

2007/19214

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Mestrado em Artes

PROCESSO COLABORATIVO:
experiências de companhias teatrais brasileiras
nos anos 90

STELA REGINA FISCHER

CAMPINAS

2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	F522 p
V	EX
TOMBO, BC/	56543
PROC.	16/24103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/11/03
Nº CPD	

CM00192349-6

id 305224

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

Fischer, Stela Regina

F525p

Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90 / Stela Regina Fischer. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Renato Cohen.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro - Seculo XX. 2. Teatro brasileiro. 3. Atores.
4. Representação teatral. 5. Teatro (Literatura) - Técnica.
6. Diretores e produtores de teatro. I. Cohen, Renato.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Mestrado em Artes

PROCESSO COLABORATIVO:
experiências de companhias teatrais brasileiras
nos anos 90

STELA REGINA FISCHER

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Stela Regina
Fischer e aprovada pela Comissão Julgadora
em 03/09/2003.

Stela

PROF. DR. RENATO COHEN

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, como um
dos requisitos para a obtenção do título de Mestre
em Artes.

Orientador: Professor Doutor Renato Cohen

CAMPINAS

2003

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Cohen (Orientador)

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos (Titular)

Prof. Dr. Rubens José Souza Britto (Titular)

Profa. Dra. Sílvia Fernandes (Suplente)

Prof. Dr. Eusébio Lobo (Suplente)

RESUMO

O estudo visa pesquisar e definir um campo de experimentação cênica que se opera no teatro de grupo brasileiro nos anos 90: o *processo colaborativo*. São pesquisados procedimentos criativos de algumas companhias em atividade, a fim de analisar a organização interna, atuação, direção, construção dramática e cênica. Para cada companhia a ser pesquisada, desenvolvem-se recortes específicos, tais como: a política interna e a divisão de trabalho, a partir da experiência coletiva da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* (Porto Alegre, 1978); a autonomia do ator-autor, principal agente criador da ação cênica, sob o viés criativo do grupo *Lume* (Campinas, 1985); a redefinição do perfil do diretor teatral, a partir das experimentações do grupo *Teatro da Vertigem* (São Paulo, 1992); e a *dramaturgia em processo*, elaboração da escritura cênica e textual em colaboração, proposta pela *Companhia do Latão* (São Paulo, 1996). Essa conjunção caracteriza, a nosso ver, um panorama importante das questões pertinentes ao *processo colaborativo*. Trata-se de uma pesquisa histórica e teórica, na qual se traça um perfil do teatro de grupo brasileiro dos anos 90 e suas implicações para a renovação da cena, dramaturgia e política cultural nacional.

ABSTRACT

The objective of this thesis has been to appraise and define a field of scenical experimentation that was developed in Brazilian group theatre in the 1990s: the “collaborative process.” Creative procedures of companies from various cities have been studied in order to analyze their internal organization, acting, directing, dramaturgy and performance. Specific aspects were considered for each company, such as: internal policies and task sharing in the collective experience of the *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (Porto Alegre, 1978); the autonomy of actor-author, the major creative agent of scenical action in the *Lume* (Campinas, 1985); the redefinition of the theatre director profile in the *Teatro da Vertigem* experiments (São Paulo, 1992); and the “dramaturgy in process”, an approach to scenical writing on the basis of group collaboration, which has been investigated by *Companhia do Latão* (São Paulo, 1996). An important overview of historical and theoretical features that are pertinent to the “collaborative process” has emerged from the study of this corpus. The implications of group theatre of the 1990s for the revitalization of the Brazilian Performing Arts, dramaturgy and cultural politics are also addressed.

*Aos meus pais e irmã,
pelo amor e pelo apoio que transcendem a distância.*

AGRADECIMENTOS

O encontro e a colaboração foram os vetores principais para a realização deste estudo. Muitas são as pessoas a agradecer, sem as quais minhas descobertas profissionais e pessoais não teriam sido tão intensas e prósperas. Primeiramente, ao meu orientador, o Professor Doutor Renato Cohen que por suas razões apostou, brigou e investiu na realização desta pesquisa. Agradeço, em especial, à valorosa atenção, recepção e aprendizados adquiridos com os grupos *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, *Lume*, *Teatro da Vertigem* e *Companhia do Latão*. Em passagem por essas companhias, compreendi não apenas os princípios da construção cênica brasileira, mas o verdadeiro sentido de se trabalhar em grupo. Aos atadores gaúchos Paulo Flores, Tânia Farias e Beatriz Britto, pelo carinho e por me mostrar como uma ideologia coletiva contamina não apenas os integrantes da *Tribo*, mas todos que estão à sua volta. Aos atores-pesquisadores Naomi Silman, Ricardo Pucetti, Jeser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Carlos Simioni e Ana Cristina Colla, que se dedicam intensamente ao compromisso com a arte. Agradeço a gentileza dos diretores Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho, por me possibilitar a compreensão da arte de direção de grupos teatrais. Com muito carinho, agradeço à minha primeira mestre, a Professora Doutora Margarida Rauen, pelo incentivo e por todo aprendizado na arte e na vida. Aos professores colaboradores Eusébio Lobo, Suzi Frankl Sperber, Rubens Britto, Sílvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos. Ao amigo Bukke Reis pela arte final e à Francisca Evrard pela generosidade e correção destes escritos. Aos *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões* e à Patrícia Gatti, do grupo *Anima*, pelos esclarecimentos da arte coletiva.

Agradeço também à Claudia Thomé pela amizade duradoura, Bia Bernardo, ao amigo e *Renascedor* Jivan Abhijat, aos queridos Adriano Carvalhaes, Lucy Mello, Augusto Bilik, Simone Pontes e Priscila Angélica. Às atrizes e companheiras de jornada e descobertas Angélica Evrard e Cecília Borges, artistas com qualidades imensuráveis. Ao novo membro da família, o pequeno Tim, que revigorou a afetividade da nossa casa. E um agradecimento especial a Jim Naturesa, o primeiro leitor, pelos seus valores, carinho, compreensão e por mostrar que o amor é o mais importante.

Esta pesquisa foi realizada sem qualquer subvenção ou apoio de órgãos de amparo à pesquisa.

Infelizmente, essa é a atual condição da maioria dos
pesquisadores em Artes do Brasil.

ÍNDICE

Resumo	VII
Abstract	VII
Agradecimentos	X
Introdução	1

Capítulo 1

Processo Colaborativo: modelo de criação teatral	5
1.1 Precedentes históricos	7
1.2 <i>Gracias, Señor</i> : marco inicial da cena coletiva brasileira	11
1.3 Criação coletiva: continuidade e difusão.....	14
1.3.1 O estigma do amadorismo.....	18
1.4 Anos 80: abertura e dissonâncias.....	21
1.4.1 A coexistência do teatro de grupo	25
1.5 Anos 90: afirmação do teatro de grupo.....	27
1.5.1 Ação em grupo	28
1.5.2 Universidade como berço de companhias teatrais.....	31
1.5.3 Êxodos	32
1.5.4 Reminiscências, fluxos e diversidades	34
1.5.5 Estímulo ao movimento teatral de grupo paulistano.....	37
1.6 Processo Colaborativo	39

Capítulo 2

Do Coletivo ao Colaborativo: a política de cena da <i>Tribo de</i> <i>Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz</i>	45
2.1 A Tribo.....	47
2.1.1 A Terreira da Tribo	50
2.1.2 Teatro de rua	51
2.1.3 Teatro de vivência	52

2.2 O avanço do coletivo para o colaborativo	55
2.3 Política de cena colaborativa	58
2.3.1 Disparidades e similitudes	60
2.3.1 Divisão de trabalho	63
2.4 <i>A Saga de Canudos</i>	67

Capítulo 3

A Polivalência do Ator: a autonomia do ator-ator do <i>Lume</i> ...	75
3.1 A revitalização do ator	80
3.2 <i>LUME</i> : Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais	82
3.2.1 Ator virtuoso: potencialidades	86
3.3 Técnica: veículo para autonomia	88
3.3.1 O estatuto da técnica do <i>Lume</i>	89
3.3.2 Técnica Pessoal: aporte para o desprendimento	93
3.4 Autonomia do ator	95
3.5 Decupagem do trabalho de ator para a representação	98
3.5.1 Desautorização do diretor	101
3.5.2 Experiências com diretores convidados	104
3.6 <i>Um Dia...</i>	107

Capítulo 4

O Encenador (des)Construído: a direção cênica do

<i>Teatro da Vertigem</i>	119
4.1 A desautorização da autoridade	123
4.1.2 O mito do herói	126
4.2 Formas de direção	128
4.2.1 Réquiem para o teatro de diretor	128
4.2.2 Direção coletiva	131
4.2.3 Diretor colaborador	133
4.3 <i>Teatro da Vertigem</i>	137
4.3.1 Encenações: mosaico epifânico	138

4.3.2 <i>O Paraíso Perdido</i>	141
4.3.3 <i>O Livro de Jó</i>	146
4.3.4 <i>Apocalipse 1,11</i>	151

Capítulo 5

Dramaturgia em Processo: a escritura da

<i>Companhia do Latão</i>	161
5.1 A questão da autoria	163
5.1.1 Escritura teatral contemporânea	167
5.2 <i>Companhia do Latão: histórico e intenções</i>	171
5.3 <i>Dramaturgia em Processo</i>	174
5.4 Processo Criativo: formação de uma escritura teatral colaborativa	177
5.4.1 Algumas contradições autorais	185
5.5 <i>Auto dos Bons Tratos</i>	188

Conclusão	197
------------------------	-----

Bibliografia e Fontes Referenciais	203
---	-----

Anexos	215
---------------------	-----

INTRODUÇÃO

“Para mim, só tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, aquele a quem cabe o manejo direto da cena”.
(Antonin Artaud)¹

O *processo colaborativo* é um modelo de criação teatral, baseado em princípios coletivos, que vem sendo difundida por diversas companhias brasileiras a partir dos anos 90. Na sua maioria, as companhias são agentes de expansão cultural, enveredando-se pela pesquisa de linguagens cênicas, com propostas de continuidade de trabalho. Mas, podemos considerar o *processo colaborativo* como uma categoria teatral da atualidade? Para compreendermos esse campo de experimentação cênica, serão investigados procedimentos criativos de algumas companhias teatrais em atividade. Para cada companhia, desenvolveremos recortes específicos, como a política interna, atuação, direção, encenação e dramaturgia. Essa conjunção caracteriza um panorama importante das questões pertinentes ao teatro brasileiro contemporâneo e suas implicações para a renovação das artes cênicas e dramaturgia nacional.

No primeiro capítulo, iremos definir o *processo colaborativo* e analisar os motivos pelos quais tornou-se uma tendência marcante nos anos 90. Para tanto, será necessário desenvolver o retrospecto histórico que culminou em tal procedimento e cultura teatral. A dinâmica colaborativa de realização cênica congrega uma série de influências provenientes do teatro de criação coletiva, movimento característico dos anos 60 e 70. Nesse sentido, iremos apresentar os principais precedentes que configuram uma linhagem geradora do teatro de grupo brasileiro contemporâneo.

No segundo capítulo, o objetivo central será analisar o avanço da organização interna de companhias de criação coletiva para o *processo colaborativo*, pontuando os aspectos divergentes e convergentes entre essas duas linhas de trabalho. A cena do grupo gaúcho *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (1978) será analisada enquanto possibilidade de averiguar como uma ideologia de trabalho em grupo transpassa um período de tempo que compreende essas duas formas de criação. Quais são as mudanças de estruturação interna que ocorreram no avanço da

¹ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 115.

criação coletiva para o colaborativo? Quais os pontos de contato e no que essas frentes de criação diferem quanto à política de cena? Para responder tais questões, de início descreveremos a proposta de trabalho cênico da *Tribo*. Em seguida, analisaremos a divisão e a estruturação do trabalho coletivo: a ética, as formas de organização, a repartição das tarefas práticas e das funções. Como exemplo, iremos nos pautar no processo de criação do espetáculo de rua do grupo gaúcho *A Saga de Canudos* (2000).

É característico das companhias teatrais dos anos 90 o ator tornar-se co-autor da produção cênica. Após um período de expressão autoral/pessoal do diretor, o ator amplia seu espaço de criação, aprimora seu desenvolvimento técnico, participa da autoria da encenação e da manutenção das companhias. A exigência que recai sobre seu campo de atividade pluraliza suas habilidades e desempenhos. No terceiro capítulo, tomando como mote o ator-pesquisador do grupo campineiro *Lume* (1985), traçaremos o perfil do ator que se potencializa, tornando-se uma entidade autônoma e polivalente. O espetáculo do *Lume Um Dia...* (2000) será analisado sob o viés da autonomia criativa do ator-autor e sua relação com o coletivo criador.

O perfil do diretor teatral contemporâneo tem sido constantemente revisto, principalmente no *locus* do teatro de grupo. Há realmente a necessidade de líderes que proponham parâmetros da encenação, mesmo quando decididos conjuntamente? Em que diretrizes se ampara a função do diretor teatral frente o *processo colaborativo*? No quarto capítulo, iremos nos cercar de diferentes perspectivas sobre a necessidade e o papel do diretor teatral. Tomaremos como recorte a dinâmica colaborativa entre o diretor Antônio Araújo e o grupo paulistano *Teatro da Vertigem* (1992). É nosso interesse analisar de que forma a função do diretor teatral se opera no teatro de grupo e quais são os meios pelos quais propõe uma prática cênica que visa o coletivo. Para traçar um perfil mais apurado da relação entre diretor e companhia, analisaremos a conjunção dos procedimentos de criação dos espetáculos do *Teatro da Vertigem: Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000).

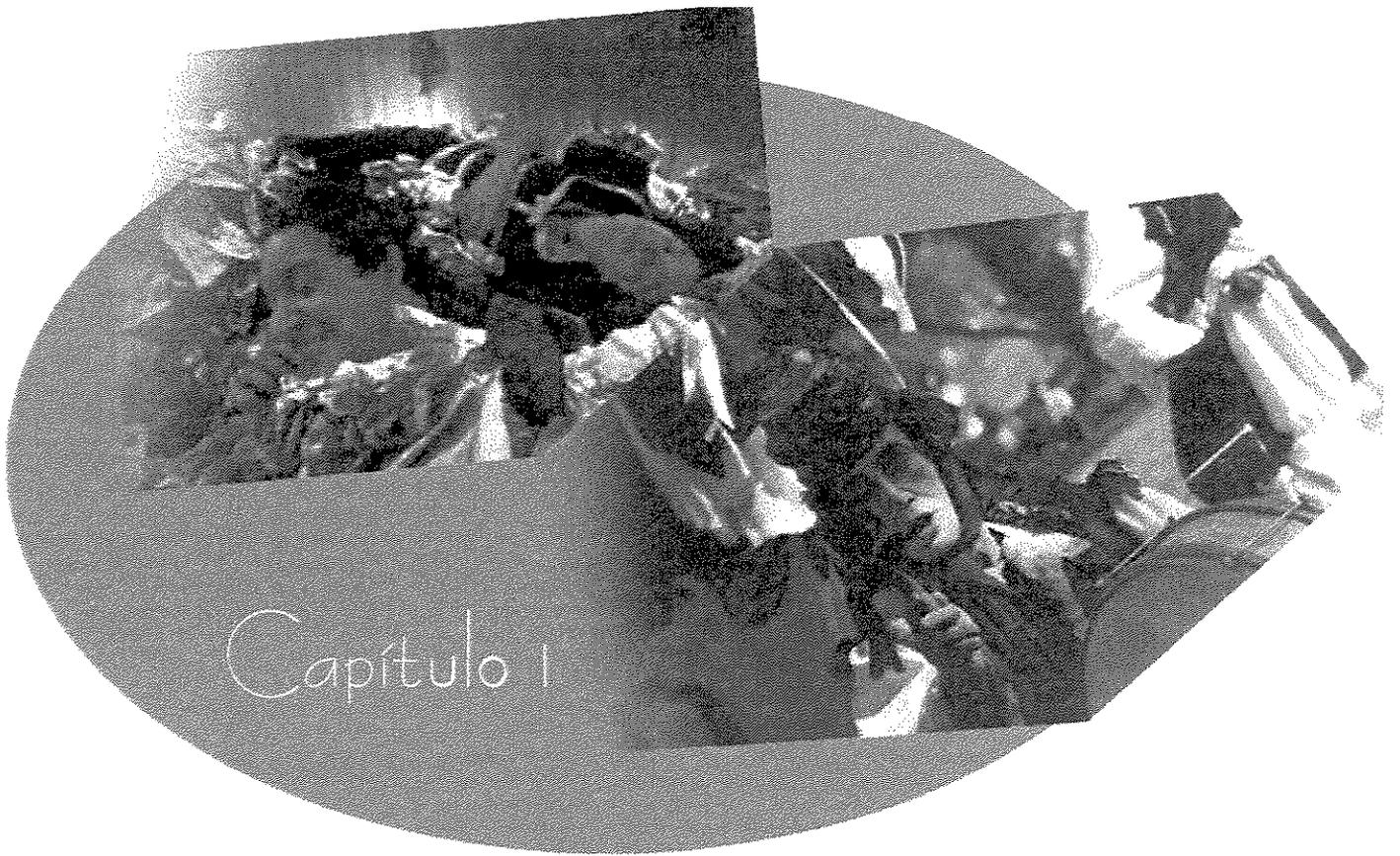
Geralmente, as companhias teatrais que se estruturam no *processo colaborativo* transcrevem para o texto experiências propostas durante a tessitura da encenação, geradas em sala de ensaios. Esse procedimento de trabalho não resulta em uma dramaturgia acabada, mas em

matéria formativa, em constante construção. Surge, assim, o conceito de *dramaturgia em processo*, método de criação textual que parte de improvisações e de experiências particulares dos atores, em parceria com os diretores, dramaturgos e dramaturgistas. Esse será o recorte do último capítulo desta Dissertação, analisando a proposta dramatúrgica do grupo paulistano *Companhia do Latão* (1996). Como se articula a questão da autoria teatral em companhias que desenvolvem o *processo colaborativo*? Como localizar o autor da criação teatral que envolve uma rede de co-autores? Tomando como referência o espetáculo *Auto dos Bons Tratos* (2002), verificaremos como o grupo desenvolve, na prática, a dramaturgia em proximidade da construção da cena. Esse capítulo encerra a conjunção de análises e reflexões sobre o *processo colaborativo*.

Assim, a dimensão analítica dessas quatro diferentes perspectivas de trabalho em grupo irão fundamentar a identificação dos procedimentos de construção de texto cênico, processos de atuação, encenação e relações com a cultura contemporânea. Esta pesquisa visa, portanto, instrumentalizar e documentar as relações e os processos de alguns grupos matriciadores dessa cena, em busca da compreensão e definição do *processo colaborativo*. Os recortes desenvolvidos para cada companhia procuram atender a evolução do teatro de grupo brasileiro, partindo do enfoque do *processo colaborativo*, o que garante a originalidade deste estudo, por localizar um perfil da criação coletiva contemporânea. Este trabalho, nesse sentido, propõe uma visão diferenciada em relação aos estudos freqüentes que estão sendo realizados sobre a *Companhia do Latão* ou o *Teatro da Vertigem*, por exemplo, e traz um levantamento cartográfico importante das produções que estão alinhadas sob o procedimento *colaborativo*.

Compreendemos que analisar o teatro de grupo brasileiro tendo como referências apenas algumas companhias da região sul e sudeste limita a abrangência de nossa pesquisa. Notamos a disseminação de uma série de companhias teatrais que se configuram a partir do modelo colaborativo e operam em toda extensão cultural nacional. Entretanto, devido à limitação de tempo e de maiores recursos, iremos nos restringir à análise de alguns contextos da cena teatral dessas duas regiões. Ao selecionarmos tais companhias teatrais como objeto de estudo, reconhecemos a possibilidade de estabelecer conexões e diálogos sobre os planos operativos que configuram o perfil do teatro de grupo brasileiro contemporâneo.

A investigação envolveu um trabalho cartográfico e operacional de contato com as companhias teatrais estudadas. Foram desenvolvidas técnicas de investigação e pesquisa de campo, como: levantamento de registros em áudio e vídeo; visita a acervos e centro de pesquisas teatrais; contato com artistas e pesquisadores, através de entrevistas e depoimentos; acompanhamento de espetáculos e eventos pertinentes ao desenvolvimento dessa pesquisa. Essa conjunção de procedimentos investigativos nos auxiliou compreender e definir os principais aspectos da criação teatral em grupo, tema a ser abordado no estudo a seguir.



Capítulo 1

PROCESSO COLABORATIVO:

modelo de criação teatral



1.1 PRECEDENTES HISTÓRICOS

“Talvez nossa referência mais próxima seja a criação coletiva,
em que a anarquia das funções levava a uma promiscuidade
das relações de trabalho e das autorias dentro de um grupo.
Não há dúvida de que somos filhos dessa linhagem”.
(Miriam Rinaldi – atriz do *Teatro da Vertigem*)¹

Para compreendermos as proporções da tendência do *processo colaborativo*, é inevitável que nos remetamos à historiografia do desenvolvimento e difusão do teatro de grupo, em âmbito nacional². E, ao examinarmos mais detalhadamente as suas “pré-formas”, recaímos nas raízes históricas, ou seja, na constelação de grupos que nos legaram pesquisas, textos e encenações de valores artísticos substanciais. Iniciativas como o *Teatro de Brinquedo* (1927), criado por Eugênia e Álvaro Moreyra, mais adiante do *Teatro de Estudante* (1938), de Paschoal Carlos Magno, o *Teatro Experimental* (1939) e a *Escola de Arte Dramática* (1948), criados por Alfredo Mesquita, o *Grupo Universitário de Teatro*, fundado por Décio de Almeida Prado, e o *Teatro de Amadores de Pernambuco* (1941)³, fundado por Waldemar de Oliveira, são alguns exemplos que mobilizaram o movimento teatral estudantil para a formação de grupos e festivais de teatro, que se estenderam em grande parte do território nacional.

Essa primeira geração incentivou a profissionalização das equipes teatrais e a conseqüente modernização do teatro brasileiro. O exemplo mais próximo dessa transição e extensamente analisado é o grupo *Os Comediantes* (1938). A equipe rompeu com o amadorismo da cena teatral brasileira, ao promover uma revolução estética, com o espetáculo *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, em parceria com o diretor polonês Zbigniew Ziembinski. A vinda de diretores e intelectuais estrangeiros no período de pós-guerra resultou na formação de companhias baseadas em pressupostos e técnicas, a exemplo de Jacques Coupeau e Stanislavski. Instaurou-se um compromisso diferenciado com a arte teatral, tendo como parâmetros o apuro do trato cênico,

¹ RINALDI, Miriam. “Existe ator que não seja criador?” *O Sarrrafo*. São Paulo, n.2, p. 9, abr. 2003.

² Não se trata de um retrospecto exaustivo de todos os movimentos e artistas que integraram a história do teatro de grupo brasileiro. Optamos em desenvolver um recorte historiográfico dos principais representantes, principalmente da região sul e sudeste, devido à impossibilidade de mapear e analisar todos os grupos que integram o contexto da cena nacional.

³ Sobre o *Teatro de Amadores de Pernambuco*, Décio de Almeida Prado diz que o grupo representava “o papel de um TBC menor, valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando com frequência o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico” (*O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 78).

sob a ótica realista de atuação e encenação. O império do *Teatro Brasileiro de Comédia* (1948), criado pelo diretor italiano Franco Zampari, ostentou produções centradas principalmente em repertórios de textos clássicos estrangeiros e na estética do virtuosismo realista. Resultado de sua fragmentação, formaram-se diversas companhias que sustentavam os reflexos artísticos de uma sociedade industrial e burguesa em ascensão. O *Teatro dos Sete*, *Teatro Bela Vista* da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, *Teatro Cacilda Becker*, *Companhia Tônia-Celi-Austran* e *Companhia Maria Della Costa* são alguns exemplos.

É importante frisar que a perspectiva histórica do teatro de grupo brasileiro que vem se difundido até hoje tem sua maior expressão a partir dos anos 60, com grande desenvolvimento na década seguinte. Rompendo com a predominância tebecista e adquirindo valores ideológicos e estéticos que reviam os padrões importados, configura-se um movimento teatral que reavivou a dramaturgia e encenação nacional. A orientação ideológica de artistas e grupos de contestação social propõe um diálogo entre a arte e um Brasil que passa por um período de agitação e tensão política. Diversos movimentos culturais irradiavam vitalidade e inovações, como a *Antropofagia*, a *Tropicália*, o *Cinema Novo* de Glauber Rocha e a poesia concretista de Haroldo de Campos, que utilizavam as artes como veículo para a afirmação da nacionalidade brasileira.

Nesse panorama, nascem o *Teatro de Arena* (1953), o *Teatro Oficina* (1958), o *Centro Popular de Cultura* (1961) e o *Opinião* (1964)⁴. Esses grupos são os principais representantes da “arte como incitação à ação política”, nas palavras de Iná Camargo Costa⁵. Difundiram uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de equipe nacional. A partir desse impulso inovador, desprende-se uma arte teatral vigorosa, no sentido criativo, e urgente às inquietações sociais de uma época em que se inicia o regime militar, no qual apenas o fato de reunir pessoas era em si um ato de resistência.

Sob a égide do teatro dialético e dos postulados brechtianos, a socialização da arte brasileira é antevista por encenações como *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco

⁴ Sobre a incursão dos grupos na história do teatro brasileiro, ver MOSTAÇO, Eldécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

⁵ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 94.

Guarnieri, *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e eventos como os Seminários de Dramaturgia (1958) propostos pelo *Teatro de Arena*. Os dramaturgos Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e Ariano Suassuna foram destaques desse evento, que revelou grandes nomes da dramaturgia nacional. O *Show Opinião* (1964) e os espetáculos de José Celso Martinez Corrêa, como *O Rei da Vela* (1966), de Oswald de Andrade, e *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque de Holanda, foram manifestações de jovens artistas e estudantes, em resposta à repressão militar. Essas vozes foram gradualmente se calando e o impulso criativo brasileiro foi tolhido em dezembro de 1968, com a vigência do AI-5.⁶

Segue-se um período de manifestações de existência efêmera e de instabilidade artística e profissional. A produção cultural brasileira foi inibida e a ausência de liberdade de expressão resultou em um estreito espaço de atuação. A dramaturgia e a cena que vinham firmando a nossa nacionalidade foram refreadas. A partir desse momento, diminuíram as produções de textos dramáticos e manifestos e a maioria dos grupos teatrais apresentavam peças com visível letargia diante dos acontecimentos sociais e se mantinham em condições proibitivas de sobrevivência. No entanto, algumas companhias e artistas resistiram. A atriz e produtora Ruth Escobar, por exemplo, destaca-se por integrar à cena brasileira atividades culturais de âmbito internacional. O Teatro Ruth Escobar (1964) foi o porto paulistano de encenações históricas como *O Balcão* (1969), do diretor argentino Victor Garcia. Escobar criou o *Festival Internacional de Artes Cênicas* (1974), em atividade na cidade de São Paulo, que inseminou toda uma geração da cena contemporânea brasileira. A convite da produtora, o encenador Robert Wilson participou da primeira edição do festival, com o espetáculo *The Life And Times of Dave Clark* (1974).⁷

Outro artista de destaque foi Augusto Boal que, a partir das experiências no *Teatro de Arena*, propôs uma forma de criação coletiva para a inclusão de um coletivo social participativo. Criou, no início dos anos 70, o *Teatro do Oprimido*, lançando luz às questões político-sociais urgentes. Em suas primeiras formas, Boal configurou suas experimentações a partir do *Teatro*

⁶ Medida governamental instituída no governo do general Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968. O AI-5 impôs medidas de censura à imprensa e tolheu a liberdade de expressão brasileira. Esse período foi marcado pela repressão a tortura daqueles que se opunham ao regime militar, e pelo mau tratamento das artes e de seus representantes.

⁷ O título original do espetáculo de Robert Wilson é *The Life and Times of Joseph Stalin*, mas a censura municipal apenas liberou a temporada no Teatro Municipal de São Paulo se alterasse a referência a Joseph Stalin no título para *Dave Clark*.

Jornal, Teatro-Imagem, Teatro Invisível, Teatro Fórum e outras técnicas que visavam a inserção de manifestações teatrais na realidade cotidiana e popular, tomando o espectador como *espectator*, termo criado por Boal para definir a participação do espectador como protagonista da ação dramática. Assim, o teatro passa a ser praticado como via de sensibilização, discussão e problematização das oposições entre opressores e oprimidos no contexto social.⁸

O *Teatro Oficina*, após um período de produção de espetáculos associados à literatura dramática e a uma linha de encenação realista, como *Pequenos Burgueses* (1963) e *Andorra* (1964), destacou-se com a montagem tropicalista de *O Rei da Vela* (1966), de Oswald de Andrade, um dos maiores êxitos do grupo. Em seguida, em sua fase brechtiana e de abordagem dialética, com *Galileu Galilei* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969), o grupo passou a investir na busca de linguagens cênicas, definições estéticas e postulações políticas para a realização de uma arte brasileira. Após a experiência de Zé Celso na direção de *Roda Viva* (1968), o *Oficina* desconstruiu a estrutura organizacional do teatro, propondo um modelo de criação coletiva, nos moldes do teatro de vanguarda e experimental que vinha se realizando nos Estados Unidos e na Europa. A produção cênica nacional passa em revista seus parâmetros de criação em equipe, enveredando-se pelo teatro não-institucionalizado e pela perspectiva coletiva.

⁸ Sobre esses procedimentos, ver: BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Em 1986, Boal cria o *Centro de Teatro do Oprimido (RJ)*, associação voltada para projetos sócio-culturais e pedagógicos, visando à democratização dos meios de produção cultural e, conseqüentemente, da sociedade brasileira.

1.2 GRACIAS, SEÑOR: marco inicial da cena coletiva brasileira

“- Sim, lobotomizam-se os nossos cérebros,
aceitamos a submissão, nossa função social de obedientes
Homo Normalis ou
- Não, vamos tentar juntos um novo tratamento
para a explosão criativa de nossa energia encarcerada”.
(*Gracias, Señor* – Teatro Oficina)⁹

Com a vinda do grupo norte-americano *Living Theatre* para o Brasil, a convite do diretor José Celso Martinez Corrêa, em julho de 1970, alteram-se os padrões da criação teatral em vigor. No início dos anos 60, em exílio na Europa, o *Living Theatre* conduz a implantação de uma forma diferenciada de criação teatral: “Foi durante este período que o grupo desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva”¹⁰, segundo Margot Berthold. A partir dessas diretrizes, o teatro proposto por Judith Malina e Julian Beck tornou-se fonte referencial para o teatro de grupo brasileiro: “Viemos ao Brasil para realizar uma experiência coletiva com o elenco do *Teatro Oficina* e o *Grupo Los Lobos* de Buenos Aires. Achamos que será a tarefa mais importante de nossa vida.”, profetizou Beck¹¹. Apesar das divergências ideológicas e estéticas entre os grupos que comprometeram essa proposta de parceria, a estada do *Living Theatre* rendeu ao teatro nacional o ingresso ao modelo de criação coletiva.

Como resultado desse encontro, os integrantes do *Teatro Oficina* lançaram-se na investigação em conjunto, resultando na criação do espetáculo *Gracias, Señor* (1972). O fluxo de inovações rompeu com os padrões que o *Oficina* vinha se apoiando e promoveram uma “revolução”, ou melhor, uma “re-volição” como definiram¹². A organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob a ótica libertária. Os atores tornam-se *atuadores* e o teatro em *Te-ato*. Esses conceitos criados pelo *Oficina* surgem como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à

⁹ *Gracias, Señor*, roteiro do espetáculo teatral. Criação coletiva do *Teatro Oficina*. São Paulo, 1972, p. 08.

¹⁰ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 521.

¹¹ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 422.

¹² “Grupo Oficina Brasil em Re-Volição! Gracias, Señor”. Programa em Revista, São Paulo, ano 2, n. 22, p. 1, 15 dez. 1971 a 15 jan. 1972.

superação da divisão palco/platéia. O grupo redigiu o manifesto *Do Teatro Morto ao Te-Ato*, com as seguintes inquietações:

“As transformações sociais pelas quais está passando o Brasil, serão melhor percebidas pelos indivíduos através do contato direto com outros indivíduos. O melhor meio de **informação e conscientização** de transformações é ainda a informação que o nosso corpo testemunha em contato com outros corpos, no momento em que se dispõe a um contato *vivo* e informativo – isto é, o teatro na acepção mais literal: **TE-ATO**. (...) O que se passava na divisão **palco platéia** será superado - a existência da platéia está com os dias contados – pois com o papel de *consumidor* que teremos de desempenhar perante os **grandes meios de comunicação** – o teatro, isto é, a ação direta, técnicas de tirar o consumidor do seu passivo estado de contemplador de informação para fazer dele meio de irradiação da mesma”.¹³

Com a criação coletiva *Gracias Señor*, inicia-se a fase de radicalização da criatividade e interferência social do *Oficina*. Com duração de oito horas, o espetáculo era apresentado em duas sessões em dias consecutivos. O texto-roteiro¹⁴ do espetáculo foi elaborado coletivamente, a partir de colagens de diferentes fontes textuais, das improvisações dos atores e das evoluções espontâneas durante a apresentação. Alteraram-se os valores de criação em grupo, delegando ao conjunto a autoria do ato cênico. Assim, o teatro antropofágico do *Oficina* envereda-se pelo caminho da criação coletiva, pelas formas anárquicas de organização teatral e pela negação da autoridade cerceadora. Com equivalências às manifestações vanguardistas do período, *Gracias, Señor* se traduz por uma experiência conjunta, nos moldes do espetáculo *Paradise Now* (1968) do *Living Theatre*. Para o diretor José Celso Martinez Corrêa, *Gracias Señor* foi:

“o fruto da experiência mais radical de pessoas que não quiseram entrar no teatro censurado e prostituído, que não se venderam e resolveram com sua própria vida física entrar no escuro e no caos, sem deixar nenhum grito parado no ar. (...) O mundo do sistema foi desabitado, abandonado pelos artistas, pelos loucos, pelos revolucionários. (...) Esse ‘sistema’ que está aí não tem saída. (...) Hoje estou mais interessado em criar uma estrutura de relações de confiança entre as pessoas, isto é, toda uma *sociedade alternativa*. (...) O antídoto contra o sistema é a anarquia, anarquia entendida não como ausência de governo mas ausência de dominação”.¹⁵

¹³ “Grupo Oficina Brasil em Re-Volição! Gracias Señor”. Programa em Revista, São Paulo, ano 2, n. 22, p. 2, 15 dez. 1971 a 15 jan. 1972.

¹⁴ O roteiro é dividido em sete partes: A Confrontação, Aula de Esquizofrênica, A Divina Comédia, A Morte, A Ressurreição dos Corpos, O Novo Alfabeto e *Te-ato*.

¹⁵ Depoimento de José Celso, in MOSTAÇO, Eldécio, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, cit., p. 149-150.

Para termos outros parâmetros analíticos, convém destacar a impressão de Armando Sérgio da Silva sobre o espetáculo:

“*Gracias Señor* era uma ‘peça-estrutura’ de autoria coletiva, sem direção. ‘Atuadores’, e não mais atores, coordenavam uma experiência nova de comunicação, recriavam uma viagem pelo Brasil: utilizavam tudo o que pôde ser notado, visto, filmado etc., ao mesmo tempo em que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao ‘te-ato’. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em ator de ‘te-ato’... A vida renovada pela arte”.¹⁶

Ao que tudo indica, *Gracias, Señor* deixou uma profunda marca no processo de radicalização do teatro de grupo brasileiro, influenciando as gerações seguintes. No entanto, as responsabilidades pela criação à “contra-mão” recaíram sobre o próprio *Oficina*: as apresentações do espetáculo foram impedidas pela Censura Federal. Em dezembro de 1972, o grupo fez uma nova tentativa de experimentação cênica associada à idéia do coletivo, com o espetáculo *As Três Irmãs*, de Tchecov, mas seguiu um período de saídas de integrantes, como Renato Borgui, e tenso, devido à situação política que se agravava, que levou o *Oficina* a um processo de desmembramento, até a sua dissolução.¹⁷

A ditadura militar se estendeu durante um período de vinte anos (1965-1985). Dissolvidos importantes grupos como o *Arena* e o *Oficina*, de São Paulo, o *Opinião e Comunidade*, do Rio de Janeiro, no início da década de 70, outras companhias se formaram, anunciando novos contornos para o teatro de grupo brasileiro. O discurso engajado e contestatório tornou-se contido e se desgastou. Jovens que se reuniam para a criação teatral pareciam, na sua maioria, mais interessados em promover um espaço de auto-expressão à sistematização de seus procedimentos criativos e interações com a problemática social vigente. No entanto, essa opção não diminui a importância do teatro de grupos dos anos 70, que levaram adiante o legado de *Gracias, Señor*: a revisão de parâmetros de criação teatral, amparados, principalmente, na construção coletiva.

¹⁶ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 206.

¹⁷ Após ter *Gracias, Señor* censurado, o *Teatro Oficina* fechou suas portas. O líder do grupo, José Celso Martinez Corrêa viajou para Portugal e Moçambique, em auto-exílio, em 1974.

1.3 CRIAÇÃO COLETIVA: continuidade e difusão

“O processo coletivo não implica o ‘todo mundo faz tudo’, mas pressupõe o ‘todo mundo opina em tudo’”:
(Sílvia Fernandes)¹⁸

O teatro de criação coletiva não se traduz pela produção artística de expressão de um único indivíduo “reconhecido como possuidor de uma competência especial e investido num poder de criação”¹⁹, mas é resultado da autoria e contribuições de todos os integrantes de um núcleo. Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da participação igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada, ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva. De acordo com o teórico teatral Patrice Pavis:

“essa forma de criação é reivindicada como tal por seus criadores desde os anos sessenta e setenta. E está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a ‘tirania’ do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas”.²⁰

Assim, compreendemos que a experiência coletiva provém de uma dimensão sociológica e cultural, determinada pelas vanguardas artísticas que questionaram as estruturas sobre as quais as artes se apoiavam. Diversos grupos estrangeiros nortearam-se pela diretriz coletiva, como os norte-americanos *Bread and Puppet Theatre* (1962), de Peter Schumann, *Performance Group* (1962), fundado por Richard Schechner, *Open Theatre* (1963), de Joseph Chaikin, *La Mama Experimental Theatre Club* (1961), fundado por Ellen Stewart, e o movimento alternativo inaugurado pelo *Off-Off Broadway*. Nessa linha, ainda temos o francês *Théâtre du Soleil* (1969), de Ariane Mnouchkine, os colombianos *Teatro Experimental de Cali* (1962), idealizado por Enrique Buenaventura, *La Candelária* (1966), de Santiago García, o peruano *Yuyachkani* (1971), fundado por Miguel Rubio e Teresa Ralli, e posteriormente o catalão *La Fura dels Baus* (1979), que são exímios exemplos de congregações de procedimentos coletivos, muitos ainda em atividade.

¹⁸ FERNANDES, S. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 72.

¹⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 212.

²⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 79.

Com diferentes perspectivas estéticas e ideológicas, grande parte dessas companhias irradiou influências substanciais na formação de outros núcleos teatrais. Nos anos 70, configuraram-se diversas companhias independentes na forma de produção, organizando-se em cooperativas, em oposição aos padrões impostos pelo mercado cultural, e experimentais, enquanto desenvolvimento de uma linguagem e identidade artística. Grupos como os paulistanos *Teatro União e Olho Vivo* (1969), *Royal Bexiga's Company* (1972), *Pod Minoga* (1972), *Ventoforte* (1974), *Pessoal do Victor* (1975), *Mambembe* (1976), *Ornitórrinco* (1977), os cariocas *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1972), *Tá na Rua* (1974), o sergipano *Imbuça* (1977) e o gaúcho *Ói Nós Aqui Traveiz* (1978) dão continuidade ao legado do *Oficina* e fixam na cena brasileira a tendência da criação coletiva.²¹

A instituição de cooperativas teatrais é uma alternativa econômica e artística usual na prática desses grupos. A predominância de cooperativas incentivou a difusão de uma política organizacional participativa, na qual a colaboração dos integrantes em sua totalidade determina a obra. Sílvia Fernandes constata que “a cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva e a uma democrática repartição das tarefas práticas”²². Já para o teatrólogo Décio de Almeida Prado:

“Em vez de desmembramento de funções de qualquer empresa comercial bem organizada, estes conjuntos propõem-se a criar coletivamente, durante os ensaios, ao sabor das improvisações de cada intérprete. Texto e espetáculo nascem assim, lado a lado, produtos do mesmo impulso gerador, enunciando não experiências ou emoções alheias, mas vivências específicas do grupo. O encenador, em tal caso, é menos mestre que agente catalítico, nada impedindo que seja auxiliado por um escritor, desde que este renuncie a seus antigos privilégios, aceitando trabalhar em equipe e para a equipe”.²³

Sob esses pontos de vista, nota-se que o procedimento de criação coletiva não encerra um modelo fixo de produção teatral. Admite-se uma diversidade de parâmetros teóricos e práticos, sobre os quais se estabelece a coletivização do trabalho. O artista e teatrólogo Fernando Peixoto pontua ao menos duas leituras que definem a criação coletiva: primeira, “a partir de uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no

²¹ A criação coletiva da maioria das companhias citadas foi detalhadamente analisada por Sílvia Fernandes, Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (*Grupos teatrais – anos 70*, cit.).

²² FERNANDES, *Grupos teatrais – anos 70*, cit., p. 14.

²³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 129.

grupo, de alguém como ‘chefe’ ou ‘autor’ ou ‘diretor’, porque para estes isto seria a negação do conceito, já que todo o grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo”²⁴. Essa forma de criação coletiva equipara-se à proposta do *Gracias, Señor* ou de iniciativas cênicas promulgadas pelo *Living Theatre*. E uma segunda leitura, na qual se estabelece “um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores desta vontade coletiva, figuras que assumem as tarefas de ‘autor’ ou ‘diretor’”²⁵. Ou seja, essa segunda forma de criação pressupõe o avanço do conceito democrático do coletivo, sem abolir a delegação de responsáveis pela coordenação de determinados setores. Conserva-se a divisão de tarefas, estabelecida de acordo com a especialização e, também, o interesse e habilidades dos integrantes, que podem sugerir soluções nos diferentes campos. Assim, os princípios da construção dramática e/ou cênica norteiam-se segundo os critérios da totalidade integrada. Essa forma de criação é a que mais se aproxima do *processo colaborativo* proposto pelas companhias teatrais atuais.

Nesse sentido, admitem-se variações que convergem para um ponto comum: a dimensão coletiva. Apesar de diferentes percursos e perfis, constata-se equivalências nos procedimentos de criação coletiva dos grupos citados. Segundo essa prerrogativa, a função do ator amplia-se, apropriando uma rede de atividades antes incumbidas a profissionais especializados, como ocorre com frequência nas formas de criação cênica tradicional. O ator passa a operar desde a elaboração dramática, à confecção de figurinos, cenários e demais tarefas da produção. De acordo com Sílvia Fernandes:

“Quando se focaliza o ator, percebe-se que sua função sofreu uma mudança de eixo (...). Em primeiro lugar porque o ator do grupo é resultado de um novo processo de trabalho. Com a modificação das condições de criação, ele deixa de ser um especialista da arte de interpretar personagens. Por exigência de sua prática, aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber e, às vezes, executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas”²⁶.

²⁴ PEIXOTO, Fernando. “Dramaturgia & Grupo”. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano 2, n. 2, p. 4, 1993.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ FERNANDES, *Grupos teatrais – anos 70*, cit., p. 235.

O processo de construção dramaturgica e cênica ampara-se prioritariamente nas improvisações. A natureza processual das montagens reforça a iniciativa de abertura da obra, ou seja, o espetáculo absorve as interferências dos atores e demais artistas, e, após a estréia, o coletivo se completa com a inserção do espectador. A partir dessa diretriz processual, o ator torna-se o vetor principal da criação. A ordenação do material coligido nas improvisações e trabalhos realizados em sala de ensaio compete ao diretor ou líder do grupo. A elaboração da escritura dramaturgica geralmente sintetiza as colaborações e identidade do coletivo. O diferencial encontra-se no tratamento participativo, descentralizando o poder das mãos do diretor. Assim, a função do diretor teatral é redimensionada, conforme prossegue Fernandes:

“Como sintoma dessa organicidade, o encenador ganha novos atributos. Em primeiro lugar, não lhe pertence a concepção do trabalho. O espetáculo é fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular. Se ainda cabe ao diretor a organização do todo, esta não visa a adequar-se a um projeto anterior com o qual procure harmonizar os elementos da montagem. Ao contrário, cabe a ele dispor, da melhor forma possível, todas as contribuições dos criadores”.²⁷

Notamos que mesmo em grupos que se estruturam em bases coletivas, a presença de um líder ou diretor faz-se necessária. Assim como Julian Beck estava para o *Living Theatre* ou José Celso Martinez Corrêa para o *Oficina*, Hamilton Vaz Pereira era o mediador do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, Naum Alves de Souza figurava era o eixo centralizador no início do *Pod Minoga* e Carlos Alberto Soffredini coordenava as pesquisas cênico-circenses do *Mambembe*. Esses exemplos atestam a importância do diretor na criação em grupo. De acordo com Armando Sérgio da Silva:

“Os grupo de mais relevante importância, cujas pesquisas marcaram época na história teatral, contaram com líderes vigorosos. O próprio Grotowski, que critica a pessoa do diretor, afirmou que a criação coletiva significaria ‘incompetência coletiva’. Parece-nos que o polonês tem razão, pois quando falamos do Teatro de Arte de Stanislavski, o Teatro Imediato de Peter Brook, do Living Theatre de Julien Beck e Judith Malina, do próprio Teatro Pobre, de Grotowski e mesmo o Teatro de Arena de Boal e Guarnieri, estamos falando explicitamente daqueles que lhes imprimiram as linhas características. Sem eles, muito provavelmente, tais grupos não teriam mantido a continuidade de trabalho e efetuado o desenvolvimento

²⁷ FERNANDES, *Grupos teatrais – anos 70*, cit., p. 323.

artístico necessários que os tornaram teatro expressivos ao nível nacional e internacional, como a maioria deles o foi”.²⁸

Mesmo com princípios de abertura e descentralização do poder criativo nas mãos de um único representante, é visível no trabalho em grupo a presença de representantes. Líderes, diretores ou artistas que apresentam algum destaque intelectual, artístico ou empreendedor, tomam à frente das produções ou gerenciamento das equipes. Embora, compreendemos que, muitas vezes, as “linhas características” que nos fala Peixoto, também podem ser resultado da interação do coletivo, que conduzem os horizontes de organização e métodos de trabalho. Com raízes em expressões de contracultura, *happenings*, laboratórios e centros de pesquisas teatrais disseminados no teatro ocidental, a criação coletiva modulou uma nova perspectiva de condução e criação teatral. Tornou-se uma expressão artística usual, a partir desse período. No entanto, assim como a crítica feita por Grotowski à criação coletiva, destacada na passagem acima, diversas são as oposições que delegam a esse modelo de criação cênica um caráter de semiprofissionalismo e pouco compromisso com a arte teatral.

1.3.1 O estigma do amadorismo

Notamos que o procedimento de criação coletiva é circundado por uma aura de descrença por parte dos profissionais de teatro mais tradicionalistas ou por companhias que por esse procedimento foram contaminadas, mas que avançaram nas pesquisas sobre a coletivização da criação teatral. Muitas vezes, o modelo de criação coletiva é tido como uma arte amadora, experimental, oposta aos padrões empresariais, incipiente quando se trata de publicações de textos, reflexões e sistematizações de seus instrumentos de trabalho. Criou-se um estigma de uma arte composta por uma juventude que a tomava não apenas como um compromisso estritamente profissional, mas como veículo de revelação pessoal, em um universo que se vertia pelos procedimentos anárquicos de organização. Essas condições envolveram a criação coletiva em uma esfera de semiprofissionalismo, que se mantém até hoje. No entanto, devemos nos atentar que esse perfil também é resultado de um período histórico de repressão e impedimento da livre

²⁸ SILVA, Armando Sérgio da, *Oficina: do teatro ao te-ato*, cit., p. 110.

expressão, com interdições de textos, publicações e apresentações, o que tolheu uma arte que estava sendo realizada em diálogo com o seu tempo.

Em alguns casos, o forte enfoque experimental baseado na espontaneidade criativa dos artistas e a aversão aos parâmetros teóricos que sustentassem suas práticas eram condições primeiras para a criação. Em seu estudo, Sílvia Fernandes analisa o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que se destacou em montagens como *Trate-me Leão* (1977) e *Aquela Coisa Toda* (1980):

“O Asdrúbal Trouxe o Trombone assume uma postura francamente antiintelectualista na construção dos espetáculos, contrapondo à teoria teatral a prática cênica. A pesquisa e a reflexão teórica são vistas como suspeita, pois parecem agir como elementos impeditivos da originalidade ou mesmo vitalidade do que se faz em cena. O grupo pretende formular a linguagem teatral através da prática desenvolvida no processo de improvisações e jogos coletivos, que permite a invenção de meios de expressão próprios, não marcados pelo fazer teatral mais institucionalizado”.²⁹

Compreendemos que a espontaneidade no ato criativo não é subtraída quando amparada por alguma fundamentação teórica ou sistematização do trabalho. Ao contrário, o grupo e a memória teatral brasileira ganham com tal posicionamento. No entanto, esse era o requisito para a revelação de parâmetros artísticos de companhias como o *Asdrúbal* e que, de sua maneira, lograram realizar suas intervenções teatrais. Era o momento de descobertas e experimentações que reviam as estruturas dogmatizadas pela forma mais tradicional de criação cênica. Outro fator que delega à criação coletiva o caráter amador é a falta de técnicas específicas de treinamento e preparação de ator de algumas companhias. Sobre o grupo *Pod Minoga*, em suas montagens como *Folias Bíblicas* (1977) e *Salada Paulista* (1978), Sílvia Fernandes aponta:

“era visível o despreparo dos atores em relação às técnicas de interpretação. O treinamento não incluía exercícios de preparação de corpo e de voz ou mesmo o conhecimento de métodos de criação de personagem. Os procedimentos eram descobertos durante os ensaios, quando o criador tentava descobrir um jeito próprio de representar, sempre usando a inabilidade como ponto de partida”.³⁰

²⁹ FERNANDES, *Grupos teatrais – anos 70*, cit., p. 220.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 190.

Convém acentuar que a falta de domínio dos recursos técnicos e a repulsa aos postulados teóricos não são características de todos os grupos de criação coletiva em vigor no período. O grupo *Ornitorrinco*, por exemplo, partia de uma base técnico-temática apurada para então desenvolver espetáculos como *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill* (1977) e *Mahagonny Songspiel* (1982). Criado a partir do encontro entre Luiz Roberto Galizia, Maria Alice Vergueiro e Cacá Rosset, o grupo assentava-se sobre métodos de pesquisas, estudos e discussões teóricas aprofundadas, na preparação e treinamento técnico dos atores e na especialização da construção das personagens e das cenas. Igualmente, o grupo *Mambembe* tinha como parâmetro inicial a pesquisa sobre a estética da linguagem circense e a cultura popular brasileira. Sob coordenação de Carlos Alberto Soffredini, o grupo recorria a inúmeras técnicas de preparação corporal e vocal, baseadas na arte do circo, nas danças e músicas folclóricas brasileiras, no domínio de manipulação de bonecos e na composição das personagens a partir de pesquisas de campo e observações. Essas eram algumas exigências que atendiam na criação de seus espetáculos, como *A Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1976) e *A Farsa de Inês Pereira* (1977).

A partir desses pressupostos, não podemos generalizar a definição da cultura coletiva como uma arte despreocupada com o apuro do trato cênico e com a ausência de procedimentos técnicos. Outro exemplo de continuidade de trabalho de pesquisa é o grupo *Pessoal do Víctor*, formado por alunos recém saídos da Escola de Arte Dramática (EAD-USP). Dirigidos por Celso Nunes, a companhia destacou-se com a montagem *Víctor, ou As Crianças no Poder* (1975), de Roger Vitrac. E ainda, apesar de poucas congregações recorrerem à documentação dos textos desenvolvidos em labor próprio e coletivo, disseminou-se uma geração de novos dramaturgos, como Fauzi Arap, Naum Alves de Souza, Carlos Alberto Soffredini, Flávio de Souza, Mário Prata, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Roberto Athayde, Maria Adelaide Amaral e Luís Alberto de Abreu são alguns nomes de destaque.

Outros indícios que reforçam o estigma de amadorismo dos grupos de criação coletiva foram as dificuldades de driblar os impasses econômicos de manutenção de uma cooperativa que resultaram, muitas vezes, na dispersão e/ou na dissolução dos núcleos. E também a sustentação do estandarte da anarquia enquanto modelo ideológico e organizacional, que gerou incredulidade

e falta de confiança em tais ambições e procedimentos juvenis. Apesar desse modelo de criação teatral resistir às décadas seguintes, diversas foram as companhias que seguiram essa “moda”, porém poucas prosperaram. Essas são algumas contradições que, conseqüentemente, fragilizaram o movimento de teatro de grupo, devido ao estigma de uma arte menor, experimental e alternativa, e fortaleceu a volta da autoria concentrada em um único representante.

1.4 ANOS 80: abertura e dissonâncias

*“Walk in silence
Don't walk away in silence
See the danger always danger
Endless talking life rebuilding
Don't walk away”.*
(*Atmosphere - Joy Division*)

Aprovada a *Lei da Anistia* (1979) e atenuada a ditadura militar, a primeira metade dos anos 80 marca um período de transição e ímpeto no resgate da democracia, em movimentos populares, como *Diretas Já* (1984). Nas artes figurou os reflexos de um esvaziamento ideológico e artístico, resultado da situação de travessia entre os últimos momentos do regime autoritário e a passagem gradual para a abertura à democracia. O esvaziamento de uma perspectiva social e política das artes, a nosso ver, caracteriza e reforça a opção estética dominante que circunscreveu a produção artística dos anos 80.

Desenvolvendo uma análise sobre a produção teatral desse período, podemos dizer que as manifestações cênicas brasileiras também foram marcadas sob a égide esteticista. O *metteur en scène* retornou ao centro da cena brasileira, normalmente associado a um projeto de encenação autoral. Houve, nesse sentido, uma desvalorização do teatro associado ao texto dramático, sublinhando uma fase de declínio da dramaturgia nacional. A formação de grupos de pesquisas teatrais continuou se desenvolvendo, porém, muitos tiveram sua atuação orientada pelo impulso criativo do diretor/encenador que normalmente concentrava a formação de equipes ao seu redor. Assim, as formas teatrais são delimitadas pela hegemonia do diretor como autoridade responsável pela organização, condução e definições temáticas e, principalmente, estéticas da ação teatral.

A montagem inaugural foi *Macunaíma* (1978), criada pelo grupo *Pau Brasil* (1974) e pelo diretor Antunes Filho, inspirada na obra de Mário de Andrade. O espetáculo representa um salto qualitativo dos parâmetros processuais e estéticos que cercam uma produção cênica. A partir dessa experiência, temos, novamente, o domínio do diretor/encenador, dotado de uma forte personalidade e, muitas vezes, impositiva, como é o caso. Desde então, Antunes Filho está à frente do *Centro de Pesquisas Teatrais* (CPT), em São Paulo, desenvolvendo um intenso estudo sobre a arte de ator. Em parceria com o grupo, renomeado como *Macunaíma*, desenvolveu antológicas montagens, no decorrer da década: *Nelson 2 Rodrigues* (1984), *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1986), *Xica da Silva* (1988) e *Paraíso Zona Norte* (1989) são alguns exemplos.³¹

Esse movimento de retorno da criação artística às vertentes de expressão pessoal, no entanto, não significa, em sua totalidade, um retrocesso da arte teatral brasileira. O rigor e o preciosismo estético são exigências que recaem sobre o diretor. A ele são delegados o poder de decisão e o papel de representante/autor da encenação. Avaliamos esse período de hegemonia autoral, favorável à estetização dos recursos semânticos da cena. Os procedimentos de construção cênica são formalizados, visando à materialidade da cena em configurações visuais e sonoras, em impulsos diretivos e autorais, a exemplo da coreógrafa alemã Pina Bausch e dos encenadores norte-americanos Richard Foreman e Robert Wilson.

A estetização da cena também é resultado da intermediação e absorção dos parâmetros artísticos inovados pelos movimentos vanguardistas das décadas anteriores. Os anos 80 incorporam o cruzamento entre teatro e a *arte da performance*. É notável o teatro autoral desse período contaminou-se por essa via expressiva, em que associa as artes visuais, sonoras, fragmentações espaço-temporal da narrativa ao gosto da arte cinematográfica e mediações tecnológicas. Esse espectro de interfaces criativas determina uma arte teatral híbrida em sua concepção e polissêmica na aceção. Com raízes em manifestações como os *happenings* e *body art*, a *performance* “chega à maturidade somente nos anos oitenta”³², segundo Patrice Pavis.

³¹ Sobre o encenador, ver: GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

³² PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*, cit., p. 284.

Sobre o impacto da *performance* nas diferentes vertentes do teatro dos anos 80, convém destacar as palavras do diretor e pesquisador Renato Cohen:

“Passado seu impulso mais radical – dionisiaco, contracultural (próprio dos anos 60) – e herdeira direta de outras manifestações de ruptura como o dadá, as cenas escândalo surrealistas, a conceituação situacionista, as *actions/happenings*, a arte da performance, ontologicamente híbrida, polissignica, conflui nos anos 80 para experimentações mais formalizadas, num movimento que permeia com as disciplinas tradicionais (teatro, artes plásticas, dança) funcionando, pela radicalidade de seus praticantes – em termos de atuação, isenção em relação a modismos ou imediatismos comerciais, descaso com a mídia, público etc., -, como manancial isento, fonte das experimentações artísticas na sua pulsão mais livre”.³³

A transição dos “antipostulados” da *arte da performance*³⁴ para experimentações mais formais do teatro em vigor, instaurou uma revisão da construção narrativa, incitação à polivalência do artista/intérprete/autor/encenador, a exploração de ambientes/espacos não usuais para as apresentações cênicas e a abertura para uma criação artística em processo. As formas teatrais são inseridas em um contexto multidisciplinar, próprio da *performance*. Essas características são operadas nas incursões do diretor Luiz Roberto Galizia – que, após seu contato com a criação de Robert Wilson e com o grupo *Ornitorrinco*, dirigiu o *Ponkã*, em parceria com Paulo Yutaka (*Aponkãnlipsis*, 1984) -, na autonomia e polivalência da atriz performática Denise Stoklos (*Elis Regina*, 1982; *Mary Stuart*, 1987) e seu *Teatro Essencial*, e nas experimentações contemporâneas do diretor Renato Cohen (*O Espelho Vivo*, 1986), os dois últimos com grande proeminência na década seguinte.

Um dos expoentes dessa linhagem de diretores/encenadores que absorvem aspectos da *performance* é Gerald Thomas. Idealizador da *Companhia de Ópera Seca*, criou virtuosas produções como *Carmen com Filtro 2* (1988) e *M.O.R.T.E.* (1990). Seus espetáculos apresentavam uma polissemia de elementos visuais e sonoros inovadores que “abrasileirou” uma rede de procedimentos importados das vanguardas norte-americanas e europeias, trazidos na bagagem cultural do diretor. Referência à obra de arte total wagneriana, o diretor serviu-se da

³³ COHEN, Renato. “A Cena Transversa: confluências entre o teatro e a performance”. *Revista da USP*. Dossiê Teatro, n.14, p. 81, 1992.

³⁴ A linguagem da *performance* é detalhadamente conceituada e analisada no livro *Performance como Linguagem*, de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1989, relançado em 2003.

estilização das artes plásticas em cruzamento com a literatura, música e teatro. Outra característica marcante do teatro auto-referencial proposto por Thomas é a fragmentação da narrativa, em um processo de desconstrução do texto dramático formal. Essas são algumas das marcas autorais de Gerald Thomas³⁵, que contou com a parceria com a atriz Bete Coelho e a cenógrafa Daniela Thomas. Justificando a reafirmação do diretor contemporâneo, Thomas faz a seguinte constatação:

“O diretor acabou tomando o centro do palco. Sem saber como, a voz íntima do diretor acabou por espantar o senso comum. Isso também virou o seu inferno, pois extrapolou a convenção de colaboração e parceria, da qual o teatro depende. (...) Nesse centro do palco o diretor contemporâneo encontra o seu maior paradoxo: o de perceber que, através do excessivo auto-exame e da enfermidade narcisista, ele perdeu sua inocência. O drama foi substituído por qualquer artifício que retratasse a ‘genialidade’ de seu autor ou criador”.³⁶

Ao extrapolar a “convenção de colaboração e parceria”, conquistada com tanto esforço pelo teatro de grupo das décadas anteriores, o teatro de diretor reforça a estruturação hierárquica semelhante às antigas companhias tebecistas. O ator volta a ser instrumento da criação do diretor que também apropria a função de dramaturgo/dramaturgista. Aderbal Freire-Filho, Celso Nunes, Ulysses Cruz, Moacyr Góes, Bia Lessa, Antônio Abujamra levam à cena sua assinatura pessoal e definem uma tendência, conforme explica Jacó Guinsburg:

“O surto do chamado ‘teatro de diretor’ nos últimos anos valorizou sobremaneira a invenção cênica como tal e sua qualificação estética, que, se de uma parte apresentou, a partir do século XIX e principalmente com a definição do estatuto artístico do encenador, uma crescente objetivação e visibilidade crítica e pública, de outra parte, só mais recentemente configurou-se como uma tendência marcante do teatro contemporâneo”.³⁷

Acreditamos que essa tendência representa um período de transição necessário para estabelecer formas diferenciadas de organização teatral. Realizações singulares foram propostas, sintoma de uma urgência em revisar a teatralidade visual da cena, redefinir as fronteiras entre

³⁵ Sobre o diretor, ver: FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

³⁶ FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 25.

³⁷ GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 111.

escritura cênica e dramática, propor resoluções inéditas para a criação nacional. No entanto, notamos que algumas companhias centradas basicamente na autoria do diretor/encenador não prosperaram, como a própria *Companhia de Ópera Seca*. Essa condição é contrária à de diretores associados às companhias que distribuí o poder de criação entre seus integrantes. Essa constatação vem a confirmar a necessidade de revisão da função do diretor, quando se trata da criação em grupo.

1.4.1 A coexistência do teatro de grupo

Contrapondo e interagindo com essa tendência, soma-se ao teatro brasileiro dos anos 80 a formação de companhias que se esforçavam em conservar a ótica coletivista do teatro de grupo. Diversas companhias surgiram, apresentando uma revisão dos parâmetros imperativos do teatro de diretor em vigor, no entanto, sem extinguir tal função. Cooperativas como o multidisciplinar *Grupo XPTO* (1984), dirigido por Osvaldo Gabrielli, os londrinenses *Armazém Companhia de Teatro* (1987), dirigido por Paulo de Moraes e *Cemitério de Automóveis* (1987 e sediado em São Paulo desde 1996), representado pelo diretor e dramaturgo Mário Bortolotto, os cariocas *Companhia dos Atores* (1988), dirigido por Enrique Diaz e *Oikoveva* (1989), coordenado por Flávio Kactus, são alguns exemplos de companhias que mantêm uma relação de troca e colaboração com seus respectivos diretores. A partir dessa conjuntura, podemos fixar a relevância da voz autoral do diretor nos empreendimentos artísticos de um conjunto, embora estabelecida de maneira não coercitiva, mas associada ao coletivo criador.

Simultaneamente, outras companhias apresentam a idéia de diluição ou superação do teatro de diretor. Essa forma de criação artística sugere que uma prática teatral pode existir sem um diretor, ou que este seja convidado pelo grupo apenas para coordenar uma produção cênica, em um determinado momento da criação. Um exemplo notável é o *Grupo Galpão* (1982), de Belo Horizonte. No início de suas atividades, a companhia sustentava-se sobre princípios de criação coletiva. No decorrer de sua trajetória, e partindo para pesquisas mais rigorosas de escritura dramaturgica e cênica, passaram a convidar diretores para a montagem de espetáculos. A parceria com o diretor Gabriel Villela na década seguinte, por exemplo, resultou nas

memoráveis produções *Romeu e Julieta* (1992) e *Rua da Amargura* (1994)³⁸. Outra alternativa encontrada pelo *Galpão* é a eventual participação de algum membro do grupo como diretor. Esse procedimento destacou o trabalho dos atores Eduardo Moreira (*Um Molière Imaginário*, 1997) e Chico Pelúcio (*Um Trem Chamado Desejo*, 2001) na direção de espetáculos do grupo. Outros exemplos de companhias que apresentam diretrizes equivalentes são: os paulistas *Pia Fraus* (1984), *Lume* (1985), *Fora do Sério* (criado em Campinas em 1988 e sediado a partir de 1991 em Ribeirão Preto), os cariocas *Teatro de Anônimo* (1986) e *Intrépida Trupe* (1986).

A maioria dos grupos citados torna-se referência para outros núcleos em formação nas décadas seguintes. Escolas, cursos e oficinas são propostos como parte integrante das atividades das companhias. Essas iniciativas didáticas representam um saldo positivo, não apenas para a formação de artistas, mas na interação com a comunidade brasileira. A partir desses sumários apontamentos, podemos dimensionar a cena teatral brasileira dos anos 80 como um espaço de diversificação artística. Teatro de grupo e teatro de diretor convivem e dialogam em uma esfera multipolarizada. Múltiplo no sentido de abranger diferentes linguagens, propostas de trabalho, políticas internas, relações interpessoais, sistemáticas operacionais e resultados artísticos. Assim, o teatro de grupo não se intimida com o destaque do diretor, mas toma essa tendência como impulso para um redimensionamento das formas de organização e produção cênica. Convém destacar que todas as companhias citadas estão hoje em plena atividade.

³⁸ Sobre o grupo, ver: BRANDÃO, Carlos A. Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: o Grupo, 1999.

1.5 ANOS 90: afirmação do teatro de grupo

“Contra o individualismo doentio, contra o império dos interesses privados, reorganizam-se os trabalhos de grupos teatrais que procuram restabelecer, em bases coletivas, uma aproximação entre dramaturgia e encenação. E essa aproximação surge repondo a questão da função pública do teatro. Acredito que essa seja a marca mais importante da década de 1990”.
(Sérgio de Carvalho)³⁹

O início dos anos 90 foi um período marcado pela descrença e perplexidade, diante da política nacional. O então primeiro mandatário do país, o Presidente Fernando Collor de Mello, beneficiava-se com desvios de recursos públicos⁴⁰. A visibilidade à corrupção resultou em desequilíbrio em praticamente todos os setores da economia, educação e, conseqüentemente, cultura brasileira. O governo Collor além de extinguir diversas instituições culturais⁴¹, interrompeu abruptamente as iniciativas de estruturação de uma política cultural que se consolidava em um período em que empresas públicas e privadas passavam a se interessar em apoiar manifestações artístico-culturais. Apesar de implementar instrumentos correspondentes ao incentivo fiscal do governo Sarney (1985-1990), com o fomento das leis *Rouanet* e *Mendonça*, o mandato de Collor minimizou a atuação das empresas em patrocínio cultural devido às flutuações orçamentárias e crise nacional generalizada.

O período que se segue é definido pelo esforço de reconstrução e busca de uma nova perspectiva para as artes cênicas e o cinema nacional. A implementação de leis municipais e federais de amparo e incentivo à cultura, durante o mandato de Itamar Franco e consolidado pelo governo seguinte do Presidente Fernando Henrique Cardoso, representou um novo fôlego para uma pequena parcela da produção cultural.⁴² Hoje compreendemos que a implementação das leis

³⁹ Depoimento de Sérgio de Carvalho, in: GARCIA, Silvana (Org.), *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002. p. 96.

⁴⁰ Uma rede de corrupção levou o então Presidente Fernando Collor, a responder o processo de *Impeachment* em 1992, aprovado na Câmara dos Deputados por 441 votos contra 38. O ex-Presidente renunciou o cargo em 29 de dezembro de 1992.

⁴¹ A extinção de instituições como a Fundação Nacional de Artes Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro, a EMBRAFILME, o Conselho Federal de Cultura, o Conselho Consultivo da SPHAN, a transformação da FUNARTE em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, foram algumas das mudanças que caracterizou um período hostil à ação de apoio à atividade artística brasileira.

⁴² A arte que ressurgiu paulatinamente nesse panorama de privações é o cinema. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, foi o pioneiro da geração de filmes que recorrem à Lei Audiovisual (1993) para suas realizações. *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles Junior, *O Que é Isso Companheiro?* (1996), de Bruno Barreto, são exemplos de produções desbravadoras no restabelecimento do cinema nacional que perdura até hoje.

de renúncia fiscal é uma solução ilusória para compensar as lacunas dos órgãos públicos em se responsabilizar pela produção cultural, delegando à iniciativa privada o que deveria ser a sua obrigação. Grupos iniciantes ou que detêm pouca visibilidade na mídia, ainda que exerçam qualidade artística, dificilmente recebem investimentos privados por não atender a estratégia de *marketing* empresarial. Normalmente, as empresas se interessam em apoiar eventos que se moldam na estrutura comercial e que resultem em visibilidade e divulgação do nome organização financiadora. Nesse contexto, a arte torna-se produto para expandir a marca de uma empresa privada.

Acreditamos que o clima de instabilidade econômica e as contradições das leis de incentivo fiscal propiciaram a retomada das cooperativas teatrais. A distribuição da renda de forma equitativa resulta na formação de associações, corporações autônomas e empresas culturais de propriedade e valores coletivos. Essa tendência freqüente na década de 70, volta não de forma nostálgica, mas revigorada e com expressiva interferência no contexto sócio-cultural brasileiro. O teatro de grupo torna-se um fenômeno da cena dos anos 90, difundindo-se por toda extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades e pesquisas.

1.5.1 Ação em grupo

A força e a autonomia do teatro de grupo da atualidade vai de encontro às produções e iniciativas individuais de atores e diretores. Há uma ascendente ocorrência de companhias com propostas de continuidade de trabalho, formando um elo vincular entre o elenco permanente e o aprimoramento das pesquisas moldadas no princípio do coletivo colaborador. Essa condição gera um universo de múltiplas possibilidades cênicas que visam o aprofundamento conceitual e a criação de paradigmas estéticos, artísticos e organizacionais que revêem o tratamento da cena brasileira.

Podemos notar que diversas companhias criadas na década anterior, como o *Grupo Galpão* e o *Lume*, consolidam seus trabalhos e passam a ter maior visibilidade a partir dos anos

90. Além de um espaço de tempo necessário para a maturação de suas propostas, outro ponto relevante para tal visibilidade é a criação e difusão de festivais e encontros teatrais em diversas cidades brasileiras. O grupo *Fora do Sério*⁴³, por exemplo, teve importante atuação para o teatro de grupo nacional desse período. Criado em Campinas (1988) e depois sediado em Ribeirão Preto (1991), o *Fora do Sério* foi um dos responsáveis pela criação do *Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo*. Foram dois encontros realizados em 1991 e 1993, respectivamente, que objetivaram promover apresentações, palestras, debates, oficinas e intercâmbios entre diversos grupos teatrais em atividade no extenso território brasileiro⁴⁴. Esse intercâmbio visava a reflexão da sistematização de formas de criação conjunta, a discussão de aspectos ligados à produção, ideologia e estética de teatro de grupo, a fim de delinear um perfil dos grupos em atividade. No entanto, esse movimento não resistiu aos problemas econômicos e à falta de apoios para deslocar os grupos até a sede do Encontro. Em 1998, o grupo paulistano *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* e a *Cooperativa Paulista de Teatro*⁴⁵ tentaram dar continuidade à proposta, realizando um terceiro encontro durante a *I Mostra de Teatro de Grupo*, em São Paulo. Porém, essa iniciativa não vingou e o movimento se dissolveu.

Disseminam-se diversos encontros anuais ou bimestrais em diferentes cidades brasileiras, reunindo artistas das mais variadas localidades para apresentações e atividades didáticas. Os festivais representam, a nosso ver, um impulso para uma provável descentralização da produção teatral das cidades tidas como pólos culturais, como São Paulo e Rio de Janeiro, voltando a atenção para outras regiões brasileiras também produtoras de cultura. Com mais de trinta anos de existência, o *Festival Internacional de Londrina – FILO* (1968), por exemplo, torna-se hoje um

⁴³ Sobre o trabalho do grupo: “A existência e a dinâmica do *Fora do Sério* caracterizam-se pelo trabalho coletivo de seus integrantes, que buscam principalmente o desenvolvimento do ator mediante a criação de uma dramaturgia própria, incorporando musicais, acrobáticos e circenses, como também na atuação política e social necessária para que este país se transforme numa verdadeira nação, com um povo consciente e autor de seu próprio destino” (PEIXOTO, Fernando. *Teatro de rua no Brasil*. In: CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999, p 156.).

⁴⁴ O encontro contou com a presença de grupos de várias cidades brasileiras, como: *ABSABÁ* - Núcleo de Pesquisa Teatral (AC), *Grupo Estandarte de Teatro* (RN), *Stabanada Cia. de Repertório* (RN), *Grupo Galpão* (MG), *Grupo Ponto de Partida* (MG), *Cia. Sonho & Drama* (MG), *Imbuça* (SE), *Oikoveva* (RJ), *Tá na Rua* (RJ), *Sobrevento* (RJ), *Teatro de Anônimo* (RJ), *Tribo de Atuadores Ôi Nós Aqui Traveiz* (RS), *Ventoforte* (SP), *Lume* (SP) e *Parlapatões, Patifes & Paspalhões* (SP). Sobre os encontros, ver *Máscara Revista de Teatro*, n. 1 (1992) e n. 2 (1993).

⁴⁵ A *Cooperativa Paulista de Teatro*, em atividade desde 1979, torna-se mais abrangente nos anos 90 com a difusão das cooperativas teatrais e passa a oferecer a regulamentação de grupos associados.

dos mais significativos festivais de teatro brasileiro. Outros exemplos são o *Festival Internacional de Artes Cênicas* – FIAC criado em 1974 em São Paulo por Ruth Escobar, retomado com expressividade a partir de 1994, o *Festival Internacional de São José do Rio Preto* (SP), o *Festival Universitário de Blumenau* (SC), o *Porto Alegre Em Cena* (RS) e o *Encontro Mundial de Artes Cênicas* (MG). Na sua maioria, esses eventos possibilitam intercâmbios entre os grupos e artistas participantes, gerando discussões e reflexões sobre os procedimentos de criação teatral e incentivando a formação de platéia local. Embora também coexistam festivais que não apresentam um perfil de permuta entre os grupos, como o *Festival de Teatro de Curitiba* (PR). Devido a sua estrutura que vem tomando dimensões exorbitantes a cada edição, o festival tornou-se uma marca.⁴⁶

De uma forma geral, os festivais de teatro têm sido um dos principais eixos promotores de intercâmbio entre os grupos e de projeção de companhias iniciantes. Notamos também que muitos grupos tomam iniciativas para interagir suas propostas de pesquisas de linguagens cênicas, metodológicas, dramatúrgicas e, ainda, articular uma revisão da política cultural do país. O grupo *Lume*, por exemplo, desloca-se constantemente de sua sede em Campinas a convite de grupos que buscam aprimorar seus procedimentos técnicos de atuação. Entre outros exemplos, o grupo gaúcho *Usina do Trabalho do Ator (RS)*⁴⁷, pode ser considerado um dos “filhos” do *Lume*. Assim, é comum as companhias reconhecerem no seu semelhante os esforços e a ambição em continuar galgando um espaço em que possam desenvolver suas atividades artísticas e empreender melhores alternativas de manutenção e continuidade de pesquisa. Esse tem sido o perfil do teatro de grupo dos anos 90, cuja formação das companhias têm origens diversas: festivais, encontros, cursos técnicos e, principalmente, nas universidades.

⁴⁶ Criado em 1992, o Festival de Teatro de Curitiba em suas primeiras edições apresentava uma preocupação com a qualidade na seleção dos espetáculos participantes, visando à representatividade para a cena nacional. Agora, na sua 12ª edição, o evento se tornou grandioso, principalmente devido à mostra paralela, Fringe, que no ano de 2003 contou com aproximadamente 160 grupos. Os organizadores do Festival perderam o controle da qualidade do evento, visando, a nosso ver, o lucro e o destaque na mídia, como o maior festival de teatro do Brasil. Acompanhamos todas as edições do Festival de Teatro de Curitiba e, inclusive, participamos de algumas delas com espetáculos na Mostra Fringe, em montagens como *O Lugar do Sol* (1998) e *Diz que Tinha...* (2003).

⁴⁷ O grupo *Usina do Trabalho do Ator*, criado em 1992, é um núcleo autônomo de investigação teatral, tendo como base a pesquisa técnica do ator, sob a ótica do teatro antropológico. Entre seus espetáculos de destaque estão: *O Marinheiro da Bavieira* (1996) e *Nos Meses da Corticeira Florir* (2001).

1.5.2 Universidade como berço de companhias teatrais

Escolas e cursos técnicos de teatro sempre foram pontos de encontro entre artistas que se mobilizam para a formação de grupos. Como exemplos, temos companhias formadas a partir da saída de atores da Escola de Arte Dramática (SP), como o *Teatro de Arena*, *Royal Bexiga's Company*, o *Pessoal do Victor*, para citar apenas alguns. Seguindo essa iniciativa, notamos que muitas companhias teatrais dos anos 90 têm suas origens nas universidades. Normalmente, jovens estudantes e/ou professores de cursos superiores de Artes Cênicas, reúnem-se para propor pesquisas de linguagens e experimentações de processos de atuação. Um exemplo singular é o veterano grupo *Lume*, vinculado à Universidade Estadual de Campinas desde sua criação, em 1985. Idealizado por Luís Otávio Burnier, o grupo recebe da instituição suporte para a manutenção de sua sede e para a difusão de suas pesquisas teórico-práticas. Outro exemplo é a *Companhia Razões Inversas* (1990), que se formou pela iniciativa de alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp e pelo diretor e professor Márcio Aurélio. Entre suas montagens de destaque está a premiada *Senhorita Else* (1997).

Essa estratégia de formação de grupos de caráter investigativo foi o que movimentou a gestão do *Teatro da Vertigem* por estudantes de teatro da Universidade de São Paulo. Por iniciativa de Antônio Araújo, o grupo inicia suas atividades em busca de uma linguagem própria e do aprimoramento da formação dramática comum a todos os integrantes. Outro exemplo que podemos considerar como resultado do encontro no *campus* da USP é a *Companhia do Latão*. Embora compreenda um elenco de origem diversificada, seus representantes, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, passaram por cursos universitários onde iniciaram suas pesquisas e experimentações teatrais.

Muitas vezes, essas iniciativas são tomadas pelos próprios alunos, sem nenhum vínculo com a instituição. Convém pontuarmos que ainda existe uma falta de incentivo por parte da maioria das instituições de ensino superior de teatro em apoiar e estimular seus alunos à formação de companhias teatrais. Para suprir essa falta, é freqüente a mobilização dos próprios alunos em criar seus núcleos de pesquisa teatral. Outro fator que propicia a formação de grupos dentro das universidades é a dificuldade de inserção individual no mercado de trabalho. Atualmente, a opção

mais conveniente para o aluno tem sido sair do seu curso superior de teatro associado a algum núcleo teatral. É mais difícil um ator isoladamente continuar desenvolvendo-se artisticamente e sobreviver ao mercado cultural brasileiro se não estiver inserido em um grupo. Conforme descreve o diretor e professor da USP/ECA, Antônio Araújo:

“Dou aula desde 86, e até 92 a perspectiva dos alunos era sair da escola e fazer uma carreira solo, individual. Agora, percebe-se que as pessoas saem da universidade como grupo. Percebe-se uma mudança de mentalidade”.⁴⁸

Essa “mudança de mentalidade” resulta e é resultado da difusão de diversas companhias teatrais dos anos 90, principalmente no Estado de São Paulo. Assim, as universidades tornam-se um pólo aglutinador para a formação de grupos de pesquisa e experimentações teatrais. Tornam-se, também, referências para outros cursos técnicos no incentivo à continuidade e aprimoramento de conhecimentos e investigações cênicas. No entanto, muitas companhias formadas fora do contexto universitário ou em localidades distantes do pólo cultural brasileiro (RJ/SP) encontram dificuldades de continuidade de suas atividades. Ainda é uma característica do teatro brasileiro, artistas imigrarem para as grandes capitais, em busca de aprimoramento para a sua formação e de oportunidades de trabalho.

1.5.3 Êxodos

É comum artistas que desenvolvem uma carreira individual nas diferentes regiões brasileiras, deslocarem-se de suas cidades de origem para os grandes centros culturais, em busca de oportunidades de emprego e maior visibilidade. Mas também notamos que esse “êxodo” vem ocorrendo com frequência com algumas companhias teatrais. Muitas se deslocam de suas regiões por apresentarem poucos espaços para avançar em suas ambições artísticas e se fixam, geralmente, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Embora haja um crescente incentivo para a formação cultural regional, o atrativo das metrópoles sobre o exercício teatral ainda é determinante. A oferta de empregos e a possibilidade de subvenção e apoios de incentivo à cultura, parecem ser mais viáveis nessas duas capitais. Normalmente os investimentos às

⁴⁸ Entrevista para Stela Fischer. São Paulo, 1º de dezembro de 2002.

atividades culturais estão concentrados nos grandes pólos econômicos do país, deixando à margem a produção e o incentivo à regionalização da produção artística brasileira. Convém ressaltarmos que muitas companhias se mantêm e prosperam independente do circuito cultural estabelecido, como o *Imbuça* (SE), *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), *Boa Companhia*⁴⁹ (Campinas), *Grupo Piolim* (PB), *Bando de Teatro Olodum* (BA), são alguns poucos exemplos.

Esse movimento de evasão para os centros tidos como pólos culturais foi a alternativa encontrada pelo *Armazém Companhia de Teatro*, criado em Londrina em 1987 e depois se transferindo para o Rio de Janeiro, em 1998. Dirigido por Paulo de Moraes, o núcleo mantém uma equipe permanente de criação, o que possibilita um avanço artístico entre atores, músicos, cenógrafos, figurinistas e diretor. O grupo alega que a mudança para a capital carioca objetivava a ampliação de seu público e na continuidade de seus projetos. O repertório de premiadas encenações do *Armazém* compreende: *A Ratoeira é o Gato* (1993), *Sob o Sol em meu Leito após a Água* (1997), *Esperando Godot* (1998), *Alice Através do Espelho* (1999), *Da Arte de Subir em Telhados* (2001), *Pessoas Invisíveis* (2003). O grupo vem se destacando no circuito teatral brasileiro como uma das companhias mais expressivas da atualidade. Mas para obter tal reconhecimento, foi necessário deslocar-se de Londrina.

Um outro exemplo é a companhia *Os Satyros*, fundada em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Apesar de ter sido criado na capital paulistana, o grupo manteve suas sedes nas cidades de Curitiba e Lisboa. A carreira internacional da companhia rendeu-lhes participações em festivais teatrais em Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra, Áustria, Polônia, Alemanha e outros países. A partir de 1994, fixam na capital paranaense a sua sede brasileira. Em Curitiba, acompanhamos os trabalhos *De Profundis* (1994), *Killer Disney* (1997), de Phillip Ridley, *Urfaust* (1998) e *A Farsa de Inês Pereira* (1999) com propostas significativas para a renovação da cena tradicionalista curitibana. Com o intuito de difusão e perspectivas de ampliação de seus projetos, a companhia inaugura o *Espaço dos Satyros* em São Paulo, em 2000. Apesar de transitar entre suas duas sedes (Curitiba/São Paulo), onde são ofertados cursos de

⁴⁹ A *Boa Companhia* (1992) é dirigida por Verônica Fabrini. Com sede na cidade de Campinas, a companhia mantém-se em constantes atividades, participações em festivais e encontros em diversas cidades nacionais e internacionais. Entre os espetáculos da companhia estão: *Primus* (2000), *Josefina, a Cantora* (2001) e *Banquete* (2002).

formação de atores e apresentações teatrais, os *Satyros* também integra o movimento de êxodo de companhias para os grandes centros culturais do país como perspectiva de continuidade e manutenção de seus projetos.

Um terceiro exemplo é a *Sutil Companhia de Teatro*. Criada em 1993 na cidade de Curitiba, pelo diretor Felipe Hirsch e pelo ator Guilherme Weber, foi necessário o grupo se deslocar para São Paulo e Rio de Janeiro para se inserir no mercado cultural brasileiro. Acompanhamos a trajetória do grupo desde sua estréia com *Baal Babilônia* (1993), em Curitiba. Apesar de gerar uma sólida carreira na cidade, a companhia deixou a capital paranaense também em busca de maior visibilidade, difusão e continuidade de seus projetos. Atualmente, a *Sutil Companhia* vem angariando inúmeros prêmios e é tida como uma das mais proeminentes companhias teatrais. Essa perspectiva assegura o sucesso do diretor Felipe Hirsch que vem sendo convidado por atores “renomados” para dirigir seus projetos. Entre suas produções estão: *Os Solitários* (2002), de Nicky Silver, com Marieta Severo e Marco Nanini e *Jantar entre Amigos* (2002), com Renata Sorrah e Xuxa Lopes. Seu maior sucesso foi o espetáculo *A Vida é Cheia de Som e Fúria* (2001), baseado no livro *Alta Fidelidade*, de Nick Hornby. Tal abrangência não seria possível se o grupo permanecesse na sua cidade de origem.

1.5.4 Reminiscências, fluxos e diversidades

Sobre o panorama teatral dos anos 90, grande parte dos diretores que estiveram em evidência na década anterior, galga espaços em meio à disseminação das companhias. Muitos se mantêm em atividade associado a uma companhia de continuidade de trabalho artístico. Eduardo Tolentino e o *Grupo Tapa* continuam a se guiar por uma estética definida nos bastidores como “teatrão”, ou seja, encenações em que predominam a montagem de textos clássicos, apresentados geralmente em palcos italianos, com pouca abertura e visibilidade para experimentalismos. *Vestido de Noiva* (1994), de Nelson Rodrigues e *Ivanov* (1997), de Tchekov, são algumas de suas montagens. Outro exemplo é o diretor Gerald Thomas que resiste aos anos 90 com produções que apenas repetem o seu estilo. *The Flash and Crash Days* (1992), *O Império das Meias Verdades* (1993), *Unglauber* (1994) e *Nowhere Man* (1996), foram algumas montagens que destacaram a assinatura de Thomas e definiram a marca da *Companhia de Ópera Seca*. A diretora Bia Lessa

destacou-se nas suas primeiras montagens, como *Orlando* (1990), *Cartas Portuguesas* (1991) e *Viagem ao Centro da Terra* (1993). A seguir passou a desempenhar com mais substancialidade a criação de instalações e trabalhos cenográficos, como podemos averiguar em sua última exposição *Claro Explícito - uma reflexão documental sobre a violência* (São Paulo, 2002). Outro remanescente diretor é Antônio Abujamra, associado à *Companhia Fodidos e Privilegiados* (*O casamento*, 1997; *Auto da Compadecida*, 1998), mantém-se em atividade sem muita significância experimental da cena brasileira.

O veterano Antunes Filho continua a coordenar o CPT e a criar obras magistrais com o grupo *Macunaíma*, como *Nova Velha Estória* (1991), *Vereda da Salvação* (1993), *Gilgamesh* (1995), *Fragmentos Troianos* (2000) e *Medéia* (2001). Conhecido por seu forte e irredutível poder de decisão, muitas vezes subtraindo a contribuição dos atores, Antunes, ironicamente a nosso ver, não mais se denomina diretor e sim coordenador: “É para os atores consolidarem seus conhecimentos (...). Você tem que dar liberdade, o espaço para eles poderem criar e acreditar neles mesmos. Se eu não tiver gente que se acredita, eu não terei bons atores”⁵⁰. Outro veterano que prossegue em destaque é José Celso Martinez Corrêa. Em parceria com a *Companhia de Teatro Oficina Uzya Uzona* constroem polêmicas e alegóricas encenações, como *As Boas* (1992), *As Bacantes* (1996), *Ela* (1997), *Cacilda!* (1998) e *Boca de Ouro* (2000).

O início da década lança luz às criações dos diretores Gabriel Villela (*A Vida É Sonho*, 1992) e suas incursões com o grupo *Galpão*, Dionísio Neto (*Opus Profundum* e *Perpétua*, ambos de 1996) e o multiartista pernambucano Antônio Nóbrega (*Brincante*, 1992), tidos como principais revelações do período. A companhia de destaque é a *Companhia de Atores* com a montagem *A Baú A Qu* (1990), com direção de Enrique Diaz, que nos anos seguintes encena *A Morta* (1992), *Melodrama* (1995), *Tristão e Isolda* (1996) e *o Rei da Vela* (2000). No contexto da cena contemporânea, o grupo *Orlando Furioso* (*Tempestade e Ímpeto*, 1993) evidencia as experimentações míticas e pós-modernas do diretor Renato Cohen que se estendem à montagem (*Ka*, 1998), com o grupo *KA*, criado do curso de Artes Cênicas da Unicamp. Posteriormente, Cohen, em parceria com o diretor Sérgio Penna e o filósofo Peter Pelbárt, funda a *Companhia Ueinzz* (1995), integrada por atores-pacientes da instituição de saúde mental *A Casa*. Suas

⁵⁰ Entrevista de Antunes Filho, para Daniela Rocha, in “O repensador”. *Bravo!*, ano 1, n. 9, p. 117, jul. 1998.

montagens propõem o *teatro do inconsciente*, uma conexão espontânea e inaugural entre o fluxo criativo e poético dos atores e os contornos cênicos estabelecidos pelos diretores, integrando mitopoéticas e textos da cultura aos moldes do *work in progress* criativo. *Ueinzz-Viagem à Babel* (1996), *Dedalus* (1999) e *Gotham SP* (2002) foram trabalhos apresentados no *Teatro Oficina*, no *Festival de Teatro de Curitiba* e em outros fóruns.

Esses são alguns exemplos que corroboram com o pressuposto de que a proliferação de percursos cênicos é o principal diagnóstico da cena teatral que percorrem os anos 90 e se estendem até a atualidade. A multiplicação exponencial de diferentes tendências e manifestações artísticas definem uma polarização de contextos e propostas que convivem simultaneamente. Percebemos a proeminência de companhias que se vertem nos caminhos de pesquisas das mais variadas técnicas e linguagens cênicas, principalmente, pela via das artes circenses, máscaras e pelo estudo do *clown*. Entre muitos, essa investigação é adotada pelo grupo paulistano *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* (1991), que se destacou em montagens como *ppp@WllmShkspr.br* (1998). Acrescentamos ainda que outra frente que vem se afirmando, a partir das pesquisas cênicas das companhias, é a dramaturgia. Idealizado por Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu, o *Projeto de Pesquisa de Comédia Popular Brasileira* incentiva o resgate à dramaturgia nacional. Resultado desse encontro é a criação da *Fraternal Companhia de Arte e Malas Arte* (1993) que vem desenvolvendo um significativo trabalho de produção dramaturgica e encenações que investigam a cultura popular brasileira e linguagens da *Commedia Dell'Arte* italiana (*Sacra Folia*, 1996; *Auto da Paixão e da Alegria*, 2002). O ator Saleh Ali defende que a *Fraternal Companhia* “tem procurado a verdadeira forma e estética de uma comédia brasileira, resgatando arquétipos nacionais, na qual a cultura popular é o germe desse processo”⁵¹.

Outro importante contingente das atividades artísticas de companhias teatrais é seu caráter didático, com propostas de inclusão social. Muitas desenvolvem programas de ensino e formação cultural, ofertando oficinas, debates, ensaios abertos e apresentações. A ampliação de ações de inclusão social nas manifestações culturais é a preocupação, entre outros exemplos, de companhias como *Folias D'Arte* (1995), *Companhia São Jorge de Variedades* (1998), *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* (1999) e *Grupo Ágora – Centro para Desenvolvimento Teatral*

⁵¹ SALEH, Ali. “Por Todas estas razões, viva a comédia!” *O Sarrafo*, São Paulo, n. 1, p. 9, mar. 2003.

(1999), que se pautam na execução de projetos de caráter sócio-culturais, promovendo a interação com a periferia, a arte de rua, com iniciativas de estímulo à arte com acesso para todos. Entre os valorosos resultados dessas ações, estão a formação de platéia e de um cidadão brasileiro que não apenas interage, mas constrói a nossa identidade cultural.

Por mais breve que seja esse mapeamento, deixando inclusive de citar companhias que vem desenvolvendo trabalhos significativos, podemos constatar um processo legitimador de avanço do teatro nacional em todas suas interfaces. As companhias têm papel decisivo no trabalho contínuo de pesquisa formal de procedimentos e experimentações cênicas e na revisão da política cultural. Quando nos referimos ao teatro de grupo da atualidade, a noção de resgate da identidade cultural em consonância com a realidade social brasileira, faz-se urgente. A revisão de parâmetros não apenas estéticos e operacionais da arte, mas sobre a política cultural estabelecida, é prioridade para algumas das companhias atuantes, principalmente, na cidade de São Paulo.

1.5.5 Estímulo ao movimento teatral de grupo paulistano

Ao que tudo indica, a política cultural brasileira não foi uma das principais preocupações dos oito anos de governo de Fernando Henrique Cardoso. Um governo que se vangloriou pela sedimentação de um sistema de apoio cultural baseado na dedução fiscal, que na verdade subverteu o princípio de investimento de recursos públicos para o benefício privado. A classe artística, além de todas as dificuldades econômicas para realização e manutenção de um empreendimento cultural, teve que galgar apoios de empresas privadas, investimentos que deveriam ser obrigações do Estado. Compreendemos que o incentivo fiscal atende diversas ações culturais e profissionais das artes, embora muitas vezes a favor do logotipo da empresa, mas não abrange a demanda da extensão cultural de uma nação. Nesse sentido, é necessária uma ação coletiva entre o meio artístico e o poder público para determinar linhas de investimento que possibilitem a realização de atividades culturais brasileiras.

Convém ressaltar que muitas das iniciativas e abrangências das companhias teatrais citadas anteriormente, apenas são possíveis devido à subvenção de novas leis de amparo à cultura. Diversos são os motivos que geram um movimento de revisão da política cultural

brasileira. Principalmente, devido à produção teatral estar limitada às ações pouco abrangentes das leis de renúncia fiscal ou por se restringir às iniciativas de órgãos como o Serviço Social do Comércio (SESC), o Serviço Social da Indústria (SESI) ou outras entidades, que possibilitam a continuidade e difusão da arte teatral em diversas cidades brasileiras.

Alguns integrantes do meio teatral paulistano reuniram-se e criaram o *Movimento Arte Contra a Barbárie* (1999), a fim de discutir, organizar e elaborar ações para a gestão de uma política cultural adequada às exigências e necessidades da produção atual. A ação principal do movimento resultou na criação e implementação de uma nova lei, requerendo a volta do poder público em assumir o incentivo à cultura. Com essa perspectiva, é criada a *Lei de Fomento* ou Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, instituída em janeiro de 2002, em parceria com a Secretaria Municipal da Cultura. O objetivo principal da *Lei de Fomento* é apoiar e estimular projetos de grupos teatrais do estado de São Paulo que visam, também, à inclusão social nas atividades artísticas. O programa não envolve apenas a montagem de espetáculos, mas o aprofundamento de pesquisas técnicas ou de linguagens estéticas, a instalação de espaços para as companhias e a participação social nas diversas atividades artísticas possibilitadas pela nova Lei⁵². Entre as atividades ofertadas para a comunidade local, estão oficinas, cursos, palestras e apresentações gratuitas como forma de retorno ao meio social paulistano, o investimento de recursos públicos⁵³.

O dado relevante dessa lei, e que deve servir de modelo para outros municípios, é a iniciativa e ação do coletivo teatral, em busca de viabilizar melhores condições para a realização cultural brasileira. O teatro de grupo vem se fortalecendo artística e politicamente para suprir os impasses e dificuldades econômicas, visando a manutenção de equipes permanentes de pesquisa e desenvolvimento teatral. Dessa forma, o teatro de grupo pode se tornar a melhor alternativa de avanço da expressão artística, na contribuição para implementar uma política cultural mais justa,

⁵² A *Lei de Fomento* encontra-se atualmente na sua terceira edição, contemplando cerca de 35 companhias. Entre elas estão: *Ágora, Cemitério de Automóveis, Companhia do Latão, Folias D'Arte, Cia São Jorge de Variedades, Os Satyr, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Teatro da Vertigem, Ventoforte* para citar algumas companhias que vem desenvolvendo uma série de atividades artísticas na capital paulistana.

⁵³ Apesar de sugerir uma perspectiva de mudança, a *Lei de Fomento* vem encontrando dificuldades para atender a demanda de companhias teatrais paulistanas que recorrem aos seus editais. Alguns grupos que não foram contemplados, estão revendo os parâmetros de seleção, banca de jurados, distribuição dos benefícios e prováveis distorções. Esse ainda é um dado novo, do qual não temos um resultado efetivo.

possibilitando, também, a participação do meio social na afirmação de uma identidade cultural brasileira.

1.6 PROCESSO COLABORATIVO

“O fim do século XX marca um limiar decisivo e irreversível do processo de unificação planetária da espécie”.
(Pierre Lévy)⁵⁴

Foi necessário desenvolver todo esse percurso histórico para então poder dimensionar o *processo colaborativo*. Como vimos, a retomada do teatro de grupo se faz presente e determinante para a cena brasileira. Com propostas de abertura à participação e intervenção de todos os integrantes como co-autores e empreendedores, a colaboração torna-se o princípio motor da organização, da construção cênica e da implementação de uma política cultural nacional. Nesse contexto, o termo *processo colaborativo* tem sido usado frequentemente por companhias teatrais em atividade para nomear uma prática coletiva, embora não tenha uma definição conceitual concreta.

Na criação de um evento cênico, entendemos por *processo colaborativo* o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia.

Na maioria das vezes, conservam-se as funções e distribuições de tarefas: o dramaturgo é responsável pela elaboração textual, o ator pelo desenvolvimento das ações e personagens, o diretor pela organização e estruturação da unidade e assim sucessivamente. No entanto, os parâmetros que delimitam tais campos tornam-se menos rígidos e a concretude de cada função apenas se realiza sob o viés da participação e da contribuição em cadeia. Assim, normalmente a

⁵⁴ LÉVY, Pierre. *A Conexão Planetária*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 26.

dinâmica interna do grupo propõe uma divisão de trabalho que delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor da criação cênica. Esse artista responsável por sua área responde e desenvolve uma síntese das proposições desenvolvidas pelo conjunto e estrutura de forma conveniente à concepção geral do espetáculo. Para o diretor Antônio Araújo:

“no caso do *processo colaborativo*, a idéia é que se tenha alguém que responda por aquela área. Tem alguém que responde pela dramaturgia, alguém que responde pela direção, pela luz, pelo figurino. Só que essa criação vai sofrer contaminações, interferências, sugestões, propostas de todo mundo”.⁵⁵

Essa dinâmica cria condições e movimentos para que todos os artistas envolvidos possam contribuir com proposições nos diferentes setores de uma criação teatral, com liberdade e desenvolvimento de habilidades. Sob essa perspectiva, compreendemos que a produção *colaborativa* oferece maior liberdade de criação tanto na forma, quanto na escrita, organização e resolução final do espetáculo, em coexistência com a manutenção das funções. Sobre o trabalho do *Teatro da Vertigem*, a atriz Miriam Rinaldi explica:

“como grupo, identificamos nossa prática como Processo Colaborativo. Nele, cada ator é simultaneamente autor e performer. Há também a liberdade de participar em outras áreas de criação, como dramaturgia, figurino, som, iluminação, cenografia, assim como no material já criado anteriormente por um companheiro em sala de ensaio, somando soluções em infinitas possibilidades. O processo colaborativo é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade”.⁵⁶

Até o momento, notamos que o *processo colaborativo* aproxima-se às proposições auferidas por algumas companhias que integraram o panorama teatral dos anos 70. Equivale dizer que, sob influência dos movimentos de teatro de grupo das décadas anteriores, o *processo colaborativo* é uma variação, um desdobramento da criação coletiva. No entanto, ao conceituar o *processo colaborativo*, o diretor Antônio Araújo defende:

“É o compartilhamento da criação pelo dramaturgo, diretor, ator, os outros criadores, sem uma hierarquia nessa criação. O diretor não é mais importante que o dramaturgo, o dramaturgo não é mais importante que o ator e assim por diante. Tem uma autoria que é compartilhada sem - e isso distingue esse

⁵⁵ Em entrevista para Stela Fischer, 1º de dezembro de 2002.

⁵⁶ Depoimento de Miriam Rinaldi, no livro *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 45.

tipo de processo de criação coletiva - aquele desejo de apagamento das funções ou de uma polivalência das funções”.⁵⁷

Araújo distingue o *processo colaborativo* do modelo de criação coletiva, no aspecto de ser a autoria da criação compartilhada sem, no entanto, anular ou ampliar determinadas funções. Ao que tudo indica, o diretor do *Teatro da Vertigem* toma como modelo referencial a criação coletiva proferida sob a égide de uma organização anárquico-libertária, como propuseram o *Teatro Oficina* e o *Living Theatre*. Nesses casos específicos, podemos afirmar que a criação coletiva diluía o papel do dramaturgo e diretor, e todos os artistas se apropriavam das mais variadas funções, sem distinção de áreas. Mas também encontramos formas de criação coletiva em que se conservavam as funções, como acontece, entre outros casos, no *Teatro Experimental de Cal - TEC* (1962) dirigido por Enrique Buenaventura. Segundo o pesquisador Nestor García Canclini:

“esse grupo vem compondo um método de criação coletiva para modificar as relações clássicas entre dramaturgo, diretores e atores. Sem eliminar tais funções, suprimiram a separação entre os trabalhos de cada especialidade e, portanto, o autoritarismo do autor que impõe ao diretor um texto pré-existente à encenação e o autoritarismo do diretor que dita aos atores condutas que devem ser executadas cegamente”.⁵⁸

Ou ainda, nas palavras do próprio criador do *TEC*, Enrique Buenaventura:

“O trabalho coletivo não só não elimina a divisão de trabalho, mas também cria uma divisão do mesmo que impede a oposição negativa entre ‘criadores’ e ‘executores’, entre ‘criadores’ e ‘intérpretes’, mais ou menos passivos. Dentro dessa criação coletiva do texto repartem-se as tarefas de tal modo que o ‘dramaturgo’ tem a sua, assim como dentro da montagem coletiva, o diretor (...) conserva não só sua tarefa específica, como esta se torna mais rica e profunda”.⁵⁹

Dessa forma, encontramos equivalências entre a criação coletiva e o *processo colaborativo*. Convém destacarmos que no teatro de grupo contemporâneo existem companhias que lidam com maior liberdade de trânsito entre uma função e outra, sem delimitar formalmente

⁵⁷ Em entrevista para Stela Fischer, 1º de dezembro de 2002.

⁵⁸ CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 162.

⁵⁹ Depoimento de Enrique Buenaventura, in: CANCLINI, Nestor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*, cit., p. 163.

campos de atuação, como ocorre com a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, que aproxima sua prática ao modelo de criação coletiva baseada em uma ideologia libertária. Pode haver, inclusive, a diluição de uma função, como vem ocorrendo com o diretor que perde seu caráter autoral/pessoal, em função do coletivo construtor. Nesse sentido, o ator volta a se apropriar das diversas funções da criação cênica, como propõe, entre outros casos, o *Lume*. É nesse contexto de colaboração que o ator se destaca como co-autor de um ato teatral. Com frequência, a dramaturgia é elaborada coletivamente, contando com a intervenção dos atores para esse fim, mesmo que tenham como referência um texto teatral pré-estabelecido ou haja presença de um dramaturgo ou dramaturgista no corpo criador. Surge o conceito de *dramaturgia em processo*, método baseado na criação textual a partir de improvisações e na experiência particular do ator.

Nessa perspectiva, exige-se do ator um maior comprometimento com a produção e, em muitos casos, uma alta qualificação e uma formação mais apurada. O ator modela a arquitetura textual de acordo com as exigências dramáticas estabelecidas pelo grupo. Cabe aos diretores, dramaturgos e dramaturgistas da companhia a organização das contribuições dos atores. Nesse contexto, a função do diretor teatral toma outras dimensões. Embora não lhe pertença a criação da encenação em sua totalidade, o diretor de companhias colaborativas concilia seu trabalho coletivamente com o grupo, supervisionando e coordenando atividades, organizando as contribuições dos criadores a favor da unidade e coesão do ato teatral. Esses são alguns procedimentos de criação cênica adotados no contexto da cena contemporânea que incorpora a proliferação de vozes autorais. Segundo o pesquisador e encenador Renato Cohen:

“alteram-se as relações de vozes e textos matriciadores do espetáculo: axiomáticamente estão em jogo três vozes que agenciam texto, lugar e presença – a voz/texto autoral, apriorística, a voz do *performer*/ator e a voz do encenador, organizador da *mise-en-scène* expressiva. (...) Insemina-se, de outro lado, uma quarta voz expressante – a voz do receptor-autor – por vias da interatividade, em que essa participação cresce, interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações”.⁶⁰

A partir dessa definição da cena contemporânea, podemos definir o *processo colaborativo* como um prolongamento da criação coletiva setentista. O que se faz urgente é a necessidade de inaugurar uma nova terminologia que defina a prática em grupo que não esteja associada ao

⁶⁰ COHEN, R. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. XXVII.

termo criação coletiva. Isso devido a uma série de preconceitos e estigmas que imbuíram a criação coletiva com significados equivalentes ao amadorismo e experimentalismo, muitas vezes dissociados da fundamentação teórica e prática. Sobre a origem da terminologia *processo colaborativo*, o *Teatro da Vertigem* foi uma das primeiras companhias a se apropriar e difundir o termo, embora seus integrantes não saibam identificar precisamente a sua origem: “foi uma maneira de designar nossa prática. (...) Não sei dizer se fomos o primeiro grupo a usar a terminologia. Não sei dizer da onde veio exatamente”⁶¹, garante o diretor Antônio Araújo. Sob o signo da globalização, em que se dissolvem as fronteiras intercontinentais e se promove um alargamento dos horizontes, torna-se difícil identificar a origem exata do termo. Ao que tudo indica, o *processo colaborativo* torna-se usual entre as companhias teatrais disseminadas não apenas na cena brasileira. O encenador inglês Peter Brook vem utilizando atualmente tal definição e procedimento, em parceria com o seu grupo *Théâtre des Bouffes du Nord*. Marie-Hélène Estienne, assistente e dramaturgista de Brook, explica:

“Peter (Brook) nunca diz o que fazer aos atores. O método é muito inusual: nos amarra a todos para usar a atenção. Ele refina o trabalho dos intérpretes por meio do processo colaborativo, e não apenas de um homem só. A opção é bastante transformadora e deve ser usada com bom senso, não pode ser distorcida”.⁶²

Esse é um exemplo de criação em conjunto com aporte, principalmente, na direção centralizada na figura de Brook. Assim, aceitamos o pressuposto de que o *processo colaborativo* é um modelo característico também na cultura de grupo das décadas anteriores, mas que volta revigorado e se torna uma tendência a partir dos anos 90. Averiguamos que o ponto diferencial entre *processo colaborativo* atual e o teatro de grupo dos anos 60 e 70 encontra-se no compromisso com a arte. Não se pretende dizer que os grupos das décadas anteriores não assumiam um comprometimento com suas realizações artísticas. Mas notamos que a maioria das companhias em vigor envereda-se, principalmente, pelos caminhos da pesquisa, pela aquisição de novas linguagens, na elaboração de uma dramaturgia nacional e por descobertas significativas através da investigação em grupo. Reconhecemos os esforços em refletir e sistematizar os procedimentos de criação, bem como a urgência em implementar uma política cultural que

⁶¹ Em entrevista para Stela Fischer, 1º de dezembro de 2002.

⁶² Citação de Marie-Hélène Estienne, in: SANTOS, Valmir. “Brook busca humanidade das coisas”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 3, quarta-feira, 12 jun. 2002.

privilegie a manifestação artística brasileira. São compromissos com o fazer artístico e o meio social, nos quais o coletivo toma iniciativas para avançar artística e politicamente

Ainda traçando o desenho conceitual do *processo colaborativo*, notamos que esse modelo de criação circunscreve diferentes movimentos artísticos e sucessão de estilos, não encerrando uma única definição. Notamos que o procedimento não se limita apenas à arte teatral. Grupos de dança como a *Companhia de Danças*, de Lia Rodrigues (RJ)⁶³ e música, como o *Grupo Anima* (Campinas)⁶⁴, vêm utilizando modelos semelhantes na realização artística, apoiados na construção polissêmica e coletiva de seus artistas. A produção de conhecimento e o surgimento de ferramentas comuns em diversos setores da cultura indicam a validade da teoria promulgada pelo escritor e pesquisador francês Pierre Lévy sobre a *inteligência coletiva*. Com a velocidade e evolução dos meios de informações nos mais variados campos, coordenados em tempo real, resulta em um conhecimento multilateral disseminado em rede que abrange todo um coletivo. Segundo a teoria de Pierre Lévy, as inteligências coletivas “se tornam híbridas e se enriquecem mutuamente para engendrar um mundo de formas cada vez mais vasto”.⁶⁵

Assim, diversos são os contextos que levam a disseminação do *processo colaborativo*. Tido como um conceito recente no âmbito da atividade teatral brasileira, torna-se uma tendência que emerge com vigor nos anos 90. Resultado da interação e soma dos ressonantes discursos e procedimentos da arte do coletivo das décadas anteriores, o atual teatro de grupo encontra uma relação dialógica com questões sociais, políticas e culturais brasileiras. Convém ressaltarmos que muitos grupos vêm se formando sob a perspectiva de pesquisas e aquisições de metodologias, o que confere ao teatro de grupo relativa importância para o desenvolvimento da cena brasileira contemporânea.

⁶³ A *Companhia de Danças* foi fundada por Lia Rodrigues, em 1990. Desde então vem criando e produzindo espetáculos de forma colaborativa, como *Gineceu* (1990), *Resta Um* (1997), *Folia* (1998) e *Aquilo de Que Somos Feitos* (2001). Além de apresentações nacionais, o premiado grupo já participou de festivais em Israel, França, Portugal, Áustria e Estados Unidos.

⁶⁴ Criado em 1988, o grupo de *world music Anima* funde música renascentista com elementos da música e tradição oral brasileira. Com carreira internacional, o grupo vem desenvolvendo um trabalho de criação em colaboração entre os músicos envolvidos. Na discografia do *Anima*, estão os trabalhos *Espiral do Tempo* (1997) e *Especiarias* (2000).

⁶⁵ LÉVY, *A conexão planetária*, cit., p. 104.



Capítulo 2

DO COLETIVO AO COLABORATIVO:
a política de cena da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*

Tânia Farias maquia Urso da Silva

Foto: Gisa Rocha

“Estamos apostando em uma utopia de como o socialismo se constrói na prática. Isso é o fundamental. Por isso nos definimos como um grupo anarquista que perpassa todo o nosso trabalho. Existe uma direção bem clara que é a ideologia do grupo. O condutor é a ideologia libertária. Isso é determinante de toda a maneira de organização e administração do grupo”.
(Paulo Flores – Fundador do *Ói Nós Aqui Traveiz*)¹

2.1 A TRIBO

A *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* desenvolve, desde a sua criação, uma proposta de trabalho de criação coletiva. Simultaneamente às atuais propostas de trabalho contínuo de investigação cênica, o vigor que ainda mantém o grupo é sua ideologia libertária como princípio gerador da criação e aglutinação dos artistas, como podemos notar acima, nas palavras do idealizador e fundador do grupo, Paulo Flores.

Um grupo teatral que completa em 2003 vinte e cinco anos de cena, resistindo a todas as dificuldades que compete a esse campo, com certeza muito tem a somar à história do teatro brasileiro. Porém, não é nossa intenção desenvolver aqui uma retrospectiva da trajetória e encenações da *Tribo*². Sumariamente, pontuaremos as principais motivações no início da criação do grupo para então podermos traçar um paralelo das intenções que movimentam a companhia em sua atual roupagem.

Na capital gaúcha de 1978, um grupo de jovens que buscava através de sua arte contestar os padrões culturais e sociais da época, cria o *Ói Nós Aqui Traveiz*³. Grupo pioneiro que instaura propostas de vanguarda artística e teatral em Porto Alegre⁴, tem como objetivo inicial criar condições para veicular suas idéias, através de manifestações artísticas. Desde sua origem, era pretensão do grupo renovar o espaço cênico, rompendo com as fronteiras impostas pela divisão palco/platéia, integrando o espectador à encenação. Com essa finalidade, também desenvolvem

¹ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, julho de 2002.

² Sobre a trajetória do grupo de 1978 até 1997, ver: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

³ Os fundadores do grupo foram: Paulo Flores, Júlio Zanotta Vieira e Rafael Baião.

⁴ Desde a década de 60, havia em Porto Alegre um movimento de teatro amador e universitário, com projetos populares e políticos, no qual Fernando Peixoto estava engajado. Foi criado um núcleo gaúcho do Centro Popular de Cultura (CPC), o *Teatro de Equipe*. Sobre o assunto, ver: PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.

uma série de manifestações de rua, de aberta contestação contra o regime militar que pairava no solo brasileiro. Assim, o *Ói Nós* inicia suas atividades à luz das questões sociais e luta política, tomando o teatro como via para politizar seus integrantes e, conseqüentemente, seus espectadores.

A afirmação do grupo não caracteriza um fenômeno isolado na cena brasileira. Como vimos no capítulo anterior, o movimento de *avant-garde* dos anos 60 e 70 geriu uma linhagem significativa de grupos teatrais que se moldavam nos princípios coletivos proferidos, por exemplo, pelo grupo norte-americano *Living Theatre* e pelo brasileiro antropofágico *Teatro Oficina*. Filhos indiretos dos precedentes movimentos de contracultura que inauguraram, em escala mundial, diferentes formas de arte contemporânea, como o Fluxus⁵ e o Provos⁶, os atadores da *Tribo* nutriam um ideal que proclamava a liberdade de expressão e ação. Absorveram uma postura anarquista e de contestação aos valores e individualismos burgueses, utilizando sua arte como pronunciamento das inquietações sociais, políticas e culturais de um Brasil de “diretas já”.

Assim, a exemplo de José Celso Martinez Corrêa e o *Teatro Oficina*, as encenações da *Tribo* tinham o intuito de contestar as convenções teatrais e as estratificações sociais. *Gracias, Señor* (1972) foi um dos espetáculos decisivos para Flores desenvolver um olhar preciso sobre suas intenções em relação ao teatro. Outras fontes nas quais o *Ói Nós* bebeu foram os americanos *Open Theatre* e *Bread and Puppet Theatre*⁷, os brasileiros *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, *Tá na Rua* de Amir Haddad e também pelas idéias visionárias de Antonin Artaud. Entre outras, essas foram algumas influências estéticas e ideológicas que motivaram Flores a apostar no teatro enquanto agente de descobertas:

⁵ Idealizado por George Maciunas, o movimento Fluxus (1961) realizou diversas e significativas intervenções artísticas como via de radicalização e subversão das convenções e valores estabelecidos. Performances, happenings, publicações, vídeos e artes plásticas possibilitaram a fluência do espírito antiarte dos Estados Unidos, com grande repercussão internacional. A maioria das obras era criada coletivamente e entre seus integrantes estavam Robert Rauschenberg, Nam June Paik, Joseph Beuys, Ben Vautier e Yoko Ono.

⁶ O movimento *Provos*, idealizado na década de 60 por jovens anarquistas de Amsterdã, engendrou uma série de manifestações de contestação ao sistema, como o movimento das “bicicletas brancas”. Diversas bicicletas pintadas de branco ficavam à disposição de quem precisasse usar, contestando a indústria automobilística em expansão e os malefícios que o tráfego de veículos causam à saúde. Sobre o assunto, ver: GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.

⁷ Sobre os grupos, ver: SHANK, Theodore. *American alternative theater*. Grove Press. New York: 1982.

“Duas características que foram motivadoras e influenciaram a minha maneira de ver e fazer teatro: o próprio espaço e sua proximidade física entre o ator e o espectador e a questão dos textos e temáticas sociais trabalhadas, principalmente, por autores brasileiros. Essa foi uma maneira de descobrir o mundo, em uma época de fechamento político, de muita repressão no início dos anos 70. Era no teatro que eu conseguia ampliar minha visão de mundo e do que estava acontecendo a minha volta”.⁸

Tidos como subversivos pela sociedade gaúcha da época, os então discípulos de Bakunin buscavam um sentido na arte que traduzisse suas vivências e anseios. Libertários, como preferem ser chamados, os atadores repudiam a violência e defendem a utopia de uma sociedade sem oprimidos e opressores. A ideologia libertária transforma-se em arte no reduto dos atadores, como profere Para Flores:

“O anarquismo como forma de organização, sem governo (diretor), sem hierarquia, de modo que qualquer integrante, independente de sua bagagem, possa participar de todas as etapas do processo de criação”.⁹

No entanto, com pretensões de avançar e atualizar sua linguagem teatral e não apenas reafirmar as formas em voga nesse período, O *Ói Nós* investiu na pesquisa e elaboração apurada de seus espetáculos. Na sua longa trajetória figuram encenações como (as mais recentes): *Fim de Partida*, de Samuel Beckett (1986); *Ostal*, de Aldo Rostagno (1987); *Antígona, Ritos de Paixão e Morte* (1990); *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o nascimento do Doutor Fausto, de Acordo com o Espírito de Nosso tempo* (1994); *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues (1996); *A Morte e a Donzela*, de Ariel Dorfman (1997); *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht (1998); *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller (1999), *A Saga de Camudos* (2000); *Aos Que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process*, baseado na novela de Christa Wolf (2002).

A partir dessas experimentações, o *Ói Nós* estabelece como meta a defesa de um teatro como “instrumento de desvelamento e análise da realidade”¹⁰. Um “teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns dos outros: a solidariedade, a

⁸ Depoimento de Paulo Flores, em entrevista realizada e filmada por Beatriz Brito, em 27 de julho de 2001. Acervo do grupo.

⁹ ALENCAR, Sandra. *Atadores da paixão*, cit., p. 52

¹⁰ Programa do espetáculo *A Saga de Camudos. Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, Porto Alegre, 2000.

honestidade pessoal e a liberdade”¹¹. Essa prerrogativa também confere aos integrantes do grupo a identidade de atadores, apropriação do termo proposto pelo *Te-ato* do grupo *Oficina*: “como atador, entende-se o artista que sai de um espaço restrito (o palco) e entra em contato com a comunidade da qual faz parte”¹², explica Paulo Flores, único remanescente da formação inicial. Em 2002, Flores foi merecidamente homenageado na 9ª. edição do festival *Porto Alegre em Cena*¹³, ao lado do dramaturgo, ator e diretor gaúcho Carlos Carvalho.

2.1.1 A Terreira da Tribo

A *Terreira da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* foi criada em 1984, como Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica, onde se realizam investigações de linguagens, treinamentos e apresentações. Nesse espaço de intercâmbio, também são desenvolvidas oficinas culturais e atividades artístico-pedagógicas (formação teatral teórica e prática, teatro de rua, figurino, cenografia, percussão, canto popular etc), ofertadas gratuitamente para a comunidade local. A nosso ver, uma iniciativa notável de artistas conectados com a questão da cidadania. Em 1988, iniciam uma série de projetos: *Caminho para um Teatro Popular*, cuja proposta é desenvolver um repertório de apresentações e atividades didáticas dentro e fora da *Terreira*; *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, como incentivo à formação de grupos e oficinas teatrais na periferia de Porto Alegre.

Porém, todas essas iniciativas valorosas não os impediram de enfrentar as dificuldades de manutenção do espaço. Com o pedido de desapropriação da *Terreira* sediada na rua José do Patrocínio (Porto Alegre), houve quem temesse que a *Tribo* não resistisse às pressões sociais e à falta de recursos econômicos. Com muitos esforços, o grupo restabeleceu sua sede no Bairro Navegantes (1999), na qual vem empreendendo diversas atividades artísticas e novas parcerias. Atestando o seu vigor, a *Tribo* consolida, em novos solos, o projeto *Escola de Teatro Popular da*

¹¹ Programa do espetáculo *A Saga de Canudos. Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, Porto Alegre, 2000.

¹² ALENCAR, Sandra, *Atadores da paixão*, cit., p. 71.

¹³ Festival criado em 1994, pela Prefeitura de Porto Alegre. O evento contou com a participação de celebridades do teatro, dança e música, como: Peter Brook, Hanna Schygulla, Denise Stoklos, Paulo Autran, Gabriel Villela, José Celso Martinez Corrêa, Cida Moreira, Madreus, Grupo Galpão, Philip Glass e Cullbert Ballet.

Terreira da Tribo (2000), cujos objetivos são a formação e a conscientização social do ator. “A *Terreira da Tribo* acredita na importância da função social do artista, e pretende que essa formação favoreça a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado com o seu desempenho como cidadão”.¹⁴

A *Terreira*, além de ser o local de experimentações, cursos e apresentações do grupo, é o espaço para a formação e intercâmbio entre artistas. Desenvolvem uma série de atividades de extensão que movimentam a reflexão e discussão da cena brasileira, como ciclos de debates e seminários. *Cena Contemporânea Política, Ética e Atuação* (2001)¹⁵, *A Presença do Ator* (2002)¹⁶ e *DramaturgiaS: Um Olhar Sobre as Diferentes Dramaturgias da Cena Contemporânea* (2002)¹⁷, foram alguns eventos realizados no espaço dos atores. A partir dessas iniciativas, os atores possibilitam a ida de artistas de outras regiões para o sul, movimentando a arte e a formação de uma platéia local.

2.1.2 Teatro de rua

As encenações da *Tribo* vertem-se por duas frentes: o teatro de vivência ou ritual, realizado na *Terreira* (ver item 2.1.3) e o teatro de rua. A rua é, para o grupo, fonte de pesquisa para desenvolver uma linguagem teatral com características e pretensões mais populares. Ampliar a rede de espectadores que, por diversos motivos, não tenham acesso às artes cênicas, motivam o *Ói Nós* a sair do espaço restrito da *Terreira* e “ir ao encontro não do público convencional das salas, mas daqueles que, pegos de surpresa, vivenciam uma situação que interfere no tempo e espaço da vida cotidiana”.¹⁸

¹⁴ Catálogo Escola de Teatro Popular da *Terreira da Tribo*. Oficina para formação de atores. *Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz*, Porto Alegre, 2001.

¹⁵ Seminário onde se realizaram apresentações teatrais e palestras de Iná Camargo Costa, Renato Cohen, Antônio Luiz Januzelli, César Vieira. Porto Alegre. Porto Alegre, mar. 2001.

¹⁶ Participamos desse encontro, no qual se realizaram apresentações e palestras sobre o trabalho de ator, com depoimentos de José Celso M. Corrêa, Márcio Marciano, Carlos Simioni, Luis Carlos Vasconcelos, Yedda Chaves e Beatriz Britto. Porto Alegre, jul. 2002.

¹⁷ Evento que encerrou a segunda etapa da Oficina para Formação de Atores. Contou com a presença de João das Neves, Amir Haddad, Ingrid D. Koudela e Celso Frateschi. Porto Alegre, dez. 2002.

¹⁸ DULESKO, Darlei. “Subvertendo a ordem”. *Jornal Zero Hora*. Segundo Caderno. Porto Alegre, p. 11, 10 abr. 1989.

O *Ói Nós* iniciou suas intervenções de rua em 1981, com o caráter de atos políticos, principalmente no que se refere à abertura democrática, manifestações ecológicas e pacifistas¹⁹, e espetáculos teatrais como *Teon* (1985) e *A Exceção e a Regra* (1987), de Bertolt Brecht. A partir dessas experiências, investiram em uma construção mais apurada de seus espetáculos de rua, no aspecto temático/social, visual e na preparação técnica dos atores, e passam a se apresentar também em bairros e vilas populares. “Não existe um bairro em Porto Alegre que não tenha assistido a algum trabalho do *Ói Nós*”²⁰, orgulha-se Paulo Flores, afirmando que o grupo realizou parcerias com associações de moradores, sindicatos e movimentos populares. Galgando um espaço de democratização da arte, ir à rua significa para a *Tribo* um encontro com a comunidade e com as questões do cotidiano social, onde as encenações tornam-se acontecimentos políticos.

Para as incursões teatrais de rua, o grupo avança na pesquisa de linguagens cênicas. Utiliza técnicas, formas e linguagens variadas, como: técnicas circenses, animação com bonecos gigantes ao estilo do grupo norte-americano *Bread and Puppet Theatre*, máscaras, personagens alegóricos, técnica da *Commedia Dell’Arte*, danças e músicas populares. Cantorias, estandartes, cores e festejos, em justaposição a uma temática social, integram a cena de rua da *Tribo*.

2.1.3 Teatro de vivência

O teatro de vivência se tornou usual nos anos 60 e 70, quando grupos lançaram-se em experimentações corporais, romperam com a autoridade da palavra/texto, exploraram espaços/ambientes não usuais para a apresentação e estabeleceram a integração do espectador na ação cênica. Trocando em miúdos, essa expressão de moda da época propunha a aproximação entre o ator e o espectador ao estabelecer intermediações visuais, textuais, de contato que transcendiam a sua fruição meramente intelectual. Não se trata de uma ação artística que

¹⁹ Em um de seus atos público, no quadragésimo aniversário da explosão da bomba atômica em Hiroxima, os atores foram às ruas da capital gaúcha, cantando o refrão: “pelo amor e pela paz, Hiroxima nunca mais”. Como um mantra, o grupo envolveu cerca de duas mil pessoas que passavam pela Esquina Democrática, local da manifestação em Porto Alegre (“Um protesto pelos 40 anos da tragédia”. *Jornal Zero Hora*, Segundo Caderno. Porto Alegre, p. 4, 8 set. 1985).

²⁰ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

implique na interatividade indesejada ou exposição do espectador, mas um convite à vivência integrada.

Com o intuito de transformação individual e coletiva, a vivência apresenta um caráter de sensibilização, em que o espectador, longe de ser um receptor passivo, exerce efeito e ressonância sobre o ato cênico. A intenção é que o espectador preencha a obra com suas experiências sensoriais, memórias ou posturas críticas diante de alguma questão exposta na ação cênica. Essa condição requer a participação do espectador/autor no ato comum, tornando-se também um atuator, como deseja o *Ói Nóis*: “temos toda uma preocupação em construir espetáculo que perturbe o espectador, ou fazer com que ele sinta algo, ou alguma imagem mexa com ele de forma que faça com que repense o que está vivendo naquele momento”²¹, nas palavras da atriz Tânia Farias. Ao propor essa integração, o grupo lançou-se na investigação de formas de representação que abrangessem tal exigência. Para Sandra Alencar, com o teatro de vivência os atutores:

“proclamaram a quebra imediata da divisão palco/platéia e se propuseram a uma pesquisa de linguagem que atingisse o público não só pela via intelectual, mas também pela sensorial. Em oposição aos ensinamentos da escola tradicional, lançaram-se na busca de um novo tipo de interpretação – menos técnica, mais emotiva – que fosse baseada no que chamaram de teatro de vivência, e não de mera representação”.²²

Entre suas experimentações de maior radicalização, o espetáculo *Ostal* (1987) propôs uma revisão dos parâmetros cênicos do *Ói Nóis* e, conseqüentemente, da cena gaúcha²³. A peça não compreendia um texto como suporte para a representação, exigindo do ator habilidades para a improvisação. No início do espetáculo, o espectador, chamado por um número, recebia uma máscara cirúrgica e era conduzido individualmente pelos atores até os espaços da representação: quartos e salas de pequenas dimensões que exigiam uma relação mais próxima entre atores e espectadores. Em uma das cenas, eram acomodados em torno de uma cama, na qual uma “doente” agonizava suas dores. A cena propiciava uma confrontação com o público pela via

²¹ Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, 2002.

²² ALENCAR, *Atutores da paixão*, cit., p. 30.

²³ “*Ostal* pelo tipo de linguagem, em Porto Alegre, foi uma mudança de parâmetros. Foi uma peça completamente anticonvencional e extremamente premiada e reconhecida pela própria categoria teatral como um espetáculo inovador”, orgulha-se Paulo Flores (Entrevista realizada e filmada por Beatriz Brito, em 18 ago. 2000. Acervo do grupo.).

sensorial e física, como o momento em que a atriz/doente abraçava cada espectador, sem dizer uma palavra. As reações foram as mais diversas, como silêncios, choros, repulsas, risos ou afagos. A partir dessa experiência, compreendemos que o teatro de vivência do *Ói Nós* se originou do desejo de propor uma relação direta com o espectador e dela é expressão. Um teatro proposto nesses moldes pode se traduzir em uma experiência ressonante para quem o vivencia como espectador e, principalmente, para o integrante do grupo, conforme relata Tânia Farias:

“Acredito na possibilidade de mudar as coisas e acho que aos poucos se faz a transformação. As pessoas que participam de um processo tão aprofundado, através do teatro que acredito ser um instrumento poderoso, elas têm que estar abertas para discutir, se relacionar, ouvir, dizer, enfim, tudo isso irá modificar mais facilmente essa pessoa que está envolvida”.²⁴

Dessa forma, o coletivo para o *Ói Nós* gera a transformação. Atualmente, através da pesquisa *Raízes do Teatro*²⁵, o grupo dá continuidade a uma investigação mais consistente sobre o teatro de vivência ou ritual, como passaram a chamar. A atuadora Paulina Nóbilos explica que no ritual “o espectador torna-se de novo participante, tal como na origem, onde o teatro era comunhão”.²⁶

²⁴ Entrevista de Tânia Farias, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

²⁵ *Raízes do Teatro* é o projeto de pesquisa teórico-prática em continuidade. Como resultados temos a criação e encenação de premiados espetáculos como: *Antígona*, *Ritos de Paixão e Morte* (1990), *Missa para Atores e Público...* (1994) e *Aos Que Virão Depois de Nós - Cassandra in Process* (2002).

²⁶ Programa do espetáculo *Aos que virão depois de nós - Cassandra in process*. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 2002.

2.2 O AVANÇO DO COLETIVO PARA O COLABORATIVO

“O importante dentro da *Terreira* é que as experiências não vão se perdendo.
 (...) A idéia em si é a mesma ou muito próxima do que era em 78.
 Talvez não se soubesse o que fazer e agora sabemos mais”.
 (Paulo Flores)²⁷

Poucas são as companhias teatrais que ainda definem sua prática como criação coletiva, por uma série de razões, entre elas por caracterizar um movimento muito particular das décadas de 60 e 70. Notamos algumas resistências das companhias teatrais da atualidade, quando se trata da terminologia criação coletiva. Como vimos no capítulo anterior, muitas vezes o termo compreende uma série de associações pejorativas, como amadorismo, anarquia, experimentalismo, enfim, é definida como uma cultura teatral menor. Como uma das exceções no panorama de teatro de grupo brasileiro, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* faz questão de manter tal denominação para a sua prática.

Muitos princípios da criação coletiva sofreram modificações ao largo dos vinte e cinco anos da *Tribo*. O grupo atualmente toma para si novas exigências e compromissos com a arte teatral, acompanhando a evolução do teatro de grupo brasileiro e se aproximando do contexto da cena colaborativa. Para Paulo Flores, existe uma evolução que é contínua: “o acúmulo da vivência desses anos todos que resulta na evolução natural e necessária do grupo.”²⁸ Idéias mais elaboradas com preocupações estéticas e resultados artísticos mais qualitativos, o aprimoramento do trabalho técnico, principalmente no que se refere ao requinte do trabalho do ator²⁹, o apuro da pesquisa de linguagens cênicas e a organização da sistemática dos ensaios são alguns parâmetros adotados que aproximam a prática criativa coletiva da *Tribo* às propostas ditadas pelo *processo colaborativo*.

²⁷ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

²⁸ Idem.

²⁹ A partir do espetáculo *Antígona*, o grupo passou a se preocupar com a encenação e com o trabalho do ator. O principal diferencial das experiências anteriores é que, a partir do *Projeto Raízes do Teatro*, o grupo antecede o trabalho de criação com embasamento teórico, à procura de pensar e defender seu próprio teatro. O preparo físico, treinamento e apuro do trabalho do ator são hoje as principais motivações do grupo.

A partir dessas novas exigências com o trato cênico do *Ói Nós*, atriz Tânia Farias constata que houve uma evolução do processo de criação do grupo, que passou a operar nos moldes do processo colaborativo³⁰. No entanto, o grupo gaúcho não se propõe a encontrar formas processuais determinantes nem fixar metodologias de trabalho. A cada nova criação, são propostas diferentes formas de resolução, descobertas e métodos de trabalho conjunto que, somados, constituem a linguagem e perfil do grupo. O *Ói Nós* mantém a ideologia cooperativista, que se estende desde os aspectos administrativos, até os princípios de criação artística. Para Flores:

“Durante os vinte e cinco anos de existência do grupo, nós administramos o nosso próprio espaço e isso é um encargo muito grande, organizar de uma forma independente. É nossa preocupação como se cria e se mantém esse coletivo na parte administrativa e criativa também”.³¹

Apesar de se encaixar no perfil *colaborativo*, a cena da *Tribo* opera-se a partir da diluição das funções especializadas. Essa condição requer dos integrantes um comprometimento efetivo com todas as etapas da criação. A *Terreira* passa a ser o espaço de aprendizado e desenvolvimento de habilidades dos atores, nos mais variados setores da criação. Existe a determinação de algumas funções, de acordo com o interesse e envolvimento de cada artista empreendedor. Por exemplo, o ator que se interessa e tem capacidade de criar e executar a cenografia de um espetáculo será estimulado com oficinas e cursos e passa a ser o responsável pela coordenação desse setor. Essa determinação de funções não o impede de se desenvolver em outros campos ou de absorver interferências de outros atores. O mesmo ocorre com a direção. Apesar de ser Paulo Flores quem desempenha formalmente o papel de representante do grupo, a direção passa a ser compartilhada. O diretor da *Tribo* não tem apenas um rosto ou um nome, mas leva a identidade de cada ator e assinatura do núcleo.

A abrangência de ação e a visibilidade do *Ói Nós* também se expandiram além da sua cidade de origem, devido à participação em festivais e editais de apoios governamentais

³⁰ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

³¹ Idem.

(municipal e federal) para a viabilização e continuidade de seus trabalhos³². Apesar do discurso oposto aos condicionamentos do mercado cultural³³, na sua fase atual, a *Tribo* acredita ser eminente a necessidade de apoio e parcerias, devido aos entraves econômicos que cerceiam às artes cênicas em geral. O que antes era para a antiga colônia açoriana um teatro agressivo pelo comportamento dos atadores e caótico pelo ecletismo de linguagens cênicas, torna-se hoje identidade cultural de Porto Alegre. A respeitabilidade, a afirmação nacional e o reconhecimento, através da contemplação de inúmeros prêmios, são resultados do avanço do trabalho do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Segundo Paulo Flores:

“O *Ói Nós Aqui Traveiz* partiu da idéia de que o teatro deveria incitar os espectadores a modificar a sociedade e a condição dos homens. Essa idéia juvenil dentro do trabalho inicial, permanece e está configurada de uma maneira mais sólida dentro da *Terreira*. E hoje, que o *Ói Nós* tem um espaço dentro da cena gaúcha, que já tem um trabalho reconhecido dentro e fora do Estado, essa idéia é o pólo aglutinador da *Tribo*, que faz com que novas pessoas se interessem e se envolvam pela proposta do Grupo”.³⁴

Os primeiros movimentos “juvenis” do *Ói Nós* transmutaram-se em compromissos consistentes com a arte teatral. Apesar de manter algumas características provenientes do modelo de criação coletiva dos anos 70, o grupo vem configurando sua cena de forma diferenciada. O avanço para o modelo *colaborativo* compreende a especificidade do trabalho de investigação de linguagens teatrais, a apreensão de técnicas e metodologias para o apuro do trabalho de ator/atuador, a inter-relação entre os campos que conjuntamente se aprimoram e, principalmente, a instauração de uma política interna e dinâmica organizacional da equipe.

³² O *Ói Nós* participa constantemente de festivais como o *Festival de Teatro de Curitiba*, *Festival Espetacular de Bonecos de Curitiba*, *Porto Alegre em Cena*, *Rua em Cena*. Para a viabilização de seus projetos, forma parcerias com órgãos como o SESC (Projeto Balaio Brasil e Palco Giratório) e com a Prefeitura de Porto Alegre.

³³ “Na realidade, o grupo não acredita nesse tipo de lei. Acreditamos que seja um compromisso do Estado e nós esperávamos muito dos governos de esquerda que foram sendo eleitos, primeiro na cidade, depois no Estado do Rio Grande do Sul. Foi frustrante para gente ver, na prática, que na área cultural não mudou muita coisa”, acrescenta Flores (Entrevista para Stela Fischer, em julho de 2002).

³⁴ ALENCAR, Sandra, *Atadores da paixão*, cit., p. 265.

2.3 POLÍTICA DE CENA COLABORATIVA

“O conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado que tem vida própria; podemos chamá-lo de consciência coletiva ou comum”.
(Émile Durkheim)³⁵

Freqüentemente, as companhias teatrais se estruturam em cooperativas de trabalho³⁶. A partir de interesses comuns, indivíduos se associam para defender e comungar uma ação artística com objetivos de igual ressonância e distribuição igualitária dos recursos financeiros. Do contrário, seria impossível estabelecer uma parceria com características colaborativas. Normalmente, um grupo teatral com essa natureza se reforça com as opiniões heterogêneas dos integrantes, porém, participam de uma mesma uniformidade, seja pelas experiências em comum, ou pelo ideal do grupo.

Como bem observa o sociólogo francês Émile Durkheim, “as funções quando estão suficientemente em contato uma com as outras, tendem por si mesmas a se equilibrar e se ajustar”³⁷. Apesar de ser para o autor uma explicação incompleta sob a ótica da sociologia, podemos aplicar tal conceituação para compreendermos a organização teatral colaborativa como um *subgrupo* social, afinal, para a ciência social, a divisão do trabalho em si representa um fato social. Assim como as funções sociais, as funções de uma cooperativa de trabalho teatral procuram adaptar-se uma às outras, contanto que estejam regularmente em relação. Atores, diretor, dramaturgo estão em diálogos contínuos, e cada função é determinante para a cooperativa. Em um outro contexto, mas que pode ser aplicado à política da cena de grupo, Durkheim afirma que:

“onde quer que se forme um grupo, forma-se também uma disciplina moral. Mas a instituição dessa disciplina não é mais que uma das numerosas maneiras pelas quais se manifesta toda atitude coletiva. Um grupo não é apenas uma autoridade moral que rege a vida de seus membros, é também uma fonte de vida ‘sui generis’”³⁸.

³⁵ DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 50.

³⁶ Entende-se por cooperativas de trabalho teatral as associações que têm em comum a criação e a produção cênica. Todos os encargos e/ou benefícios que a atividade abrange são distribuídos igualmente entre os integrantes.

³⁷ DURKHEIM, Émile, *Da divisão do trabalho social*. cit., p. IX.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. XXXIV.

Enquanto *subgrupo* ou facção social, uma cooperativa de teatro deve atentar à instituição de uma disciplina, regulamentação de regras internas e distribuição de tarefas que garantam a unidade e viabilizem a eficácia do trabalho. Nem sempre se pode determinar de que maneira nem em que medida se estabelecem as regras de uma cooperativa teatral. Subentendemos que são discutidas, elaboradas e postas em prática conforme a necessidade e ocasião da atividade coletiva, geridas a partir de um movimento espontâneo, na dinâmica do grupo. Conversas, diálogos e discussões são os meios pelos quais as regras do coletivo se estabelecem.

Nesse sentido, o *processo colaborativo* favorece o desenvolvimento da liberdade individual, produto de uma regulamentação da política interna do grupo. São conciliadas a autoridade das regras internas e a liberdade individual do artista, em prol da criação. O arbítrio individual não é tolhido pela instauração das regras, mas é por elas estimulado. Quem estabelece as regras é, geralmente, o coletivo. Os integrantes de companhias teatrais de *processo colaborativo* tornam-se capazes de se moverem em conjunto, ao mesmo tempo em que cada um tem movimentos próprios, autonomia e individuação das partes que, no processo, interagem. No entanto, liberdade não implica a negação de leis determinadas para a realização artística. É necessário estabelecer regras e distribuição de tarefas para o funcionamento e manutenção de uma política interna do grupo.

Porém, essa condição organizacional não pressupõe que o grupo estabeleça ações coercitivas nem fixas. Sugestões e interferências se ajustam reciprocamente, durante a confecção da cena e manutenção das corporações, intercambiando-se e fortalecendo o trabalho conjunto. A organização interna das companhias teatrais *colaborativas* se dá pela base do funcionamento estrutural coletivo e pela ética profissional de trabalho em grupo necessária para constituir uma disciplina interna produtiva. Da justaposição de funções geram-se idéias e soluções que absorvem as precedentes contrárias. As causas urgentes da produção neutralizam os antagonismos e as divergências dos pontos de vista, quando um integrante sobrepõe poder de sugestão sobre o trabalho do outro. Às vezes se faz necessária a “convocação de força”, e quem dita pode ser o diretor, o integrante mais experiente ou o responsável pela coordenação de seu campo, pois a estes compete essa função. Nesses casos, o sentimento de cólera de quem é tolhido é inútil para a produção. Deve-se sucumbir às reservas de ordem pessoal, prováveis num trabalho intenso como

é o de criação teatral, para a gestão do trabalho. Quanto mais energética e forte a personalidade dos integrantes, quanto mais acirrado o embate entre as questões de conflito, mais vivo o processo de construção pode se tornar. Essa condição não será excedente se todos tiverem como princípio a ética de grupo. Sobre a política de cena do *Teatro da Vertigem*, Antônio Araújo defende:

“Tenho a impressão que o *processo colaborativo* só acontece de verdade se essas funções são bancadas. Se você tem uma dramaturgia fraca, um ator fraco ou uma direção fraca, o processo não acontece. Ele precisa dessas funções, dessas autorias maximizadas. É desse choque, da radicalização dessas funções e autorias é que de fato o processo acontece”.³⁹

Dessa forma, o *processo colaborativo* apenas se realiza plenamente quando o individual está fortalecido. Quando um grupo congrega individualidades potentes e inventivas, conseqüentemente se tem o confronto de opiniões, resultando em uma colisão de pontos de vista que deve ser construtiva. Se a questão que um integrante coloca para o grupo estabelece um conflito ou embate, o primeiro deve argumentar e defender sua idéia. Discute-se e caso o grupo não seja envolvido pela defesa, não se adere a tão solução. São de comum acordo as principais tomadas de decisões do coletivo. É intenção dos agrupamentos teatrais colaborativos desenvolver uma ética interna capaz de conter as hostilidades individuais, para manter uma relação de troca e impedir que o autoritarismo se aplique nas relações coletivas. Entretanto, compreendemos que nem sempre esse propósito se realiza como desejado ou idealizado, podendo, inclusive, resultar em divergências entre as partes construtoras e, em casos mais graves, na dissolução das equipes.

2.3.1 Disparidades e similitudes

Tânia Farias esclarece que é “difícil trabalhar com as individualidades e tentar transformar numa soma para se criar uma coletividade, onde os indivíduos sejam respeitados. Existe um ponto comum que todos vão convergir para que nosso objetivo realmente seja concretizado”⁴⁰. Para que seja coletiva, a primeira condição é que a arte seja comum e que todos os integrantes

³⁹ Depoimento de Antônio Araújo, no debate *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramáticas*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 27 de novembro de 2002.

⁴⁰ Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

possam representá-la. No coletivo, a unanimidade e a similitude entre os ideais do grupo devem atestar a coesão interna e responder aos objetivos que se movem em conjunto. Como vimos, o que define o trabalho do *Ói Nós* é a sua ideologia coletiva. Conforme explica Paulo Flores, o grupo desenvolve uma prática cotidiana na qual todos os integrantes têm espaço na criação, desde a elaboração do texto à construção do cenário. Flores explica a relação de troca do grupo:

“O que define o trabalho do *Ói Nós* é a ideologia bem precisa que é a nossa base. Agora, como se alcança que todos os integrantes caminhem no mesmo sentido, mesmo com todas as diferenças, cada um com sua experiência e no seu momento de vida, realmente é uma dificuldade. O teatro só se realiza porque encontramos o equilíbrio, o trabalho do grupo se harmoniza. O que move o grupo é acreditar que seja possível construir uma relação socialista, solidária. Estamos nessa busca de harmonizar”.⁴¹

Com uma base coletiva bem definida, o grupo encontra um caminho comum capaz de abrigar o ideal e os desejos de várias individualidades, o que não é uma tarefa fácil, mas um exercício de respeito e humildade. No caso da *Tribo*, fomenta-se a noção de responsabilidade e dedicação ao grupo que cria condições para a sua organização e realização artística, sem a necessidade hostil de impor regras coercitivas. No entanto, o coletivo oferece alguns impasses. A dificuldade principal na criação cênica encontra-se em alcançar um meio para que todos caminhem em um mesmo sentido. A criação também se pauta em encontrar formas para organizar as idéias e experiências distintas de cada ator, que contribui com sua experiência pessoal. Nesse sentido, a medida processual da *Tribo* também se circunscreve no ajuste das inter-relações e da problemática instaurada a partir da convivência diária. O que define a diretriz coletivista é, principalmente, o respeito mútuo e a troca, tendo como parâmetro a compreensão das diferenças. De acordo com Tânia Farias:

“O grupo se equaliza com as diferenças. Existe uma preocupação de se respeitar as diferenças, o grau de envolvimento e a intensidade que uma pessoa pode investir no grupo. Existe uma busca permanente de ter essa compreensão. O que faz com que se aproxime dessa harmonia é certamente o respeito às diferenças em todos os aspectos. Respeitar a diferença de experiências profissionais, diferença de compreender o momento de vida das pessoas que é diferente do seu, diferença de envolvimento. Não que seja fácil, mas se constrói cotidianamente”.⁴²

⁴¹ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁴² Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

Uma outra dificuldade da política interna e organizacional da equipe é o fluxo de entrada e saída de atores, seja por não estarem mais de acordo com a proposta, por razões econômicas, ou por outros motivos pessoais. Compreendemos que a rotatividade de integrantes faz parte da dinâmica de um grupo teatral. Esse fluxo pode, muitas vezes, significar perdas, mas também devemos considerar que esse ritmo caracteriza a dinâmica própria do *Ói Nós*, uma vez que é necessária muita dedicação, independente do retorno financeiro. Um dos motivos principais do egresso de integrantes é, na maioria dos casos, devido ao aspecto econômico, conforme explica Paulo Flores:

“Sabemos que o trabalho do grupo é intenso, difícil no sentido da sobrevivência, que exige muito das pessoas e que não está em primeiro plano a sobrevivência do indivíduo. Colocamos que em primeiro lugar está a sobrevivência da idéia, do espaço para que essa idéia aconteça e, depois, a sobrevivência das pessoas. Esta foi a maneira que encontramos desde as épocas mais difíceis até hoje”.⁴³

O idealizador do grupo traduz o fluxo de emigração de integrantes como uma renovação para a *Tribo*. Flores defende que, ao longo da trajetória do grupo, existe um conhecimento que vai se acumulando e que mantém coerente a linha e pensamento do *Ói Nós*, garantindo um avanço independente da permanência de um elenco fixo. A partir do acúmulo de conhecimento e aprendizado, se faz o teatro da *Terreira*, continua Flores:

“O *Ói Nós* encontrou uma forma para que não se dissipe no ar, ou seja, se um determinado ator sair, não irá comprometer a pesquisa. Além do registro material, existe também o registro físico para quem fica no grupo, fica na história do grupo”.⁴⁴

Assim, a linguagem e a identidade do *Ói Nós* vai se desenvolvendo e se aprimorando. Existe um núcleo estável de atores que estão no grupo há mais tempo, acumulando um espaço de experiências⁴⁵. Desse núcleo, passam a integrar outros atores, que contribuem com as mais variadas atividades. Quem decide a entrada de novos atores é o núcleo mais antigo da companhia. Na sua maioria, são convidados a partir das oficinas ofertadas na *Escola de Teatro Popular*. O ator responsável em ministrar a oficina fica atento para perceber qual participante

⁴³ Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ O núcleo é composto por Paulo Flores, Clélio Cardoso (que está no grupo há doze anos), Tânia Farias, Carla Moura, Renan Leandro, Denise Souza, Sandro Marquês.

possui afinidades com o trabalho do grupo e o convite se realiza, conforme a necessidade de novos integrantes no elenco ou na equipe técnica.

Esse fluxo resulta em uma disparidade de experiências e ambições artísticas entre os atadores. A *Tribo* acredita que a política de cena e a organização coletiva constroem-se no dia-a-dia e transcendem as disparidades do trabalho em grupo. Existe uma dinâmica interna fluente que determina uma ética própria da equipe. É comum, em agrupamentos, o ideal coletivo tornar-se impotente para a manutenção do trabalho, quando as dificuldades próprias de uma corporação teatral se dissipam. Em face disso, é necessário estabelecer um código comum de atribuições, afinal a esfera coletiva é constituída pela ação moderadora, pelas similitudes e pela construção de relações mútuas entre os integrantes. Mas, para que a colaboração em equipe se realize em sua concretude e com produtividade, percebemos que as companhias teatrais exigem uma divisão de trabalho definida e clara.

2.3.2 A divisão de trabalho

A divisão de trabalho é a repartição de tarefas entre os integrantes de um grupo, conforme seus campos de atuação, interesse, desprendimento e conhecimento. Na organização teatral colaborativa, existe um campo de especializações que circunscreve e define a divisão de tarefas do grupo. Entretanto, nada impede que os integrantes das companhias colaborativas possam transitar e interferir entre os diversos campos da criação e manutenção da corporação. Aliás, esse é um dos requisitos para que a colaboração se efetive. Cada membro depende do coletivo e a divisão de trabalho proporciona livre espaço para iniciativas pessoais e interferências nas diferentes facções complementares da organização.

A divisão de trabalho muitas vezes se estabelece de forma espontânea ou prescrita pelo coletivo. Pode ser previamente estabelecida pelo grupo ou determinada conforme as exigências que surgem no processo. Nem sempre a distribuição de encargos ocorre de maneira homogênea; pode ocorrer de um integrante se apropriar de mais de uma função, de acordo com suas habilidades e disponibilidade ao trabalho. Para não haver disparidades e conflitos internos, a

estrutura deve ser instituída e regulamentada pelo coletivo, que modera e determina a divisão de trabalho.

Na análise dos sistemas sociais, Durkheim defende que a divisão de trabalho não pressupõe necessária e exclusivamente ampliar o rendimento das funções divididas, “mas torná-las solidárias”⁴⁶. O fundador da moderna teoria sociológica analisa que a divisão de trabalho gera duas formas de solidariedade: “mecânica”⁴⁷ e “orgânica”. Essa segunda forma de solidariedade caracteriza a capacidade de um sistema social abrigar e integrar uma rede de diferentes frentes e interesses. A “solidariedade orgânica” é estabelecida em grupos, cujos integrantes apresentam semelhanças e ações comuns, criam alianças e, conseqüentemente, tornam-se interdependentes, devido à diferenciação das atividades que se complementam e se interligam. Ao mesmo tempo, em que os integrantes tornam-se mutuamente dependentes, cada qual se especializa em uma atividade e tende a desenvolver-se com autonomia pessoal, no tocante da realização coletiva.

Considerada sobre esse aspecto, a política interna de companhias teatrais colaborativas, compreende um sistema de relações e divisão de trabalho que, quando partilhadas, determinam uma qualidade de solidariedade orgânica. A solidariedade é responsável pela coesão de trabalho entre os integrantes. Mas é preciso, sobretudo, que a solidariedade não contribua apenas para a integração do coletivo, mas objetive a realização prática nas diferentes esferas da criação teatral. Para a colaboração se tornar possível, é necessário instituir uma cultura de coligação, ou seja, uma relação de correspondências entre as tarefas, funções e entre os integrantes do grupo. É um bloco de entidades compromissadas entre si e que se complementam no desenvolvimento gradual da construção artística. Assim, na dinâmica de trabalho em grupo, em que predomina a divisão do trabalho, é estabelecida uma dependência entre os integrantes, fundada na especialização de tarefas e na solidariedade.

⁴⁶ DURKHEIM, Émile, *Da divisão do trabalho social*, cit., p. 27.

⁴⁷ Opondo-se ao conceito de “solidariedade orgânica”, Durkheim contrapõe a “solidariedade mecânica”, representada pela ausência de diferenciações, estabelecida, principalmente, a partir da igualdade entre os integrantes de um grupo. O conjunto, normalmente, é organizado a partir de crenças, costumes, tradições, ou seja, pela identificação entre elementos equivalentes que unificam os indivíduos de uma sociedade, permanecendo em geral independentes em relação à divisão do trabalho social.

A política de divisão de trabalho do *Ói Nós*, por exemplo, não se determina pelas especializações nem por regras imperativas de conduta, o que não se traduz pela liberdade indisciplinada ou “solta”. Exige-se muito dos atores, que têm que se organizar e se responsabilizar por diferentes campos, formando um corpo vigoroso e solidário de artistas a favor da obra. Como enuncia Sandra Alencar:

“Da elaboração do texto à construção do cenário, da confecção dos figurinos à interpretação dos personagens, não há hierarquia de funções, nem papéis especializados. As figuras do ator, diretor, produtor e cenógrafo estão presentes na dinâmica do conjunto, mas não são identificados como personalidades”.⁴⁸

Como as funções e tarefas são espontaneamente delegadas e distribuídas, não são necessários atos coercitivos para produzir ou manter a atividade da *Tribo*. De acordo com a experiência que tivemos de participar do cotidiano do grupo, observamos uma democrática repartição das tarefas. Desde a limpeza até administração da *Terreira* são partilhados de maneira igualitária, conforme interesse, disponibilidade e capacidade dos integrantes. É uma vivência de muita dedicação e partilha. Não há estreitamento de especializações, pois os segmentos de tarefas particulares se unificam. Alencar prossegue:

“A determinação em não delegar funções a seus componentes e, sim, em exigir deles um comprometimento real com todas as etapas do trabalho artístico fundamenta-se na idéia de que somente este exercício, realizado coletivamente, garante a eficácia do espetáculo, imprimindo-lhe um caráter verdadeiramente orgânico e coerente. Por isso, o ator do Grupo deve ser também um ator, marcando presença em todos os níveis”.⁴⁹

A divisão de tarefas também representa a oportunidade e iniciativa para que o ator se desenvolva em outras áreas. Por exemplo, a atriz Tânia Farias apresenta interesse em pesquisar e operar a criação dos figurinos. Já o ator Renan Leandro, divide-se na atuação e na criação/execução da cenografia. Cabe aos olhos sensíveis dos atores mais experientes perceber as aptidões dos mais jovens e alimentar seus interesses. Paulo Flores preocupa-se em convidar profissionais de diferentes áreas que possam ofertar oficinas para complementar o aprendizado do ator. O ator Clélio Cardoso aprendeu a trabalhar com solda, com um

⁴⁸ ALENCAR, Sandra, *Atadores da paixão*, cit., p. 72.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 90.

profissional convidado a dar uma oficina para os atadores interessados. Atualmente, Cardoso representa o serralheiro oficial do grupo. Nada o impede de ensinar outro integrante interessado na atividade e passar adiante os conhecimentos adquiridos na *Terreira*:

“Está aberto para o interesse de outras pessoas. Se eu perceber que alguém está interessado em aprender, tento de alguma forma, trazê-lo para aprender. A pessoa tendo o interesse, deslumbra-se a possibilidade de se capacitar para tal atividade. É nossa função contaminar essa pessoa”.⁵⁰

Assim, o grupo tem uma rede de artistas capacitados que transitam e se desenvolvem em diferentes áreas criativas e administrativas, formando uma equipe de multiartistas. Essa condição instrumentaliza o ator e amplia as possibilidades de criação do ato cênico. Dessa forma, o atador não encerra uma única função na criação, mas aprende a manusear outras linguagens, que auxiliam na criação do espetáculo em sua totalidade. O grupo tornar-se auto-suficiente na gestão do trabalho, conforme observa Flores:

“Tudo é feito aqui dentro. Só o que não temos domínio é que chamamos de alguém de fora para nos ensinar. No espetáculo *Kassandra*, por exemplo, o Renan que cuida da parte cenográfica do grupo, sugeriu que trabalhássemos com resina. Convidamos um artista plástico para nos dar uma oficina de três dias, para começarmos a trabalhar com resina e, assim, criarmos o nosso próprio cenário”.⁵¹

É característica da cena colaborativa delegar a especialistas algumas funções específicas, como a criação e execução da luz, cenografia ou figurinos. Entretanto, toda interferência e trânsito entre um campo e outro são bem-vindos. O que se modificam são as relações de autoridade durante as conduções dos campos da criação. Pode ocorrer também que a dinâmica colaborativa se estabeleça sem a especialização dos campos e muito menos da necessidade de denominação de uma autoridade exclusiva. Essa é a condição de trabalho da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, na qual os atadores tornam-se donos do modo de produção, as decisões são tomadas em conjunto e os campos são diluídos.

⁵⁰ Entrevista de Clélio Cardoso, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁵¹ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer, em julho de 2002.

O perfil de autogestão do *Ói Nós* encerra características provenientes da prática coletiva setentista, em que os próprios atores se ocupavam nas mais variadas atividades. O que podemos notar de avanço dos parâmetros coletivos para o modelo colaborativo na cena da *Tribo* é o seu comprometimento efetivo com os elementos da produção artística, em busca de aprimorar e aprofundar suas capacidades naturais, bem como a distribuição de tarefas a coordenadores/atores que se responsabilizam por seus campos de atuação. O conjunto de atores passa a responder pelas exigências do engenho cênico sem, no entanto, interferir na qualidade da atuação. Assim, o grupo abrange um coletivo com desprendimento para atuar nas diferentes frentes da criação teatral de forma integrada. Finalizando, de acordo com as idéias de Durkheim, onde quer que os homens partilhem uma vida comum, a divisão de trabalho é resultado da solidariedade. O *Ói Nós* é a prova de que em companhias teatrais é possível se estabelecer uma relação efetiva de troca e compromisso com o coletivo criador.

2.4 A SAGA DE CANUDOS

“O Ói Nós se sente um pouco Canudos, pois nosso trabalho sempre esteve voltado para o lugar onde vivemos, discutindo quais são as dificuldades mais urgentes. A Terreira é um reduto libertário, onde tudo é muito difícil, assim como foi para os sertanejos”.
(Tânia Farias)⁵²

A Saga de Canudos (2000), criação coletiva do *Tribo*, foi o espetáculo de rua que mais repercutiu e, conseqüentemente, afirmou o grupo no meio teatral brasileiro. Inspirada no texto *O Evangelho Segundo Zebedeu*, de César Vieira, a montagem retratou o movimento popular de Canudos (ocorrido no final do século XIX, no norte da Bahia), liderado por Antônio Conselheiro. Marcados pela opressão, milhares de sertanejos se fortaleceram com a iniciativa do mártir Conselheiro em fundar Canudos e resistir à guerra que abalou o sertão brasileiro. O *Canudos* do *Ói Nós* levou à cena uma narrativa de referências à atualidade política brasileira, como a luta do *Movimento Sem-Terra*, a questão agrária, a repressão ao movimento dos trabalhadores e as precárias condições de vida do operariado.

⁵² Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

Foi de Paulo Flores a iniciativa de construir um espetáculo de rua que abordasse essa temática. O desejo de discutir e transformar em arte esse momento histórico foi sendo alimentado e disseminado pelos atores mais jovens. A partir das observações da atriz Tânia Farias, notamos uma imediata identificação do trabalho do grupo em relação ao ato de coragem dos sertanejos de Canudos⁵³. Como primeiro incentivador, coube a Flores orientar e incentivar o grupo para a pesquisa teórica, indicando bibliografias, filmes e materiais de apoio que deram suporte para a equipe. A partir desse primeiro estímulo, os atores colaboraram com a pesquisa de materiais-fontes e conexões com questões referentes à atualidade. Todos, sem distinção ou hierarquia, engajaram-se nessa jornada investigativa. Assim, o corpo textual da montagem foi se configurando coletivamente, conforme o ideário desejado pelo grupo. Nesse momento de desdobramento temático, a inserção e colagem de outros textos, poemas, músicas, foram recursos utilizados para a elaboração dramática do espetáculo. O grupo também tomou como referências literárias *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *Canudos: a luta pela terra*, do Edmundo Moniz.



Ilustração Calasans Neto. Foto ao fundo de Sebastião Salgado.

Partindo da obra de César Vieira, o grupo conjuntamente elaborou a roteirização das cenas. Após esse momento de estruturação da escritura cênica inicial, a *Tribo* se organizou para a realização de oficinas práticas, suporte para o treinamento e trabalho criativo do ator. A série de atividades práticas propostas resultou na criação de partituras corporais, seqüências de movimentos, esboços de personagens e fragmentos de cenas. Simultaneamente à pesquisa teórica e às oficinas, a criação do espetáculo se deu basicamente a partir das improvisações coletivas.

⁵³ Tânia Farias explica: “É um momento histórico em que os sertanejos tomaram para si o papel de mudar o seu destino e o fizeram. Canudos é um exemplo de uma sociedade alternativa. Eles trabalharam o uso coletivo da terra. Canudos é a confirmação de que se podia viver de uma outra forma, onde o dinheiro não é o principal. O que fez Canudos foi a junção das forças dos sertanejos que mudaram os seus destinos. Canudos foi um movimento fruto da necessidade dos sertanejos, da miséria e a união desse povo que gerou o mártir Antônio Conselheiro” (Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002).

O formato da narrativa, o número de personagens, os cortes e todas as possibilidades de criação das personagens e situações dramáticas, foram geridos em sala de ensaio. Sobre a criação do espetáculo, Flores explica:

“Lemos diversos textos, assistimos alguns documentários, coletamos muitos materiais e ao mesmo tempo exercitávamos na prática. O *Ói Nós* sempre desenvolve um processo teórico e prático ao mesmo tempo; as pessoas vão lendo, buscando referências e partem para as improvisações”.⁵⁴

Todo o grupo foi responsável pelas descobertas. Os atores traziam referências para experimentar na prática, confrontando-as mutuamente, para então elegerem as cenas mais interessantes para a construção da encenação, e dessa forma se revezando na direção coletiva (ver Capítulo 4, item 4.2.2). A metodologia que o *Ói Nós* vem experimentando nas improvisações é dividir o elenco em dois grupos que elaboram a dramaturgia da cena e improvisam sobre um mesmo tema⁵⁵. Esses grupos menores desenvolvem o exercício da criação e direção das cenas propostas. Discute-se antes e após as improvisações, em que cada grupo define o foco da cena, os pontos mais importantes a serem trabalhados e sua formatação. Dessa maneira, têm-se dois improvisos distintos, mas que partem de um mesmo ponto, conforme nos explica Flores:

“O *Camudos* surgiu das improvisações – como é a prática do trabalho do grupo. Dividia-se em dois grupos e a partir do mote do texto do César Vieira, improvisava-se a partir do trecho do texto que havíamos estudado. Os dois grupos vão conversar, elaborar as cenas e se aprofundar para apresentar da melhor maneira a cena”.⁵⁶

Para a atriz Tânia Farias:

“Uma pequena cena sugere tantas coisas que só depois iríamos experimentar, discutir e definir o que foi mais interessante. (...) Cada um faz o que acha que é o melhor, sem se podar, sem cortar. Não havia

⁵⁴ Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁵⁵ Sobre o processo, Tânia Farias explica que não existe uma metodologia ou procedimentos iguais para as criações do grupo: “Não existe uma fórmula. A cada trabalho se descobre como fazer. Eu posso falar dos meus sete anos de trabalho no grupo; noto que existem descobertas e pequenas alterações a cada processo. Porque trabalhamos sempre com a idéia de somar e é o coletivo criador que vai estabelecendo, movimenta um tipo de energia” (Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002).

⁵⁶ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, julho de 2002.

o compromisso de o que for feito nas improvisações é o que vai ficar, nós estávamos tateando, vendo qual é o melhor caminho, a descoberta”.⁵⁷

Todo o processo de construção levou um ano e três meses. Os elementos cênicos foram introduzidos a partir do momento em que se teve um formato da encenação. As criações do cenário, figurinos, a trilha musical foram definidas durante o processo, conforme a necessidade da cena. “A solução encontrada na cena é que vai sugerir o tipo de figurino. Não é o figurino, ou a máscara, ou o boneco que decidem a cena, tem que ser a cena que sugere o elemento”⁵⁸, explica Tânia Farias. A trilha musical foi trabalhada a partir do material construído nas improvisações, com aportes em músicas populares e de músicos como Ivanildo Vila Nova, Gereba e Patinhas, Fábio Paes e Enoque Oliveira. O responsável pelos arranjos, Johann Alex de Souza, entrou num segundo momento para dar um tratamento final nas canções. Assim, os atores têm a liberdade de experimentar sonoridades, canções e letras, para depois definir um formato final.



Clélio Cardoso, em *A Saga de Camidos*. Foto: Giba Rocha.

O grupo desejava utilizar elementos visuais marcantes, devido à exigência estética da linguagem do teatro de rua do *Ói Nós*. A iniciativa de inserir recursos visuais como as máscaras e os bonecos, recursos adotados em outros espetáculos de rua do grupo, como *A Exceção e a*

⁵⁷ Entrevista de Tânia Farias, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002

⁵⁸ Idem.

Regra (1987), surgiram durante o processo de criação do espetáculo. A idéia do personagem Conselheiro ser representado por um boneco gigante, com cinco metros de altura, por exemplo, foi proposta durante as improvisações, representando a junção de forças dos sertanejos. Foram os próprios atadores que construíram o material e os adereços cenográficos. Como suporte técnico, o grupo convidou um profissional especializado, para ofertar uma oficina de confecção dos bonecos e máscaras. A partir desse aval, a *Tribo* teve condições e autonomia para criar os elementos técnicos necessários: “Nós fomos construindo o boneco aos poucos. O Renan construiu a cabeça do boneco e nós tínhamos que dar proporcionalidade à cabeça do boneco. Estudamos o corpo, o que pesava menos. Seis pessoas são necessárias para dar mais mobilidade ao boneco”⁵⁹, explica o atador Clélio Cardoso o trabalho em conjunto para a execução e manipulação dos bonecos.



A Saga de Camudos, em Porto Alegre. Boneco de Antônio Conselheiro. Foto: Giba Rocha.

O crítico teatral Alberto Guzik definiu o espetáculo *A Saga de Camudos*, apresentado no *XI Festival de Teatro de Curitiba* (2002), como “ingênuo” e “panfletário”, “ao gosto dos anos 60” e das “técnicas *naives* do *Bread and Puppet Theatre*”⁶⁰. O grupo norte-americano citado propõe, desde sua formação em 1962, um teatro com características visuais marcantes e uma temática associada às questões políticas e sócias de seu tempo. A utilização de diversos recursos

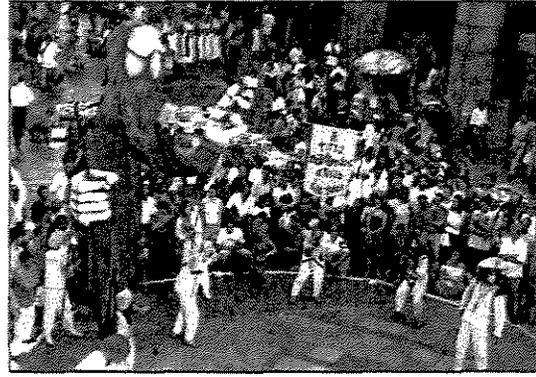
⁵⁹ Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁶⁰ GUZIK, Alberto. “Política mostra a cara no Festival de Curitiba”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, sábado, p. D5, 30 mar. 2002.

plásticos e formas animadas, como bonecos gigantes e máscaras confeccionadas pelos próprios integrantes, configura a cena do *Bread and Puppet*. A rua é seu principal palco, apesar de também se apresentar em espaços fechados, como propôs o espetáculo *The Stations of the Cross* (1972).



O grupo *Bread and Puppet Theatre*, no espetáculo *Circus* (1984). Foto: RT Simon.



O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, em *A Saga de Canudos*. Foto: Giba Rocha.

Podemos notar, nas imagens, aproximações de *Canudos* com a cena do *Bread and Puppet*. Não nos restam dúvidas que a *Tribo* faz menções ao teatro de Peter Schumann, seja pelo aspecto visual ou por propor um teatro de rua politicamente atuante. Mas compreendemos que o *Ói Nós* passa em revista suas principais fontes referenciais para, então, desenvolver um teatro com identidade própria, principalmente associada à realidade social brasileira. Absorver idéias e propostas que possam servir de referências e inspirações é contingente natural a qualquer expressão artística. O importante é não permanecer apenas na repetição de formas e contextos, mas aprimorar e avançar nas pesquisas e proposições de trabalhos com características particulares. Reconhecemos no *Ói Nós* os esforços para acompanhar o avanço do teatro de grupo e a busca por uma linguagem e identidade teatral própria. Dessa forma, discordamos dos apontamentos feitos por Guzik, pois averiguamos que *A Saga de Canudos* não se traduziu apenas como uma repetição estética ou ideológica dos anos 60, mas como um avanço da cena da *Tribo*. A encenação híbrida utilizou a linguagem do teatro de rua e de animação como via artística que propôs um diálogo com questões do nosso momento sócio-político.



Tânia Farias e Denise Souza, em *A Saga de Canudos*. Foto: Giba Rocha.

Nesta que foi sua obra de maior repercussão, *Canudos* veio a confirmar a possibilidade de se construir uma cena coletivamente. Percebemos que, desgastada a ideologia de liberdade de expressão típica da “geração *Easy Rider*”⁶¹, a cena do grupo gaúcho ganha *status* de uma arte que resistiu a uma tendência de moda do teatro dos anos 70 e avança progressivamente em suas pesquisas cênicas. Sobre a organização interna do grupo para a criação do espetáculo, notamos que houve uma consciência participativa de cada individualidade, em que o sincretismo perfaz a configuração do trabalho coletivo da *Tribo*. Ao desenvolver a pesquisa de campo diretamente na *Terreira*, pudemos vivenciar intensamente o cotidiano do *Ói Nós*. Percebemos que não foi necessário ditar os afazeres a cada ator. Em princípio, cada membro reconheceu e executou sua esfera de ação, em relação às obrigações cotidianas da *Terreira*. É comum não apenas na cena da *Tribo*, mas no teatro de grupo em geral, o ator apropriar-se de mais de uma função. Mas compreendemos que essa concentração de funções operacionalizadas pelos próprios atores é resultado da interação e manutenção de um ideário coletivista. Todo ator participou das escolhas e propostas do espetáculo *A Saga de Canudos*. O grupo empenhou-se em formar um ator consciente do seu processo de criação. Um ator sobretudo que transite com destreza em todas as etapas da criação, conforme observa Tânia Farias:

⁶¹ Alegoria ao clássico filme de Denis Hopper. *Easy Rider* (EUA, 1969) marcou uma geração “sem destino”, de atitudes, inquietações, liberdade e contestações aos padrões do sistema. Tal irreverência se configura nos personagens anti-heróicos de Peter Fonda, Jack Nicholson e Janis Hopper no filme.

“A idéia do *Ói Nós* é criar esse atuator que seja tão consciente do processo todo que possa exercer todas as funções, principalmente quando ele está reforçado por um coletivo que busca a mesma coisa. Nós todos juntos podemos exercer todas essas funções. Não precisamos de uma pessoa sozinha para pensar como é o nosso espetáculo. Nós queremos decidir”.⁶²

Sem trabalhos de continuidade e interferência social, a cultura de uma nação torna-se órfã. Dito isso, sublinhamos a importância em ter um grupo como a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, que reaviva a memória do teatro de grupo brasileiro. Concluímos este capítulo com a definição de Fernando Peixoto sobre o trabalho do grupo gaúcho:

“Na sala ou na rua, Beckett ou Brecht, o ser humano em sua condição metafísica trágica ou vítima de luta de classes, a análise poética e crítica do indivíduo ou do coletivo: caminhos e opções aparentemente contraditórios, mas que se completam num trabalho teatral de criação coletiva que não se detém diante do já alcançado, que busca penetrar sempre mais fundo em sua inquietação e perplexidade, transformando em instrumento de reflexão e conscientização social e de combate à colonização e às massificações culturais”.⁶³



Mauro Rodrigues, em *A Saga de Canudos*. Foto: Giba Rocha.

⁶² Entrevista para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

⁶³ Texto de Fernando Peixoto, extraído do programa do espetáculo *A Morte e a Donzela*. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 1997.

Capítulo 3

A POLIVALÊNCIA DO ATOR:

a autonomia do ator-autor do *Lume*



Esboço de *Parada de Rua*

*“É importante que o ator conquiste a própria arte,
e não fique nas mãos do diretor.
É importante que ele pegue a coroa antes que
um aventureiro lance mão dela e conquiste
sua liberdade construindo a própria disciplina”.*
(Luís Otávio Burnier – Idealizador e criador do *Lume*)¹

Na última década do século XX, assistimos ao ator “retomar” ao centro da criação das produções de companhias teatrais brasileiras. Após um período de primazia do diretor e do aspecto visual da encenação, voltam-se as atenções para o ator, não apenas durante o ato cênico, mas também no espaço de criação, no seu contínuo desenvolvimento técnico, na autoria da obra e na manutenção das companhias. A exigência que recai sobre seu campo de atividade pluraliza suas habilidades e desempenhos, em relação ao seu ofício. O crítico teatral Alberto Guzik defende a seguinte tese:

“Os palcos de teatro têm novo dono: o ator. Depois de algumas décadas submetidos à vontade e aos caprichos de diretores todo-poderosos, os atores, a partir de meados dos anos 90, reocuparam à custa de intensa pesquisa e desempenhos marcantes o centro do processo de criação”.²

O ator como dono da cena brasileira não é uma condição original. Podemos falar em um movimento cíclico que revisita o processo iniciado no século XIX, com João Caetano, que se estendeu pela primeira metade do século XX, com Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Itália Fausta e Dulcina Morais. Esses “astros e estrelas” ocupavam o centro da criação teatral como atores protagonistas e donos/empresários de suas próprias companhias. Atualmente, o ator volta a tornar-se o centro de reflexão sistemática e o principal vetor criador da obra artística, aquele que colabora, propõe, discute e sugere rumos da criação e manutenção dos grupos. Sem as suas intervenções, a dramaturgia e a direção têm dimensões criativas diminuídas, pois cabe também ao ator fornecer subsídios inventivos. O diretor do *Teatro da Vertigem*, Antônio Araújo, descreve o perfil do ator do *processo colaborativo*:

“É o ator que vai opinar, sugerir, propor, compartilhar, interferir na criação do outro e essa interferência deve necessariamente ser bem-vinda. (...) Não é o ator da ‘marca’. É um ator propositivo, o

¹ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 153.

² GUZIK, Alberto. “Os donos do palco”. *Bravo!* ano 6, n. 64, p. 101, jan. 2003.

ator que pensa, que discute os rumos do trabalho. Em geral, no teatro mais convencional, o conceito da obra está muito ligado ao dramaturgo e ao encenador. O ator está como executor, um fazedor. É claro que o ator é um fazedor, é ele quem vai estar diante do espectador. Mas o fato de ser um fazedor, não suprime a possibilidade de pensar os rumos da obra”.³

Normalmente, o grupo coletivamente estabelece as premissas estéticas e ideológicas sobre as quais o trabalho de ator se configura. Seu campo de interferência abrange não apenas a especialidade da representação, mas as diferentes vertentes da produção da cena. Seguindo uma diretriz semelhante, o ator da *Companhia do Latão* deve percorrer as três funções principais para a criação cênica: dramaturgia, atuação e direção. O diretor da companhia Márcio Marciano explica essa exigência:

“Nós exigimos demais dos atores, pois este desempenha três trabalhos simultaneamente. O que colocamos em cena é o produto dessas três frentes que o ator precisa realizar como dramaturgo, narrador (ator) e encenador. Isso diz respeito, também, ao procedimento coletivo de criação de um espetáculo. (...) O ator é não só o executor dessa matéria, como o próprio criador. Isso lhe dá uma autonomia porque detém todo o modo de produção da cena”.⁴

Constatamos que a ampliação dos campos de interferência é fator decisivo do triunvirato (dramaturgia, atuação e encenação) do ator contemporâneo. Mesmo em práticas de companhias teatrais que delimitam os campos de atividades, não se pressupõe que o ator não possa, de maneira integrada, construir os princípios da criação. A sua interferência na concepção cênica ou textual não desautoriza o papel do diretor ou dramaturgo. Estes respondem pelas sugestões e propostas dos atores, que representam fator determinante na criação artística. Todos os artistas envolvidos em um ato criativo estão em igualdade, cada um irá contribuir com sua visão, habilidades e sugestões. O ator volta a ser o sujeito da obra artística e participa de todas as etapas do processo de criação do espetáculo.

Patrice Pavis, quando define a natureza dos integrantes de grupos de pesquisa teatral, com aportes no método de trabalho coletivo, utiliza o termo “polivalência” para designar o perfil dos

³ Depoimento de Antônio Araújo, em entrevista para Stela Fischer. São Paulo, dezembro de 2002.

⁴ Depoimento de Márcio Marciano, na palestra: “O papel do ator no teatro épico-dialético da *Companhia do Latão*”. Seminário *A Presença do Ator*. Porto Alegre, 8 de julho de 2002.

participantes⁵. Consideramos o termo apropriado e o utilizaremos para definir o perfil do ator que se potencializa ao integrar companhias teatrais que exigem dele alto poder de decisão sobre a prática cênica. Outro empréstimo conceitual é o termo ator-autor. Essa denominação empregada pelo diretor paulistano Sérgio Penna⁶ define o ator que participa da autoria da criação, com interferências na construção dramaturgica e cênica da obra. O ator-autor das companhias colaborativas também se pauta na autoria das atividades sistemáticas, pesquisas e investigações de procedimentos técnico-pegagógicos que visam ao desenvolvimento global da arte da atuação.

Tomando como referência a proposta de atuação do *Lume*, investigaremos, neste capítulo, a autonomia do ator enquanto entidade empreendedora. O núcleo desenvolve uma investigação rigorosa de formação de ator, dotando-o de subsídios técnicos para a representação e meios para se desenvolver nos diversos campos da criação artística. O ator-pesquisador do *Lume* se articula com habilidade, desprendimento e eficácia sobre todos os aspectos da criação teatral, sem recorrer necessariamente à especialização de campos, nem a lideranças. Nesse sentido, analisaremos como o ofício do ator se amplia e ganha *status* de autônomo no atual teatro de grupo brasileiro.

⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 79.

⁶ Sergio Penna é diretor, autor e pesquisador teatral. Vem desenvolvendo atividades de treinamento e preparação de atores para TV e cinema, como os filmes *Carandiru* (2002), de Hector Babenco e *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bodansky. Nesses empreendimentos, o diretor desenvolve uma investigação sobre o conceito ator-autor. No teatro, é fundador e diretor da *Companhia Cênica e Musical Tantos & Tortos, Pazzo a Pazzo e Cia. Teatral Ueinzz* (em parceria com o diretor Renato Cohen), onde desenvolve investigação da arte contemporânea, em junção com a expressão artística de pacientes psiquiátricos. Criou e dirigiu espetáculos teatrais como: *Gotham SP* (2001), *Dedalus*, (1998), *EmMimesmado* (1998), *Vertigo* (1998), *Ueinzz, Uma Viagem a Babel* (1997), para citar alguns.

3.1 A REVITALIZAÇÃO DO ATOR

“Nós do Lume estamos descobrindo a grandiosidade do ser humano, de descobrir coisas fantásticas, que podemos estar ligados à fonte criadora, que podemos atingir pessoas através do nosso teatro. Nesse terceiro milênio, eu acredito que a prioridade no teatro está sendo investir no ator”.
(Carlos Simioni – Ator e pesquisador do Lume)⁷

Ao termo revitalização normalmente se subentende “dar uma nova vida”. Quando nos remetemos à expressão revitalização do trabalho do ator, imediatamente nos vem à mente uma retomada de espaço criativo antes concedido à dramaturgia e à direção. Porém, acreditamos que subjugação do ator a um autor ou diretor inexistente, no que se refere à prática colaborativa. A expressão é aqui um elogio ao vigor do ator de companhias teatrais que atualmente vêm se desenvolvendo técnica e artisticamente. Dessa forma, o termo revitalização se traduz em um revigorado enfoque do processo criativo do ator, por meio da expansão de horizontes metodológicos e, também, no galgar de um maior espaço, que compreende a criação cênica e administrativa do núcleo.

Cada teoria da arte de representação tende a definir uma estética de atuação. O enfoque no trabalho de ator ocidental contemporâneo é fruto de uma série de esforços e inovações que provêm do clássico *sistema* stanislavskiano, criado na Rússia no início do século XX, e que ainda hoje representa a base técnica de diversas escolas de formação de ator. Os movimentos teatrais introduzidos a partir desse período refletiram e implementaram metodologias de criação cênica, bem como reviram valores da arte de atuação. Para citar alguns exemplos, temos: o teatro da crueldade de Antonin Artaud, o enfoque físico de V. Meyerhold, as interconexões entre vida e arte promulgadas por Bertolt Brecht, a pedagogia de Mikhail Tchekhov e as incursões da arte da performance para a construção da cena contemporânea. Apesar de origens e contextos sócio-culturais diversos, essas linhas têm em comum a reflexão e a sistematização sobre o processo criativo do ator. Conforme pontua Fabrizio Cruciani:

“As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade

⁷ Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002.

diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define”.⁸

Embora não seja nossa intenção detalhar aqui a evolução do ator ocidental proposta por cada uma das teorias teatrais⁹, cabe ressaltar que os citados nomes delinearam e afirmaram uma prática cênica fomentada a partir da pedagogia da atuação, pela via de treinamentos e técnicas que ajustam o foco para o ator. O desenvolvimento da arte de ator se dá, principalmente, através da criação de estúdios, ateliês ou laboratórios de criação teatral que conduzem ao surgimento de novas pedagogias e operacionalidade de sua expressão criativa. Núcleos de investigações e experimentações cênicas revêem os contornos da representação e impulsionam o ator a se substanciar pela técnica. Defendemos a tese de que a reincidente valorização do ator é resultado, também, do legado dos “diretores-professores” de centros de pesquisas teatrais, que se firmaram em iniciativas de dotá-lo de subsídios técnicos para a sua formação pedagógica, como, entre outros casos, Jerzy Grotowski e o *Teatro Laboratório de Wrocław*, Eugenio Barba e o *Odin Teatret*, Peter Brook e o *Centre International de Creations Théâtrales* (CIPT).

No Brasil, a inserção de uma série de técnicas estrangeiras conduz à elevação do ator ao centro das investigações teatrais. O intento revitalizador concretiza-se pela via operativa do trabalho expressivo do ator, geralmente regido pela iniciativa de diretores que se engajam na investigação de técnicas para representação, como Antunes Filho e o *Centro de Pesquisas Teatrais*. Integrando a safra de companhias teatrais que se norteiam pela pesquisa e aprimoramento do trabalho de ator, o *Lume* ocupa-se em constituir uma cultura teatral que visa à elaboração de metodologias, a partir dos princípios de Grotowski e do teatro antropológico de Eugenio Barba. A busca do *Lume* encontra-se na “essência desse teatro, onde o ator, e não o texto dramático ou o diretor, é o artista primeiro e único”, segundo as palavras do ator-pesquisador do *Lume* Renato Ferracini.¹⁰

⁸ CRUCUANI, Fabrizio, apud BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1995, p. 26.

⁹ Sobre a evolução histórica da formação do ator, através das diversas linhas de representação, ver ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994 e ainda CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

¹⁰ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001, p. 39.

3.2 LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais

O *Lume* foi criado em 1985, resultado da iniciativa de Luís Otávio Burnier em constituir um núcleo de experimentação cênica, após a sua passagem por países estrangeiros, estudando técnicas teatrais diversas¹¹. Sediado no distrito de Barão Geraldo, em Campinas (SP), o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, como também é denominado, é vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que mantém a sede e os demais encargos de manutenção do espaço. Essa parceria assegura ao *Lume* a possibilidade de avançar em suas pesquisas e consolidar uma investigação complexa e detalhada sobre a arte de ator. Não será nosso objetivo analisar as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo *Lume*, como os treinamentos, a *dança pessoal*, o *clown* e a *mímesis corpórea*¹². Esses procedimentos são importantes enquanto veículo para compreensão da prática do grupo e para o desvelamento do ator potencializado. É oportuno destacar que o nosso objetivo é compreender como o ator vem se desenvolvendo como entidade autônoma e potência criadora, comumente atuante no *processo colaborativo*.

A experiência inaugural do *Lume*, que durou aproximadamente dez anos, constituiu em trabalho de investigação em sala de ensaio e representou a base para a verificação dos princípios e metodologias de atuação. No início, o núcleo composto por Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Denise Garcia objetivava imergir na pesquisa e elaboração de metodologias do trabalho de ator, no que diz respeito à sua técnica corporal e vocal. A preocupação do *Lume* não tinha como fim a representação, mas o desenvolvimento da potencialidade do ator, como explica Carlos Simioni:

“A nossa preocupação no início não era ainda a representação, a apresentação e sim a potencialidade do ator. O Burnier dizia que o ator pertence ao teatro. Mas o ator perdeu o teatro, os outros

¹¹ O ator Luís Otávio Burnier estudou e trabalhou com mestres da cena mundial, como Étienne Decroux, Ives Le Breton, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, o que demonstra que o seu conhecimento sobre as artes cênicas era bastante abrangente.

¹² Sobre as técnicas desenvolvidas pelo *Lume*, ver BURNIER, Luís Otávio, *A arte de ator: da técnica à representação*, cit. e FERRACINI, Renato, *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit.

elementos o engoliram e lhe roubaram o teatro. Para que o ator pudesse voltar a ser o centro do teatro, teria que primeiro descobrir novamente suas potencialidades”.¹³

Nessa empreitada de “redescoberta” do ator, o *Lume* desenvolve uma investigação contínua que requer um nível elevado de conhecimento técnico, disciplina, dedicação e doação de seus integrantes, em torno de um objetivo comum: o ator como vetor principal de investigação artística e pessoal. Suas principais referências partem das pesquisas realizadas por Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, o mímico Étienne Decroux, mestres da arte cênica oriental e tantos outros que integram um panteão visionário sobre a arte de atuação. A partir dessas fontes, a proposta do grupo revela um apuro técnico, em constante aperfeiçoamento. Ferracini explica o desejo do *Lume*:

“Nosso objetivo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os métodos de trabalho. Não estamos preocupados com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator como pessoa, como filho de determinada cultura e como profissional do palco”.¹⁴

O núcleo é composto exclusivamente por atores, ou melhor, atores-pesquisadores. O *Lume* dificilmente abre espaço para o ingresso de novos integrantes, em função de verticalizar suas linhas de pesquisa: “São sempre os mesmos atores porque a gente necessita que essas pessoas que estão pesquisando possam desenvolver cada vez mais profundamente”, assegura o integrante veterano Carlos Simioni¹⁵. Atualmente, os integrantes do *Lume* são Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Naomi Silman.¹⁶

¹³ Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Seminário *A Presença do Ator*. Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Porto Alegre, 11 de julho de 2002.

¹⁴ FERRACINI, Renato, *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 252.

¹⁵ Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002.

¹⁶ A última pesquisadora a compor o quadro de atores-pesquisadores foi a atriz Naomi Silman. De origem inglesa, estudou com Philip Goulier e Jacques Lecoc. Em 1997 veio para o Brasil e tomou contato com as propostas do *Lume*. Foi convidada para participar da montagem *Parada de Rua* e apenas em 1999 foi oficialmente convidada para participar do grupo: “É muito difícil trabalhar em grupo. Sempre tem uma primeira empolgação, até por você gostar muito das pessoas, mas isso não é o suficiente. Ter a mesma entrega, os mesmos desejos a longo prazo, não pode ser passageiro. (...) Tem um período de namoro, eu acho. Até mesmo para ver se é isso mesmo que realmente quer, se a pessoa faz parte do mesmo universo” (Depoimento de Naomi Silman, em entrevista para Stela Fischer. Campinas, maio de 2002.).

Em sua trajetória, os espetáculos que configuram a *práxis* do *Lume* são: *Macário* (1985), *Duo para Piano e Mímica* (1985), *Guarani* (1986), *Kelbilim*, *O Cão da Divindade* (1988), *Olos* (1988), *Nostos* (1990), *Wolzen* (1991), *Valef Ormos* (1992), *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (1993) todos esses com direção de Luís Otávio Burnier; *Sleep e Reincarnation from the Empty Land* (1991), direção de Natsu Nakajima; *Anoné* (1995), direção de Carlos Simioni; *Mixórdia em Marcha-Ré Menor* (1995), direção de Ricardo Puccetti; *Cnossos* (1995), direção de Ricardo Puccetti e Luís Otávio Burnier; *Contadores de Estórias* (1995), direção de Ricardo Puccetti; *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), direção de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti; *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta* (1997), direção de Anzu Furukawa; *La Scarpetta* (1997), direção de Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti; *Parada de Rua* (1998), direção de Kai Bredholt e o grupo; *Café com Queijo* (1999), direção coletiva do *Lume*; e *Um Dia...* (2000), direção de Naomi Silman.

Ao revisitar uma série de operacionalizações técnicas do teatro antropológico, a prática do grupo se traduz hoje em referência nacional de trabalho preparatório de ator. Os integrantes do *Lume* viajam pelo país e pelo exterior¹⁷, levando, além dos espetáculos, oficinas e palestras. Essas excursões, atreladas às demonstrações do trabalho técnico do núcleo, resultam em parcerias, intercâmbios e assessorias a diversos grupos teatrais, conforme nos explica Simioni:

“Tenho acompanhado grupos que têm trabalhado com o *Lume* e quando vou visitá-los depois de um tempo, vejo que a dinâmica do grupo começa a se transformar, eles vão encontrando o seu caminho. A técnica do *Lume* é base para o desenvolvimento de outras técnicas e trabalhos dos grupos”.¹⁸

Seguindo seu curso, os integrantes do *Lume* desenvolvem suas pesquisas particulares, atividades acadêmicas e consultorias, que dão continuidade ao processo de reflexão e teorização da prática pesquisada em sala de trabalho. De posse de um vasto repertório técnico, o *Lume* busca refletir sobre a vivência prática. O grupo é responsável pela *Revista do Lume*, publicação semestral que está em sua quinta edição. Com todo esse espectro de operações e empreendimentos criativos, o *Lume* acalenta e prospera os ideais e sonhos de Luís Otávio Burnier, engajado na continuidade da sua pesquisa. A investigação proposta pelo mestre e mentor

¹⁷ O *Lume* tem se apresentado em diversos países: Argentina, Bolívia, Dinamarca, Egito, Equador, Escócia, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, França, Grécia, Israel, Itália, Inglaterra, Peru.

¹⁸ Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002.

do grupo jamais foi interrompida e, se depender dos esforços e quererres dos atores-pesquisadores, prosperará.

Para reforçar a definição do trabalho do *Lume*, cabe destacar as palavras da Professora da Universidade Estadual de Santa Catarina Eliane Tejera Lisbôa, que descreve o trabalho do grupo, com as seguintes palavras:

“Talvez nenhum outro grupo no Brasil nos revele com mais sabedoria o significado do trabalho do ator como essência da arte teatral. Trabalho meticuloso, de entrega e de elaboração de material a partir do material primeiro e único do ator, seu próprio corpo que se transforma, que se molda, que assume muitos outros. (...) Trabalho intenso, paciente, de entrega e desafio, que no dia-a-dia pesquisa, estuda e estuda-se, descobre novos olhares e gestos, e que amplia o corpo (e a alma) do ator fazendo de todo espaço cênico um espaço infinito”.¹⁹



Elenco do *Lume*. Espetáculo *Café com Queijo*.
Foto: Tina Coelho.

¹⁹ LISBÔA, Eliane Tejera. “O brasileiro típico sobe ao palco sem disfarce”. *A Notícia*, Caderno Anexo. Florianópolis, p. 4, 26 de abr. 2000.

3.2.1 Ator virtuoso: potencialidades

Como a opção do *Lume* é abrigar apenas atores no seu corpo, cabe a eles se desenvolver em todos os campos, para suprir as necessidades básicas da criação. Normalmente, um núcleo teatral envolve artistas que atuam em campos específicos de atividades, tais como dramaturgia, direção, iluminação, cenografia, sonoplastia, produção (divulgação e vendas) e gerenciamento do espaço. Cumpre ao ator do *Lume* articular-se em todas essas frentes criativas e administrativas. Nesse sentido, o ator se torna auto-suficiente, autogestor e virtuoso. Contudo, é preciso considerar que o termo virtuoso não rende homenagens simplesmente à exuberância de atores. Ele diz respeito ao ator que se ocupa da equipe, da sua formação e da articulação nas diferentes exigências da produção artística. Virtuoso não apenas como entidade onipotente, mas como artista em constante busca por apurar seu ofício e dominar os recursos da sua arte. A colaboração acontece na dinâmica interna entre seus integrantes ao executar suas ações.

O *Lume* desenha uma história de muita luta. O período que seguiu após o precoce falecimento de Burnier, foi uma fase de muitos esforços para dar continuidade à realização dos projetos iniciados pelo idealizador do grupo: “ou o *Lume* acabava de uma vez ou a gente precisaria trabalhar muito para que ele se consolidasse. Então, cada um de nós, para manter a idéia que o Burnier teve e na qual a gente acreditava teria que trabalhar muito”²⁰, lembra o ator Jesser de Souza. É no sentido de apropriação de funções que Jesser de Souza acredita na polivalência do artista do *Lume*.

O ator do núcleo de pesquisa dedica-se integralmente à sua arte. Uma vida de disponibilidade e doação, tendo em vista um constante aprimoramento. Seu compromisso com a arte aproxima-se do conceito de *ator santo* criado por Grotowski, que não possui nenhum sentido religioso, mas representa uma metáfora para definir o ator que “transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício”²¹, como descreve o diretor polonês. O ator Ricardo Puccetti observa:

²⁰ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 24 de abril de 2002

²¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 38.

“Cada ator, ao longo de sua vida profissional, constrói sua própria técnica, que lhe fornece os instrumentos necessários à concretização de seu ofício. Da mesma forma, os grupos de teatro, sendo um conjunto de individualidades, possuem sua própria cultura, suas metodologias de trabalho, seus temas principais etc, e que são resultado do encontro – diálogo, entre seus diversos membros”.²²

O ator-virtuoso apenas se concretiza no encontro, no diálogo e na interação entre as individualidades que constituem o conjunto criador das companhias teatrais contemporâneas. O trabalho de equipe do *Lume* apresenta pontos de contato com o *processo colaborativo*, no que diz respeito ao desenvolvimento do ator e à manutenção coletiva do núcleo. O grupo se estrutura em cooperativa de trabalho: “todo mundo trabalha e ganha igual. Todo mundo trabalha tanto na parte criativa, artística e também na administração”, assegura Puccetti²³. Todos os recursos adquiridos com a venda de espetáculos e oficinas são divididos igualmente entre os integrantes, que se mantêm exclusivamente com as atividades do grupo. Nesse sentido, o *Lume* desenvolve uma dinâmica de manutenção semelhante à maioria das companhias teatrais em atividade. Quando perguntamos para a atriz Raquel Scotti Hirson se o *Lume* se encaixa no perfil do *processo colaborativo*, ela respondeu:

“Na cooperativa, a colaboração acontece em todos os sentidos, tanto na parte administrativa de fazer com que essa máquina continue andando e funcionando, tanto no trabalho de ator. A gente troca bastante e também apóia o outro no sentido dos erros e das buscas”.²⁴

Nessa perspectiva, a dinâmica cooperativista também possibilita a ampliação e polivalência do trabalho de ator. Não é intenção do grupo o envolvimento com quaisquer atividades que não estejam vinculadas ao núcleo. O *Lume* encerra em si o significado de ofício que proporciona ao ator potencialidade e, principalmente, autonomia para empreender e articular seus objetivos.

²² PUCETTI, Ricardo. “Parada de rua – pequeno histórico e reflexões”. *Revista do Lume*, Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 80, 2002.

²³ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

²⁴ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em junho de 2002.

3.3 TÉCNICA: VEÍCULO PARA AUTONOMIA

“Existem três coisas fundamentais para você ser ator. A primeira é técnica. Se não tiver técnica, não vai sair do lugar. A segunda coisa importante para o ator é ter técnica. E a terceira coisa fundamental para o ator é ter técnica”.
(Antunes Filho)²⁵

Antunes Filho, na sua atual fase, diz ser aquele que indica caminhos ao ator. O diretor, que apesar de ter figurado no papel de centralizador de poder sobre a atuação, defende que sua preocupação principal é a formação do ator e o desvelamento do primor técnico para a realização de sua arte, conforme notamos em sua enfática afirmação acima. Concordamos com o criador do *Centro de Pesquisas Teatrais* sobre a importância de se desenvolver uma precisão técnica e aprimoramento constante do trabalho de ator. No entanto, a técnica deve ser entendida apenas como veículo para a criação do ator, e não como protagonista do ato cênico.

O reconhecimento da técnica como suporte para a arte de ator não é novidade. Todas as grandes linhas de pesquisa teatral desenvolvem metodologias para o aprimoramento do trabalho de ator, como uma base moldável para o seu desempenho artístico. A formação do ator vem tomando a frente de várias vertentes teatrais, pois, como vimos, exige-se cada vez mais do ator como articulador entre a arte e a vida. O domínio sobre seu corpo e voz e a integralização dos componentes da criação se fazem presentes e necessários para se chegar a resultados cênicos mais expressivos. Assim, a técnica deve servir como suporte para a concretização dos impulsos criativos do ator e veículo para a aquisição e assessoria de conhecimentos que irão desenhar a sua arte.

No entanto, a técnica não deve ser cristalizadora, nem fechada. Deve ser polissêmica, aberta e integrada, e deve conduzir à autonomia do ator em manipular seu processo de descoberta com desprendimento. Sua função é auxiliar a suprir ou, ao menos, amenizar as dificuldades que possam surgir em seu trabalho. A técnica não determina a arte, mas é o meio facilitador para se adquirir, com menos esforços, resultados e condições efetivas para o aparato criativo.

²⁵ Depoimento de Antunes Filho, in: GARCIA, Silvana (Org.) *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 276.

Entendemos que a técnica é o processo de aprendizagem e aperfeiçoamento do ator e não se reduz simplesmente a um conjunto de fórmulas predeterminadas. Deve ser revista continuamente pelo ator, em um espaço de experimentações e auto-descoberta, em busca de determinar mecanismos e regras sistêmicas que irão definir a gestão do seu trabalho criativo. Nesse tempo, o ator se desenvolve a partir de um espectro de operações preparatórias, como recurso para chegar à arte. Assim, o princípio da técnica é conduzir o ator à autonomia, diante de sua arte.

3.3.1 O estatuto da técnica do *Lume*

O *Lume* destaca-se como grupo proponente de um conjunto de métodos práticos, pontuais para a verticalização da formação de ator. Podemos localizar pontos de contato entre o trabalho do *Lume* e técnicas estrangeiras, desenvolvidas, por exemplo, por Grotowski e Eugenio Barba²⁶. Apesar de alguns princípios da técnica de representação do *Lume* terem como base preceitos das investigações do *ISTA* (International School of Theater Antropology), os atores-pesquisadores pontuam divergências operacionais e ideológicas significativas entre um trabalho e outro. Por exemplo, Ferracini destaca algumas diferenças entre a proposta de Eugenio Barba e a do *Lume*:

“O criador do Odin Teatret coloca que: ‘A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica (...) não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator’. (Barba, 1989, p. 21.) Já os atores do *Lume* partem do pressuposto de que essa unidade entre dimensão física ou mecânica e a interior pode constituir o ponto de partida de qualquer trabalho (...) Esse pequeno detalhe altera todo o comportamento do ator frente ao seu treinamento cotidiano e o modo como ele encara cada exercício”²⁷.

A peculiaridade da pedagogia desenvolvida pelo núcleo está em desvendar *como* se procede a operacionalização da atuação, pois a “arte não está em *o que*, mas em *como* fazer. A técnica, por sua vez, é o instrumento construtor”²⁸, no dizer de Burnier. O mestre defendia a

²⁶ O *Lume* dá continuidade ao desenvolvimento técnico de alguns elementos propostos pelo Odin Teatret, de Eugenio Barba, como intenção, energia, organicidade, dilatação, oposições. Esses pontos podem ser verificados detalhadamente na obra de Luís Otávio Burnier, *A arte de ator: da técnica à representação*, cit.

²⁷ FERRACINI, Renato, *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 26.

²⁸ BURNIER, Luís Otávio, *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 169.

estruturação técnica como via de criação de uma linguagem, um “vocabulário” próprio à arte de ator. *Como se faz?* Eis a questão que circunscreve a investigação técnica de ator anterior às inquietações do *Lume*, como, por exemplo, no método grotowskiano:

“Todos os sistemas conscientes, no campo da representação, perguntam o seguinte: ‘Como se pode fazer isso?’ É como deve ser. Um método é sua conscientização deste ‘como’. Acredito que devemos nos fazer esta pergunta uma vez na vida: mas, tão logo entramos nos detalhes, ela não deve mais ser feita, pois – no momento mesmo de formulá-la – começamos a criar estereótipos e clichês. Então devemos fazer a pergunta: ‘O que é que *não* devo fazer?’”²⁹

A experiência conduz ao método. Seguindo essa diretriz propulsora de decifrar *como* o ator deve fazer sua arte, o grupo enveredou por um caminho de intensas experimentações técnicas de atuação. Devido ao forte enfoque técnico, o grupo sedimentou a imagem de um grupo técnico, ao largo de sua trajetória, conforme aponta Ricardo Puccetti:

“Por muitos anos existiu, e tinha uma certa razão, que o *Lume* era um grupo técnico. Porque o nosso discurso, principalmente o do Luis, enfatizava a pesquisa técnica. Então as pessoas liam ‘técnica’ que é quase igual ginástica”³⁰.

De fato, foi um longo período inicial de descobertas que propiciaram ao ator-pesquisador o caráter tecnicista. Principalmente no enfoque dado por Burnier, que defendia que “um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, num campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais fortes serão suas armas”³¹. Tomar a técnica como a arma do ator, pode apresentar saldo menos expressivo, quando o resultado é a representação.

Ao acompanhar as encenações do *Lume*, notamos que o trabalho técnico de ator nos salta aos olhos. O apuro técnico, a disponibilidade corporal e vocal, a doação do ator em cena protagonizam a manifestação cênica. Muitas vezes, a técnica do ator do *Lume* destaca-se em relação à totalidade da encenação, sobressaindo diante dos outros elementos semânticos, como:

²⁹ GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, cit., p. 178.

³⁰ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

³¹ BURNIER, Luís Otávio, *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 248.

iluminação, cenografia, dramaturgia. Nesse sentido, pode haver um desequilíbrio de unidade dos aspectos de uma montagem teatral, o que resulta no desgaste da técnica e no enfraquecimento dos outros elementos que integram e dão significados a uma encenação. Ao acompanhar alguns espetáculos do grupo, notamos que a cena aproximava-se mais a uma demonstração técnica das metodologias experimentadas pelo ator do *Lume* do que a uma encenação propriamente dita, como é o caso dos espetáculos *Kelbilim*, *O Cão da Divindade* e *Crossos*. Compreendemos que a preocupação principal do grupo é o trabalho de ator, reservando para os outros elementos o significado de suporte para o seu desenvolvimento na cena. Mas, como resultado cênico, acreditamos que o *Lume* deveria também dar aos outros elementos da criação a mesma importância que vem dedicando ao trabalho de ator. Ricardo Puccetti justifica:

“Acho que a gente dedicou menos tempo à construção de espetáculo do que dedicamos ao trabalho de ator. Então, acho que algumas críticas são verdadeiras mesmo. Faz parte da nossa trajetória estar aprendendo a fazer o teatro que a gente quer”.³²

Compreendemos que o trabalho de pesquisa e criação do *Lume* está em desenvolvimento, em constante continuidade. É necessário um espaço de tempo maior para o grupo descobrir, desvendar e definir o ator-autor em todas as instâncias. Sobre o assunto, Jesser de Souza explica:

“O nosso foco é o da pesquisa do trabalho de ator. Não é que a gente negue, desvalorize ou ache que não é importante. Se tivéssemos alguém que fosse um pesquisador de luz, a iluminação seria muito melhor e muito mais afinada com o trabalho de ator. Mas como não temos, fazemos a luz que podemos, com os conhecimentos que temos de ator. É assim com a cenografia, figurino, produção. A gente faz tudo”.³³

Nota-se na passagem acima, que os atores do *Lume* objetivam concentrar a criação de todos os elementos da cena, como luz, som, figurino e cenário. Muitas vezes, essas tarefas não são suas especialidades. Esse exercício torna-se uma oportunidade para que o ator se desenvolva em diferentes setores, porém, em alguns casos, é adequado recorrer a profissionais ou especialistas da área para uma melhor gestão e operacionalização dos recursos que envolvem uma criação cênica. Nesse caso, a abertura para a colaboração com outros artistas, mesmo que não

³² Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, 10 de abril de 2002.

³³ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, 24 de abril de 2002.

venham a se tornar integrantes do grupo, pode ser uma alternativa produtiva para a encenação em sua totalidade.

Sobre a atuação, não é intenção do *Lume* fazer do ator um técnico da representação. Seu objetivo com a técnica é que o ator possa dispor de domínio operacional para, então, manusear e modular sua arte, baseada principalmente na autonomia. No processo de aprendizado e descoberta da arte, o ator deve desprender-se, transcender a técnica. De que maneira? Essa questão permeia as investigações do *Lume*, em sua atual fase de descobertas³⁴. Apesar de se guiar pelo viés técnico, a linha de pesquisa sobre o *clown*, por exemplo, foi introduzida no *Lume* com o objetivo principal de humanização do trabalho técnico do ator, um procedimento investigativo que visa articular a técnica até então desenvolvida, conforme relata Simioni:

“Chegou um momento no *Lume*, onde os atores estavam demasiadamente ‘monstruosos’, extremamente dilatados, sem parâmetros entre o grotesco, o feio, o agressivo. Todo nosso trabalho era orgânico, porém animal. O *clown* trabalha o lado oposto, o lado humano da pessoa. (...) Percebemos que o *clown* humanizou o trabalho do *Lume*”.³⁵

Acreditamos que a qualidade de atuação não deve se restringir apenas a um agrupamento de habilidades técnicas que ornamentam a atuação. Seria muito restrito para o ator desenvolver-se apenas na forma. Todo o empreendimento do *Lume* está concentrado na ampliação e amadurecimento do ator, enquanto “sujeito-indivíduo” criador/autor e não apenas pelo viés prosaico dos procedimentos mecanicistas. Existe uma preocupação constante do ator-pesquisador em não se tornar escravo de sua própria técnica. Trata-se de desenvolver no ator não apenas a sua capacidade operativa formal, mas também espaços de liberdade inventiva, para que possa preenchê-los com sua visão pessoal e artística. Dessa forma, a técnica se traduz em uma base moldável, contingente para a otimização da autonomia criativa do ator.

³⁴ “Só para dizer o que é transcender e eliminar a técnica que passou a ser o mote da minha pesquisa: parei de treinar um tempo. Quando voltei, resolvi não mais brigar com a técnica porque ela já estava no meu corpo. Resolvi não abandoná-la, mas usá-la ao meu favor. Num determinado momento, apago a musculatura, surge dentro de mim uma força que a chamei de prisioneiro. Essa força emerge do meu corpo, uma comunhão forte comigo, com o espaço, com o ar e a partir daí surge um novo enfoque do trabalho” (Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002.).

³⁵ Depoimento de Carlos Simioni, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002.

3.3.2 *Técnica Pessoal*: aporte para o desprendimento

A formação de ator do *Lume* não é regida por formas austeras ou inflexíveis entre seus integrantes. Sua proposta é oferecer ferramentas para que o ator possa modular sua *técnica pessoal de representação*. Os atores-pesquisadores envolvidos em tal jornada investigativa são imensuravelmente influenciados por suas buscas artísticas particulares. A partir de uma base técnica sólida, o ator pode transitar com autonomia na descoberta de seus próprios meios de manusear e traduzir em cenas a sua experiência pessoal. O intento é como transmutar esse material primordial e intransferível de cada ator em arte. Burnier explica:

“Para que a arte seja arte, é fundamental o contato com as *energias interiores, criadoras*, as *energias potenciais* do artista. Somente assim a arte estará revelando o ser, adquirindo um sentido mais profundo, transcendente. Para revelar é necessário mostrar e articular”.³⁶

O dado pessoal se instaura não apenas na medida em que se refere à personalidade do ator, mas a partir do qual ele possa edificar e aprimorar sua expressão artística. A *técnica pessoal de representação* define o momento em que o ator busca superar suas limitações e resistências, investigando vias para traduzir em arte contextos que pertencem à sua identidade. É o momento de abertura e liberdade para o ator pesquisar e criar uma autonomia em relação à técnica formal, para articular a criação conforme os seus critérios particulares. Conforme nos explica Ferracini:

“Quando digo *técnica pessoal*, entenda-se uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria*”.³⁷

Ao participar de cursos e demonstrações técnicas referentes à metodologia desenvolvida pelo *Lume*, ministrados por Renato Ferracini³⁸, vivenciamos o trato cuidadoso do grupo em dar subsídios técnicos e estimular o ator a construir sua própria técnica. A finalidade do trabalho

³⁶ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 54.

³⁷ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 120.

³⁸ Vivências ofertadas durante a disciplina teórico/prática *Movimento e Expressão I e II*, sob a docência da Professora Doutora Suzi Sperber. Curso de Pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas, 2º semestre de 2001 e 1º semestre de 2002.

técnico do *Lume* encaminha-se pela via de descobertas pessoais, para que o ator obtenha uma dinâmica criativa mais “viva e orgânica”. O intuito não é fixar formas, nem ditar regras aos atores, mas criar estados que lhe propiciam espaços de entrega e aprofundamento de seu treinamento, aliados ao seu universo pessoal. A etapa de apreensão das técnicas não é regida apenas de modo mecanizado, uma repetição da forma. Cabe ao ator preencher suas descobertas físicas e vocais com dados e anseios pessoais. É no desdobramento da técnica formal que se estabelece o procedimento de revisão da possível aspereza técnica. Assim, o espaço da técnica é apenas o de assessorar o ator para encontrar caminhos para o entendimento e a articulação de sua própria arte.

Na dinâmica interna de desenvolvimento técnico, o *Lume* reveza, entre seus integrantes, dias ou períodos para que cada um possa orientar o trabalho prático. No período de busca pela *técnica pessoal*, não é necessário que o ator siga rigorosamente os comandos do líder, ou aquele que orienta o trabalho prático: “o ator deve estar livre para continuar em um trabalho específico, caso considere importante e esteja descobrindo algo novo, mesmo que o líder proponha outra coisa”³⁹, afirma Ferracini. Dessa forma, a investigação de possibilidades criativas, a partir do eixo pessoal do ator, favorece o desprendimento da técnica formal, resultando na liberdade individual e na autonomia inventiva.

³⁹ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 187.

3.4 AUTONOMIA DO ATOR

“O mais importante é o ator, como entidade artística autônoma, descobrir-se em seu trabalho, pesquisando, individualmente, os caminhos para se chegar ao foco entre a técnica e a vida, descobrindo uma maneira própria de doar-se plena e organicamente”.
(Renato Ferracini)⁴⁰

Conceitualmente, entendemos por autonomia o exercício de liberdade individual, sobre o qual um indivíduo pode exercer poder de decisão e regramento de seus objetivos e relações. Normalmente, o exercício de autonomia se opõe a qualquer forma de autoritarismo instituído ou estrutura hierárquica. No contexto das companhias teatrais, a heteronomia cede lugar às formas participativas e descentralizadas, constituindo paradigmas libertários e colaborativos, na organização em grupo. Assim, a autonomia torna-se a condição pela qual o artista determina seus modos de produção.

A autonomia é exigência básica que recai sobre o trabalho do ator de companhias de *processo colaborativo*. Ele deve se imbuir de independência criativa para propor, além de procedimentos técnicos, soluções que convêm à construção dramática, sem perder de vista a finalidade da conjuntura criativa. A autonomia é possível apenas ao ator que detenha consciência e entendimento do seu espaço de interferência e que seja capaz de estabelecer relações, alianças e estratégias de ação para atender às demandas da produção. O ator se torna dono das iniciativas construtoras, sujeito de seus atos.

Porém, devemos ressaltar que a autonomia e a liberdade individual do ator diante do *processo colaborativo* se estabelecem ao alcance do ideário coletivo. Existe um sistema de coordenadas, uma rede de regras internas, pelas quais o ator deve reger seu trabalho. Essa regência, no entanto, não o impede de se guiar em uma perspectiva autônoma. O ator tem arbítrio de decidir os modos da criação, ao mesmo tempo em que responde às regras instituídas em prol do conjunto. É no binômio entre regras instituídas e liberdade individual que se realiza a autonomia do ator. Essa dicotomia se realiza em algumas companhias que primam pela

⁴⁰ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 188.

potencialização de suas individualidades criativas, pela ampliação dos espaços de participação e pela diluição das convenções coercitivas.

Para o *Lume*, o ator é a célula fundamental de criação do grupo. Reveste-se de cultura técnica para aprimorar sua formação e, conseqüentemente, tornar-se mais hábil e qualificado como empreendedor artístico. Com uma base sólida conquistada durante um período de experimentação em sala de trabalho, o ator-pesquisador passa a desenvolver, além de um primor técnico, possibilidades de rever o aprendizado adquirido sob o dado *peçoal*. A autonomia é a condição principal do trabalho de ator do *Lume* que vem sendo desenvolvida desde o período em que o grupo estava sob coordenação de Burnier, conforme lembra o ator Jesser de Souza:

“Ele me tratava como responsável pelo meu trabalho. (...) O ator tem que ter autonomia no seu trabalho. É nisto que a gente aposta aqui e é isto que tentamos inculcar em cada um”.⁴¹

O posicionamento de Burnier, ao exigir do ator autonomia em relação ao trabalho criativo, propiciou ao grupo delinear um caráter com princípios de independência. O coletivo é expresso pelas individualidades fortalecidas e pelas relações integradas entre as partes. Quando perguntamos à atriz Raquel Scotti Hirson sobre a autonomia do ator do *Lume*, ela respondeu:

“Mais do que autônomo, é o espaço enquanto indivíduos. É lógico, cada um tem autonomia dentro do seu trabalho. Mas para que o trabalho como ele é hoje aconteça, a gente precisa muito um do outro. Desse coletivo que te auxilia, que te dá uma sustentação. É uma cooperativa que foi algo muito importante que conseguimos conquistar. A gente precisa muito um do outro. Eu teria medo de ficar sozinha”.⁴²

O coletivo é delineado por uma constelação de individualidades que se complementam. Para tanto, é necessária integralização, solidariedade e troca, para que o colaborativo se realize em uma pletora criativa. As inter-relações propiciam diferentes fluxos criativos e forças geradoras para a produção em grupo. Sobre o trabalho dos atores-pesquisadores, a Professora da Universidade Estadual de Campinas e Coordenadora do *Lume*, Suzi Frankl Sperber, defende a minúcia do trabalho de ator do *Lume*:

⁴¹ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁴² Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em junho de 2002.

“Os atores não são meros elementos constitutivos do discurso dominante de autor, diretor ou mesmo texto. (...) Os atores do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Lume – são autônomos e a sua autonomia e soberania só são possíveis a partir de um trabalho solidário e igualitário. E mais, trata-se de construir uma estética a partir de uma ética”.⁴³

O estatuto da autonomia no trabalho colaborativo se baseia no reconhecimento do outro e no respeito mútuo. Para que se obtenha individualidades autônomas em colaboração, é determinante no trabalho em grupo a ética que estreita as relações entre os integrantes e seus espaços de produção. O cooperativismo apenas se realiza sob a égide da ética⁴⁴. A abordagem construtivista da cooperação envolve trocas de perspectivas criativas, em um processo de somatória, visando ao rendimento do grupo. Essa estrutura organizacional possibilita ao ator desenvolver-se individual e cooperativamente.

Os atores-pesquisadores articulam-se na busca artística que é comum ao grupo, mas, também, no desenvolvimento de linhas pessoais de trabalho. Cada integrante assimila e absorve a experiência de trabalho de ator de uma maneira pessoal. Para Puccetti, “tem a base comum, mas que irá dar frutos diferentes. Dentro dessa base eu sinto que cada um tem mesmo uma maneira de trabalhar”⁴⁵. Geralmente, os integrantes do *Lume* investem, também, em pesquisas pessoais paralelas e simultâneas ao trabalho do grupo. Suzi Sperber diz ser fundamental a criação de pesquisas individuais dos atores, em torno de um projeto coletivo:

“os subprojetos individuais são fundamentais, na medida em que o pleno desabrochar do coletivo depende de um investimento pessoal concentrado. (...) Voltados para si e para o outro, para o precedente e para o seguinte, os subprojetos se apresentam como promessa de superação do teatro de diretor e de desenvolvimento autônomo de cada ator, que passa a ser teorizador de sua prática”.⁴⁶

⁴³ SPERBER, Frankl Suzi. “O Lume, a pesquisa da arte de ator no Brasil e a expressão do sagrado”. *Revista do Lume*, Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 56, 2002.

⁴⁴ Um dado imprescindível na ética interna do *Lume* é o fato de os atores não poderem tecer nenhum comentário sobre o trabalho desenvolvido em sala. Tomando essa postura, o grupo garante ao ator um espaço privado para suas descobertas.

⁴⁵ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁴⁶ SPERBER, Suzi. “To honour Luis Otávio Burnier”. *Revista do Lume*, Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 1, p. 8, 1998.

As pesquisas pessoais ligam-se umas às outras, seja pelo aspecto técnico, ou pelas similaridades ideológicas do núcleo. Nesse sentido, o ator-pesquisador autônomo transita com liberdade na coordenação de suas investigações e anseios, abrangendo a coletividade. Concluímos que a autonomia do ator proferida pelo *processo colaborativo* reforça e compõe a identidade coletiva. A dinâmica de trabalho do *Lume* permite a cada ator-pesquisador manusear com liberdade seus empreendimentos individuais, que dialogam e integram a totalidade criadora.



Naomi Silman e Renato Ferracini, no espetáculo *Parada de Rua*.
Foto: Márci Alves.

3.5 DECUPAGEM DO TRABALHO DE ATOR PARA A REPRESENTAÇÃO

“A criação da obra teatral é uma maneira de compor, de esculpir, de modelar no espaço e no tempo a arte de ator, e ela é tão rigorosa quanto qualquer outra obra de arte”.
(Luís Otávio Burnier)⁴⁷

A encenação não é o impulso motriz das experimentações do *Lume*. A montagem cênica é um exercício para verificação da validade das técnicas desenvolvidas pelo núcleo, principalmente sob a ótica do trabalho de ator. Quanto à criação dos espetáculos, os atores-pesquisadores afirmam não haver uma metodologia fechada e cada montagem é uma experiência diferenciada. Para o ator Jesser de Souza:

⁴⁷ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 176.

“Vamos para a sala trabalhar e levantar material, sem nos preocuparmos com a aplicação desse material na cena. Eu acho que nesse sentido, a gente começa a descobrir possibilidades muito mais variadas e, talvez, mais interessantes do que se objetivar construir um espetáculo. (...) Não parto com o olhar já na obra artística”.⁴⁸

Para a construção de um espetáculo teatral, os atores se ocupam em organizar os códigos, as ações e as seqüências impressas ao largo do período laboratorial, durante o qual o ator se desenvolve tecnicamente. Para Burnier, “o ator dotado de técnica trabalha com a noção de *montagem*, de colagem, de modelagem. Mesmo ao criar uma ação nova, utiliza parâmetros claros e determinados, regras já incorporadas e precisas”⁴⁹. Assim, a criação de um evento cênico verte-se pelo caminho de aprimoramento das ações físicas e vocais do ator, em um processo cuidadoso de composição e *decupagem* do material criado. *Decupagem* é um termo usual na linguagem cinematográfica e significa o momento de planificação do filme, ou seja, o levantamento pormenorizado de cada cena ou plano. É a etapa de detalhamento do material, um estudo minucioso sobre a repartição e encaixe das ações em planos para formar um conjunto coerente às exigências da montagem. Dessa forma, iremos nos apropriar do termo e denominar a etapa de montagem cênica do *Lume* como *decupagem* do trabalho do ator.

Para criação cênica do núcleo, após passar um período de preparação e treinamento *pré-expressivo*⁵⁰, o ator desenvolve um repertório de *matrizes*, formando um vocabulário de ações físicas e vocais. Entende-se por matriz o “material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico”, conforme a explicação de Renato Ferracini⁵¹. Assim, o ator serve-se das *matrizes* previamente codificadas, para posteriormente aplicá-las na montagem cênica. As matrizes são elaboradas a partir de fontes variadas do treinamento técnico e irão gerar situações dramáticas que constituirão o conjunto da representação.

⁴⁸ Entrevista com Jesser de Souza, concedida para Stela Fischer. Campinas, abril de 2002.

⁴⁹ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 170.

⁵⁰ *Pré-expressividade* designa, para o *Lume*, o nível básico em que o ator trabalha a si mesmo em um processo de aprendizagens, descobertas e buscas operacionais anterior ao nascimento das ações físicas e vocais. É o momento anterior à codificação das ações que serão delineadas e moldadas para a representação.

⁵¹ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 116.

De posse dos materiais previamente elaborados, o passo seguinte é a seleção e ordenação desse material para a montagem, visando à estruturação das cenas⁵². No processo de montagem, desenvolve-se a técnica da representação, ou seja, a *decupagem* das ações em seqüências que são reelaboradas, restauradas e combinadas para o contexto da montagem cênica. Convém pontuar que, para o *Lume*, as técnicas de treinamento e de representação se distinguem: a primeira visa à preparação do ator para a situação da representação, em busca de explorar suas capacidades criativas, e a segunda objetiva introduzir e modular os elementos da técnica adquirida para a composição cênica. O processo de composição cênica equivale, para Burnier, à estrutura de uma montagem cinematográfica, onde se têm seqüências inteiras de ações que podem ser cortadas, coladas e encaixadas conforme o esquema de montagem do ator ou da cena. Assim, realiza-se a preparação de montagem teatral, conforme pormenoriza Burnier:

“O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira *composição*, como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este material começássemos a compor o mosaico que formará a obra”.⁵³

Cabe ressaltar que, nesse momento da criação, o olhar externo é de suprema importância. A parceria com um diretor ou alguém que possa orientar o trabalho é necessária para tecer as cenas e seqüências propostas pelo ator, visando coerência e continuidade. Juntos, irão compor a escritura cênica a partir de fragmentos, indícios e ligações que constituirão uma totalidade integrada no contexto global da representação. Burnier nomeia as ligações como *ligâmens*⁵⁴. Ferracini defende:

“A cena não é pré-definida ou predeterminada pelo diretor, mas é construída a partir das ligações e da manipulação, no tempo e no espaço, das matrizes corpóreas e vocais orgânicas do ator, cabendo ao

⁵² Sobre a montagem, Carlos Simioni explica: “O trabalho contínuo com os atores nos faz ter muito material porque treinamos e não jogamos nada fora – vozes, qualidades de energia, possibilidades de movimentos, gestos, posições, estados de alma – esse material já está no ator. Quando montamos espetáculos, o processo é bem tradicional. Seleciona-se esse material que está no repertório do grupo para construir a peça. Constrói-se o esboço e vai se encaixando o material que já está pronto ao que queremos para o espetáculo” (Depoimento, na palestra “O ator escultor”. Porto Alegre, julho de 2002).

⁵³ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 171.

⁵⁴ Renato Ferracini, descreve detalhadamente cada tipo de *ligâmens* utilizados pelo *Lume* em seus espetáculos (*A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 236).

diretor criar, dentro dessas ligações e dessa seqüência de matrizes, um encadeamento lógico que permita ao espectador estar inserido dentro do universo e contexto proposto pelo espetáculo”.⁵⁵

Cabe ao diretor sugerir e encontrar os *ligâmens* entre as ações já estabelecidas pelos atores. Constroem-se novos códigos para desenvolver a ligação entre as cenas para, então, integrar à montagem enquanto escritura cênica do ator. Em algumas propostas artísticas do *Lume*, existe o dado do diretor, mas de uma forma redimensionada, se tomarmos como parâmetro a criação teatral tradicional, em que ao diretor cumpre a determinação da encenação, em sua totalidade. O espaço do diretor para o *Lume* é o de ordenar o material pré-concebido pelo ator. Sob essa ótica, o núcleo vem desenvolvendo diferentes formas de lidar com a direção teatral. Uma das prerrogativas do grupo é a possibilidade de exclusão do diretor de seus empreendimentos artísticos. O grupo também envereda na formação de parcerias com diretores convidados, ou ainda os próprios atores se articulam nessa função, como veremos a seguir.

3.5.1 Desautorização do diretor

Reconhecendo a validade da perspectiva colaborativa que determina a autonomia do ator, devemos atentar que apenas a autogestão do ator não é suficiente para o empreendimento da atuação. Nesse sentido, notamos que a parceria entre ator e observador (diretor ou algum integrante do grupo que ocupa essa função) se faz necessária, pois, mesmo tendo em vista a potencialização do ator, a especificidade da realização cênica deve compreender um trabalho conjunto. Recorrer a um diretor é um procedimento usual mesmo em companhias teatrais que têm por ator um artista autônomo.

A autonomia conferida ao ator do *Lume*, estabelece uma relação diferenciada com a direção, que passa a ser compartilhada entre seus integrantes. As interferências e decisões são lançadas conjuntamente e são concedidas quando um ator sente a necessidade de uma orientação ou de uma referência: “Se eu tenho a percepção que preciso de uma referência externa, busco alguém que confio e comungue comigo em princípios. E nós temos uma história de cumplicidade

⁵⁵ FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 234.

e compreensão muito grande”, relata o ator Jesser de Souza⁵⁶. Sob a perspectiva do grupo, as intervenções do orientador devem ser pontuais e precisas, para dar continuidade ao trabalho investigativo do ator.

Apesar do *Lume*, desde sua criação, delegar ao ator toda e qualquer forma de poder, diluindo a função do diretor teatral, era Luís Otávio Burnier quem a exercia. Para Ricardo Puccetti:

“O trabalho do Burnier era bem parecido com o de um escultor, porque a partir das nossas idéias, a partir do material concreto, das ações e das vozes, era como se ele esculpisse ou nos induzisse a esculpir no espaço, um sentido ou algo que ele estava vendo de fora e que nos ajudava a realçar. Era um trabalho bem artesanal. (...) Eu não me lembro de nenhum momento em que o Luís, por exemplo, como diretor se impôs. Isso nunca teve, porque a idéia dele também sempre foi de resgatar esse papel criador do ator e não somente um executor”.⁵⁷

Nesse sentido, os atores do *Lume* definem a função de Burnier mais como a de um orientador do trabalho do que como uma direção propriamente dita. O diretor passa a ser um parceiro de empreendimento, no sentido de observar e apontar traços nos caminhos já estabelecidos pelos próprios atores. Após o falecimento de Burnier, o grupo adaptou-se a diferentes formas de direção, optando por não substituí-lo. Os atores buscaram encontrar dinâmicas de trabalho que extinguem a figura de um diretor fixo. Geralmente, eles se apropriam da criação, tornam-se donos de suas experimentações e, simultaneamente, dirigem-se uns aos outros⁵⁸. Essa dinâmica concede aos atores autonomia para ordenar o material criado, conforme continua Puccetti:

“Nenhum de nós quis se tornar diretor e a gente achava que alguém de fora seria complicado, pois temos toda uma cultura de grupo, uma dinâmica. Mas também é verdade que isso vinha se construindo junto com o próprio Luís [Burnier]. Mesmo ele tendo a função, essa possibilidade era muito exercitada mesmo com ele. É uma condição que já estava presente. Apenas tentamos radicalizar isso”.⁵⁹

⁵⁶ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, 24 de abril de 2002.

⁵⁷ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁵⁸ “Quando eu estou de fora da cena é como se eu estivesse fazendo junto e tento resolver comigo o que eu acho que não está funcionando. Daí tento induzir. Acho que é um pouco dessa maneira que o Luís trabalhava e que aprendemos. É mais interessante você indiretamente deixar o ator encontrar o caminho dele que é mais orgânico. Então, começamos a aprender a trabalhar sem essa figura” (Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002).

⁵⁹ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

Uma das questões principais do *Lume*, na sua atual pesquisa, é investigar formas de criar espetáculos em que todos os integrantes participam na atuação e direção. O experimento atual do grupo é trabalhar em sala durante um período, em que cada ator se reveza na orientação do trabalho. É um trabalho de continuidade dos diferentes pontos de vista que vão se somando. Trata-se, dessa forma, de uma direção compartilhada e coletiva. Essa experimentação se dá devido ao fato que nenhum ator deseja permanecer fora de uma montagem, encarregado apenas da função de orientar o trabalho. Essa dinâmica foi a mais adequada para o grupo, pois, como reforça o ator Ricardo Puccetti: “nenhum de nós, nem mesmo a Naomi, que entre todos é quem mais tem olhar de diretora, quer se definir apenas como diretor”⁶⁰. Quando interrogamos a atriz Naomi Silman sobre a possibilidade de assumir a direção dos espetáculos do *Lume*, ela diz não se interessar em assumir esse papel e assegura que sua preferência é investir, principalmente, no seu trabalho como atriz.⁶¹

A prática de criação do *Lume* é destituída de uma hierarquia centralizada. O conjunto de atores autônomos preenche as lacunas para as quais nem sempre um único criador teria soluções. O perfil do *Lume* é continuar sem um diretor fixo e desenvolver a autonomia do ator: “eu não vou depender de um diretor que diz: ‘agora você levanta, pula, salta e faz uma careta’. Se for para fazer isso, eu descubro como fazer”, defende o ator Jesser de Souza⁶². Nesse sentido, o ator do *Lume* mobiliza-se independente de qualquer forma de autoridade e a cena passa a ser uma manifestação de seu poderio⁶³.

⁶⁰ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁶¹ Entrevista de Naomi Silman, para Stela Fischer. Campinas, em maio de 2002.

⁶² Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁶³ Sobre a criação do espetáculo *Kelbilim, o Cão da Divindade*, em parceria com o ator Carlos Simioni, Burnier descreve: “O teatro voltava a ser, em sua mais pura essência, a arte de ator. O diretor, o pintor, o arquiteto, o músico e todos os outros colaboradores voltaram a ficar sentados num banquinho no canto, deleitando-se não com sua própria arte, mas com a de um artista pleno e digno deste nome: o ator” (BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, cit., p. 241.).

3.5.2 Experiências com diretores convidados

Outro procedimento encontrado pelo *Lume* é empreender parcerias com diretores convidados, para a organização do material desenvolvido pelos atores-pesquisadores, em um momento específico da criação. Entre as experiências cênicas, destacam-se os espetáculos: *Afastem-se Vacas que a vida é Curta* (1997), com a coreógrafa japonesa Anzu Furukawa; *La Scarpetta* (1997), com o mestre italiano de *clown* Nani Colombaioni e *Parada de Rua* (1998), em parceria com o dinamarquês Kai Bredholt, integrante do *Odin Teatret*.

A primeira experiência, com a bailarina de *Butoh* Anzu Furukawa, ocorreu devido à forte identificação do *Lume* com o seu trabalho. A coreógrafa desenvolve uma pesquisa a partir da observação de padrões de ações e movimentos de animais microscópicos, como larvas. O *Lume* apostou na possibilidade de um intercâmbio expressivo, pela possibilidade da coreógrafa trabalhar com o universo da imitação de uma maneira completamente diferente da que o grupo vem trabalhando. A parceria entre os dois eixos criadores baseou-se na obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, o que motivou os atores a viajarem para a Amazônia para a coleta de materiais e aquisição de repertório de ações físicas e vocais. Os atores relatam que o processo da criação do espetáculo *Afastem-se Vacas*, apesar de haver disparidades no entendimento sobre a arte de representação, foi enriquecedor, e que a interferência de Furukawa acrescentou muito na trajetória da pesquisa de ator. No entanto, como resultado final, a obra artística não estava de acordo com a linguagem e identidade do grupo, conforme relata Jesser de Souza:

“A obra artística final como um todo não era uma criação nossa. Tem muito disso na gente enquanto atores, não chega a ser um egocentrismo nem um egoísmo, mas se estou em cena tem que ser uma verdade minha. Se eu não compreendo aquilo que o diretor está querendo dizer, então não consigo fazer ou, se faço, não me realizo. A nossa dificuldade é essa: encontrar um diretor que tenha a familiaridade com esse processo de trabalho, com a história que a gente tem junto”.⁶⁴

A outra experiência de criação em parceria com um diretor convidado foi quando Ricardo Puccetti foi à Itália, realizar um processo em conjunto com Nani Colombaioni. O *clown* italiano assistiu Puccetti na técnica, passando-lhe os conhecimentos necessários para a construção da sua

⁶⁴ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

própria linha de trabalho. Colombaioni dirigiu o material que Puccetti havia desenvolvido até o encontro, no entanto não visava à criação de um espetáculo teatral final. Coube a Puccetti desenvolver, a partir da orientação do diretor, a montagem do espetáculo com total liberdade e autoria. Para Puccetti, essa experiência foi uma direção à distância: “É uma direção que é difícil de explicar porque não fecha”, assegura o ator-pesquisador.⁶⁵

Um processo semelhante ocorreu na criação do espetáculo cênico-musical *Parada de Rua*. A criação formatou-se em estágios. Primeiramente, os atores se deslocaram até a Dinamarca, para a realização de encontros de discussão sobre música, teatro e espetáculo de rua. O músico e diretor do espetáculo Kai Bredholt também esteve no Brasil para a continuidade do processo. Seguiram-se uns quatro encontros, até se definirem seqüências e estruturação de cenas que eram experimentadas e modificadas com o público, no decorrer do processo. Os atores-pesquisadores investigaram a música e sua inserção em espetáculos de rua, no formato de cortejo. Foram pesquisadas e coletadas canções brasileiras, espanholas, judaicas, canadenses e dinamarquesas. Segundo o relato do grupo, o *Lume* teve alguns embates com o diretor durante a criação desse espetáculo. Bredholt vem de uma linha de trabalho mais impositiva, que é a lógica do *Odin Teatret*⁶⁶. Em contrapartida, os atores do *Lume* têm autonomia suficiente para a tomada de decisões da montagem, conforme seus objetivos. Dessa forma, os atores se apropriaram do material desenvolvido e buscaram desenvolver soluções próprias para o espetáculo.⁶⁷

O embate de identidade de trabalho entre o diretor dinamarquês e o grupo campineiro nessa montagem foi a relação entre ator e público. Bredholt exigia dos atores-pesquisadores a não relação no ato de fruição. Essa imposição se opõe a uma das frentes de pesquisa do *Lume*, que é justamente a aproximação com o espectador: “nosso trabalho é de relação. Para que todo conteúdo possa chegar no espectador, a nossa maneira de entender é através de sensação e de

⁶⁵ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁶⁶ Segundo Puccetti, a direção do *Odin Teatret* é muito centralizada. “É o Eugenio Barba quem decide, ele é o diretor mesmo. Lá é assim: os atores trazem as coisas e ele seleciona, dita e pronto. O ator tem que encaixar o material dentro daquilo que o outro constrói” (Entrevista para Stela Fischer, Campinas, em abril de 2002).

⁶⁷ Sobre a direção de Kai Bredholt, Jesser lembra: “Como ele não estava todos os dias, segurando aquilo que havia determinado, a gente ia se apropriando do material. Lembro perfeitamente que um dos princípios que ele colocou era a não relação com o público. Mas o nosso trabalho é todo de relação. Ele ia embora e a gente começava a se relacionar com o público. Quando ele voltava, um ano depois, isso já estava muito consolidado. Aquilo que não encontrava ressonância na gente, como ele ia embora, a gente mudava” (Entrevista para Stela Fischer, abril de 2002).

relação”, explica Jesser de Souza⁶⁸. Como solução, o grupo propôs um processo aberto, em constante construção para, então, absorver as alterações necessárias durante as apresentações, com a presença do espectador.⁶⁹

Apesar de algumas divergências de linguagens e de perspectivas teatrais, as inúmeras parcerias com artistas internacionais motivaram o *Lume* a desenvolver um teatro com características próprias. Constatamos que, ao implementar parcerias com diferentes diretores, mesmo quando a identidade do trabalho difere, o grupo teatral, na maioria das vezes, pôde ampliar seus conhecimentos, tanto no que se refere à técnica e apuro do trabalho de ator, quanto em suas relações com autoridade. Notamos que, ao desenvolver a primazia da autonomia do ator diante da criação, o *Lume* encontra dificuldades em partilhar o trabalho de criação com diretores que não tenham familiaridade com o processo particular do grupo. Talvez o procedimento mais conveniente seja a busca que o núcleo vem desenvolvendo de compartilhar a direção entre os próprios integrantes.

⁶⁸ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁶⁹ Sobre a apresentação de *Parada de Rua* no Festival Internacional de Teatro, em Belo Horizonte, Renata Caldas observa: “A relação do grupo com o público é de total integração, o que demonstra domínio técnico fruto de uma trilha percorrida com muita seriedade” (CALDAS, Renata. “Poética dos clowns encanta os mineiros”. *Jornal de Brasília*. Arte & Lazer. Brasília, p. 5, 15 de agosto de 2000).

3.6 UM DIA...

“Se eu fizer poesia com a tua miséria ainda te falta pão, para mim não”.
(Alice Ruiz)⁷⁰

O processo de criação do espetáculo *Um Dia...* em muito se aproxima do ideal de construção cênica desejado pelo *Lume*. O tom colaborativo do processo confere ao ator o lugar de criador em potencial, o que não o impede de compartilhar a criação com a direção. Puccetti destaca *Um Dia...* como modelo de criação do *Lume*:

“O espetáculo retoma um pouco o que éramos na origem, com o Luis, que era alguém de dentro, um ator dirigindo. A maneira como as três atrizes trabalharam também foi muito em colaboração. A criação eram a três realmente. A maneira como a gente gosta de trabalhar é desta maneira: os próprios atores se resolvendo, como em *Um Dia...*”⁷¹

A idéia inicial partiu das atrizes Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla. As duas tinham o desejo de trabalhar uma cena elaborada para o espetáculo *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*⁷². O objetivo primeiro não era montar um espetáculo, mas trabalhar a cena como demonstração técnica do trabalho desenvolvido pelo *Lume*. Convidaram a atriz do grupo, Naomi Silman, para dirigir esse exercício cênico, como “alguém que acompanha o trabalho das atrizes desde o princípio, ajudando-as na pesquisa do material e no desenvolvimento e codificação das ações físicas, com estímulos precisos de quem pode ‘ver de fora’”⁷³.

O desejo de trabalhar sobre os estados extremos da realidade humana foi o ponto inicial do trabalho bruto das atrizes. O processo de pesquisa temática encaminhou-se na busca por um “corpo em situação de trauma”, como chamaram. A partir desse dado, fomentaram-se questões e conexões entre a busca pelo corpo em trauma e a temática do Holocausto, assunto de interesse de

⁷⁰ Poema de Alice Ruiz, citado no Relatório Científico de Naomi Silman *A Poesia do Cotidiano*, p. 13, Campinas, 2001.

⁷¹ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 10 de abril de 2002.

⁷² “Tinha algo naquela cena que nos interessava investigar. (...) A cena tinha uma característica que eram uns corpos esqueléticos, tortos, pintados de branco, algo do Butoh. Foi um trabalho que fizemos a partir da observação de velhos. Anzu Furukawa pediu para que as atrizes envelhecessem como se tivessem 150 e 200 anos” (Entrevista de Raquel Scotti, para Stela Fischer. Campinas, em junho de 2002).

⁷³ “Um Dia... – um passo adiante”. *Revista do Lume*. Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 85, 2002.

Naomi Silman. A diretora alimentou a pesquisa com uma vasta bibliografia sobre o tema, no entanto sem definir nenhum objetivo concreto, em relação à encenação. Selecionaram, como fonte teórica, as obras: *A trégua*, de Primo Levi; *O pássaro pintado*, de Jerzy Kosinski; *Terra*, de Sebastião Delgado; *Art of the holocaust*, de Janet Blatter e Sybil Milton; *Lojas de canela*, de Bruno Schulz.



Ana Cristina Cola e Raquel Scotti Hirson, em *Um Dia...*
Foto: Tina Coelho.

Uma vivência determinante para a pesquisa temática foi a visita ao Museu do Holocausto Yad Vashem, em Jerusalém. O contato com diferentes imagens de corpos em situações atrozess acrescentou novos dados à pesquisa, no que se refere às similaridades de vários aspectos entre as vítimas do Holocausto e os moradores de ruas das metrópoles brasileiras:

“Vimos muitas fotos interessantes, de pessoas nos guetos que lembravam muito a questão da rua, dos moradores de rua do Brasil. Nos interessamos em pesquisar esse outro caminho também: será que queremos falar apenas desse corpo do Holocausto? Será que esse corpo tem a ver com em alguma coisa com o corpo da rua? Isso tudo ficou na nossa cabeça”.⁷⁴

Dessa forma, o foco da pesquisa se expandiu. A equipe passou a utilizar também recortes e imagens de jornais sobre guerras, prisões, violência e exclusão social. Concomitante às discussões, definição do objeto de trabalho e pesquisa temática, o trabalho prático de coleta de ações verteu-se por um caminho laboratorial: a equipe selecionou trechos dos livros utilizados

⁷⁴ Entrevista de Raquel Scotti Hirson, para Stela Fischer. Campinas, em junho de 2002.

como referências bibliográficas, dos quais extraíram frases que de alguma forma suscitavam imagens para criação das ações. A atriz Raquel Scotti Hirson descreve o procedimento:

“Recortamos vários papéis com frases soltas. Na sala de trabalho, embaralhamos todos papéis e selecionamos as frases que mais nos chamavam a atenção. Eram mais ou menos umas dez frases. Tudo isso era bem frio mesmo: sentamos, escolhemos, lemos e relemos as frases. E, então, partimos para o trabalho corporal”.⁷⁵

Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla provinham de uma intensa pesquisa de treinamento técnico do *Lume*, durante um longo espaço de tempo. As atrizes sentiam necessidade de experimentar outras formas de trabalho, em que pudessem continuar utilizando a metodologia desenvolvida, conferindo-lhe uma nova abrangência. A participação de Naomi Silman na criação do espetáculo representou acréscimo repertorial para o aquecimento físico, energético e emocional das atrizes. O aquecimento tornou-se mais lúdico, convergindo para experimentações, a partir de jogos e brincadeiras, geralmente propostos por Silman, nos quais as atrizes introduziam elementos do treinamento do *Lume*⁷⁶. A *dança pessoal* também foi um dos treinamentos técnicos adaptado para a criação do espetáculo.

O treinamento foi um momento importante para integração entre as atrizes e a diretora, uma vez que ainda não haviam tido muitas oportunidades de trabalharem juntas. Esse intercâmbio se fazia urgente para o estabelecimento de uma relação de confiança e permuta entre as partes criadoras. Devido à preparação de ator anterior a criação de *Um Dia...*, a equipe compartilhava um vocabulário e linguagem comum, o que facilitou a dinâmica inicial de criação. Sobre o treinamento, Naomi Silman explica:

“A idéia do trabalho do *Lume* é que depois de um tempo você vai construindo a sua maneira de trabalhar, sua técnica, você não precisa ficar quatro horas treinando, fazendo trabalho energético, utilizando elementos técnicos para depois pegar uma foto e criar algo. Sabe-se para onde ir. Então, o trabalho anterior delas é fundamental”.⁷⁷

⁷⁵ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 6 de junho de 2002.

⁷⁶ A equipe desenvolveu um “aquecimento em conjunto utilizando jogos, de maneira a criar uma relação lúdica com o trabalho que estávamos nos propondo a desenvolver e também entre as três pessoas envolvidas, pois queríamos adentrar neste novo universo de trabalho com a mesma pureza e curiosidade infantil” (“Um Dia... – um passo adiante”. *Revista do Lume*. Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 87, 2002).

⁷⁷ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 9 de maio de 2002.

A partir desse período de integralização e treinamento, as atrizes adentraram no trabalho de criação de matrizes, improvisações e investigação pessoal, enquanto que Silman observava, fazia anotações e intervenções, de maneira a contribuir com a elaboração das ações das atrizes, conforme explica Raquel Scotti:

“Sempre trabalhando dessa maneira: terminava o trabalho, sentávamos e conversávamos sobre as anotações e observações da Naomi e o que era mais importante para nós. Em conjunto, víamos o que tinha sido material de criação do dia, o que seria guardado”.⁷⁸

Como apresentavam uma experiência intensa com a *mímeses corpórea*, as atrizes partiram por essa via como estímulo para a pesquisa prática. A pesquisa de campo se deu em praças e ruas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, nas quais as atrizes coletaram materiais, a partir de observações de moradores de rua. Raquel Scotti Hirson explica a experiência da *mímeses* para a criação do espetáculo:

“Quando fomos para a rua, da mesma maneira que vínhamos trabalhando com as frases e fotos, optamos também por essa observação mais geral, que é diferente do que fazíamos antes, que era aquela necessidade de destrinchar uma única pessoa. E, dessa vez, achamos que não era isso, e queríamos experimentar um outro processo”.⁷⁹

O aspecto diferencial que devemos nos atentar na criação de *Um Dia...*, em relação aos princípios da *mímesis corpórea* estabelecidos pelo *Lume*, foi a busca das atrizes em expandir e acrescentar novas formas de apreender a imitação⁸⁰. O intuito do procedimento técnico da *mímesis corpórea* é instrumentalizar o ator para que ele adquira uma rede de ações físicas e vocais para a criação de cenas. Para a coleta de materiais, o ator-pesquisador se apropria de características, comportamentos, ações físicas e vocais, histórias de pessoas observadas. Convém fazer uma rápida reflexão sobre essa apropriação. No início desta pesquisa, acreditávamos que a

⁷⁸ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 6 de junho de 2002.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ “Vejo que a Mímesis Corpórea é uma metodologia em constante aprimoramento, cujos princípios desenvolvidos e estabelecidos até o momento, formam uma base preciosa que dá ao ator ferramentas precisas, instrumentalizando-o no aprimoramento de sua arte. Indica caminhos, através de princípios pré-estabelecidos, que foram sendo fixados após anos de experimentações prático-reflexivas, realizadas por diferentes pesquisadores. Com o presente trabalho, buscamos acrescentar e expandir esses mesmos princípios, arriscando-nos na tentativa de novas descobertas” (“Um Dia... – um passo adiante”, cit., p. 120).

relação que se estabelecia com as pessoas observadas era de usurpação. Uma relação unilateral, da qual os atores eram privilegiados por tomarem pessoas do cotidiano como fontes para a criação das matrizes corporais e vocais de suas experimentações. Acreditávamos que essa apropriação não proporcionava um retorno para as pessoas observadas, mesmo que fosse pela via artística, levando o espetáculo finalizado até o local de pesquisa e inspiração. No entanto, o ator Jesser de Souza, ao explicar o processo, reforça as dificuldades de deslocar os trabalhos desenvolvidos, a partir das imitações, para o local onde vivem as pessoas-fontes. O retorno à fonte torna-se inviável. Para o *Lume*, a troca está em validar a cultura e identidade dessa pessoa, conforme argumenta o ator-pesquisador:

“Em estando lá a gente procura dar um retorno para essas pessoas. Não necessariamente através de teatro. O fato de ir e ouvir, são para eles uma valorização muito grande do que eles têm de cultura e que na maior parte das vezes não é reconhecido no local, no mundo deles. Se valida aquilo que o outro faz. (...) O que a gente conseguia fazer era, estando lá, promover algum tipo de troca. Desde coisas básicas, como higiene, naquilo que a gente podia observar e tinha certeza absoluta de que qualquer sugestão nossa poderia melhorar a qualidade de vida dessas pessoas, sem interferir na cultura delas, sem interferir naquilo que elas são e, ao mesmo tempo também, sem intimidá-las. E também no aspecto cultural; a gente ouvia e também ensinava canções, fazíamos uma troca de patrimônios culturais, como chamamos”.⁸¹

Avaliamos, por fim, que para a imitação se realizar, é necessário que o ator encontre, a partir das referências extraídas das pessoas, equivalências corporais e vocais, sem, no entanto, se apropriar levianamente da personalidade observada: “cabe ao ator a função de ‘dar vida’ a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal”, defende Ferracini⁸². A ação mimética é ferramenta para o ator-pesquisador urdir o engenho da criação corporal e vocal, a partir de fontes vivas, cotidianas, reais.

Retomando a criação de *Um dia...*, da observação das fotos, imagens e pessoas foram retiradas não apenas as imitações precisas das personalidades pesquisadas, mas as atrizes se interessaram em ampliar seus olhares e trabalhar todas as informações que estavam na fonte de imitação: a cor, os objetos, as sensações, os movimentos, os comportamentos, os olhares, enfim,

⁸¹ Entrevista de Jesser de Souza, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

⁸² FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*, cit., p. 202.

todos os códigos e informações que pudessem enriquecer a construção desse corpo desejado. Sobre o enfoque da *mimesis* para *Um Dia...*, Silman explica:

”Foi diferente de outras pesquisas dentro do projeto de *mimesis*, no sentido de que nunca foi nossa idéia pegar personagens e imitá-los. Era como se fosse captar esses corpos, essas vidas de uma maneira mais geral, de um jeito que ecoasse nas atrizes e criar um equivalente disso, sem uma imitação fiel e literal”.⁸³

Outro dado importante para a criação das matrizes foi a observação de animais. A imitação de animais é um procedimento comum utilizado pelo *Lume* para enriquecer o levantamento de material para a criação. As atrizes se interessaram em observar macacos, devido ao comportamento muito próximo ao dos humanos e pela condição de vida na qual se encontram nos zoológicos, que lembravam às atrizes, a condição de sobrevivência de quem vive nas ruas.⁸⁴



Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, em *Um Dia...*
Foto: Tina Coelho.

Após o período de improvisações individuais e manipulação do material coletado pelas atrizes, constituindo um repertório de ações e matrizes codificadas e fixadas, a diretora propôs experimentações de relação entre os trabalhos das atrizes. Um dos estímulos utilizado pela

⁸³ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 9 de maio de 2002.

⁸⁴ Sobre o procedimento detalhado das observações dos macacos, ver: “Um Dia... – um passo adiante”. *Revista do Lume*. Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 110, 2002.

diretora foi a inserção de músicas que auxiliaram no estabelecimento de relações e ligações entre o trabalho das duas atrizes. Sobre o seu papel, Silman explica:

“Uma parte do meu papel era de ajudá-las a ampliar cada uma das matrizes elaboradas. Não é fácil descobrir e trabalhar sozinha. Quando se tem alguém de fora que fala essa mesma linguagem, que vê o teu trabalho, é muito mais fácil. Fazia parte do meu papel ajudá-las a buscar e ampliar cada uma dessas descobertas. E sempre dar estímulos às atrizes”.⁸⁵

A criação de *Um Dia...* durou aproximadamente dois anos. O espetáculo foi criado em fases, devido ao tempo disponível da equipe para o trabalho em sala de ensaio. Não foi possível desenvolver um trabalho contínuo, em razão das viagens e compromissos que o *Lume* teve durante esse período. Dessa forma, as atrizes e a diretora decidiram dividir em blocos de trabalho intenso de duas ou três semanas, quatro horas por dia. Ao final de cada fase, a equipe se ocupava em registrar o material desenvolvido, conforme nos explica a diretora:

“Sempre encerrávamos uma fase, colocando objetivos e definindo a fase seguinte. E no final de cada fase, um dos meus objetivos sempre foi registrar em vídeo o material porque eu acho mais fácil guardar quando se trabalha com intervalos grandes. Eu tentei amarrar esse material, tentando organizar, sem pensar na história, mas em uma maneira como isso ficaria mais ou menos amarrado. (...) O material estava no corpo e utilizamos as filmagens só para confirmar os detalhes, relembrar”.⁸⁶

O registro foi um recurso pontual para que a equipe pudesse repetir e organizar a continuidade das combinações e seqüências das ações codificadas anteriormente. Sobre a construção dramaturgicamente de *Um Dia...*, as seqüências filmadas auxiliaram a definir as ligações entre as cenas. O primeiro passo para estruturar dramaturgicamente o espetáculo foi selecionar o material que realmente era importante para a cena. Fizeram alguns cortes no texto e retrabalharam as seqüências filmadas. Coube à diretora listar as células principais, roteirizando e organizando, assim, a estrutura dramaturgica:

“Apresentei o roteiro, discutimos alguns detalhes e começamos a trabalhar em cima dessa estrutura, dividida em cenas. Ao mesmo tempo em que começamos a trabalhar com essa estrutura, pensamos no

⁸⁵ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em maio de 2002.

⁸⁶ Idem.

cenário, luz, figurino, objetos. Criamos o espetáculo mais ou menos em cima daquilo que eu havia roteirizado”.⁸⁷

Esse roteiro inicial foi testado e aprovado na prática pelas atrizes, para então ser ordenado e ajustado segundo a ótica da diretora-dramaturgista, que atentava para as conexões entre uma cena e outra. Silman construiu, em parceria com as atrizes, uma estrutura na qual o material coligido e codificado pudesse ser precisamente inserido:

“A estruturação do espetáculo foi como tentar completar um quebra-cabeça gigante, encontrando a chave para a colagem dos vários pedaços. É um processo muito difícil de se descrever porque é totalmente prático, de tentativas e erros, e é baseado na percepção do que está funcionando ou não”.⁸⁸

O papel da diretora foi, nesse sentido, o de auxiliar na organização do material criado pelas atrizes. Essa tarefa se estendeu à dramaturgia do espetáculo, também conferindo à diretora, nesse caso específico, a função de dramaturgista. Quando interrogada sobre o *processo colaborativo* de criação dramaturgica do espetáculo, a atriz Raquel Scotti Hirson respondeu:

“Fácil nunca é. Mas acho que também não é tão difícil, porque quando chega nesse momento, não tem muito o quê discutir, pois o processo inteiro foi muito intenso. E no processo inteiro as três estiveram juntas, as três deram opiniões, as três trabalharam, as três construíram material. Chegamos a um denominador comum do que as três querem. Não é tão difícil, mas existem vários conflitos”.⁸⁹

Após o período de finalização dramaturgica, as atrizes e a diretora acrescentaram cuidadosamente os outros elementos cênicos da encenação, como música, figurino, luz, disposição do espaço cênico. A inserção de todos esses elementos foi decidida coletivamente e experimentada pelas atrizes durante as improvisações para averiguar se realmente cada elemento estava a favor do trabalho de ator. A música foi o elemento determinante para sublinhar a atmosfera de envolvimento do espectador ao universo da rua. A contínua melodia composta por ruídos de rua e trânsito permanece durante a encenação. Outro dado interessante criado pela equipe foi o caráter infinito de *Um Dia...*. O espetáculo não terminava em aplausos. O espectador codificava os indicativos de finalização do ato cênico, como a iluminação que se tornava mais

⁸⁷ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em maio de 2002.

⁸⁸ “Um Dia... – um passo adiante”. *Revista do Lume*. Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 4, p. 124, 2002.

⁸⁹ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 6 de junho de 2002.

tênue, as portas do teatro que se abriam, mas ficava a critério de cada espectador decidir, no seu tempo, o momento de deixar a sala.⁹⁰

Como nem todos os materiais coletados foram utilizados nas cenas, a equipe decidiu criar uma exposição no *hall* de entrada do teatro, com imagens, recortes de jornal, textos, poemas, entrevistas e fotos⁹¹. Todos os materiais coligidos durante a extensa pesquisa de criação de *Um Dia...* se basearam em fatos reais que as atrizes pesquisadoras testemunharam, leram ou experimentaram. O propósito da exposição foi ingressar o espectador no universo real que as atrizes vivenciaram.

Sobre a dificuldade de se trabalhar em colaboração, o ponto principal de embate foram as tomadas de decisões e os diferentes pontos de vista sobre a construção do espetáculo. Quanto ao choque de opiniões, foi necessário discutir constantemente todas as idéias e soluções cênicas, até a equipe, conjuntamente, encontrar um consenso, não apenas nos diálogos, mas na prática. “Você tinha que convencer o outro que sua idéia era boa”, afirma Silman⁹². Para superar as dificuldades de se criar a três, a solução encontrada foi o diálogo, base para o trabalho em colaboração. Naomi Silman fala que o *processo colaborativo* de criação de *Um Dia...* foi possível apenas devido às experiências comuns às três integrantes, à confiança e ao diálogo que foram se estabelecendo durante o processo:

“É fundamental essa linguagem em comum. Elas se sentiam confortáveis e a palavra-chave é confiança. Eu não iria chegar com uma proposta imposta, algo que elas não saberiam lidar. Elas queriam compartilhar todos os passos. Discutimos os processos, os exercícios, as fontes de pesquisa e, depois, a estrutura do espetáculo”.⁹³

⁹⁰ “Normalmente, as pessoas ficaram dentro do espaço por um tempo e, pouco a pouco, (...) começavam a deixar a sala. (...) Inúmeras vezes a platéia aplaudiu espontaneamente (...). Em outros dias, não houve aplausos. Às vezes, o público saía rapidamente e a sala ficava vazia em oito minutos, em outras noites algumas pessoas permaneciam lá dentro por vinte e cinco minutos, comungando com as atrizes este momento. (...) Apesar de todas as reações, sentimos ser um caminho válido de investigação já que nos levantou muitas questões acerca de convenções teatrais” (Naomi Silman, *A Poesia do Cotidiano*, cit., p. 18).

⁹¹ “Os textos e imagens foram colados em pequenas etiquetas de bagagem, penduradas em armações, amarradas com arame farpado e suspensas no teto da recepção. A exposição pode ser modificada e atualizada quando necessário de maneira que, quando descobrimos novas imagens ou textos, estes podem ser pendurados na estrutura já existente. (...) A exposição funciona como uma espécie de programa da peça” (Naomi Silman, *A Poesia do Cotidiano*, cit., p. 12).

⁹² Entrevista de Naomi Silman, para Stela Fischer. Campinas, 9 de maio de 2002.

⁹³ Idem.

Todo o trabalho foi decidido conjuntamente. Os ajustes propostos pela diretora atendiam diretamente às necessidades das atrizes. Essa é uma forma de criação que demanda muita confiança, respeito e compreensão entre as partes criadoras. Como o ator do *processo colaborativo* torna-se mais inventivo e autônomo, a função principal do diretor é auxiliar o ator a se despir de tudo aquilo que o impede de criar. Dessa forma, o diretor não deve se precipitar diante do tempo de maturação e descobertas dos atores, nem intervir de forma imperativa na sua concepção da cena. Toda decisão na construção cênica deve ser ajustada, testada e aprovada na prática pelos atores. Compreendemos, por fim, que a criação cênica do *Lume* deve responder à demanda calcada na arte de ator.

O diretor, nesse sentido, é responsável pela intervenção para auxiliar a verticalização do trabalho do ator. A condução do trabalho segue em sintonia com a criação dos atores, estabelecendo uma relação de compatibilidade com a equipe criadora. Essa condição não diminui a representatividade do papel do diretor, mas redefine o seu *status* de poder sobre a obra. O diretor passa a desempenhar a função de estimulador, orientador e organizador do material consolidado pela atuação. Quando perguntamos à diretora como foi dirigir atores autônomos, Naomi Silman respondeu:

“É maravilhoso. Os atores te dão tudo, você não precisa ficar pensando em como tirar o material deles, como vou mostrar o caminho. O trabalho flui, elas propõem, você responde e elas processam, mas não é sempre fácil”.⁹⁴

O encontro com o espectador foi determinante para a continuidade da criação. Com características abertas, o espectador propiciou a significação do ato cênico, em diálogo entre o seu universo pessoal e a cena. Raquel Scotti Hirson aponta que depois da estréia de *Um Dia...*, as alterações se tornam mais fáceis de serem decididas pelas atrizes, embora não exclua a autoria das três:

“Depois que o trabalho nasce e está pronto, sinto que para ele caminhar precisa muito mais das atrizes do que da diretora. Aí eu acho que começam a surgir alguns conflitos porque pra mim é muito mais fácil resolver coisas com a Cris porque a gente está em ação. Embora a Naomi acompanhe, ela já não está

⁹⁴ Entrevista de Naomi Silman, para Stela Fischer. Campinas, 9 de maio de 2002.

mais em ação com a gente. Embora ela faça a técnica, dê palpites, parece que acontece num tempo diferente ao meu e da Cris”.⁹⁵

Dessa forma, averiguamos, a partir do momento em que a criação se torna um ato público, que o espaço do diretor se dilui em relação ao universo do encontro entre o ator e espectador. O ator apropria-se da obra, tornando-se o criador em potencial. Concluímos a análise do procedimento de criação do espetáculo *Um Dia...* com o relato da diretora:

“Foi um processo interessante. Eu nunca tinha trabalhado num processo em que a gente foi descobrindo o caminho, o processo, o resultado, enfim, tudo passo a passo. A gente nunca sabia aonde ia chegar. Não sabíamos se resultaria num espetáculo ou não. Tudo foi sendo desenvolvido de uma maneira muito orgânica. É bom desenvolver a sensação de confiar em um processo”.⁹⁶



Ana Cristina Colla e Raquel Scotti, em *Um Dia...*
Foto: Tina Coelho.

⁹⁵ Entrevista para Stela Fischer. Campinas, 6 de junho de 2002.

⁹⁶ Entrevista de Naomi Silman, para Stela Fischer. Campinas, 9 de maio de 2002.

Capítulo 4

O ENCENADOR (DES)CONSTRUÍDO:

a direção cênica do *Teatro da Vertigem*



Espectáculo *O Paraíso Perdido*

“O trabalho de grupo retoma seu papel fundamental nos rumos da renovação da cena e do diálogo com a contemporaneidade. A perspectiva do coletivo teatral, do exercício de equipe, em muitos casos sem hierarquia criativa, está mais afinada com a própria natureza colaborativa do teatro, do que com afirmação de individualidades artísticas isoladas”.
(Antônio Araújo)¹

Em passagem pela história do teatro ocidental, convencionou-se atribuir ao diretor ou encenador uma origem que data do final do século XIX, quando o aprimoramento da formação de ator e o avanço tecnológico da realização cênica passaram a exigir um coordenador para os elementos heterogêneos que compõem uma encenação. A nosso ver, essa é uma afirmação contraditória e divergente, pois acreditamos que o ofício de diretor é tão antigo quanto a origem das manifestações teatrais. Somente a partir desse período, o diretor passa a se destacar como profissional de expressão equivalente ao ator e ao dramaturgo.

A partir do estudo de Edgar Ceballos², pode-se reformular a tese do surgimento do diretor teatral. Nas formas primitivas de manifestações cênicas, os rituais, os cerimoniais e as celebrações eram organizados pelos chefes das tribos ou xamãs. O instrutor, no teatro grego, *corus didascalus*, representado pelo corifeu ou pelos próprios autores, como Ésquilo e Eurípedes, coordenavam o trabalho dos coros e mantinham a disciplina dos ensaios. O *menur de jeu*, nos Mistérios da Idade Média, e o clérigo, no teatro jesuítico dos séculos XVI e XVII desempenhavam o papel de condutores de conhecimento e organizadores da manifestação artística. No Renascimento, admite-se que autores como Shakespeare, Molière e Racine incorporavam funções de criadores, chefes de companhias e realizadores da cena. Sob o signo da ascensão da burguesia, o *primeiro ator* assumia o papel de *régisseur* do trato cênico. O diretor comumente traduzia-se por assistente e conselheiro do ator, ensaiador, financiador da apresentação ou chefe da companhia. Esses breves apontamentos demonstram, de uma maneira geral, que a função do diretor sempre esteve presente nas manifestações cênicas.

Mas, é a partir do século XX que se configura o chamado *teatro de encenador*. Diversos são os diretores e as correntes por eles criadas, cuja amplitude não convém pontuar aqui, pois

¹ ARAÚJO, Antônio. “A cena da criação”. *Bravo!*, ano 5, n. 49, p. 20, out. 2001.

² CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. México, DF: Escenología, 1999.

requereria uma análise histórica e crítica mais cuidadosa³. Entretanto, ressaltamos o valor imensurável da ascensão do diretor, para a evolução das formas teatrais⁴. Com a inserção do diretor como peça-chave para a criação, alteram-se as relações artísticas e organizacionais de trabalho. O diretor ocupa lugar de destaque e se apropria das diferentes funções que competem à produção teatral, o que determina sua natureza multidimensional. Sua presença torna-se imprescindível, alternando entre funções como técnico, coordenador, administrador, ideólogo, pedagogo, teorizador etc. Torna-se um artista polivalente, muitas vezes tido como deus, conforme observa o encenador inglês Peter Brook:

“É um papel estranho o do diretor. Ele não pede para ser Deus e no entanto o seu papel implica nisto. Ele quer ser falível, e no entanto uma conspiração dos atores pretende fazer dele um árbitro, exatamente porque há sempre uma desesperada necessidade de árbitro. Num certo sentido o diretor é sempre um impostor, um guia noturno que não conhece o território, e entretanto não tem alternativa: tem que guiar, aprendendo o caminho à medida que avança”.⁵

A devoção faz o deus. A consagração do diretor teatral é resultado do poder a ele delegado. O diretor firma-se na história do teatro como uma necessidade, afinal, na era da evolução tecnológica, diversas são as exigências e vertentes da construção cênica. Torna-se inevitável aderir a alguém para ordenar todo o complexo criador. Dessa forma, o ator perde sua autonomia e transfere para o diretor o poder da criação. É o marco da hierarquização da organização teatral, convertendo o diretor, muitas vezes, em tirano, por menor que seja a sua propensão. Sua abrangência ainda é maior quando a ele compete a formação do ator, a criação de novas diretrizes, metodologias e teorias sobre a atuação. Emancipado das imposições formais da dramaturgia e do autor teatral, o diretor passa a ocupar o lugar de mentor iconoclasta, salvador do teatro, mestre, intelectual, senhor absoluto, líder, autoridade e autor da encenação. Compreendemos, por fim, que não é o diretor que surge na cena contemporânea, mas a necessidade de heróis.

³ Sobre a evolução do encenador na história do teatro ocidental, ver: ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998; e CEBALLOS, Edgar. *Principios de Dirección Escénica*, México, DF: Escenología, 1999.

⁴ No Brasil, delegamos aos diretores estrangeiros, vindos no período de pós-guerra, a inauguração da modernização da cena nacional. Ziembinski, Jacobi Ruggero, Gianni Ratto e Adolfo Celi são alguns nomes de destaque.

⁵ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 35.

4.1 A desautorização da autoridade

“Sou como uma parteira. Eu ajudo a dar à luz. A parteira não cria o bebê. (...) Mas se ela não estiver ali, o bebê corre sério perigo e pode não nascer. Acho que um bom diretor é isso”.
(Ariane Mnouchkine – diretora do *Théâtre du Soleil*)⁶

A partir da segunda metade do século XX, diversas manifestações artísticas, conectadas ao seu tempo e espaço social, contestaram o autoritarismo do diretor. O ator, fortalecido gradualmente pelo aprimoramento de sua formação, graças, principalmente, às pesquisas empreendidas pelos diretores-pedagogos, emancipa-se das exigências do diretor. Torna-se também uma potência criadora. Cabe ao diretor adaptar-se às novas formas de criação e organização, em que as fronteiras se desvanecem e seu *status* de criador é compartilhado com o ator. Formas libertárias de criação teatral são propostas, como o teatro de criação coletiva, que rompe com a forma de hierarquização e propõe uma organização mais igualitária.

O diretor José Celso Martinez Corrêa, por exemplo, aponta que, em suas incursões teatrais, no Brasil da década de 60, objetivava-se a libertação da cena do jugo do autoritarismo do diretor:

*“Na minha geração começou um trabalho de libertação da figura do diretor. Mesmo Boal, ou eu, o caso era dar passagem para a criação de uma interpretação brasileira. (...) Quando eu digo brasileira eu falo de partir de uma experiência concreta do ator, no ambiente, na vida que ele vive, naquele sentido de ação antropofágica”.*⁷

Como analisamos anteriormente, diversas são as correntes e práticas teatrais nacionais dos anos 60 e 70, nas quais a autonomia do ator começa a ser esboçada, porém não se sustenta. O fortalecimento do ator não desautorizou a representatividade do diretor. Nos anos 80, a criação artística volta-se às vertentes de expressão pessoal. O período compreendeu um retorno à consagração do diretor como o principal gerador da unidade, que leva à cena sua assinatura pessoal e define uma tendência.

⁶ MNOUCHKINE, Ariane apud DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999, p. 387.

⁷ CORRÊA, José Celso M. “Quem tem medo do realismo”. *Vintém*, São Paulo: Hedra, n.1, p. 19, 1998.

Com a formação de inúmeras companhias teatrais estáveis, ao largo dos anos 90, a autoridade do diretor torna-se desgastada. Nesse contexto de renovações da arte teatral, a função do diretor é novamente revista e toma outras dimensões, quando se trata de uma perspectiva grupal. A primazia do diretor age sobre seu meio de maneira integrada, sem concentrar poderes. A criação da encenação em sua totalidade não mais lhe pertence e o diretor passa a conciliar seu trabalho coletivamente com o grupo, supervisionando, coordenando atividades e ordenando todas as contribuições dos colaboradores, a favor da unidade e coesão da ideologia do grupo.⁸

Da mesma forma como o ator se reviu, os grupos solicitam a reavaliação do diretor, enquanto autoridade. O diretor deve adequar-se às exigências do ator e não o contrário. Mesmo diretores que detêm poderes sobre a criação, reconhecem a importância de o ator investir na sua formação. O excêntrico diretor Gerald Thomas, por exemplo, que no início dos anos 90 desenvolvia uma proposta cênica centralizadora, hoje, apesar de estar distanciado da cena brasileira, tem o desejo de propor um teatro mais aberto, marcando uma nova concepção no relacionamento ator/diretor. “Não quero mais ser um diretor paternalista. Quero ter um grupo forte, que as pessoas olhem os atores e se impressionem com eles. Já estou com meu ego satisfeito. Essa minha questão de auto-afirmação já amadureceu”⁹, justifica o diretor, acerca da sua mudança de autoridade, em relação ao trato cênico. Verdadeira ou não, podemos deduzir, a partir dessa afirmação de Gerald Thomas, que a postura dos diretores do teatro contemporâneo torna-se menos autoral e se volta para o coletivo construtor.

Embora prevaleça um método de trabalho com bases coletivas, é comum existir na dinâmica das companhias uma política interna, divisão de trabalho e definição de representantes. A liderança, porém, move-se naturalmente, conforme a ação do grupo e a antevisão dos meios é anulada, em função da evolução do processo. O desempenho do líder verte menos pela autoria centralizadora da unidade criativa e mais pela junção das contribuições. Entra em cena o *processo colaborativo*, em que o líder geralmente é o moderador das regras e valores estabelecidos pelo

⁸ Grupos nacionais como *XPTO* de Osvaldo Gabrieli, *Os Sátyros* de Ivam Cabral e Rodolfo Garcia, *Piolim* de Luís Carlos Vasconcelos e os estrangeiros *Wooster Group* de Elizabeth La Compte, *Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine*, *City Company* de Anne Bogart têm como suporte a criação de seus respectivos diretores.

⁹ SOARES, Pedro. “Atores tomam as rédeas em ‘Deus Ex-Machina’”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. E3, 22 nov. 2001.

grupo, primando pela sua conservação. Tomando como exemplo a direção da *Companhia do Latão*, Sérgio de Carvalho defende:

“Tentamos diluir essa função, todos acabam tendo que ser diretores em algum nível, ainda que haja uma condução do processo que é compartilhada por mim e pelo Márcio (Marciano). Isso já modifica um pouco em relação aos trabalhos habituais em que se tem a figura centralizadora do diretor. Por outro lado, nunca partimos de uma concepção de um espetáculo, como um diretor tradicionalmente parte. O espetáculo nunca é concebido de antemão, não tem cenografia prévia, nem iluminação, nem figurinos, nem a leitura do texto. Existem algumas intuições, mas que se verificam e se realizam só durante os ensaios e a partir dos atores e seus improvisos. Então, é um processo difícil de trabalho”.¹⁰

Compreendemos, a partir da explicação de Sérgio de Carvalho, que a liderança no *processo colaborativo* não depende de uma atitude de possessão sobre os demais integrantes do grupo. Mas propõe uma relação aberta, na qual todos primam pela expressão do coletivo. O modelo de organização teatral do *processo colaborativo* não delega poderes única e exclusivamente ao líder do grupo, nem o tem como uma entidade isolada, muito menos de exaltação egocêntrica. A unidade tende a desenvolver trabalhos constitutivos, em que a participação e a demonstração de capacidade para produzir cooperativamente é que determina a prática cênica contemporânea.

Os proponentes do modelo colaborativo têm variadas relações com a liderança e autoridade. No entanto, dificilmente encontraremos companhias teatrais que sejam totalmente independentes de liderança. A autoridade do diretor, de certa maneira, é reconhecida espontaneamente pelo grupo, como forma de assegurar a unidade da ação cênica. Sua função toma dimensões organizacionais, em que o autoritarismo não gera arte. A figura do diretor teatral déspota e ditador não impera sobre a criação artística do *processo colaborativo*. Porém, percebemos que ainda se faz necessário, com raras exceções, incorporar representantes no *corpus* cênico. A necessidade de heróis ainda é presente na cena de grupo brasileira, mesmo que simbolicamente, e sob a égide da colaboração.

¹⁰ Entrevista de Sérgio de Carvalho, para Stela Fischer. Campinas, em agosto de 2002.

4.1.2 O mito do herói

*“Ah, como é difícil tornar-se herói
Só quem tentou sabe como dói
Vencer Satã só com orações”.*
(*Agnus Sei* – João Bosco/Aldir Blanc)

Em geral, o líder de companhias teatrais colaborativas é a personificação do coletivo, na medida em que lhe é atribuída uma função transformadora na estruturação da arte, tendo como princípio criador a participação conjunta. Notamos que, em alguma instância da criação teatral, o líder assume o protótipo do herói. Não tomemos o termo herói como sinônimo de onipotência, mas como aquele que normalmente se destaca intelectualmente, comanda, orienta e propõe atividades, projeta seus ideais e soluções para um fim e interesse comuns ao grupo. Apesar de preconizar por formas de construção dramática igualitária, a prática em grupo requer a presença de representantes das companhias.

Jung nos fala sobre o mito do herói, em uma abordagem mais aprofundada tratando da psique humana, mas que pode ser aplicado para conceituar a necessidade de representantes em companhias teatrais colaborativas. Na teoria junguiana, entende-se por herói o princípio baseado na superação de obstáculos e no alcance de determinadas metas. O herói é a personificação da coragem, da criatividade, da fidelidade aos valores. Nos mitos e lendas, por exemplo, o herói é aquele que deve encontrar o tesouro, lutar contra dragões ou monstros e salvar a princesa. Para Jung, essas metáforas representam estágios do desenvolvimento da personalidade humana, em que a primeira vitória do herói-indivíduo é a conquista sobre si mesmo. A necessidade de ser liderado ou de liderar é inerente a todo ser humano e grupo social, e representa, de alguma forma, um padrão natural do desenvolvimento da identidade pessoal.

No entanto, é nosso interesse revisar o conceito junguiano, relacionando algumas características do mito do herói ao líder de companhias teatrais. À necessidade de estabelecer uma identidade coletiva, figuras tutelares permitem a realização de tarefas que seriam custosas, senão impossíveis de executar por um único integrante do grupo. Em toda organização teatral, existe a necessidade de personificar símbolos heróicos, quando o individual requer auxílio para desenvolver algum empreendimento. Nesse sentido, o herói se torna o condutor de uma cultura.

Normalmente, ao diretor se confia a tarefa e a capacidade de estabelecer certa ordem no complexo criador. Torna-se o mediador necessário das contribuições dos atores e demais artistas, garantindo e assegurando a realização cênica, em sua totalidade. Para Jung, “o homem conquistou essa promessa de segurança pessoal através do seu contato com o autêntico arquétipo do herói, e descobriu uma nova atitude, cooperativa e social, em relação ao grupo”.¹¹

Em muitos casos, a representação do herói é necessária, mesmo que simbolicamente, para estabelecer no indivíduo o conhecimento de suas forças, de maneira a prepará-lo para o empreendimento. Em um trabalho coletivo, é comum haver alguém que responda pelo grupo, ou cujas idéias orientam os demais. Do mesmo modo, no *processo colaborativo* o diretor não se refere a um sujeito imbuído de valores que determinam que sua arte é exclusiva e “para poucos”. Mas o sentido de herói alude o artista que assume a responsabilidade de liderar o trabalho na institucionalização de diretrizes que visam o coletivo. Essa liderança não pressupõe que se apresente de forma imperativa, mas que institua no grupo o estímulo à criação e, principalmente, a realização da obra¹². No *Teatro da Vertigem*, Antônio Araújo personifica a figura do herói, embora “a trajetória do grupo só possa ser compreendida à luz da contribuição dos atores e de colaboradores”¹³. Foi de Araújo a iniciativa de conceber a companhia. A ele é atribuída a função de coordenar distintas individualidades e organizar a totalidade artística. É o mediador necessário à companhia, capaz de primar pela integridade e continuidade da proposta do grupo. Antônio Araújo representa, nas palavras de Sérgio de Carvalho, o “timoneiro” que conduz o *Teatro da Vertigem* em longo curso¹⁴. Nesse caso específico, temos um exemplo de liderança declarada, embora colaborativa. O exercício de Araújo está em consonância com o conjunto, o que não o desautoriza como representante, instrutor e coordenador da companhia. Assim, o mito do diretor-herói propaga-se nas formas contemporâneas de criação teatral.

¹¹ JUNG, C. G (org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 126.

¹² Sobre a coordenação do diretor Stanislavski no *Teatro de Artes de Moscou*: “O próprio Stanislavski nunca foi um diretor tirânico. Nunca se cansou, muitas vezes ao longo de centenas de ensaios, de apelar para a compreensão de seus atores. Nunca lhes imputou suas próprias concepções, mas sempre se empenhou em sintonizá-los com as exigências de seus papéis. (...) Stanislavski pretendia que seu ‘método’ (...), fosse um guia flexível que levasse à colaboração entre diretor e ator” (BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 462-463).

¹³ LABAKI, Aimir. “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*, São Paulo: Publifolha, 2002, p. 24.

¹⁴ CARVALHO, Sérgio. “O diálogo do apocalipse”. *Bravo!*, ano 3, n. 28, p. 100, jan. 2000.

4.2 FORMAS DE DIREÇÃO

A linha de ação da direção teatral de grupos converge para diferentes vertentes de criação, cujas soluções adaptam-se ao sistema de valores coletivo. A seguir, iremos analisar sob diferentes perspectivas a necessidade e o papel do diretor teatral de companhias em atividade, como a exclusão do diretor na prática do *Lume*, a direção coletiva da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* e o diretor-colaborador do *Teatro das Vertigem*. Esses procedimentos são demonstrativos que o papel do diretor vem se redimensionando na cena brasileira.

4.2.1 Réquiem para o teatro de diretor

*“Parece-me que o diretor como senhor absoluto da cena está morto.
Ninguém agüenta mais a arrogância ou a primazia criativa desse senhor de engenho.
(...) Hoje ele parece ter se tornado apenas mais um dos artistas, dentre vários outros,
responsáveis pela criação do espetáculo”.*
(Antônio Araújo)¹⁵

Uma série de companhias teatrais, centradas principalmente na pesquisa da arte de ator, minimiza ou exclui a figura do diretor. Essa forma de criação artística sugere a idéia de superação do teatro de diretor, em que são os próprios atores que concentram a produção artística, em toda a sua extensão. Geralmente, o foco não é eleger um único representante, mas o coletivo como entidade empreendedora. Um exemplo de companhia teatral que tende a excluir definitivamente o diretor é o *Lume*, como vimos no capítulo anterior. Em suas primeiras experiências, mesmo quando Luís Otávio Burnier desempenhava o papel de líder, o grupo vivenciou uma forma diferenciada de coordenação. Burnier era prioritariamente ator, muito antes de se engajar na função de diretor. Essa condição determina uma cultura de grupo baseada principalmente na atuação. Burnier defende:

“Grotowski, Decroux e tantos outros já trilharam o caminho para demonstrar que todos os ‘artistas colaboradores’ do espetáculo, das diversas áreas, podem tirar suas férias que a arte teatral continuará existindo. Menos o ator! Ele é o único artista do palco que não é um ‘colaborador’ ou ‘convidado’, mas o próprio anfitrião”.¹⁶

¹⁵ ARAÚJO, Antônio. “A cena da criação”. *Bravo!*, cit., p. 20.

¹⁶ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 18.

Concordamos em parte com a tese de Burnier. A obviedade do ator enquanto fonte primária de criação e sujeito único na execução do ato artístico é uma constatação veemente. Porém, essa condição não desautoriza os demais “artistas colaboradores”, enquanto criadores participativos da obra. O valor de suas funções é intrínseco, mesmo que não se exija sua presença no ato da representação. A contribuição da equipe criadora completa a arte do ator e vice-versa. A partir dessa prerrogativa, tanto o diretor como os demais artistas representam um valioso acréscimo na pesquisa e revisão das formas teatrais, na encenação e, principalmente, no trabalho de ator. Nesse caso em particular de trabalho em grupo, a direção volta-se mais para a atuação e menos para a concepção da encenação. O conceito do diretor como herói, representado por uma única entidade, não se aplica à prática do *Lume*, pois, nesse caso, a figura do herói Burnier é insubstituível. O grupo deseja permanecer sem um diretor fixo ou um líder, conforme reforça o ator Ricardo Puccetti:

“Sem diretor, sem líder na verdade. Têm funções e papéis, como tinha com o Luís [Burnier]. Depois eu e o Simi [Carlos Simioni] lideramos, por causa da idade e da experiência, mas isso foi se diluindo. A gente prefere assim. É complicado porque somos em sete, sempre temos que chegar em algo comum. É mais difícil do que quando se tem alguém que proponha. É mais lento, digamos, provoca mais embates, mas também faz com que as pessoas cresçam mais, tanto no ouvir quanto no se posicionar”.¹⁷

A dificuldade de encontrar um diretor que tenha correspondência com suas propostas levou o *Lume* a encontrar formas de trabalhar a proposta de direção compartilhada. Esse procedimento garante ao ator uma maior qualificação e autonomia diante da produção. O dado inédito da forma de direção do grupo está na colaboração entre os atores, alternativa que o núcleo vem pesquisando e desenvolvendo, após vivenciar algumas experiências determinantes com diretores convidados. Para coordenar o trabalho em conjunto, os atores do *Lume* se revezam na liderança. Na dinâmica, pode ocorrer de um integrante ficar de fora da criação e dar referências para aqueles que estão atuando.¹⁸

¹⁷ Entrevista de Ricardo Puccetti, para Stela Fischer. Campinas, em abril de 2002.

¹⁸ Jesser de Souza explica: “Mas é diferente da idéia de diretor que diz o que você tem que fazer. Quem está de fora percebe lampejos do que a gente talvez insinuou fazer, dizer ou construir e não percebeu. É tentar ver o que o outro está fazendo e ampliar, dilatar, lapidar” (Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em abri. 2002.).

Restam-nos algumas dúvidas: será que o ator autônomo constrói os diversos elementos cênicos com a mesma qualidade que um profissional especializado? A arte de ator por si só garante o fenômeno teatral? Em defesa do ofício do diretor, afirmamos que sua presença é necessária¹⁹. Não negamos a capacidade do *Lume* seguir sem um diretor, afinal é um grupo estável, coeso, integrado por atores-pesquisadores de extrema maestria na arte de representar. Mas a qualidade artística de suas encenações, salvo a atuação, torna-se frágil. Acreditamos que se talvez um diretor acompanhasse a trajetória do *Lume* desde sua criação, o grupo poderia desenvolver-se com mais qualidade estética nos outros campos.

Em algumas companhias colaborativas, mesmo quando se têm atores potencializados, como é o caso do *Teatro da Vertigem*, a função do diretor não é diluída, mas reforçada para se desenvolver sob o viés da participação conjunta. Para o desenvolvimento da produção artística, a liderança e autoria não se manifestam isoladas e concentradas, mas distribuídas entre os integrantes que participam das tomadas de decisões. Sob essa perspectiva, concordamos com os dizeres de Jerzy Grotowski:

“O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica em falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição de ação por contínuas correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforços criativos, a solicitude pela liberdade do ator só pode ser gerada da plenitude da liderança, e não da sua falta de plenitude. Tal falta implica em imposição, ditadura”.²⁰

A nosso ver, um ator autônomo não necessariamente precisa abrir mão da direção. Mas pode incumbir-se de empreender parcerias com diretores que tenham propostas menos imperativas e centralizadoras. O olhar externo e as contribuições precisas de um diretor, sejam de forma compartilhada ou coletiva, são fundamentais para a arte teatral final.

¹⁹ Concordamos com a atriz e diretora do *Lume* Naomi Silman quando aponta para as dificuldades do ator ao criar sem uma orientação: “Eu me sinto muito perdida enquanto atriz sem alguém de fora. Claro, se pode trabalhar um tempo sozinha. Mas chega num ponto do trabalho que preciso de alguém para me dar um caminho, dar um estímulo, para me alimentar” (Entrevista para Stela Fischer. Campinas, em maio de 2002).

²⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 213.

4.2.2 Direção coletiva

“O trabalho é todo criado coletivamente. A direção coletiva se dá em cima dessa construção que vai se fazendo, cena por cena, criando todos os elementos da cena e se discutindo muito para se chegar ao resultado final”.
(Paulo Flores – Atuador do *Ói Nós Aqui Traveiz*)²¹

A função do diretor de companhias colaborativas converge em atribuir ou reforçar alguns limites que são definidos de comum acordo com o conjunto. Seu papel não se limita simplesmente em erigir preceitos imperativos, mas intervir de maneira ativa e construtiva na continuidade e funcionamento das regras e funções. Ao diretor é designado o papel de organizar os interesses do grupo e atribuir a cada um os estímulos que convêm à criação. Nesse caso, autoridade não se traduz por autoritarismo.

Na criação coletiva, pode ocorrer uma subordinação do integrante menos para o mais experiente, como ocorre na dinâmica da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*. Paulo Flores, por ser o atuador mais experiente, representa, na maioria das vezes, aquele que dita a palavra final e tem autoridade sobre as regras do funcionamento do coletivo. Na dinâmica de coordenação do grupo, certamente não serão os atuadores iniciantes quem indicarão caminhos e soluções para a cena. Flores admite ser o elemento de ligação entre os atuadores, exatamente por estar mais tempo na *Tribo*. A política interna do grupo é estabelecida de comum acordo entre os atuadores, capazes de produzir movimentos próprios, que nenhuma liderança determina. Desde suas primeiras experiências, o *Ói Nós* procurou transfigurar o papel do diretor para o coletivo. Seguindo sua trajetória, o grupo minimiza a figura do diretor teatral concentrado em uma única entidade, conforme relata Flores:

“Desde o primeiro momento, o *Ói Nós* se propôs em não ter a figura do diretor, a fazer um trabalho de encenação coletiva, com todas as dificuldades que é ter um grande grupo de pessoas, com experiências as mais diversas possíveis. Cada montagem do *Ói Nós* tem sido um desafio, como descobrir e conseguir na prática essa idéia. Na verdade, é uma idéia que talvez tenha um fundamento utópico e parece quase irrealizável. O *Ói Nós*, apesar de todas as dificuldades, tem conseguido realizar”.²²

²¹ Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer. Porto Alegre, em julho de 2002.

²² Depoimento de Paulo Flores, em entrevista realizada e filmada por Beatriz Britto, em 29 de julho de 2001. Vídeo do acervo do grupo.

A direção coletiva é um procedimento pouco usual no teatro tradicional. Essa prática é bastante questionada, pois praticantes e estudiosos de teatro não acreditam na funcionalidade dessa forma de direção²³. Existe uma aura de descrença acerca do procedimento e resultados da direção coletiva. Para muitos, Paulo Flores representa o papel de diretor do *Ói Nós*, mas na prática, o que se realiza, conforme observamos, é de fato uma direção coletiva. A palavra final, na verdade, é conquistada a partir do processo, encontrando conjuntamente. Paulo Flores geralmente participa das montagens como ator, nas quais é dirigido pelo coletivo que interfere em sua atuação. Dessa maneira, a coordenação é partilhada e aberta.

Outro grupo que, no início da sua trajetória, também experimentou a direção coletiva, foi o mineiro *Grupo Galpão*²⁴. O grupo recusava qualquer tipo de direção externa, apostando em sua auto-suficiência. Conforme as exigências da linguagem desenvolvida pelo grupo, os integrantes se questionaram sobre a forma de organização interna do *Galpão* e modificaram suas relações e exigências com a função de direção. O ator Eduardo Moreira defende:

“Em princípio, eu não acredito em direção coletiva. Essencialmente o trabalho de teatro é um trabalho coletivo. O diretor traz propostas que os atores transformam. Uma permanente dialética entre diretor e ator. Eu digo que não acredito em direção coletiva porque o Grupo Galpão já fez. Foi um trabalho interessante porque nos permitiu perceber as deficiências da criação coletiva. O teatro precisa da figura do diretor como aquele que tem o olhar de fora. O diretor é quem pode organizar esse material que os atores dão. O diretor tem que ter a visão do todo”.²⁵

Após algumas tentativas de desenvolver a direção coletiva, o *Galpão* reconheceu suas dificuldades e concluiu pela impossibilidade de sua execução, optando por convidar diretores ou até mesmo pela possibilidade dos atores se revezarem para executar essa função, em determinados espetáculos.

²³ “Era muito difícil ganharmos prêmios pela direção. Ganhávamos todos, atuação, figurino, menos direção. Como é que iam premiar uma melhor direção que fosse coletiva? Seria o mesmo que dizer que acreditavam nisso” (Entrevista de Paulo Flores, para Stela Fischer, em julho de 2002).

²⁴ Sobre a construção dos espetáculos do grupo: “Cada cena se constrói a partir da contribuição de todos, aplicada a uma idéia embrionária e desenvolvida por alguns atores” (BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*, Belo Horizonte: O Grupo, 1999, p. 37).

²⁵ COSTA, Eliene B. A. Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP, São Paulo 1999, p.599.

Para que a direção coletiva se realize, a liderança deve estar distribuída e transitar entre os integrantes, na proporção que contribuem para a consecução dos fins e apresentam soluções apropriadas à obra. Devemos reconhecer a importância da distribuição da liderança entre os membros do grupo que agregam essas responsabilidades, embora nem todos as congregações teatrais estejam aptas a difundi-las.

No entanto, percebemos que, mesmo em grupos de criação coletiva, existe a necessidade de alguém para personificar o papel do líder ou herói, responsável pelo grupo, como Paulo Flores para a *Tribo*. Cabe à proposta e métodos de trabalho definir como se dará essa relação de liderança, seja com autoritarismo, imposição de idéias ou com características mais libertárias e democráticas. O problema está quando o poder está oculto ou a liderança não é declarada, mas que determinam uma prática de regime autoritário. No caso do *Ói Nós*, Paulo Flores tenta estimular os jovens atores à capacidade de autogestão, de desenvolvimento das próprias faculdades criativas, de progredir em condições de máxima liberdade em relação a vínculos externos impostos coercitivamente. O mito do líder que detém poder sobre as decisões pertence ao passado, na visão dos atores da *Tribo*. O conceito de líder esfacelado surge naturalmente em resposta às forças atuantes, a liderança distribuída é sugerida quando um grupo trabalha em conjunto, com princípios democráticos e libertários de criação. Por mais paradoxal que possa parecer o procedimento de direção coletiva, de fato se realiza na cultura de criação desse grupo especificamente.

4.2.3 Diretor colaborador

*“Acredito nos grupos constituídos por grandes individualidades
impulsionados por uma profunda necessidade pessoal,
e que, querendo aplacar esta necessidade pessoal, a superam,
indo mais além, encontrando as necessidades dos demais”.*
(Eugenio Barba)²⁶

É comum um diretor teatral inspirar autoridade e rigor na ordenação das funções. Cabe a ele determinar e supervisionar a conduta do grupo, pois esse é seu campo de atuação, assim como

²⁶ BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991, p.133.

cabe ao ator pesquisar e construir a partitura da personagem. O campo inventivo do diretor colaborativo é menos ortodoxo e se multipolariza, possibilitando meios de integração das partes.

A identidade do *processo colaborativo* é prescindida por um processo multilateral. Atores, dramaturgo e diretor formam a tríade responsável pela criação de um evento cênico. Os demais artistas colaboradores sustentam e respondem ao princípio motor, em uma dinâmica processual e multidisciplinar. A criação dentro da perspectiva colaborativa abre espaço para o posicionamento e a autoria pessoal das partes, visando comungar com a sistemática do conjunto. Cabe ao diretor reunir e sintetizar as diferentes instâncias e interferências dos colaboradores. Araújo afirma que a “perspectiva do coletivo teatral, do exercício de equipe, em muitos casos sem uma hierarquia criativa, está mais afinada com a própria natureza colaborativa do teatro, do que com afirmação de individualidades artísticas isoladas”²⁷.

Uma das forças motrizes do *processo colaborativo* é a participação fortalecida e imprescindível da atuação. Sem um ator com características potencializadas, o diretor se “atrofia”. A nosso ver, parece ser mais estimulante para o diretor contar com atores autônomos, propositivos, que tenham iniciativas, tornando-se donos da obra, tanto quanto o diretor ou dramaturgo. Acreditamos que o diretor colaborador identifica-se com os dizeres do mestre Grotowski :

“Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. Ele deve ser atencioso, seguro e livre, pois nosso trabalho consiste em explorar ao máximo suas possibilidades. Seu desenvolvimento é atingido pela observação, pela perplexidade e pelo desejo de ajudar; o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está *nele* – e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de ‘nascimento duplo e partilhado’. O ator renasce – não somente como ator mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro”²⁸.

²⁷ Entrevista para Stela Fischer. São Paulo, em dezembro de 2002.

²⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, cit., p. 22.

Todo projeto artístico do *Teatro da Vertigem* também é propriedade do ator. Nele se concentram os parâmetros da encenação, pois é o ator quem alimenta, contrapropõe e estabelece negociações com a equipe criadora, principalmente com o diretor. Essa condição não desautoriza o diretor colaborador, que absorve as interferências, sugestões e propostas do ator²⁹. Faz uma síntese, um apanhado de todos os pontos sugeridos e desenvolvidos em sala de trabalho, para então estruturar e configurar a criação em aliança com o conjunto. Nessa perspectiva, o ator cria sem se preocupar com a direção, pois existe um especialista que irá fornecer todo suporte que lhe compete.

Longe de idealizar excessivamente o *processo colaborativo* como modelo de relação harmoniosa, compreendemos que em toda e qualquer congregação de individualidades inventivas, as adversidades permeiam a dinâmica de grupo e os embates surgem sob formas variadas. Assim, cabe ao diretor mediar e transformar os confrontos em impulsos para a criação, conforme profere Araújo:

“O *processo colaborativo* só acontece plenamente quando o individual está fortalecido. E se tem esse confronto, essa colisão entre as individualidades fortes. É claro que todas as individualidades almejam um trabalho que vai ser de todos, se não recaímos na estrela. Não é o ator estrela, nem diretor ou dramaturgo estrelas. Sei que estou num processo de criação que devemos chegar juntos: esse é o pacto. A cena que vai nascer, é uma cena nossa e não minha. Agora, vou brigar com você até a morte defendendo a minha idéia e você a sua. E a gente vai negociar. Pode ser que eu te convença, ou você me convença, ou pode ser que nenhum de nós nos convençamos, mas achamos um meio termo ou chegamos em outro lugar”.³⁰

Pode ocorrer que ao “negociar” as divergências e “defender até a morte” as próprias idéias, surjam embates e conflitos entre as individualidades proponentes. O manejo do equilíbrio é delicado e quando se mostra ponderação, tolerância às adversidades, argumentação fundada no princípio coletivo e sentimento de preservação do trabalho, o embate pode vir a se tornar arte. Para melhor compreendermos o choque como veículo transformador da arte, destacaremos os pontos de vista dos diretores Peter Brook e Jerzy Grotowski, respectivamente:

²⁹ O viés é compartilhar a criação: “quando um ator vem e propõe uma nova marca ou algo que não estou vendo sobre a personagem, se o trabalho ganhar com isso, é bem-vindo. Isso não me desautoriza como diretor”, relata Antônio Araújo (Entrevista para Stela Fischer. São Paulo, em dezembro de 2002).

³⁰ Entrevista para Stela Fischer. São Paulo, 1º de dezembro de 2002.

“Durante pelo menos meio século tem-se aceito que o teatro é uma unidade na qual todos os elementos deveriam tentar fundir-se. Com este fim surgiu o diretor. Mas no fundo tem sido principalmente uma questão de unidade externa, uma fusão de estilos um tanto superficial, para que estilos contraditórios não se choquem. Se levarmos em conta como a unidade interna de um trabalho complexo pode verdadeiramente ser expressa, podemos achar exatamente o oposto: que o choque de externos é essencial”.³¹

“O trabalho do diretor exige um certo *savoir-faire* tático, principalmente na arte da liderança. Condiciona a necessidade de saber como conduzir as pessoas. Exige uma vocação para a diplomacia, um talento frio e desumano para desfazer as intrigas. Estas características acompanham o diretor como uma sombra, até no teatro pobre. O que podemos chamar de componente masoquista do ator é a variante negativa do que é criativo no diretor, que se apresenta na forma de uma componente sádica. Aqui, como em toda parte, as trevas são inseparáveis da luz”.³²

A característica essencial da função do diretor de teatro de grupo é o pleno exercício de compartilhar as decisões, para encontrar conexões entre as variáveis. A antevisão dos meios da produção é diluída, em favor do ato processual e coletivo. Pode ser que o diretor apresente uma idéia introdutória ou que conduza o processo de acordo com a sua concepção global da obra. Entretanto, passa a depender das interferências de seus colaboradores e o resultado final sofre contaminações de todas as partes criativas. Para que o conjunto continue avançando nas pesquisas e criando uma identidade própria, é necessário um cuidadoso trato nas inter-relações. O trabalho em grupo é dosado sob a égide do respeito e confiança que irão determinar o ambiente de trabalho. Nesse sentido, compreendemos que o diretor colaborador, além de visualizar e integrar as partes, deve manejar cuidadosa e habilmente o compromisso com a forma, com o humano, com o conjunto, que resultam em parecerias entre todos os técnicos da arte teatral. Concluimos que a soma e o equilíbrio das partes e a mediação do diretor colaborador é o que constrói o coletivo.

³¹ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*, cit., p. 36.

³² GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, cit., p. 22.

4.3 TEATRO DA VERTIGEM

“O Teatro da Vertigem é o mais importante grupo de teatro a surgir no Brasil nos anos 90. Há outros talvez com uma produção mais extensa ou com um diálogo mais cerrado com outros setores da comunidade (universidade, mídia etc.). (...) Mas o Teatro da Vertigem, à parte a qualidade excepcional de suas três montagens até agora, é o mais sintonizado com os temas e procedimentos do teatro contemporâneo e o que mais impacto causa nas platéias nacionais ou estrangeiras”.
(Aimar Labaki)³³

O *Teatro da Vertigem* teve sua origem no ano de 1991. O desejo de constituir um núcleo de pesquisa e experimentação teatral motivou um grupo de jovens artistas, na sua maioria recém saídos da Escola de Comunicação e Artes ou da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo a se reunir em torno de um objetivo comum: a investigação de processos de criação cênica. A iniciativa partiu do diretor Antônio Araújo, tendo como objetivo o teatro de grupo e a possibilidade de aprimoramento da formação dramática comum de todos os integrantes.

Em dez anos de existência, o *Teatro da Vertigem* realizou três trabalhos que iremos analisar neste estudo: *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000). A apropriação de narrativas bíblicas transportadas para locais do cotidiano urbano (igreja, hospital e penitenciária) imprime-lhe um estilo cênico contemporâneo. A pesquisa que “alia uma discussão temática com a questão espacial”³⁴, segundo Antônio Araújo, é o vetor de discussão e investigação de uma dramaturgia do espaço que movimenta a expressão da companhia. Ao percorrer as três encenações, podemos acompanhar a evolução do procedimento de criação teatral colaborativa, a eficiência e o cuidado estético que emanam de seus empreendimentos.

A estruturação do *Teatro da Vertigem* se dá pela via cooperativista. Existe um núcleo central de integrantes que participou dos três processos. Outros colaboradores foram aglutinados, conforme o andamento dos projetos. Os pilares de sustentação teórico-práticos do grupo são as

³³ LABAKI, Aimir, Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem, cit., p. 24.

³⁴ Entrevista para Marcelo Miguel. *Revista Quixote*, Curitiba, ano 3, n. 5, p. 10, 2000.

referências de Jerzy Grotowski, da dança-teatro da alemã Pina Bausch, do grupo americano *Siti Company*³⁵, de Anne Bogart e, principalmente, do *sistema* stanislavskiano.

Conforme o enunciado de Aimar Labaki, notamos que o *Teatro da Vertigem* tem seu *status* crítico e historiográfico fixado na cultura nacional, e não de maneira superficial ou temporária. A companhia é hoje um dos mais competentes e representativos grupos do teatro nacional. Suas encenações e procedimentos de criação são modelos para diversas companhias, na formulação e revisão de importantes parâmetros do teatro de grupo brasileiro.

4.3.1 ENCENAÇÕES: mosaico epifânico

Ao percorrer as três encenações da companhia, notamos pontos de contato, como a temática “teológica-contemporânea”, o arrojo das pesquisas metodológicas, a via democrática de organização interna da equipe e as propostas de ocupação de espaços não convencionais para as apresentações. O conjunto das encenações, dessa maneira, formata-se como uma trilogia, apesar de não ter sido essa a intenção de Antônio Araújo:

“Fui dar uma palestra em Bauru - SP- e uma pessoa falou que o Paraíso de que fala a Gênese foi feito numa igreja, que é um espaço paradisíaco, portanto celestial, céu; o Jó que fala do sofrimento e da doença, num hospital que é um espaço de purgatório e o Apocalipse que fala de punição e castigo, num espaço infernal. Eu não tinha me dado conta disso, ou não tinha pensado dessa maneira”.³⁶

As encenações reforçam a idéia da tríade dantesca: o céu, o purgatório e o inferno. A proposta de ocupação de espaços não-convencionais para apresentações não é um acontecimento inédito no Brasil. Diversas manifestações rompem com os limites do edifício teatral tradicional, a fim de explorar formas de expressão e recepção artística das mais variadas, criativas e eficientes

³⁵ Em 1996, Antônio Araújo foi contemplado com a bolsa de estudos *Fellowship of the Americas*, concedida pela *The John F. Kennedy Center for the Performing Arts* (EUA). Esteve em contato com diferentes companhias teatrais estrangeiras e diretores como Robert Wilson, Joseph Chaikin, Richard Foreman, Joanne Akalaitis. Mas foi com o grupo americano *Siti Company*, de Anne Bogart, que Araújo encontrou maior afinidade. A diretora também trabalha na perspectiva de colaboração: “de todos os diretores que acompanhei, ela foi com quem encontrei mais afinidade enquanto processo, dentro do referencial que vínhamos trabalhando no *Teatro da Vertigem*”, assegura Araújo (Entrevista para Stela Fischer, em dezembro de 2002.).

³⁶ Depoimento de Antônio Araújo, no Encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

maneiras. Essa foi uma tendência comum, a partir das experimentações dos anos 60 e 70, não apenas nas artes cênicas, mas nas artes plásticas, quando a difusão das instalações inova o contexto do espaço para a manifestação artística. No Brasil, o argentino Victor Garcia e seus visionários espetáculos *Cemitério de Automóveis* (1968) e *O Balcão* (1969/70) marcam um período de exploração plástica e arquitetônica dos palcos brasileiros. Entre tantos outros exemplos, temos a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* que, desde sua criação, apresenta propostas de ocupação de locais alternativos, revendo o espaço da cena e modificando a relação obra/espectador.

Essa tendência volta revigorada com a cena da *Vertigem*. O dado inédito e surpreendente em suas encenações é que os espaços urbanos escolhidos como palco vêm imbuídos de fortes conteúdos semânticos, em comunhão com a temática tratada pela encenação. O espaço não é apenas ocupado, mas preenchido pela destreza da direção, pela qualidade da atuação e iluminação, que exploram todas as possibilidades e recursos próprios do local. O fato das apresentações ocorrerem em espaços não-teatrais resulta em um atrativo e divulgação à parte do trabalho da companhia. O ator Sérgio Siviero defende:

“A nossa preocupação não é fazer que o espaço traga luz para o espetáculo. A preocupação é fazer uma pesquisa em que aquele tema, aquele determinado espetáculo, receba a interferência de um espaço que tem uma energia viva. Como é colocar o espectador para entrar naquele universo temático junto com a energia que emana do espaço? O que mais interessa é isso”.³⁷

Carregados de forte significação histórica, os espaços propiciam a construção de uma atmosfera densa e representativa. Dessa forma, o local intervém na percepção do espectador, propiciando uma vivência distinta da que habitualmente encontramos no teatro convencional. As montagens de forte impacto visual e temática tocante convergem para a sensibilização do espectador a uma reflexão sobre os valores que circunscrevem o drama da existência humana contemporânea. Assim, o intuito das encenações não é impor modelos ou doutrinas ideológicas, mas estabelecer estreitas correspondências entre a arte e o cotidiano social brasileiro, de maneira simbólica e metafórica.

³⁷ Entrevista para Marcelo Miguel. *Revista Quixote*, Curitiba, ano 3, n. 5, p. 11, 2000.

O experimento dramaturgico colaborativo da companhia contou com parcerias com escritores convidados, como Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi. A criação dramaturgica se concretiza no espaço da cena, associando as experimentações dos atores³⁸ e diretor, delineando uma nova abordagem de confecção textual. Assim, o grupo desenvolve uma dramaturgia própria, na proximidade da elaboração cênica, fundamentada na participação e na ação direta dos atores, a partir de experimentos e estímulos propostos nas improvisações geradas em sala de ensaio. O texto elaborado não é fechado, mas em processo, absorvendo interferências das variadas vozes criativas e alterando seu desenho, conforme o curso da criação.

Seguem-se longos períodos de pesquisa e operacionalização, até se obter um resultado. Os três espetáculos tiveram um tempo extenso de preparação, necessário para a compreensão e contaminação indistinta das partes. As temporadas em espaços não-teatrais delimitam um número limitado de espectadores por apresentação. Essas condições definem a natureza do *Teatro da Vertigem* como grupo experimental, à margem das atividades artísticas comerciais.

A companhia é composta por uma equipe multidisciplinar, sem a qual não alcançaria tamanha abrangência e expressão. O *Teatro da Vertigem* é resultado da parceria e colaboração do iluminador Guilherme Bonfanti, o figurinista Fábio Namatame, o cenógrafo Marcos Pedroso, o músico Laércio Resende, o produtor Marcos Moraes e toda uma equipe que garante o desenvolvimento de uma cultura de grupo singular. A maioria dos profissionais participa do processo de criação desde os momentos iniciais, assiste aos ensaios, discute e desenvolve pesquisas de campo. O responsável de cada área tem liberdade para desenvolver uma criação própria que dialogue com os princípios estabelecidos pela companhia.

Dada a especificidade e precisão artística dos movimentos dramáticos do *Teatro da Vertigem*, é no processo de criação que iremos compreender como a evolução do diretor da atualidade se constitui. Podemos afirmar que o espaço da operacionalização das três obras resulta

³⁸ Bonassi define a experiência com os atores do *Teatro da Vertigem*, nas seguintes palavras: “Quando se escreve para ator, é bárbaro. A possibilidades que os atores têm ao gestualizar o que você escreve e ampliar a idéia do texto, só se dá com espírito livre. E essa gente tem” (Encontro Dramaturgias. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, novembro de 2002).

na visibilidade do *processo colaborativo*, não apenas para a companhia, mas para a extensão do teatro de grupo brasileiro. Em uma década de existência do *Teatro da Vertigem*, passamos a denominar o que antes era teatro coletivo, como colaborativo. Toda informação que dispomos sobre o trabalho da companhia indica que o *Teatro da Vertigem* é foco de interesse de diversos críticos e estudiosos de teatro. Como destaque na cena nacional contemporânea, diversos são os estudos desenvolvidos sobre a companhia, em que a cena da companhia é exaustivamente abordada.

4.3.2 O Paraíso Perdido

*“E se eu caísse?
Talvez o abismo se abra para evitar a minha morte.
Uma fenda, o ferimento original: será por este corte que se espalhou a dor, a treva e a doença?”
(Anjo Caído – O Paraíso Perdido)³⁹*

O Paraíso Perdido foi o primeiro trabalho do grupo recém formado pela iniciativa experimental de Antônio Araújo. O acordo estabelecido entre os integrantes não tinha como fim a representação, no entanto criaram o espetáculo como forma de experimentar os conceitos estudados e pesquisas empreendidas durante o ano em que estiveram em sala de trabalho. Devido ao pouco tempo de maturação, a companhia não havia desenvolvido uma metodologia própria. No entanto, esboçava formas de operar a arte teatral, centrada, principalmente, no trabalho expressivo de ator e na desierarquização das formas de poder. Podemos classificar esse primeiro experimento cênico como a *celula mater* do *processo colaborativo* da companhia.

O treinamento de ator foi a primeira preocupação de Antônio Araújo. O diretor ocupou-se em pesquisar princípios da física clássica no processo de preparação corporal dos atores. Foram experimentados diversos trabalhos mecânicos como o choque, a queda, o peso e o princípio da ação e reação. Araújo coordenou a pesquisa corporal e empreendeu parcerias com cinco assessores, que introduziram ao grupo técnicas de acrobacia, improvisação de contato, método Laban e outras técnicas, como dança egípcia⁴⁰. Dadas as circunstâncias, o resultado cênico compreendeu o predomínio da linguagem corporal e presença física dos atores sobre a palavra.

³⁹ O Paraíso Perdido. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifólia, 2002. p. 96.

⁴⁰ Entre os assessores de preparação corporal e direção coreográfica, estavam: Lúcia Romano, Lucienne Guedes, Daniella Nefussi, Maria Thais, Tica Lemos, Cibele Cavalcanti e Marcelo Milan.

As rubricas do texto *O Paraíso Perdido*, de Sérgio de Carvalho, faz inúmeras indicações de coreografias e movimentações dos atores no espaço:

(Embaixo do coro da igreja, ocupando o espaço em cruz da nave central, um grupo de pessoas realiza uma seqüência coreográfica de quedas ao chão, acompanhada de gritos.)⁴¹

(Um conjunto de bancos é arrastado no meio do público, fazendo com que ele se movimente e abra caminho. Um grande espaço vazio é aberto no meio da igreja.)⁴²

(Seqüência coreográfica em que um grupo de pessoas tenta vencer a gravidade e subir ao céu. Elas entram correndo, tentam subir pelas paredes, tentam escalar em cordas para chegar ao alto da igreja, tentam fazer pirâmides humanas. Depois de um tempo, fazem um círculo na nave central e jogam algumas vezes suas cordas para cima. Então, ficam pulando repetidamente com os braços para o alto.)⁴³

A exploração espacial e a movimentação dos atores ampliaram os conteúdos semânticos próprios da igreja e suscitaram imagens oníricas, de extrema beleza e que complementavam a temática posta em cena. A dança dos bancos, a utilização dos confessionários e do altar como palco seguiam as evoluções dos atores em coros ou individualmente. A preparação corporal anterior ao espetáculo resultou em desprendimento, em que o ator explorou as diversas possibilidades que espaço ofertava.



Elenco do *Teatro da Vertigem*, em *O Paraíso Perdido*.
Foto: Claudia Calabi.

⁴¹ *O Paraíso Perdido*, cit., p. 96.

⁴² *Idem*, p. 100.

⁴³ *Idem*, p. 108.

Em paralelo à pesquisa e treinamento corporal, o diretor articulou a formação de um projeto de estudo teórico e elaboração da dramaturgia, em parceria com Sérgio de Carvalho. Nesse sentido, o diretor foi de suma importância para delimitar a abrangência temática e mediar entre uma instância e outra da criação coletiva. A criação textual de *O Paraíso Perdido* contou com a presença do dramaturgo durante todo o processo de construção do espetáculo, que se estendeu de janeiro de 1991 até novembro de 1992. Sérgio de Carvalho colaborou com a perspectiva de coleta de materiais, de proposição de estímulos aos atores e na estruturação preliminar do roteiro e das cenas.

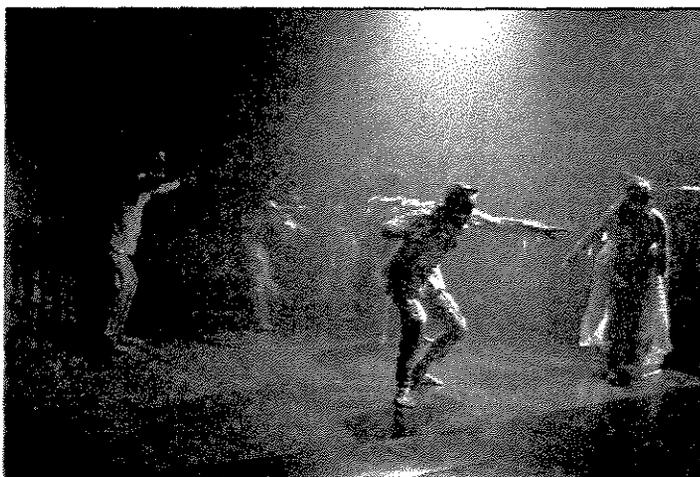
As literaturas mitológicas, místicas e metafísicas serviram de suportes teóricos para o desenvolvimento da temática: o sagrado no contexto contemporâneo. Sob a indicação de Araújo, o grupo entrou em contato com o poema clássico de John Milton, *O Paraíso Perdido* (1917). O interesse de tratar a desobediência dos anjos, a queda e o sagrado motivou toda a equipe para desenvolver seminários e pesquisas. Os atores se engajaram nas jornadas de exercícios de depoimentos pessoais sobre a temática. Nesse momento, diretor e dramaturgo foram determinantes para orientar o processo de construção da cena, que partia, principalmente, das improvisações dos atores. A entrada de novos integrantes foi determinante para a continuidade do trabalho.⁴⁴

Além de inserções das passagens da Bíblia, como *Gênesis*, *Ezequiel* e *Eclesiastes*, outras fontes das quais o grupo utilizou para a estruturação dramática foram textos do portenho Jorge Luís Borges, poemas de Maria Rilke, escritos de T. S. Eliot, o que lhe garantiu um vigor lírico. A roteirização de *O Paraíso Perdido* nasceu da parceria entre dramaturgo-diretor-ator. Carvalho relata que poucos foram os textos de labor próprio, por essa razão define sua função como colaborador da criação, nas seguintes palavras:

⁴⁴ Sérgio de Carvalho relata que a entrada de novos atores foi decisiva para a montagem: “Tenho que dar um crédito para o Matheus (Nachtergaele) que entrou no meio do processo, mais descansado. Quando o Matheus entrou, eu tinha produzido esse texto e distribuído para os atores fazerem um workshop. O texto sugere um suicídio num abismo, alguém está projetando a sua morte. Matheus fez o contrário: ele fez um anjo encostado na parede, destruído, as asas repartidas, adulterando o tempo do poema e retomava para a gente a imagem do anjo caído. Era como se tivéssemos negado durante muito tempo a presença satânica da peça. O satã de Milton é a figura humanizadora, é o homem da peça, é o anjo caído, um herói negativo. E a partir disso reconstruímos todo o roteiro, reorganizamos e fizemos o sacrifício de uma série de cenas que foram esquecidas” (Encontro *Dramaturgias*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, novembro de 2002).

“Meu trabalho, por exemplo, não foi de dramaturgo, foi um trabalho que costuma se chamar de dramaturgista. Dramaturgista é um conceito que ninguém tem muito claro o que é, não é o sujeito que escreve a peça, é alguém que está junto no processo, acompanhando a criação. Pode atuar como uma espécie de dramaturgo chefe do grupo, numa criação que é eminentemente coletiva. Funciona mais como um preparador teórico do trabalho. E eu entrei com essa função de ajudar a organizar o processo”.⁴⁵

O espetáculo estreou em 5 de novembro de 1992, na Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo. A questão da encenação se realizar em uma igreja provocou ameaças, resistências e protestos de um grupo de fiéis católicos revoltos. Eles argumentavam que a igreja não é um espaço para apresentações cênicas, principalmente, pagãs. Mesmo com aprovação do Cardeal D. Paulo Evaristo Arns e da Cúria Metropolitana, os fiéis não estavam de acordo com a encenação⁴⁶. Tanto alarde repercutiu, com uma divulgação considerável do espetáculo.



Elenco do *Teatro da Vertigem*. Foto: Claudia Calabi.

O espectador era conduzido pelo personagem Anjo Caído. No primeiro momento foi retratada a queda do anjo celestial: “Quando eu caí, as asas não verteram água nem sangue. Eu me verti de mim pelo corte. Pela fenda escorri para a terra, pesado, ausente”⁴⁷. E a expulsão do homem do Éden: “Iahwen Deus disse: agora és maldito e expulso do solo fértil. Seremos

⁴⁵ Depoimento de Sérgio de Carvalho, no Encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

⁴⁶ O grupo fez uma apresentação fechada para um conselho de freiras, padres, membros da Comissão da Justiça e Paz e o Monsenhor Arnaldo Beltrimi, depois da qual eles julgaram a continuidade do projeto e, por fim, autorizaram a realização do espetáculo.

⁴⁷ *O Paraíso Perdido*, op. cit., p. 95.

fugitivos errantes sobre a terra”⁴⁸. No momento seguinte, o espetáculo figurava a negação do poder divino; crianças brincavam e cantavam em coros; o chamado pelo pai que não vem; a imagem de Adão e Eva envergonhados por terem seus corpos nus e o castigo dos pais que repreendiam a desobediência das crianças que brincavam pelo espaço. Por último, a percepção do homem da sua real condição: “Já não sou pássaro, conquistei a queda. E, se houver um tempo de retorno, eu volto. Subirei empurrando a lama com meu sangue, pelas paredes do labirinto. Até transformar de novo o coração”⁴⁹. A incompreensão, a dor, a revolta, a ausência, o silêncio, o grito e o desejo de transcendência tornavam-se as marcas dessa experiência poética.

O Paraíso Perdido participou do II Festival de Teatro de Curitiba, em 1993, quando o evento ainda primava por espetáculos marcantes da cena nacional. Com o espetáculo, o grupo foi contemplado com o Prêmio Especial APCA, na categoria de melhor pesquisa de linguagem e melhor iluminação. Para a sua reestrela, em 18 de fevereiro de 2003, o grupo foi desautorizado a ocupar o mesmo local, utilizando a Catedral Anglicana de São Paulo como ambiente para a encenação. A estréia do *Teatro da Vertigem* comprova a qualidade da cena desenvolvida por companhias experimentais. A inserção do grupo no panorama teatral brasileiro lançou uma discussão sobre os procedimentos de criação coletiva.



Luciene Guedes, em *O Paraíso Perdido*.
Foto: Claudia Calabi.

⁴⁸ *O Paraíso Perdido*, op. cit., p. 95.

⁴⁹ *Idem*, p. 108.

4.3.3 O Livro de Jó

“Não sei se grito ou me calo!
 Se volto os olhos aos céus
 Ou se me lanço ao solo.
 Só sei que meu tempo termina,
 E Deus extermina o justo e o pecador,
 E ri do desespero dos inocentes,
 E deixa a terra em poder dos ímpios!”
 (O Livro de Jó)⁵⁰

Dando continuidade à discussão sobre o sagrado no contexto contemporâneo e a pesquisa do trabalho em grupo, o *Teatro da Vertigem* engajou-se na criação do espetáculo *O Livro de Jó*. Tendo como parâmetro a experiência de *O Paraíso Perdido*, a primeira solicitação determinada pelos atores para o próximo espetáculo era que o processo iniciasse com uma estrutura textual preestabelecida. Essa condição de trabalho visava o primeiro esboço do roteiro para, então, determinar o início da engenharia das cenas. Definido o assunto a ser explorado, a partir de leituras e discussões entre os integrantes, coube ao diretor Antônio Araújo articular encontros com o dramaturgo, que antecederam à construção cênica. Devido a razões de ordem pessoal, Sérgio de Carvalho não pôde dar continuidade à parceria com o *Teatro da Vertigem*. O autor convidado para integrar o processo de construção do novo espetáculo da companhia foi Luís Alberto de Abreu.⁵¹

Paralelo ao trabalho de investigação, a preparação corporal e vocal ficou a cargo dos próprios atores. O diretor e o dramaturgo iniciaram o trabalho textual, durante o período de abril até o final do ano de 1993. A principal diferença em relação ao processo anterior é que os primeiros encontros para a elaboração dramática sucediam-se entre Araújo e Abreu, sem o compromisso com o trabalho realizado em sala de ensaio. Abreu reescreveu três vezes o texto, até

⁵⁰ *O Livro de Jó*. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 147.

⁵¹ Luís Alberto de Abreu é um dos mais importantes e produtivos dramaturgos brasileiro da atualidade. Abreu principiou sua carreira dramática nos anos 80, quando escreveu *Foi Bom, Meu Bem?* (1980) e *Cala Boca Já Morreu* (1981), com o grupo Mambembe. Os textos que lhe deram maior destaque na dramaturgia nacional sem dúvida foram *Bella Ciao* (1982) e *Xica da Silva* (1988), esse último resultado da parceria com Antunes Filho e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT). A principal característica de sua forma de criação é que Abreu empreendeu parcerias com companhias teatrais e escreveu na proximidade da construção da cena, o que identifica o diálogo de sua produção dramática com o teatro de grupo contemporâneo. Seus trabalhos visitaram os mais diferentes gêneros e hoje Abreu é um dos responsáveis pelo projeto de Comédia Popular Brasileira. Para citar algumas de suas parcerias, temos: *O Parturição* (1994), *Sacra Folia* (1996), *O Auto da Paixão e da Alegria* (2002), com a *Fraternal Companhia de Arte e Malas Arte* e direção de Ednaldo Freire; *Um Trem Chamado Desejo* (2000), com o *Grupo Galpão*.

chegar a um acordo com o diretor. Ao final desse primeiro momento, o grupo se reuniu para leituras e determinou a data do início do trabalho prático de exploração e improvisação, realizado a partir de janeiro de 1994.

A primeira estrutura dramatúrgica foi alterada com as interferências dos atores. Nessa dinâmica, os atores iam solicitando dados e cenas, as quais o diretor encaminhava para o dramaturgo que ordenava novamente o material experimentado. Posta em palavras, a resposta às exigências e apontamentos feitos retornavam aos atores e à equipe criadora. Assim, Abreu pautou sua criação dramatúrgica a serviço da concepção das cenas, incorporando as sugestões dos atores e do diretor. Nesse caso específico, Abreu não esteve presente em todos os ensaios, devido a uma série de fatores pessoais e profissionais. Convenhamos que as montagens do *Teatro da Vertigem* são um investimento em longo prazo e nem todos escritores têm disponibilidade integral para participar de uma experiência intensa de criação cênica. Abreu acompanhava esporadicamente o trabalho de sala de ensaio quando, então, o grupo lhe apresentava as cenas desenvolvidas e as questões discutidas ao largo do processo. Assim, sucedeu-se uma série de encontros, conforme a disponibilidade e necessidade do grupo. Nesse caso, Antônio Araújo assumiu o papel de interlocutor, mediando entre essas duas instâncias da criação autor-ator.

Sobre o processo, Abreu afirma que a possibilidade de discutir e experimentar com os atores facilitou a escrita. Todo o processo se guiou pela perspectiva de como a cena configura a escrita e não como o texto imperativamente ordena a ação dramática. Segundo a impressão de Abreu:

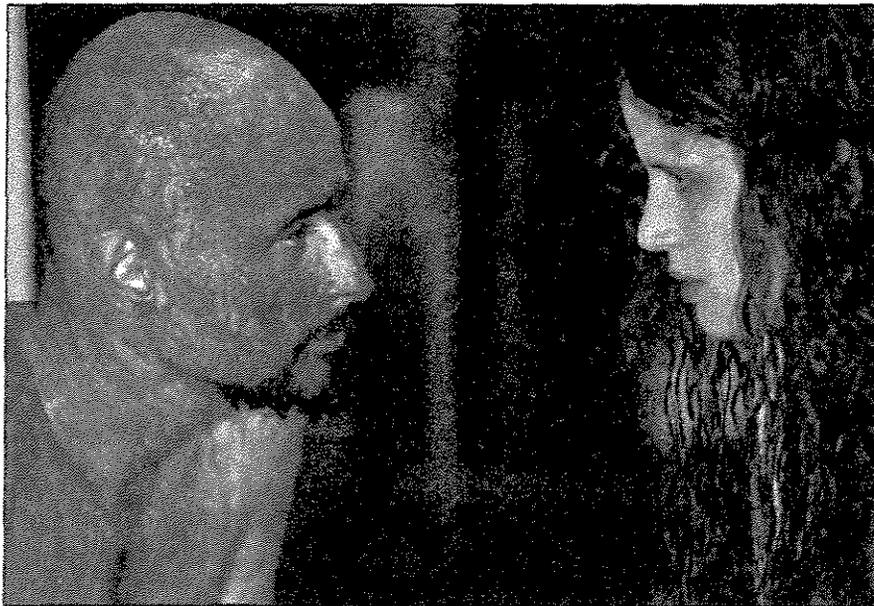
“Isso é muito interessante no processo colaborativo. Não é o dramaturgo, não é o ator, não é o diretor. Todas as nossas brigas que tivemos foi em relação ao espetáculo. Se tiver que desprezar ou tirar um personagem, se tiver que cortar uma cena, cria-se outra porque tem o diretor colaborando, os atores, o processo segue nesse sentido”.⁵²

O Livro de Jó estreou em 9 de fevereiro de 1995, no Hospital Umberto Primo, na capital paulistana. Mesmo após a estréia, houve ainda um remanejamento cênico e textual, a fim de

⁵² Depoimento de Luís Alberto de Abreu, no Encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

absorver as interferências do espectador. Abreu deu total liberdade para o grupo fazer inserções no texto, no qual foram inclusos trechos do poema bíblico.

Sobre o desenvolvimento do enredo, Abreu interessou-se em pesquisar a figura da mulher de Jó, a representação da grande Matriarca, a figura da deusa, a verdadeira desbravadora, em combate ao poder divino. O texto foi elaborado em versos, como estruturas sonoras que retratavam a desobediência humana aos desígnios divinos. O espectador acompanhava as provações e dores de Jó pelos três andares do hospital, percorrendo em *via crucis* os corredores, as escadarias e salas.



Roberto Audio e Luciana Schwinden, na remontagem de *O Livro de Jó* (2002). Foto: Claudia Calabi.

Os personagens Mestre e Contramestre conduziam os espectadores na história. A narrativa se passava no deserto, no “areal que se levanta ao vento”, onde vivia Jó, “aquele que Deus encheu a mão de riqueza, a casa de filhos e os dias de prosperidade!”⁵³. No piso térreo, se estabeleceu o desafio entre Satanás e Deus, que acatou o duelo e fez recair sobre seu fiel inúmeras desgraças. Um vendaval destruiu sua casa, suas plantações se incendiaram, seus rebanhos foram exterminados e seus filhos mortos. Em ruínas, Jó persistiu ao torto desígnio de

⁵³ O Livro de Jó, op. cit., p. 120.

Deus: “Nu saí do ventre de minha mãe / E nu, para lá voltarei. Deus me deu, Deus me tirou. Bendito seja o nome de Deus”.⁵⁴

O personagem oscilava entre sua fé e a incredulidade de sua esposa. A Mulher de Jó, tomada pela fúria devido à perda de seus filhos, rompeu com o divino e tentou de todas as maneiras persuadir seu esposo a negar a existência de Deus. A Matriarca, contraponto cênico e narrativo de Jó, ganhou dimensões de antagonista, na adaptação de Abreu. Como se não bastasse, Deus permitiu ao Maligno que abrisse feridas no corpo de Jó, deixando-o em chagas. Esse foi um dos momentos mais impactantes da encenação do *Teatro da Vertigem*: Jó, com o corpo nu era mergulhado em “sangue”, aos gritos de dor e pesar⁵⁵. A Matriarca, assim como os parentes e amigos, afastavam-se de Jó, que seguia o seu tormento pelo deserto. Os espectadores, em silêncio, seguiam as pegadas de “sangue” do peregrino pelas escadarias do hospital, como em procissão, zelando as dores e perdas do servo de Deus.

No segundo piso do hospital, Jó se encontrou no limiar entre fé e descrença no poder divino. Três amigos, Elifaz, Baldad e Sofar foram ao seu encontro. Ao ver o que restou de Jó, desejavam abraçá-lo, mas temiam o contágio. Recomendaram-lhe resignação e o aconselharam a entregar a Deus o seu destino, mas Jó retrucou: “Não dê conselho sobre a dor humana / Quem não estiver / Mergulhado na mesma dor!”.⁵⁶

No último piso, o espectador era acomodado em uma sala cirúrgica. Dialogando com a agonia de Jó, vinha à cena um personagem em cadeiras de rodas, Eliú. Na manta que cobria suas pernas, uma discreta referência ao Emílio Ribas⁵⁷. Uma das forças motrizes presentes na elaboração de *O Livro de Jó* foi a questão da Aids. A companhia estava tocada pela perda de pessoas próximas devido à doença e procurava no discurso poético da cena, expor suas inquietações. O *Teatro da Vertigem* encontrou na história bíblica de Jó uma metáfora da

⁵⁴ O Livro de Jó, op. cit., p. 123.

⁵⁵ O personagem Jó foi desempenhado com maestria pelos atores Matheus Nachtergaele e Roberto Audio, na nova temporada em 2002.

⁵⁶ O Livro de Jó, op. cit., p. 139.

⁵⁷ O Instituto de Infectologia Emílio Ribas, desde sua criação, em 1875, ocupa-se com o tratamento de portadores de doenças contagiosas. Hoje é referência nacional para o tratamento da Aids, local de ensino e prestação médica a milhares de pacientes HIV-positivos em tratamento.

degradação física e moral ocasionadas pela maldição da doença contemporânea. Personificando metaforicamente a enfermidade, Eliú representava a voz e presença do divino. “Não vou morrer antes de Sua resposta, Senhor!”⁵⁸. Jó resistia à morte e desejava ver a face do Criador. Apesar da debilidade física, o temente Jó aceitou e proclamou a sua fé em Deus. Como em uma visão teológica, o personagem foi de encontro à luz, deixando o espectador nas trevas, só, em silêncio.

Como bem observa a teórica teatral Sílvia Fernandes, nessa cena de redenção e lirismo, o espectador estava distribuído em arquibancadas que circundavam o espaço da cena. A mesa cirúrgica estava ao centro, o que possibilitava assistir a, além dos atores, as reações do espectador sentado à frente. Assim, o espectador tornava-se parte integral da cena, de onde pudemos vislumbrar diferentes reações, como catarses, choros e desconforto. Achamos interessante destacar as impressões de Fernandes, que descreve essa passagem nas seguintes palavras:

“Como espectadora assídua de teatro, poucas vezes vivi um desconforto semelhante ao dessa cena, que mergulhava o espectador numa experiência radical. Dividindo o espaço em duas fileiras de arquibancadas, a mesa de cirurgia formava uma espécie de palco-sanduiche, destacado por uma luz cegante dirigida a Jó, deitado, e ao público sentado ao seu lado. As portas trancadas, o cheiro de formol, a impossibilidade de olhar para o ator sem ver, ao mesmo tempo, como que formando um ciclorama humano, os espectadores sentados na frente, criavam uma relação teatral inédita e transformava o público numa comunidade cúmplice, solidária naquele espaço da cura e da morte”.⁵⁹

A questão do espaço e a exploração do manancial de instrumentos e possibilidades criativas que o local oferecia⁶⁰ permitiram ao espectador um estado reflexivo sobre a condição humana, em iminência da morte. Durante a encenação, tinha-se a impressão que naquele local ouviam-se lamentos de dor, mortes, choros pelas perdas, e que pessoas passavam pelas angústias dos momentos de reabilitação. Como em um estado de vertigem, o espectador é arrebatado pelas

⁵⁸ O Livro de Jó, op. cit., p. 172.

⁵⁹ FERNANDES, Sílvia. O lugar da vertigem. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 37

⁶⁰ Outro dado impactante é a utilização dos recursos materiais do próprio espaço para servir à cena, como equipamentos cirúrgicos, macas, sondas, máscaras de oxigênio, chapas de raios-X e tomografias. Toda a indumentária, concebida por Fábio Namatame, foi realizada a partir de pesquisas de materiais utilizados em ambientes hospitalares, como materiais cirúrgicos, aventais e vestimentas de internos, gases. A premiada iluminação de Guilherme Bonfanti também partiu da pesquisa dos materiais do hospital que foram adaptados para a utilização cênica. Mesas de luz próprias para visualizar radiografias e luminária cirúrgica substituem os usuais refletores. Todas essas soluções cênicas foram propostas pela equipe.

dores de Jó que, em muitos casos, resultaram em “mal estar”. Durante a temporada, algumas pessoas não resistiram até o final do espetáculo. A proximidade entre espectador e atores impressionava e determinou a fruição da obra, em uma progressão de cenas de força dramática. Seguir as pegadas de “sangue” de Jó, receber uma carga de ossos nos pés, visualizar fraturas nas radiografias causavam um forte impacto que resultou em um envolvimento sensorial entre espectador, atores e, conseqüentemente, a trama exposta.

A notoriedade do espetáculo rendeu à companhia convites para participar de festivais nacionais e internacionais, tais como III Festival Porto Alegre em Cena (1997), Festival de Aarhus (Dinamarca, 1997); III Festival Internacional de Teatro Anton Tchecov, nas comemorações do 100º aniversário do Teatro de Arte de Moscou (1998). O *Teatro da Vertigem* foi contemplado com os prêmios: Shell (melhor espetáculo, direção, ator, figurino e iluminação), APCA (melhor espetáculo, direção e iluminação), Mambembe (melhor espetáculo e direção), Apetesp (melhor espetáculo e direção).

4.3.4 Apocalipse 1,11

*“As nações vinham se enfurecendo. Mas a ira Dele chegou.
E chegou o tempo de julgar os mortos e dar recompensa
aos servos e de exterminar os que exterminam a terra”.*
(Anjo Poderoso – *Apocalipse 1,11*)⁶¹

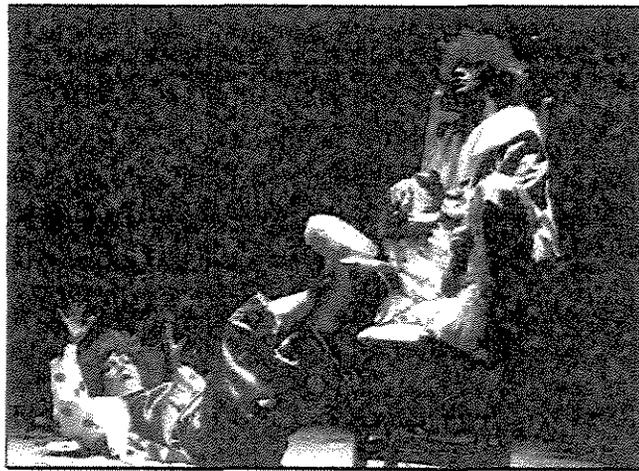
O processo de criação de *Apocalipse 1,11* foi favorecido pelo acúmulo das experiências anteriores. A principal exigência dos atores da companhia para Antônio Araújo era a presença do dramaturgo mais próximo do trabalho de construção, isso devido à falta cotidiana de Luís Alberto Abreu, durante a criação de *O Livro de Jó*. Outra solicitação dos atores era tratar de temas sobre o sagrado e a condição humana atual, um diálogo entre as revelações apocalípticas bíblicas e o (sub)mundo urbano contemporâneo. Essa condição levou Araújo a convidar, primeiramente, Plínio Marcos para desenvolver a dramaturgia do espetáculo. Porém, o autor recusou o convite, devido ao caráter aberto da dramaturgia proposta pela companhia, alegando não ter interesse em

⁶¹ Apocalipse 1,11. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 228.

reescrever seus textos, de acordo com o processo de criação do espetáculo. O autor seguinte foi Fernando Bonassi⁶², que aceitou o desafio de escrever para teatro. Para Bonassi, esse foi um momento particular da trajetória da companhia:

“O que eu posso observar do que conheço do *Teatro da Vertigem*, é que o Apocalipse chega em um momento em que a própria cena do *Teatro da Vertigem* está em crise. Esse desejo de um texto mais vulgar, essa desteorização, essa dessacralização da cena do *Vertigem* começa no Apocalipse”.⁶³

Para pautar o início do processo, o grupo partilhou inúmeras fontes: Isaac Newton, Leonardo da Vinci, Galileu, Nostradamus, filmes e imagens que retratassem o apocalipse. A temática compreendia uma grande produção teórica, no entanto a companhia definiu como principal base textual do trabalho o último livro bíblico, *Apocalipse segundo São João*. Para a solidificação da pesquisa temática, o grupo seguiu sua metodologia, desenvolvendo seminários, equipe de estudos e debates com convidados, para embasamento e definição do eixo da proposta.



Luis Miranda e Miriam Rinaldi.
Foto: Claudia Calabi.

⁶² Fernando Bonassi é cineasta, roteirista e escritor proeminente na produção cultural brasileira. O paulistano desenvolve uma escrita singular e contemporânea. Publicou contos e romances, como *O Amor em Chamas* (1989), *Um Céu de Estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994), *Crimes Conjugais* (1994), *100 Histórias Colhidas na Rua* (1996), *Passaporte* (2001). No cinema, adaptou *Um Céu de Estrelas* (1995), dirigido por Tatá Amaral, *Os Matadores* (1997), direção de Beto Brant, *Castelo Ra Tim Bum* (2000), de Cao Hamburger, *Sonhos Tropicais* (2002), de André Sturm, *Carandiru*, direção de Hector Babenco (2003), para citar alguns. Após sua experiência com o *Teatro da Vertigem*, passou a escrever também para teatro, como a peça *Preso Entre Ferragens* (2000).

⁶³ Depoimento de Fernando Bonassi, no Encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

O grupo se organizou de forma distinta em relação às experiências anteriores. Subdividiram o processo em duas fases: a primeira, para a construção da dramaturgia, e a outra, para a construção do espetáculo. Na primeira fase, foram realizados três *workshops*, envolvendo a equipe criadora, para definir o corpo textual. Sobre o procedimento, Bonassi explica:

“Lembro que combinei com o Tó (Antônio Araújo) de não escrever uma linha antes do *workshop*. Fiz as mesmas coisas que os atores, li os mesmos livros, tivemos algumas conversas, mas não escrevi nada antes. O primeiro *workshop* foi dedicado mais à espontaneidade do ator, surgiram alguns personagens e cenas que foram registrados em vídeo e nas minhas anotações. No segundo, aperfeiçoamos: trabalhamos mais personagens, os que tinham acontecido no primeiro e alguns que precisávamos no segundo. E no terceiro *workshop*, propusemos soluções de problemas narrativos”.⁶⁴

Anterior e simultaneamente aos *workshops*, Araújo convidou uma equipe de profissionais para desenvolver a preparação vocal e corporal dos atores. Foram utilizadas técnicas variadas, como kempô, luta cênica, capoeira Angola, meditação Rajneesh. No primeiro encontro, ao explorar seus universos pessoais e particulares, cada ator dispunha de elementos autobiográficos para responder cenicamente aos enunciados propostos pelo diretor, dramaturgo e eventuais assistentes (direção e dramaturgia)⁶⁵. A atriz Miriam Rinaldi explica:

“A impressão que tenho do *processo colaborativo* foi na condução do *Apocalypse*. Em que medida o ator está contribuindo no processo. O que mais fica forte para nós é o que chamamos de *workshop*. Os *workshops* são uma cena resposta. Respondemos uma pergunta, um enunciado elaborado pela direção, pela dramaturgia, pelo dramaturgista, e através dessa pergunta respondemos com a cena. Isso se dá dentro de um contexto. Para que a gente responda, estamos imbuídos de alguma preparação. Então, para escritura sobre o tema, observamos algumas figuras e imagens que tenham a ver com o tema. Estamos preparados através de um aquecimento que chamamos de vivência”.⁶⁶

A vivência caracterizou-se por seu caráter laboratorial. Esse processo investigativo gestou uma quantidade significativa de materiais, tendo como principal fonte construtora as

⁶⁴ Depoimento de Fernando Bonassi, no encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

⁶⁵ O processo de criação textual também contou com a dramaturgista Lucienne Guedes, cuja função era estabelecer pontos de contato entre o material criado pelos atores e diretor nas improvisações e na estrutura dramatúrgica de Bonassi. Marcos Bulhões foi o assistente de direção.

⁶⁶ Depoimento de Miriam Rinaldi no encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

improvisações. Antônio Araújo conduzia e estimulava os atores em suas descobertas, com questões e provocações que circunscrevem a temática proposta (julgamento, castigo, redenção, perda etc.). Rinaldi continua:

“O que é o Apocalipse para mim? O que é o sofrimento humano para mim? São sempre perguntas e respostas pessoais. Isso não quer dizer que minha resposta será uma grande cena, muito pelo contrário. Nada garante que a minha cena consiga uma transposição poética do tema. Dentro desse caos, é uma pergunta para ser respondida por oito ou dez atores. (...) A dramaturgia foi muito inteligente nesses processos por fazer justamente esse encaixe. O que se pode aproveitar do depoimento pessoal dentro do universo temático. O texto base é a própria vida”.⁶⁷

Ou ainda, para o ator Sérgio Siviero:

“Este texto inspirado no Apocalipse, vem a partir de referências nossas. Do que inspirava aqueles personagens, aqueles acontecimentos em nós. O que inspirava a indignação nossa de estar falando do tempo nosso”.⁶⁸

Os depoimentos somados à pesquisa temática eram transpostos em cenas, em um exercício de livre criação. Aqui podemos pontuar que a autonomia do ator frente ao processo de construção cênica suscita interferências significativas para a definição do trabalho conjunto de escritura textual e cênica. Como registro, o recurso de filmagem das experimentações realizadas em sala de trabalho auxiliou a equipe a ordenar o material. Diretor e dramaturgo analisaram os materiais produzidos e discutiram a continuidade dos encontros. O *workshop* seguinte teve como mote o texto bíblico e buscava a verticalização das situações experimentadas. Todo o conjunto de atores e artistas envolvidos na dissecação temática e criação da obra engajou-se em uma etapa de pesquisa de campo. Os atores, iluminador e cenógrafo visitaram locais-referências para a criação das personagens, situações dramáticas e ambientação do espetáculo, coligindo, do (sub)mundo urbano, matéria prima para a composição cênica. Delegacias, boates, cadeias, pensões e hotéis de baixa categoria, subúrbio, ruas, pontos de vendas e consumo de drogas tornaram-se uma rica fonte de investigação e exploração, na qual os artistas eram contaminados pelo universo contemporâneo tratado.

⁶⁷ Depoimento de Miriam Rinaldi no Encontro *Dramaturgias: leituras dramáticas e reflexões dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

⁶⁸ Em entrevista para Marcelo Miguel. *Revista Quixote*, Curitiba, ano 3, n. 5, 2000, p. 11.

Nesse momento, a concepção geral do espetáculo começou a se esboçar. Foram estruturadas personagens e situações dramáticas que dariam corpo ao texto de Bonassi. Para o último workshop, o diretor e o dramaturgo estabeleceram um eixo dramático para os personagens trabalhados, visando à configuração e demarcação da narrativa. O processo de improvisações dos atores rendeu um vasto material estrutural, em resposta aos estímulos e suportes da concepção geral do evento. Sobre o processo, o ator Vanderlei Bernardino explica que os atores, “a partir de idéias e elementos trazidos pelo Antônio (Araújo) e pelo Fernando (Bonassi)”, iam “devolvendo para o processo”, criando situações e cenas.⁶⁹

Ao final dessa primeira fase, o grupo tinha em seu poder uma primeira versão do texto do espetáculo⁷⁰. Antônio Araújo atenta para uma provável contradição no processo, subdividido nessas duas fases. O diretor diz que a divisão do processo auxiliou na construção didática do procedimento de criação, mas a configuração dramaturgica teve continuidade ao longo do período de construção da encenação. Para Araújo:

“Num processo como esse, não dá para separar rigidamente criação de dramaturgia e criação de cena. Isso não existe. Por quê? Muitos dos elementos do espetáculo *Apocalipse* apareceram nessa fase de criação dramaturgica. E o Fernando [Bonassi] continuou reescrevendo e retrabalhando o texto nessa fase de construção do espetáculo. Então, a divisão de fato não aconteceu”.⁷¹

A segmentação do processo em fases se traduz em uma solução organizacional proposta pela companhia. Não pressupõe que cada fase encerra em si um momento processual específico da criação. O período de construção dramaturgica interferiu na fase de configuração do espetáculo, e vice-versa.

No início de 1999, a companhia participou do projeto Residência Artística, na Oficina Cultural Oswald de Andrade da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Uma série de

⁶⁹ Em entrevista para Marcelo Miguel. *Revista Quixote*, Curitiba, ano 3, n. 5, 2000, p. 11.

⁷⁰ O grupo concluiu a fase de construção dramaturgica com o exercício público de leitura dramática de *Apocalipse 1,11* no VIII Festival de Teatro de Curitiba e no espaço da Folha de S. Paulo, em 1999. Essas experiências reforçaram o desejo e a possibilidade de continuidade de construção do espetáculo.

⁷¹ Depoimento de Antônio Araújo, no Encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramaturgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

oficinas culturais (direção, interpretação, figurino, iluminação, cenografia, produção, dramaturgia) foram ministradas pelos próprios integrantes da companhia. O contato com os alunos-estagiários interessados em acompanhar o processo aberto de criação de *Apocalipse 1,11*, definiu a entrada de novos integrantes para compor não apenas o corpo de elenco, mas colaboradores nas diversas áreas.

A etapa seguinte do trabalho foi definida pela ocupação do presídio desativado do Hipódromo, na cidade de São Paulo. Adaptar a encenação desenvolvida à penitenciária foi um empreendimento laborioso para toda a equipe. Todos tiveram que extrair do espaço e dos objetos que ali se encontravam alternativas criativas e eficazes para a criação. As grades, os ferrolhos, os corredores e as celas compuseram a luz, a interpretação, o cenário e a atmosfera apocalíptica. Para a experimentação prévia desses e outros dados que foram acrescentados na encenação, o diretor propôs à companhia a realização de ensaios abertos. Essa experiência inédita no processo de criação do grupo foi realizada durante o mês que antecedeu a estréia efetiva do espetáculo. O contato com o público resultou em uma interferência concreta, em modificações substanciais para o resultado cênico. Para Araújo, essa alternativa propiciou a reconstrução dramaturgica do espetáculo, com a inserção do espectador:

“Ou seja, além do ator, diretor e dramaturgo, entrou um elemento para a transformação da dramaturgia, que foi o público. A partir dos comentários dos espectadores, dúvidas, observações, Fernando re-escreveu o texto a partir de sugestões do público e amigos que convidávamos para ir assistir ao ensaio e nos davam um *feedback*. Tivemos concretamente uma reconstrução da dramaturgia, a partir da entrada do público”.⁷²

O espetáculo estreou em 14 de janeiro de 2000. *Apocalipse 1,11* é uma metáfora do fim dos tempos, uma alegoria à degradação social e à miséria humana. A concepção do espetáculo se vale de planos ficcionais, em justaposição com a crueza da realidade social brasileira. O espetáculo se traduziu pela densidade do conteúdo, não apenas a partir de cenas de forte impacto visual, mas por tratar de temas que dialogavam com a nossa realidade e valores. O título do espetáculo fazia referências ao Versículo 1, Capítulo 11, passagem da Bíblia, e também ao

⁷² Depoimento de Antônio Araújo, no encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

genocídio dos detentos do Carandiru⁷³. O grupo desejava que a peça fosse encenada no Carandiru, mas, por alegadas razões de segurança, não puderam ocupar o espaço.



Joelson Medeiros e Vanderlei Bernardino, em *Apocalypse 1, 11*.
Foto: Cláudia Calabi.

A João, misto entre apóstolo e cidadão brasileiro comum, foi designada a missão de dar testemunhos sobre o apocalipse. O espectador não apenas o acompanhava em sua peregrinação, mas se tornava um João em busca de *Nova Jerusalém*, referência à cidade santa e da felicidade eterna. À procura de valores autênticos em um mundo degradado pela ação do homem, João e espectador permaneciam calados, assistindo passivamente ao circo de horrores que assola a humanidade. Entorpecido pela droga violentamente forçada pelo *Anjo Poderoso*, teve suas primeiras revelações no cenário da boate *New Jerusalém*, na qual a *Besta*, um travesti provocador, apresentava um show-missa: “Eu sou a mulher de Jesus! Eu sou a amante de Deus! Sou tudo o que ele quer ser!”⁷⁴.

O culto blasfemo completou-se com a presença de *Babilônia*, representada por uma prostituta, e por personagens alegóricos, em situações de violência, acusação e degradação. Os personagens faziam menções críticas e debochadas a um Brasil atual. Um país em trâmite apocalíptico, em cenas que retratavam o preconceito racial, como a passagem da *Humilhação do Negro*; a degradação dos povos indígenas e a exploração do sexo na mídia, figurada pelo show de sexo explícito; a hipocrisia disfarçada na comemoração dos 500 anos de descobrimento de um país em colapso social e econômico. Outra personagem de substancial crítica social era a

⁷³ O “massacre” do Carandiru ocorreu em 2 de outubro de 1992, quando 111 detentos foram assassinados (presume-se que o número de mortos seja superior ao divulgado). O fato ocorreu durante a invasão do Pavilhão 9 do conjunto, pela Tropa de Choque da Polícia Militar. O complexo do Carandiru teve grande parte de seus pavilhões demolida em 2002, apagando parte da memória desse trágico momento da história social brasileira, o que vem a confirmar a sordidez humana de parte das autoridades.

⁷⁴ *Apocalypse 1, 11. Trilogia Bíblica*, op. cit., p. 206.

Talidomida do Brasil que vinha à cena em cadeiras de rodas, proferindo trechos da Constituição brasileira, sobre a construção de uma sociedade livre, justa e solidária.⁷⁵

Toda essa esfera de tensão e dramaticidade era destacada pelas passagens bíblicas, mescladas com expressões obscenas, que envolviam o espectador-João em um jogo de ambigüidade entre referências místicas e instâncias contemporâneas. Segue o momento do julgamento das personagens apresentadas. A cada um foi destinada uma sentença, uma punição, um fim: “Todos devem se submeter às autoridades constituídas, pois elas foram estabelecidas por Deus...”⁷⁶. Em situações de forte conotação de violência que o próprio espaço nos remete, sucediam-se cenas de tortura, enforcamento, execução. Por fim, João reencontrou o *Senhor Morto*, alegoria e humanização da imagem de Cristo. O Senhor que nada tinha para lhe responder, fumou um cigarro em companhia do seu apóstolo. João, portador da revelação apocalíptica, seguiu sozinho e vazio sua caminhada à redenção salvadora.

Novamente, a aproximação entre espectador e atores impressionou e conferiu ao espetáculo ineditismo e teatralidade. O espectador era envolvido em uma rede de conteúdos dramáticos que rompiam com a fronteira entre ficção e realidade. O momento em que os espectadores eram revistados por atores que representavam policiais ou ainda quando recebiam ordens de correr pelos corredores estreitos e úmidos da penitenciária, os gritos, tiros e estrondos reverberavam uma atmosfera de tensão, repressão e fortes sensações. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet comenta suas impressões sobre o espetáculo:

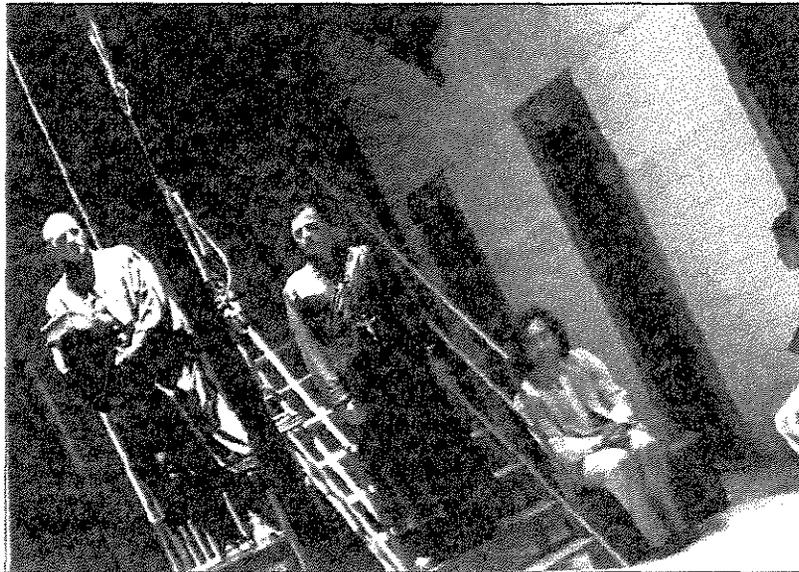
“Quando assisti ao ‘Apocalipse 1,11’, as circunstâncias do trânsito pelo espaço fizeram com que em duas ocasiões, por tempo bastante longo, eu tenha ficado ao lado do ator que interpretava João. João testemunhava a degradação e a violência, sentado, olhando à margem da representação. Lágrimas

⁷⁵ O termo Talidomida refere-se à droga alemã, atualmente utilizada para tratamento de portadores de Hanseníase, Aids e câncer. Na década de 50, o mundo acompanhou o nascimento de crianças congenitamente deformadas, em decorrência do uso da talidomida, prescrita para gestantes em tratamento de ansiedade, tensão e náusea. No Brasil, a droga foi proibida a partir de 1962. A nosso ver, a personagem é metáfora de uma Constituição paraplégica, doente, em que os cidadãos brasileiros são vítimas da autoridade corrupta.

⁷⁶ Apocalipse 1,11. op. cit., p. 259.

deslizavam sobre suas faces. Essa foi a maior dor que senti durante todo o espetáculo. Ai estava o núcleo do espetáculo, um núcleo mantido quase em segredo”.⁷⁷

A notoriedade do espetáculo rendeu a companhia convites para participar de festivais nacionais e internacionais, como: IX Festival de Teatro de Curitiba (2000); Encontro Acarte, em comemoração dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, em Lisboa; XIII Festival Internacional de Teatro de Caracas, Venezuela (2001); Theater Der Welk, na Alemanha (2002). O espetáculo também esteve em temporada na capital carioca, no Prédio do Antigo Dops. O grupo foi contemplado com prêmios Shell de melhor direção, iluminação e na categoria de pesquisa de linguagem cênica e dramaturgica. *Apocalipse 1,11*, reestreu em 26 de novembro de 2002, no presídio do Hipódromo.



Joelson Medeiros, Sergio Siviero e Vanderlei Bernardino, em *Apocalipse 1,11*. Foto: Claudia Calabi.

A cerca de uma década, a cena do *Teatro da Vertigem* representa uma linha evolutiva do *processo colaborativo*. Descobertas nos campos artísticos, técnicos e pessoais, firmaram a companhia como núcleo cênico detentor de uma identidade e métodos de trabalho próprio que definem o perfil do teatro de grupo brasileiro atual e uma relação diferenciada entre diretor e companhia. O ciclo comemorativo dos dez anos do *Teatro da Vertigem*, completados em 2002,

⁷⁷ BERNARDET, Jean-Calude. O silêncio de Deus. *Folha de S. Paulo*, Caderno Jornal de Resenhas, p. 2, sábado, 12 de out. 2002.

foi marcado por uma série de eventos: o lançamento do livro *Trilogia Bíblica* (Publifolha), organizado pelo jornalista e crítico Arthur Nestrovski⁷⁸, em conjunto com a companhia; a remontagem do repertório dos espetáculos do grupo que estiveram, simultaneamente, em cartaz na capital paulistana e a inauguração de uma sede própria⁷⁹. Essa conjunção de empreendimentos representa para o grupo um período de maturidade conquistada com muitos esforços. Agora com sede própria, o grupo pode investir e avançar em suas pesquisas e promover intercâmbios com outras companhias teatrais, a fim de debater sobre o fazer teatral e a política cultural do país.

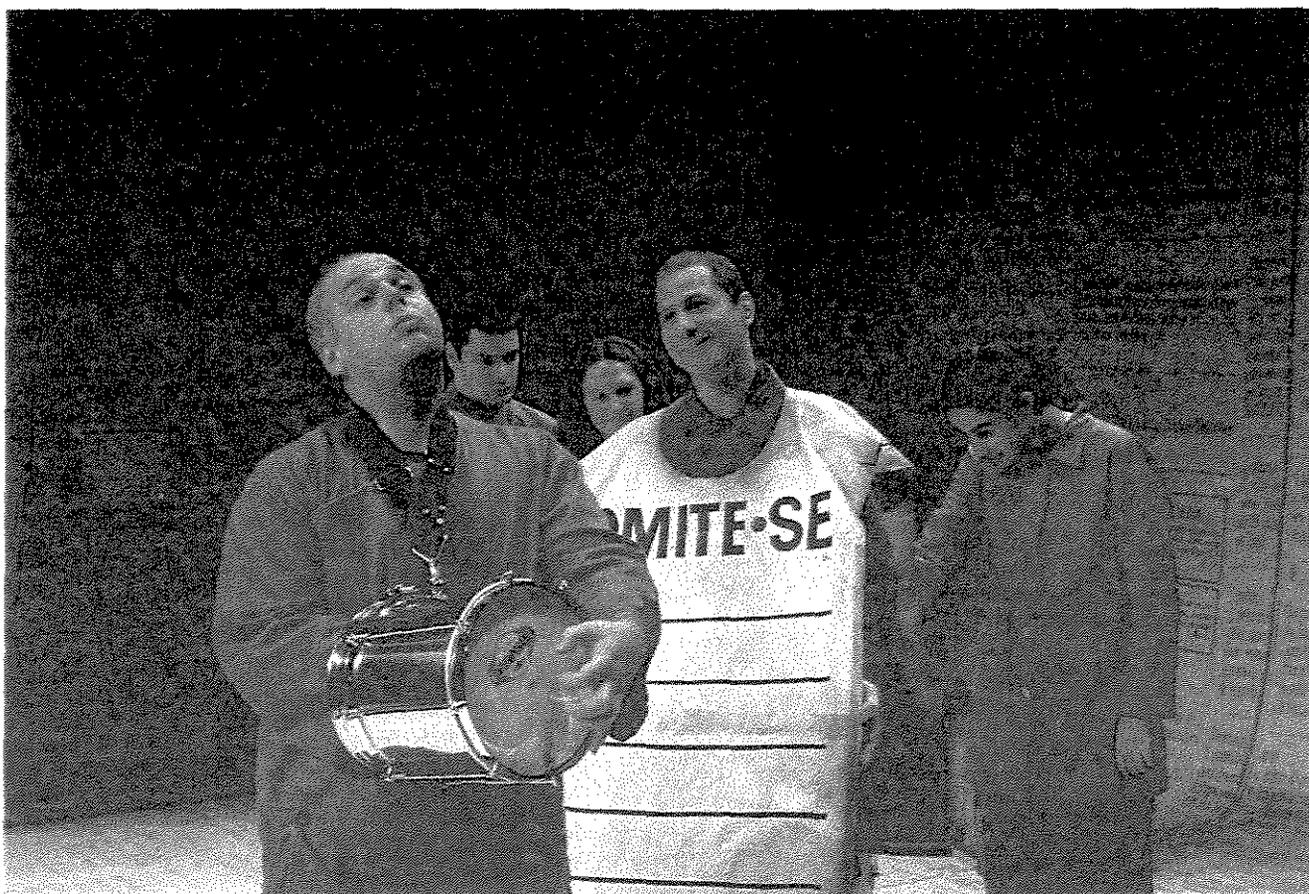
⁷⁸ Estivemos na cerimônia de lançamento do livro que se realizou na FNAC-Pinheiros, em São Paulo, em 10 de junho de 2002. O evento contou com a participação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg, o crítico da Folha de S. Paulo Sérgio Coelho, o crítico teatral Alberto Guzik, Arthur Nestrovski e Antônio Araújo, que debateram sobre a trajetória da companhia.

⁷⁹ Através da Lei de Fomento para o Teatro da Cidade de São Paulo, o grupo inaugurou sua sede própria. Localiza-se no patrimônio histórico Casa n. 1, na Rua Roberto Simonsen, n. 136, Centro antigo de São Paulo. A inauguração da sede ocorreu no dia 16 de dezembro de 2002. O evento promoveu debate entre artistas e companhias teatrais, como: Fátima Saad e Antônio Guedes, do grupo carioca *Teatro do Pequeno Gesto*; Georgete Fadel, da Companhia paulistana *São Jorge de Variedades*; Júlio César Fonseca Maciel, do mineiro *Grupo Galpão*.

Capítulo 5

DRAMATURGIA EM PROCESSO:

a escrita da *Companhia do Latão*



Espetáculo *A Comédia do Trabalho*

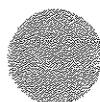


Foto: Lenise Pinheiro

5.1 A QUESTÃO DA AUTORIA

“Autor? Um artista, que pode até ser um ator, pode até ser um diretor e pode até não escrever.”
(Renata Pallottini)¹

A questão da autoria fomentou diversas discussões que permearam o universo da literatura e das artes. Tanto o teatro quanto o cinema passaram por uma série de renovações estéticas, práticas e teóricas. Desses movimentos, muitos preconizaram modificações nas relações de autoria do ato artístico. A era da *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo, a partir dos anos 50, contribuiu com idéias artísticas que reconfiguraram os modos de produção da sétima arte. Foi um momento histórico em que se articularam inquietações e mudanças, revelando um campo com vastas possibilidades inventivas e autorais na arte cinematográfica.²

Nesse panorama, destacaram-se jovens críticos e cineastas franceses, como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol, que preconizaram o desprendimento criativo ao conceber um filme, lançando idéias sobre o cinema através da revista *Cahiers du Cinema*, editada pelo crítico e teórico francês André Bazin. Foi proposta a *politique des auteurs*, movimento intelectual e artístico que contestou o cinema de estúdio e as regras narrativas, distanciando o cinema da literatura e posicionando o diretor, o *metteur en scène*, como principal criador, responsável pela realização e unidade de uma produção filmica. Assim, diversos filmes foram criados a partir de um estilo narrativo e estético próprio do autor/diretor, combinando temas recorrentes da realidade social e particularidades da experiência e expressão pessoal do diretor.³

No Brasil, como reflexo dessa expressão autoral, surgiu o movimento *Cinema Novo* (1960). Representado, entre outros, pelos cineastas Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963), Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1963) e Glauber Rocha, que se opuseram ao predomínio da indústria cinematográfica e elaboraram uma linguagem autoral e artesanal adequada à situação social brasileira, voltada à construção de um nacionalismo cultural. O criador de *Deus e o Diabo*

¹ PALLOTTINI, Renata. “Ensinar talvez seja isto”. *Vintém*. São Paulo: Hedra, n. 2, p. 23, 1998.

² Sobre o movimento, ver: MARIE, Michel. *La nouvelle vague*. Paris: Nathan Cinéma, 1998.

³ *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut, *Acossado* (*À bout de souffle*, 1959), de Jean-Luc Godard, *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), de Alain Resnais, *Os primos* (*Les cousins*, 1959), de Claude Chabrol, *O signo do leão* (*Le signe du lion*, 1959), de Eric Rohmer e *Paris nos pertence* (*Paris nous appartient*, 1960), de Jacques Rivette, são alguns filmes da Nouvelle Vague francesa.

na *Terra do Sol* (1964) afirma que o cinema só é importante quando autoral, tendo o autor o dever de registrar o momento histórico, político e social, propondo reflexão e ação sobre a realidade: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise en scène* é uma política”.⁴

Nas artes cênicas, também notamos um movimento indicativo de afirmação e de contestação do padrão de autoria artística. Normalmente, quando no teatro se fala em autoria, imediatamente surge a idéia da dramaturgia ou direção. Durante um longo período, o termo autor foi empregado para designar o dramaturgo, conseqüentemente vinculado à literatura dramática. O texto teatral era tido como uma atividade literária que precede e determina uma encenação. A dramaturgia clássica, apoiada nos princípios aristotélicos, é regida por regras que determinam sua estruturação, tornando-se um sistema formal e autônomo. Durante muito tempo - desde Aristóteles, até as renovações da prática teatral propostas a partir do século XIX, com exceção das formas populares de representação, como por exemplo a *Commedia Dell'Arte* - a idéia da autoria teatral foi compreendida como algo ligado somente ao autor de um texto dramático.

Com o destaque para a figura do encenador, que data da primeira metade do século XX, o dramaturgo passa a ser o responsável pelo aspecto literário e o encenador pela autoria da cena. Encenadores como Piscator, Copeau, Stanislavski e Meyerhold, estiveram associados a nomes de autores, como Gorki, Strindberg, Tchekhov e Maiakovski, por exemplo. A autoria da encenação lhe é atribuída, pois o encenador passa a desempenhar papel decisivo na criação e realização de um espetáculo, tornando-se o mediador necessário entre a palavra e a sua encenação. Outra vertente de inovações no trato da escritura cênica são as funções de dramaturgo e diretor fundidas em uma só pessoa, concentrando o estatuto do autor, aproximando-se da proposta de autoria cinematográfica da *politique des auteurs*. Como exemplo dessa fusão, temos a atuação de Bertolt Brecht no *Berliner Ensemble* (1949), como comenta o crítico francês Bernard Dort:

“O trabalho de Brecht é significativo desta promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. Para ele escrever

⁴ Citação de Glauber Rocha, extraída do livro: BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 139.

uma peça e encená-la eram dois movimentos de um único e mesmo ato. (...) A representação teatral constitui realmente uma obra autônoma – uma obra cujo autor é o encenador”.⁵

Em contrapartida, a partir dos movimentos de contracultura dos anos 60 e 70, as artes cênicas passaram por um remanejamento da autoria, a fim de questionar a autoridade do autor/diretor teatral e romper com alguns padrões estabelecidos pelas formas tradicionais. O texto deixa de ser a matriz da encenação. Diversos grupos, como o francês *Théâtre du Soleil*, o norte-americano *Living Theatre* e encenadores como Tadeuz Kantor, Peter Brook e Jerzy Grotowski abandonaram a idéia de recorrer a um autor estranho ao grupo e a coletividade passou a se ocupar com o experimento dramaturgico. Sobre a experiência do diretor polonês Grotowski e o *Teatro Laboratório de Wroclaw*, Jean-Jacques Roubine explica que “o ator e a coletividade em que se insere participam da elaboração do texto. (...) é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo”.⁶

A partir do momento em que a cena se liberta do domínio da palavra e da necessidade de um autor dramático, gera-se um campo de inúmeras possibilidades criativas. Diferentes linguagens surgem, conferindo à arte um caráter de maior abertura, como o *happening*, *performance art*, *body art*, teatro-dança, teatro físico, arte multimídica, instalação e teatro ritualístico, entre tantas outras vertentes que nomeiam manifestações artísticas visuais e antinarrativas. Nesse contexto, o conceito de autoria teatral se redimensiona, como sintoma diante das novas articulações de pensamento e arte, desenhando um novo padrão da configuração da cena, tanto estética quanto ideológica. A exemplo dessa modificação do trato da autoria da cena, temos a ampliação do conceito de *performer* que, segundo Renato Cohen, “se distingue do ator por acumular atuação e autoria”⁷. A ele cabe desenvolver a dramaturgia, a representação como um todo, a atuação e as intervenções artísticas visuais do evento. O *performer* passa a se articular em diversas tarefas, tornando-se criador-autor do processo de elaboração e produção da obra artística.

⁵ DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 63.

⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 73.

⁷ COHEN, Renato. “A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance”. *Revista da USP*. Dossiê Teatro, n. 14, p. 82, 1992.

No teatro de grupo, notamos que, geralmente, não há a suposta importância atribuída ao autor ou encenador teatral. A intenção das companhias é que se compartilhe a autoria da obra cênica. Nota-se que o processo de criação conjunta não se traduz, obrigatoriamente, na suspensão da escrita dramática, porém questiona-se o lugar do autor como artista autônomo, que tem um *status* privilegiado no processo de criação cênica, conforme explica Jean-Pierre Ryngaert⁸. Grupos com essa natureza geralmente não fazem apologia apenas ao teatro literário e transcrevem para a cena experiências elaboradas e propostas pelo grupo. O *processo colaborativo*, como modelo de criação em grupo, conduz ao aparecimento de uma outra cena e literatura, em que o texto é visto como um instrumento do espetáculo, criado a partir e em função da cena.

Compreendemos que o estatuto da autoria teatral tende a se coletivizar, quando a criação se pauta na equipe e na pesquisa de linguagens e metodologias de trabalho. O teatro de grupo brasileiro dos anos 90 propõe uma elaboração dramaturgic na proximidade da construção da cena. Atores, diretor e dramaturgo trabalham conjuntamente na elaboração textual e cênica. O dramaturgo passa a operar a partir da identidade processual e coletiva, absorvendo as interferências dos atores e diretores, para o fim textual. Durante o processo de criação, o sujeito/autor dissolve-se em uma rede de colaboradores, apesar de o trato final das palavras normalmente ser de sua responsabilidade. Devido à especialização das funções, geralmente o texto leva a assinatura final do dramaturgo. No entanto, o *processo colaborativo* tende a compartilhar a autoria central da obra entre seus integrantes, como diz o diretor Antônio Araújo:

“A idéia é de uma autoria compartilhada, todos são igualmente autores, apesar de ter funções diferenciadas. É uma autoria que se dá coletivamente; ninguém é mais importante que o outro. Não estamos falando de um teatro de dramaturgo, ou de diretor, ou de ator, esses elementos estão equilibrados. Em alguns momentos, talvez o ator tenha uma presença mais forte, ou o dramaturgo uma mão mais pesada, mas não temos uma hierarquia de quem é mais importante no processo de criação”.⁹

Ao contrário do movimento francês *politique des auteurs*, compreendemos que a autoria da obra se estabelece não de forma concentrada, mas partilhada e distribuída entre os integrantes

⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 48.

⁹ Depoimento de Antônio Araújo, no encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramaturgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

da companhia. É a interação entre várias entidades autorais que resulta na criação integrada. Todos os criadores tornam-se autores em potencial. Nesse sentido, o autor de uma encenação colaborativa é o coletivo de artistas que têm liberdade e competência técnica e intelectual para propor soluções artísticas, nos diferentes campos. Mas também notamos que existe a autoria setorial, ou seja, cada coordenador responsável por seu campo tem sua autoria específica. Por exemplo, a assinatura final do texto é delegada especificamente ao dramaturgo da companhia, embora ele absorva as intervenções e contribuições dos outros artistas.

Esses são alguns indicativos de mudança da questão da autoria nas formas de criação teatral, deslocando-se, de um campo concentrado, para um polarizado, que agrega as partes do coletivo. Assim como o argumento pós-estruturalista da filosofia e estética contemporânea, promulgado por Michel Foucault¹⁰, que se opõe ao conceito de um sujeito autoral individual que domina o discurso que gera conhecimento, as formas de autoria teatral não mais compreendem apenas um sujeito autoral. A colaboração estabelece e enuncia a identidade autoral. A partir desse pressuposto, podemos considerar que a autoria de um espetáculo de companhias de *processo colaborativo* cabe, também, a todos que constroem o desenvolvimento das ações no tempo e no espaço. A assinatura de um espetáculo é dada não em função de um estilo pessoal, mas do caráter e da linguagem específica do coletivo, mesmo que exija a delimitação da função de dramaturgos e dramaturgistas no corpo do trabalho, perfil no qual se encaixa a pesquisa dramatúrgica da *Companhia do Latão*.

5.1.1 Escritura teatral contemporânea

Para a dramaturga e pesquisadora Renata Pallottini, teatro escrito é literatura dramática e apenas se torna teatro quando encenado¹¹. Entretanto, a autoria da encenação teatral está longe de compreender uma criação somente literária. Num acontecimento cênico, a dramaturgia, a interpretação, a direção, a sonoplastia, a iluminação e a cenografia são conceitos de autoria. Devemos considerar que mesmo um texto teatral autônomo, quando levado à cena, tem sua

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal, Lisboa: Passagem, 1992.

¹¹ PALLOTTINI, Renata, "Ensinar talvez seja isto", cit., p. 22.

autoria fundida com a de todos os artistas envolvidos na criação. A autoria de um evento cênico, nesse sentido, não se limita ao texto escrito, e sim à construção de uma encenação, em toda sua extensão.

Eugenio Barba¹², reformulando Richard Schechner, faz uma distinção entre o teatro baseado na encenação de um texto dramático previamente escrito e o teatro baseado num “texto de representação”. São diferentes abordagens possíveis à criação de um evento cênico. O texto escrito é reconhecível e transmissível antes e independentemente da representação; já o texto de representação é produto de um processo de trabalho, cujo resultado final é fruto da criação conjunta:

“A distinção entre teatro baseado num texto escrito, ou, em qualquer caso, num texto composto *a priori* e usado como a matriz da encenação, e teatro cujo único texto significativo é o texto de representação, simboliza muito bem a diferença entre o teatro ‘tradicional’ e ‘novo’”.¹³

Faz-se necessário distinguir, nesse momento, “escritura dramática” e “escritura cênica”. A expressão “escritura dramática” está associada à idéia de trabalho literário, tratando-se, portanto, de um modelo lingüístico, operando na ordem textual. A escritura dramática geralmente apresenta características que orientam sua passagem para a escritura cênica. “A escritura dramática não deve, todavia, ser confundida com a escritura cênica que leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator, espaço, tempo)”¹⁴, segundo a concepção do teórico francês Patrice Pavis. A escritura cênica é o desenho da encenação, guiada pelo estilo, técnica e procedimentos específicos de um encenador ou linguagem de uma companhia. “A escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”¹⁵, defende o pesquisador francês.

¹² Criador do grupo teatral dinamarquês *Odin Teatret*, Eugenio Barba desenvolve significativas pesquisas teatrais, redefinindo o trabalho do ator, do ponto de vista técnico, profissional, ético, antropológico e social, como apontado no capítulo anterior.

¹³ BARBA & SAVARESE. *A arte secreta do ator*. Campinas, SP: HUCITEC, 1995, p.69.

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 131.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 132.

Na criação de um espetáculo nos moldes colaborativos, embora muitas vezes seja a intenção dos grupos definir uma ordem para a construção das escrituras – primeiro a dramática e depois a cênica - elas se operam em consonância e simultaneamente. Normalmente, a elaboração do modelo textual se determina na medida que a cena também está sendo criada, e vice-versa. Essa condição delega ao modelo colaborativo um caráter processual, em que as escrituras são geridas conforme as necessidades e exigências averiguadas na prática do coletivo criador. Esse procedimento apenas é possível quando se tem um dramaturgo associado à construção da cena, na sala de trabalho, junto com os atores e diretor. Essa tem sido uma das principais características da criação em grupo nos anos 90.

Sem a pretensão de estabelecer modelos definitivos à composição dramatúrgica contemporânea, é necessário apontar a inserção de mais uma via autoral à criação cênica processual. Incorpora-se à cena o *dramaturg*, termo em alemão usado para designar o assessor literário, o orientador da pesquisa teórica, o mediador na ordenação de uma arte tida como reunião de várias outras. O *dramaturg* é um interlocutor, intermediário entre criadores e público, conforme a explicação da pesquisadora Beti Rabetti¹⁶. Agregado a uma companhia teatral, o *dramaturg* é responsável pela textualização da encenação, participando e intervindo na criação durante os ensaios, em parceria com a equipe criadora. Da fase preparatória, até a realização concreta da produção, o *dramaturg* tem a função de assistir o diretor e atores na pesquisa por soluções e sentidos da obra. Sua tarefa é conceber textos a partir da idéia da cena, participar dos ensaios como colaborador, incorporando sugestões do diretor e ator, pautando sua criação na necessidade do coletivo.

No processo colaborativo, o exercício do dramaturgo ou dramaturgista soma-se ao conjunto, participando integralmente da pesquisa e escritura da cena. Por mais próximos que esses criadores estejam do processo da produção teatral, a escritura dramática compreende ainda a necessidade de definição de autoria no trato final das palavras e nas situações dramáticas. Essa condição explica a necessidade de integração do dramaturgo ou dramaturgista na criação textual, podendo este ser o diretor ou um escritor convidado. Essa função muito se aproxima às

¹⁶ RABETTI, Beti. “Dramaturg’: mais uma função?” *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, ano 1, n.1, p.6, 1992.

interferências na construção dramaturgica de Bertolt Brecht no *Berliner Ensemble*, Marie-Hélène Estienne no *Théâtre des Bouffes du Nord*¹⁷, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi no *Teatro da Vertigem* e, também, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano na *Companhia do Latão*. A tônica do dramaturgo colaborador é um demonstrativo de tendência da dramaturgia contemporânea, na qual o autor da escritura dramática deixa de ocupar o espaço de sujeito autônomo para partilhar uma experiência de democratização da dramaturgia.

É nesse contexto de colaboração que o ator se destaca como co-autor de um ato teatral, podendo, inclusive, contribuir com a dramaturgia de uma produção cênica. Com frequência, a dramaturgia é elaborada coletivamente, contando com a intervenção dos atores para esse fim, mesmo que tenham como referência um texto teatral pré-estabelecido ou haja a presença de um dramaturgo ou dramaturgista no corpo criador. Surge o conceito de *dramaturgia em processo*, método baseado na criação textual, a partir de improvisações e na experiência particular do ator, com aportes na especialização das funções dos dramaturgos e diretores. As improvisações muitas vezes não se apóiam apenas na espontaneidade dos atores, mas são amparadas pela reflexão e discussão coletiva, na coleta de materiais em pesquisas de campo, nas leituras de textos-fontes que geram temas e materiais para o trabalho prático de desvelamento da cena e da dramaturgia. A companhia teatral que inaugura a terminologia *dramaturgia em processo* é a paulistana *Companhia do Latão*.

Essa tendência resulta na disseminação de uma nova geração de dramaturgos na produção de âmbito nacional. Nota-se a reincidência e validação da dramaturgia nacional, principalmente ao largo dos anos 90, após um período de produção menos representativa da escrita dramática nacional. Na sua maioria, os autores brasileiros desenvolvem uma dramaturgia associada à construção da cena, o que compreende o envolvimento com a companhia teatral. Luís Alberto de Abreu, associado, entre outras, à *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*; Claudia Schapira (*Bartolomeu – o que será que deu nele?* e *Acordei que Sonhava*) ao *Núcleo Bartolomeu de*

¹⁷ Marie-Hélène Estienne trabalha em parceria com o diretor Peter Brook desde 1977, no Centro Internacional de Criações Teatrais (CICT). Trabalhou em *A tragédia de Carmem* (1983), *O Mahabharata* (1985), *A tempestade* (1990) e *A tragédia de Hamlet* (2000), atuando como assistente de Peter Brook e colaboradora na elaboração dramaturgica.

Depoimentos, Mário Bortolotto, ao grupo *Cemitério de Automóveis* são alguns nomes que, geralmente, produzem seus textos na proximidade da construção da cena.

A revitalização da dramaturgia nacional se estabelece também pela oferta de diversas atividades de incentivo à criação literária, resultando em uma safra de novos textos dramáticos e jovens dramaturgos. Essa condição revigora a dramaturgia nacional, principalmente quando referendada por concursos e movimentos de estímulo à escrita dramática, como o Concurso de Dramaturgia do SESI, na capital paulistana, ou ainda o Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, entre outros programas que contemplam os ganhadores com prêmios, publicação e encenação dos textos. Essas oportunidades conquistadas durante os anos 90 estão sendo difundidas em solo brasileiro, visando à realização de uma cultura dramática como movimento de força criativa nacional.

5.2 COMPANHIA DO LATÃO: histórico e intenções

Criado em 1996, o grupo de pesquisa teatral paulistano *Companhia do Latão* é dirigido por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. A característica mais evidente da prática do grupo é sua fundamentação e experimentação sob a égide dos princípios do teatro dialético e épico brechtiano, propondo uma reflexão sobre questões inerentes à realidade social, política e cultural brasileira.

A trajetória da companhia conta com as encenações: *Ensaio para Danton* (1996), releitura do texto *A morte de Danton*, de Georg Büchner; *Ensaio sobre o Latão* (1997), experimento cênico baseado em fragmentos do texto *Hamlet*, de Shakespeare, revisados à luz das teorias expostas em *A Compra do Latão*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht; *Santa Joana dos Matadouros* (1998), espetáculo surgido de leituras públicas da obra de Brecht; *O Nome do Sujeito* (1999), primeira peça autoral de concepção coletiva do grupo, criada a partir de textos de Gilberto Freyre; *A Comédia do Trabalho* (2000), criação coletiva inspirada na dramaturgia e teoria brechtiana; e *Auto dos Bons Tratos* (2002), experimento literário e cênico, fundamentado na obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

Em suas primeiras experimentações, a *Companhia do Latão* se guiou mais pelo viés da pesquisa de uma linguagem formal do que propriamente de uma pesquisa temática. A partir do encontro com a poética de Brecht, ponto irradiador da pesquisa da companhia, ampliou-se o campo de interesses narrativos do grupo e a relação entre visão política e representação artística. Tomando a cena anti-ilusionista e dialética¹⁸ como principal catalisador de um teatro transformador e formador de opinião, a companhia passa a propor uma prática cênica específica. Os espetáculos logram, do ponto de vista estético, avançar em uma experiência formal e sistêmica e, do ponto de vista da temática, discutir questões que são de ordem sócio-política brasileira. Para o diretor Márcio Marciano:

“Não foi um grupo que se posicionou politicamente a priori, não éramos simpatizantes de uma causa que resolveram utilizar o teatro para veicular a causa, mas éramos artistas que a partir da experiência estética conseguimos perceber que existem questões de muito maior alcance que estavam soterradas. E isso coincide com um momento de amadurecimento da sociedade brasileira depois do lapso histórico que significa 20 anos de repressão”.¹⁹

A partir da criação do espetáculo *Santa Joana dos Matadouros* e das experiências de apresentar seus espetáculos em sedes de sindicatos de trabalhadores e movimentos populares, como assentamentos do *Movimento dos Sem-Terra*, a *Companhia do Latão* sai de um espaço visto pelo grupo como restrito e começa a expandir seu público. Essas vivências instigam a companhia a buscar sua identidade e formação, utilizando o teatro como espaço para veicular uma reflexão crítica da sociedade brasileira.

Em 1999, a companhia foi premiada na área de pesquisa em criação dramaturgica, com uma *Bolsa Vitae*, que lhe permitiu desenvolver uma investigação sobre a escritura própria da companhia, além de realizar oficinas destinadas a estudantes e profissionais de teatro. Como um dos resultados, criaram coletivamente o espetáculo *A Comédia do Trabalho*. A realização da pesquisa implicou em uma verticalização dos estudos e experimentos sobre a *dramaturgia em processo*.

¹⁸ Estilo de representação contrário ao efeito de ilusionismo, alienação e contemplação, próprios da cena realista. A cena anti-ilusionista e dialética, preconizada por Brecht, rechaça o envolvimento puramente dramático e emocional do espectador, a fim de propor uma ação contraditória, em sintonia com questões sociais, na qual se insere.

¹⁹ Depoimento de Márcio Marciano. Seminário *A Presença do Ator*. Porto Alegre, julho de 2002.

O grupo também é responsável pela elaboração e publicação da revista *Vintém*, lançada em 1996 e que, neste momento, encontra-se na sua sexta edição. A revista, publicação da Editora Hedra, é elaborada a partir da colaboração espontânea de pessoas interessadas em ampliar e discutir questões de ordem estética das artes em geral, e também questões políticas. A publicação também é uma forma de documentação e reflexão da pesquisa prática e teórica em que se fixa a *Companhia do Latão*. Uma outra frente que a companhia começa a desenvolver é a criação audiovisual. O grupo desenvolveu vídeos-documentários sobre o espetáculo *A Comédia do Trabalho*, sobre a participação brasileira no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, na cidade do Porto, com o espetáculo *O Auto dos Bons Tratos*, veiculado pela *TV Cultura* de São Paulo, e um terceiro vídeo, ainda em processo de edição, tratando das relações entre a cidade do Porto e a cultura brasileira. O que a companhia pretende com essas atividades é ampliar a rede de intervenção do grupo por outras vias, pois acreditam que apenas o teatro não sustenta um projeto de discussão crítica da realidade.

A política de manutenção da companhia estrutura-se no sistema de cooperativa. Grande parte dos integrantes tem uma atividade paralela e complementar ao grupo. Com esforços, o grupo cria condições para a sua manutenção e vem participando de programas de apoio à cultura, como a Lei de Fomento e do projeto *Cidadania em Cena*, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo - ocupação do Teatro Cacilda Becker. Esse projeto objetiva a ocupação e revitalização de diversos teatros públicos da cidade de São Paulo, delegando a algumas companhias o compromisso de movimentar as atividades culturais dos espaços. Apresentações de espetáculos e a oferta de oficinas e eventos culturais têm como intuito aproximar a comunidade do meio artístico. A participação em festivais também vem proporcionando uma maior visibilidade para seus trabalhos fora de sua localidade. Dessa forma, a *Companhia do Latão* vem se articulando para manter um núcleo formativo de pesquisa teatral. Estabelece uma identidade coletiva quanto à natureza operacional do trabalho criativo e também na incorporação de contextos ideológicos endereçados ao espectador *colaborador*.

5.3 DRAMATURGIA EM PROCESSO

“Não existe um bom texto na história do teatro
que não tenha sido escrito na proximidade do palco.
A dramaturgia é uma arte coletiva mesmo que
seja escrita por uma única pessoa”.
(Sérgio de Carvalho)²⁰

Para localizar a gênese da *dramaturgia em processo*, faz-se necessário examinar o espaço da escrita aberta no ensejo das manifestações artísticas. O conceito de *obra aberta*, preconizado por Umberto Eco²¹, é uma noção bastante adotada por muitas estéticas contemporâneas. Em contraposição à *obra-fechada*, que compreende em si um determinado significado, a *obra aberta* permite, por sua estrutura, diversas leituras. Eco argumenta que uma obra literária nunca é definitiva, nunca está finalizada, à medida que vai sofrendo sucessivas modificações de percurso, até sua fruição. A *obra aberta* possibilita romper com a realidade definitiva de uma criação, instigando o receptor a participar do processo criativo no ato da fruição, transitando por diferentes conduções interpretativas.

Para Eco, o discurso aberto surge como ruptura às conclusões definitivas de uma determinada obra, contrário ao discurso persuasivo: “O discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme. O discurso persuasivo tende a confinar o ouvinte nas suas opiniões. Não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola”²². O mesmo se aplica nas formas de construção artística em que o conceito de obra aberta pode ser entendido pela possibilidade de várias leituras durante o processo e, conseqüentemente, no ato frutivo, principalmente quando se trata de uma obra com discurso não-autoritário e polissêmico.

Referência para a compreensão da cultura da atualidade, a *obra aberta* não tem a pretensão de definir limites da tendência operacional na produção artística, muito menos na sua recepção. Essa condição infringe as normas de linguagens convencionadas. Ao abordar a

²⁰ Entrevista concedida para Stela Fischer, agosto de 2002.

²¹ Semiólogo italiano, autor de estudos como *Obra aberta* (1962) e *A estrutura ausente* (1968), e romances: *O nome da rosa* (1980), adaptado para o cinema pelo diretor Jean-Jacques Annaud (1986), *O pêndulo de Foucault* (1988), *A ilha do dia anterior* (1995) e *Baudolino* (2000).

²² ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 281.

ambigüidade da mensagem artística, Eco ressalta a dinâmica dialética entre forma e abertura, na qual a obra deve caminhar sobre diferentes evoluções, perspectivas e interpretações, não encerrando em si um significado cristalizador. Convém ressaltar a colocação do pensador italiano:

“A obra permanece inesgotada e aberta enquanto ‘ambígua’, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas, substitui-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma coerência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e conceitos”.²³

Essa “contínua revisibilidade dos valores e conceitos” pode ser promovida por atos de liberdade consciente de determinadas obras artísticas que se caracterizam pela abertura do percurso operacional e também das formas interpretativas. As interpretações de uma *obra aberta* podem projetar-se em diversas direções, a partir da sugestão da obra²⁴. É cada vez mais comum na dramaturgia, na poesia, no conto, no romance, na música, no cinema e nas HQs²⁵ o receptor chegar a diferentes percepções, conforme a absorção, interação e envolvimento com a arte.

Pós-estruturalismo, ambigüidade, pluralidade de significados, hibridização, intertextualidade e *work in progress* são termos utilizados com freqüência no campo das artes, o que demonstra a tendência contemporânea à abertura da obra artística, o que determina uma relação entre obra, intérprete e fruidor²⁶. Conjuga-se, nesse panorama de inovações e rupturas, um novo trato na escritura cênica e seus procedimentos de criação. Prevaecem, na cena

²³ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47.

²⁴ A exemplo do filme *Timecode* (2000), dirigido por Mike Figgis (*Despedida em Las Vegas*, 1995), investe-se no experimentalismo: a tela é dividida em quatro quadros, nos quais se sucedem histórias diferentes, simultâneas e em tempo real. O filme, feito sem cortes nem roteiro, foi baseado apenas na improvisação dos atores. Cabe ao espectador escolher qual história acompanhar, desenvolvendo cruzamentos e interconexões.

²⁵ As Histórias em Quadrinhos dos ingleses Allan Moore (*Watchmen*, *Do inferno*, *V de vingança*) e Neil Gailman (*Sandman*, *Stardust*) e do brasileiro Lourenço Mutarelli (*Seqüelas*, *Transsubstanciação*), revolucionaram as narrativas textuais e visuais das HQs e suas formas de recepção, figurando anti-heróis com primazia e inovações técnica-narrativa-visuais.

²⁶ Sobre estéticas contemporâneas, o artista suíço H.R. Giger, criador de pinturas *Biomecanóides*, imagens sombrias de seres orgânicos híbridos com máquinas, sugere, a nosso ver, um modelo aberto no ato frutivo. A natureza da sua obra estabelece uma estética chocante, instigadora e ao mesmo tempo atual, uma relação produção-obra-fruição que determina um campo de várias possibilidades interpretativas. Giger, ganhador do Oscar pela criação do personagem *Alien*, o oitavo passageiro (1979), de Ridley Scott, é representante principal do universo *cibernético-telemático*.

contemporânea, experimentações que propõem escrituras múltiplas, polissêmicas, suscetíveis de modificações. Para uma melhor compreensão, segue a explicação de Renato Cohen:

“Formalizando uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia em processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias. (...) Essa cena demarca as passagens contemporâneas do texto ao hipertexto, da interpretação à performance, do corpo físico, em presença, às suas virtualidades, das hibridizações e desdobramentos textuais, pressupondo polimorfismo de conteúdos e de qualidades cênicas, das ambigüidades, polissemias de prismas e de recepções”.²⁷

Assim, diversas são as formas e meios pelos quais se concebem e operam as escrituras cênicas contemporâneas, que trazem como característica comum a natureza processual. Nota-se que, geralmente, a escritura teatral de companhias colaborativas indica um exercício de correspondências entre dramaturgia e a produção teatral, no qual o dramaturgo ou dramaturgista incorpora recursos da cena e atuação, o diretor guia-se a partir dos parâmetros inventivos da criação textual e da atuação, os atores absorvem e interagem com a direção e dramaturgia e, assim, sucessivamente. A teórica teatral Sílvia Fernandes atenta para uma escritura teatral contemporânea que compreende uma “proliferação de vozes heterogêneas”²⁸, composta pelas diferentes autorias dos dramaturgos, diretores e atores vinculados a um processo criador comum. Essa característica define uma dramaturgia e cena polifônica no sentido e processual na forma, uma das principais características da escritura teatral do *processo colaborativo*, que, normalmente, é nomeada como *dramaturgia em processo*.

²⁷ COHEN, Renato. “Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade”. *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n. 1, p.105, junho de 2001.

²⁸ FERNANDES, Sílvia, “A violência do novo”. *Bravo!*, ano 5, n. 51, p. 139, dez. 2001.

5.4 PROCESSO CRIATIVO: formação de uma escritura teatral colaborativa

“Os técnicos participam dos ensaios e os atores ajudam na direção. Acreditamos que só o trabalho coletivo constrói uma obra de arte”.
(Sérgio de Carvalho)²⁹

Dramaturgia em processo é um procedimento de escritura cênica coletiva, realizada na sala de ensaio, na qual o texto não antecede o espetáculo. A terminologia “em processo” se dá devido ao seu caráter formativo. A dramaturgia é produzida pela equipe, que inclui dramaturgo e/ou dramaturgista, diretores e atores que se integram ao processo criativo, e desenvolvem constantes alterações durante seu curso, mesmo após a estréia do espetáculo.

Desde sua criação, a *Companhia do Latão* percebeu a necessidade de pensar um modo de trabalho coletivo, um exercício de autonomia criativa em que se propusesse o apaziguamento das formas autoritárias de organização teatral. Para o diretor Márcio Marciano, “essa autonomia, essa apropriação se traduz na prática do conceito de trabalho não-personalizado, não-individualizado. O que não impede que cada um reconheça no todo sua autoria. O projeto artístico é coletivo. Essa prática dá uma autonomia ao trabalho de construção do ator, diluindo a condição do ator submetido a um diretor ou autor”³⁰. Dessa forma, passou-se a propor uma pesquisa de linguagem e escritura cênica que requer a interação criativa entre os integrantes, principalmente o ator, não apenas como executores de funções, mas como autores. Márcio Marciano continua a descrever as intenções do grupo:

“Desde o princípio ficou claro que o rendimento do ator era muito maior quando ele era não só ator, mas dramaturgo, diretor dos próprios improvisos, quando ele começava a pensar de modo integrado. Nesse sentido que a dramaturgia precisa ser também da responsabilidade dos atores, mesmo que eles não vão dar o acabamento final da palavra literária, o processo gerativo deve ser de conhecimento imaginário deles também. É um princípio de mobilidade da dramaturgia, inscrita num processo de trabalho coletivizado”³¹.

²⁹ Depoimento de Sérgio de Carvalho, in CHAGAS, Paula. “Como fazer teatro político sem aborrecer o público”. *Jornal da Tarde*, p. 3, 31 out. 1999.

³⁰ Depoimento de Márcio Marciano. Seminário *A Presença do Ator*. Porto Alegre, julho de 2002.

³¹ Idem.

A partir da coletivização da criação e da ampliação do campo de abrangência operativo do ator, o grupo primou pela diretriz de dotar os artistas reunidos no processo de critérios e autonomia criativa determinantes. A origem do procedimento de *dramaturgia em processo*, proposto pela *Companhia do Latão*, deu-se durante a reelaboração dramatúrgica de textos, como *A Compra do Latão*, de Bertolt Brecht, tomados como parâmetros para produzir uma escritura própria, de expressão brasileira não-dramática, politizada e crítica. Como primeiro resultado desse procedimento em experimentação, o grupo criou o espetáculo *Ensaio sobre o Latão*. Os primeiros espetáculos da companhia são adaptações de texto de autores consagrados, como Bertolt Brecht e Georg Büchner, criando um novo espetáculo, a partir da idéia original de um texto preestabelecido; adaptando-o conforme os interesses, a época e a realidade em que o grupo se insere. Esse trabalho torna-se uma reescrita dramática, uma recriação, em que a narrativa toma um corpo mais significativo e adequado ao que o grupo deseja comunicar com o trabalho.

Entende-se por adaptação de um texto teatral o trabalho dramatúrgico desenvolvido a partir de um texto inicial a ser encenado. Em uma adaptação, pode-se ousar na criação de novos elementos cênicos: não se exige que as indicações do texto sejam meticulosamente seguidas e se trabalha com mais liberdade criativa. Pode-se cortar as falas, reorganizar a narrativa, incluir e excluir personagens e situações, acrescentar novos textos ou cenas que melhor condigam à encenação. Todas as modificações devem estar de acordo com a unidade e com a proposta dos artistas envolvidos na criação do evento cênico. “Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria”³², define Patrice Pavis.

Mesmo em adaptações de textos dramáticos já existentes, o grupo desenvolve uma escrita coletiva, criando novos diálogos e novas situações. Geralmente, o grupo inicia o trabalho de adaptação compactando o texto original. Em *Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, o grupo não quis interferir na estrutura do texto, apenas reduziu o seu tamanho, com cortes, para facilitar a sua encenação. Durante a temporada, o grupo achou necessário interferir na estrutura textual, para que certas questões ficassem mais atualizadas: “fizemos várias interferências no texto, para tentar deixá-lo mais contraditório e talvez mais dialético. Estávamos procurando um teatro

³² PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*, cit., p. 10.

dialético, um teatro em que as contradições estejam expostas na tensão”³³, revela Sérgio de Carvalho.

Os diretores do grupo também se articulam nas funções de dramaturgos/dramaturgistas, acompanham e dão suportes técnicos e teóricos para a equipe criadora durante todo o processo de elaboração dramaturgical coletiva, intervindo, propondo e organizando idéias, em diálogo e confrontação constantes com os atores. Nesse sentido, encontramos equivalências do trabalho operacional proposto pela *Companhia do Latão*, com o teatro como a arte do encontro, pronunciado pelo diretor polonês Jerzy Grotowski: “sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. Os atores e eu nos defrontamos com o texto”³⁴. Os diretores exercem a função de organizadores na estruturação do material proposto pelos atores, supervisionando e coordenando atividades.

No caso da *Companhia do Latão*, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano ocupam-se com a formação cênica e textual. Normalmente, eles são incumbidos de dar um acabamento final ao texto, criado a partir das experimentações dos atores, tendo como fim o refinamento poético para a base da ação. Em parceria, os diretores deslocam as funções entre eles, segundo Sérgio de Carvalho:

“Às vezes estou cuidando mais do ensaio de direção e o Márcio registrando o que está sendo dito dramaturgicamente. Outras vezes, estou mais na função de olhar a dramaturgia e o Márcio o espetáculo. (...) A experiência tem nos mostrado que às vezes é difícil separar essas fases. O fato de trabalhar em dois facilita um pouco porque um acaba sendo elemento de questionamento do outro. Nesse sentido, acho que tenho um trabalho de parceria muito bom com o Márcio, pois acostumamos suprir as lacunas que o outro está deixando. Tentamos experimentar coisas diferentes: um estar dirigindo de fato e o outro mais distanciado. O que predomina no nosso processo de trabalho é uma relação mais de conjunto e de funções móveis o tempo todo”.³⁵

Em princípio, o processo criativo da *Companhia do Latão* que antecede a formatação de um espetáculo configura-se a partir de uma intensa pesquisa e investigação temática. São

³³ Entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

³⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 49.

³⁵ Entrevista de Sérgio de Carvalho, para Stela Fischer, agosto de 2002.

utilizados variados materiais como ponto de partida para discussões e estudos do grupo: leituras, seminários, entrevistas, observações. Os atores também participam da pesquisa de campo para coleta de materiais reais do cotidiano circundante: locais, como ruas, praças, bares e diversos locais públicos, a partir dos quais os atores observam pessoas e situações para compor o repertório de motivos dramáticos a serem trabalhados no ato cênico em elaboração.

Em seguida, partem para um processo de experimentação, em que os atores desenvolvem cenas com o material coligido, promovendo uma série de improvisações. A finalidade do trabalho também é justapor técnicas e fragmentos de textos que possam surgir durante o processo de pesquisa. Essa prática permite um diálogo entre as “cenas de rua” e as cenas encontradas em textos utilizados como fontes investigativas e referenciais. Sobre o processo de criação do espetáculo *A Comédia do Trabalho*, cabe destacar o depoimento da atriz Alessandra Fernandes:

“Sobre o modo de criação de cenas, no começo existiram dois processos: no primeiro os diretores sugeriam um tema e nós nos juntávamos para fazer uma cena coletiva. Depois, buscou-se um outro sistema: cada ator, a partir de uma fonte ou sugestão, elaborava uma cena e depois ensaiava com as outras pessoas, que acabavam interferindo, dando palpite e modificando a cena, mas a partir de uma base mais concreta”.³⁶



Helena Albergaria e Ney Piacentini, em *A Comédia do Trabalho*.
Foto: Lenise Pinheiro.

³⁶ Depoimento de Alessandra Fernandes, in Caderno de Apontamentos “A Comédia do Trabalho”. *Companhia do Latão*, 2000, p. 16.

Os diretores, assim como os atores, ficam incumbidos de trazer idéias para os improvisos experimentados durante o trabalho de sala, como possíveis fontes de referência e para direcionar o desenvolvimento do trabalho: “o trabalho funciona quando as pessoas estão acompanhando o motivo, para que elas se tornem donas também. A intenção é que todos se tornem co-autores”³⁷, explica Sérgio de Carvalho. O procedimento de criação a partir das improvisações propõe uma exploração das personagens e situações dramáticas, sem haver uma sistematização formal anterior, proposta a partir do imprevisto ou de um tema, gesto ou algum elemento com o qual o ator possa criar espontaneamente os elementos da construção teatral. Dessa forma, há a necessidade de propor um treinamento específico para o ator, como preparação teórica e prática para o processo criativo do espetáculo. Essa perspectiva criativa pode conduzir a métodos próprios de formação e didática do ator, centrados no treinamento corpóreo e vocal, na improvisação, na espontaneidade e na autonomia desse artista. Sobre a interferência dos atores nas improvisações, Márcio Marciano explica:

“Ao improvisar uma cena, cabe ao ator determinar com precisão o ângulo de observação a partir do qual esta será narrada. Os aspectos que devem ser sublinhados e os que devem ser esquecidos. O ator deve definir ainda a quem destinar sua narrativa, quem é seu interlocutor, e cuidar para que as causas do acontecimento fiquem evidentes”.³⁸

O diretor considera a criação laboratorial da *Companhia do Latão* como uma dinâmica diferenciada, em relação ao trato cênico mais tradicional. Exige-se que o ator seja agente do espetáculo. O ator torna-se criador por excelência, exercita sua liberdade e autonomia criativa, sem uma relação de dependência com os diretores ou com o texto, uma vez que essas interferências são determinadas no percurso do processo. Márcio Marciano aponta o objetivo dos diretores da companhia:

“Nosso objetivo é despertar nos atores a predisposição ao debate. Estimular neles o distanciamento crítico constante em relação às cenas improvisadas. Colocar em discussão permanente sua opção ao narrar um acontecimento. Interessa-nos promover a mudança sistemática do enfoque a partir do qual os atores constroem suas representações para que, deste modo, possam superar esquematismos”.³⁹

³⁷ Em entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

³⁸ MARCIANO, Márcio. “Primeiros movimentos”. *Vintém*. São Paulo: Hedra, n. 0, p. 38, 1997.

³⁹ Idem.

No entanto, em alguns casos, existem dificuldades de condução desse trabalho de natureza aberta e não-autoritária, devido à inserção de atores que sentem a falta de um posicionamento mais direto e objetivo por parte dos diretores. De acordo com Sérgio de Carvalho:

“Paradoxalmente, às vezes os atores, principalmente os novos e que não estão acostumados a esse tipo de trabalho, sentem falta de uma condução mais direta. Que alguém diga para eles o que fazer de fato, para onde eles têm que andar no palco. E nós nunca trabalhamos assim, o texto nunca é decorado, será improvisado até o fim. Praticamente não existe marcação, a não ser um ajeitamento da criação. Não existe nenhuma diretriz idealmente planejada de antemão. Ela se realiza. É um processo que depende da confiança dos atores”.⁴⁰

Para tanto, é necessário contar com uma equipe de atores preparados e disponíveis para essa forma de criação processual. Os treinamentos são feitos em função dos espetáculos ou de necessidades que surjam durante o processo criativo. A busca pelo ator potencializado e autônomo é pretensão do grupo, para que haja uma expansão de capacidade de imaginação e intelectual do grupo.

O grupo define o ator da *Companhia do Latão* como *narrador*⁴¹. Isso acaba influenciando nos procedimentos criativos de atuação, definindo o ator não apenas como um técnico da representação. O que determina o trabalho na companhia é uma tentativa de criar um espetáculo localizado em uma perspectiva histórica. Nesse sentido, o ator não pode ser apenas um intérprete, tem de ser, antes de tudo, um narrador, não devendo se ater apenas à construção da personagem. Ao formular as bases da fábula⁴², o ator torna-se veículo para a criação de sentidos. A narrativa poderá suscitar no espectador uma reflexão mais crítica sobre determinado aspecto da realidade social, foco de interesse ideológico do grupo.

⁴⁰ Entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

⁴¹ O ator-narrador, em particular no teatro épico brechtiano, é o mediador entre público e personagens. Sob a forma de personagem, o ator-narrador informa e comenta os acontecimentos diretamente para o público, de forma antiilusionista. Pode utilizar recursos como canções, coros, prólogos, interrupções, epílogos, relatos, projeções e distanciamento para esse fim.

⁴² A fábula, conforme a concepção brechtiana, não se baseia numa história contínua e unificada, mas no princípio de descontinuidade. Não se trata de uma história linear, mas episódios autônomos, quadros dos quais o espectador participa como construtor dos sentidos e da narrativa.

Sob essa perspectiva, o ator se torna um especialista da representação. Ele passa a desempenhar um papel determinante enquanto dramaturgo, na medida em que vai, também, selecionando materiais para transformá-los em imagens cênicas. Talvez nesse sentido, antes de uma preocupação específica com a representação, o ator tem uma preocupação mais abrangente como formulador da narrativa operando, durante um período do processo de criação do espetáculo, na elaboração da escritura dramaturgica, e, em seguida, na escritura cênica. Nesse sentido, também se faz necessário que o ator se desenvolva em uma perspectiva autoral. Para Márcio Marciano:

“Os atores já têm uma certa experiência em pensar a cena com suporte dramaturgico. Isso facilita o nosso trabalho de condução da dramaturgia em processo. Em um primeiro momento, quando ainda se estão estabelecendo as linhas gerais da fábula, com base nos conteúdos que queremos discutir na cena, o papel do encenador não se distingue do papel do dramaturgo. Temos a incumbência de observar de fora a matéria gerada na sala de ensaios e dar a ela uma organização mínima. A partir daí, sugerimos certas orientações que são postas à prova pelos atores no trabalho de improvisação”.⁴³

É intenção do grupo incorporar fundamentos do teatro dialético, nunca fazer da platéia um espaço de harmonização, mas, ao contrário, gerar o mesmo antagonismo que existe em todas as relações sociais no país. Qualquer tentativa de comunhão que pode se dar num conjunto de pessoas parece aos olhos dos criadores da companhia uma falsificação das relações reais de opressão que existe no país. Isso deve ser transferido para a platéia, dividindo-a. A partir dessa visão, a companhia desenvolve um teatro dialético, propondo a cena contraditória. Márcio Marciano explica um dos processos:

“No processo da *A Comédia do Trabalho*, estreamos em um dos principais teatros de São Paulo, para um público de classe média. Ao final do período que ficamos em cartaz, de um lado tínhamos um público formado por classe média e do outro, pessoas da periferia. Isso dividia a platéia porque as cenas que tocavam as pessoas da periferia, chocavam os da classe mais abastada e vice-versa. Aquilo que sensibilizava as pessoas da classe média, era ridicularizado espontaneamente pelos da periferia. A platéia estava desarmonizada. (...) Temos uma obrigação de sempre pensar espetáculos que consigam essa cisão no público. Procuramos trabalhar na contramão, para extrair dessa negatividade, uma poesia que nos leve ao

⁴³ Márcio Marciano, in Cadernos de Apontamentos “A Comédia do Trabalho”. *Companhia do Latão*, p.12, 2000.

otimismo, a alguma afirmação. O que fazemos é mostrar um quadro contraditório, um processo para que todos percebam que é algo que se muda constantemente”.⁴⁴

Como podemos constatar no depoimento anterior, a *Companhia do Latão* deseja, com suas encenações, provocar o espectador a interagir não apenas com os múltiplos aspectos cênicos, mas com a realidade social, na qual está inserido. A prática e a teoria da companhia prevêm formas de relação direta com o espectador, exigindo dele um juízo crítico que dá margem à reflexão. Procedimento comum da dramaturgia épica-dialética, a participação do espectador, conforme explica Bernard Dort⁴⁵, não é mais sob a via da identificação, mas sim no engajamento na própria representação teatral, no jogo que se estabelece entre palco e realidade. É nesse sentido que novas pesquisas, no âmbito da recepção, simultaneamente ao da dramaturgia, devem engajar a prática teatral. Não cabe mais envolver o espectador em uma atmosfera de ilusão, renuncia-se à *quarta-parede*⁴⁶ preconizada por Stanislavski, que separa o palco da platéia. Para Sérgio de Carvalho, existe uma preocupação em construir uma linguagem teatral, na qual o espectador participa com sua inteligência, consciência e sensações. As representações propostas pelo grupo estabelecem um jogo com a platéia, sem o uso do ilusionismo típico do teatro realista. Sob a ótica de Márcio Marciano:

“Não há mítica nenhuma na *Companhia do Latão*, tudo é muito direto e transparente. As cenas se produzem às vistas do espectador com a colaboração da imaginação dele. Não há espaço para que se pense que os artistas que estão no palco são pessoas ‘iluminadas’, diferentes de quem está na platéia. São trabalhadores do teatro assim como quem está na platéia são trabalhadores de outra natureza. Existe uma comunicação direta entre esses trabalhadores, tentando dialogar sobre os problemas da realidade social brasileira. Isso gera um posicionamento muito claro do artista no diálogo com a platéia, e faz com que a platéia também se posicione criticamente não só com relação aos temas abordados nos espetáculos mas também quanto ao modo como nós nos posicionamos frente a esses temas”.⁴⁷

⁴⁴ Depoimento de Márcio Marciano. Seminário *A Presença do Ator*, Porto Alegre, julho de 2002.

⁴⁵ DORT, Bernard, *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 30.

⁴⁶ No teatro ilusionista de Constantin Stanislavski, o espectador assiste à encenação na qualidade de *voyeur*, como mero observador das personagens e situações. Convém destacar a postura crítica do pesquisador Patrice Pavis: “Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre palco e platéia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante denegação.” (*Dicionário de teatro*, cit., p. 316)

⁴⁷ Depoimento de Márcio Marciano. Seminário *A Presença do Ator*. Porto Alegre, julho de 2002.

Ao revelar os procedimentos de como a cena se constrói, rompe-se com a falácia da subjetividade constitutiva da arte, visando à integração do sujeito-espectador pensante, a partir de seu posicionamento crítico diante da obra, que passa a não ser apenas pela via contemplativa, mas como construtor do sentido da obra. Conseqüentemente, o centro da criação artística da companhia consiste no desvendamento, mediante a dialética. Avaliamos a *dramaturgia em processo* da *Companhia do Latão* como um desdobramento da *obra aberta*, devido à sua pluralidade de significados, na qual a dialética é seu método de abordagem, amparando-se particularmente na estrutura processual de criação dramaturgica e na participação crítica do espectador, durante o ato de fruição.

A partir desse estudo, pudemos constatar que não existe uma metodologia fixa de construção da *dramaturgia em processo* do grupo. Em sete anos de existência da *Companhia do Latão*, existem pontos em comum na experiência de criação de um espetáculo para o outro. Existem alguns princípios estabelecidos no processo, embora o grupo prefira não fixar nenhuma metodologia sistematizada, adotando diferentes procedimentos, para cada novo processo. Os diretores acompanham as apresentações da companhia que cumprem temporada, indicando e sugerindo algumas mudanças, conforme o andamento em processo: “muitas vezes são mudanças dramaturgicas que fazemos: detalhes, um título, uma fala, um comportamento da personagem”⁴⁸, comenta Sérgio de Carvalho. A produção pode ganhar mais de uma versão, a partir do percurso processual, atendendo às necessidades estéticas e dialógicas, de acordo com a recepção desejada.

5.4.1 Algumas contradições autorais

Compreendemos que, na *dramaturgia em processo*, a escritura teatral é gerada em colaboração e coletivamente. Para esse fim, as criações entre diretores, dramaturgos e atores devem estar em consonância e correspondência. Todos contribuem para a elaboração textual e, conseqüente e simultaneamente, para a construção da cena. Assim, compreendemos que a *dramaturgia em processo* também deveria creditar ao coletivo a autoria final do texto, mesmo

⁴⁸ Entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

que haja um dramaturgo que responde às exigências formais de elaboração textual. Mas isso, normalmente, não ocorre. Sérgio de Carvalho defende que:

“Existe a coletivização do trabalho, mas existe também a condução dos campos. Existe a dramaturgia e direção estabelecidas, existe uma autoridade nesses campos dada pelo próprio trabalho que não se impõe, mas depende da organização coletiva”.⁴⁹

Apesar da organização e a criação dependerem diretamente do coletivo, o que percebemos é que, na maioria dos casos, o texto final leva a assinatura do dramaturgo, pois esse é seu campo de atuação e ofício. Resta-nos uma dúvida: se o texto foi concebido coletivamente, mesmo que tenha alguém responsável pelo tratamento literário, não deveria delegar também ao coletivo construtor a autoria textual? Parece-nos que a interferência dos atores é decisiva para a resolução textual e compreende uma rede de contribuições, sem as quais a escritura dramática não tomaria sua forma final. Compreendemos que o texto também é resultado de interferências individuais sugeridas e trabalhadas nas improvisações coletivas, uma somatória dos vários elementos e informações propostas por cada participante.

Marcio Marciano explica que “dependendo do espetáculo, pode existir a assinatura de alguém que dará um tratamento literário para o texto. Mas, o texto é construído coletivamente”.⁵⁰ Percebemos que não são todas as encenações da *Companhia do Latão* que requerem um trabalho do dramaturgo distanciado da criação em sala de trabalho. O espetáculo *A Comédia do Trabalho*, por exemplo, foi o processo que mais se aproximou do ideal de construção dramatúrgica desejado pela *Companhia do Latão*. Nesse processo, especificamente, houve uma dissolução das funções especializadas e todos os integrantes participaram da criação como co-autores, delegando ao coletivo a assinatura do texto. Em contrapartida, o último espetáculo da companhia, *Auto dos Bons Tratos*, verteu-se para uma proposta literária mais apurada, distanciando-se da pesquisa de escritura coletiva. Foram os diretores/dramaturgos que se ocuparam na elaboração da escritura dramática, inclusive fora da sala de trabalho, e assinaram a autoria final do texto.⁵¹

⁴⁹ Entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

⁵⁰ Depoimento de Márcio Marciano. Seminário *A Presença do Ator*. Porto Alegre, julho de 2002.

⁵¹ Sobre a autoria dos espetáculos da *Companhia do Latão*, Sérgio de Carvalho explica: “*O Nome do Sujeito* e o *Auto*, consideramos a autoria central minha e do Márcio, com co-autoria do grupo. Os atores são colaboradores. No caso da *Comédia*, consideramos como uma obra coletiva porque o nosso campo de interferência tanto literária quanto dramatúrgica não podia ser destacada do conjunto. No caso do *Auto*, houve uma separação, e consideramos a autoria minha e do Márcio, os atores como colaboradores” (Entrevista para Stela Fischer, em agosto de 2002).

Muitas vezes, é intenção das companhias publicar os textos construídos na proximidade da cena, o que pode lhe conferir autonomia enquanto produção literária. A *Companhia do Latão*, por exemplo, ambiciona uma provável publicação do texto do espetáculo *Auto dos Bons Tratos*. O mesmo acontece com os textos elaborados nos processos de criação dos espetáculos do grupo *Teatro da Vertigem*. A publicação dos textos leva a assinatura de apenas um agente da criação, no caso os dramaturgos responsáveis por esse campo. Salvo a experiência em que o dramaturgo Luís Alberto de Abreu elaborou o texto do espetáculo *O Livro de Jó*, mais distanciado da produção da cena, no qual se nota uma autoria de expressão pessoal na escrita, os outros textos da companhia são resultados de uma forte interferência das experiências práticas dos atores, inclusive muitas delas transcritas integralmente para o texto final. Quando perguntamos ao dramaturgo Fernando Bonassi, responsável pela escritura dramática do espetáculo *Apocalipse I, II*, sobre uma provável contradição da autoria na experiência de escrita dramática do *processo colaborativo* do grupo, ele respondeu:

“Não achava que devia assinar esse espetáculo como dramaturgo. O Tó [Antônio Araújo] me convenceu ao dizer que era como se nós tivéssemos algumas responsabilidades setoriais. (...) O que acho interessante no *Teatro da Vertigem* é que tem esse capataz do texto, esse gerente que orienta. Poder ter o debate com o ator. E eu não atuava, apenas observava o que era feito pelos atores e propunha alguns pontos. A função do dramaturgo, na minha visão pessoal, certamente o Tó diverge disso, é que essa instância leva ao texto. Porque se não tiver isso, desanda. Todas as companhias importantes têm esse vetor do elenco. Quando a improvisação torna-se caótica, o sujeito tem por obrigação, por dever de ofício, tentar ordenar a narrativa. Então, o que eu fiz foi um trabalho de gerenciamento, de busca e devolução para o ator do que acontecia. E que não é a função do diretor limar a cena, ampliar ou adereçar a cena, é uma questão de texto mesmo”.⁵²

Bem compreendemos que, apesar de haver uma coletivização do trabalho, são delegadas delimitações de funções no *processo colaborativo*, no qual aos dramaturgos compete a responsabilidade da autoria textual e dirigismo do processo de criação. É intenção desse modelo de criação teatral compartilhar a autoria da obra, no entanto, na maioria dos casos, o mesmo não acontece com a assinatura final dos campos especializados. Encontramos aqui algumas contradições, em relação às intenções de coletivização da escritura dramática dos grupos e ao que

⁵² Depoimento de Fernando Bonassi, no encontro *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramatúrgicas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 27 de novembro de 2002.

de fato se estabelece diante da questão da autoria textual. Convém ressaltar que não nos opomos à documentação ou publicação dos textos, muito menos que levem a assinatura do responsável pelo tratamento apurado das palavras. Mas, acreditamos que se deveria creditar ao coletivo a autoria da escritura dramática, mesmo quando um processo compreenda um dramaturgo que se responsabilize pelo tratamento literário.

5.5 AUTO DOS BONS TRATOS

“Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.
(Sérgio Buarque de Holanda – *Raízes do Brasil*)

Os diretores da companhia definem o *Auto dos Bons Tratos* como uma síntese entre dois processos anteriores: *O Nome do Sujeito*, pelo apuro literário e qualidade do texto e *A Comédia do Trabalho*, por se estruturar em bases coletivas, na criação dramaturgica e cênica. O que diverge dos experimentos anteriores foi que a escritura dramática desse espetáculo levou a assinatura final dos diretores-dramaturgos. O texto foi gerado em sala de ensaio, com a colaboração do atores do grupo, no entanto o tratamento literário foi estabelecido por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho.

A partir do estudo do tema e fundamentação teórica, o grupo desenvolveu uma série de experimentações, tendo os improvisos como ponto de partida, para a construção dramaturgica, criação das personagens e das cenas. Por vários meses, o grupo trabalhou com temas variados. Como fundamentação para a escrita, o grupo entrevistou historiadores e utilizou fontes bibliográficas e jornalísticas sobre o tema da imigração. No final de 2001, optaram por trabalhar o tema sobre a província de Porto Seguro, no início da colonização. A principal orientação conceitual proveio da obra *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, sociólogo e historiador, cuja comemoração dos 100 anos de nascimento ocorreu no mês de julho de 2002.

O *Auto dos Bons Tratos*, encenou o primeiro processo de inquisição ocorrido no Brasil, cujo réu era o capitão donatário de Porto Seguro, Pero do Campo Tourinho, preso sob a acusação de heresia e blasfêmia, em 1546. O espetáculo narrava um período em que o Brasil fazia parte de

um sistema de relações de produção chamado de “carreiras das Índias”. Foi o período em que os capitães donatários chegaram ao país com o objetivo de povoar e escravizar a mão-de-obra indígena, como forma de expansão do capital. Pero do Campo Tourinho representa uma figura contraditória, pois à medida que configurava a exploração do trabalho indígena como um modo de acumulação de capital, era contra a Igreja que promovia o genocídio nas nações indígenas.



Cartaz do espetáculo *Auto dos Bons Tratos*.

O foco de interesse nessa criação, foi especificamente, a experiência literária, atentando para um trato cuidadoso com a escritura, na qual os diretores/dramaturgos ocuparam um grande período de tempo fora da sala de ensaio. “Estávamos sentindo a necessidade de ter um avanço literário. Evidentemente, os atores contribuíram, mas no sentido de experimentar as imagens, a partir de algo que vinha muito da dramaturgia”⁵³, explica Sérgio de Carvalho. O trabalho de dramaturgia do espetáculo deu-se de duas formas: primeiro, a partir dos temas dados para os atores desenvolverem em improvisos. Num segundo momento, os diretores introduziam uma apresentação prévia do texto em elaboração. Foram os diretores que sugeriram a maioria das situações dramáticas, passaram textos-fontes como referências para os atores que, por sua vez estudaram, a fim de dar corpo cênico ao tema escolhido. Na sala de ensaio, os diretores se encarregaram de conduzir e orientar a construção dramática e cênica, cercado o trabalho de

⁵³ Entrevista para Stela Fischer, agosto de 2002.

dos atores com limites, estímulos e dirigismos que convinham à criação. A colaboração entre os integrantes se estabeleceu na medida que todos contribuíam na elaboração de estratégias construtivas da obra. Entretanto, nessa experiência especificamente, a dramaturgia esteve em primeiro plano de operação, concentrada nas funções dos dramaturgos/dramaturgistas.

Apesar de haver um “comitê central” responsável pela elaboração textual, os atores também tiveram liberdade de trazer para a sala de ensaio fontes correlatas ao tema para fundamentação e condução do trabalho. Durante o processo, conforme o tema foi se definindo, os atores desenvolveram seminários sobre pontos variados, por exemplo: os jesuítas no Brasil, a colonização do índio, a questão da terra. Iniciando uma nova fase da pesquisa, o grupo formatou a criação das personagens, sugeridas pelas pesquisas e orientação dos diretores/dramaturgos. Como finalização da tessitura dramática, o grupo rastreou a bibliografia sobre esse assunto e desenvolveram sua própria leitura do tema.

Os diretores também escreveram grande parte das cenas a partir das improvisações que surgiram de exercícios. Nesse caso, os atores improvisaram, fizeram correções de percurso, até se aproximarem à cena desejada. Na sua maioria, a estruturação textual se constituiu em quadros. A cena, semanticamente independente, foi redescoberta em um sentido parcialmente diferente, na sua justaposição e relação com outras cenas. A cena tinha uma certa autonomia em relação ao conjunto, que propiciou ao grupo trabalhar sobre os quadros separadamente, podendo conjugar textos paralelos, poemas, cortes, canções e idéias de personagens que não necessariamente estavam vinculados à cena. Essa é um procedimento usual da dramaturgia épica-brechtiana. O interesse na dramaturgia épica deu-se a partir dos estudos da teoria dramática brechtiana, como observa Sérgio de Carvalho:

“Não chamávamos de épica, mas como dramaturgia antidramática, mais explosiva, fragmentária, uma dramaturgia no fundo da crise do sujeito. Hoje posso avaliar como uma dramaturgia da consciência reedificada, do homem ‘coisificado’ e da luta contra isso pela forma. Uma dramaturgia que percebemos que era da mesma família do teatro épico que Brecht desenvolveu”.⁵⁴

⁵⁴ Entrevista de Sérgio de Carvalho, para Stela Fischer, em agosto de 2002.

Com o *Auto dos Bons Tratos*, a *Companhia do Latão* deu continuidade à pesquisa sobre o procedimento criativo individual do ator, tendo como princípios a contradição e organização épica da ação. Ao entrar em contato com a célula dramática, foi necessário para o ator dar um salto qualitativo, para que a mesma se tornasse mais crítica e contraditória. Para tanto, os diretores sugeriram aos atores que criassem no seu *gestus*⁵⁵ a contradição, transformando a cena em épica. No entanto, para torná-la épica foi preciso distanciá-la, ou seja, utilizar recursos que consistiam em alterar a percepção do receptor, a fim de direcionar sua compreensão ou percepção para determinado ponto. Compreendeu técnicas anti-ilusionistas e épicas, causando um efeito de estranhamento, o que ofereceu à obra um caráter não apenas estético, mas ideológico. Como um dos recursos de distanciamento, o grupo delegou ao ator a função de narrador. Em passagem pelo texto do espetáculo, notam-se diversas inserções desse narrador que contextualiza a cena:

“Bem-vindos senhores espectadores, esta peça é uma fábula aos pedaços. Imaginem um rinoceronte e um elefante postos a duelar em praça pública pelo capricho de um rei antigo. E imaginem agora a multidão de centopéias, minhocas, e toda a plebe de bichos, esmagada sob as patas dos monstros em luta. O resultado disso é uma peça despedaçada. Que nossa ruína se complete com a simpatia de sua imaginação”.⁵⁶

Ou ainda:

“11 de novembro de 1545. O Capitão e donatário de Porto Seguro, Pero do Campo Tourinho, invade a igreja, interrompe a missa de São Martinho e arrasta os homens ao trabalho. No dia seguinte, o vigário Bernard de Aureajac hesita entre salvar os humildes e abater os ímpios”.⁵⁷

A cada quadro, na maioria das vezes, existia a interferência de um narrador que informava, comentava e enunciava a situação dramática diretamente ao espectador e passava a palavra às personagens que davam continuidade à fábula. Esse recurso, promulgado pelo teatro-épico brechtiano, veio a reforçar o discurso narrativo da ficção, no qual estava contada a fábula,

⁵⁵ Entende-se por *gestus* o recurso da prática brechtiana que reforça a ação social de um personagem e as interações com os outros. Para Pavis, o “*gestus* se situa entre a ação e o caráter: enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. O *gestus* é sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso”. (PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*, cit., p. 187).

⁵⁶ CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. *Auto dos bons tratos*. Acervo da *Companhia do Latão*: São Paulo, 2002, p. 1.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 2.

rompendo com possíveis situações de ilusionismo cênico. Outro recurso utilizado pela companhia para quebrar a ilusão da cena foi a inserção de canções ou textos em coro, que comentavam ou apresentavam uma crítica à situação que estava sendo encenada. Como no momento em que o engenho de Tourinho se quebrou devido à forte chuva, como se fosse uma resposta à sua ação exploratória da mão-de-obra indígena:

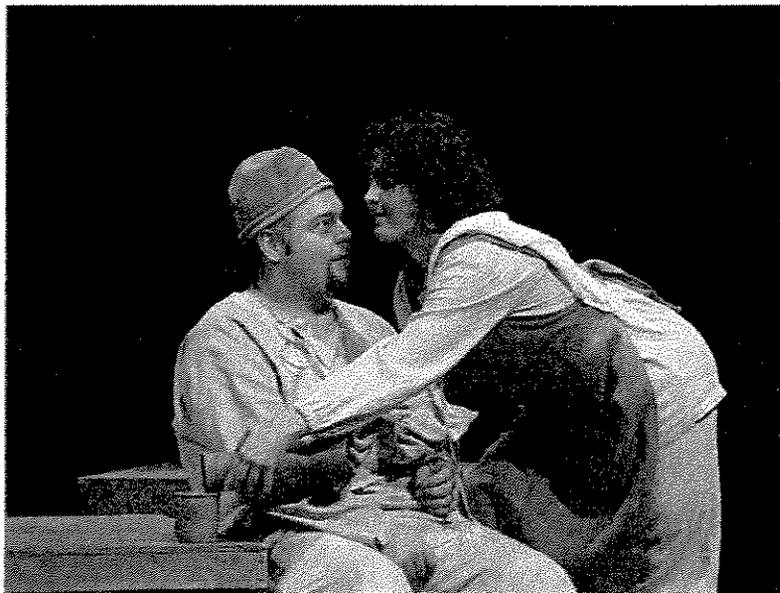
“Coro cantado – Grande Tourinho, teu deus te traiu, Grande Tourinho, teu deus te deixou. Arrancou-te a espada da mão. E te lançou tão cruel maldição.

Voz solo – Fracassaste na tua empresa.

Coro cantado – Por que teus filhos não te defendem? Por que dos ferros não grita os teus? Onde estão os teus pobres capachos? Todos correm de volta para o mato.

Voz solo – Deves aos homens e deves a Deus.”⁵⁸

Outro recurso de distanciamento cênico, utilizado com frequência nos espetáculos da *Companhia do Latão*, foi a sobreposição de uma outra voz ao personagem que estava em cena, em um procedimento semelhante ao de “dublagem”. Ou ainda, duas cenas com diálogos, acontecendo simultaneamente. Coube ao espectador definir qual cena irá acompanhar.



Heitor Goldflus e Cátia Pires, no espetáculo *Auto dos Bons Tratos*.
Foto: Paulo Heise.

⁵⁸ CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. *Auto dos bons tratos*. Acervo da *Companhia do Latão*: São Paulo, 2002, p. 12.

Assim, a companhia buscou utilizar procedimentos e formas diferenciadas para precisar a dramaticidade da cena. O que a tornou dialética foi o fato de apresentar contradições. Não houve nenhum recurso diretamente para a platéia, porém o grupo possibilitou, dentro da própria célula dramática, desenvolver formas variadas de distanciamento. Isso se deu a partir da análise ativa das situações e das personagens. O teatrólogo russo Constantin Stanislavski também trabalhou, na sua fase final de experimentação cênica, com a contradição, utilizando a expressão “ação transversa”: o ator nunca deve atingir seu objetivo diretamente. Trabalha-se para atingir os objetivos, no entanto criando formas de negação aparente para que ele se realize. Na medida em que se tenta negar algo, torna-se presente – eis a contradição que os procedimentos cênicos da *Companhia do Latão* desejam seguir para não cair na representação realista e adquirir vivacidade na criação das personagens. Sérgio de Carvalho comenta:

“Procuramos um realismo *shakespeariano*, que aponte as contradições históricas e que revele, junto com a cena, seus mecanismos de produção. Por isso os atores da *Companhia do Latão* se trocam em cena, se maquiam, executam a música, preparam a cenografia em cena, mostrando para o espectador como se constrói o espaço imaginário”.⁵⁹

O grupo manteve a opção de utilização mínima de recursos cênicos potencializados. Serviu-se de praticáveis que se transformavam em vários ambientes do espetáculo (igreja, tribunal ou o pelourinho na praça pública). Os atores manipulavam o espaço da cena a partir de objetos simples, criavam a sonoplastia em cena, sem utilização de recursos artificiais para esse fim, o que exigiu do espectador a participação imagética na construção da narração. O grupo desempenhou uma complexa tarefa de ambientar, criar personagens e desempenhar funções narrativas. A partir da narrativa, o grupo elaborou a música e o espaço imaginário, como forma de organização da cena. Os construtores da cena não apareciam apenas no texto dramatúrgico ou na interpretação dos atores, mas também, na utilização de outros elementos narrativos, em pleno exercício de *colaboração*.

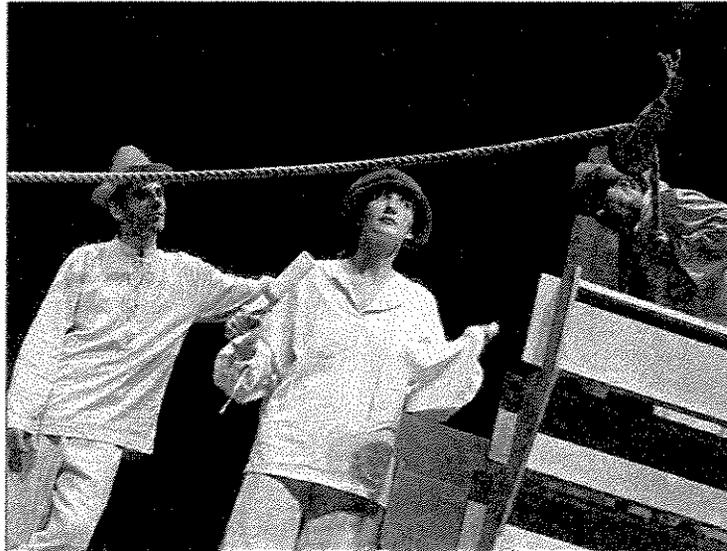
O espectador ocupava o espaço cênico, dispondo-se no palco, junto aos atores. Essa condição sugeriu uma relação mais direta entre atores e público, embora não exigia deste uma

⁵⁹ Entrevista de Sérgio de Carvalho, para Stela Fischer, em agosto de 2002.

interação ativa, mas a participação no plano da imaginação, das conexões simbólicas que o espetáculo constrói. Sobre a participação do espectador, Sérgio de Carvalho observa:

“O *Auto* exige muita concentração, e por isso fizemos essa relação tão próxima do público: pôr o espectador diante do espetáculo de uma maneira mais concentrada do que o palco italiano faria. É uma peça que tem muitas informações e exigência de concentração. Não que ela seja difícil, mas no conjunto é uma peça exigente, literária, como um livro”.⁶⁰

A criação de *Auto dos Bons Tratos* foi permeada com uma certa urgência na sua resolução. Sérgio de Carvalho define essa condição como um erro estratégico, devido ao compromisso de tempo: “trabalhamos com muito menos tempo do que costumamos trabalhar. Tanto que a peça foi sendo reescrita durante a temporada”⁶¹, justifica o diretor, em função do compromisso com o Projeto de Ocupação do Teatro Cacilda Becker. Essa condição do trabalho exigiu da companhia estreiar o espetáculo mesmo não estando totalmente finalizado, para então ir moldando sua construção, conforme o andamento da peça e relação com o público. Apesar desses percalços de produção, o grupo considerou o espetáculo como uma nova fase laboratorial da *dramaturgia em processo*, ressaltando a importância da montagem, para futuros trabalhos do grupo.



Emerson Rossini, Helena Albergaria e Ney Piacentini, no espetáculo *Auto dos Bons Tratos*. Foto: Paulo Heise.

⁶⁰ Entrevista de Sérgio de Carvalho, para Stela Fischer, em agosto de 2002.

⁶¹ Idem.

O crítico teatral Alberto Guzik tece o seguinte comentário sobre a participação do espetáculo no XI Festival de Teatro de Curitiba (2002):

“A peça, escrita por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, é mais um passo do Latão na criação de equivalentes brasileiros e contemporâneos da obra de Bertolt Brecht. Não é um texto fácil. (...) O trabalho é simples, austero, e traz nesse despojamento uma grande beleza visual. A ausência de elementos cênicos, reduzidos a quatro praticáveis e um pelourinho, e a funcionalidade discreta dos figurinos parece ampliar o espaço aberto para o debate das idéias. Esse teatro, que assume sem medo uma função pedagógica, torna-se radical não pelo emprego de tecnologias de ponta ou pela qualidade subterrânea e contraventora da pesquisa, mas por dar as costas a recursos teatrais, concentrando-se na discussão das idéias, na exposição racional e bem elaborada dos temas em questão”.⁶²

A função pedagógica a que se refere Guzik verte-se do sentido de instruir o espectador a desenvolver uma percepção dos procedimentos estéticos e artísticos e, principalmente, tomar um posicionamento crítico diante das questões sociais e políticas estabelecidas pela obra. O *Auto dos Bons Tratos*, após sua estréia na cidade de São Paulo, participou do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica -FITEI-, na cidade do Porto, em Portugal. Seguiu sua trajetória, dando continuidade à participação no projeto *Cidadania em Cena*, pelo qual o grupo pode dispor do Teatro Cacilda Becker como espaço para empreender suas atividades artísticas. O grupo também contou com o apoio do *EnCena Brasil*⁶³, da Funarte, do Ministério da Cultura.

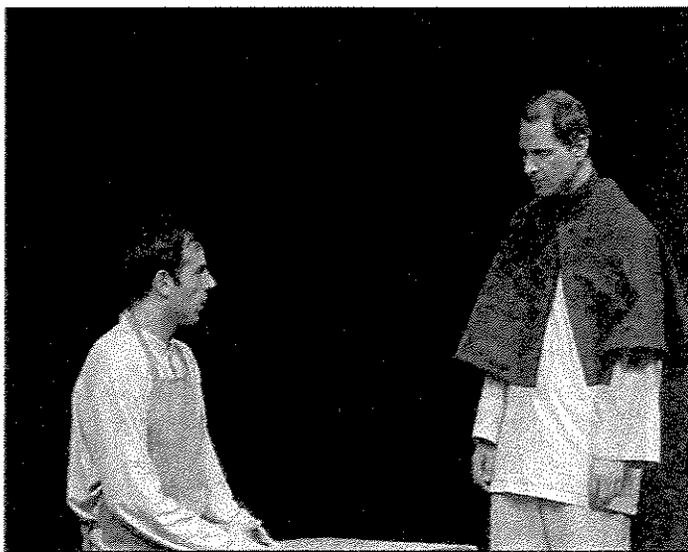
Assim, a partir da análise do espetáculo *Auto dos Bons Tratos*, podemos traçar um panorama de como se estabelecem as diretrizes da escritura teatral dos grupos de investigação cênica colaborativa. A *Companhia do Latão* não fixa nenhum modelo ou metodologia de trabalho. Tendo o ator como um dos principais colaboradores na criação das escrituras, todos integrantes estão envolvidos em um projeto de pesquisa cênica, em busca de soluções condizentes e relacionadas à nossa realidade social. O grupo constrói a cena à vista do espectador, exigindo deste uma interação não apenas contemplativa, mas decisiva e transformadora. A escritura cênica da *Companhia do Latão* apropria-se de várias vozes e

⁶² GUZIK, Alberto. “Política mostra a cara no Festival de Curitiba”. *O Estado de S.Paulo*, Caderno 2, p. D5, sábado, 30 mar. 2002.

⁶³ *EnCena Brasil* é um projeto do Ministério da Cultura voltado para o incentivo de montagens de companhias e grupos teatrais que encontrem dificuldades em captar recursos para as suas produções. Encontra-se na sua segunda edição e, no ano de 2001, beneficiou 131 companhias, das 666 inscritas no programa.

interferências, tornando-se uma antologia de diferentes autores. O apuro da palavra é preocupação dos diretores/dramaturgistas, oportunidade essa para exercitarem seu potencial como dramaturgos. O ator torna-se o facilitador das composições dos diretores-dramaturgos-dramaturgistas, aquele que aponta caminhos e desdobramentos da obra. A formatação final fica a cargo deste, que se ocupam com a escrita e direção dos espetáculos. Toda e qualquer forma de alteração é bem-vinda, se estiver de acordo com o ideal desejado pelo grupo. A inserção do espectador como dado colaborador para a criação é imprescindível para a cena processual do *Latão*. Assim, a partir desse estudo, podemos afirmar que a *dramaturgia em processo* torna-se um dos procedimentos de escritura dramática inseridos no contexto do *processo colaborativo*, conjuntura difundida e preconizada pelas principais companhias teatrais brasileiras dos anos 90. Concluímos este capítulo com as palavras de Sérgio de Carvalho, sobre o trabalho em grupo da *Companhia do Latão*:

“O teatro reproduz a mesma dificuldade política da sociedade. Não é fácil juntar um grupo de pessoas em torno de um projeto. É difícil na sociedade, difícil numa sala de ensaio. Porque as pessoas têm necessidades diferentes, formações diferentes, interesses diferentes. Agora, gradativamente isso é conquistável, (...) quando todos se responsabilizam pela invenção da peça, quando os atores se tornam um pouco dramaturgos e os dramaturgos um pouco atores”.⁶⁴



Emerson Rossini e Ney Piacentini, no espetáculo *Auto dos Bons Tratos*.
Foto: Paulo Heise.

⁶⁴ Depoimento de Sérgio de Carvalho, in. KINAS, Fernando; LEITE, José Corrêa. “Arte de Potencial Político”. Revista *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 47, p. 63, fev/mar/abr. 2001.

CONCLUSÃO

Os anos 90 foram um período de expressão e fortalecimento do teatro de grupo brasileiro. A consolidação de grupos criados nas décadas anteriores e a ascendente formação de companhias teatrais propiciaram um momento de vitalidade para as artes cênicas e a literatura dramática nacional. Constatamos que a maioria das companhias edificou-se, principalmente, sob princípios de continuidade de trabalho, pesquisa de linguagens, aprofundamento conceitual, experimentações cênicas e dramáticas e aquisição de metodologias próprias, geridas através da investigação em grupo. Na sua grande parte, a forma de estruturação das companhias se deu a partir de cooperativas, alternativa administrativa e de manutenção artística que melhor se adequa à situação econômica nacional.

A grande virtude das companhias teatrais em voga nos anos 90 foi o encontro e a simbiose criativa entre a atuação, encenação e dramaturgia. Geralmente, apresentam uma dinâmica de inter-relações entre seus integrantes, que exige um exercício de equilíbrio, ponderação e colaboração entre as partes criadoras. Cria-se um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado na interação entre as autorias individuais, em que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo de organização teatral tradicional e de expressão artística centrada em um único sujeito que responde à criação total. Para denominar tal modelo de criação teatral em grupo, surge uma nova terminologia: o *processo colaborativo*. Percebemos que o detentor de poder sobre a realização e a manutenção das companhias é o coletivo.

Notamos que essa forma de criação sofre contaminação das experimentações propostas pela criação coletiva dos anos 60 e 70, que constituíram um momento de incidência e expressão do teatro de grupo brasileiro. Muitas companhias desse período apresentavam procedimentos semelhantes ao que vem sendo propagado pelo teatro de grupo da atualidade. Averiguamos que co-existiam formas diferenciadas de criação coletiva. A primeira, com uma ideologia mais libertária, anarquista e experimental, contestando os padrões do mercado cultural e propondo uma criação em grupo, em que todos se articulavam nas mais diferentes funções, sem haver especialização de campos, nem hierarquia na forma de organização teatral. E uma segunda forma,

igualmente experimental, e que se aproxima do *processo colaborativo*, na qual se conservavam as funções e distribuições de tarefas. Os parâmetros que delimitavam os campos de atuação eram menos rígidos e a concretude de cada função apenas se realizava sob o viés da participação e da contribuição em cadeia. Assim, notamos equivalências e pontos de contato entre essa variável da criação coletiva e o *processo colaborativo*. Em contrapartida, a dinâmica interna das companhias em vigor atualmente propõe uma divisão de trabalho formal, que delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor da criação cênica. Esse artista responsável por sua área responde e desenvolve uma síntese das proposições sugeridas pelo conjunto e estrutura de forma conveniente a concepção geral do espetáculo. Essa condição propicia a proliferação de vozes autorais, que operam sob a égide da integração das partes e da criação em grupo. Equivale dizer que, sob influência dos movimentos teatrais das décadas anteriores, o *processo colaborativo* é um desdobramento da criação coletiva dos anos 70, em interação com a tendência de teatro de diretor, expressão autoral dos anos 80.

Notamos, a necessidade de criar uma nova terminologia que defina a prática em grupo, não associada ao termo criação coletiva, devido a uma série de preconceitos e estigmas ligados ao termo que caracteriza um momento específico da história do teatro. Tido como um conceito recente no âmbito da atividade teatral brasileira, a originalidade do *processo colaborativo* encontra-se no compromisso com a pesquisa de linguagem, na continuidade de trabalhos em equipe, na reflexão e sistematização de seus procedimentos, na iniciativa de uma produção dramaturgica nacional e na implementação de melhores condições e subsídios para uma política cultural brasileira. Dessa forma, torna-se uma tendência que emerge com vigor e que podemos considerar como uma categoria e identidade do teatro nacional dos anos 90.

Para compreender esse campo de experimentação cênica, foram investigados procedimentos criativos de quatro companhias características dessa cena, alinhadas sob o procedimento *colaborativo*. Muitas delas, como o *Lume* ou a *Companhia do Latão*, preferem não definir sua *práxis* como colaborativa. A *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* é a que mais se aproxima do modelo criação coletiva dos anos 70, e assim define a sua arte. Já o *Teatro da Vertigem*, ao que tudo indica, é a companhia que inaugura e difunde o termo *processo colaborativo*. Notamos que, na prática, as companhias desenvolvem pesquisas e propostas com

características particulares, embora amparadas no coletivo construtor. Assim, os recortes e a dimensão analítica desenvolvida, auxiliaram na estruturação de um panorama importante das questões pertinentes ao teatro brasileiro contemporâneo e na identificação dos procedimentos de construção de texto cênico, processos de atuação, encenação e relações com a cultura contemporânea.

Convém destacar que, no teatro de grupo contemporâneo, coexistem companhias que lidam com maior liberdade de trânsito entre uma função e outra, sem delimitar formalmente campos de atuação, como ocorre com a *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, que aproxima sua prática ao modelo de criação coletiva baseada em uma ideologia libertária, mas que prima e avança em suas investigações de linguagens. O grupo atualmente toma para si novas exigências e compromissos com a arte teatral, acompanhando a evolução do teatro de grupo brasileiro. Notamos que os atores/atadores do grupo são autogestores e se apropriam das diferentes funções de uma produção cênica. Essa condição instrumentaliza o ator e amplia as possibilidades de criação do ato cênico. Dessa forma, o atador não encerra uma única função na criação, mas aprende a manusear outras linguagens que auxiliam na criação do espetáculo, em sua totalidade.

Compreendemos, a partir da análise da prática da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*, que a divisão de trabalho e o estabelecimento de regras internas são necessários para garantir a organização interna e viabilizar a eficácia do trabalho em grupo. Atores, diretor, dramaturgo, enfim, o coletivo, estão em diálogo permanente, decidindo conjuntamente os rumos da criação e a manutenção da equipe. A cooperativa deve atender à instituição de uma disciplina, regulamentação de regras internas, elaboradas conforme a necessidade e ocasião da atividade coletiva, que são geridas a partir de um movimento espontâneo na dinâmica do grupo. Nesse sentido, no *processo colaborativo*, quem estabelece as regras é, geralmente, o coletivo, favorecido pelo desenvolvimento da liberdade individual, produto de uma regulamentação da política interna do grupo.

A partir desse movimento de autonomia e autogestão do trabalho criativo, percebemos um remanejamento da função do ator. Seu campo de interferência abrange não apenas a especialidade da representação, mas as diferentes vertentes da produção da cena, como propõe,

entre outros casos, o *Lume*. O grupo campineiro tende a extinguir a figura do diretor, delegando ao grupo o compromisso de estabelecer uma direção compartilhada. A exigência que recai sobre o campo de atividade do ator pluraliza suas habilidades e desempenhos. Nessa perspectiva, exige-se do ator uma formação mais apurada. É como o ator-pesquisador do *Lume* vem se desenvolvendo, em busca de parâmetros e metodologias para a especialização da arte de ator. A perspectiva colaborativa se realiza internamente, distribuída entre seus integrantes durante a criação artística e na manutenção da equipe.

Compreendemos que o ator do *processo colaborativo* não se reduz simplesmente a ser executor de uma função, mas torna-se o centro de reflexão sistemática e o principal vetor criador da obra artística. Sem as suas intervenções autorais, a dramaturgia e a direção têm dimensões criativas diminuídas, pois cabe também ao ator fornecer subsídios inventivos. Todo projeto artístico das companhias pesquisadas também é propriedade do ator. Nele se concentram os parâmetros da encenação, pois é o ator quem alimenta, contrapõe e estabelece negociações com a equipe criadora.

Notamos que, apesar do ator tornar-se co-autor da criação cênica, existe, na sua maioria, a necessidade de alguém para orientar e coordenar o trabalho. A unidade, a coerência, a organização e a resolução final ainda são tarefas do diretor ou líder de grupo. Embora não lhe pertença a criação da encenação em sua totalidade, o diretor do *processo colaborativo* concilia seu trabalho coletivamente com o grupo, supervisionando e coordenando atividades, organizando as contribuições dos criadores, a favor da unidade e coesão do ato teatral. Constatamos que a função do diretor está sendo continuamente revista e modificada. Perdeu seu caráter exclusivamente autoral/pessoal, em função do coletivo construtor, no entanto sua presença se faz necessária. Ao analisar a prática do *Teatro da Vertigem*, notamos que a autoridade do diretor Antônio Araújo é reconhecida espontaneamente pelo grupo. Sua função toma, além da perspectiva criativa, dimensões organizacionais e a liderança, nesse caso, move-se naturalmente, conforme a ação do grupo, e a antevisão dos meios é anulada, em função da evolução do processo. O desempenho do líder verte-se menos pela autoria centralizadora da unidade criativa e mais pela junção das contribuições. Assim, compreendemos que o modelo de organização teatral do *processo colaborativo* não delega poderes única e exclusivamente ao líder do grupo, nem o

tem como uma entidade isolada. A unidade tende a desenvolver trabalhos constitutivos, em que a participação e a demonstração de capacidade para produzir cooperativamente é que determinam a prática cênica contemporânea. O *Teatro da Vertigem* faz do *processo colaborativo* uma marca da cena nacional.

Com frequência, a escritura textual do *processo colaborativo* é elaborada coletivamente, em proximidade da construção da cena. Esse procedimento origina-se da intervenção dos atores e diretor para esse fim, mesmo que tenham como referência um texto teatral preestabelecido ou contem com a presença de um dramaturgo no corpo criador. A *Companhia do Latão* afirma o procedimento de *dramaturgia em processo*, método baseado na criação textual a partir de improvisações e na experiência particular do ator. As improvisações muitas vezes não se apóiam apenas na espontaneidade dos atores, mas são amparadas pela reflexão e discussão coletiva, na coleta de materiais em pesquisas de campos realizadas pelos atores, nas leituras de textos-fontes que geram temas e materiais para o trabalho prático de construção da cena e da dramaturgia. Sobre a *dramaturgia em processo*, concluímos ser esse um dos procedimentos de escritura cênica mais visados no teatro de grupo da atualidade. Indissociável à cena, a tessitura dramática apresenta um caráter maleável e circular: envolve diretor, ator, dramaturgista ou dramaturgo, diferentes técnicos-artesãos, até a sua recepção, com a intervenção do espectador. Completando seu ciclo, retorna ao coletivo criador, de onde são planejadas modificações operacionais (estéticas ou dramáticas), guiando-se, por fim, através de uma via dramática móvel, aberta e sempre em construção. Essa natureza processual da escritura é requisito do *processo colaborativo*.

Refletindo e analisando a questão da autoria teatral em grupos que criam a partir do *processo colaborativo* e da *dramaturgia em processo*, podemos concluir que o teatro contemporâneo brasileiro torna-se veículo de construção e renovação da dramaturgia nacional. Constatamos que a autoria teatral é fruto de um trabalho coletivo apesar de muitas vezes, o texto final levar a assinatura de apenas um colaborador, no caso, o dramaturgo responsável por esse setor da criação. Ou ainda contar com a orientação e o dirigismo dos diretores/dramaturgista para a formatação da obra.

Seguindo esse raciocínio, o que podemos concluir, com relativa precisão, é que a dinâmica de cada companhia pesquisada se processa com características próprias e, por essa razão, não podemos fixar formas nem metodologias para o *processo colaborativo*. No entanto, podemos antever que tal procedimento é a matriz legitimadora de avanço do teatro nacional, em todas suas interfaces. Reconhecemos, nas companhias pesquisadas, os esforços em refletir e sistematizar os procedimentos de criação, bem como a urgência em implementar uma política cultural que privilegie suas manifestações artísticas. Notamos, também, que grande parte das companhias em vigor, desenvolve funções didáticas. Escolas, cursos e oficinas são propostas à comunidade, como parte integrante de suas atividades. São compromissos com o fazer artístico e o social, no qual o coletivo toma iniciativas para avançar artística e politicamente, possibilitando, também, a participação do meio social, na afirmação de uma identidade cultural brasileira.

Por fim, nos restam algumas dúvidas: que lugar ocupará o *processo colaborativo* na história do teatro brasileiro? Trata-se de uma tendência passageira, uma expressão de moda, ou se afirmará na cena brasileira? Será um modelo precursor de um estilo de criação teatral de grupo? Sejam quais forem as respostas, consideramos que o teatro de grupo contemporâneo é o principal vetor do avanço da cena e da dramaturgia nacional. Finalizamos com os dizeres do teatrólogo Fernando Peixoto sobre o teatro de grupo:

“Teatro de grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas”.¹

¹ PEIXOTO, Fernando. “Teatro de grupo: significado e necessidade”. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano 1, n. 1, p. 1, 1992.

FONTES REFERENCIAIS E BIBLIOGRAFIA

Apresentamos, a seguir, o conjunto de material bibliográfico referencial ao contexto da pesquisa, bem como uma relação de fontes primárias de pesquisa, constituída por espetáculos, entrevistas, depoimentos, fontes multimídicas, programas e catálogos, artigos e participação em cursos, oficinas e seminários.

RELAÇÃO DE ESPETÁCULOS

Companhia do Latão:

A Comédia do Trabalho. Sesc Anchieta-Consolação, São Paulo, 2000. Reestréia no Teatro Cacilda Becker, São Paulo, nov. 2002.

Auto dos Bons Tratos. XI Festival de Teatro de Curitiba, Teatro da Reitoria, Curitiba, mar. 2002; Teatro Cacilda Becker, São Paulo, jun. 2002.

Santa Joana dos Matadouros. VII Festival de Teatro de Curitiba, Teatro Fernanda Montenegro, Curitiba, mar. 1998.

Teatro da Vertigem:

O Paraíso Perdido. Igreja Santa Ifigênia, São Paulo, 1992. Reestréia na Catedral Anglicana de São Paulo, jan. 2003.

O Livro de Jó. Hospital Umberto Primo, São Paulo, 1995. Reestréia em dez. 2002.

Apocalipse 1,11. Presídio do Hipódromo, São Paulo, 2000. Reestréia em dez. 2002.

Lume:

Kelbilim, o Cão da Divindade. Direção: Luis Otávio Burnier. Sede do *Lume*, Campinas, 2002.

Cnossos. Direção: Luis Otávio Burnier. Sede do *Lume*, Campinas, 2002

Parada de Rua. Direção: Kai Bredhold e *Lume*. Sede do *Lume*, Campinas, 2002.

Café com Queijo. Direção: *Lume*. Sede do *Lume*, Campinas, 2002.

Um Dia... Direção: Naomi Silman. Sede do *Lume*, Campinas, 2001.

La Scarpetta. Direção: Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti. Sede do *Lume*, Campinas, 2001.

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz:

Aos que Virão Depois de Nós - Cassandra in Process. Criação Coletiva. Terreira da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, jul. 2002.

A Saga de Canudos. Criação Coletiva. X Festival Internacional de Teatro de Bonecos, Curitiba, 2001; XI Festival de Teatro de Curitiba, Curitiba, mar. 2002.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS (ordem cronológica)

- Patrícia Gatti, cravista do grupo *Anima*. Campinas, 22 de jan. 2002.
- Ricardo Puccetti, ator-pesquisador do *Lume*. Campinas, 10 de abr. 2002.
- Jessor de Souza, ator-pesquisador do *Lume*. Campinas, 24 de abr. 2002.
- Naomi Silman, atriz-pesquisadora do *Lume*. Campinas, 9 de mai. 2002.
- Raquel Scotti, atriz-pesquisadora do *Lume*. Campinas, 6 de jun. 2002.
- Paulo Flores, Tânia Farias e Clélio Cardoso, atores da *Tribo Ói Nós Aqui Traveiz*. Porto Alegre, jul. 2002.
- Hugo Possolo e Raul Barreto, do grupo *Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. São Paulo, 28 de jul. 2002.
- Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo da *Companhia do Latão*. Campinas, 22 de ago. 2002.
- Márcio Marciano, diretor e dramaturgo da *Companhia do Latão*. Palestra: “O Papel do Ator no Teatro Épico-Dialético da Companhia do Latão”. Seminário A Presença do Ator, na *Terreira da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz*. Porto Alegre, 9 de jul. 2002.
- Carlos Simioni, ator-pesquisador do *Lume*. Palestra: *O Ator Escultor*. Seminário A Presença do Ator, na *Terreira da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz*. Porto Alegre, 11 de jul. 2002.
- Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho, Luiz Alberto de Abreu, Fernando Bonassi e Miriam Rinaldi. Projeto *Dramaturgias: leituras dramáticas e reflexões dramáticas dos textos Paraíso Perdido, Livro de Jó e Apocalipse 1,11*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 27 de nov. 2002.
- Antônio de Araújo, diretor do *Teatro da Vertigem*. São Paulo, 1º de dez. 2002.

PARTICIPAÇÃO EM CURSOS E EVENTOS (ordem cronológica)

- Oficina de *Técnicas Corpóreas e Treinamento Energético*. Ministrado por Renato Ferracini (Grupo *Lume*). Disciplina Movimento e Expressão I e II, sob a docência da Prof. Dra. Suzi Sperber. Pós-graduação da Unicamp, Campinas, 2001/2002.
- Seminário *A Presença do Ator*. *Terreira da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz*. Porto Alegre, de 5 a 14 de jul. 2002.
- *Dramaturgias: Leituras Dramáticas e Reflexões Dramáticas*. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, nov. 2002.
- *Claro Explícito - uma reflexão documental sobre a violência*. Instalação de Bia Lessa, no espaço Itaú Cultural, São Paulo, dez. 2002.
- Panorama Histórico da *Nouvelle Vague* e o Cinema Francês Contemporâneo. Curso ministrado pelo Professor Michel Marie. Universidade Estadual de Campinas, fev. e mar. 2003.
- *Café com Arte*. Arte e Sociedade – Uma Relação Polêmica. Leituras dramáticas realizadas pela *Companhia do Latão*. Itaú Cultural, São Paulo, abr. 2003.

CATÁLOGOS E PROGRAMAS

- *Caderno de Apontamentos “A comédia do trabalho”*. Companhia do Latão. São Paulo, 2000.
- Catálogo *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo*. Oficina para formação de atores. Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 2001.
- Catálogo da 9ª Edição do Festival *Porto Alegre em Cena*. Setembro de 2002.
- *Gracias, Señor*, roteiro do espetáculo teatral. Criação coletiva do *Teatro Oficina*. São Paulo, 1972 (Acervo Idart).

- *Grupo Oficina Brasil em Re-Volição! Gracias Señor*. Programa em Revista, São Paulo, ano 2, n. 22, 15 dez. 1971 a 15 jan. 1972 (Acervo Idart).
- Informativo *Fomentar: Teatro Cidadão*. Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo. São Paulo, 2002.
- Programa do espetáculo *A morte e a donzela*. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 1997.
- Programa do espetáculo *A Saga de Canudos*. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 2000.
- Programa do espetáculo *Aos que virão depois de nós - Cassandra in process*. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Porto Alegre, 2002.

FONTES MULTIMÍDICAS

- Site oficial da *Companhia do Latão*: <www.companhiadolatao.com.br>.
- Site oficial do *Teatro da Vertigem*: <www.teatrodavertigem.com.br>.
- Site oficial do *LUME*: <www.unicamp.br/lume>.
- Entrevista com Carlos Simioni: <www.fapesp.br/projtem405.htm>.
- Entrevista com Marcio Marciano: <www.daquilapa.com.br/materiais/entrevista/2002/entrevista0802.htm>.
- Site oficial do *Porto Alegre em Cena*: <www.portoalegre.rs.gov.br/poa_em_cena>.
- Site Itaú Cultural: <www.itaucultura.org.br>.

Videografia:

BURNIER, Luís Otávio. Defesa da tese de doutorado *A arte de ator: da técnica à representação*. Acervo do *Lume*, Campinas, 1995.

Companhia do Latão. *Auto dos Bons Tratos*. Acervo do grupo. São Paulo, ago. 2002.

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. *A Saga de Canudos*, acervo do grupo. Porto Alegre, 2001.

_____. *Kassandra*, acervo do grupo. Porto Alegre, 2001.

_____. Entrevistas de Paulo Flores, para Beatriz Britto. Vídeo I, 18 de ago. 2000; Vídeo II, 27 de jul. 2001; e Vídeo III, 29 de jul. 2001. Acervo do grupo.

ARTIGOS, ENSAIOS, CRÍTICAS E NOTÍCIAS

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz:

BAIÃO, Rafael. “O teatro de rua”. *Jornal Zero Hora Cultura*, p. 9, Porto Alegre, 21 de nov. 1987.

CAMINHA, Luiz Antônio; RAVAZZOLO, Angêla. “Na rua, para fazer a metrópole virar a idéia de novo”. *Zero Hora*, p.6-7, Porto Alegre, 27 de mar. 1992.

DULESKO, Darlei; HEEMAN, Cláudio. “Subvertendo a ordem”. *Zero Hora*, Segundo Caderno, p. 2, Porto Alegre, 10 de abr. 1989.

MARTINS, Rejeane. “O povo da terreira”. *Aplauso - Cultura em Revista*, Porto Alegre, ano 2, n.13, p. 29-34, 1999.

SALOMÃO, Marici. “Brilho sem alvoroço”. *Bravo!*, ano 4, n. 48, p. 142, set. 2001.

“Um protesto pelos 40 anos de tragédia”. *Zero Hora*, Segundo Caderno, p. 4, Porto Alegre, 08 de set. 1985.

Lume:

AVELLAR, Marcelo Castilho. “Atores e misturam com o povo na rua”. *Estado de Minas*, Geral, p. 17, Belo Horizonte, 6 de ago. 2000.

CAFIERO, Carlota. “Puccetti mergulha no labirinto da solidão humana em Cnossos”. *Correio Popular*, Caderno C, p. 7, Campinas, 15 de abr. 2000.

CALDAS, Renata. “Poética dos clowns encanta os mineiros”. *Jornal de Brasília*, Arte & Lazer, p 5, Brasília, 15 de ago. 2000.

COLLA, Ana C.; SILMAN, Naomi; e HIRSON, Raquel S. “Um Dia...- um passo adiante”. *Revista do Lume*, ano 4, p. 85-127. Campinas: COCEN – UNICAMP, 2002.

PUC CETTI, Ricardo. “Parada de Rua – pequeno histórico e reflexões”. *Revista do Lume*, n.4, p. 80. Campinas: COCEN – UNICAMP, 2002.

FOSSALUZA, Daniela; PINHEIRO, Eliane. “A independência do ator – uma conversa com Carlos Simioni”. *Revista do Lume*, n. 2, p. 108-123. Campinas: Cocen-Unicamp, 1999.

LISBÔA, Eliane Tejera. “O brasileiro típico sobe ao palco sem disfarce”. *A Notícia*, Caderno, Anexo, p. 4, Florianópolis, 26 de abr. 2000.

RODRIGUES, Tânia. “Cheirinho de café”. *Jornal de Santa Catarina*, p. 1, Florianópolis, 28 de abr. 2000.

SANTIAGO, Ana Virgínia. “Lume: uma centelha de emoção que passou por nós”. *Agora Banda B*, Ensaio Geral, p. 4, Itabuna, BA. 9 a 15 de dez. 2000.

SOUZA, Miguel Ángel. “Lume le puso brillo a Sucre”. *El Dever*, Esdenas, p 5, Santa Cruz de la Sierra, 18 de set. 1999.

SPERBER, Frankl Suzi. “To honour Luís Otávio Burnier”. *Revista do Lume*, n.1, p. 6-8. Campinas: Cocen-Unicamp, 1998.

_____. “O Lume, a pesquisa da arte de ator no Brasil e a expressão do sagrado”. *Revista do Lume*, n. 4, p. 50-56. Campinas, COCEN – UNICAMP, 2002.

Teatro da Vertigem:

ARAÚJO, Antônio. “A cena da criação”. *Bravo!*, ano 5, n.49, p. 20-22, out. 2001.

_____. “Fim do milênio mistura terror e utopia”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 117, jun.2001.

BERNARDET, Jean-Calude. “O silêncio de Deus”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Jornal de Resenhas, p.1-2, sábado, 12 de out. 2002.

CARVALHO, Sérgio. “O diálogo do apocalipse”. *Bravo!*, ano 3, n. 28, p. 100-1005, jan. 2000.

GARCIA, Silvana. “Apocalipse 1,11: a redenção pelo teatro”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 119-122, jun.2001.

LIMA, Mariângela Alves de. “Experimentando a dor de existir”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 165, jun.2001.

_____. “O Livro de Jó põe metafísica à prova”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 167, jun.2001.

_____. “O intrigante e pungente Apocalipse 1,11”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 169-170, jun.2001.

MARCIANO, Márcio. “O juízo do homem comum”. *Bravo!*, ano 3, n.30, p.91, mar. 2000.

MEICHES. M. P. “É pra já!” *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 131-134, jun.2001.

MIGUEL, Marcelo. “Apocalipse”. *Revista Quixote*, Curitiba, ano 3, n.5, p. 10-11, 1º trimestre de 2000.

REBOUÇAS, Ana Maria. “O Livro de Jó: moldura épica e desenho trágico”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 23-26, jun.2001.

RINALDI, Miriam. “Existe ator que não seja criador?” *O Sarrafo*. São Paulo, n.2, p. 9, abr. 2003.

SANTANA, Mário. “O que sobrou do céu: reflexões sobre a encenação de Apocalipse 1,11”. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ano 1, n.1, p. 123-129, jun.2001.

Companhia do Latão:

CARVALHO, Sérgio de. “A superação do drama”. *Folha de S.Paulo*. Jornal de Resenhas, p.8, sábado, 9 fev.2002.

CHAGAS, Paula. “Como fazer teatro político sem aborrecer o público”. *Jornal da Tarde*, Variedades, São Paulo, p. 3-4, out.1999.

KINAS, Fernando; LEITE, José Corrêa. “Arte de Potencial Político”. *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, n. 47, p. 60-65, fev/mar/abr. 2001.

LIMA, Mariângela Alves de. “Companhia do Latão vai além da questão ética”. *Vintém*, São Paulo: Hedra, n. 4, p. 54-55, 1999.

MARCIANO, Márcio. “Primeiros movimentos”. *Vintém*. São Paulo: Hedra, n. 0, p. 38-40, 1997

PASTA, José Antônio Jr. “A cruel atualidade de Santa de Brecht”. *Bravo!*, ano 1, n.10, p.127, jul.1998.

PEIXOTO, Fernando. “Do riso no mundo selvagem”. *Bravo!*, ano 03, n. 36, p.127, set. 2000.

RIBEIRO, José Augusto. “Luz, quero luz”. *Revista Cenário*, São Paulo: Review, ano 3, n.16, p. 10-14, 2000.

SALOMÃO, Maraci. “Temporada épica”. *Bravo!*, ano 5, n. 55, p.115-117, abr. 2002.

Outros:

CARVALHO, Sérgio; MESQUITA, C. “Entrevista com Jean-Claude Bernardet. Por uma dramaturgia radical”. *Vintém*, n. 2, p. 13-19, São Paulo: Hedra, 1998.

COHEN, Renato. “A Cena Transversa: confluências entre o teatro e a performance”. *Revista da USP. Dossiê Teatro*, n.14, p. 81 a 85, São Paulo, 1992.

_____. “Cartografia da Cena Contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade”. *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo*, ano 1, n. 1, p.105-112, jun. 2001.

CORRÊA, José Celso Martinez. “Quem tem medo do realismo”. *Vintém*, n. 1, p.18-20, São Paulo: Hedra, 1998.

FERNANDES, Sílvia. “A violência do novo”. *Bravo!*, ano 5, n. 51, p.136-139, dez. 2001,

_____. “Notas sobre Dramaturgia Contemporânea”. *O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética*, ano 8, n. 8, p. 25-38. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

GUZIK, Alberto. “Política mostra a cara no Festival de Curitiba”. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, sábado, p. D5, 30 mar. 2002.

_____. “Os donos do palco”. *Bravo!*, ano 6, n.64, p. 100-105, jan. 2003.

PALLOTTINI, Renata. “Ensinar talvez seja isto”. *Vintém*, n.2, p. 21-25. São Paulo: Hedra, 1998.

PEIXOTO, Fernando. “Teatro de Grupo: significado e necessidade”. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, ano 1, n.1, p. 1, 1992.

_____. “Dramaturgia & Grupo”. *Máscara Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano 2, n. 2, p. 4-5, 1993.

PRADO, Luís André do. “Em boas companhias”. *Bravo!*, ano 1, n.11, p. 98-102, ago. 1998.

RABETTI, Beti. “‘Dramaturg’: mais uma função?” *Máscara Revista de Teatro*. Ribeirão Preto, ano 1, n.1, p. 6-7, 1992.

ROCHA, Daniela. “O repensador”. *Bravo!*, ano 1, n. 9, p. 112-119, jul. 1998.

SALEH, Ali. “Por Todas estas razões, viva a comédia!” *O Sarrafo*, São Paulo, n.1, p.9, mar. 2003.

SALOMÃO, Marici. “A responsabilidade do artista”. *Bravo!*, ano 4, n. 47, p.128-131, ago. 2001.

SANTOS, Valmir. “Brook busca humanidade das coisas”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p.3, quarta-feira, 12 de jun. 2002.

SOARES, Pedro. “Atores tomam as rédeas em ‘Deus Ex-Machina’”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. E3, 22 nov. 2001.

RELATÓRIOS, DISSERTAÇÕES E TESES

BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Cênicas da ECA- USP. São Paulo, 1999.

BRITTO, Beatriz de Araújo. *O inconsciente no processo criativo do ator: por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas da ECA- USP. São Paulo, 2001.

COSTA, Eliene B. A. *Salimbancos urbanos – a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP, São Paulo 1999.

SILMAN, Naomi. Projeto Temático Mimesis Corpórea: *A Poesia do Cotidiano*. Relatório Científico (FAPESP). Acervo do *Lume*. Campinas, 2001.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Collection Nathan Cinéma, 2001.

- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas, SP: Hucitec, 1991.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: HUCITEC, 1995.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BONFITO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1947/1987*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CANCLINI, Nestor García. *A socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria da Cunha e Maria Queiroz. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- _____. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 1996.
- CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. *Auto dos Bons Tratos*. Acervo da Companhia do Latão: São Paulo, 2002.
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. México, DF.: Escenología, 1999.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- CHINOY, Helen K.; COLE, Toby. *Directors on directing. A Source Book of the Modern Theatre*. New York: Macmillan, s.d.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DUVIGNAUD, J. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- _____. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó (Orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal, Lisboa: Passagem, 1992.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos da arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARCIA, Silvana (Org.) *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Diálogos sobre teatro*. Organizado por Armando Sérgio da Silva. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INNES, C. *Avant garde theatre: 1892-1992*. New York: Routledg, 2001.
- JUNG, C. G. (Org.) *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- LÉVY, Pierra. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Tradução de Maria Lúcia Homem e Ronaldo Entler. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MARIE, Michel. *La nouvelle vague*. Paris: Collection Nathan Cinéma, 1998.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. *Teatro de rua no Brasil*. In CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *L'art du comédien*. Paris: Universitaire de France, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SHANK, Theodore. *American alternative theater*. Grove Press. New York: 1982.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TRAVIS, Mark W. *The director's journey: the creative collaboration between directors, writers and actors*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1999.

ZANOTTA, Júlio. *Teatro-lixo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

WILLIAMS, David (Org.). *Collaborative theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. New York: Routledg, 1999.

ANEXOS

ANEXO I: *práxis criativa*

Em paralelo e concomitante ao desenvolvimento desta pesquisa, foi realizada a experimentação prática dos princípios estudados, aplicados na criação e encenação de dois espetáculos teatrais: *Salomé, o Beijo da Morte* (2002), com a atriz Angélica Evrard, e *Diz Que Tinha...* (2003), com Cecília Borges. Esses exercícios tiveram como mote o *processo colaborativo*, nos quais atuei como diretora. As duas encenações verteram-se pelos procedimentos de autoria compartilhada, em uma esfera de troca e de produção em conjunto. Em um processo intenso como é o desenvolvimento de uma pesquisa teórico-acadêmica, a oportunidade de ir para sala de ensaio, não representa apenas um valoroso espaço de verificação dos conceitos, mas o verdadeiro sentido de ser artista: criar.

1.1 *Salomé, o beijo da morte*

“Pela mulher veio o mal ao mundo”.
(*Salomé* – Oscar Wilde)

A criação do espetáculo *Salomé, o beijo da morte*, se estabeleceu a partir do encontro com a atriz Angélica Evrard - bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. O objetivo primeiro desse encontro foi a integração da pesquisa de Evrard sobre a utilização de elementos da acrobacia aérea (tecido) para a construção da cena, e a proposta de dirigi-la. Tanto a dramaturgia quanto a encenação, foram norteados pela aplicabilidade dos parâmetros estudados, em busca de desenvolver uma metodologia de trabalho *colaborativo*.

Primeiramente, propus a idéia de adaptação do texto *Salomé*, de Oscar Wilde, para um monólogo. Simultaneamente ao trabalho de sala de ensaio (preparação corporal e treinamento de ator para o tecido acrobático), foram realizadas pesquisas de textos e imagens (Gustav Klimt e Lucas Cranach) sobre o tema. Com base nesses estudos, partimos para as improvisações. Como diretora, propus temas como estímulos para a atriz criar situações dramáticas e esboços dos

personagens. Na etapa seguinte, minha preocupação foi a elaboração textual, enquanto a atriz se engajou na pesquisa visual das cenas. Convém ressaltar que ambos processos estavam em permanente diálogo. O texto-roteiro final foi uma adaptação das obras de Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), Gustave Flaubert (*Herodías*, 1877) e trechos extraídos da Bíblia (Marcos 6, 114-29). O monólogo permitiu que a atriz transitasse por três personagens (João Batista, Herodes e Salomé), utilizando o tecido acrobático como instrumento de representação. A etapa final visou à construção do espetáculo, integrando o texto, a criação das cenas e personagens, e a técnica cênico-circense desenvolvidas durante o processo. O período de criação durou aproximadamente quatro meses.

Essa experiência apenas foi possível devido à cumplicidade entre diretora e atriz. Ambas dividiram-se entre as tarefas da criação e produção. Formou-se, assim, uma parceria produtiva. As regras internas e a divisão de trabalho foram estabelecidas espontaneamente, e as decisões foram tomadas em comum acordo. Verifiquei que a colaboração para a construção de um evento cênico baseia-se, principalmente, na sintonia e na constante troca entre as partes criadoras. O colaborativo se fixa no processo e na continuidade do trabalho, durante as apresentações.



Angélica Evrard, em *Salomé*. Sesc Campinas, 2002.
Foto: Nina Guzzo.

O espetáculo foi apresentado:

- Universidade Estadual de Campinas, em maio de 2002;
- Inauguração do Espaço Cultural Paraladosanjos, Campinas, 13 e 14 de jun. 2002;
- Ultréya - Nau de Ícaros, São Paulo, 29 de junho de 2002;
- Terceiro Festival do Instituto de Artes da Unicamp – FEIA, Sesc Campinas, 18 de outubro de 2002.

1.2 *Diz que Tinha...*

O processo de criação do espetáculo *Diz que Tinha...* ocorreu de forma diferenciada ao do *Salomé, o beijo da morte*. Fui convidada por Cecília Borges, mestranda em Artes na Universidade Estadual de Campinas¹, para dirigir seu espetáculo, em novembro de 2002. A direção entrou em um segundo momento da criação, adequando o material criado pela atriz em primeira instância. Borges, em pesquisa de campo, viajou pelo norte do Estado de Minas Gerais e Goiás, coletando sonoridades, depoimentos, canções e narrativas populares. Como resultado dessa pesquisa, a atriz criou diversas cenas e personagens. Nessa etapa da criação, a atriz sentiu a necessidade de direção do material construído. Dessa forma, foi estabelecida a nossa parceria. Minha função como diretora era assistir Cecília Borges na elaboração, ordenação do material e na configuração final do espetáculo.

Em janeiro de 2003, *Diz que Tinha...* foi selecionado para participar do XII Festival de Teatro de Curitiba – Mostra Fringe (2003). Ocupamo-nos em lapidar o material trabalhado e acrescentar novas situações dramáticas. Nesse momento, a direção se estabeleceu de maneira pontual e precisa, na criação das cenas, iluminação e sonoplastia, em parceria com a atriz e equipe colaboradora. O espetáculo prossegue sua trajetória em contínua construção durante suas temporadas e apresentações. Atriz e diretora dão continuidade ao processo criador, absorvendo as interferências também do espectador. O que confere ao espetáculo seu caráter processual.

O espetáculo traz à cena o universo de Mariquinha, contadora de *estórias* vividas e ouvidas no sertão de Minas Gerais. A personagem conta a *estória* de amor e feitiço vivida com Zezim, de sua filha Deusdete que foi ter com o mundo e a fábula de “Maria Burralhêra”, uma versão caipira da Gata Borralheira, em que a heroína escapa dos maus tratos da velha madrastra, ajudada não por uma fada, mas por uma vaca madrinha. Além das *estórias*, estão presentes no espetáculo as sonoridades, timbres e ritmos das Folias de Reis.

¹ Cecília Borges desenvolve a pesquisa de mestrado “Dando Corpo à Palavra: uma poética da voz”, sob a orientação da Professora Doutora Sara Lopes na Unicamp.



Cecília Borges, em *Diz que Tinha...*
Foto: Samuel Lorenzetti.

Sobre a participação do espetáculo no XII Festival de Teatro de Curitiba, o crítico Sérgio Sálvia Coelho comentou: “Para a catarse das dores de amor, nada melhor, do que o pleno domínio de uma linha teatral clara. (...) *Diz que Tinha...*, um solo feminista e feminino de uma Mariquinha que remete ao Tonheta de Antônio Nóbrega” (Fringe realiza a expressão do amor, do inóspito ao explícito, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 26 de mar. 2003).

O espetáculo participou:

- XII Festival de Teatro de Curitiba
- Mostra Fringe, Teatro Mini-guaíra, Curitiba, 21 a 24 de mar. 2003.
- Espaço Via Roça, Campinas, 9 e 10 de maio de 2003.
- Espaço Cultural Semente, Campinas, 31 de maio de 2003.
- SESC Ipiranga, São Paulo, 18 e 19 de jul. 2003.



Cecília Borges, XII Festival de Teatro de Curitiba.
Foto: Samuel Lorenzetti.

ANEXO II: entrevistas e depoimentos

Foram desenvolvidas entrevistas e depoimentos com diretores e atores das companhias pesquisadas. O material foi ordenado de acordo com as companhias, privilegiando temas e assuntos pertinentes à pesquisa em questão. Foram entrevistados: Ricardo Puccetti, Jesser de Souza, Naomi Silman e Raquel Scotti, do *Lume*; Paulo Flores, Tânia Farias e Clélio Cardoso, da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz*; Sérgio de Carvalho, da *Companhia do Latão*; Antônio de Araújo, do *Teatro da Vertigem*; Hugo Possolo e Raul Barretto, dos *Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. Os depoimentos foram coligidos pela pesquisadora durante a participação nos seguintes eventos e seminários:

- Márcio Marciano, da *Companhia do Latão*. Palestra: “O papel do ator no teatro épico-dialético da Companhia do Latão”. No seminário *A Presença do Ator*, Porto Alegre, 9 de jul. 2002;

- Carlos Simioni, do *Lume*. Palestra: “O ator escultor”. No seminário *A Presença do Ator*, Porto Alegre, 11 de jul. 2002;

- Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho, Luiz Alberto de Abreu, Fernando Bonassi e Miriam Rinaldi. Projeto *Dramaturgias*: leituras dramáticas e reflexões dramaturgias dos textos *O Paraíso Perdido, Livro de Jó e Apocalipse 1,11*, São Paulo, 27 de nov. 2002.

Para ter acesso ao material, escrever para: stelafis@terra.com.br.