

ENTREVISTA COM ROBERTO BACCI*

Cássia Lopes¹
Hebe Alves²
Sergio Melo³
e Cacá Carvalho⁴

Cássia Lopes: Estamos aqui com o diretor de teatro Roberto Bacci, que vai nos conceder uma entrevista. Ele está na Bahia para apresentação de dois espetáculos: Lisboa e Hábito; uma produção da Fondazione Pontedera Teatro, Itália. Primeiro, em nome da Universidade Federal da Bahia e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, agradeço esta oportunidade e, em um diálogo bastante flexível e com liberdade, eu gostaria que o Sr. falasse um pouco da relação entre espaço e tempo, espaço e teatro, na configuração de Lisboa e Hábito. Qual é a diferença de montar um espetáculo para a rua e montar um espetáculo para um palco de teatro, o que isso pede de um diretor e dos atores?

* Entrevista com o diretor de teatro italiano, Roberto Bacci, realizada por Cássia Lopes, Hebe Alves e Sérgio Melo, com participação de Cacá Carvalho, em 04 de junho de 2012, em Salvador, Bahia, Brasil. Tradução do italiano para o português de Sérgio Melo, com revisão de Cássia Lopes.

¹ Professora doutora da Faculdade de Letras da UFBA e pertencente ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

² Professora doutora da Escola de Teatro da UFBA e pertencente ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

³ Professor doutor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

⁴ Ator de teatro.

Roberto Bacci: Eu faço a direção da montagem Hábito, mas a encenação de Lisboa é de Anna Stigsgaard. Essa é uma premissa fundamental, ainda que o espetáculo Lisboa nasça de uma cena que estava presente e que está ainda presente em Hábito. Portanto, a pergunta diz respeito à diferença entre a encenação dentro do teatro e a encenação para o espaço aberto. Partamos de uma consideração que diz respeito a um elemento material do espetáculo e que é fundamental em ambas as encenações – quer seja a de Hábito, quer seja a de Lisboa – e que é a bicicleta. A bicicleta é um protagonista que entrou no espetáculo Hábito juntamente com o coro de onze jovens atores, com os quais fiz um laboratório sobre Fernando Pessoa; e depois decidi levar esse laboratório à cidade, pelas ruas da cidade de Pontedera, na Itália.

Para fazer isso, tendo eu muita experiência com teatro de rua, tanto como encenador como diretor de festivais de teatro de rua na Itália, pensei que um instrumento possível poderia ser a bicicleta. E então pedi a esses jovens atores estudantes que trouxessem uma bicicleta e uma roupa escura. Com esses dois elementos, transportamos as ações que tínhamos pensado para dentro do teatro – não somente para o palco, mas para todo o teatro: o *foyer*, os escritórios, as escadas, etc. etc. – e levá-las para a cidade; tendo uma consideração, que é uma consideração importante, porque a bicicleta fre-



Foto: Hebe Alves

quentemente não permite ao espectador, no modo como é utilizada, acompanhar o espetáculo, porque ela é mais veloz do que o espectador. Então, tivemos que pensar na encenação de maneira que ela permitisse ao espectador acompanhá-la. Assim, nasceram as primeiras, digamos assim, ações de rua com essas onze bicicletas.

A bicicleta tem um tipo de movimento, um tipo de sonoridade, um tipo de vida, até mesmo o ar que vive dentro dos pneus; são elementos como se a bicicleta fosse um corpo, que se movimenta e que vive através da energia humana. Mas, além de ser um corpo, é também uma máquina. Portanto, quando decidimos utilizá-la dentro do teatro e fora do teatro, a bicicleta, a mesma bicicleta, passou a ter duas conotações, dois modos de viver diversos: dentro do teatro, isto é, em *Hábito*, quando, depois dessa primeira experiência, decidimos levá-la para dentro do espetáculo *Hábito*, juntamente com os onze jovens atores como coro. A bicicleta tornou-se a imagem da cidade, a imagem do movimento, a



Espectáculo Lisboa. Foto: Deolinda Vilhena

imagem da modernidade – como máquina, com o seu som de buzina, o movimento das engrenagens, das rodas e todas as possíveis aplicações e todos os possíveis pontos de vista das coreografias que podem ser utilizadas através das bicicletas; por exemplo, as que chamamos “subida ao céu”, quando as bicicletas colidem e é como se estivessem pedalando ao contrário, num céu imaginário – digamos assim. Portanto, no espetáculo *Hábito*, as bicicletas têm esse tipo de vida e de estrutura dramaturgica. Portanto, há quatro personagens e onze personagens, que são também as bicicletas. Representam a modernidade, como eu dizia, e representam a máquina, representam, de algum modo, a procura da ideia de hábito, que além do hábito como coisa, como roupa, a bicicleta hoje (bem... hoje, é o automóvel), a bicicleta torna-se uma espécie de *habitus social*, do modo de ser, de comunicar.



Espectáculo Lisboa. Foto: Deolinda Vilhena

O automóvel faz parte da nossa identidade: de acordo como eu dirijo, que tipo de automóvel tenho, como me represento com o automóvel, como me ponho numa fila com o automóvel. Assim como vivo a modernidade através desse instrumento mecânico, tecnológico, que é o automóvel, assim, no espetáculo, os atores, de algum modo, os heterônimos de Pessoa, vivem a modernidade através do instrumento da bicicleta. A bicicleta, nessa cidade imaginária na qual o protagonista se perde, depois que alguém se veste em lugar dele, representa essa modernidade, o ritmo da cidade, o tempo também da vida... da cidade: a noite com os faróis das bicicletas, e por aí vai: os acidentes da rua, a queda, tudo o que pode, digamos, a que



se pode associar à vida da cidade. Isso dentro de Hábito. Do lado de fora, isto é, a bicicleta, na cidade, adquire evidentemente um valor muito diferente. Hoje, adquire até mesmo, se quisermos, um valor do tipo social, psicológico. Não por acaso, aonde vamos, como aconteceu em Salvador, mas não somente em Salvador, há muitos movimentos hoje para que seja relançado o uso da bicicleta no movimento da cidade, nos deslocamentos urbanos, digamos, não? Acontece na Itália, mas também no Brasil, na França, na Alemanha, em todos os lugares. Trata-se de uma revolta contra o tráfego de automóveis de cada cidade utilizando-se a bicicleta. Mas essa não é a nossa compreensão prioritária. Para nós, a bicicleta na rua é um modo de fazer viver o espetáculo através do movimento nos espaços urbanos da cidade. Isso nós vemos, por exemplo, particularmente na Itália, onde os espaços urbanos são espaços históricos, nos quais o tráfego de automóveis não encontra uma solução, porque as ruas não são feitas para os automóveis.

Aqui, no Brasil, é diferente porque as ruas são construídas de modo mais moderno, digamos, não? Nós temos ainda *habitus* medievais, ou do renascimento, nos quais é difícil para o automóvel se mover. Portanto, há essa tentativa de readquirir o ritmo da cidade através do uso da bicicleta. A bicicleta, então, tem um forte valor sugestivo no âmbito da cidade; tem um forte valor coreográfico, porque é como se o espectador na rua visse as bicicletas que se movimentam como se fossem animais, personagens, como se poderia dizer, como se fossem extensões físicas do ator, como co-protagonistas do espetáculo, os quais impõem um ritmo, uma relação com o espaço dado, que, para o espectador, torna-se uma transformação do espaço do espetáculo. Por exemplo, há uma relação com o espaço vertical, o espaço das janelas, o balcão; hoje, por exemplo, no Farol da Barra, faremos, ou melhor, estamos tentando conseguir a permissão para, pela primeira vez, aqui no Brasil, embora na Itália seja uma coisa que fazemos sempre, que é a descida do céu, a descida vertical de um ator, que desce como um personagem e depois pega a bicicleta e continua a ação. Na Itália, fazemos com sinos nas igrejas, com monumentos históricos. Aqui, no Brasil, nunca nos autorizaram. Mas eu disse: esperamos conseguir fazer no Brasil com a descida

do Farol mesmo que o Farol não seja muito alto. Enfim, tentaremos fazer. Não sei se haverá a autorização. Ainda estão tentando. Portanto, digamos, se partimos desse elemento, a bicicleta, já podemos ver duas configurações muito diferentes: uma para o espaço fechado e uma para o espaço aberto; por exemplo, para o espaço aberto, o uso da orquestra e o uso dos textos é um uso muito particular, porque é feito mais como uma banda, a orquestra da rua, e o texto é usado somente, quase inteiramente, como coro, no sentido de poder haver um volume de voz maior; há pequenas falas que são extraídas dos guias de viagem que Fernando Pessoa escreveu sobre Lisboa que servem como um guia dramático no qual Pessoa é guiado na cidade, para conhecer a cidade de Lisboa. E de quando em vez, a cidade de Lisboa torna-se Salvador, torna-se São Paulo, torna-se Belo Horizonte, torna-se Florença, torna-se Bolonha e por aí... torna-se a cidade japonesa, onde está o espetáculo.

Portanto, essa espécie de jogo da imaginação com o espectador no qual a transformação de Pessoa num heterônimo quando ele está vestido de preto, depois quando é, de algum modo, solto, saudado pelo grupo. Essa é uma ideia dramática muito simples no que diz respeito à Lisboa, porque também a dramaturgia de rua, naturalmente, deve ser extremamente linear, extremamente simples, porque o espectador trabalha com a imagem, o tempo e o espaço da cidade. Isso é fundamental: trabalhar com o tempo e com o espaço da cidade. No teatro, ao contrário, há que se reconstruir artificialmente o tempo e o espaço da ação, na qual não há necessidade de se indicar a cidade através da cenografia, mas há necessidade de se indicar a cidade através das bicicletas em movimento e o próprio som da vida da cidade dada pelas bicicletas. Basta?

Cássia Lopes: Está ótimo!

Hebe Alves: Atualmente, quando se lê Pessoa, se tem a ideia de um ritmo mais lento, de uma fala mais pausada e mais solena, e a bicicleta traz um ritmo, uma velocidade ao olhar do público e ao espetáculo que, de certa forma, atrita com essa ideia que se tem de Pessoa.

Roberto Bacci: Exatamente.

Hebe Alves: cria uma tensão, tanto do ponto de vista de quem está lá, do atuante, da personagem, lá o que seja, que vê a cidade em movimento, em



flashes... mesmo uma paisagem conhecida é desfigurada pela velocidade, tanto também por nós, espectadores, que olhamos o Pessoa no movimento que desconhecemos. Que pergunta você lança para nós ao trabalhar essa tensão entre os dois tempos?

Roberto Bacci: A pergunta é muito interessante porque há dois elementos que, evidentemente, por um lado, se atritam, mas, por outro lado, vão na direção de Pessoa. Então, antes de tudo, do meu ponto de vista, os espetáculos devem ter um ritmo para manter atenção do espectador viva, viva. Portanto, podem-se fazer reflexões movendo-se, digamos, ritmicamente. Não há necessidade de sentar-se, uma “sentada” psicanalística, digamos. O teatro é atração da sensibilidade e da percepção do espectador. Portanto, o espetáculo deve ter ritmo, como uma ópera. Nesse caso, como uma espécie musical por causa desse aspecto musical, que é muito importante em Hábito. Por outro lado, se é verdade que, lendo algumas coisas de Pessoa, temos a sensação de uma espécie de reflexão, digamos, lenta, triste sobre uma realidade, etc., etc... Na verdade, Pessoa, como demonstram alguns textos do espetáculo, que diz Francesco, aquele que quer vender o hábito, que são textos de um poema, de um heterônimo de Pessoa – são textos muito fortes sobre a modernidade, sobre o ritmo, sobre o futuro que chega, isto é, Pessoa é alguém que percebe o futuro que chega... de Paris, digamos, do mundo em Portugal. São os anos nos quais Lisboa, que era uma grande – como se poderia dizer – um grande porto, em que chegavam (e essa era a grande riqueza de Lisboa) as especiarias do Oriente; era uma espécie de porto da Europa no que dizia respeito a tudo o que chegava do Oriente quando não havia ainda o Canal de Suez. Portanto, todas as mercadorias chegavam ao primeiro porto europeu que encontravam quando circum-navegavam a África. No tempo de Pessoa, Lisboa muda. Começa uma grande mudança; porque a cidade deixa de ter essa grande importância e riqueza; começa um outro mundo. Por outro lado, é também o mundo no qual, quando ele fala do comércio, esse comércio como grande perspectiva de dinamizar a vida, a vida cotidiana, a vida intelectual, um intercâmbio entre poetas, escritores com outros países da Europa. Isso para Pessoa é muito importante. Portanto, Pessoa não era um ser tristonho; era al-

guém que tinha contatos, que escrevia, que tinha relações epistolares com o restante dos poetas portugueses e também com os franceses, etc. Portanto, era uma pessoa dinâmica. Além disso, trabalhava numa agência de importação e exportação, era um escrivão. Portanto, desse ponto de vista, essa, se quisermos, crítica, mas, de todo o modo, visão da modernidade que tem Pessoa desse homem que aparece no final do século XIX, no início do século XX, é, de algum modo, um confronto entre a dimensão interior, a dimensão psíquica, reflexiva, a observação da realidade, a observação da pergunta que não tem resposta sobre o ser humano: O que é o ser humano? Qual é o sentido da existência? Vocês têm essa resposta? Eu não tenho. Essa resposta que não há diante de um mundo que começa a pegar velocidade, porque aumenta essa velocidade até os dias de hoje.

Eu hoje estou aqui, amanhã estou em São Paulo e, depois na Itália – o que é absurdo, não tem sentido. Mas eu, depois de manhã, estou na Itália. E como é possível? O que muda na minha cabeça, no meu corpo, na minha sensibilidade com respeito a isso? Ele é alguém que começa a identificar essa aceleração do mundo com o fim do século XIX, e essa modernidade absurda. E o espetáculo deve trabalhar a partir disso, o ritmo do espetáculo deve ser trabalhado a partir disso, exatamente porque, desse conflito entre o ritmo do espetáculo e o sentido do espetáculo, é muito importante que essas duas coisas produzam uma terceira possibilidade.

Cássia Lopes: Ao mesmo tempo em que há a configuração dessas bicicletas inseridas no meio urbano, dentro do espaço, percorrendo o espaço, no espetáculo Lisboa, quando assisti, há também um olhar que se lança para o alto, com as bolas, os chapéus voando. Como esse olhar também alça os céus? Ao mesmo tempo em que se observa a cidade, o concreto da cidade, há algo que tende também para essa outra dimensão, muito leve, na metáfora das bolas e dos chapéus. Então, fiquei pensando um pouco no poema “Tenho dó das estrelas”. Em Lisboa, também há algo na forma que lança o olhar para o céu.

Roberto Bacci: Há duas verticalidades opostas: em Lisboa, existe uma verticalidade, digamos, física, ligeira, e há o homem, no fim, que voa. Ouvi um menino – se não me engano foi no Campo Grande



– dizer : – Eu vi um homem que voa! Essa verticalidade é uma verticalidade que, de algum modo, se opõe à dificuldade de viajar de bicicleta pela rua com o público tão numeroso e, portanto, dá como que uma visão alternativa; é como se fosse um contraponto à ação das bicicletas. E, ao mesmo tempo, eleva a percepção em direção ao alto. Isso é muito importante. No espetáculo, a visão das estrelas... há dois momentos em que há estrelas. Antes de tudo, como quando você me disse: - A janela que dá para as estrelas, no início. E isso é muito importante porque, no texto de Pessoa, tem sempre essa visão do céu, do pôr do sol, do rio Tejo, o mar; há esses poemas sobre esses navios que chegam do horizonte. Há sempre essa visão do mistério, daquilo que não se vê e que está no além. Portanto, no último poema, que, para mim, é uma espécie de prece extraordinária porque é um poema. É uma prece diante do sofrimento do homem que tem um contato e uma relação profunda com o sofrimento do cosmos – como se o cosmos sofresse por jamais saber por que se consuma com o tempo, se é consumido e que o homem faz parte dessa passagem do tempo em que nós nos consumimos. Amanhã, estaremos já um pouquinho mais consumidos, todos nós cinco – como são consumidas as estrelas; também as estrelas se consomem. Portanto, essa prece que diz: - como um braço, como uma perna. Portanto, essa prece tem uma espécie de...

Cássia Lopes: Cansaço.

Roberto Bacci: Sim. É como uma última tentativa que faz a personagem ir além do hábito, de pular para além desse muro de bicicletas, que se cria, sobre o qual ele sobe e tenta ver as estrelas, faz essa espécie de prece e, depois, se reencontra além do muro, e se reencontra no hábito, no final. Portanto, é a última tentativa da personagem no sentido de ir a qualquer outro lugar, de fugir do destino – o destino é o hábito. O nosso destino é o nosso hábito, é a nossa educação, a nossa economia, a nossa obrigação que foi construída, porque nós fomos construídos, no qual não sou mais Roberto Bacci – original, digamos – mas sou Roberto Bacci adaptado pelas circunstâncias da minha existência.

Sergio Melo: O mundo da cultura.

Roberto Bacci: Sim, o mundo da cultura, da política, o produto de tudo e de todos, como todos nós somos. Isso, na minha opinião, por exemplo, o

tema da heteronímia toca em alguma coisa que está além do valor literário, intelectual do problema da heteronímia; mas toca alguma coisa mais profunda provavelmente, porque essa convivência de todos esses heterônimos dentro Pessoa, que também são os cem mil de Pirandello; são temas que, de algum modo, se reencontram. O valor dessa heteronímia para mim é também uma espécie de compartilhamento entre os seres humanos, quer dizer, como se você e eu, neste momento, tivéssemos, no fundo, um heterônimo comum.

Uma vez, fiz um espetáculo que se chamava Fratelli dei Cani (Irmãos dos Cães), que era dedicado a Thomas Mann, a história de Giuseppe, em Thomas Mann, que começava com essa frase, eu fiz o espetáculo porque tinha esta frase; parti desta frase para fazer o espetáculo: “Profundo é o poço do passado, insondável.” Como se todas as gerações que vêm ou desaparecem nesse poço do passado, não? E, portanto, é como se, para mim, em Pirandello, na heteronímia de Pessoa, nesse poço do passado, de Thomas Mann, no qual todas as gerações submergem ou do qual surgem, depende – como quando ele fala da Bíblia, de José, de Jacó, de Abraão. Nesse ser homem, como última geração Sapiens Sapiens, digamos. Quem sabe que homem vem depois. Mas, vamos, esse ser homem, para mim, é tocado por esse sentido da heteronímia de Pessoa; não é só um valor poético, literário, individual. Mas também uma transfiguração, diria quase, mas olhem que desde jovem ele já tinha heterônimos. Foram descobertos cerca de setenta heterônimos de Pessoa, além dos quatro fundamentais. Desde a juventude, ele produzia heterônimos e fala neles quase como numa espécie de transe. Ele, nas suas cartas, diz, diante do espelho: – Eu me vejo com barba, etc., etc. e se dá um nome e um sobrenome, um modo de escrever, para se tornar realmente um outro, até fisicamente um outro.

Hebe Alves: Ainda voltando a essa questão do movimento, eu participei de um seminário em Nanterre, coordenado pela Idelette Muzart e lá eu descobri que os portugueses viajaram muito, eles conquistaram as Índias e outros lugares, não só o Brasil, porque eles viajam muito e parte do comércio deles era potencializado por essas viagens. Então, eu vejo que a ideia de distância, para o português, é algo que é muito próximo – não só a dis-



tância daquele que parte e que vai cada vez mais longe, descobrindo terras cada vez mais longe, como também para aquele que fica: a distância de quem sente que alguém partiu e vai voltar e, quando volta, é esse outro também, porque quem volta de uma viagem marítima, como as que eles faziam, não voltavam o mesmo; ele voltava alguém transformado pelas novas circunstâncias. E aí, quando você fala essa ideia do passado como um poço profundo, eu sinto que talvez... é uma pergunta... não sei... uma indagação, uma reflexão, mas assim, será que a gente poderia dizer que esse poço profundo e essa distância se cruzam, criando um novo lugar, possibilitando uma nova leitura desse momento de Pessoa, desse momento nosso, enfim...

Roberto Bacci: Pessoa faz somente uma única viagem na vida, quando jovem, à África do Sul, quando a mãe se casou. Ele volta à Lisboa: fim da viagem de Pessoa. Depois, sempre permaneceu ali em Lisboa. Nunca foi a Paris, à Roma, não viajou. Pessoa sempre ficou por ali, viajando, embora estando parado. E isso é um modo extraordinário de viajar. De fato, ele diz: – a viagem é o viajante. Ele fala sempre de viagem. Fala muitíssimo de viagem no Livro das Inquietações, nos seus poemas, embora nunca tenha viajado. Mas, se alguém o lê, é um grande viajante. Ele viaja no ônibus e no bonde e descreve a pessoa que está diante dele. Era a descrição do viajante, ou quando escreve o guia de Lisboa, ele a descreve para viajantes, ainda que o guia de turismo seja enfadonho e meio feioso. E se é verdadeiro aquilo que eu sempre repito que, para ir aonde não sabe, você deve passar pelo que não conhece. Então, Pessoa viajou muitíssimo, foi viajando em direção a tudo o que não conhecia, que era menos, isto é, a si mesmo. E indo em direção a si mesmo, conseguiu conhecer, porque não conhecia, e descobrir coisas extraordinárias sobre si mesmo e sobre nós e dos outros substancialmente... e isso, devo dizer. Agora chega de Pessoa!

Fizemos dois espetáculos. Agora faremos uma outra coisa. Não sei o quê, porque esses temas; há quem diga que uma pessoa faz sempre o mesmo espetáculo durante a sua vida. E é meio verdadeiro, porque, por exemplo, fiz três espetáculos com Cacá Carvalho e, de algum modo, falam um pouco da mesma coisa. Pessoa, em Hábito, fala do mesmo tema de Pirandello. Mas também, de Thomas

Mann, I Fratelli dei Cani, que falava mais ou menos do mesmo tema, isto é, da humanidade.

Cássia Lopes: A ideia de reflexo de que você falou no encontro do Teatro Castro Alves?

Roberto Bacci: Sim, porque o tema é aquele ali provavelmente. Tem também *La Montagna Incantata (A Montanha Mágica)*, de Thomas Mann. Mas tinha outro título.

Cacá Carvalho: *Ciò che resta (Aquilo que sobra)*

Roberto Bacci: Isso! Aquilo que sobra da vida, do tempo, da memória. E era também sobre o tema do limite, da morte, o lugar como o Berghof, que é esse hotel que se move, o lugar onde se desenvolve a história de *A Montanha Mágica*. Depois, sucede uma coisa incrível onde a alma aparece sob a forma de fantasmas, de ectoplasma, isto é, é o lugar onde há o limite entre a morte e a vida. E a doença, naquele caso era a tuberculose, que se torna uma espécie de despertar, pois ele está pra morrer nesse hotel, tem também essa espécie de euforia, última, eu creio.

Cacá Carvalho: Mas eu acho que no teu trabalho tem também – embora falando assim – tem uma espécie de... você trabalha sempre, se existe um tema, o que é comum ao seu trabalho, é essa espécie de, obviamente se fala da morte, do outro, existe uma coisa que é a *soglia* (soleira), que é o tema que Roberto trabalha; tem esse ponto de passagem, essa divisão de um lado e de outro de uma porta.

Sergio Melo: Liminalidade.

Cacá Carvalho: É. Como se todos os personagens dos seus trabalhos, como se todas as situações, do ponto de vista do ator, de perceber também. Como se todos os personagens, todos os atores tivessem que trabalhar sempre numa situação onde eles estivessem no limite de passar para outro lugar, que pode ser a morte, que pode ser um salto qualitativo na vida para atingir uma plenitude talvez, muitas vezes, na maioria das vezes, não muito boa, mas enfim...

Roberto Bacci: Aquilo que, no caso do Hábito é a janela.

Cacá Carvalho: Sim. Tem sempre uma questão, como se todos os personagens com os quais você trabalha estivessem sempre no ponto de passar de um lugar para outro e, por uma razão qualquer, não conseguem ou conseguem, e é um desastre. Isso dá um ponto de vista de mundo e de escritura na arte



muito particular.

Roberto Bacci: É o próximo trabalho que Cacá vai fazer.

Sergio Melo: Roberto, pegando o que o Cacá acabou de dizer, tem um espetáculo de vocês que eu vi no final dos anos 80, Mobby Dick (*Laggiù sopra – Ao longe sopra*), e essa questão da liminalidade e da viagem, o que eu coloco para vocês agora é o seguinte: o próprio Fernando Pessoa abre um dos livros dele com uma epígrafe que é de lá de trás, de Plutarco, “Navegar é preciso, viver não é preciso”, que é o lema das Escolas Náuticas, tanto Portuguesa quanto Italiana. A minha pergunta para vocês como artistas é: – O que é estar nessa passagem e ficar criando por *pontos de fuga*, que é uma expressão do Deleuze, no sentido de se lançar em viagens, traz para vocês em termos de transformação como artistas, ou seja, como conviver com uma outra cultura move vocês de um lugar que poderia ser etnocêntrico?

Roberto Bacci: O que você entende por outra cultura?

Sergio Melo: Por exemplo, como o Brasil, um país aonde você vem há mais de vinte anos, entra em você, como ele o transforma? Ele te leva para outro lugar?

Cacá Carvalho: Você acha que ele trabalhando agora com Fernando Pessoa, Portugal entrou nele?

Sergio Melo: É uma pergunta, porque observo uma diferença entre Mobby Dick, que me fez ver o Rio de Janeiro, a Praça XV de uma outra forma.

Cacá Carvalho: Mas, nesse caso aqui, você viu o Campo Grande de outra forma?

Sergio Melo: Esse espetáculo não chegou a me tocar dessa forma.

Hebe Alves: Mas você acabou de chegar.

Roberto Bacci: Mas é diferente; tem uma outra lógica.

Hebe Alves: Mas também ele não tem a vivência do Campo Grande, a experiência afetiva que ele tinha do Rio de Janeiro. Ele chegou na Bahia tem pouco tempo.

Roberto Bacci: São maneiras diferentes de se trabalhar com o espectador, com o tempo, com o espaço, com a imaginação do espectador. Portanto, são dois modos diferentes. Mas não é essa a pergunta. A pergunta é sobre o quanto da cultura

estranha leva você a reconhecer a si mesmo. É isso substancialmente...

Cacá Carvalho: Transforma você.

Roberto Bacci: Sim, sim, sim. Bem eu creio que todas as culturas, de algum modo, são estranhas. Mas também se penso no ensinamentos religiosos, nos ensinamentos religiosos, nós vivemos a filosofia grega com a qual nada temos a ver, mas dizemos que somos todos filhos da filosofia grega e, de algum modo, vocês também, através de várias reverberações do mundo... ou então com a religião. O que tenho eu a ver com alguém que vivia na Palestina e se chamava Jesus Cristo. Não tenho nada a ver com isso, ou então com alguém que vem da Índia ou um outro que vem do Japão ou da China, etc., etc. E ainda assim, tudo isso, todas essas culturas, digamos assim, diferentes de nós, de algum modo, entraram com as suas perguntas ou com as suas respostas na nossa vida, como hoje temos a ver com a tecnologia, com Google, com a internet, não? Há outras formas com as quais nada tenho a ver absolutamente, mas que entram na minha vida e me condicionam. Antes eu podia dizer que era católico, mas hoje posso dizer que nada tem a ver comigo. Mas hoje posso dizer que sou um seguidor de Google, porque Google modifica a minha vida, provavelmente muito mais do que a igreja católica me modifica na Itália. Então, tudo isso vem de fora, me vem de fora, e me vem de fora com uma rapidez e com uma violência que provavelmente antes não era assim. Então, como artista, tenho a oportunidade, o privilégio e o esforço de ir escolher aquelas que são as culturas com as quais eu quero me confrontar.

Nesse caso, por exemplo, Pessoa em mim é uma cultura estranha, de um outro país, de uma outra época, mas que, através de folhas em que estão impressas, palavras me chegam e recolocam em discussão para mim determinados aspectos de mim, da minha vida, da minha personalidade, da minha cultura, do meu modo de pensar que me são necessários para viver ou para sobreviver. Enfim, depende do ponto de vista. E assim, são as relações pessoais. Não acredito que ... você mencionou o Brasil, para mim o Brasil é Cacá. Não existiria Brasil se não fosse pelo Cacá, porque há uma relação humana, profissional e pessoal. Eu não tenho nada a ver com Cacá enquanto história. Nasci num lugar



completamente diferente do dele, falamos línguas diferentes, gostamos de coisas diferentes, somos completamente diferentes, como sou diferente de Pessoa, diferente de Buda, diferente de Cristo, de Aristóteles, de Google. Mas, hoje, o fato que tenha encontrado, há mais de vinte anos, Cacá e que tenha nascido essa espécie de, além da amizade, da relação humana, esse interesse cultural por Cacá, pela sua capacidade de ser ator, de ser instrumento, e eu me fiz instrumento de Cacá do mesmo modo. E, então, o Brasil faz parte disso. Mas creio que, se Cacá fosse não fosse brasileiro, mas francês, provavelmente seria o mesmo. Mas é brasileiro e provavelmente Cacá pode ser somente brasileiro. Ontem, na festa do dois de julho, estávamos juntos, com Anna, diante da casa de Jorge Amado, Cacá estava ali: brasileiro, e Anna se aproximou de mim e disse: – Finalmente, entendo profundamente que Cacá é brasileiro. Concordo.

Sergio Melo: Por quê?

Roberto Bacci: Porque, considerando-se certos aspectos, Cacá não é brasileiro se alguém o conhece assim, na aparência, mas é verdadeiramente brasileiro. E agora eu o que tenho a ver com isso? Por um acaso da vida, um destino que quis assim. Agora, eu posso usar tudo isso para me fazer perguntas, para crescer, para ir não sei onde e devo usar o que me acontece na vida levando em consideração que a pergunta fundamental jamais terá uma resposta, porque ninguém a tem, porque, até o dia de hoje, o ser humano não foi dotado da possibilidade de se dar uma resposta. Tem somente o instrumento da imaginação. E se imagina, poder da ilusão, não sei, o poder de dar-se uma resposta, mas absolutamente não tem; vive como se tivesse; vive como se fosse imortal, vive como se... mas não vive verdadeiramente. Realmente alguém vive sem saber o porquê. Mas não sabendo por que alguém vive, vive como se o soubesse, digamos assim. E o teatro é igual. Mas, às vezes, nos dá essa imaginação. Mas nos dá somente a imaginação. Mas, pelo amor de Deus, não existe saída.

Cássia Lopes: Eu tinha pensando em uma outra pergunta, mas vou pegar o gancho do que se falou há pouco. Você usou a palavra “estranha”. Na carta de Pero Vaz de Caminha, está escrito que as índias estavam nuas. Mas as índias não estavam nuas, elas estavam com os corpos pintados. Então,

a forma de a índia se vestir trazia um paradigma diferente, que, para o outro que chegava ali era a nudez, não coincidia com o paradigma de vestir dele. Então, considerando essa relação do outro que chega, de alguma forma, ele quer reconhecer o que ele espera que vai estar naquele lugar ou ele lê de acordo com determinados hábitos. Então, o olhar estranho, ao mesmo tempo em que ele pode revelar algo que estava ali e que, pelo hábito, não vemos, também esse olhar pode não enxergar o que ele já traz, o que ele já leva a partir de determinados paradigmas. Dessa viagem sua para o Brasil, nesta viagem, nessas apresentações que faz aqui, que já fez em São Paulo e que já vem fazendo em cidades brasileiras, o que ficou, que perguntas esses lugares, essas ruas, o Campo Grande, o Pelourinho, hoje será o Farol da Barra, que perguntas esses lugares fazem para você como um olhar estrangeiro e que, para o seu teatro, também modifica, entra também de alguma forma no momento que você coloca o espetáculo em cena? É uma outra cultura?

Roberto Bacci: Eu não posso definir como muda o espetáculo de acordo com essa experiência. Mudará, mas não sei. Seria estúpido se o mudasse apenas com a mente, faria uma coisa que não me pertence. Se, ao invés disso, mudo eu, provavelmente mudará alguma coisa em relação aos espetáculos. Eu sou um filtro do espetáculo. Mas não sei o que filtro todos os dias. Eu posso criar as condições para me colocar em uma situação de mudança. Mas não posso entender profundamente qual é a mudança até que essa mudança não seja realizada. Quando fiz um espetáculo que se intitula *Mutando riposa* (Mudando repouso), que tinha, inicialmente, só esse título *Mutando riposa*, sobre a origem da consciência, que é uma questão que pode ser também completamente abstrata ou científica, certamente não artística. Mas me impeliu a fazer uma viagem à África. Eu não fui à África com os atores para fazer um espetáculo sobre o africano, mas para fazer uma viagem. E depois da África permaneceu um pano pintado; foi a única coisa materialmente africana que ficou no espetáculo.

Cacá Carvalho: Aparentemente.

Roberto Bacci: Aparentemente, porque ficaram muitas outras coisas, mas que não se veem. Mas para nós existem. Então, como é transformado? Não sei. Nós estamos aqui como um coador.



Para mim essa viagem ao Brasil – e agora já estou no Brasil há quarenta dias; amanhã volto à Itália – eu não tenho a menor ideia do que aconteceu, porque, para mim, o Brasil é sempre uma viagem ao futuro. Por exemplo, o lugar onde estamos agora parece ser uma colônia portuguesa, mas São Paulo, Belo Horizonte é uma viagem no futuro, um futuro terrível, mas um futuro. Na Itália, não há esse futuro assim como o têm vocês. Vocês têm cidades em forma de futuro, um futuro terrível, mas é um futuro; depois, se tornarão velhas as de vocês também; as nossas já são velhas há muito tempo. Não sei se é um bem ou um mal; não tenho a mínima ideia. Mas certamente é assim. Ferdinando Taviani, que é um importante historiador de teatro da Itália, que é um caríssimo amigo e com quem trabalhei com espetáculos por muito tempo, me contou que uma vez fez uma viagem ao Brasil e ia de Londrina a São Paulo num ônibus, adormeceu e, quando acordou, era como se estivesse num sonho do futuro. Tem razão.

Imagino que se alguém vai a Los Angeles, a Brasília, uma das poucas cidades no Brasil onde nunca estive, tem a ideia do que pode ser o futuro, uma coisa construída com tempos de consumo que estão além das capacidades humanas atuais, nas quais o homem se adapta com velocidade para poder sobreviver. Muitos não conseguem. É terrível. Eu vivo numa casa isolada numa colina no meio dos olivais; a pé, posso descer ao povoado, um povoado com dois ou três mil pessoas, em silêncio, uma maravilha. Depois, de carro, fica a quinze minutos de Pontedera, com trinta mil habitantes. Quando eu estava em Florença, já tinha problemas. Roma e Milão já não suportam mais. Imagina São Paulo. Mas São Paulo deixa pra lá, porque sei que a experiência termina logo. Cacá (Carvalho) gosta muito de São Paulo. Mas eu o entendo, porque ele diz que ali há uma vida, uma coisa que consome e que te consome. Mas depois quando alguém acorda e tem uma flor na boca [referência à peça de Pirandello cujo tema principal é o câncer de boca], então, em São Paulo, como se faz?

Cacá Carvalho: Mas também ali desenvolve a flor na boca.

Roberto Bacci: Não. É diferente, porque há ali uma velocidade de consumo da ausência.

Cacá Carvalho: Ausência em que sentido?

Roberto Bacci: No sentido que você está identificado com um carro que tem uma potência, é como se você vivesse dentro de uma Ferrari que corre 350 km/h continuamente e você não pode parar nem mesmo para colocar gasolina porque, senão, acontece um desastre. Não tem pitstop.

Cacá Carvalho: E em Pontedera?

Roberto Bacci: Em Pontedera, estamos sempre num pitstop. Morre-se antes em São Paulo; vive-se igualmente, mas, na minha opinião, morre-se antes.

Cacá Carvalho: Essa revista Repertório, por um lado, é voltada para um segmento acadêmico; por outro lado, atinge o jovem também. Como você pensa o jovem de teatro hoje, num tempo em que se produz pouco teatro de pesquisa?

Roberto Bacci: Não vejo toda essa velocidade no teatro, porque o teatro, de qualquer modo, tem necessidade de muito tempo, é uma arte lenta, digamos assim, porque, apesar das formas que assume e que são tantas, cada um é um teatro. Portanto, falar do ator, hoje, é quase impossível, ou falar de diretor – qual diretor, de que teatro? Ator de que teatro? Hoje, por exemplo, os atores do Teatro de Pontedera são atores? Sim. Mas de um teatro particular, que se fizerem um teatro comercial, não funciona. Mas existe também o teatro comercial; existem tantos teatros; existem muitos modos de se ser ator. Mas o teatro mantém uma forma, na minha opinião, artesanal, um saber fazer. Estou falando no sentido de se obter uma certa qualidade. Ocorre um saber fazer, e um saber fazer implica tempo; é difícil hoje, num momento, ter tempo, para se tornar ator, para se criar o próprio teatro e para adquirir uma identidade, que não seja uma identidade imaginada, mas que seja uma identidade artisticamente real. Pode ser boa, ruim: não é isso que é importante. O importante é que exista uma identidade. Mas, os jovens... isso também: não sei se existe um jovem hoje que procura teatro. Existem jovens que vão à pesquisa atraídos pelo teatro e que se colocam ali num movimento para buscá-lo; se são muitos, poucos, alguns resistem. Alguns abandonam. Alguns são feitos para se tornarem atores. Outros gostariam de se tornar atores. Não há uma escola hoje que possa garantir que alguém se torne ator ou de se tornar diretor. Na minha opinião, ator se nasce. Pode-se tornar ator mediocre



com o estudo; mas ator se nasce. Existe uma qualidade pela qual se diz: – Para aquele eu olho. Para aquele outro eu olho menos; não é tão interessante quando é na cena. E é uma qualidade inata.

Cacá Carvalho: Está falando de um tipo muito específico de ator.

Roberto Bacci: Um ator. Aquele que você vê e diz: aquele ali é um ator e não porque finge melhor do que outro. Mas porque tem alguma coisa que atrai. Por que se diz que alguém é fotogênico e outro não? Porque se diz: – Para aquele eu olho com prazer quando está em cena. E há aquele que, talvez, faça todos os seus possíveis esforços, é muito bom, diz textos igualmente, mas você se sente atraído pelo outro. É uma coisa injusta. Pode ser até que aquilo que diz não corresponda à realidade. Mas na minha experiência é assim. Não há nada a se fazer. Uma vez, uma estudante perguntou a Grotowski: – Mas para fazer teatro é necessário ser bonito? E Grotowski disse: –Sim. E ela era muito avantajada. Então, cada um procura o seu teatro. Não há um lugar onde esteja escrito: “cada um siga este teatro de qualquer modo.” Eu, por exemplo, conheci jovens que insistem e, no fim, conseguem. É uma luta difícil. E também fazer escola de teatro é complicado, porque o que se deve ensinar: as técnicas? É suficiente?

Cacá Carvalho: Pode-se também ler sobre o teatro.

Roberto Bacci: Tudo bem. Alguém pode tornar-se intelectual de teatro. Mas se deve atuar? Hoje falta a história. Antes se nascia no teatro. Há via os pais.

Cacá Carvalho: Que entende por história? A família?

Roberto Bacci: Sim, a família, que, hoje, é substituída pela informação, pelo exercício, pela leitura. Então há, para mim, foi importante. Confrontan-

do-me com a cultura teatral, procurar a própria ideia de teatro quer dizer confrontar-se, por exemplo, para mim, confrontar-me com o Odin Teatret. Eugenio foi o primeiro exemplo.

Cacá Carvalho: Ele formou uma família teatral naquela época.

Roberto Bacci: Sim, na época. Mas não pelo modo de fazer teatro. Os espetáculos do Odin... alguns são bons e outros não. Mas essa ideia de criar um grupo, de criar um ambiente, de criar uma espécie de comunidade. E depois a experiência do encontro com Grotowski. Mas não pelo teatro de Grotowski. Mas por Grotowski, por ser ele alguém que procura no teatro alguma coisa que não há. O importante é encontrar mestres e colocar-se ali. Como agora não há famílias, há os mestres. Como os pintores. Colocar-se na escola de Cacá Carvalho. Ficar ali; suportá-lo de manhã à noite e roubar, transformando. Roubar é fundamental. Se alguém não sabe roubar, não deve nem mesmo tentar. Não é roubar a forma. É roubar a lógica, a substância, o princípio. As coisas são simples, mas aparecem numa maneira tão complexa que se perde o princípio. Depois, aplique o princípio porque os princípios são simples; nós complicamos. Aparecem de um modo aparentemente tão complexo que se perde na mente qual é a base da coisa. Mesmo no que é uma ação, o que é ser ator? Quando um ator funciona? Princípios simples. Mas nós os complicamos com discursos. Porque não sabemos de verdade onde está o princípio. Qual é a molécula? Qual é o elemento vivente que identificamos nessa forma que vemos tão articulada? Porque a vida se esconde dentro da forma. Então, precisa saber procurar e certamente errar. Eu jogo xadrez. Diz um grande mestre de xadrez que, para se aprender a jogar xadrez, é preciso se perder umas duas mil partidas. Assim é o teatro; assim é tudo.

