



Elogio do incêndio

Eugenio Barba

My speech is like smoke and my body is the burning: minhas palavras são como o fumo, e é o meu corpo que se queima. Elejo esta imagem, inclusive para evitar que o título de meu discurso – *Elogio do Incêndio* – pareça uma apologia da destruição. Ele quer ser, não obstante, celebração da metamorfose e, em conseqüência, da resistência. A imagem inicial é o título de uma obra de Deb Margolin, atriz e dramaturga estadunidense, artista batalhadora, que atua freqüentemente só. Seu corpo, então, é todo seu espaço cênico, e incendiar revela-se sinônimo de estar-em-vida.

Durante séculos os espectadores viram atores e atrizes em uma luz-em-vida, móvel, cheios de sombras imprevistas e variáveis, muito diferentes de nossa luz elétrica, dócil e domesticada.

Cada um de nós viveu ao menos uma vez a experiência de um espetáculo que nos queimou, reduzindo a cinzas o que pensávamos que era o teatro, a arte do ator e o nosso papel de espectador.

Há crianças e velhos, enamorados e dementes que viram inolvidáveis e fugazes espetáculos nas chamas da lareira e nos fogachos do campo.

As tochas que artistas visionários lançaram à prática e à própria idéia de nossa profissão estão criando fogueiras que eles têm alimentado com a coerência de seu atuar.

O teatro é “a terra do fogo”.

Falando de teatro, sobretudo entre profissionais e entendedores, a realidade do fogo retorna como um leitmotiv: o fogo da atuação, o público que *se inflama*, o ardor das paixões e dos aplausos. Quando uma comédia é de verdade *brilhante* e arranca *chispas*, quando o ator trágico *arde* de paixão e revolta ou a atriz *se inflama* de desdém ou de ânsias de vingança, o espectador, aterrorizado e feliz, é roçado por uma dúvida: é somente uma impressão, ou em alguma parte está sendo incubando um incêndio?

Durante séculos os teatros não puderam subtrair-se a seu encontro com as chamas, inesperado e imprevisto, mas também obrigado. Incendiavam-se em média uma vez em cada cinquenta anos.

Todos os teatros de São Francisco calcinaram-se na fogueira que durou três dias logo após o terremoto de 18 de abril de 1906: Grand Opera House, Tivoli Opera House, Alcazar, Fischer's & Alcazar, California, Columbia,

Eugênio Barba é encenador.

Majestic, Central, Orpheum, sem contar as salas menores e o teatro de Chinatown.

Incendiaram-se o Théâtre de la Porte Saint-Martin, o Châtelet e o Théâtre Lyrique durante a Comuna de Paris de 1871, quando os *comunards* puseram fogo nos edifícios públicos. José Posada immortalizou o incêndio e a destruição do teatro de Puebla em uma litografia que se tornou popular no México, enquanto as chamas e a devastação do Teatro Bolshoi de Moscou em 1942, causadas pelas bombas alemãs, inspirou a Stalin um discurso que incendiou o espírito patriótico de seu povo.

Quase uma inteira geração teatral pereceu entre as chamas, em 5 de setembro de 2005, no teatro de Beni Seif, na região meridional do Egito. O fogo carbonizou mais de quarenta artistas, diretores, estudantes de teatro, críticos e estudiosos que assistiam ao *Grab your dreams*, dirigido por Mohamed Shawky. Constituíam o núcleo do movimento teatral da geração dos anos 70 e 80.

Às vezes o teatro que arde parece impelir seus habitantes, os atores, para outras cidades, exílios ou novas aventuras, como sucede a Wilhelm Meister no romance de Goethe. Ou como imaginou o pintor que representou a máscara de Jodelet fugindo do incêndio do Théâtre du Marais em Paris, em 1634. Porém, se foram catástrofes, como considerá-las metáforas?

Todo o Pavilhão Holandês da Exposição Colonial de 1931 converteu-se em cinzas, apenas o teatro salvou-se. Era o sonolento verão de 1931 em Paris, e os jornais souberam comover seus leitores descrevendo os atores balineses em fuga, apertando contra o peito seus dourados trajes. Muitos parisienses foram ver os espetáculos destes singulares bailarinos que não hesitaram em arriscar a vida para salvar seus ouropeís. Entre eles, Antonin Artaud.

Ao final da introdução de *O Teatro e o seu Duplo*, Artaud fala de fogo. Parece aludir ao martírio e, não obstante, trata-se de vida. Explica o que deveria ser a cultura e o que a cultura não é. O fumo de suas palavras é exalado por um corpo. Por isto convém traduzir suas palavras lite-

ralmente, como uma mantra contra o espírito de seu século e do século em que vivemos:

“Quando pronunciamos a palavra vida deve entender-se que não falamos da vida tal como ela se nos revela na superfície dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e inquieto que as formas não alcançam. Se há ainda algo infernal e verdadeiramente maldito em nosso tempo é essa complacência artística com que nos detemos nas formas, em vez de ser como homens condenados ao suplício do fogo, que fazem gestos sobre suas fogueiras”.

Artaud não fala explicitamente de atores. E, no entanto, esses signos, o do suplício e o da fogueira, foram imediatamente entendidos como uma imagem extrema e ideal do ator. Julian Beck e Judith Malina fizeram dela a pedra angular de seu Living Theatre, o teatro *vivo*.

Antonin Artaud foi o mais pobre, o que mais sofreu e certamente o menos afamado profissionalmente entre os protagonistas da grande reforma do teatro da primeira metade do século passado. Do ponto de vista do ofício, ele tem pouco a ensinar. Hoje, nós o temos entre os mestres, mas ele nunca foi um mestre. Foi o aluno de sua própria alma dividida. Aprendeu muitíssimo com ela. Uniu indissolavelmente o coração da arte teatral aos sofrimentos da alma enferma. Artaud não depôs as armas, continuou a vida toda a sucumbir, voltando a pôr-se em pé e combatendo. Até a noite em que se sentou na cama e compreendeu que a hora havia chegado. Tirou um sapato e, segurando-o na mão como um amuleto, iniciou a última viagem.

Artaud indicou a nós, povo do teatro, não os segredos do ofício, mas o que, através do ofício, devemos sofrer e, talvez, esperar: o exílio. Isto é apenas um por cento de nossa profissão. Mas sem este um por cento, a arte e o ofício são somente uma labareda.

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



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

Dançamos? Sim, dançamos. Ou então não, não dançamos: fazemos teatro. Mas, quem saberia dizer onde reside a diferença, por onde passa fronteira?

Dançamos sempre, mas nem sempre para adequar-nos a um gênero estético. Dançamos sobre brasas ardentes, porque esta dança é essencialmente uma recusa não destrutiva, uma guerra não violenta à natureza que nos sujeita e, em consequência, mais ou menos conscientemente, uma recusa da história à qual pertencemos. *Como se* tivéssemos asas; *como se* pesadíssimas raízes se afundassem na terra sob os nossos pés; *como se* nosso “eu” fosse outro. *Como se* de verdade fôssemos livres. Mas humildemente, 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 associar-se ao elogio do incêndio, é justamente a idéia de um *passatempo*. Todavia...

Nossa arte não é feita para ser arte. Não se desvive para alcançar uma forma definitiva. Desvive-se para desaparecer. É uma arte arcaica, não só porque hoje está excluída ou se exclui do espetáculo principal de nosso tempo, o espetáculo da imagem reproduzida e reproduzível. Mas, principalmente, porque sob a aparência de um *passatempo* pode esconder-se uma busca 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 bem 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 recusa da realidade que acreditamos conhecer. O teatro é ficção que pode mudar tanto os que

atuam como os que observam. Nada de altissonante, de ameaçador, de herético ou de louco. Apenas *passatempo*.

Ser *passatempo* é o nível elementar de nossa arte, assim como o pão o é para a cozinha mediterrânica. Não se come sem pão. Mas só pão à larga não basta.

Às vezes o *passatempo* é um valor em si mesmo. Quando o tempo parece não passar mais, para quem se privou 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. Dostoiévski narra como o vaudeville feito com trajes senhoris e as cadeias nos pés, na *katorga* siberiana, foi para os condenados um modo de *reconstruir para si uma vida*. Para um grupo que conheci, fazer modestamente teatro, como amador, nos anos da guerra entre o exército e o Sendero Luminoso, em Ayacucho, Peru, era uma ação próxima do heroísmo. Eram atores porque desejavam também ter uma balsa fora do horror.

Na Europa, durante o Renascimento, um dos modos de festejar não eram simplesmente os fogos de artifício, porém o incêndio. O poderoso que organizava os festejos comprava uma ou duas casas populares, expulsava seus moradores, esvaziava-as, enchia-as de fogos de artifício e pólvora, fazendo em seguida com que se incendiassem e explodissem. O espetáculo era muito aplaudido.

Para quem não está diretamente implicado, o incêndio pode ser um espetáculo. E para quem o relata, ele pode ser uma metáfora da força demolidora do teatro no coração de uma cidade, de sua natureza de foco de infecção moral. Ou então, uma imagem da vocação dos atores a estar “sem teto”, sempre prontos a serem despejados: pelo fogo, pelos integristas, pela autoridade, pela exploração econômica.

No país em que queimaram o teatro El Picadero, talvez não se devesse usar o incêndio como uma metáfora.

Quando leio que na Argentina reinava a paz dos cemitérios; que houve trinta mil desa-



parecidos, milhares de presos políticos e um milhão de exilados; que o povo ficara sem seus líderes – mortos, presos ou fora do país – e que toda forma de organização parecia quase impossível – o Teatro Abierto se me afigura como a *dança sobre essas brasas ardentes* de um punhado de atores, diretores, autores, cenógrafos e técnicos, apenas duzentos, frente à violência da História.

O comando da ditadura que incendiou a sala do Picadero em agosto de 1981 não previra que seu ato criminoso haveria de desencadear uma *dança* muito maior. Outros produtores ofereceram seus espaços ao Teatro Abierto, pintores doaram quadros para recolher fundos e as personalidades mais notáveis da cultura expressaram sua adesão. O escritor Carlos Somigliana descreveu assim esta *dança*: “o objetivo profundo do Teatro Abierto foi o de que voltássemos a mirar nossa cara sem nos envergonharmos”.

Há um fogo que não cessa de arder nas consciências e nas memórias dos teatristas, como também nos edifícios teatrais.

Na noite de 7 de maio de 1772, em Amsterdã, durante a representação do *Déserteur* de Monsigny, obra cômica em três atos, desatou-se um incêndio que destruiu completamente o teatro Schouwburg, deixando dezoito vítimas. Em apenas 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 a Holanda, trocaram o nome daquela casa de espetáculos por Joodsche Schouwburg (Teatro Judeu) somente para atores, músicos e espectadores judeus. Em setembro de 1942 o teatro foi fechado e convertido em um local para reagrupar hebreus. 104.000 homens, mulheres e crianças foram amontoados e, dali, transportados para os campos de extermínio da Alemanha e Polônia.

De centro de cultura e diversão, o teatro Schouwburg transformou-se em um obscuro lugar de angústia e dor. Após a guerra aquele

espaço não podia retomar sua função original e permaneceu fechado durante anos. Foi escolhido para converter-se em um lugar da memória. Hoje, entrando no ex-teatro, vemos flamejar uma chama eterna.

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

Terminarei, no entanto, com um brinde imaginário. Como se costuma fazer no teatro, quando se apela ao mimo em vez de recorrer aos objetos materiais.

Imagine-se que aqui, sobre este púlpito, haja uma garrafa de cerveja. E regressemos à margem do Tamisa, em uma de 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 de 2 de julho de 1613, e enviada a Sir Henry Bacon. Começa assim: “E agora deixemos descansar os discursos políticos e do Estado. Vamos pô-los para dormir. Agora quero contar-lhes algo que aconteceu na área do Tamisa esta semana”.

Sir Watton conta que os “Atores do Rei”, a companhia de Shakespeare, haviam encenado um drama chamado *All Is True*. A cenografia era suntuosa, com esteiras e alfombras sobre o cenário, uma festa mais rica e majestosa do que as verdadeiras cerimônias da corte. Durante o espetáculo foram disparadas salvas de canhão e algumas chispas voaram sobre a palha do teto consumindo o teatro inteiro em menos de uma hora. Assim desapareceu o Globe: sem mortos nem feridos.

O teatro, imediatamente reedificado com um teto de telhas, foi reaberto um ano mais tarde. Em 1642, os Puritanos, em seu ardor religioso, fecharam todos os teatros, inclusive o Globe que foi esquecido como forma de edifício teatral: os ingleses, na reabertura dos teatros adotaram o teatro à italiana. Passaram-se mais de três séculos e o Globe Theatre, um de nossos mitos, ressuscitou. Sobre as margens do Tamisa foram descobertos, em 1989, restos do antigo



edifício. Alguns anos mais tarde, em 1997, por inspiração de um ator e diretor estadunidense, Sam Wanamaker, um novo Globe foi reconstruído igual ao antigo modelo elisabetano e próximo ao lugar onde se erguia o original.

Sabia muito bem, Sir Watton, que cada drama deve encerrar-se com o alento sutil de uma farsa, e ele conclui assim sua carta a Sir

Henry Bacon: “Somente um dos espectadores esteve a ponto de morrer. Seus calções incendiaram-se e ele teria acabado assado se um bonachão meio bêbado não lhe tivesse derramado em cima uma garrafa de cerveja”.

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

