

### ***Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria***

por Armindo Bião<sup>1</sup>

O título de minha fala poderia ser *Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria*. Entendo encruzilhada como um encontro de caminhos, que pode ter várias formas: uma cruz, um xis, um tê, uma estrela etc. Trata-se de um lugar de passagem, dos circuitos efêmeros, que, ao longo da história, vai sendo o lugar onde se constroem as feiras provisórias, os mercados permanentes e, enfim, as cidades. É aí que se formam os artistas profissionais do teatro. A *commedia dell'arte*, por exemplo, o teatro de profissão como uma referência europeia, é uma coisa dos artistas que se produziam nas feiras, nos mercados, onde havia gente com tempo e dinheiro para pagar para que eles existissem. Penso ser muito importante essa ideia de encruzilhada, associada a mercado, a cidade, a local de atores.

<sup>1</sup> Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), professor associado da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ator e encenador.

As metrópoles, no sentido das grandes encruzilhadas (e nós estamos em uma das maiores do mundo, que é São Paulo), são o terreno por excelência do teatro, enquanto atividade regular, constante, contínua, de profissionais, pois é aí que há gente com dinheiro e com tempo para pagar para que os artistas existam, de modo regular e continuado. O “dom” e o “contradom” aí se transformam em bem, material e simbólico e, com isso, em terreno da profissionalização. Ao mesmo tempo, é interessante pensar que a encruzilhada, da cidade e do teatro, é, também, o lugar de Exu. Como escreveu Leda Martins (1995, p.6), Exu é o *trickster*, aquele que brinca, traduz, medeia, demanda atenção e pode criar confusão. *Traduttore traditore*. Daí poder-se confundir Exu com o diabo cristão, aquele que tira o homem do caminho, por outra via, que o perverte, desvia, e também com o Hermes grego, “o três vezes grande”, que ajuda a humanidade a interpretar os textos sagrados e dá origem à hermenêutica; e, ainda, com o Mercúrio romano, que tem asas nos pés e na cabeça, o patrono do comércio.

O que é que acontece quando se está em uma encruzilhada? Tem-se muitas opções ou, no mínimo, duas ou três, pois voltar caracteriza-se em uma opção também. Quando se tem opções, fica-se na maior confusão e angústia porque é preciso decidir, escolher um caminho, entre vários. Isso ocorre permanentemente em nossas vidas. Escolhe-se o tempo inteiro, e sempre se ganha e se perde alguma coisa. Então, é esse o lugar de angústia existencialista. Jean-Paul Sartre, em *Os caminhos da liberdade*, discutiu bastante isso. E é isso que me ajuda a pensar a temática proposta pelo professor Mario Fernando Bolognesi: uma reflexão sobre o ator-narrador. Por quê? O que distingue uma coisa da outra? É a linguagem, é o verbo. E a linguagem, que ao mesmo tempo liberta e aprisiona, é o caminho. Busca-se escolher o caminho melhor, mas que, talvez, também seja o que leve à perda de muita coisa.

Passemos então a duas palavras libertárias, simultaneamente aprisionadoras, que têm a mesma matriz linguística, a grega clássica do século V a.C., de quando se inventou o alfabeto fonético, adaptando-se o alfabeto fenício, que passava então a representar integralmente

a fala. Foi uma revolução tecnológica, pois, antes, as formas de escrita representavam apenas parcialmente a fala, porque também representava a coisa de que se falava. Para se compreender uma forma de escrita desse tipo, precisava-se de um mestre, de alguém para ajudar no aprendizado e na interpretação do texto. Já esse novo alfabeto fonético grego faz a revolução e oferece mais liberdade ao aprendiz, que passa a dominar aqueles então mais simplificados e com poucos signos. Uma vez que esses são dominados, tem-se uma liberdade muito grande. E, ao mesmo tempo, uma nova prisão. Então, na Grécia dessa época, o olhar, a visão passa a ser considerada como o grande sentido, o mais importante, o mais humano, o que se comprovava até com as primeiras dissecações de cadáveres que ali se fizeram, por exemplo, e que revelavam a complexidade e sofisticação do sistema da visão, do olho. Pois então: teatro quer dizer espaço organizado para o olhar, e teoria quer dizer o olhar de alguém sobre alguma coisa.

É interessante pensar que as duas palavras, e até mesmo as duas coisas, surgiram no mesmo momento, na mesma matriz cultural. O teatro é a cena por excelência do ator, aquele que age, porque teatro é ação e espaço organizados para olhar. E teoria é o olhar do sujeito sobre o objeto, é o terreno do narrador, no sentido daquele que comenta e conta uma ação. Teatro e teoria, por sua vez, juntos, são a base da pedagogia, da paideia, que aposta no futuro da humanidade, da cultura.

Essa cultura, naquela encruzilhada do Mediterrâneo, lá do fundo, entre a África, a Europa e a Ásia, se espalha pelo mundo com o alfabeto fonético, com a subsequente dominação romana, com a escolástica medieval e, sobretudo, com o Renascimento (que tem como base exatamente essa matriz), quando a imprensa multiplica a possibilidade de uso desse alfabeto fonético. E, nesse novo momento, de valorização da matriz grega clássica, as novas encruzilhadas fixas, as cidades e os teatros permanentes, e as ambulantes, que foram os grupos profissionais de teatro e as grandes embarcações, tiveram um importantíssimo papel. A arquitetura naval e a arquitetura teatral são a mesma, no Renascimento. Os teatros dessa época, como o de

Évora, em Portugal, por exemplo, são como verdadeiras caravelas, de pau e corda. Muitos desses grandes barcos, que circularam na Carreira da Índia e pelo Brasil, eram maiores que muitas cidades e realmente verdadeiras encruzilhadas ambulantes. Carlos Francisco Moura, pesquisador de Mato Grosso, levantou o repertório produzido nas naus dos séculos XV ao XVIII, num livro muito interessante, já em segunda edição, no qual ele comenta o repertório que era representado, tanto religioso como entremeses, e outros textos do repertório teatral. Moura foi o primeiro a defender que o “gracioso Diogo”, mencionado na carta de Pero Vaz de Caminha, que tocava gaita e que desceu lá no litoral da Bahia e dançou com os índios, tocou e fez o “salto real”, era um ator profissional. De fato, o gracioso era um dos termos usados na época tanto para o ator quanto para um tipo de personagem. É interessante pensar que desde a chegada de Pedro Álvares Cabral, há registro de um ator profissional, que promoveu esse encontro transcultural. No filme clássico de Humberto Mauro sobre a história do Brasil (*O descobrimento do Brasil*, de 1937) há uma bela cena sobre isso.

É também interessante pensar que os povos das encruzilhadas, e há muitos, mas, sobretudo, os povos da diáspora, os judeus e os negros africanos, por exemplo, são muito ligados à tradição das artes do espetáculo. Não lhes sendo dado o poder de possuir grande coisa, eles transformam o próprio corpo, de alguma forma, em arte e em meio de vida e sobrevivência. Estou pensando na codificação da dança na Europa, com Thoinot Arbeau, por exemplo, na presença dos judeus em todo o teatro profissional inglês e norte-americano e, também, em Vsevolod Meyerhold, enfim...

O profissional do espetáculo canta, dança, toca e representa, e também pode contar histórias. E eu digo “também” porque vamos entrar na grande contribuição de Bertolt Brecht, que vai buscar nessa ideia de que o ator não deve apenas representar, mas também narrar e comentar, criticando a ação representada por ele, enquanto ator.

O que eu vou propor agora é explicar um pouco como estou trabalhando com meus alunos no nosso grupo de pesquisa, o GIPECIT<sup>2</sup> – criado em 1994 – e que está começando uma série de “GIPE-CIT canta”, como aqueles espetáculos do tipo *Arena conta*, no sentido de se ter, num formato teatral, informações didática, histórica e artística, tudo junto, em um espetáculo. Assim temos feito com os projetos que tenho coordenado sobre a relação do impresso e da cena, por exemplo. É muito interessante observar que o teatro de cordel em Portugal, no século XVIII, acontecia quando um espetáculo fazia sucesso e alguém transcrevia o respectivo texto, imprimia em papel barato e colocava à venda a cavalo num barbante, sobre um fio, um cordel. Muitas vezes, eram os cegos que vendiam esses folhetos, essas folhas volantes, que memorizavam os textos e cantavam, contavam. E esses cegos contavam, cantavam e interpretavam os textos representados na cena. Roger Chartier, um autor francês que discute a relação entre a oralidade, a literatura, o teatro e a imprensa, é muito interessante, e há outras pessoas que também têm estudado esse fenômeno. E isso me comove muito, porque desde menino eu convivo com essa tradição no próprio seio de minha família. (*A família, ah como a família é verdade! Isso é Fernando Pessoa...*) Estou me lembrando, ao falar de família, de sangue ou de adoção, do circo e dessa tradição muito importante no âmbito das artes do espetáculo.

No Brasil, nas universidades, nós fazemos, aprendemos a fazer teatro. E aprendemos também a refletir sobre teatro e acerca do seu aprendizado. Produzimos, e somos de certo modo também obrigados, pelas agências de fomento, a produzir teoria. Eu faço, por conta própria, uma relação, talvez indevida, entre narrar e teorizar. Narrar-contar, contar-comentar, lembrando de Brecht, comentar para criticar. Isso é a base da teoria. E também agimos e apresentamos (enquanto atores) espetáculos. Nós fazemos teatro! Comprovamos que nosso laboratório científico, por excelência, era nosso teatro, lá na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>2</sup> Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.

Conseguimos, sem um Real do Ministério da Educação (MEC), nem do Ministério da Cultura (MinC), a não ser o salário dos professores e dos funcionários, restaurar completamente, inclusive em termos de iluminotécnica e cenotécnica, o nosso teatro. Porque nós fazemos: o teatro e – também comentamos o que fazemos, de modo sistemático e reflexivo – a teoria. Somos atores-narradores, práticos e teóricos. E isso é um trabalho muito difícil, porque fazemos, contamos que fazemos e ainda comentamos e falamos sobre tudo isso.

Em minha encruzilhada pessoal, o caminho que venho trilhando é um pouco a estratégia que venho construindo, com a ajuda de meus alunos, colegas e professores – acho isso genial em teatro, todo mundo é filho de alguém, como dizia Jerzy Grotowski. Tratemos os mais velhos com amor e humor, como sugeriu Caetano Veloso, parafraseando Oswald de Andrade. Então, quando Jean Duvignaud, que foi presidente do meu júri de doutorado, me convidou para a criação da etnocenologia – essa palavra estranhíssima que designa a etnociência do espetáculo, nossa ideia já era propor uma articulação do teatro com a teoria, a prática teatral e a reflexão teórica, narração épica e ação no espaço dramático, a criação e a crítica, a arte e a ciência, a tradição e a contemporaneidade. Fazemos isso o tempo inteiro, mas às vezes não nos damos conta de que o fazemos. O que nosso grupo de pesquisa realiza é um esforço de fazer, escrever, dizer, comentar, publicar, trocar. E eu acho que a tradição da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), nesse tipo de encontros, já tem como resultado, por exemplo, em quatro anos, uma graduação que está formando 12 licenciados, com uma pós-graduação tão jovem, mas que já formou mais de 30 mestres. Então, o encontro e a reflexão são fundamentais para garantir o espaço de criação e reflexão sobre teatro.

Vou apresentar-lhes agora fragmentos de um *corpus* de pesquisa para mostrar como é que eu falo, faço e transformo em ação tudo isso. Vou mostrar-lhes algumas canções, textos e imagens de um projeto que o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) está patrocinando, desde fevereiro de 2008, e que vai até 2011, quando devo concluí-lo com um espetáculo com

alunos de graduação do Bacharelado em Interpretação Teatral da UFBA. Vamos ver o que mais poderá nos surpreender – porque cada momento é um *flash* de surpresa, de novidade. Mas um projeto é isso. Planeja-se para que os inesperados possam ser adaptados. Porque a realidade inteirinha não é completamente controlável. Já o projeto tem de ser bem planejado. A vida é que é outra coisa.

Trata-se de um romance, do *Romancero viejo español* (fundamentado em tema histórico do século XIV, mas é do século XV):

[...] *El Cruel Pedro llamado  
Caso-se con Doña Blanca  
Fuese para Montalván  
Que allí es barraganado  
Con Doña María Padilla  
Que lo tiene enhechizado  
Enhechizado esta suerte  
La Reina al Rey había dado  
Una cinta mucho rica  
De oro muy bien labrado  
Con perlas piedras preciosas*

*Ceñíala el rey Don Pedro  
Con placer, de muy buen grado  
Porque se la Dió la Reina  
Que del era muy amada.*

*Doña María de Padilla  
La cinta hubiera en su mano  
Dió la en poder d'un **judío**  
Que era **mágico** e sábio  
Puso el ella tales cosas  
Que al Rey mucho han espantado  
Culebra le ha semajado<sup>3</sup>*

É a história de Pedro, o Cruel, o rei de Castela, no século XIV, que se casou com a francesa Blanche de Bourbon, e, no dia seguinte ao casamento, abandonou-a para ficar com a amante Maria Padilla. Esse romance conta que ela teria transformado o cinto, dado pela jovem rainha francesa ao rei, numa cobra.

<sup>3</sup> As referências podem ser encontradas em DÍAZ-MAS, Paloma (Ed.). *Romancero*. Barcelona: 2001. Ramón Menéndez PIDAL. *Romancero hispánico (hispano-português, americano y sefardí): teoría y historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Mercedes Díaz ROIG. (Ed.). *El romancero viejo*. 23ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.

Passando aos séculos XVI a XVIII, aqui estão excertos de Inquéritos da Inquisição, como alguns dos citados em vários livros, como os de Marlyse Meyer, Monique Augras e Laura de Mello e Souza:

Eu te conjuro vinagre, pimenta e enxofre em nome de Pedro, com três da padaria, três da cutilaria, três do açougue, três do terreiro, três do haver do peso, todos três, todos seis, todos nove se ajuntarão no coração de Pedro entrarão, se mais são, ou menos são, 56 diabos se ajuntarão, à torre do Primão se treparão, nove varas de amor apanharão, na mó de Caifás as aguçarão, no coração de Pedro as cravarão, que não possa estar, nem sossegar, até comigo não vir estar; Dona Maria de Padilha com toda a quadrilha me trazeis Pedro pelos ares e pelos ventos; Marta a perdida que por amor de um homem fostes ao inferno, assim vos peço que do vosso amor repartais com Pedro, que não possa dormir, nem sossegar, até comigo vir estar. (MEYER, 1993; AUGRAS, 2001; SOUZA, 1993)

Vejam que curioso: aquele romance do século XIV deve ter a ver com isso. Agora, vamos para uma célebre novela francesa, de 1845, de Prosper Mérimée, que gerou uma famosíssima ópera, com música de Georges Bizet e libreto de Ludovic Halévy e Henry Meilhac, dois grandes autores do teatro popular francês. Há na novela, em uma narrativa de Dom José, a personagem que mata Carmen, com uma faca:

Durante minha ausência, ela tinha desfeito a barra de seu vestido para dali retirar o chumbo. Agora, ela estava diante de uma mesa, olhando dentro de uma vasilha cheia d'água o chumbo que ela havia derretido e que ali tinha jogado. Ela estava tão ocupada com sua magia que de início não percebeu meu retorno. Tanto ela pegava um pedaço do chumbo e o girava de todos os lados com um ar triste, tanto ela cantava uma dessas canções mágicas onde elas invocam Maria Padilla, a amante de Don Pedro...

Vejam como a história se transforma em mito, entra na literatura e continua... Victor Hugo, no mesmo movimento do romantismo francês, um pouco antes, em 1828, escreveu um poema muito longo – *La légende de la nonne* –, que Georges Brassens, o grande músico popular francês, musicou, em parte, já no século XX:

*Venez, vous dont l'œil étincelle  
Il en est à Séville aussi  
Qui, pour la moindre sérénade  
A l'amour demandent merci  
Il en est que parfois embrassent  
Le soir, de hardis cavaliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Vinde, olhos que brilham  
Ouvir uma bela história  
Eu lhes conto a maravilha  
De Dona Padilla, a Flor  
Que vem pelo mato andando  
Num bosque que é bem velho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Il est des filles à Grenade  
Il en est à Séville aussi  
Qui, pour la moindre sérénade  
A l'amour demandent merci  
Il en est que parfois embrassent  
Le soir, de hardis cavaliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Há meninas em Granada  
E há em Sevilha também  
Que por qualquer serenata  
Ao amor só dizem amém  
Às vezes até abraçando  
um noturno escaravelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Ce n'est pas sur ce ton frivole  
Qu'il faut parler de Padilla  
Car jamais prunelle espagnole  
D'un feu plus chaste ne brilla  
Elle fuyait ceux qui pourchassent  
Les filles sous les peupliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Mas não é só frivolidade  
falar da Padilla assim  
pois jamais uma tal beldade  
Teve tão casto o fogo sim  
Pois fugia até voando  
Tanto um lobo quanto um espelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Elle prit le voile à Tolède  
Au grand soupir des gens du lieu  
Comme si, quand on n'est pas laide  
On avait droit d'épouser Dieu  
Peu s'en fallut que ne pleurassent  
Les soudards et les écoliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Ela tomou o véu em Toledo  
Pra desespero de muito rapaz  
Como se não fosse por demais cedo  
Para uma bela buscar a paz  
E de nada valeu homem chorando  
Do mais jovem ao mais velho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Or, la belle à peine cloîtrée  
Amour en son cœur s'installa  
Un fier brigand de la contrée  
Vint alors et dit: "Me voilà!"  
Quelquefois les brigands surpassent  
En audace les chevaliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Mas logo ao entrar na clausura  
Um amor lhe apareceu  
Um malandro de estirpe mais pura  
Chegou e lhe disse: "Sou seu!"  
Por demais ultrapassando  
A audácia de um espelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Il était laid: les traits austères  
La main plus rude que le gant  
Mais l'amour a bien des mystères  
Et la nonne aime le brigand  
On voit des biches qui remplacent  
Leurs beaux cerfs par des sangliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Ele era feio e bem austero  
Ria como alguém ferido  
Mas o amor tem muito mistério  
E a freira amou o bandido  
pois há quem vá abandonando  
O real por seu espelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*La nonne osa, dit la chronique  
Au brigand par l'enfer conduit  
Aux pieds de Sainte Véronique  
Donner un rendez-vous la nuit  
A l'heure où les corbeaux croassent  
Volant dans l'ombre par milliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

A freira quis, é o que se fala,  
Seguir seu ladrão ao inferno  
Aos pés de Santa Verônica  
Marcou com ele numa sala  
Do convento do lado interno  
E à meia-noite foi rezando  
Como se fosse um escaravelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Or quand, dans la nef descendue  
La nonne appela le bandit  
Au lieu de la voix attendue  
C'est la foudre qui répondit  
Dieu voulu que ses coups  
frappassent  
Les amants par Satan liés  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Quando ela chegou no lugar  
A freira chamou o bandido  
E em vez dele já estar lá  
Ela ouviu um estampido  
Deus quis os ferir matando  
Com Satanás por trás de um  
espelho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

*Cette histoire de la novice  
Saint Ildefonse, abbé, voulut  
Qu'afin de préserver du vice  
Les vierges qui font leur salut  
Les prieurs la racontassent  
Dans tous les couvents réguliers  
Enfants, voici des bœufs qui passent  
Cachez vos rouges tabliers*

Essa história é pra vocês  
E toda freira conhece  
Pra proteger da gravidez  
As virgens que querem ser  
As amantes dos amandos  
De deus pai o santo o velho  
Atenção, há touros passando  
Ocultem o que for vermelho

Diz a música: "Cuidado, esconda o vermelho, porque os touros estão vindo". E fala de uma freira que teria rompido seu elo com Jesus e caído de amores por um militar e, por isso, foi destruída por um raio em plena capela.

Nós começamos no século XIV e estamos vindo... Minha referência agora é a um espetáculo recente, a partir de um desafio a mim proposto por alguns de meus alunos, que incluía minha

personagem e uma mulher sofrida de mal de amor: cantar a famosa canção da entrada de Carmen, na ópera de mesmo nome, quando ela canta a *habanera*. Então eu fiz essa letrinha para caber no espetáculo:

Oh senhora Maria Padilla  
Minha alma venha alegrar  
Traga paz aqui para sua filha  
Que só canta para não chorar  
Amor /Amor /Amor /Amor  
O amor é mais  
Mais que um poema

Até agora, tenho alternado narrativas e invocações em torno de uma mesma personagem, que vem a ser a pombajira da umbanda brasileira, patrona (ou matrona) das mulheres que sofrem por amor (inclusive as prostitutas), que é a rainha das encruzilhadas, que bebe *champagne*, não cachaça, e fuma cigarrilhas, não cigarros, porque é uma rainha. E vou concluir essa série com:

Maria Padilla vem tomar xoxô  
Maria Padilla vem tomar xoxô xô  
Tibiriri vem tomar xoxô  
Tibiriri vem tomar xoxô xô  
Pombajira vem tomar xoxô  
Pombajira vem tomar xoxô xô  
Lebara vem tomar xoxô  
Lebara vem tomar xoxô xô  
Dona da casa vem tomar xoxô  
Dona da casa vem tomar xoxô xô  
Tranca rua vem tomar xoxô  
Tranca rua vem tomar xoxô xô  
Maria Padilla vem tomar xoxô  
Maria Padilla vem tomar xoxô xô  
Rosedá.

Rosedá é um dos nomes de Maria Padilla e, também, para minha imaginação absolutamente pessoal, uma referência à Rosebud, do famoso filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*.

Recentemente estive no convento das irmãs Clarissas, construído no século XIV por Doña María de Padilla, a então favorita do Rei Don Pedro, o Cruel. Nele, há uma capela com um retábulo no qual estão representados Doña María de Padilla, com a palma de mártir na mão,

e Don Pedro, também com a palma. É curiosíssimo eles aparecerem como mártires do cristianismo. Passei uma tarde lá, praticamente dentro do claustro, o que, supostamente, não é permitido. Falei da pesquisa e a madre foi me levando... Aliás, sobre isso, escrevi um texto para os 80 anos da Marlyse Meyer, uma homenagem que a professora Jerusa Pires Ferreira coordenou.

Tanto o altar como a torre do ouro, de onde se vê os alcáceres reais, com o palácio de Don Pedro, erguido para Doña María de Padilla, no século XIV, com os mesmos operários que construíram o Alhambra de Mohamed III, são exemplos da arquitetura moçárabe, cristã e muçulmana. Também se pode ver a Catedral, em cuja cripta real estão guardados os despojos de Don Pedro e de Doña María de Padilla, à qual eu só tive acesso com a ajuda de Carlos Ros, que escreveu uma biografia sobre ela.

Maria Padilla é conhecida no Brasil e nos países vizinhos da América do Sul, porque ela está na Argentina, no Uruguai... É a rainha das encruzilhadas, uma das pombajiras da umbanda brasileira, assim como a Negra de um Peito Só, que é protagonista de vários folhetos de cordel, um dos quais eu produzi com meus alunos em 2001.

Voltando à tradição do romanceiro ibérico, cuja rima e métrica contribuem para a memorização, para a narração e representação, marcou nosso imaginário, inclusive fazendo com que algumas pessoas ganhassem dinheiro. Essa experiência, que pode ser usada em nossos exercícios de teatro épico, narrativo e crítico, ao lado do teatro dramático, que é o da identificação, pode permitir a reflexão dos atores sobre si próprios como pessoas, em relação a questões tão candentes atualmente como a do machismo e a do racismo.

Maria Padilla e a Negra de um Peito Só, em uma conclusão parcial, são a mesma encarnação do feminino, sexualizado, como tentação diabólica, tanto da tradição judaica quanto da muçulmana e cristã... São a personificação da natureza, sensual e sensível, do prazer, do gozo.

O folheto de cordel *O encontro de Lampião com a Negra dum Peito Só*, de José Costa Leite, está disponível em: <[http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/12/arq\\_pdf/GIPE-CIT%20canta%20Padilla\\_12-4.pdf](http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/12/arq_pdf/GIPE-CIT%20canta%20Padilla_12-4.pdf)> (pág. 68-75). Acesso em 26 de maio de 2010.

O trabalho que venho desenvolvendo no momento me fez voltar a coisas com as quais eu já havia trabalhado, como esse folheto da *Nega dum Peito Só*. Eu não sabia, mas vi num livro, intitulado *Encantados*, de Reginaldo Prandi, que trabalha com os cultos afro-brasileiros, que Maria Padilla e Nega de um Peito Só estão entre os diversos exus e pombajiras. É. São pombajiras, exus fêmeas, o que remete sempre à coisa do teatro. Desde menino, leio folheto de cordel, porque em minha família havia um tio que colecionava folhetos. Enfim... é uma coisa que sempre me fascinou muito. Porque eu conheci alguns cegos... tinha um cego que eu só o via uma vez por ano, em uma feira da cidade de Cachoeira, no recôncavo da Bahia – Seu João de Lima –, de Caruaru... Toda vez que eu o encontrava ele me reconhecia. Claro que era pela voz. Ele tinha uma memória privilegiada: conseguia se lembrar do que a gente havia conversado um ano antes. Eu sempre me surpreendia muito. E ele tinha um repertório, memorizado, por conta das rimas e do metro da poesia. Ao mesmo tempo que contava e que cantava, ele interpretava.

Pensando em todas as coisas que trabalhamos no Teatro de Cordel com João Augusto – que foi meu professor no Teatro Vila Velha, em Salvador (BA) – em relação à questão do teatro épico, posso comentar: isso, que na tradição popular é terrivelmente conservador e racista, terrivelmente machista, o humor como aquilo que é o politicamente incorreto, é sempre um grande dilema para trabalharmos no campo da educação, sobretudo em uma universidade, em que se tem de formar artistas, mas também cientistas e teóricos. Mas esse é o bom combate, o desafio do ator-narrador.

Assim, pensar o narrador como quem conta, comenta e critica, e o ator, como quem interpreta e representa, é apenas um esforço, digamos assim, teórico, para separar coisas que na realidade não estão separadas, como as etnias dessa única raça que é a nossa, a humana. Como ator, fazendo um pouco dessas coisas que estou trabalhando com meus alunos.

O mais difícil é construir o discurso cientificamente fundamentado para justificar (embora não apenas para isso, é claro), de alguma forma, que continuem sendo dados espaços na universidades para a

prática. As universidades, por tradição, têm muito a ver com a teoria, no campo do que hoje entendemos como arte, pois as práticas foram ficando bastante restritas aos ambientes dos conservatórios, de ambientes menos universalistas, digamos assim, sobretudo na Europa.

A Bahia está vivendo este grande debate atualmente, com os bacharelados interdisciplinares, porque dizem que a tradição escolástica é aquela do “eu não sei tudo de nada, mas não me escapa algo de tudo”, que é a formação generalista, *universitas*, na universidade. É importantíssimo que os alunos de química, de medicina tenham aulas conosco, mas nós sempre fizemos isso. Eu sempre dei aula de voz e de expressão corporal para médico, advogado, lá na Escola de Teatro, naquelas disciplinas consideradas optativas. Os grandes colegas dos fonoaudiólogos e dos professores de expressão vocal são os advogados, os médicos e os homens políticos; e os empresários, os vendedores, inclusive... Alguns *shoppings* contratam professores para ensinar vendedor a vender mais, enfim...

Um pouco como demonstração, como apresentação do trabalho tríplice: do ator, do narrador e daquele professor que reflete sobre isso.

Interessante que a primeira vez que eu tive contato com essa história da Maria Padilla foi em 1970, quando eu estava viajando de carona. A certa altura da viagem, cheguei à Catedral de Burgos (Espanha). Nela havia um sepulcro da família Padilha. Eu ri muito: “Ah, que coisa maluca, você veja, a Padilha aqui nesta igreja – lá na Bahia ela é outra coisa”. Nós trabalhamos com a ideia de sujeito-objeto-trajeto-projeto, para construir um projeto: define-se o objeto, comenta-se como o sujeito chegou a essa definição. Com isso, tem-se o trajeto, no qual se pode identificar as apetências e competências de cada um, que serão a base da construção do projeto.

## Referências bibliográficas

- AUGRAS, Monique R. María Padilla, reina de la magia. In: *Revista Española de Antropología Americana*, n. 31. Madrid: [s. n.], p. 293-319, 2001.
- CHARTIER, Roger; FERREIRA, Luzmara Curcino (Trad.). *Inscrever & apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. São Paulo: Unesp, 2007.
- LEITE, José Costa. *O encontro de Lampião com a Negra dum Peito Só*. [Folheto de cordel]. Condado, PE: [S. L.], [S. N], [S. D.].
- MARTINS, Leda. *A cena em sobras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MEYER, Marlyse. *Maria Padilla e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen et treize autres nouvelles*. Paris: Gallimard, 1965.
- MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000.
- ROS, Carlos. *Doña de Padilla: el bueno de Pedro el Cruel*. Sevilla: Castillejo, 2003.
- SOUZA, André Ricardo. Baianos, novos personagens afro-brasileiros. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004, p. 305-317.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.