

GESTOS MUDOS¹

Mute Gestures

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: O artigo, ao confrontar duas pragmáticas pedagógicas, dirigidas por François Kahn e Jan Ferslev em 2013, com os gestos de duas grandes atrizes, Helene Weigel e Myrian Muniz, indaga o papel da 'relação' nos percursos para a criação cênica. Enquanto François Kahn se apoia diretamente nela para os esboços da vocalidade poética, Jan Ferslev aposta em um trabalho individual do ator, para definir e aprimorar sua partitura.

Palavras-chave: vocalidade poética; relação; pedagogia teatral

Abstract: The article confronts two pedagogical pragmatics, conducted by François Kahn and Jan Ferslev, in 2013, with the gestures of two great actresses: Helene Weigel and Myrian Muniz, in order to question the role of the 'relation' on the scenic creation processes.

Keywords: poetic vocality; relation; theatrical pedagogy

¹ Notas para um estudo da 'relação' no teatro.

A Caminho do Jardim das Cerejeiras¹

O título da oficina de formação e aperfeiçoamento para atores, dirigida por François Kahn², se refere à correspondência entre Anton Tchekhov e Olga Knipper sobre a escritura e a criação de “O jardim das cerejeiras”. A cada participante foi proposta a memorização de uma das cartas para que ele, durante o workshop, construísse uma breve cena, em diálogo com um outro participante. Segundo Khan,

o interesse do material literário é oferecer uma situação notável para uma improvisação, fornecer elementos da vida cotidiana, do caráter e dos sentimentos a respeito de dois seres extraordinários: o grande escritor russo, tuberculoso, no último ano de sua vida e no auge de sua arte, e sua mulher, Olga Knipper, atriz do Teatro de Arte de Moscou e para a qual Tchekhov escreveu o papel principal de “O jardim das cerejeiras”. (KHAN, 2013)

Portanto, a oficina articulou dois objetivos: a memorização de uma das cartas, construída segundo a estratégia

¹ As duas primeiras partes do artigo compõem um estudo inconcluso, em parceria com a Prof^a. Dr^a. Elisabeth Lopes (CAC-ECA-USP), sobre a gramática e a pragmática de François Kahn, Jan Ferslev, Mario Biagini e Thomas Richards.

² A oficina desenvolveu-se nos dias 2, 3 e 4 de outubro de 2013, das 9 às 12h, no Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP). François Kahn é ator, diretor e pedagogo. Colaborou estreitamente com Jerzy Grotowski entre os anos 1973 e 1981, tendo trabalhado como ator e dramaturgo na Fondazione Pontedera Teatro, entre os anos 1987 e 1997. Desde então, dedica-se ao TEATROdaCAMERA, com o qual apresentou uma dezena de espetáculos na França, Itália e Brasil, onde também ministrou inúmeras oficinas para atores.

de copiar o texto silenciosamente, que François Khan descreveu no artigo *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*, de 2009; e o esboço da composição de uma personagem. O primeiro era requisito para participar do processo; o segundo, seria objeto dos ensaios.

Eu havia chegado a Riga para visitar uma amiga. Sua casa, a cidade, a língua, me eram desconhecidas. Nenhum ser humano me esperava, ninguém me conhecia. Andei duas horas, solitário, pelas ruas. Nunca mais tornei a vê-las assim. De cada portal da casa lançava-se um jato de chamas, cada pedra de esquina espalhava centelhas e cada bonde vinha chegando como o corpo de bombeiros. (BENJAMIN, 1987, p. 34)

Estrangeiro em Riga, antes de encontrar sua amiga Asja Lacis, Walter Benjamin errou pela cidade desconhecida. Seus pés palmilhavam nas ruas o sabor da primeira experiência: o andarilho coloca seu corpo em contato com os cheiros das ladeiras, o ritmo dos habitantes, a amplidão dos caminhos, os fantasmas da escuridão.

A força de um caminho varia segundo se percorra a pé ou se sobrevoe em avião. (...) Quem voa, só vê como o caminho vai deslizando pela paisagem e se desvela ante seus olhos, seguindo as leis do terreno. Tão só quem percorre a pé um caminho infere sua autoridade e descobre como nesse mesmo terreno, que para o avião não é mais que uma planície extensa, o caminho, em cada uma de suas curvas, vai ordenando a

extensão das lonjuras, miradores, espaços abertos e perspectivas, como a voz de mando de um oficial faz sair aos soldados de suas filas (BENJAMIN, 1987, p.16)

Se o texto é uma cidade, aquele que percorre as esquinas e os becos se assemelha ao copista, pois

só o texto copiado pode dar ordens à alma daquele que nele trabalha, enquanto que o simples leitor nunca conhecerá as novas paisagens que, em seu ser interior, vai convocando o texto, esse caminho que atravessa sua cada vez mais densa selva interior: porque o leitor segue o movimento de sua mente no voo livre do sonho, enquanto o copista deixa que o texto lhe dê ordens. (BENJAMIN 1987, p.16)

Copiar o texto é o primeiro movimento da pragmática de François Kahn. A meta é memorizá-lo, sem cristalizá-lo ou estabilizá-lo. Trata-se de fixar as palavras na memória por um contato estreito com os sentidos do texto, para desvendar, desde os percursos iniciais, suas camadas desconhecidas. Neste processo, o ator lê um fragmento, para em seguida copiá-lo: o sobrevoo alimenta o andarilho. Se notarmos o paralelismo entre 'ler' e 'escutar', assim como entre 'escrever' e 'dizer', percebemos a estrutura da estratégia de Kahn: encadear a leitura e a escuta à escrita e, em conexão com o outro, à vocalidade: contato poético e corporal entre vozes e escutas. A repetição desse itinerário aprofunda a experiência com os caminhos do texto e é nesse movimento que nasce a memo-

rização. A vocalidade só terá sentido se apontada para o outro, para tocá-lo, fisgá-lo, provocá-lo. Adverte François: não diga o texto sozinho, pra ver se sabe *de cor*, só diga no ensaio, para um comparação de cena. Eis um léxico possível para o processo criativo de François Kahn, nos encontros de outubro de 2013: escuta, copiar, relação. A escuta é o substantivo inicial do trinômio, pois é condição necessária para o ato de copiar e para o estabelecimento da relação.

No ensaio, antes da vocalidade, os atores escutam e dizem o texto em silêncio, ao mesmo tempo em que caminham pelo espaço. O silêncio é um rumor interno das palavras. O fluxo do pensamento reflete-se no andamento: se o texto escapa, o ator para; no final do texto, o ator senta. O andarilho e o copista conduzem o ator.

O ator deve dizer seu texto para alguém ao lado, próximo o suficiente para que o tom de sua voz quebre um silêncio perto e se evite a dicção mecânica e declamatória. Sobre esta base de delicadeza, as palavras podem talvez encontrar seu lugar pelo toque sutil no outro, sem se contaminarem por dizeres preconcebidos ou exibições virtuosísticas: receptivo e criativo se afinam.

Partituras

A oficina com Jan Ferslev³ se concentrou na presença cênica do performer e teve como tema o controle do corpo e da voz como pontos de partida para a criação de partituras físicas e vocais, base de todo o trabalho desenvolvido pelos atores do Odin Teatret. Segundo Jan,

Os exercícios executados nessa oficina dão atenção às diferentes partes do corpo. É esse trabalho detalhado que vai criar a presença cênica. Por meio da repetição e da fixação dos exercícios, o ator/performer cria partituras físicas que, uma vez incorporadas, eliminam a lacuna temporal existente entre a decisão de realizar uma ação e a ação em si. O corpo do ator/performer torna-se um corpo-mente e sua presença cênica é dilatada. Todos os exercícios podem ter sua forma reduzida no espaço, o que chamamos de “redução/absorção”. As ações podem ser absorvidas até o ponto de se tornarem apenas impulsos. Podem ser executadas com uma energia suave ou forte, de maneira rápida ou devagar. A combinação de possibilidades para cada ação é infinita. Mas o ator/performer deve decidir a cada momento qual das possibilidades irá usar e não deixar nada ao acaso. (FERSLEV, 2013)

Notemos que a proposta de Jan Ferslev não exigiu nenhum trabalho preparató-

3 A oficina foi realizada nos dias 28, 29 e 30 de outubro de 2013, das 9 às 13h, no Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP). Jan Ferslev é músico, compositor, ator e pedagogo, nascido em 1949, em Copenhague, Dinamarca. Trabalhou como ator em grupos de teatro alternativos e tradicionais antes de ingressar no Odin Teatret, em 1987, tendo participado de espetáculos como Talabot e Ur-Hamlet.

rio, como a memorização no caso de François Kahn, mas realizou-se completamente nos encontros. Entre memória e improviso, os atores inventaram um vocabulário de ações, postas em composição pelo controle.

Talvez o primeiro verbete do léxico de Jan Ferslev seja ‘ação’, entendida como intransitiva: podemos nomeá-la ‘movimento’ à espreita de sentido. Atores e atrizes caminham pelo espaço, com os pés bem enraizados, os joelhos flexionados e a bacia atraída pelo chão. Atingida a postura extra-cotidiana, devem definir três ações, três reações e três posições em desequilíbrio. Em princípio, não há relação entre os participantes, mas pesquisa solo: cada um escolhe e burla suas ações individualmente. O passo seguinte é uma análise rigorosa de cada desenho, em que se desprezam eventuais passagens insignificantes, para precisar as trajetórias das ações com exatidão. Nesta etapa, como também nas subseqüentes, a repetição é uma estratégia fundamental, um convite ao aprimoramento e não ação mecânica estéril. Nesta perspectiva, quanto maior for a duração desta etapa, mais precisas serão as manifestações das ações – o início, o desenvolvimento, o fim. Em seguida, os atores escolhem um conjunto de ações do repertório construído, para formular uma composição, seqüência que Jan nomeia ‘partitura’. Notemos que assim conceituada por Ferslev, a partitura prescinde da presença do outro, seja objeto ou pessoa, que determinaria um campo vetorial de atuação:

a partitura esconde o outro. Origem da utilização do termo no léxico teatral, a partitura musical objetiva, sem dúvida, o registro de uma manifestação temporal e efêmera. Entretanto, ela encerra um outro aspecto imprescindível para o estudo da relação: escrever a possibilidade dos músicos tocarem juntos. Seja na precisão de um coro de Mozart, num tema cifrado de Charlie Parker, numa peça de Aperghis ou num choro de Pixinguinha, os músicos jogam um jogo de escuta, mesmo que de memória. A partitura teatral ignora esta qualidade, transformando-se quase sempre em estratégia para uma poética individual. A partitura no domínio teatral se refere ao itinerário para *um ator*, mas não inclui indicações para uma polifonia de atuação.

Uma nova fase de repetição busca agora a fluência nos movimentos: as frases isoladas se transformam em uma oração aberta a múltiplos sentidos. Com a partitura bem desenhada e corporalmente compreendida, Jan convida os atores a escolher um texto, qualquer texto. Embora coerente com a instrução anterior referente ao corpo, 'qualquer ação' não é simétrico a 'qualquer texto', pela banalização da palavra cotidiana. A simetria rigorosa exigiria talvez 'qualquer ação vocal', sabendo-se que o entendimento desta é menos tácito que daquela. De novo individualmente, os atores improvisam a vocalização das palavras, pela variação de intensidades e de alturas. O ato final dos encontros será a combinação da partitura corporal com o texto,

regida por pausas e velocidades recíprocas, para a qual contribui fortemente a habilidade de Jan em desvendar sentidos corporais-vocais. A proposta aposta no princípio da superposição de efeitos, propriedade dos sistemas físicos e matemáticos lineares: constroem-se separadamente as partituras corporais e vocais, para em seguida superpô-las, transladando.

Glosa

O silêncio prepara as pragmáticas de François Khan e Jan Ferslev. O silêncio funda o lugar da atuação e sustenta a ação da memória, seja impulsionada pela manifestação vocal, na proposta de Khan, seja acessada pelos fluxos do corpo, no enfoque de Ferslev. Deste ponto de interseção, Jan e François percorrem seus caminhos, aquele com Eugênio Barba, este com Jerzy Grotowski. Formulam e a transmitem uma técnica ou perseguem a realização plena e integral do ato teatral, da qual as experiências relatadas são o passo inicial? Qual a relação entre técnica e experiência? A esse respeito, disse Grotowski, em 1969:

Se executarmos o Ato, a técnica existe por si mesma. A técnica fria, consciente serve para evitar o ato, para nos esconder, para nos cobrir. A técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma da falta de honestidade. Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização hic et nunc (aqui e agora) (GROTOWSKI, 2007, p. 179)

A técnica emana da experiência, realizada no campo do jogo teatral. Pelé inventava uma jogada no jogo, na relação com os jogadores; depois buscava o entendimento técnico. Repetições e variações dependiam novamente do jogo, dos jogadores.

Brecht metaforiza o tema da relação no campo teatral na história “Dois motoristas”.

Perguntado sobre o modo de trabalho de dois atores, o Sr. K. fez esta comparação entre eles: “Conheço um motorista que sabe bem as regras do trânsito, respeita-as e sabe recorrer a elas. Acelera habilmente, em seguida mantém uma velocidade uniforme, poupando o motor, e assim abre caminho entre os demais veículos, com audácia e cautela. Um outro motorista que conheço procede de maneira diferente. Mais que em seu caminho, está interessado no conjunto do trânsito, e dele se sente uma partícula. Não reclama seus direitos e não se destaca pessoalmente. Em espírito, dirige com o carro que vai na frente e com aquele que segue atrás, tendo um contínuo prazer no avanço de todos os carros e também dos pedestres” (BRECHT, 2013, p.62)

Na pragmática de Jan Ferslev, a vocalidade se instaura (se instala) na ação⁴. Na pragmática de François Kahn, a vocalidade se instaura (se instala) na relação.

⁴ Talvez seja mais exato dizermos ‘no movimento’, considerando-se, como se viu, a ação intransitiva.

Grito Mudo: Voz Silenciada

(...) tudo
Escolhido conforme a idade, função
e beleza
Com os olhos que sabem e as mãos
Que cozem o pão, tecem a rede,
fazem a sopa
Mãos da conhecedora
Da realidade (BRECHT, 1986, p.255)

Mãe Coragem: Pode dizer que eu
dou os duzentos florins.
Mas vá correndo! (...) Parece que eu
perdi tempo demais, regateando.

(...)
Sargento: Dê uma olhada para ver se
o reconhece!
(Retira o lençol.) Sabe quem é?
(Mãe Coragem nega com um sinal
de cabeça.) (BRECHT, 1991, p. 216-
17)

O grito mudo da Mãe Coragem cala a vibração da voz no peito. A cabeça para trás, a língua no chão da boca, a mandíbula totalmente aberta, enformam um “a” silencioso, calado pela negociante. No pressentimento da perda do filho, a voz muda ressoa nos peitos da mãe, primeiro contato com a sua boca, como se fosse também um último elo, agora. O som do grito mudo estala no espectador.

Ela voltou a cabeça e abriu bem a boca, tal como o cavalo gritante no Guernica de Picasso. Um som áspero, terrificante, indescritível, foi emitido pela sua boca. Mas, de fato, não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a plateia curvar suas cabeças como se

tivessem sido atingidas por uma rajada de vento (STEINER apud BARBA 1995, p.234)⁵

No grito, comprimem-se duas faces da Mãe Coragem, lírica e épica: a da mãe, cuja emoção projetada do grito extravassa a dor da perda do filho, e a da comerciante, que exige o emudecimento do grito para a manutenção do negócio. A visibilidade da voz silenciosa se manifesta na presença do corpo. O som mudo emana do gesto da cabeça, da boca e da garganta.

Mãe Coragem afoga em sua garganta e em sua boca aberta de par em par o enorme grito que arranca a morte de seu filho Queijinho, este silêncio que rompe com o que se poderia esperar, marca uma distância tomada em relação à emoção, e produz um efeito tão expressivo como um alarido de hiena (DESUCHÉ, 1966, p.71).

No léxico teatral brechtiano, diz-se *Gestus*: como um relâmpago, o gesto da atriz abre uma brecha dialética no solo das contradições que o mundo da mercadoria provoca nas relações privadas e públicas. No vínculo entre a atriz e o espectador, o *Gestus* é uma promessa de experiência, entendida como algo singular que nos atravessa, com a precisão de um raio: a experiência é uma refração da vida. Helene Weigel⁶ em-
5 Relato do escritor George Steiner, no livro “A Morte da Tragédia,” quando assistiu à cena com Helene Weigel e o Berliner Ensemble, no Theater am Schiffbauerdamm, em 1949.
6 Helene Weigel (1900-1972) foi a principal atriz das peças de Brecht, com criações memoráveis de personagens como a Mãe Coragem e Pelagea Vlassova, “A Mãe”. Há registros que mostram sua vocalidade poética, apoiada no manejo

saiava no plano concreto: ela “executou o modo de andar da Mãe Coragem não teorizando, mas usando a roupa e sapatos da personagem desde o primeiro ensaio.” (BUNGE apud BARBA 1995, p.235)⁷

Weigel descobriu que tinha que representar rodeada de símbolos no palco, com uma carroça que era metade um tanque de guerra, metade um bazar, sobre uma roda que significava o mundo da Mãe Coragem, e que a cada situação a colocava em uma diferente posição no espaço. Ela conseguiu evitar ser oprimida por tudo isso porque, como uma atriz que tinha trabalhado com Piscator, sabia que podia combater o abstrato explorando a fisicalidade de sua personagem e a criatividade do seu próprio corpo dentro da situação. (...) A postura da enorme dor, a imagem inesquecível de Weigel mantendo sua boca aberta amplamente, mas sem emitir nenhum som, apareceu após muitas representações, quando do seu subconsciente viu uma imagem que ela viu certa vez numa fotografia de jornal: uma mulher indiana gritando durante o assassinato do seu filho (Id., ibidem).

A voz da atriz carrega emudecida o vazio da ausência definitiva do filho. O nó do grito da Mãe Coragem ata e articula guerra e maternidade.

dos silêncios, do cantado e do falado, e em uma refinada escuta para o entendimento e a criação de gestos, como no “Elogio ao Comunismo”, da peça “A Mãe” (Brecht e Eisler, 1992), que ela canta como canção de ninar, pois o comunismo era uma criança a ser cuidada.

7 Anotação de Hans Bunge, assistente de Brecht, em seu diário In: MELDOLESI, Claudio. Brecht em Ensaio. Citado por BARBA, 1995, p. 235.

Grito Mudo: Voz Calada

As mãos da atriz eram mãos de camponesa. O trabalho transparecia nelas, embora a atriz não fosse de família de camponeses e lavradores, nem nunca tivesse por lida revolver a terra ou semear flores. Misteriosamente eram mãos de camponesa. Afeiçoava-se a personagens do povo, atraíam-na as mulheres rudes, dos sentimentos explosivos. Súbito um *cante jondo* invadiu sua imaginação e a voz da mãe de Leonardo ecoou profundo. *Girassol de tua mãe, espelho da terra*, o canto crispava o ar, *que te ponham ao peito cruz de amargas adelfas*, a voz quase embargada a um dedo da garganta. *Que te cubra um lençol de reluzente seda*. Palmas. *Vizinhas...* Sapateados, vozes. *Com uma faca...* Cresciam e aceleravam os sapateados. *Com uma faquinha...* *E que a água forme um pranto entre as tuas mãos quietas*. Silêncio. A luz de serviço mortiça flagrou sua solidão. Gesto suspenso. Fitou suas mãos quietas de camponesa. Sua semelhança com as da mãe espanhola provocou na atriz um sabor estranho de conquista e predestinação. O teatro fora escolha antiga e as imensas dificuldades superaram-se à custa de muito suor, mas era uma força incontrolável e incompreensível que a impelia para aquela vida representada. Cantou baixinho como num murmúrio da memória. *Não sou eu quem me navega, quem me navega é a voz*. A rotunda caía ao fundo como uma enorme vela negra, esticada por cordas nos cavaletes laterais. Uma brisa suave bafejou seus ca-

belos. Quando olhou para a plateia, a atriz viu o mar. Foi um momento breve cheio de imensidão. O rumor branco do mar, seu cheiro morno e salgado, o verde azuladamente espantoso das suas ondas, a visão das habitações submarinas da deusa confortaram-na, ritual de proteção. Seus olhos marejaram. A luz de serviço embaçada flagrou sua solidão. Era estética a emoção que experimentara, como com suas personagens. A manifestação da natureza revelava-se avassaladora, uma pororoca desaguardo pra dentro e pra fora. Seu treino teatral consistia em dominá-la, moldá-la e transformá-la alquimicamente, em ritos lapidados com atrevimento de jovem, ousadia de mulher e paciência de anciã. O sangue de Ignácio sobre a arena era sangue de incontáveis mênstruos, ejaculações uterinas, confirmação lua a lua da vida e da morte. Os olhos do filho morto que não vira a mãe espanhola apareceram lentamente, um filme em que a imagem salta da névoa de uma manhã. Calou com esforço as vozes mais antigas, na esperança de degustar aquele olhar inocente e belo. Um cheiro de cebola refogada rompeu seu silêncio interior e esvaiu a sublime memória. Antes, quando faltava cebola em seus temperos cênicos, a atriz acebolava a comida toda, de tal maneira que o seu sabor, fosse carne, massa, salada ou molho, se rendia aos imperativos do condimento. Variações com pitadas de salsinha, orégano e coentro, parcerias com o alho e as especiarias mais exóticas, ela as rejeitava sistematicamente: cebola era pressentimento, cebola era

necessidade, cebola era imposição. *Si può? Atrás de si, uma porta se abre. Si può? A contraluz invade o palco e banha seus cabelos cor de prata. Signore... Nas trevas da plateia, a brasa e o cheiro do charuto aceso iluminaram olhos entreabertos. Signori... Um pacto antigo se renovou naquele instante, a voz do mestre adivinhava os grandes sapatos da criada francesa, suas mãos de carpinteiro pintava mangarás, tantos cenários escritos e reescritos no tempo. Com a sabedoria de quem respira como se fosse a última vez, para captar uma beleza intensa, necessária e definitiva, a atriz deixou o ar entrar profundamente. Quando suspirou, olhou suas mãos e viu nelas as mãos da camponesa.*

Na Escola de Arte Dramática, dirigida por Alberto D'Aversa na peça *Bodas de Sangue*, Myrian Muniz⁸ descobre que o choro da Mãe pela morte do filho fica suspenso na garganta e não transborda, como se esse nó fosse o ponto de contato entre o épico e o lírico. No plano épico, a dor da perda do filho permanece represada pelos contornos sociais da 8 Myrian Muniz (1931-2004) foi atriz, diretora e professora teatral. Nos anos 1960, depois dos anos de aprendiz na EAD, compõe o Teatro de Arena, onde cria personagens memoráveis, como a Dorina de “O Tartufo”, de Molière (1964) e a Mulher do Governador, de “O Inspetor Geral”, de Gogol (1966). O grande sucesso televisivo, na novela “Nino, o italianinho” (TV Tupi, 1969), a afasta do palco, mas impulsiona sua atuação como professora – funda, em 1975, com Flavio Império e Silvio Zilber, o Teatro Escola Macunaíma - e diretora – encena o “Falso Brillhante”, espetáculo musical teatral com Elis Regina, marco relevante na carreira da cantora e na História do Teatro Musical Brasileiro. Teve atuação destacada no cinema, atuando em filmes como “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), e “Amélia”, de Ana Carolina (2000).

mulher espanhola, cuja fortaleza exige suportar muda sua dor. No plano lírico, as conexões profundas com o filho empuxam o desmoronamento da sua ausência. Palavras dolorosas em luta com silêncios e choros guiaram o percurso da construção desse nó, pois era sua voz na palavra seu apoio para atuar. Mais de vinte anos se passaram, no 15 de novembro de 1986, quando desceu de um ônibus na Cardeal Arcoverde, entusiasmado e desatento, eufórico com a boca de urna naquele dia de eleições, seu filho mais moço cruzou a frente do ônibus que já arrancava. Um choque e uma dor imensa calou. A narração deste doloroso momento revela de forma contundente sua condição de habitante de fronteira, escolha, fé.

A dor que você deve sentir, não é uma dor de lágrimas. É uma outra espécie de dor: os olhos apenas marejam. Ela é uma mulher forte e digna, e o que deverá impressionar, justamente, são seus silêncios, dizia o D'Aversa. Era difícil para mim entender aquilo, não tinha onde me apoiar. A personagem não gritava, falava baixo, e na emoção devia ficar contida. Foi uma experiência fantástica. Muitos anos depois, quando eu, na vida real, perdi meu filho mais moço, é que compreendi a totalidade daquela mulher. Fiquei doze horas no IML, sentada num banco, esperando o corpo chegar. E olhando aquilo tudo, tive a impressão de que há muito tempo atrás eu tinha passado por essa experiência. Eu me senti uma figura lorquiana e – parece incrível – a personagem veio a mim, e me deu uma grande força (VARGAS, 1998, p. 56).

De novo, o nó da garganta não desatou em choro, mas era dura e trágica a realidade que enformava, na intimidade profunda da conexão entre vida e teatro. Nas horas e dias que se seguiram, a antiga experiência teatral com a Mãe sustentou e tornou suportável sua dor. O corpo imóvel, a face contemplativa e silenciosa, os óculos escuros encimando o alvo vestido – contraponto visível ao negro da espanhola, ei-la novamente em confronto com a morte do filho. Silêncio.⁹

Glosa

Duas atrizes que se aparentam, duas mulheres marcadas pela profunda abertura à vida vertida em poética teatral. A tragédia da mãe indiana emudece o grito da atriz na cena, a tragédia brasileira da atriz se emudece no nó da garganta da mãe espanhola. Polifonia de *Gestus*, gestos mudos, suas dimensões se determinam não pela presença, mas pela ausência do filho.

Que caminho formativo ensina estas conexões profundas da atriz nos limiares entre ficção e real? Trata-se, certamente, de conhecimento marcado por experiências na vida e no teatro, nascidas da lapidação cotidiana, pelo aprimoramento concreto das relações que o teatro provoca, no contato com o outro,

⁹ Aprendiz de teatro, eu dirigia um exercício na Funarte, em São Paulo, associado ao processo dos cursos para cantores e diretores de shows, que conduzíamos juntos. Naquele sábado atravessado pela ausência, houve sessão. “O público não tem nada com isso,” ela dizia. Na terça seguinte ela estava na aula, sentada na plateia: “o teatro me dá vida se a vida falta.”

em perspectiva ética, no confronto com os outros, em perspectiva política. A relação determina o sentido do gesto.

Que caminho formativo ensina estas conexões profundas da atriz nos limiares entre ficção e real?

Talvez a escuta contaminada pela presença do mestre.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. Os requisitos da Weigel. In: *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 255.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo. Volume 6. Mãe Coragem e seus filhos*. Tradução: Geir Campos. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRECHT, Bertold e Hanns EISLER. *Historic Recordings*. Berlin: Berlin Classics, 1992.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Ediciones Oikos-tau. 1966.

FERSLEV, Jan. Release de Divulgação da Oficina realizada na ECA/USP, out. 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontederá, 2007.

KAHN, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*. São Paulo: Revista Sala Preta nº 9, 2009, p. 147-157.

KAHN, François. Release de Divulgação da Oficina realizada na ECA/USP, out. 2013.

VARGAS, Maria Thereza (org.). *Giramundo. Myrian Muniz, o percurso de uma atriz*. São Paulo: Hucitec, 1998.

