

<  
Paul Scofield  
em *Rei Lear*,  
de Shakespeare,  
enc. Peter Brook,  
Royal Shakespeare  
Company, 1962,  
fot. Angus McBean.

# A encenação e as idades do actor

Georges Banu

O que nos interessa aqui é a relação dos corpos com a idade, associada não a um destino de actor, mas ao trabalho de encenação. No teatro, mesmo em algum teatro contemporâneo, em que a personagem não desapareceu, há papéis que implicam um requisito etário mais ou menos explícito. A sua importância não é, contudo, sempre igual. A idade é relevante somente na medida em que intervém e tem consequências sobre o destino das personagens, reflectindo as marcas de uma idade e de tudo aquilo que a define, ainda que de uma maneira esquemática. A idade pode surgir indicada nas didascálias ou, ainda, ser deduzida a partir da matéria do texto. *Idade textual*.

O teatro faz-se com actores que têm uma realidade física e que seguem um ciclo biológico com todas as transformações que isso acarreta. Eles têm uma idade. Para o palco, a idade do actor é um dado inevitável. A idade, para retomar uma bela fórmula de Patrick Le Mauff, intervém em relação aos dados de partida do corpo "como uma harmónica". A idade é essa harmónica que encontra a sua origem no actor e que se oferece à percepção do espectador. *Idade biográfica*. O trabalho de encenação, sobretudo para uma certa categoria de textos, não pode furtar-se a esse confronto: *idade textual* – *idade biográfica*. Todo o trabalho de distribuição de papéis o tem em conta.

O encenador joga com as duas idades e, por vezes, propõe uma *idade dramática*, que ganha sentido e apela

à leitura. Idade "fictícia" que se situa no cruzamento da idade textual com a idade biográfica. É o resultado de uma reflexão e de uma decisão do encenador que explora conjuntamente os dois termos em presença: idade da personagem e idade do intérprete. Serve-lhe de intermediário e por vezes opera casamentos inesperados que fazem sentido, renovam uma leitura ou relançam uma carreira. A *idade dramática* é uma construção. Construção que se mostra sobre o palco. Pode surpreender ou desconcertar, pouco importa, mas afirma sobretudo o trabalho sobre a relação activa entre as premissas da ficção textual e as premissas da realidade física. Relação reflectida e integrada no projecto global do espectáculo onde as três idades se confundem!

## Do desfasamento à coincidência das idades

A tradição europeia, para não falar dos excessos orientais, mostrou-se durante muito tempo indiferente à conformidade entre idade textual e idade biográfica. Os exemplos são numerosos e atestam a recusa em ter em linha de conta a coincidência entre os dois termos: sobretudo quando se tratava de um "monstro sagrado", a idade biográfica do intérprete não intervinha na atribuição do papel e menos ainda na sua manutenção, apesar da incompatibilidade flagrante com a idade textual. Entre a idade textual e a idade biográfica nenhuma coerência era imperativa. Podemos mencionar Sarah Bernhardt que, aos sessenta anos, interpreta

>  
 Evelyn Istria  
 em *Electra*,  
 de Sófocles,  
 enc. Antoine Vitez,  
 Théâtre-Maison de la  
 culture de Caen, 1966,  
 fot. Guermanprez.

Lorenzaccio em travesti e Olga Knipper que, durante quarenta anos, mantém o papel de Liubov, n' *O cerejal*. Isto era motivo, por vezes, de reacções divertidas, mas sem que tal implicasse o abandono do exercício de semelhante prática. (Uma observação: na época, o desfasamento da idade intervém apenas num sentido: um actor idoso pode interpretar uma personagem jovem, mas nunca a um actor em início de carreira se atribuirá um papel que ultrapasse a sua idade). Trata-se de um desfasamento, de facto, que poderemos designar como um *desfasamento de experiência*, exercido fora de todo e qualquer programa estabelecido, devido aos imprevistos de uma carreira, à notoriedade de um actor ou às necessidades de uma companhia. Este desfasamento faz, no entanto, sentido, na medida em que dá mostras de uma confiança profunda na arte do actor, capaz de se manifestar, apesar da inadequação da idade. Não valorizamos nós, deste modo, até ao extremo, tanto a arte quanto a aura do actor mítico? O palco impõe-se como espaço do actor, onde ele reina para além de todos os constrangimentos da idade textual. Chegado ao topo da sua arte, ele pode interpretar tudo. Afirma-se assim a confiança na cena, como território do falso, que não se atravanca com reticências ligadas às exigências do verdadeiro, em nome das quais, mais tarde, esta antiga permissividade será posta em causa aquando do advento da encenação, cujos arautos, Antoine e Stanislavsky, não nos esqueçamos, reclamam para si próprios o naturalismo ou o realismo.

A encenação dedicar-se-á, frequentemente, a reduzir e a diminuir aquele desfasamento. Ela fará progressivamente da identificação idade textual / idade biográfica o seu programa. O objectivo consiste em alcançar a aproximação máxima daqueles dois termos até que as duas idades acabem por se confundir. Através da busca desta coincidência, formula-se o desejo da imagem unificada actor / personagem. A arte do actor passa para segundo plano, porque o que se procura doravante é um efeito de "verosimilhança", fundado sobretudo nesta "união" das idades. Isto é gerador de uma mutação extraordinária: Julieta passa a ser interpretada por uma actriz com a idade aproximada da personagem, deste modo fornecendo-se ao espectador um corpo novo no qual personagem e intérprete se encontram reunidas numa mesma idade. A encenação dedicar-se-á muitas vezes a essa prática. O choque da célebre *Fedra*, de Vitez, em 1975, não resultará ele, igualmente, do facto de Nada Strancar ter aproximadamente a idade da personagem? Une-as a mesma juventude. O mesmo acontece n' *A disputa*, de Marivaux, onde Chéreau faz a distribuição dos actores conforme a sua proximidade à idade dos protagonistas. O palco cultiva um certo "verismo", onde podemos reconhecer uma verdadeira influência do cinematógrafo. Doravante, ao actor está interdita uma circulação livre pelo repertório e ele vê-se submetido aos critérios "temporais" que o aproximam ou o afastam de certos papéis. Além do mais, "o desfasamento suprimido" praticado pela encenação vai arrastar consigo a recusa quase sistemática do trabalho de "composição". A partir do momento em que se deixa de



admitir a distribuição do velho actor no papel de uma personagem jovem, o inverso também sucede, e o palco recusa aos jovens actores o abandono da sua categoria etária em nome da repulsa produzida pelo actor que "compõe" a sua idade. O corpo inapropriado do actor contradiz a biografia da personagem. O que se procura é a sua sobreposição e não a sua dissociação. Evoque-se, mesmo assim, um exemplo raro. N' *O cerejal*, encenado por Stéphane Braunschweig, em vez de um jovem actor a "compor" a velhice de Firs, o intérprete fazia-se acompanhar por uma marioneta de *bunraku*, o que lhe permitia "mostrar", graças a este duplo, o estado de decrepitude da personagem. Reencontrávamos aqui o princípio de várias "escritas" identificado por Barthes no *bunraku*, princípio que põe em causa as práticas miméticas ocidentais. A velhice de Firs era, naquele caso, teatralmente construída.

À arte do actor adquirida ao longo do tempo sucede a juventude do corpo, por vezes sem qualquer interrogação sobre o nível da sua arte. Foi o que Peter Stein e os actores da Schaubühne descobriram quando quiseram montar Tchekov: demasiado jovens, eles decidem adiar o projecto. Para se prepararem, passam primeiro por Gorki. Tinham compreendido que, ao querer praticar em excesso a coincidência das duas idades, era a própria arte do actor que se arriscava a ser adulterada. Mas este é um caso à parte, porque podemos constatar que uma mutação se impõe: a substituição dos "papéis típicos", cada vez mais negligenciados, em proveito dos constrangimentos da "idade", cada vez mais respeitados.

### O desfasamento dramático

A assimilação das duas idades, uma vez generalizada, arrasta consigo a exclusão do desfasamento. Ou, então, exige um uso deliberado de um desfasamento que resulta de uma decisão deliberada, mostrada, produtora de sentido. Consequência de uma leitura! Por exemplo: Lear, no célebre espectáculo de Peter Brook, é interpretado por Paul Scofield, um actor então perto dos cinquenta anos. Brook explica a



sua escolha. Em primeiro lugar, diz ele, o desejo de trabalhar com este actor, o que lhe permitia modificar a visão sobre aquela personagem: já não um rei esgotado, mas antes um tirano cansado do poder, disposto a abandonar essa função, sem, contudo, abdicar dos seus privilégios. Para Brook, este Lear poderoso é necessário, antes de mais porque o encenador faz dele um homem político inquietante, que decide simplesmente delegar o poder, esperando poder continuar a tirar proveito dos privilégios associados a esse mesmo poder. O intérprete, pela exposição da sua presença física, pelas suas explosões vocais e pela desmesura dos seus gestos, confirma a hipótese de Brook. O corpo surge como garante de uma leitura renovada: a idade do intérprete, distinta em relação à idade textual e à tradição cénica, serve de base de trabalho. O encenador procede àquilo a que poderíamos chamar de desfasamento dramaturgico, assim renovando a abordagem do texto. Apesar disso, poderá o actor representar tudo, independentemente da sua idade? Brook não acredita nisso e para a personagem de Lear pareceu-lhe adequado ter um actor não necessariamente octogenário,

mas antes um actor de uma certa idade, com alguma vivência e experiência. A experiência do actor entra em linha de conta.

Um outro exemplo: Peter Stein encena *Júlio César* e atribui o papel de Brutus a um velho actor. A sua idade intervém para legitimar e motivar o carácter inelutável da conspiração: não é um Brutus imaturo aquele que se empenha no projecto do assassinato, mas sim um Brutus que chegou ao máximo da sua exasperação, um ser moral revoltado com os desvios totalitários de César. Stein trabalha com o *desfasamento dramaturgico*.

Antoine Vitez, preocupado com a questão da idade, colocou-a diversas vezes no centro dos seus espectáculos. O caso de *Electra* é exemplar. Na terceira versão, a de Chaillot, ele atribui o papel da rapariga a Evelyne Istria, uma actriz de uma certa idade, que já interpretara o papel duas vezes, por considerar, segundo os velhos costumes que lhe eram caros, que os critérios da idade podem ser sacrificados em nome de uma fidelidade partilhada: para ele, Evelyne será para sempre *Electra*! O desafio consiste justamente em não fazer caso dos imperativos da idade, para impor uma continuidade no papel, com tudo o que isso acarreta de persistência mnemónica e gosto pela convenção teatral. A isto junta-se a distribuição, que a muitos pareceu paradoxal, do papel de Clitemnestra a Valérie Dréville, que era então aluna da escola. Vitez procede a uma reviravolta violenta e, em nome de um projecto dramaturgico, joga com as idades sem se submeter a exigências realistas: a mãe que goza a vida e desabrocha sexualmente será aqui mais jovem que a filha, que se instala no luto e parece pender para o lado dos mortos. Através desta inversão flagrante, Vitez encena a sua convicção: a idade dos corpos e a idade física não têm de coincidir. O desfasamento dramaturgico assume aqui um valor exemplar.

Um outro exemplo em que a leitura das relações se apoia essencialmente nas deslocações da idade. Vitez, em *Hamlet*, inova, atribuindo o papel de Gertrudes a Madeleine Marion, actriz de uma certa idade, e o de Cláudio a Aurélien Recoing, actor quase com a mesma idade de Hamlet. Esta alteração produz uma verdadeira constelação de sentidos: o par Gertrudes – Cláudio explica-se pela diferença de idades e pelas suas implicações sexuais e impõe-se a Hamlet, o príncipe, como tão mais escandaloso quanto é certo que aquele que ocupa o leito da sua mãe poderia ser seu irmão, seu duplo. E a análise poderia ser ainda mais refinada. Esta mutação não é senão o resultado de uma decisão de distribuição de papéis que contraria o que canonicamente se impôs como imperativo da idade para o par Gertrudes – Cláudio. As implicações deste *desfasamento dramaturgico* adquirem uma importância decisiva.

O desfasamento seduz porque enriquece a abordagem do papel, sem outro contributo para além do corpo do actor. Como no *Avarento*, encenado por Andrei Serban, em que Harpagão, interpretado por Gérard Giroudon, actor nitidamente mais jovem do que dita a tradição, torna plausível quer o casamento previsto quer a violência das paixões. É um Lear às avessas, mas que não pretende ver-se

&lt;

Antoine Vitez e  
Evelyne Istria  
em *Electra*,  
de Sófocles,  
enc. Antoine Vitez,  
Théâtre des Amandiers  
de Nanterre, 1971,  
fot. Nicolas Treatt.

&lt;

Evelyne Istria  
em *Electra*,  
de Sófocles,  
enc. Antoine Vitez,  
Théâtre National de  
Chaillot, 1986,  
fot. Claude Bricage.

&gt;

Martin Benrath  
e Gerd Voss

em *Júlio César*,  
de Shakespeare,  
enc. Peter Stein,

Salzburger Festspiele, 1992,  
fot. Ruth Walz.

privado desse poder. Combate com a energia de um homem ainda fisicamente poderoso. Os exemplos podem multiplicar-se: mais recentemente, para Anatol, a personagem frívola de Schnitzler, a presença de Carlo Brandt trouxe um segundo plano ligado à idade, capaz de dar conta tanto das suas derrotas como da efemeridade das suas vitórias. Luc Bondy, ao atribuir o papel de Anatol a um actor muito jovem, recusa esta dimensão trazida por Carlo Brandt e torna a personagem banalmente plausível: falta-lhe o desfasamento dramático. Desfasamento que, é evidente, não pode libertar-se integralmente de certas determinações impostas pela idade, salvo em casos excepcionais, quando a encenação aceita o risco deliberado de as ignorar.

Os desfasamentos praticados pela encenação adquirem uma força particular na medida em que ela própria instaura, mais ou menos, o reino da proximidade, se não mesmo o da coincidência. Esta escolha vê-se hoje ligeiramente corrigida, após a descoberta de que há uma percepção "histórica" da idade, que em épocas diferentes definiu de outra maneira uma personagem e a sua condição. Sabemo-lo agora, a idade didascálica não é suficiente, é preciso que nos reportemos também a estudos sobre a duração da vida numa época precisa, sobre a relação com a idade em meios sociais mais particulares, sobre a imagem da idade, e ter tudo isto em conta. É errado não se ter em conta aquilo que podemos designar como *desfasamento de percepção*. Não olhamos da mesma forma para um homem de cinquenta anos do tempo de Molière ou dos dias de hoje! O seu corpo também difere, pratica uma outra higiene física, tem de si próprio uma outra percepção e projecta o corpo de forma diferente. É por isso que certos encenadores procedem a uma "correção" que se acrescenta ao sonho da coincidência das idades, textual e biográfica. Trata-se de proceder a uma avaliação dramática a fim de apreciar e integrar este *desfasamento de percepção* das idades. Deixamos, assim, de projectar sobre corpos estranhos a imagem das nossas idades... Nós não somos contemporâneos dos heróis. Quem era jovem, quem era velho no seu tempo? E hoje?

### A unidade geracional

No teatro dos anos 60, um grupo abordou em conjunto uma peça e foi a homogeneidade das suas idades que se impôs. Tratava-se de mostrar o envolvimento comunitário de uma equipa, mais do que dissociar identidades e ainda menos de as relacionar com os papéis. O Living Theatre encena *Antígona* sem nenhuma preocupação relativamente aos diferentes níveis etários, porque o objectivo era contar em conjunto aquela história, para fazer dela uma aventura partilhada. O mesmo aconteceu com *Trilogia antiga*, encenada por Andrei Serban: de imediato se percebe a indiferenciação da idade. Esta coerência resulta, desde logo, de uma eleição recíproca dos jovens membros reunidos em volta de um projecto de sociedade e/ou de teatro. Eles pertencem a uma mesma geração. Uma outra hipótese encontra-se na origem desta coerência. Ela é, muitas vezes, o resultado de uma experiência pedagógica partilhada: uma turma do



Conservatório que segue o seu percurso fora da escola. Os antigos alunos, depois de terem estudado em conjunto, reencontram-se num lugar ou numa equipa. É o seu passado e a sua idade que os une. Nos dois casos, é sempre uma unidade geracional que é mostrada.

O papel da escola será decisivo para esta abordagem. Confirmam-se os trabalhos de Liubimov, Fomenko ou Dodine, todos encenadores-pedagogos que, num momento ou noutro, fundaram a sua prática teatral na base das equipas constituídas durante o processo de ensino. O "culto da juventude" que vão desenvolver está muitas vezes ligado a um grupo que se impõe em conjunto, de maneira "coral": *A boa alma*, de Liubimov, nos anos 50, *Gaudeamus*, de Dodine, em 1990, os espectáculos de Fomenko, ainda hoje. O "culto da juventude" ganha um sentido polémico sobre os palcos russos, dominados por uma verdadeira gerontocracia, dupla da gerontocracia cultivada pelo poder soviético. A frescura dos alunos saídos da escola opõe-se à tradição do desfasamento entre idade textual e idade biográfica longamente preservada em Moscovo e noutros locais. O problema surge a partir do momento em que este "efeito geracional" é mimado, memória de uma idade inicial da qual não nos queremos afastar. É o que ameaça o célebre

&gt;

Carlo Brandt e  
Zabou Breitman

em *Anatol*,  
de Arthur Schnitzler,  
enc. Claude Bacqué,

Théâtre de l'Athénée, 2003,  
fot. Pascal Victor.

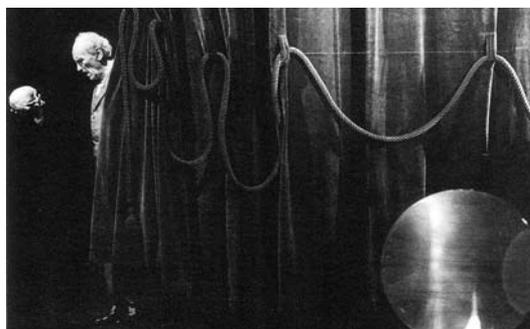
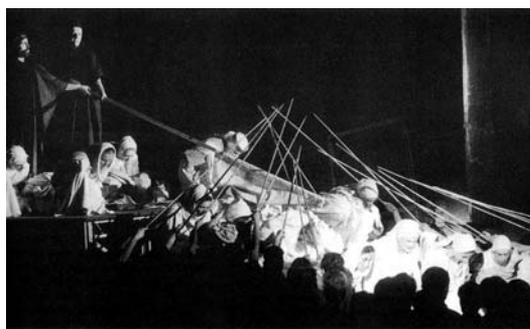


espectáculo *Gaudeamus* criado há mais de dez anos e que ainda continua a ser representado. Os jovens de antigamente acabam por "mimar" a sua energia de outrora.

Os encenadores-pedagogos cultivam bastante esta prática. Em França, Vitez, que foi o seu principal defensor, conheceu alguns dos seus sucessos mais significativos justamente graças à continuação dos trabalhos com alunos saídos das suas aulas. A célebre *Tetralogia de Molière* permanece como a demonstração mais deslumbrante: trata-se de uma companhia de jovens actores que assumem todos os papéis e que, para além das diferenças, afirmam a sua identidade comum. Vitez desejava, deste modo, referir-se à companhia de Molière e à juventude dos seus membros. A mesma abordagem generaliza-se em alguém como Fomenko que, nos seus espectáculos, procede constantemente à deslocação das diversas idades das personagens em direcção a uma idade única, "geracional", da distribuição de papéis. É uma mutação global que tem conseqüências sobre a abordagem de um autor e da percepção que temos dele. Mais do que um desfazimento dramático, trata-se aqui de uma renovação integral que afecta a imagem de uma obra na sua totalidade. (Em Fomenko, à força da repetição, esta prática torna-se sistemática e por vezes perturba. Pode representar-se todo o repertório do mundo com uma turma do Conservatório. Nivelam-se, deste modo, as diferenças de idade em proveito de uma juventude eterna!)

Nos últimos tempos, o recurso a uma "unidade geracional" explica-se sobretudo por motivos ligados à contaminação do teatro por exigências coreográficas. Elas reclamam aptidões físicas e uma energia que conduzem alguns encenadores como Eric Lacascade a privilegiar a juventude dos intérpretes. É uma estética, tanto a sua como a de Stanislas Nordey, também ele dominado pela referência à dança, que reclama a homogeneidade da idade.

O princípio da unidade geracional permanece indissociável da constituição de um grupo ou da persistência de uma turma de alunos. Trata-se sempre de um requisito que ultrapassa a leitura da obra. Pelo contrário, a sua escolha,



tal como a de um autor, explica-se muitas vezes por este dado inicial da equipa.

### Literalidade da passagem das idades

Alguns papéis, pouco numerosos, implicam uma evolução no tempo, uma travessia de vários períodos que, no conjunto, constituem uma biografia. O que fazer? Optar pela fusão de vários estilos de representação – é preciso, então, resignar-se a "compor" –, ou proceder a uma desmultiplicação dos intérpretes, de modo a que cada um deles represente uma diferente "idade" da personagem. Stein, para marcar fisicamente a evolução de Peer Gynt, utiliza cinco actores; Stéphane Braunschweig, dois. Na sua recente encenação de *Fausto*, Peter Stein distribuiu o papel de Fausto por dois actores, um jovem de trinta e pouco anos e um outro já sexagenário, para distinguir explicitamente, graças às suas diferenças físicas, as duas identidades da personagem de Goethe. Isto participa dessa devoção à coincidência entre a idade biográfica e a idade textual da personagem num dado momento do seu percurso. Maurizio Scaparo, para *As memórias* de Goldoni, faz a personagem do escritor ser representada primeiro por um actor jovem e, depois, por um actor mais velho. Sotiguy Kouyaté, para a representação integral do ciclo de Édipo, começa por utilizar um jovem intérprete, capaz de tornar plausível a sua relação com Jocasta, para, em seguida, aquando da passagem a *Édipo em Colono*, representar ele mesmo, actor de idade, assinalando o

&lt;

*Antígona*,  
de Bertolt Brecht,  
a partir de Sófocles,  
enc. Julian Beck,  
Living Theatre, 1967,  
fot. Agence de  
Presse Bernard.

&gt;

*As troianas*,  
a partir de Eurípides,  
enc. Andrei Serban,  
Bucareste, 1990,  
fot. G. Delahaye.

&gt;

Minetti em *Fausto*,  
de Goethe,  
enc. Klaus-Michael Grüber,  
Freie Volksbühne, 1982,  
fot. Ruth Waltz.

&gt;

*Gaudeamus*,  
a partir de *Batalhões*  
de construção,  
de Serguei Valadine,  
enc. Lev Dodine,  
Teatro Maly  
de S. Petersburgo,  
representação em Bobigny,  
1992,  
fot. Philippe Coqueux.



encerramento do ciclo trágico. Numa peça contemporânea, desta vez, *Incêndios*, o autor libanês Wajdi Mouwad utiliza três atrizes, para chamar a atenção para o percurso trágico de uma mãe violada, espoliada das suas crianças, a quem chamam a "mulher que canta". E não é que termina o espectáculo com as três intérpretes reunidas, que em conjunto reconstituem o percurso temporal da personagem? De uma certa maneira, em cada um destes exemplos, pretende-se estabelecer uma relação plausível entre a idade textual do papel e a idade biográfica do actor, com o apoio de uma solução de encenação. Para recuperar a expressão "literal" do envelhecimento procede-se a uma sucessão de perfeitas "correspondências" biográficas. Encena-se, deste modo, a passagem das idades, essas "peles" das quais Peer Gynt se desembaraça ao longo de toda uma biografia.

Dois princípios distintos comandam esta prática: por um lado, o princípio do verosímil, obtido graças à assimilação idade do actor / idade da personagem e, por outro, o da construção "teatral", que estilhaça a unidade física do papel em proveito de uma distribuição múltipla de papéis. É o próprio estatuto do teatro que encontramos deste modo: o verdadeiro / falso está em marcha.

### A idade e a imagem mental do actor

Também o actor, através da sua biografia, segue um percurso em "estações". E tenta, frequentemente, retardar o máximo possível a passagem de uma para outra, porque deseja prolongar a sua manutenção numa categoria de papéis que considera ainda conformes à sua idade. Nada Strancar confessava querer "resistir o máximo", porque para um actor não só os ponteiros do relógio não andam para atrás, como também os papéis já interpretados não voltam a ser-lhe distribuídos. Este pânico imobiliza a transição e alguns actores tornam-se prisioneiros de uma "imagem mental" que não é, certamente, uma função unicamente da idade, mas onde esta intervém com um coeficiente importante. A "imagem mental" paralisa um actor. Cabe ao encenador manipulá-la, quebrá-la, a fim de, talvez, engendrar um novo actor, fruto desse doloroso combate. Veja-se o caso de Hughes de Quester: ele impõe-se n' *A disputa*, de Chéreau, ou n' *A gaivota*, de Pintillé, para se imobilizar de seguida numa espécie de "juventude" cada vez mais suspeita. Será preciso que Emmanuel Demarcy-Motta o distribua explicitamente no papel do Pai de *Seis personagens à procura de um autor* e desloque o seu jogo de representação para uma outra idade, para que Quester ressuscite artisticamente. "Não voltes a tentar fazer de jovem entre os jovens, nunca o conseguirás", repetia-lhe incessantemente o encenador. O actor muda de silhueta e assume o seu peso, um chapéu esconde o seu esforço desesperado para dissimular uma calvície evidente, o andar modifica-se. Deste modo, uma vez ultrapassada a "imagem mental", o actor adquire uma verdade nova. Renascimento do actor resultante de um acordo com a idade.



&lt;

Madeleine Renaud  
em *Dias felizes*,  
de Samuel Beckett,  
enc. Roger Blin,  
Compagnie  
Renaud-Barrault, 1969,  
fot. John Haynes.

Uma actriz romena, Ioana Craciunescu, incarnou durante anos em Bucareste a imagem da mulher sedutora, da mulher "europeia" que, nas suas aparições, deixava supor que vinha sempre de um outro lugar. Ela exibia uma outra cultura do corpo, distinta da nativa, e, confortavelmente, os encenadores cultivaram essa "imagem mental" que há muito deixara de se justificar. Foi preciso que uma mulher encenadora tomasse consciência das mutações físicas da actriz e lhe atribuisse o papel da mãe em *Rosa tatuada*, de Tennessee Williams, para que se assistisse à sua renovação. O encenador, nestes casos, coloca-se na origem de uma transposição necessária, que o actor sozinho é incapaz de realizar.

Um outro exemplo, mais complexo. Para o seu *Hamlet*, K. Warlikowski atribuiu Gertrudes a uma actriz rechonchuda, idosa, "antiga beldade". O espectador francês não pode senão ficar surpreendido, transtornado mesmo, com esta aparição tão deliberadamente grotesca. Na realidade, nesta actriz, o espectador polaco reconhece aquela que foi em tempos um verdadeiro ícone da jovem deslumbrante. Warlikowski trabalha, assim, com a sua "imagem pública", legível num país e não noutro. O espectador é, então, convidado a avaliar os efeitos do tempo sobre o corpo de um actor e sobre a melhor maneira de lhe conceder uma "dimensão" dramática, porque, ao atribuir este papel a esta actriz, Warlikowski dava as suas indicações de leitura sobre a própria personagem de Gertrudes.

Poderíamos fazer intervir a distinção, aqui pertinente, que Juvet estabeleceu entre "comediante" e "actor". No caso do "comediante", a passagem dos anos é menos visível, ele assegura-a com mais desembaraço, enquanto que, pelo contrário, para o "actor", a idade pode trazer um excesso de presença ou tornar-se, noutras circunstâncias, uma desvantagem. Este sofre mais a experiência do tempo e torna-a perceptível. Se o "comediante" representa, quase brechtianamente, na "terceira pessoa", o "actor" representa na "primeira pessoa". A sua implicação biográfica é de uma outra natureza, não somente técnica, mas também existencial. Isto torna-o talvez menos flexível e, por isso, obrigatoriamente dependente da "imagem mental" elaborada num certo

momento do seu percurso. Algo que, durante algum tempo, funciona como uma ajuda, para, mais tarde, se converter num obstáculo que alguns actores, com a ajuda dos encenadores, acabam por conseguir ultrapassar.

#### A idade como "facto da memória"

O trabalho sobre as idades conduz a uma outra abordagem: o desfasamento que consiste em deslocar a distribuição de papéis para uma idade avançada. Deste modo, Vitez, que foi o primeiro a representar Racine com actores muito jovens, próximos da idade textual, ensaiou, mais tarde, uma reviravolta completa: refazer todo o Racine com actores muito velhos! Ele desejava reabilitar assim a antiga convenção indiferente à concordância entre idade textual e idade biográfica. Convenção tratada, esclareça-se, como "facto da memória": devemos reencontrar já não "o verídico", mas a lembrança "imaginária" dos tempos volvidos. Luca Ronconi, para surpresa geral, assinará uma encenação de *Três irmãs*, de Tchekov, em que as três irmãs são interpretadas por actrizes idosas, tal como antes acontecera no Teatro de Arte de Moscovo. Também aqui se trata de uma abordagem mnemónica.

O encenador pode utilizar o velho actor como um facto da memória, memória do palco, atribuir-lhe um papel em nome da "imagem pública" construída através dos tempos. O actor velho é assim mais do que um intérprete e é desse modo que o encenador o trata. Klaus Michael Grüber, quando monta o seu *Fausto* com Minetti no papel do protagonista, procede à assimilação do sábio que envelheceu na sua biblioteca e do actor que atravessou cinquenta anos da história do teatro alemão. O mesmo estatuto tinha Madeleine Renaud n' *Os dias felizes*: ela era o rosto de uma memória em acção. Na Roménia, Lucia Sturdza-Bulandra, que continuava a representar aos 90 anos, incarnava em si própria uma parte da história do teatro. E era isso mesmo que o público se precipitava para ver. E, em Paris, quando Maria Casarés, célebre actriz do teatro e do cinema, regressa após uma longa ausência, é-lhe confiada a representação, n' *O conto de Inverno*, do monólogo do Tempo. Ela era o Tempo. O actor idoso adquire o estatuto de um "facto da memória" baseado numa "história" pessoal que ele incarna

>  
*Arlequim servidor*  
 de dois anos,  
 de Carlo Goldoni,  
 enc. Giorgio Strehler,  
 Piccolo Teatro de Milão,  
 1977,  
 fot. David Salle.



e que o público reconhece nele. Sem esse saber partilhado entre o palco e a sala, só a sua velhice é perceptível. O actor idoso como "facto da memória" permanece um "facto local". Como saber de outro modo que a intérprete escolhida por Heiner Müller para representar Madame de Merteuil em *Quartett* era uma antiga personalidade do teatro hitleriano? O calafrio experimentado por um espectador alemão era estranho ao público parisiense.

No Oriente, há um verdadeiro culto do actor idoso. Ele incarna tanto uma memória como uma progressão da sua arte. "Ele vai morrer em breve, ele é verdadeiramente grande", diz-se. Isto supõe a aquisição de uma técnica e simultaneamente a sua ultrapassagem, o seu esquecimento. O actor idoso está "para além da técnica" e atinge as virtudes derradeiras do anonimato. Termo derradeiro da memória.

### O espelho das idades

Hoje em dia, são muitos os que procuram encontrar a beleza de um palco capaz de reunir o arco-íris das idades, o palco como imagem da vida e dos seus contrastes. Isto produz variedade e complexidade, assegura a circulação e o diálogo, porque a própria vida é feita desta multiplicidade que poderíamos qualificar de "shakespeariana". Esta conjugação das idades impõe-se como uma resposta à institucionalização do "culto da juventude", por vezes abusivamente praticado. O palco é então o espelho do Homem. Como numa alegoria medieval ou num monólogo de Jacques, o melancólico, ele reúne todas as idades. De resto, esta reunião das idades pode parecer por vezes uma confissão de filiação: o encenador escolhe actores de idades diversas que correspondem ao seu próprio percurso. Ele reúne no palco, não explicitamente, uma espécie de auto-retrato secreto. Poucos são aqueles que o conseguem detectar, mas o encenador e a equipa sabem-no: isso une-os.

Relembremos, para encerrar esta reflexão, o espectáculo *Arlequim, servidor de dois anos*, apresentado há uns anos na Ópera de Paris: o equilíbrio da companhia, o ritmo, tudo nos remetia para a obra prima de Strehler. Mas só no momento dos agradecimentos, quando os actores tiraram as máscaras, reconhecemos, entre os alunos da escola do Piccolo, Ferruccio Soleri, o intérprete histórico de Arlequim: o homem velho e os seus jovens parceiros.

E, para finalizar, um último exemplo, verdadeira alegorização das idades. O grande mestre Kazuo Ohno em *Argentina*. O velho bailarino dança a memória do jovem que ele foi quando experimentou o deslumbramento de uma mulher em plena posse da sua arte. Num só corpo, três idades.