



O VERBO ENCARNADO NO INTÉRPRETE: A POÉTICA DO CORPO EM *A CASA DE BERNARDA ALBA*

Raimundo Matos de Leão

Doutor e Mestre em Artes Cênicas – UFBA. Coordenador e professor do curso de Artes Cênicas da Faculdade Social. Escritor e dramaturgo. Membro do DRAMATIS - Dramaturgia, Mídias, Teoria, Crítica e Criação – PPGAC – UFBA.

Esse texto desenvolve de maneira ensaística tópicos relativos à presença dos intérpretes na cena experimental dos anos 70, sem que se restrinja a esse período, visto que as práticas que ordenaram as experimentações nos espaços de ensaio, nas oficinas e nas salas de aula ainda reverberam no presente. Sem que se queira a exaustividade, olhar-se-á o que se fez na cena teatral baiana quando as ideias de Antonin Artaud e Jerzi Grotowski tornaram-se preocupações dos encenadores e dos professores que se viram estimulados por esse sopro revitalizador, arejando os espaços onde o fazer teatral se configurava por códigos que a tradição legara. Os códigos anteriores, o teatro psicológico, o literário,



sedimentaram o treinamento dos atores por um longo período, fortalecendo a arte do intérprete. Tais práticas se viram questionadas na década de sessenta, mas não desapareceram, pois a tradição ainda perturba, esclarece, desde que se retire o pó acumulado pelo tempo e com olhos renovados se possa embeber ainda de “ideias e práticas que de forma subterrânea, trabalham e transformam pouco a pouco a arte do ator” (ROUBINE, 1995, p. 10) ao longo do tempo histórico.

Para dar conta das ideias em tela, toma-se como referência um dos espetáculos realizados por José Possi Neto em Salvador (1973): *A Casa de Bernarda Alba*¹, de Federico Garcia Lorca. Na condição de assistente de direção, acompanhei o trabalho desde o momento inicial e ao longo dos anos procurei manter viva a força das suas proposições, detendo-me sobre elas quando das análises sobre o pensar-fazer teatro na Bahia no tempo da contracultura, objeto da tese *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia* (LEÃO, 2009).

Toma-se do evangelista a citação que compõe o título do ensaio, não como metáfora, mas como uma realidade que se faz presente nas encenações consideradas vanguardistas e experimentais, pelo fato de que a palavra se manifesta não mais como lugar do deus-autor (DERRIDA, 1971), mas como se deslocando do centro para tornar-se mais um dos elementos da encenação, um texto entre textos. A presença da palavra vai se dar impregnada no corpo do intérprete de

¹ ELENCO: Lia Mara (Bernarda Alba), Lola Laborda (Angústias), Sônia dos Humildes (Madalena), Veronice Ramos (Amélia), Cleise Mendes (Martírio), Ana Lúcia Oliveira (Adélia), Carmem Bittencourt (Maria Josefa), Orlanita Ribeiro (Pôncia), Hebe Alves (Criada), Eduardo Calazans (Pepe), Deny Ribeiro, Gisele Alves, Maria Perpétua, Íris (Mulheres), Antonio Alcântara, Jacques de Beavouir, Guetz, Tico, Miguel Carneiro, Eduardo Calazans (Homens). EQUIPE TÉCNICA: Esmeralda da Silva (costureira), José Moreira Daltro (Cenotécnico), Josito Rangel (Iluminador), Agnaldo Silva (Música), Cenografia, Iluminação, Figurino, Cartaz e Programa (Eduardo Esteves de Almeida), Alfredo M. Gusmão (Supervisão Técnica), Raimundo Matos (Assistente de Direção), José Possi Neto (Direção). Estreia, abril de 1973.



forma física, o que atualmente se denomina mais claramente de “Teatro Físico”². A palavra proferida pelo intérprete na cena dos anos setenta busca uma maneira diferente de se comunicar. O verbo surge não mais pela compreensão do trabalho de leitura da peça, “ensaio de mesa”, lugar onde o texto é dissecado por uma lógica, exemplificada pelo modelo stanislaviskiano, por exemplo; a imersão no texto segue outro processo. O corpo passa a revelar um discurso, ele passa a dizer, “ele é uma outra palavra” conforme Roubine (1995, p. 47). O intérprete despoja-se de todos os artifícios para fazer luzir na cena a sua presença, dissolvendo o personagem em si, não mais como uma construção nos moldes prefigurados pelo realismo do Teatro de Arte de Moscou e seus derivados, e mesmo pelo teatro épico brechtiano.

O que se pode dizer é que a cena teatral no “tempo do desbunde” contracultural busca outra corporeidade para inseri-la em uma representação que se (des)organiza em imagens onde objetos, gritos, silêncios e ritmos originam a linguagem física (ARTAUD, 2006) para atingir o espectador pelos sentidos. Os intérpretes que optam por essa forma teatral figuram o que Artaud designou como “atletismo do coração”, irradiando as forças afetivas que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, como um feixe de vibrações, o corpo sem órgãos livre das imposições das convenções, distante das representações. Corpo energia, desimpedido, sem freios,

[...] plenitude e vazio; é carne sofredora convertida em “corpo-de-consciência-da-morte” (que não é nem o espírito, nem carne, nem o corpo), o corpo transfigurado, corpo

² Compreendemos o teatro como um ato físico, mas por motivo de clareza define-se o Teatro Físico como o lugar do corpo expandido e sua relação com os outros elementos do espetáculo. Para Lúcia Romano (2004, p. 237), “[o] que o gênero define não é apenas um grupo de qualidades estilísticas de uma produção que é baseada no corpo, mas de uma que amplia as práticas discursivas dentro da relação tensa entre corpo/texto/realidade do teatro, que vai além da mera representação através do corpo.”



glorioso “corpo de luz, estado de consciência do não-ser”, que Artaud o denominou corpo puro, corpo novo, não oprimido, corpo sem órgãos [...].

O corpo sem órgãos é ausência de desejo, mas pode ser também preponderância de desejo (LINS, 2000, p.49).

Para dar conta desse pensamento inquietante, lançam-se os artistas em um treinamento que possibilite materializar em cena uma gama de sentimentos gerados por sensações vivenciadas de maneira extremada, imantando uma qualidade visceral ao ato teatral. A ação do intérprete em cena passa a ser mais que língua: é escrita, como aponta Derrida (1971). Para concretizar seus objetivos e fazer esse corpo de ideais presentificar-se no espaço, vai-se ao encontro da proposta de Jerzy Grotowski, o polonês que tornou seu fazer teatral uma vivência monástico-profana.

Retroagindo ao momento em que chega no Brasil o livro *Em Busca do Teatro Pobre*,³ de Grotowski, súpula de uma prática e de um pensar sobre o teatro e o ator, os artistas motivados por suas proposições procuram vivenciá-las, torná-las encarnadas. Tomam-se como referência os exercícios grotoviskianos para superação dos limites do intérprete, esse ser que se lança muitas vezes sem rede de segurança, visto que as leituras apressadas e as práticas mal digeridas da proposta transculturada, por vezes, resultam em equívocos e desastres para quem esteve no palco e na plateia. Entretanto, os ganhos se tornaram visíveis nos ritos teatrais vistos no período a que se refere este ensaio. Tanto no eixo Rio-São Paulo, quanto em outras regiões, foram à cena realizações esteticamente validadas pelo seu poder expressivo e

³ Interessante lembrar que da mesma maneira que *Em Busca de um Teatro Pobre*, a publicação no Brasil de *A Preparação do Ator*, de Constantin Stanislavski foi impactante, fornecendo ainda que pelo viés do Actors Studio orientações para evitar a má teatralidade.



comunicativo no que tinham de diferença e originalidade. Em Salvador, destacam-se as encenações de *Macbeth* (1970), de Shakespeare, sob a direção de Enrique Ariman; *Amar Amargo* (1971), roteiro e direção de Deolindo Checcucci com a colaboração de Lia Robatto e de *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca e Tito Andrônico de Shakespeare, encenadas por José Possi Neto, em 1973. Sobre a encenação de *Bernarda Alba* deter-se-á mais adiante.

Animados pelas ideias de Artaud, os artistas encontram em Grotowski os caminhos para concretizá-las. Apropriam-se das técnicas desenvolvidas em Opole e Wrocław⁴ para fazer com que o ator atinja um grau de sinceridade na cena e que seu corpo flexível pelo trabalho árduo e constante mostre-se organicamente vivo sem os artifícios do “ator cortesão”, aquele que age em troca de favores, distanciando-se do “ator santo” o que se dá por inteiro num exercício de auto-sacrifício, como dá a conhecer seu formulador:

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma técnica indutiva (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do “ator cortesão” é uma técnica dedutiva (isto é, um acúmulo de habilidades) (GROTOWSKI, 1987, p. 30).

Estimulado a agir, o intérprete exercita a autopenetração para ser, “capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do

⁴ Cidades polonesas onde se instalou o Teatro Laboratório, sob a orientação de Grotowski (1933 – 1999) e de seu colaborador mais próximo Ludwik Flaszen. Em Wrocław, o Laboratório passou a Instituto de Pesquisa Teatral.



sonho e da realidade” (ibidem, p. 30), dilatando-se de maneira a romper com o verismo e o ilusionismo, situação que para Artaud impede a reintrodução do teatro na vida. Para isso, o ator-oficiante se utiliza de recursos como, por exemplo, a respiração. Se para qualquer sistema de treinamento do ator a respiração é fundamental, para Grotowski o intérprete deve “saber dirigir o ar e as partes do corpo onde o som deve ser criado e ampliado, como numa espécie de amplificador” (ibidem, p. 30-31), sendo que esse amplificador não se concentra mais na cabeça, mas desloca-se para o corpo liberado de qualquer resistência. Esse relacionamento corporar pode ser traduzido na seguinte máxima: “Aprender a respirar talvez signifique aprender a acontecer” (GAIARSA, 1987, p. 52). E acontecer em cena é o que deseja o artista que envereda pelas sendas da autopenetração e da revelação. Na visão de Artaud (2006) a respiração é também princípio fundamental para a arte do ator. E as práticas nas salas de ensaio começam sempre com exercícios respiratórios para fazer com que o organismo reaja vivamente. Orientados a tomar consciência do inspirar e expirar, os participantes dos laboratórios adquirem a capacidade de expandir-se, explodindo as couraças repressoras para, liberado, criar. Por esse processo respiratório, com o corpo oxigenado, o intérprete mergulha no interior de si mesmo e “ao invés de encarar as paixões como simples abstrações, [pode] provocá-las pela força que as preside”, como informa Odette Aslan (1994, p. 257) em seu estudo sobre o ator no interior do pensamento artaudiano. E avançando, ela esclarece:

Através da respiração voluntária, pode-se fazer reaparecer a vida, remontar pela via dos estágios. O ator que não está conseguindo o sentimento requerido pode penetrar nele pela respiração, se conhecer aquela que convém a esse sentimento. Um pouco diferente do método das



ações físicas (ponho-me a correr para fugir e resulta daí eu senti medo), essa tentativa é orgânica. É mister conhecer o próprio corpo como um acupunturista; saber, por exemplo, que a desolação se traduz por um vazio na altura dos rins, não se contentar em imitar uma atitude exterior, porém trabalhar o corpo a partir do interior (ibidem, p. 257). (Grifo meu).

Por essa via o ator encontra sua expressividade, as formas de exprimir-se em cena. A totalidade do seu corpo, os recurso vocais, os gestos, os movimentos, a emoção tornam-se signos vivos e a personalidade do ator projeta-se para ativar o espectador para esse encontro cerimonial, não mais como um ser passivo, mas como co-autor, eliminando-se as barreiras entre o palco e a plateia.

Tanto de Artaud quanto de Grotowski, os encenadores brasileiros atraídos por suas proposições farão leituras particulares e retirarão o que lhes interessa, adaptando-as ao contexto e à realidade do teatro local. O ator Renato Borghi toca na questão, referindo-se ao trabalho de José Celso Martinez Corrêa, explorador da escritura cênica por excelência: a criação de “um teatro dialético brasileiro da crueldade [...]. Que não é da marginalização, da exceção. Mas crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda sua pequenez ridícula” (BORGHI, 1968 apud STAAL, 1998, p. 167). Trata-se de uma leitura muito particular da “crueldade artaudiana”, proposição que vai permear a cena em transe a partir de variadas leituras do autor francês Antonin Artaud, seja para mostrá-lo de maneira superficial e estereotipada, seja para fazer uma leitura mais vertical de sua obra, como afirmo em *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia* (LEÃO, 2009, p. 51).

Em sua tese *Um Diretor Teatral em Ação: estratégias e procedimentos criativos* (1989) o encenador Celso Nunes, um dos



primeiros profissionais do teatro a atuar sobre os princípios do Treinamento do Ator, de Grotowski, descreve uma ocorrência durante a escolha do elenco que faria “os personagens do povo e os soldados” em Coriolano, de Shakespeare. Nunes afirma ter preparado a sala com colchonetes para realização de “uma sessão de treinamento psicofísico” e continua:

O exercício [...] consistia, justamente, num movimento do tronco que se precipita para diante, estando o praticante ajoelhado no chão e a coluna arqueada para trás. Há uma base imprescindível para a boa execução do exercício [...]: não pode haver contração dos quadris, sob risco de o rosto bater no chão antes de o peso do corpo ter sido neutralizado pelo arco da coluna (NUNES, 1989, p. 40).

Percebe-se pela exposição que o exercício tem por base os descritos pelo encenador polonês em seu livro. A esse cabedal, foram acrescentando outros elementos, adaptados às necessidades das propostas. Quando da preparação do elenco para as duas primeiras encenações que fez em Salvador, José Possi Neto parte sempre do físico para levar o intérprete para as zonas que ele desconhece e retirar daí os elementos expressivos que comporão as partituras de sua atuação. Em depoimento, Possi Neto (apud LEÃO, 2009, p. 250) esclarece sobre a utilização dos procedimentos físicos: “Eu acredito que conduzo melhor o ator pra construir o seu personagem, emocionalmente, a partir de experiências comportamentais e físicas, de exercícios físicos do que uma análise psicológica”.

Tal opção vivifica o que Grotowski perseguiu incansavelmente. Segundo Aslan (1994, p. 285) “Grotowski quer que o corpo do ator volte a ser o lugar de todas as possibilidades. Ele luta contra as atrofias e os bloqueios provenientes de séculos de divórcio entre o físico e o mental,



e os exercícios [...] destinam-se a eliminar tais bloqueios”. Compreendendo a asserção e impregnando-a do que vivenciou nos encontros com os artistas que em São Paulo (1971) reuniram-se a partir da presença do Living Theatre e do Grupo Lobo de Buenos Aires, Possi Neto coloca em prática na Escola de Teatro, na ocasião Departamento da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, os laboratórios de improvisação e interpretação sob o viés do desnudamento e da descoberta do ator para fazê-los “penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz” (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 131).

Durante a preparação de *A Casa de Bernarda Alba*, o elenco é submetido a uma série de exercícios para conseguir estruturar concretamente as reações aos estímulos dados, caminho que o levará para longe dos estereótipos. Além disso, os intérpretes produzem material suficiente para a organização cênica das situações propostas pelo texto de Lorca. Assim, a cena do primeiro ato, entre Pôncia e a Criada, foi trabalhada: pós-aquecimento inicial e prolongados exercícios respiratórios, partindo de um piano que se encontrava na sala, o diretor solicitou que as atrizes deslocassem o objeto pelo espaço, o que foi feito até a exaustão. O corpo mergulhado na ação física impulsiona o interior para fora; o contato entre as atrizes com o objeto e a interação entre as duas proporcionou a projeção no espaço de sensações concretas. Para lembrar, aqui se encontram princípios desenvolvidos por Stanislavski em sua última e inconclusa fase de pesquisa, retomada depois pelo artista polonês. O material resultante do exercício, depois organizado, dá sustentabilidade para a cena e cria um signo.



No lugar do piano, um pequeno banco⁵, mas a força muscular expressa no e pelo corpo/voz presentifica-se na cena como a mesma energia do laboratório. A condição subalterna das mulheres que servem a Bernarda, o confronto entre elas e também a cumplicidade explicitada no diálogo não se dá somente pela palavra, pelo texto representado. A palavra se faz carne, sem que a voz do intérprete se apresente com uma dicção teatral, sem que se perca “sua unidade integral, emocional e lógica” (GROTOWSKI, 1987 p. 143).

Por conta das opções do encenador, o viés psicológico desaparece do todo do espetáculo. Não há fusão entre o personagem e o corpo do intérprete porque o corpo é o próprio personagem. Nas palavras de Aslan (1994, p. 290):

O ATOR SEGUNDO GROTOWSKI absorve a personagem, repensa-a e exprime-a englobando-a em uma projeção de sua própria personalidade. Ele cria uma partitura texto mais subtexto (associações, estímulos, processos psicofísicos, fixação de signos), entra em contato com as criações dos outros atores que absorveram suas personagens e exprimem sua personalidade.

Absorver, criar, entrar em contato, esses são alguns elementos constitutivos do processo de criação do espetáculo. Animados pelo encenador, o elenco responde positivamente, ainda que por vezes reaja negativamente ao que é proposto. Tais resistências revelam as dinâmicas do trabalho e a diversidade do elenco. O enfrentamento se dá no interior do próprio trabalho e na capacidade do encenador em captar entrega e resistência, tensão e relaxamento para fazer com que o corpo reaja aos estímulos dados e ao entrosamento do grupo. Passados trinta anos, Possi (apud LEÃO, 2009, p. 268,269)

⁵ O objeto será utilizado na cena seguinte por Bernarda Alba. O banco passa a ter uma função. Além das treliças que compõem a cenografia antirealista, o banco é o único objeto nas primeiras cenas. É nele que Bernarda senta, conferindo uma força metafórica ao objeto.



relembra:

[...] naquele momento, aconteciam coisas fantásticas com a inteligência e a disponibilidade daqueles atores. Uma coisa que me emociona até hoje é a entrega de Sônia dos Humildes, atriz que vinha de uma formação completamente diferente, se integrando a esse processo, com modéstia. Ela que sempre tinha sido a protagonista em todas as peças, fazendo um terceiro papel, mas com uma entrega bonita, e a da Carmem Bittencourt, que também tinha uma participação especial, mas que se entregou [...]. A minha memória mais gratificante é ver a inteligência da Ana Lúcia Oliveira nos laboratórios; um lirismo e uma entrega forte da Cleise Mendes e um poder muito grande da Lia Mara.

Animados pelas teorias teatrais em voga naquele momento, são esses corpos que se agitam em cena, em uma ação continuada de desconstrução e construção de uma maneira de fazer teatro. Se a proposta na cena configura-se na perspectiva da desconstrução/construção, seu teor extrapola a cena, visto que as questões sobre o corpo surgem também no societal. As encenações de A Casa de Bernarda Alba e de Tito Andrônico coincidem com a reviravolta no pensamento sobre o corporalidade, aquela que se dá no tempo da contracultura quando se interroga o corpo como função básica de reprodutor e de trabalhador, para configurar-se sobre a ótica da negação das funções utilitaristas. Assim, passa-se a afirmar a liberdade individual, o não dualismo na leitura do mundo e do outro, a ambiguidade dos gêneros, o uso de substâncias psicoativas para expansão da consciência, o prazer e o ócio. Toma vulto o interesse pela ecologia, pelos tratamentos alternativos – homeopatia, macrobiótica, ioga, vegetarianismo, entre outras –; a ciência passa a discutir o rebaixamento do conceito de raça, as minorias buscam seu lugar no espaço social. Essa e outras transgressões temidas



pelos sistemas e que os ensaios de desobediência civil colocam em pauta dão novas configurações e significados para o corpo, alterando hábitos e comportamentos. Nas décadas seguintes, esses pontos constituirão plataforma política para grupos e organizações, que de forma positiva ou negativa desencadeiam ações vistas não mais como tabus.

O teatro não se furta a abraçar tais quereres provocando rupturas, como a que se deu entre o palco e a plateia, seja por íntima proximidade ou por inclusão de um no outro em uma cerimônia comunal e comungante, ecos das primeiras manifestações teatrais. O ritual instala-se e o teatro, lugar de olhar, passa a ser o lugar de tocar, de cheirar, de sentir. Portanto, o corpo ou corpos são preparados, estimulados a dar conta desse ideário de rompimento da barreira entre arte e vida. Tal ruptura é requerida não apenas como um conceito, mas como experiência a ser concretizada no fazer. O palco perde o pudor e a nudez física e emocional se equiparam na exposição do intérprete que se oferece exacerbadamente ao desnudar-se. Para isso avança-se no sentido de uma técnica, base necessária para fazer com que os intérpretes se sintam seguros no “desnudamento” e “sacrifício”, para realizar o que Jerzy Grotowski, e muito dos seus continuadores, pensou e realizou:

O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da “ritualidade”. De resto, em sentido puramente laico: é um ato coletivo, o espectador tem a possibilidade de co-participar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 41).

Retornando ao processo e a encenação de A Casa de Bernarda Alba, outro momento exemplar das inúmeras



imagens construídas, resultante da ação colaborativa entre intérpretes e encenador, é a do início do segundo ato. Segundo a rubrica do texto, “[...] as filhas de Bernarda estão sentadas em banquetas. Costuram. Madalena borda [...]” (LORCA, 2000, p. 43), mas o que se materializou em cena desvia-se dessa descrição naturalista. Por conta da concepção ordenadora do espetáculo, como também pelo que as atrizes captaram dos objetivos estabelecidos pelo seu criador, a cena mostrada surge resultante do laboratório em que as atrizes improvisaram sobre o tema e fizeram dos seus corpos os tecidos costurados (o enxoval de Angústia, a filha mais velha). No auge do exercício, quando os corpos expressavam as tensões provocadas pelos embates físicos, o orientador dispôs na sala alguns tecidos que foram incorporados ao laboratório. Ao organizar a cena no espetáculo, Possi Neto substitui os panos usados na sala por um longo tecido de algodão branco, causando forte contrastes com o preto das vestes das personagens. Ao longo do diálogo entre as filhas, as atrizes retomam o exercício e ao final da cena estão amarradas ao tecido-lençol branco. Gestos, movimentos e vozes estão carregados de significados da mesma forma que o tecido, que cumpre o seu papel metafórico. Dessa maneira, as palavras de Garcia Lorca tomam uma dimensão que extrapola o coloquial do diálogo entre as filhas, pois como observou Sábato Magaldi⁶, “[as] indicações realistas são abandonadas por um jogo permanente entre hieratismo e explosão física, pólos corretos do mundo repressivo de Bernarda Alba”. Assim, como aponta Derrida (1971), a palavra deixa de conduzir a cena, no entanto permanece. “Tudo será portanto prescrito

⁶ Sábato Magaldi escreveu sobre o espetáculo quando da apresentação em São Paulo entre os dias 22 e 25 de junho de 1973 no Teatro Equipe. A crítica foi transcrita por Sóstrates Gentil em sua coluna Teatro, jornal A Tarde, Salvador, 13 de julho de 1973.



numa escritura e num texto cujo material já não se assemelhará ao modelo da representação clássica” (ibidem, p. 160).

A explosão física dá um novo sentido para a declamação retórica, pois ela é projetada organicamente. A dicção encontra um colorido extracotidiano, afastando-se de certa tendência a afetação que distinguia a prosódia no palco até então. Os ritmos da fala, suas pausas, as ênfases, as acelerações são determinadas no interior dos laboratórios, em meio aos exercícios físicos, nas improvisações. Para isso, o encenador optou por não fazer leituras de mesa. Leu-se o texto para se conhecer a obra e fazer com que o elenco se encontrasse nele. Vê-se aí também o que Grotowski (1987, p. 205) afirma quando trata do texto respondendo a Schechner: “Aquelas palavras transformaram-se na atriz”.

A intensidade da cena não está somente na organização plástica, mas, sobretudo, nos impulsos vividos pelas atrizes. O experienciado no laboratório assume sua existência efetiva aos olhos do espectador. O corpo fala e não mascara as emoções; o que é sentido, a repressão, não se mostra como representação da ideia da coerção provocada por um casamento por interesse, ou pela submissão da mulher ao homem, um dos aspectos da peça de Lorca, mas pela ação viva da falta de ar, da dor resultante da musculatura tensa e presa, do esforço despendido exaustivamente. São frutos de uma reação localizada no interior do corpo de forma que a expressividade cênica expande-se para além do artifício que é falso. As palavras em *A Casa de Bernarda Alba* estão impregnadas de expressividade, encontrando analogia no seguinte texto:

[...] as palavras nascem das reações do corpo.
Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a



palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhes uma certa ordem de frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem. (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007, p. 204)

Com relação ao todo da montagem, suas constituintes, o encenador não se furta à teatralidade, mas procura estabelecer outras relações com a obra de Lorca, estendendo essa busca com os atores e conseqüentemente com o público. Essa teatralidade se afasta do modelo brechtiano. Ao conceber o espaço, o cenário e os objetos de cena tanto quanto a luz, Eduardo Esteves de Almeida colabora com a estética do encenador, expondo para o público os avessos desses elementos. Para a cena do enforcamento de Adélia, que no texto se dá fora da vista do público, Possi criou um mecanismo de forte teatralidade. Um colete de tiras de couro sustentava o corpo da atriz suspenso por uma roldana acionada à vista do espectador. O efeito causado sobre a plateia era impressionante e o colete tornado signo figurava com bastante eficácia o texto de Gaiarsa (apud LEÃO, 2009, p. 289) citado no programa da peça:

Nenhuma Constituição garante aos homens o direito de respirar. Nenhum direito mais necessário: os homens vivem sufocando-se uns aos outros. Você me sufoca. Sempre que não digo a você o que penso, sempre que mudo de voz para que você não descubra o que estou sentindo, sempre que falo sozinho, dando explicações para meu juiz interior – que é você, sempre que diante de você fico me vigiando e me controlando. Minha vingança é exigir o mesmo de você. Somos todos estrangulados. Somos todos estranguladores.

O texto casa-se com o todo da concepção. Em função do momento histórico vivido pelo Brasil pós AI-5, o espetáculo falava sobre repressão sem o discurso formal do



engajamento que o “teatro de protesto” requeria.

A encenação de *A Casa de Bernarda Alba* não escamoteia a realidade do teatro, mas instaura a ritualidade destituída da noção de fé. O espaço e tudo que se organiza nele e em torno dele não se constituem acessórios estereotipados. O que se vê em cena se lê como signo ou signos de um todo para dimensionar o fabular contido em Garcia Lorca. Essa narrativa não se estilhaça, mas o encenador toma para si a perspectiva de torná-la imagética, ou seja a poética da cena, sem que a noção do dramático se perca. As tensões criadas entre o texto de Lorca e o texto do encenador materializam cenicamente os temas nas palavras-imagens que povoam o espaço. Para isso, Possi Neto conta com o corpo dos intérpretes; nele, o verbo se faz carne em meio aos gritos, suspiros, gemidos, sussurros, expressando na cerimônia as forças da repressão e o desejo de romper com as couraças que os sistemas impõem.

O que se viu no Teatro Santo Antônio, atual Martim Gonçalves – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – no primeiro semestre de 1973, serve como exemplar de uma pesquisa norteada pelos códigos teatrais cuja mimese da ação não se configura como cópia do real, mas se mostra como imitação da vida interior dos homens, suas paixões, seu caráter, revelados por uma corporalidade que explicita de maneira exacerbada a condição do ator-personagem no espaço e no tempo. Pensado e realizado no interior do arcabouço nominado de teatro experimental, a encenação de *A Casa de Bernarda Alba* aí se instala, rompendo paradigmas, mas sustentando-se em pressupostos que a tradição legou e que são tomados pelo encenador em sua mobilidade subvertedora dos valores que a cena consagrou. A escritura



cênica provoca rupturas, mas não institui o caos nem impede a inteligibilidade. As palavras de Lorca se recolocam em cena e a poesia se instaura impulsionando os “clamores do Inconsciente, sua emersão exploratória sobre o palco e consequente abertura do texto para a percepção de correntes subterrâneas, noturnas e vitais”, conforme Rubem Rocha Filho (1978, p. 87), ao descrever os espetáculos que se mostram na transição dos anos sessenta para os setenta, quando o corpo em cena busca a superação dos seus limites e a palavra impregnada pela força advinda do “corpo sem órgãos”, do corpo nu, readquire a síntese da crueldade artaudiana para fazer o espectador enfrentar-se a si mesmo.

Esse universo paradigmático que ampara os encenadores na sua ação junto aos intérpretes sedimenta-se como prática no presente. Ainda que as correntes libertárias da contracultura no teatro tenham sido capturadas para sustentar propostas às vezes equivocadas, o que se vê de consistente na cena teatral atual é a verticalização de uma pesquisa sobre o papel do intérprete expandida a partir dos sixties, momento em que o experimentalismo se mostra como uma saída para o esgotamento formal de um determinado tipo de teatro, o “teatro morto” conforme o enunciado de Peter Brook, marco de uma época e ainda sedutor para se analisar a cena pós-moderna.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo:



Perspectiva, 1971.

GAIARSA, José Ângelo. Respiração e circulação. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____; FLASZEN, Ludwik. O laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007.

LEÃO, Raimundo Matos de. Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia. Salvador: Edufba, 2009.

LINS, Daniel. Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LORCA, Federico Garcia. A casa de Bernarda Alba. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

NUNES, Celso. Um diretor teatral em ação: estratégias e procedimentos criativos. 1989. 241 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

ROCHA FILHO, Rubem. O teatro e o inconsciente. In: Monografias. Rio de Janeiro: MEC/ SNT, 1978.

ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

STAAL, Ana Helena Camargo (org.). José Celso Martinez Corrêa / Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

DADOS DESTA PUBLICAÇÃO:

LEÃO, Raimundo M. O verbo encarnado no intérprete: a poética do corpo em A casa de Bernarda Alba. . Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009. P. 63-80. Disponível em: <www.mimus.com.br>. Acesso em [data de acesso].