

## Grupos, Trupes & Companhia: Momentos emblemáticos da história do teatro

Beti Rabetti

*Para o Rick, para o Simi.  
Agora sabemos: há ilhas que flutuam no céu.  
A memória de Luis Otávio Burnier.*

Na inscrição de uma estela egípcia dedicada a Hórus, descoberta em Edfu em 1922 e datada de aproximadamente 2000 A.C., talvez se encontre o mais antigo testemunho de ator de que hoje dispomos:

“Eu era aquele que acompanhava seu patrão durante as suas viagens, sem errar no declamar... Eu dava a réplica a meu patrão em todas as suas declamações: se ele era um deus, eu era um soberano; e quando ele matava, eu ressuscitava.”<sup>1</sup>.

A escolha de tão remoto “depoimento” para dar início ao trabalho com o tema proposto (2) deve-se ao fato que, se tenho os olhos voltados para a história do teatro, as palavras contidas no arcaico documento parecem me permitir observar dois pontos equidistantes em torno dos quais, atualmente pode inscrever-se uma abordagem de discussão sobre grupos, trupes e companhias teatrais que queira escapar da exclusividade comumente atribuída ao relacionamento com o mercado como definidor das diferentes formas de “agrupamentos teatrais”. Os pontos que acredito poder detectar na velha inscrição, tão distanciada de nossa sociedade moderna, emitem referenciais que, atravessando a história do teatro, de maneira de suas emergências diferenciadas, dimensões de longa duração. Falo, por um lado, da oposição “nomadismo e busca de sede estável”; por outro, da associação “aperfeiçoamento técnico e profissionalidade”.

Acredito que, embora aquelas linhas não nos atestem absolutamente a existência de atores viajantes (a rigor, os verbos “ser”, “matar” e “ressuscitar” remetem mais diretamente a uma manifestação sacra que a um evento artístico-teatral), as palavras milenares ali contidas não descartam inteiramente a hipótese da presença (em se tratando de um “ator” andarilho, participante de espetáculos sacros) de contornos teatrais remetentes à exigência de um determinado domínio técnico, que evita o “errar no declamar”, como suporte para uma distinção que talvez garanta, não apenas a possibilidade “cênica” da “réplica” (e de não pouca monta, como pode

observar no texto), como a própria realidade - circunstancial (?) - de ter que “acompanhar o patrão durante as suas viagens”.

Vamos, no entanto, deixar ecoando aquelas sugestivas e inquietantes palavras de um possível e remoto companheiro viajante e, agora sim, indubitavelmente guiados por indicações documentais colhidas ao longo de uma estrada efetivamente teatral, - e comparativamente recentíssima - verificar uma das emergências mais significativas daqueles pontos escolhidos para abordar nossa questão: trata-se da transição do teatro medieval para o moderno; verdadeiro umbral, já altamente revelador dos pernos que irão guiar uma das estradas mais sugestivas da posterior produção cultural no Ocidente.

O mundo medieval pode e deve ser visto também como um mundo vagante. Sob as ordens e as regras de uma rigorosa hierarquia advinda de um rígido sistema de estratificação social, e lado a lado com a realidade dominante estável, solene, purificada, séria - e que deveria impor-se como “modelo” - sobrevêm a realidade das desordens vagantes, confusas, paupérrimas; apinhado de peregrinos, leprosos, hereges, frades mendicantes, eremitas, ciganos, visionários, narradores de prodígios, vendedores de unguentos; um verdadeiro lamaçal humano, fomentado pela miséria e estimulado a crescer pela ética cristã do dar esmolas, do dar ao pobre como um passo no caminho para a redenção, para a salvação da alma.

Se, por um lado, “o mendicante era figura de Cristo, o doente e suas chagas deveriam ser glorificados: a enfermidade santa, a sanidade louca”<sup>(3)</sup>; por outro, a intensidade da prática do esmolar atingira proporções alarmantes. Se a ausência de uma residência estável sempre denotara “o estado de vagabundo”, aqui, o viver em bando gera o banimento e passa a representar a destruição da personalidade civil. Os “tratados” que surgem, buscando distinguir o falso do verdadeiro mendigo, atestam inclusive a expansão de um tão efetivo quanto preocupante mundo de charlatanaria: realidade de con-fusão, de dilaceração da identidade, propício à dissolução das fronteiras entre realidade e ficção, fertilizante eficaz para o florescimento da arte dos enganos, do palavreado submerso no engodo, destinado a angariar fontes de sobrevivência através da promessa de salvação de vidas ou de almas, com a oferta do “maravilhosos”.

O fato é que, desta espécie de profissionalidade da mendicância, ainda assentada na arte genérica do engano, emergem, pouco a pouco, verdadeiros especialistas do mister charlatão oferecido em dimensão espetacular. Como saliente Camporese, “os sagazes charlatães eram ao mesmo tempo mágicos, prestigiadores, ilusionistas... contavam histórias e cantavam frótoas, propunham jogos de azar aos espectadores e improvisavam comédias e farsas (os mais ricos contratavam também comediantes de ofício); entre um

jogo e outro vendiam as caixinhas dos “segredos”, com suas decantadas e milagrosas virtudes”. (04). E o Autor continua, citando passagem de importante fonte documental: “distraíam as pessoas com “jogos maravilhosos”: “o caminhar ou dançar sobre cordas; realizar trabalhos hercúleos; dar saltos mortais; voar de um lugar para outro com um arame; manejar armas de diferentes modos; caminhar com as mãos de ponta-cabeça, fazer dançar e saltar um animal, na verdade, uma mulher vestida de homem; enganar os olhos alheios com várias destrezas de mão; levantar um peso enorme apenas com os cabelos; ferir-se em alguma parte do corpo e sarar imediatamente em seguida”. (05).

Brilhante analítico do fenômeno da mendicância européia (particularmente daquela “desfrutada” ou praticada pelos “cerretanos” italianos”). Camporesi conclui que “teatro e charlatanice conviveram longamente, trocando os papéis e ajudando-se mutuamente; teatrantes e charlatães viajavam juntos e conforme a ocasião os teatrantes tornavam-se charlatães e os charlatães teatrantes (se bem que, não raramente, os dois modos de ser se fundissem na mesma pessoa)”. (06). Alteridade e inconstância que não excluem o ofício: a aquisição e o domínio de, tão habilidoso quanto sagaz, repertório técnico apreendido em remotos baús da história charlatã e oferecidos em disposição espetacular.

Falamos acima de importante fonte documental: o destaque advém, é certo, do conteúdo detalhista e preciosos que seu texto nos lega mas, além disso, porque se trata também de palavras pronunciadas em “outra vertente”, naquela contínua e incansável série de apelos e proibições, em sua origem, destinados a conter (negando ou adotando posições mediadoras) o caráter hiperbolicamente avassalador destes bandos miseráveis, compostos também, como vimos, por charlatães/artistas, que afluíam às praças, dedicando-se a uma atividade espetacular ainda difusa, em meio a qual, no entanto, vai-se configurando o campo da representação teatral. Pois bem, o atentíssimo padre jesuíta Domenico Otonelli, empenhado na proposição de uma “cristã moderação para o teatro”, acaba por nos deixar, como advertimos, um interessante testemunho da existência desta “promiscua” e confusa espetacularidade, que irá, a seu modo, erguendo um dos pilares de sustentação daquele que viria a ser considerado o “moderno teatro no Ocidente”, base de apoio não poucas vezes declinada para as beiras do selecionado e depurado veio tido como central (quando não único) da nossa produção cultural:

“Chega por vezes numa cidade uma companhia destes senhores; trazem com eles mulheres ordeiras e de sua profissão, pois sem mulheres acreditam não conseguir nada e serem considerados dignos de pouco aplauso; espalham a notícia de querer servir ao público, vendendo excelentes

poções e apresentando belas comédias; tudo isso para dar divertimento a prazer e sem cobrar nada. Escolhem um lugar na praça pública, onde, erguido um palco, sobem, primeiro, o charlatão e, depois, o comediante. Todo dia, na hora adequada, se apresenta naquela cena bancária um zanni, ou outro do tipo; e começa, tocando, ou cantando, a atrair o povo para o círculo e à audiência. Pouco de pois vem outro e depois outro, e também frequentemente uma mulher, e então todos juntos, com zannate ou outra coisa do tipo, fazem uma mistura de atrações populares. Então, chega a vez do principal, que é o distribuidor de poções e o arquicharlatão. E, com boas maneiras, começa a louvar os grandes e incomparáveis méritos de seu maravilhoso medicamento. Feita uma boa distribuição e recolhidas as moedas, termina aquela venda principal. Depois disso, um outro charlatão começa a sua, se já não o havia feito; e depois também uma senhora distribui suas pastilhas aromáticas ou qualquer outra gentileza. Por fim, anuncia-se ao povo: Vamos à comédia, vamos dar início à comédia! E, fechadas as caixas e retirados os baús, o banco se transforma em cena, cada charlatão num comediante, e dá-se início a uma recitação dramática que, por cerca de duas horas, com o uso do cômico, entretém o povo com festa, com riso e com divertimento”. (07).

Riso e divertimento em praça pública: é este agora o crivo definidor da teatralidade bufonesca, ainda apegada à confusão curativa ou regeneradora do cômico mas que, mesmo ao se diluir na tradição de uma vertente incomensuravelmente festiva do evento, vai chamando atenção cada vez maior para os aspectos de utilização de aparato técnico especializado por parte de agentes dispensadores de “poções”, ainda que ambigualmente “mágicas”. O que se quer salientar também, para a passagem citada, é que a proposta “moderadora” do jesuíta Otonelli, coloca-se para nós como desvendamento: ali onde se pretende denúncia, pratica verdadeiro exercício de desmontagem, e nos permite ver a emergência majestosa da ambivalência sintetizada na encarnação do “ator/charlatão”; do arquicharlatão. Para além das inferências ideológicas e morais de Otonelli que, mesmo que cuidadosamente, terminam por querer denunciar a prática pitoresca como engodo, as circunstâncias históricas e sociais, no entanto, revelam importante e preciso momento da cultura teatral.

O problema histórico que se coloca para os agentes dispensadores de alegrias e medicinais em âmbito espetacular não é de pouca monta. Mesmo permeado pela presença de ágil e tradicionalíssimo acervo técnico (destreza, equilíbrio, acrobacia, ilusionismo, domesticação de animais, canto e dança (08), este “grupo” de nômades miseráveis, que insistem em pulular de modo cada vez mais permanente pelas novas praças renascentistas; mesmo alterando temporariamente o sentido cotidiano deste espaço: ao injetar nele

esboços de referências de espetacularidade artístico/teatral (montando um palco "bancário" e desenhando os primeiros ainda frágeis limites entre "atuadores" e "consumidores" de divertida arte (via poções!); este "grupo", afinal, está apenas dando início à travessia do umbral de onde o teatro, um dia, sairá completamente transtornado em mercadoria. Por ora, como se viu, o mundo das maravilhas teatrais ainda não se vende por si; depende, para tanto, da venda de outras poções mágicas: as medicinais. Para sua efetiva entrada no mundo do mercado, passará por contínuos e diversificados processos de depuração; selecionamentos e classificações vindas do lado externo e do próprio interior das matrizes da atividade teatral moderna.

O ano de 1545, por sua vez, testemunha a ocorrência de um fato emblematicamente decisivo para o que viria a ser entendido como associação organizativa típica da maior parte do teatro da era moderna. Data deste ano o mais antigo estatuto de criação uma companhia teatral de que a historiografia dispõe, a companhia de Ser Máfio de Pádua, e que viria a ser, portanto, o mais legítimo antecessor das regras de regulamentaram as primeiras companhias profissionais européias: as companhias profissionais da *commedia dell'arte*. Por outras palavras pode-se dizer que aquilo que se irá observar a partir deste período, como tendência dominante, mas não exclusiva, será a resultante da reordenação do confuso mundo da bufonaria e das máscaras com vistas à sua adequação à sociedade de mercado.

O teatro produzido e encenado pela *commedia dell'arte*, neste sentido, torna-se, também, emblema de uma das mais geniais soluções encontradas para a transposição de todo um arsenal espetacular de vasta e remota tradição cultural popular para a fugaz e especializada cena teatral da era moderna.

A durabilidade (dois séculos) e a expansão (por toda a Europa) deste gênero espetacular (e note-se que estamos falando de cena - de efemeridade, portanto - e não de persistências literário/dramatúrgicas, apenas) podem justamente ser vistas como decorrência deste salutar engenho - tão mercadológico quanto artisticamente expressivo - sabiamente criador de um teatro de tipo novo, que agora inelutavelmente deveria vincular-se ao mercado produtor, sob a pena de perder, precipitadamente, os caminhos determinantes da história do teatro moderno. Mercado, é também verdade, ainda em processo de montagem, ainda em vias de constituir-se no eixo estruturador de toda e qualquer faixa de atuação humana (e por que não artística?) a partir de então; tanto que isto se traduziu, ou na constante itinerância de suas companhias sempre atrás de novas praças européias, ou nos seus frequentes, e variadamente duráveis, abrigos "conquistados" junto ao mecenatismo das cortes. Mas isto não basta para a compreensão do fenômeno, pois o fato marcante, e que nos interessa salientar aqui, foi que a *commedia dell'arte* respondeu a estas tão novas exigências com a constante

renovação/atualização das possibilidades artísticas/expressivas de sua cena criadora. Soube, portanto, conciliar por muito tempo, naqueles primeiros séculos da chamada era moderna:

- a presença - profissional e cenicamente aglutinante - de um conjunto de atores com bagagem técnica particularíssima (muitas vezes transmitida em espectro familiar e adquirida em real aprendizado de palco), e voltada predominantemente para o aperfeiçoamento da atuação em "papéis fixos";
- a construção de uma dramaturgia de novo tipo, imediatamente (e não mediadamente) voltada para a cena e só nela efetiva e completamente estruturada (não um "esboço", sobre o qual improvisar virtuosamente, como muitas vezes pretendem: tanto o olhar do "baixo" e corpóreo histrionismo atorial, como o da "alta" e abstrata erudição, defensora da escritura da comédia regular, inteira e unicamente ditada pela veia poética de um autor) e
- a produção de espetáculos em série, "facilmente" adaptáveis, tanto às exigências de tão novo quanto irregular "teatro de mercado", como aos, geralmente momentâneos, apelos de ilustres cortes européias: "empresa tão bela quanto perigosa", no dizer de um comentarista contemporâneo ao fenômeno.

Mecanismo cênico habilíssimo, de duração única na história do teatro ocidental, que procurou articular-se como gerador e mantenedor, ao mesmo tempo, de sobrevivência profissional e de criatividade estética expressiva. Numa época em que a sede estável não podia ser mais que um sonho, distinguiu-se pela dimensão de um profissionalismo que, no mínimo, colocou sempre, virtualmente, a disponibilidade compatível, de uma realização teatral diferenciada, não necessariamente compreendida no quadro de uma famigeradamente simples repetição de fórmulas, que obrigatoriamente devesse descartar a invenção.

Vale a pena ressaltar estes aspectos por dois motivos fundamentais e que, a meu ver, enquadram-se claramente no recorte que se adotou para abordar o tema deste texto.

Em primeiro lugar, porque não poucas vezes a *commedia dell'arte* é vista, quase que miticamente, apenas como exemplar de um teatro eminentemente "popular"; ou miraculosamente "alternativo"- em expressão bem atual de determinadas vertentes de pensamento, inquietantes é verdade, mas que não poucas vezes utilizam o nome da *commedia dell'arte* em vão. Por este caminho, então os comediantes dell'arte teriam sido eficientes

burladores não só do "teatro de texto"(!), como das mais amplas malhas do mercado exclusivista. E tudo isso, graças: quando não unicamente, a uma espécie de virtuosismo corporalmente mirabolante (aéreo e saltitante); também ao frescor inteiramente inventivo de uma "improvisação" verbal, entendida como frágil criação, ex nihilo, em cena. Os agentes ímpares desta "miragem" constituiriam, é claro, uma espécie de tão feliz quanto misteriosa trupe de verdadeiros atores equilibristas, equidistantes do mercado e da miséria absoluta, ocupante exclusiva de um espaço único, na verdade, subsistente, a rigor e apenas, no imaginário de velhos e novos românticos.

Em segundo lugar, porque não são raras ou simples as considerações sobre a história do teatro do período que tendem a selecionar - num caminho só aparentemente oposto ao anteriormente discutido - a produção teatral promovida pelo mecenatismo das cortes italianas (ou européias em geral, em imediata sucessão), como única fonte de efetiva criatividade artística, oriunda de um trajeto de pesquisa assentado nos estudos voltados para a antiguidade (que então torna-se "clássica"), vista como "modelo" sugeridor de reflexões e tratadística notáveis e orientador de inúmeras experimentações geradoras de conquistas modernas magníficas. Indubitavelmente, o projeto humanista, a experimentação renascentista, e mesmo todo o "enrijecimento" das "regras" do classicismo francês (em cujas delimitações brotaram obras-primas como as de Corneille e de Racine) constituíram um fulcro dentro do qual brotaram as linhas determinantes e depuradas das mais fortes linhagens teatrais posteriores. Basta citar a contribuição cênico/dramatúrgica de um Shakespeare e a invenção da pastoral, do melodrama e da ópera, por um lado; e as colocações dos pilares do que viria a ser chamado "palco italiano", por outro.

O verdadeiro problema que se coloca, portanto, é o do pensamento dicotômico que insiste em tornar excludentes dois veios de produção que, na verdade, não poucas vezes, tiveram excelentes e criadores pontos de contato, propulsores de novas invenções.

Trata-se a rigor de formas de pensamento persistentes, e que revelam, ao fundo, a subsistência da velha oposição entre reflexão e prática teatral; entre estética e experiência artística; e, certamente, entre criação e mercado de trabalho.

O fato é que, o momento de abertura de determinados espaços de atuação que o mecenatismo monárquico viria a autorizar e mesmo financiar para as mais importantes companhias de repertório da história moderna (vamos citar a Companhia de Shakespeare na Inglaterra e a Companhia de Molière na França) configurou-se - em termos de uma história do teatro vista em sua longa duração - como instante de opções determinantes. Ao mesmo tempo em que - em tempos de mercado incipiente - permitiu alcançar,

finalmente, uma sede "estável", de estações um pouco mais duradouras, representou a primeira etapa do caminho para um novo tipo de teatro tutelado pelo Estado, gerando inicialmente atores "funcionários".

Sob este aspecto, não deixa de ser emblemático que, após tanta luta de Molière e de tantos outros mambembes de província e mesmo dos ainda raros teatros da capital, ao ser fundada a primeira efetiva Companhia de estado do mundo moderno - em 1680, por decreto de Luís XIV, a Comédie Française, futura "Casa de Molière" - a subvenção estatal (que, ao mesmo tempo em que garantia a um elenco formidável a possibilidade de enfrentar os grandes papéis colocados em oferta pela mais qualificada dramaturgia nacional - assim incentivada e estimulada - discriminava minuciosamente seus direitos e seus deveres em seus atentos estatutos), nomeie seus atores "Comediantes Ordinários do Rei". Sob Napoleão definiu-se a estrutura da sociedade entre "sociétaires" e "pensionnaires".

Poucas e raras são as companhias financiadas. O desejo da subvenção continua a ser, para a esmagadora maioria, desde então, um sonho. A realidade de um mercado em contínua construção, a partir de agora, é determinante praticamente exclusivo. Diante dela e com ela é que o mundo do teatro deverá construir-se, gerando seus melhores e piores frutos.

O considerável mundo instável das companhias nômades subsiste: nas províncias, nas feiras e, agora, atropelado pelas sucessivas convulsões de uma longa e verdadeira "era das revoluções burguesas". Neste sentido, a aquisição - por parte do ator - do direito à cidadania (e graças ao "Terror de Robespierre) é o primeiro lance de um jogo aberto ditado pela cartas de uma nova sociedade, de "iguais": perante a livre-concorrência para a sobrevivência.

No meio do caminho - entre marginalidade absoluta e quase eterna itinerância, e a possibilidade (social, política e econômica) de erguimento dos primeiros edifícios teatrais da era burguesa - jorará a seiva de tantas inovações. A partir do século XIX, criação teatral e determinismo do público consumidor se estabelecem em íntima e particular relação, num colóquio de duração que tocará as portas do século XX.

Lembro aqui a importância das fecundas criações teatrais realizadas nos teatros construídos em meio às ruelas parisienses, no "Boulevard du Crime"; criação teatral em clara e estreita dependência dos "enfants du paradis": daquele público burguês, consumidor também da arte teatral, e que se constitui na referência determinante para a definição dos rumos do teatro a partir de então. Tudo isto na chave do "fracasso" e do "sucesso", muitas vezes determinados pelo poder das claques organizadas. Perda da "aura" sim, e as Ilusões Perdidas, de Balzac, talvez se constituam no mais belo - e

amargo - documento de que a história do teatro disponha para procurar compreender aquele momento. (09).

Assim, parece ser possível dizer hoje que, não necessariamente, a perda da aura tenha correspondido um inevitável esgotamento das possibilidades criativas ou inovadoras: foi no interior mesmo dos próprios "teatros de boulevard"- durante largo período do uso da palavra - que acabariam por ocorrer os importantes experimentos cênicos da primeira dramaturgia romântica. Experiência dramática de tipo novo, portanto, e cujo "sucesso" - comercial e de prestígio - também dependeu do consumo burguês. Tudo mediado pela crucial presença de uma importante figura cênica, a presença do ator; crivo material, transbordante de suor e de lágrimas, através de cujo consumo era permitido ao olhar burguês atingir a poesia.

Mas não se tratou apenas disto: de um "caminho intermediário", irremediavelmente contaminado pelo consumo, para alcançar o patronato oficial, aquele percorrido pela dramaturgia romântica até que esta conquistasse a medalha de "gênero Vencedor" junto ao grande "teatro oficial" e emblematizada na famosa "Batalha de Hernani".

O consumo, razoavelmente estável, do "ator romântico, pelas pagantes platéias burguesas e não literariamente refinadas do Boulevard, não foi apenas ponto de intermediação dramática. Como já se disse, ampliou sensivelmente o campo próprio da experimentação do ator: para seu trabalho corporal, bastaria lembrar a importância, num primeiro momento, do florescimento da pantomima; para seu trabalho com a grande dramaturgia do momento, é obrigatório ressaltar que os teatros do "Boulevard du Crime" (após grandes reformas, finalmente chamado Boulevard du Temple!) constituíram-se no grande espaço experimentador da interpretação melodramática, que em seus singulares tons, por vezes exageradamente patéticos, não deixou de atingir a gama variadamente sensível exigida pela dramaturgia romântica da melhor qualidade.

O século XX, no entanto, irá presenciar uma inversão nesta até então quase sempre salutar relação entre qualificação artística/qualificação profissional, mercado/sede estável. Baudelaire encarna em seus "poemas em prosa", escritos para jornal, e dedicados ao mesmo, o cerne da contradição em que se debate inexoravelmente a produção artística contemporânea, cujos mecanismos diluem todo propósito de originalidade/autoria/inventividade na volúpia dos processos produtivos em larga escala, inerentes à sociedade de consumo de massa.

O poema de Baudelaire é mais um emblema. A sua auréola, caída na lama das ruas parisienses, tomadas pelo frenético ritmo de "novas máquinas", ainda continua a ser procurada, por muitos. Entre a busca de uma

auréola de novo tipo - que não se sabe bem qual seja - e o engajamento automático na desqualificação repetidora de uma produção nivelada pelo gosto e pela moda e o desenfreamento imposto pelo ritmo alucinante (e tantas vezes esquizofrênico) da geração do efêmero, vários caminhos foram tomados.

O trajeto dos chamados "teatro de arte" que atravessa nossa contemporaneidade (de Stanislavski a Copeau, de Brecht a Strehler) pode ser visto também sob esta faceta; a do entendimento de que ao teatro servo de um rei pode substituir-se não mais apenas o teatro da mercadoria, talvez agora inevitavelmente reificada; de que o teatro deve, se quiser manter-se como referencial de arte criadora, "destacar-se" - se não, ilusoriamente, do mercado - das amarras da estrutura de um consumo já pré-determinado e dos mecanismos raramente inquietantes e inventivos que comumente geram as pontas de lança da indústria cultural vigente. Por isso é que, quase sempre na trilha inaugurada pelos teatros de arte, novíssimos agrupamentos teatrais passaram a buscar, num primeiro momento, o abrigo de verdadeiros "pontos de refúgio", e então, a criação de seu próprio público "consumidor", isto é, pessoas com quem estabelecer uma troca não apenas mercadológica. Ora, este fato pressupõe algo mais do que a sucessiva montagem de espetáculos: pressupõe a criação de uma linguagem a comunicar, enfim, uma pedagogia teatral (cênica, dramática, atorial e de produção), destinada a criar um corpo técnico e empreendedor, apto a desenvolver uma linguagem a ser comunicada.

A rigor, as estradas percorridas pelos novíssimos agrupamentos - sempre a meio caminho, numa parábola, entre o refúgio e o diálogo seletivo (10) - apresentam muitas variáveis em sua busca permanente de um "outro teatro". E tal fato pode constituir-se num aspecto de riqueza do próprio fenômeno. No entanto, haveria uma única e determinante constante que me pareceria hoje extremamente indispensável: a ditada pela exigência de uma reflexão que - colocada no momento inicial de nossa escolha - não cindisse, dicotomicamente: criação artística e pedagogia, ética e estética, inventividade cênica e facunda relação com seu público.

Estaremos caminhando no sentido irrealizável da utopia? Ou estaremos no eixo de uma nova contradição? Estaremos, na verdade, buscando, com a criação de "outro" público, apenas a aparência de um mercado diferenciado? Por outro lado, não poucas vezes, todos o sabemos, o sonho com a subvenção ainda nos faz acordar em meio aos velho fantasmas dos funcionários do rei.

De qualquer forma, para a continuidade da reflexão sobre este tema, talvez não seja de todo inútil continuar deixar ecoando as ancestrais palavras daquele possível companheiro de estrada:

“Eu era aquele que acompanhava seu patrão durante as suas viagens, sem errar no declamar...: se ele era um deus, eu era um soberano; e quando ele matava, eu ressuscitava.”

Rio de Janeiro, junho de 1995.

### Notas

1. IN. MAGLI, Adriano. Lo spettacolo sacro - nei testi arcaici e primitivi. Parma Guanda, 1964. Para Magli - que colheu o texto hieroglífico em E. DRIOTON. Pages d' Egyptologie. Le Caire. 1957. p.232 - trata-se “provavelmente do doméstico de um ator e ator ele próprio” (p.8). Ainda segundo Magli, “de fato, uma grande parte dos textos que a crítica recente considera como sendo indiscutivelmente teatrais advêm de inscrições mágicas sobre estelas mortuárias, ou de papiros que contém extensas listas de fórmulas deprecatórias. As fórmulas mágicas serviam aos vivos e aos mortos...” (p.6).

Também Emanuel O. ARAUJO, IN. Papiro Dramático do Ramesseum. S.P. LACRI-CJE-ECA-USP. 1974, cita a inscrição, dizendo, a respeito dos espetáculos teatrais egípcios: “O elenco era composto de sacerdotes que assumiam o papel dos deuses implicados no mito, bem como de um número bastante elevado de figurantes menores, denominados servidores de tal ou qual deus. Isto não quer dizer, contudo, que não houvesse atores profanos à maneira dos mimos ambulantes que vendiam seu trabalho ao templo ou a dignatários locais interessados em realizar dramatizações. Em 1922 descobriu-se em Edfu uma estela, dedicada a Hórus por um certo Emheb, servo de um ator ambulante, que se apresenta na inscrição como “aquele que acompanhava seu senhor em suas excursões, sem esquecer quando recitava... Dava a réplica a meu senhor em todas as falas: se ele fosse um deus eu era um soberano, e quando ele dava a morte, eu dava a vida”. É lícito deduzir, daqui, que/os atores profissionais deviam gozar de grande prestígio no Egito faraônico.”. (p.14).

2. A versão original do presente ensaio - aqui alterada com a finalidade de esclarecer, agora num texto redigido para publicação, o quadro de minhas reflexões relativas à simplificadora oposição “mercado X invenção criadora” - constitui-se em texto de base para uma palestra proferida em setembro de 1993, num dos módulos do “Festival Teatro D’ Outras Terras, em Petrópolis, organizado pelo grupo de teatro Oikoveva, (SESC/Museu Imperial/Prefeitura).

3. CAMPORESI, Piero. “Introdução”. IN. Il libro dei vagabondi. Lo “Speculum cerretanorum” di Teseo Pini. “Il vagabondo”, di Rafeale Friano e altri testi de “furfanteria”. Torino. Einudi. 1973. p.XIII.

4. Idem. pp. CLI-CLII.

5. OTONELLI, G.D. . Della christiana moderazione del teatro. Firenze. Alle Scale di Padia. 1652. Vol. IV. p.462. Citação feita por CAMPORESI. IN. op. cit. p.CLII.

6. CAMPORESI. op. cit. pp.CLIII-CLIV.

7. IN CAMPORESI. op. cit. p.CLIII.

8. Para ficar apenas no âmbito da bufonaria e para salientar os recursos técnicos ligados ao seu importantíssimo espectro verbal, à potência da palavra bufonesca (carnavalesca, rebaixadora e destronadora), bastaria lembrar o Diálogo de Salomão e Marcolfo, cuja primeira edição remontaria a 1470, sendo que “a lenda de Salomão e Marcolfo já era popular no século XII”. IN. Giulio Cesare Croce. Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose simplicità di bertoldino. Col “Dialogus Salomonis et Marcolphi” e suo primo volgarizzamento a stampa. Introdução. Einaudi. 1978. p.169.

9. Documento artístico imprescindível para a observação deste momento teatral, como se sabe, é a obra-prima do diretor de cinema Marcel Carné, Les Enfants du Paradis (1943-1945). Por um lado, ali está exposto o determinismo dos “rapazes das galerias”, que elegiam os sucessos e instauravam os fracassos - de atores e de textos - , incorporando definitivamente a participação do público como um dos componentes articuladores do instante espetacular único e não repetitivo, através de ribombantes manifestações de aceitação (aplausos e gritos entusiastas) ou de negação (vaia e assovios estrondosos). Por outro lado, em suas duas partes, o filme nos deixa entrever duas grandes vertentes de trabalho atorial, sobre as quais os atores de então, e no espaço do teatro burguês, puderam exercitar-se. Num primeiro momento, através da exposição, extremamente poética, da carreira, dos amores e dos geniais recursos técnicos do mimo Debureau (magnificamente interpretado por Jean-Louis Barrault) e, em seguida, o trajeto interpretativo - do melodramático ao romântico - do grande ator Frédérick Lemaître, com o fulgurante sucesso obtido por sua interpretação do bandido Robert Macaire, do L'Auberge des Adrets.

Gostaria de aproveitar a oportunidade deste espaço para tornar público meu agradecimento à Maria Ines Aliverti, professora orientadora dos seminários ligados à disciplina História do Espetáculo, dos quais pude participar, junto à Universidade de Pisa, nos anos de 80 a 83. Ines pertence àquele grupo de professores que não só ensinam o que sabem, mas ensinam a saber, isto é, estimulam a pesquisa. Neste medida foi que, durante o estudo do tema “Retratos de Atores” - estudo em que se envolvia naqueles anos e que se traduzia em propostas de trabalho também para os seminários - tornou-se possível o acesso à riquíssima documentação e a métodos de pesquisa necessários para a “recuperação” da história do ator, particularmente a do período a que estamos nos referindo.

10. Sobre os traços determinantes que, a nosso ver, vêm caracterizando os mais recentes "deslocamentos" dos atualmente chamados "teatros de grupo", tecemos alguns rápidos comentários no texto O "Festival Teatro D'Outras Terras": Apontamentos sobre a matéria de que são feitos os sonhos que vagam mundos". IN. Teatro Oikoveva. A moça e o hipopótamo, da obra de Carlos Drummond de Andrade. Programa da peça, dirigida por Flávio Kactus, encenada no Museu da República. Rio de Janeiro, 1995.