



Antonio Hohlfeldt

Teatro

a_hohlfeldt@yahoo.com.br

Esquisito como cada um de nós

Fechando a série de quatro espetáculos escolhidos por júri indicado pelo Instituto Ling, o Ponto de Teatro trouxe um trabalho absolutamente diferente e inovador, *Sr. Esquisito*, a partir de texto original do dramaturgo Hermes Bernardi Jr., falecido ainda muito jovem, em 2015. Literalmente, *Sr. Esquisito* tornou-se um espetáculo radicalmente criativo, graças ao roteiro e direção de Arlete Cunha, Evandro Soldatelli e Rodrigo Vrech, que são também os seus intérpretes. É um trabalho relativamente curto (outro ponto de inteligência da criação, tendo em vista sobretudo o suporte em que foi concretizado), com pouco mais de meia hora de duração, mas cuja inventividade o torna uma espécie de caleidoscópio, uma aventura cujas mudanças de foco narrativo e de meios de narração estão sempre ocorrendo, de maneira que a gente nunca sabe ao certo o que pode esperar.

De um lado, temos os atores num espaço cênico que é o próprio palco do Instituto Ling. Algumas cenas se passam ali, mas logo se espalham inclusive pela plateia do teatro. Mas outras acontecem num espaço qualquer onde se reconstitui o espaço dramático específico, como por exemplo, um quarto de dormir, mediante simples mas eficientes adereços; contudo, em outros momentos podemos ter animações com pedaços de papel colorido que vão sendo utilizados por um personagem humano na montagem da figura do personagem do Sr. Esquisito, o herói da narrativa, que nem é tão esquisito assim, diga-se de passagem, assemelhando-se em muito a qualquer um de nós, o que distancia imediatamente a narrativa de uma metanarrativa, aspecto que é ainda mais evidenciado justamente pelas constantes trocas de modos de narração e concretização da narrativa. Em algum momento, uma menina - Helena Ruas Vrech, com participação especial - surge do nada no espetáculo e transforma-se em metáfora de toda a plateia ideal que todo e qualquer trupe gostaria de receber. Ela torce e ri com os acontecimentos e, no final, num novo deslocamento metanarrativo, ela anuncia o "fim" da encenação.

Para que tudo isso funcione a contento, foi absolutamente fundamental a afinção da equipe: Cleo Magueta assina a cenografia, mas ela vai além dos espaços, pura e simplesmente, porque ela os ultrapassa,

complementando-se nos figurinos criados por Lígia Rigo e o grupo, a iluminação de Nara Maia e, sobretudo, a animação de Manoel C. Magueta e a direção de vídeo, fotografia e montagem de todo o trabalho a cargo de Marcelo Bacana (nome mais do que apropriado, diga-se de passagem).

O espectador fica absolutamente embevecido, seduzido, envolvido, encantado e tudo o mais que se quiser dizer a respeito deste espetáculo que é profundamente criativo e renovador da linguagem cênica, cujas combinações nos permitem literalmente "viajar" pela fantasia. É m jogo - o trabalho é extremamente lúdico - mas é também uma provocação a todas as potencialidades que cada ser humano tem a seu alcance para se expressar e a seus sentimentos e experiências. Ao colocar em discussão o que seja ser "esquisito", longe de fazê-lo apenas conceitualmente, o grupo conseguiu mostrar algumas "esquisitices" cuja inventividade as artes nos permitem produzir, "como todo o mundo", conforme reza o texto de Bernardi Jr. Aliás, não conhecia o texto de Bernardi Jr. Até tê-lo lido quando da seleção dos trabalhos, e tenho convicção de que este é daqueles raros momentos em que o texto original saiu profundamente enriquecido por uma leitura multissensorial e plurissignificativa que potencializa decididamente as intenções latentes da obra original.

Alternando funções de narradores com personificações, Arlete Cunha, Evandro Soldatelli e Rodrigo Vrech - ah, sim, reitero, não esquecer a simpática Helena Ruas Vrech -, evidenciam que a empatia é fundamental num espetáculo deste tipo. Por fim, a trilha sonora de Marcio Petracco, Pedro Rocha Petracco e Chico Petracco, que animam todo o trabalho, surge ao final, para coroar a encenação. O conjunto se fecha em alto, e só podemos agradecer, profundamente emocionados, o momento de poesia, de alegria, de enlevo que tal coletivo nos propiciou.

Não cabe, evidentemente, comprar qualquer um dos quatro espetáculos apresentados entre si, porque cada um trouxe uma proposta específica. Mas se eu tivesse de ficar com apenas um, para levar comigo para aquela ilha, lembram? Ficaria com este. Ele é verdadeiramente esquisito e, por isso mesmo, se torna parte de cada um de nós.



Hélio Nascimento

Cinema

hr.nascimento@yahoo.com.br

Variações sobre um tema

As relações entre cineastas e atores e atrizes vindas quase sempre do teatro nem sempre são harmoniosas e geralmente marcadas por conflitos, principalmente quando a passagem do palco para um espaço diante das câmaras está nos seus primeiros momentos. Na longa entrevista concedida ao crítico alemão Hellmuth Karasek publicada em livro intitulado *E o resto é loucura*, editado no Brasil pela DBA, em tradução de Flávia Buchwaldt, o cineasta Billy Wilder narra um fato acontecido entre seu colega George Cukor e o então iniciante Jack Lemmon. O ator vinha do teatro, onde se havia especializado em papéis cômicos. Na primeira vez diante de uma câmera ele foi muito elogiado pelo diretor que previu para ele um grande futuro. Porém, Cukor lhe pediu que repetisse a cena, interpretando um pouco menos. Depois da segunda vez, o cineasta lhe pediu novamente que interpretasse ainda menos. E assim o trabalho continuou, sempre o ator sendo orientado a interpretar menos, até que Lemmon, irritado, perguntou ao cineasta se o que desejava é que ele não interpretasse. Cukor, não escondendo a alegria, respondeu que finalmente o ator havia entendido o que ele desejava. Este episódio de certa forma resume a diferença entre duas artes, pois a câmera não é um espectador de teatro e sim um instrumento utilizado para registrar uma realidade que deve ser transmitida sem utilizar aqueles recursos indispensáveis ao trabalho no palco. Mestres como Elia Kazan e Luchino Visconti, homens de teatro (o segundo também de ópera) sempre, quando dirigiram filmes, deixaram claro as diferenças, mesmo que em muitas passagens de seus filmes exaltassem recursos teatrais, como na extraordinária abertura do filme *Senso*, realizado pelo segundo cineasta citado.

Serguei Eisenstein foi um dos inventores da linguagem cinematográfica. Sequências como a das escadarias de Odessa no *Encouraçado Potemkin* e da batalha no lago gelado em *Alexander Newski* são exemplos que comprovam tal afirmativa. Ele deve muito a David

Griffith, o grande pioneiro, mas há algo que os separa. Enquanto Griffith procurava colocar personagens reais como ponto de partida, Eisenstein visava o épico no qual indivíduos eram simples figuras. Parece que tentou corrigir tal postura em *O prado de Bejin*, mas como o filme foi proibido e depois destruído, por ordem das autoridades ou em um bombardeio nazista não é possível saber se houve realmente tal atitude. Mas a verdade é que no díptico *Ivan, o terrível*, ele resolveu realizar um filme sobre o teatro, um ritual operístico que nada tem de realista. Ele próprio conta que numa determinada cena chegou a pedir ao ator Nikolai Tcherkassow que movimentasse as orelhas em determinada cena. Era uma brincadeira, mas que ilustra o método do cineasta. Stanley Kubrick reconhecia o gênio de Eisenstein, mas não deixou de lembrar sua dificuldade ou recusa de dirigir intérpretes ou encenar sequências de forma realista.

Ingmar Bergman, também homem de teatro e que considerava sua obra para os palcos mais importante de que seus filmes, também sabia as diferenças entre as duas artes e seus pontos de aproximação. Quando realizou sua versão de *A flauta mágica*, a ópera de Mozart, sobre libreto de Schikaneder, utilizou cantores profissionais, mas exigiu que durante as cenas cantassem não da maneira como fariam num palco e sim sem qualquer esforço. Obviamente gravou toda a ópera de forma correta, mas só utilizou a parte sonora na montagem final, dublando os cantores com a utilização de suas vozes como se estivessem num palco. Com isso preservou a partitura original e afastou ênfases não percebidas pelo espectador de um teatro e que seriam reveladas pela câmera. De certa forma, o recurso bergmaniano, depois utilizado por outros cineastas, foi um exemplo esclarecedor. Cukor e Bergman tinham razão. O cinema não necessita de recursos utilizados num palco. Deve muito a todas artes e delas soube ressaltar sua maior missão: colocar o ser humano diante da realidade.