

# ELOGIO DO INCÊNDIO

EUGENIO BARBA



Suplemento

2

Revista Boca de Cena  
Oco Teatro Laboratório

# ELOGIO DO INCÊNDIO

EUGENIO BARBA

Suplemento

2

Revista 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 Jersey Grotowski e do famoso crítico Ludvik Flaszen. Viaja pela Europa para difundir o trabalho de Grotowski e faz estadía 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.

# ELOGIO DO INCÊNDIO.

Eugenio Barba.

*Tradução: Luis Alonso.*

*My speech is like smoke  
and my body is the burning.*

(Meu discurso é como fumaça  
e meu corpo é o incêndio.)

Escolho esta imagem para evitar que o título do meu discurso –Elogio do Incêndio– pareça uma apologia da destruição. Na verdade pretende ser uma celebração da metamorfose e em consequência da resistência. A imagem inicial é o título de uma obra de Deb Margolin, atriz e dramaturga norte-americana, uma artista batalhadora quem atua sozinha com frequência. Seu corpo é todo um espaço cênico e incendiar revela-se sinônimo de estar-em-vida.

Durante séculos os espectadores tem assistido atores e atrizes em uma luz-em-vida, móvel, cheia de sombras imprevisitas e variáveis, muito diferentes da nossa luz elétrica, dócil e domesticada.

Cada um de nós tem vivido pelo menos uma vez a experiência de um espetáculo que tem nos queimado, reduzindo a cinzas aquilo que pensávamos que era o teatro, a arte do ator e o nosso papel de espectador.

Há crianças e velhos, apaixonados e dementes que tem visto inesquecíveis e fugazes espetáculos nas chamas de casa ou nas fogueiras do campo.

Existem as tochas que artistas visionários tem lançado na prática e na ideia mesma da nossa profissão, criando fogueiras que tem se alimentado com a coerência do seu acionar.

O teatro é “a terra do fogo”.

Falando de teatro, sobretudo entre profissionais e os conhecedores, a realidade do fogo volta como um *leitmotive*: o fogo da atuação, o público que se *inflama*, o *ardor* das paixões e os aplausos. Quando uma comédia é *brilhante* de verdade e gera *faíscas*, quando o ator trágico *arde* de paixão e rebelião ou a atriz se *inflama* de desdém ou vontade de vingança, o espectador aterrorizado e feliz é tocado por uma dúvida: é só uma impressão ou em algum lugar está se incubando um incêndio?

Durante dois séculos os teatros não conseguiram se subtrair da sua inesperada, imprevista e obrigada cita com as chamas. Em média se incendiavam uma vez cada cinquenta anos.

Todos os teatros de San Francisco, logo após o terremoto do 18 de abril de 1906, se calcinaram na fogueira que durou três dias: o Grand Opera House, o Tivoli Opera House, o Alcazar, o Fischer’s & Alcazar, o California, o Columbia, o Majestic, o Central, o Orpheum, sem contar as salas menores e o teatro de Chinatown.

Se incendiaram o Théâtre de la Porte Saint-Martin, o Châtelet e o Théâtre Lyrique durante a Comuna de Paris de 1871, quando os integrantes da mesma atearam fogo nos prédios públicos.

José Posada immortalizou o incêndio e a destruição do teatro de Puebla em uma litografia que ficou popular no México, enquanto as chamas e a devastação do Teatro Bolshoi de Moscou por causa das bombas alemãs em 1942 inspirou Stalin a um discurso que inflamou o espírito patriótico do seu povo.

Quase uma geração teatral inteira pereceu dentre as chamas o 5 de setembro de 2005 no teatro de Beni Suef na região meridional do Egito. O fogo carbonizou a mais de quarenta artistas, diretores, estudantes de teatro, críticos e estudiosos que assistiam a *Grab your dreams*, dirigida por Mohamed Shawky. Eram o núcleo do movimento teatral da geração dos anos setenta e oitenta.

As vezes o teatro que arde parece empurrar seus habitantes, os atores, até outras cidades, exílios, ou novas aventuras, como sucede a *Wilhelm Meister* na novela de Goethe. Ou como se imaginou o pintor que representou a máscara de Jodellet fugindo do incêndio do Théâtre du Marais, em Paris em 1634. Mas se foram catástrofes como considerar estas como metáforas?

Todo o Pavilhão Holandês da Exposição Colonial de 1931 se converteu em cinzas, se salvando somente o teatro. Era o verão sonolento de 1931 em Paris e os jornais souberam comover seus leitores descrevendo os atores balineses em

fuga, apertando em seus peitos seus dourados figurinos. Muitos parisienses foram assistir os espetáculos destes estravagantes dançarinos, os quais não duvidaram em arriscar suas vidas para salvar seus ouropéis. Dentre eles Antonin Artaud.

No final da introdução de O Teatro e seu duplo, Artaud fala do fogo. Parece fazer alusão ao martírio e no entanto se trata da vida. Explica o que deveria ser a cultura e o que a cultura não é. A fumaça das suas palavras é exalada pelo corpo. Por isso devemos traduzir suas palavras literalmente como um mantra contra o espírito do seu século e do século no qual vivemos:

Quando pronunciamos a palavra vida deve se entender que não falamos da vida do jeito que ela se nos revela na superfície dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e inquieto que as formas não alcançam. Se ainda existe algo infernal e verdadeiramente maldito no nosso tempo é essa complacência artística com a qual nos detemos nas formas, ao invés de ser como homens condenados ao suplício do fogo, os quais fazem sinais sobre suas fogueiras.

Artaud não fala especificamente de atores; no entanto esses signos, o do suplício e o da fogueira, tem sido entendidos de imediato como uma imagem extrema e ideal do ator Julian Beck e Judith Malina, os quais fizeram dela a pedra angular do seu Living Theatre, o teatro vivo.

Antonin Artaud foi o mais pobre, o que mais sofreu, de fato o menos acreditado como profissional entre os protagonistas

da grande reforma do teatro na primeira metade do século passado. Do ponto de vista do ofício tem pouco a nos ensinar. Hoje contamos ele entre os mestres, mas nunca foi um mestre. Foi o aluno da sua própria alma dividida. Aprendeu muitíssimo dela. Juntou de maneira indissolúvel o coração da arte teatral com os sofrimentos da alma enferma. Artaud não depôs as armas, continuou toda a vida a sucumbir, voltando a se por em pé e combatendo. Até a noite na qual sentou na sua cama e compreendeu que a hora tinha chegado. Tirou um sapato e segurando-o na mão como um amuleto deu início a sua última viagem.

Artaud não indicou a nós, povo do teatro, os segredos do ofício, mas o que através do ofício devemos sofrer e tal vez aguardar: o exílio. É apenas uma ínfima parte da nossa profissão. Mas sem essa ínfima parte, arte e ofício são somente uma labareda.

Sabemos o por que os teatros queimam e são queimados: por negligência, pela crueldade do céu, por especulação, por delinquência, por fascismo, por vingança e ameaça, por velhice.

No teatro, nesta “terra do fogo”, aparecem duas naturezas diferentes. Uma é a catástrofe, a outra a transformação. Uma destrói, a outra refina, reforça o ferro e separa o ouro do lodo ao que ele está incorporado. Deste segundo fogo faço o elogio. Deste segundo fogo nossa profissão extrai a vida e seu valor, sua dança.



Dançamos? Sim, dançamos. Na verdade, não dançamos: fazemos teatro. Mas, quem saberia dizer onde é que está a diferença, por onde passa a fronteira?

Dançamos sempre, mas não para nos adequarmos sempre a um gênero estético. Dançamos como sobre carvões ardentes, porque esta dança é essencialmente uma rejeição não destrutiva, uma guerra não violenta à natureza que nos segura e em consequência, mais ou menos conscientemente, uma rejeição da história à que pertencemos. Como se tivéssemos asas; como se pesadas raízes se afundassem na terra embaixo dos nossos pés, como se nosso “eu” fosse outro. Como se de verdade fossemos livres. Mas de forma humilde, porque esta dança tem a humildade de um ofício, pouco mais do que um exercício do *como se*.

E para os espectadores é sobretudo um *passatempo*.

Se algo parece não poder se associar ao elogio do incêndio é de fato a ideia de um *passatempo*. No entanto...

Nossa arte não está feita para ser arte. Não se dedica completamente a alcançar uma forma definitiva. Se dedica completamente a desaparecer. É uma arte arcaica, não somente porque hoje está excluída ou se exclui do espetáculo principal do nosso tempo, o espetáculo da imagem reproduzida e reproduzível; mas sobretudo porque sob a aparência de um *passatempo* pode esconder uma procura espiritual, algo que sacode, fortifica e às vezes modifica nossa consciência e nos submerge em uma condição governada por outros valores.

Devemos permanecer com os pés firmemente plantados na terra e os olhos fixos na bilheteria. Mas não devemos esquecer que o teatro é ficção em trânsito para outra realidade, para a rejeição da realidade que acreditamos conhecer. O teatro é ficção que pode mudar tanto aos que atuam quanto aos que observam. Nada de altissonante, de ameaçador, de herético ou de louco; somente passatempo.

Ser passatempo é o nível elementar da nossa arte, assim como o pão é para a cozinha mediterrânea. Não se come sem pão; mas o pão sozinho o tempo todo não é suficiente.

Às vezes o passatempo é um valor em si mesmo. Quando o tempo parece não passar mais, para quem tem sido privado da liberdade, para quem se mantém em pé frente ao próprio sofrimento, à amputação da própria identidade ou à morte, o passatempo pode ser a fórmula da vida, a resistência ao horror. Dostoyevsky narra como o vaudeville, feito com figurinos senhoriais e correntes nos pés, na katorga siberiana, era para os condenados um modo de reconstruir-se uma vida. Para um grupo que conheci, fazer modestamente teatro, como *amateur* nos anos da guerra entre o exército de Sendero Luminoso, em Ayacucho, Peru, era uma ação perto do heroísmo. Eram atores porque desejavam ter também uma jangada fora do horror.

Na Europa, durante o Renascimento, um dos modos de festejar não era simplesmente os fogos de artifício, mas o incêndio.

O poderoso que organizava os festejos comprava uma ou duas casas populares, despejava seus habitantes, as esvaziava, en-

chia-as de fogos de artifício e pólvora, depois as incendiava e explodia. O espetáculo era muito aplaudido.

O incêndio pode ser um espetáculo para quem não está diretamente implicado nele e para quem conta pode ser uma metáfora da força demolidora do teatro no coração de uma cidade, da sua natureza de foco de infecção moral ou uma imagem da vocação dos atores por estar “sem teto”, sempre prontos a serem despejados: pelo fogo, pelos militares, pela autoridade, pela exploração econômica.

No país onde queimaram o Teatro del Picadero, tal vez não deveria se fazer uso do incêndio como metáfora.

Quando leio que na Argentina reinava a paz dos cemitérios, que teve trinta mil desaparecidos, milhares de presos políticos e um milhão de exilados, que o povo tinha ficado sem seus líderes –mortos, presos ou fora do país- e que toda forma de organização parecia quase impossível, Teatro Aberto parece com a dança sobre esses carvões ardentes de um punhado de atores, diretores, autores, cenógrafos e técnicos, apenas duzentos, frente à violência da História.

O comando da ditadura que incendiou o Teatro del Picadero em agosto de 1981 não tinha previsto que seu ato criminal desencadeou uma dança muito maior. Outros produtores ofereceram seus espaços ao Teatro Aberto, pintores doaram quadros para colher fundos e as personalidades mais notáveis da cultura expressaram sua adesão. Assim descreveu esta dança o escritor Carlos Somigliana: “ o objetivo profundo do Teatro

Aberto foi o de novamente nos olhar à cara sem nos envergonhar”.

A noite de 7 de maio de 1772 em Amsterdã, durante a representação de *Le Déserteur de Monsigny*, obra cômica em três atos, aconteceu um incêndio que destruiu completamente o teatro Schouwburg, somando dezoito vítimas. Apenas em três anos foi reconstruído um novo edifício, mais imponente e suntuoso.

Até 1941, o Schouwburg foi o teatro da cidade, situado no Plantagebuurt, o coração do velho bairro judeu de Amsterdã. Em outubro de 1941, os nazistas que haviam ocupado Holanda, mudaram seu nome para Joodsche Schouwburg (Teatro Judeu) somente para atores, músicos e espectadores judeus. Em setembro de 1942 o teatro foi fechado e transformado num lugar para reagrupar hebreus: 104 mil homens, mulheres e crianças foram amontoados e de lá transportados aos campos de extermínio da Alemanha e Polônia.

De centro de cultura e diversão, o teatro Schouwburg se transformou em um escuro lugar de angústia e dor. Logo, após a guerra, aquele espaço não podia retomar a sua função original e permaneceu fechado durante anos. Foi elegido para se transformar em um lugar da memória. Hoje, entrando no ex-teatro, vemos flamejar uma chama eterna.

Com esta imagem de uma chama de memória pura, que se queima sem fumaça de palavras e sem corpo, poderia fechar este discurso.

Fecharei, no entanto, com um brinde imaginário. Como é usado no teatro quando se apela ao mimo ao invés de recorrer aos objetos materiais.

Imaginem que aqui, sobre este púlpito, há uma garrafa de cerveja. E voltamos à ribeira do Tâmesis, a uma das nossas antigas pátrias teatrais. Encontramos a notícia do primeiro incêndio na história do teatro europeu em uma carta do nobre inglês sir Henry Watton, datada no 2 de julho de 1613 e enviada a sir Henry Bacon. Começa assim: “E agora deixemos descansar os discursos políticos e do Estado. Coloquemos-os para dormir. Agora gostaria de contar algo que sucedeu na região do Tamesis esta semana”.

Sir Watton conta que os “Atores do Rei”, a companhia de Shakespeare, tinham encenado um drama chamado *All is True*. O cenário era suntuoso, com esteiras e alfombras sobre o palco, uma festa mais rica e majestosa que as verdadeiras cerimônias da corte. Durante o espetáculo foram disparadas salvas de canhão e algumas faíscas tinham voado sobre o telhado de palha consumindo o teatro inteiro em menos de uma hora. Assim desapareceu o Globe, sem mortos e sem feridos.

O teatro, edificado novamente de imediato com um telhado de telhas foi reaberto um ano mais tarde. Em 1642 os puritanos, no seu ardor religioso, fecharam todos os teatros, inclusive o Globe, o qual foi esquecido como forma de edifício teatral; os ingleses na reabertura dos teatros adotaram o teatro à italiana. Passaram mais de três séculos e o Globe Theater, um dos nossos mitos, ressuscitou. Sobre as ribeiras do Tâmesis

foram descobertas em 1989 restos do antigo edifício. Alguns anos mais tarde, em 1997, devido à inspiração do ator e diretor estadunidense, Sam Wanamaker, um novo Globe foi reconstruído igual ao antigo modelo elisabetano e perto ao lugar onde se alçava o original.

Sir Watton sabia bem que cada drama deve ser fechado com o respiro sutil de uma farsa e conclui assim sua carta a sir Henry Bacon: “Somente um dos espectadores esteve perto de morrer. Se lhe incendiaram as ceroulas e tal vez haveria de terminar assado se um bom homem bêbado não as houvesse apagado vertendo encima delas uma garrafa de cerveja”.

Entre tantos incêndios, não seria oportuno que auguremos, também a nós, uma boa cerveja?

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](mailto:revistabocadecena@gmail.com)

[www.ocoteatro.com.br](http://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

---

