transmitir o movimento.

Fazendo os cálculos da minha aprendizagem, tenho nas costas mais de cinquenta anos de ofício. A mão que segura o leme se tornou segura. Mas, como sempre, inseguras são as águas que eu e meus companheiros temos que atravessar. Apesar das experiências acumuladas, das obras realizadas e dos espetáculos concluídos, e após ter aproveitado o sucesso e ter decifrado seus perigos, eu me dou conta de que seria uma ilusão acreditar que superamos os abismos da ignorância, que identificamos, finalmente, uma rota que possui um desenho claro e repetível que poderia ser transmitido como o mapa de um bom caminho. Seria maravilhoso se – ao menos no quinto ato da minha carreira – isso fosse possível. Mas o desenho claro do caminho que leva ao longe não existe.

No mar, as os caminhos são unicamente imaginárias. Assim a navegação não cessa de fascinar, devido às suas surpresas. Sem se tornar, por isso, menos perigosa.

Os segredos do ofício podem ser histórias úteis para quem deseja escutá-los, na tentativa de imaginar, cada um à sua maneira, um próprio ensinamento. Mas acabam parecidos com o canto das sereias se dão a ilusão de ser um programa que pode ser aprendido e um comportamento que pode ser reproduzido. É impossível evitar as calmarias prolongadas e as ondas paralisantes do *não-saber-o-que-fazer*. No começo, elas nos

intimidaram, e nosso minúsculo teatro correu o risco de naufragar. Hoje, meus companheiros e eu temos menos medo, mas sabemos que a ameaça não diminuiu. Com o tempo, descobrimos que a única maneira para continuar a ser uma ilha flutuante é não deixar de remar.

Mas se agora vocês estão achando que minhas palavras querem construir uma imagem angustiante e atormentada do ofício teatral, marcada somente pelo sacrifício e pela fadiga ou pelo acaso e pelo susto, peço que mudem de ideia. Quando penso no teatro, falo principalmente de alegria, de privilégios e de liberdade. Orgulho-me de ter conquistado, junto dos meus companheiros do Odin Teatret, uma nossa particular *diferença*, uma diferença que nos permite ficar, só em parte, à mercê da História e da atualidade do mercado.

Um privilégio – instável como todos os privilégios. Por causa desse privilégio, é uma honra não deixar de remar, mesmo que no escuro. Por causa da fama e com apetite, sem nunca se esquecer de Sísifo.

BOCA DE CENA (suplemento)

Edição realizada com o apoio financeiro da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia através da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB

Edições e Produções Cênicas Oco Teatro Laboratório

Boca de Cena, revista de artes cênicas da Bahia.

Alameda Praia de Olivença 1146. COnd. Portal das Alamedas. C5. Stella Mares.

Salvador. Bahia. CEP. 4100-070. Email. revistabocadecena@gmail.com

www.ocoteatro.com.br

Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autorização dos seus autores.

Apoio Financeiro



FOMENTO À CULTURA

Fundo de Cultura

SECRETARIA DE
CULTURA

SECRETARIA DA
FAZENDA



Apoio

Realização

