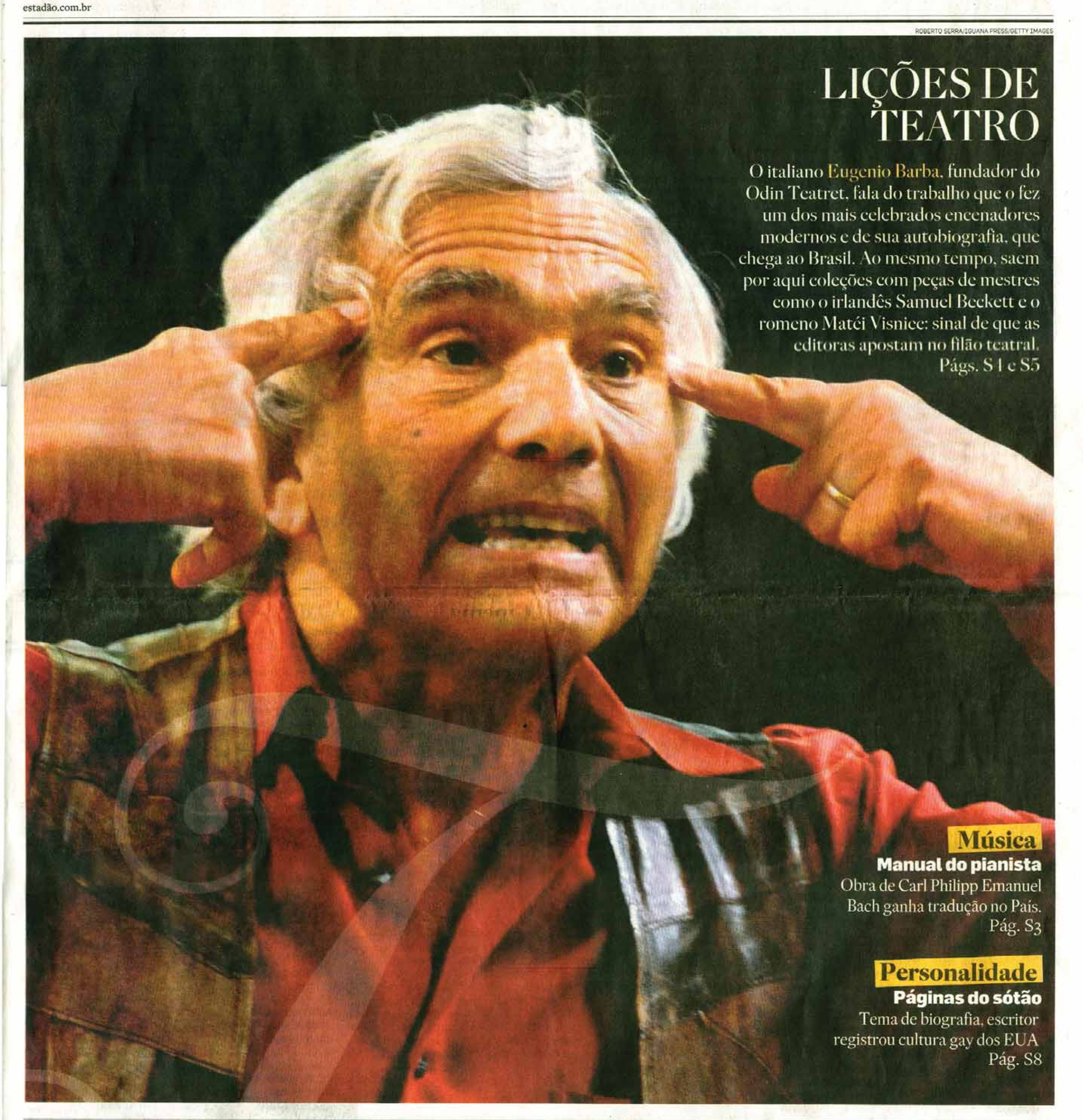
Sabático

UM TEMPO PARA A LEITURA

estadão.com.br

ROBERTO SERRA/IGUANA PRESS/GETTY IMAGES



LIÇÕES DE TEATRO

O italiano Eugenio Barba, fundador do Odin Teatret, fala do trabalho que o fez um dos mais celebrados encenadores modernos e de sua autobiografia, que chega ao Brasil. Ao mesmo tempo, saem por aqui coleções com peças de mestres como o irlandês Samuel Beckett e o romeno Matéi Visniec: sinal de que as editoras apostam no filão teatral.

Págs. S4 e S5

Música

Manual do pianista

Obra de Carl Philipp Emanuel Bach ganha tradução no País.

Pág. S3

Personalidade

Páginas do sótão

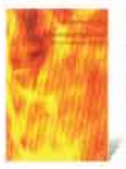
Tema de biografia, escritor registrou cultura gay dos EUA

Pág. S8

O ESTADO DE S. PAULO

Capa

O diretor italiano Eugenio Barba, que criou o Odin Teatret, será homenageado hoje em um festival na Bahia e tem seus livros publicados por editoras do País – entre eles, a autobiografia *Queimar a Casa*



QUEIMAR A CASA
Autor: Eugenio Barba
Tradutora: Patrícia Furtado de Mendonça
Editora: Perspectiva
(304 págs., R$ 65)

DIVULGAÇÃO

O CULTO DA ARTE DE INCENDIAR O PALCO

ANTONIO GONÇALVES FILHO

Homenageado hoje na terceira edição do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (Filte) com a apresentação da peça *O Castelo de Holstebro*, do Odin Teatret, grupo dinamarquês dirigido por ele, o dramaturgo italiano Eugenio Barba, de 74 anos, virou um nome disputadíssimo pelas editoras brasileiras – que, enfim, parecem descobrir o filão teatral, como se verá nestas páginas. A Perspectiva lança esta semana sua autobiografia, *Queimar a Casa – Origens de Um Diretor*, comovente depoimento em que Barba conta sua infância, passada durante a guerra, e revela como foi perseguido na juventude pela "tara do suicídio" de sua família – ele escapou da síndrome justamente quando se decidiu pelo teatro, renegando outra tradição familiar, a militar (seu pai era fascista e comandou uma legião de camisas negras na África setentrional).

Além da autobiografia, outros lançamentos relacionados ao trabalho de Barba como encenador estão programados. A editora É Realizações coloca brevemente no mercado outro título fundamental do diretor, *A Arte Secreta do Ator*, e está em negociações para publicar todos os títulos da Icarus, editora ligada ao Odin Teatret. Sobre a autobiografia, Barba concedeu uma entrevista exclusiva ao *Sabático*, em que explicou seu singular método de trabalho com os atores do Odin e os princípios que orientam a atuação do grupo, criado por ele em 1964, em Oslo, Noruega.

A sede do Odin funciona em Holstebro, Dinamarca, onde também foi instalada há 31 anos a Escola Internacional de Antropologia Teatral projetada por Barba. A prefeitura da pequena cidade Holstebro, ao noroeste da Dinamarca – que empresta seu nome à peça apresentada pelo Odin na Bahia – convidou Barba, ex-aluno do polonês Jerzy Grotowski, a lá instalar seu laboratório teatral em 1966, cedendo uma antiga fazenda ao diretor e uma pequena soma de dinheiro que serviu para arregimentar um elenco multinacional de 18 diferentes países. Desde sua fundação, o Odin já montou mais de 70 espetáculos, apresentados em 63 países, dos quais os mais recentes são *O Casamento de Medeia (2008) e o Sonho de Andersen*, que passou pelo Brasil há dois anos. O espetáculo levado à Bahia, *O Castelo de Holstebro*, está sendo apresentado em sua segunda versão (a de 1990), com a atriz Julia Varley – coautora do texto, ao lado de Barba – no papel de um ambivalente ser que abriga duas almas em conflito, uma feminina e outra masculina, num castelo fantasma habitado por personagens de ficção.

Sempre empenhado em pesquisar novas formas de expressão, Barba defende na entrevista um teatro voltado para a interação social com poucos espectadores, dispostos a vencer preconceitos e barreiras linguísticas. Ele mesmo teve de enfrentá-los quando decidiu se estabelecer em Oslo, logo após estudar a técnica indiana do teatro Kathakali, em 1963, e tentar ensiná-la num país escandinavo sem dominar a língua dos noruegueses.

Os atores do Odin não dividem uma língua em comum com seus colegas. A originalidade do grupo, segundo seu criador, "tem sido a capacidade de desenvolver uma linguagem sonora dinâmica que permite um outro tipo de informação que não a verbal".

> "Público é uma entidade sociológica. O meu objetivo é fazer um espetáculo que dialogue com cada espectador"

● O senhor começa seu livro revelando que durante anos imaginou um espetáculo que terminasse com um grande incêndio real no teatro. Por que sonhar com espetáculos impossíveis e plantar essa semente como uma possibilidade real? Que sentido ela tem para sua vida?
Antes de mais nada, é preciso lembrar que o impossível é só o possível que leva mais tempo para ser realizado. Um processo criativo pessoal se nutre de imagens, sonhos e necessidades que são frequentemente incompreensíveis até para o próprio artista. Como disse Pascal: a razão da mente não entende as razões do coração.

● O senhor nunca se refere à palavra público, explicando no livro que Grotowski recomendava a seus atores que evitassem o coletivo e se dirigissem a um só espectador. Em tempos de espetáculos de massa, em que o teatro chega até a ser representado em estádios, como educar o público?
O público é uma entidade sociológica, que não me ajuda como diretor. O meu objetivo é um espetáculo que estabeleça um diálogo pessoal com cada espectador, um indivíduo com uma biografia e uma expectativa diferente do espectador despreparado. É verdade que muitos teatros pensam em termos de público, mas um dos princípios do Odin Teatret, desde o início, é fazer espetáculos para uma centena de pessoas, no máximo. Quanto menor o número de espectadores, tanto melhor será a eficácia da comunicação. Você mandaria seu filho a uma escola com 20 ou 200 alunos na classe?

● A palavra suicídio é várias vezes repetida na introdução do livro, quando o senhor relata essa pulsão como uma espécie de tara familiar. O senhor já ritualizou essa fantasia no palco?
Dostoiévski fazia repetir por meio de seus personagens que a verdadeira pergunta é se vale a pena viver num mundo sem Deus. O suicídio é ao mesmo tempo uma forma de coragem e rebelião. Basta pensar em Jan Palach, o estudante checo que se imolou como protesto à invasão soviética de seu país, em 1969. Ou nos monges budistas, que repetiram esse mesmo ato durante a guerra do Vietnã. O suicídio deve ser visto no contexto em que se insere.

● Entre tantos dramaturgos com os quais poderia ter iniciado sua carreira, Brecht parece ter sido uma presença forte quando, no final dos anos 1970, o senhor criou o que ficou conhecido como "antropologia teatral". Como foi para o senhor se livrar do fantasma da composição literária de Brecht e construir a arquitetura desse novo campo de estudos orientada pela estrutura biológica?
A ideia de Brecht, de que o teatro deva ter uma finalidade política, me influenciou, sim, quando comecei a fazer teatro. Isso não quer dizer que nutro especial apreço por sua obra, à exceção de *Vida de Galileu* e *Mãe Coragem*. A biografia particular do Odin me fez entender que um teatro político é um teatro que tem, acima de tudo, uma política sua. E qual é a política do Odin? A de que todas as pessoas envolvidas em suas atividades recebam o mesmo salário, permaneçam numa cidadezinha de 20 mil habitantes – não obstante recebam ofertas de trabalho em grandes capitais – e representem para um número limitado de espectadores, tudo isso para criar um ambiente cultural em que teoria, espetáculo, pedagogia, trabalho em comunidade e pesquisa intelectual sejam possíveis.

● Ao contrário de Pasolini, que queria construir um teatro da palavra, o senhor parece atraído por um lado menos racional do teatro, o que chama de sua "face negra", a experiência do desconcerto e da desordem. Como aplica seu método para provocar o caos e depois administrar as reações de espectadores que o senhor não conhece?
O modo de formular os próprios métodos de trabalho e os objetivos dependem das pessoas com as quais trabalhamos e das condições materiais. Os atores do Odin são originários de vários países, não têm uma língua em comum com seus colegas ou espectadores. A originalidade do Odin tem sido a capacidade de desenvolver uma linguagem sonora dinâmica que permite um outro tipo de informação que não seja a verbal. É impossível prever as reações de espectadores de diversos países, mas concluímos que uma situação arquetípica sempre provoca impacto na plateia: magoar uma criança, mostrar violência contra as mulheres, proteger um indefeso ou recriar situações de humilhação ou de paixão – essas são, afinal, experiências que todos nós experimentamos.

● Sua formação se deu num tempo em que surgia o teatro subterrâneo de Jean Genet, as provocações de Peter Brook e do Living Theatre, manifestações que, em parte, devem algo a Jean Rouch e *Le Maîtres Fous*, sua etnoficção realizada em 1955. O rito filmado por Rouch afetou sua vida como encenador?
O termo rito tem dois significados opostos. O primeiro é o de ritual religioso, uma comunicação com uma entidade superior. O segundo é usado pelos estudiosos do comportamento animal, que falam do rito de aproximação e cópula entre macho e fêmea. Nesse caso, rito significa comportamento formalizado. Sem dúvida, o teatro é um rito por pressupor toda uma série de convenções e comportamentos formalizados.

Ambiguidade. Julia Varley (*ao lado*), em cena de *O Castelo de Holstebro*, que escreveu com Barba (*acima*): um só ser e duas almas em conflito

● Grotowski teve uma influência grande sobre seu método de preparação do ator, ao dirigir sua companhia como se estivesse celebrando um ritual sagrado, xamanístico. Qual é a sua relação com rituais religiosos e como a ideia do sagrado evoluiu depois do seu espetáculo *Ferai*, livremente inspirado na *Bíblia*?
Vi muitos rituais religiosos, mas eles não foram de muita utilidade para minha formação. A missa católica, a cerimônia de candomblé, o ritual xamanístico podem, enfim, conter muitos elementos espetaculares, mas constituem essencialmente uma comunicação vertical com a esfera do sacrum, do divino. O teatro, porém, é uma comunicação horizontal dirigida a um grupo de espectadores que não dividem as mesmas crenças ou visões de mundo. Para mim, um verso da *Bíblia* tem um valor sugestivo, não teológico, exatamente como um fragmento dos *Cantos* de Ezra Pound ou de uma poesia de Brecht. Ou seja, não os uso porque esteja de acordo com a ideologia fascista do primeiro ou com a marxista do segundo autor. Esses textos são apenas pontos de partida para uma improvisação, um impulso para alimentar a imaginação dos atores.

● A analogia com a linguagem musical levou à criação de uma "partitura" que guia os atores do Odin Teatret. O senhor também recorre à narrativa fabular para construir seus espetáculos. Em que medida a autonomia da dramaturgia dos atores não é contaminada pela literatura e pela composição musical?
O Odin tem feito seus espetáculos partindo de experiências teatrais. Para isso recorremos a novelas, fábulas, biografias e até livros científicos. Em algumas ocasiões, são os próprios atores que criam o tecido verbal da narração cênica; em outras, sou eu mesmo e outro ator que respondemos pelo texto. O termo "partitura", que foi usado por Stanislawski, indica ao Odin Teatret a precisão eficaz da ação desempenhada, a precisão de um cirurgião que deve ter o ator.

● Seu pai foi um militar fascista e seu avô um autoritário almirante. O senhor mesmo foi obrigado a frequentar um Colégio Militar. Como fez para se livrar dessa mentalidade bélica que faz parte da tradição familiar?
Os seres humanos são fascinantes justamente por serem misteriosos em sua incoerência. Meu pai morreu quando eu era criança e lembrar dele já adulto resvala num sentido de proteção e vulnerabilidade quando confronto sua figura. Meu avô, um verdadeiro patriarca, sempre me transmitiu uma certa segurança e me apoiou em todos os meus projetos, mesmo os mais radicais – por exemplo, o de emigrar para a Noruega quando tinha apenas 18 anos.

● O primeiro espetáculo que o senhor dirigiu está completando 45 anos, *Ornitofilene*, de 1965. Como o senhor remontaria hoje essa assembleia democrática em que cada espectador podia se expressar votando e até escolhendo fisicamente os atores que queria seguir? O senhor vê futuro para a democracia no mundo?
Sou incapaz de imaginar como realizaria hoje meu primeiro espetáculo. Acreditava piamente que o mundo tinha um futuro. Não seria capaz de imaginar, assim como meu avô não imaginava, como seria o mundo de hoje. Mas os seres humanos souberam superar as tragédias mais aterrorizantes. Pense na peste negra da Idade Média europeia, que eliminou um terço da população. Parecia o fim de uma civilização, mas dali surgiu um novo impulso e uma nova energia. Quando à democracia, são os cidadãos que a tornam concreta, não os políticos. É o modo como esses cidadãos se organizam para defender e proteger a diversidade que decide o valor dessa palavra.

● Vários diretores e dramaturgos foram atraídos para o cinema, até mesmo Edward Bond, roteirista de *Blow Up*, de Antonioni, e autor da peça *Narrow Road to Deep North*, que o senhor montou. Qual é sua relação com o cinema? Tem planos de fazer um filme?
Teatro e cinema são dois saberes diferentes. Levei meio século para dominar o artesanato teatral. É tarde demais para o cinema. Deixo-o para a minha próxima vida.