

Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938

#5

Primavera 2013

MARIA BONOMI

Uma das mais importantes artistas visuais da atualidade, nome maior da gravura brasileira, premiada em vários países. Sempre inquieta, visitou as artes cênicas (figurino e cenografia) e também a escultura.

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#5

Primavera 2013

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

Marcelo Mattos Araujo
Secretário de Estado da Cultura

Renata Bittencourt
Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Contardo Calligaris
Presidente

Rachel Rocha
Vice-Presidente

Aderbal Freire-Filho
Angela Coelho da Fonseca
Cléo De Paris
Lauro César Muniz
Leandro Knopfholz
Reynaldo Marchesini
Samuel Leon
Sérgio Campanelli

CONSELHO FISCAL

Soninha Francine
Presidente

Maristela Mafei
Vicente de Freitas

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Ivam Cabral
Diretor Executivo

Erika Riedel
Diretora de Comunicação e Ideias

A[L]BERTO
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO

Coordenação
Silvana Garcia

Conselho Editorial
Francisco Medeiros
Guilherme Bonfanti
Ivam Cabral
J. C. Serroni
Joaquim Gama
Lucia Camargo
Marici Salomão
Raul Barretto
Raul Teixeira
Rodolfo García Vázquez

Projeto editorial
Pedro Maia Soares Editorial

Projeto gráfico/diagramação
Negrito Produção Editorial

Produção gráfica
Eric Vecchione

Revisão/preparação de texto
Raíssa Nunes Costa

Jornalista responsável
Erika Riedel (MTB 20.247)

Capa
© Maria Bonomi

Endereço
Praça Roosevelt, 222, conj. 101
Centro – Cep 01303-020
São Paulo/SP
Fone: 2292-7988
Site: www.revistaalberto.org.br
Email: revistaalberto@spescoladeteatro.org.br

Impressão
Gráfica Stampato

Tiragem
3 000 exemplares

Pensar a formação teatral a partir de horizontes globais é prática que interessa a todos e é a partir desse viés que a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco continua seu processo de investigação do fazer teatral.

Nesse contexto, e em consonância com um de seus oito Cursos Regulares, Cenografia e Figurino, em março de 2013, a Instituição promoveu o evento Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia para o qual foram convidados profissionais dos Estados Unidos, do Canadá, da Inglaterra, da Nigéria, do Japão, da Suécia, da Nova Zelândia e, claro, do Brasil. Algumas das conversas desses encontros inspiram o bloco temático desta mais que bem-vinda A[L]BERTO #5, a revista da SP Escola de Teatro.

Mas, embora essa tenha sido a primeira vez na América Latina que a cenografia e seu ensino foram discutidos por representantes de todos os continentes, vale destacar nessa edição, além do bloco temático em questão, também a preocupação da publicação em incluir textos oriundos de países irmãos e de língua lusófona, asseverando uma corrente de afirmação de nossas identidades latino-americana e lusófona.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Durante seis intensos dias, em março deste ano, recebemos na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco os mais importantes pedagogos mundiais na área da cenografia, profissionais que integram o World Scenography, cujo trabalho de pesquisa está focado em discutir a atividade cenográfica mais relevante e inovadora que emergiu nos cinco continentes desde 1975.

Batizado de Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, o evento, com curadoria de J. C. Serroni, foi organizado por nossa Instituição e promoveu não só um encontro inédito no Brasil com renomados profissionais da pedagogia da cenografia e arquitetura de cena, mas também um momento de profunda reflexão sobre cenografia, iluminação cênica e o ensino dessas áreas por todo o mundo.

Entre os palestrantes nacionais estiveram presentes, além do próprio Serroni, Joaquim Gama (coordenador pedagógico da SP Escola de Teatro), Daniela Thomas, Simone Mina, André Cortez, José de Anchieta, Carla Vilardo, Lorena Peixoto e Ronald Teixeira.

Já a delegação internacional contou com Kazue Hatano (Japão), Peter Mckinnon (Canadá), Eric Fielding (EUA), Sam Trubridge (Nova Zelândia), Osita Okagbue (Nigéria), Ian Herbert (Reino Unido), Sara Erlingsdotter (Suécia), Peter Claes Hellwing (Suécia).

De caráter multidisciplinar, o fórum provocou um diálogo intenso a partir da troca de experiências entre as mais distintas formas de ensino da cenografia no mundo.

Parte desse debate está documentada no bloco temático desta quinta edição da A[L]BERTO, que traz também, como sempre, muitos outros artigos com temas relevantes a quem faz da arte não só a sua profissão, mas o seu ofício.

Acreditando que só o diálogo e a troca podem gerar novas descobertas e, por conseguinte, alavancar o progresso da arte, decidimos compartilhar com vocês mais essa experiência e, claro, desejamos que a leitura não só deste bloco temático como de toda a publicação seja sempre instigante.

Por fim, esperamos que, de alguma forma, nossas constantes investigações sobre as artes do palco possam contribuir para e, principalmente, inquietar seu processo de construção e/ou formação profissional tanto quanto o fazem com o nosso.

IVAM CABRAL

Entre as artes que concorrem para a constituição da arte teatro, talvez nenhuma tenha sofrido tantas e tão radicais transformações quanto a cenografia. Desde que se entendeu que o palco italiano não seria mais o sinônimo exclusivo de teatralidade, somos surpreendidos com as variações espaciais inusitadas que muitos espetáculos contemporâneos sugerem. Conceito e prática, neste caso, caminham um em perseguição ao outro e, no acompanhamento das transformações que o ambiente artístico opera, as escolas e academias desempenham um papel importante na proposição de um pensamento e uma pedagogia que captem e fomentem esse desenvolvimento. O evento Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia correspondeu à necessidade de pôr esse campo em discussão, confrontando práticas pedagógicas em âmbito internacional. A[L]BERTO reproduz neste número uma pequena parte do que foi esse evento, para servir como registro e promover novas conversas a respeito.

Para a abertura do bloco temático, estabelecendo os termos desse debate, convidou especialmente o docente da Universidade de Columbia e curador da Quadrienal de Praga, Arnold Aronson. Seguem-se a ele três exposições com seus respectivos sotaques nacionais: J. C. Serroni, curador do Encontro, fala pelo Brasil, Sam Trubridge nos apresenta a realidade da produção cenográfica na Nova Zelândia, ou Aotearoa, e Eric Fielding oferece uma visada panorâmica sobre a situação da cenografia nos palcos e nas escolas dos Estados Unidos.

Na Roda de Conversa, o tema vira um grande bate-papo entre três gerações de profissionais da cenografia e do figurino: José de Anchieta, Daniela Thomas, André Cortez e Simone Mina contam suas trajetórias e debatem os rumos da cenografia, sob a orquestração de J. C. Serroni.

A criação de figurinos também teve espaço na semana do Encontro, em especial na oficina que a consagrada cenógrafa e figurinista japonesa Kazue Hatano orientou, às vésperas do Encontro. Os detalhes desse processo, que resultou em uma exuberante performance, estão aqui registrados por meio do relato da jornalista e pesquisadora Rosane Muniz.

Convidado especial do Encontro, o crítico britânico Ian Herbert não se dedicou ao tema central, mas tratou de seu próprio meio, escrevendo uma bem humorada provocação sobre o papel da crítica – com ele abrimos a seção Ensaio Geral.

Agora já fora do âmbito do evento, mas preservando o feitiço internacionalista deste número da revista, contamos, nessa seção, com a presença da cubana residente no México Ileana Diéguez que discorre sobre uma prática que começa a se disseminar entre nós, a “desmontagem” de espetáculos, entendida como um procedimento ao mesmo tempo performativo e

pedagógico. Do outro lado do Atlântico, de Cabo Verde, nos escreve João Branco, descrevendo práticas de transcrição de clássicos da dramaturgia europeia para o crioulo cabo-verdiano.

Teatralidade contemporânea e cultura popular: dois temas que se instigam mutuamente. Referido ao primeiro, o psicanalista Sergio Zlotnic aborda a relação entre teatro e tecnologia; no contraponto, o tema da cultura popular, focada nas tradições de Belém do Pará, é o que move a prosa inspirada de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

As mulheres estão novamente em destaque em A[L]BERTO: a atriz e agora novamente estudante Magali Biff fala um pouco de sua trajetória e conta como é voltar aos bancos da escola, e o duplo trabalho de Ana Kfoury sobre Beckett aparece comentado pelo crítico carioca Daniel Schenker.

Para completar o círculo de nossos artigos: finalmente o leitor brasileiro terá acesso direto aos escritos de Vsévolod Meyerhold, traduzido do russo, em edição da Iluminuras. Em Para Ler, essa publicação aparece finamente comentada pela atriz e pesquisadora da cultura russa Tieza Tissi.

Em tempo: temos o privilégio de, neste número, ter na capa uma gravura da consagrada artista plástica e cenógrafa Maria Bonomi.

Esperamos que todos desfrutem de bons momentos na leitura deste número.

SILVANA GARCIA

Ponto de Convergência – Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia

Cenografia hoje – Arnold Aronson, 11

Apontamentos sobre cenografia e seu ensino no Brasil – J. C. Serroni, 20

Expandindo a cenografia. *Design* cênico e práticas oceânicas em Aotearoa, ou Nova Zelândia – Sam Trubridge, 27

Teatro, cenografia e formação nos Estados Unidos: um panorama – Eric Fielding, 37

RODA DE CONVERSA

Daniela Thomas, Simone Mina, José de Anchieta e André Cortez conversam sobre cenografia, sob a coordenação de J. C. Serroni, 47

Primeira Fila

Contenção e síntese na abordagem de Beckett – Daniel Schenker, 69

Ensaio Geral

Crítica na prática – Ian Herbert, 75

Desmontajes: estrategias performativas de investigación y creación – Ileana Diéguez, 84

Teatro e tecnologia: um deus de prótese... – Sergio Zlotnic, 94

Crioulização cênica: Lorca e Molière re-visitados nas ilhas de Cabo Verde – João Branco, 100

Tudo novo de novo – Magali Biff, 111

OUTRO OLHAR

Pássaro melodrama fantasia: teatro que o povo cria – Carlos Eugênio Marcondes de Moura, 118

Para Ler

Meyerhold ultrateatral – Tieza Tissi, 129

Já Visto

A caligrafia em performance: uma experiência com Kazue Hatano – Rosane Muniz, 137

PONTO DE CONVERGÊNCIA



PÁGINA ANTERIOR Sandra Pestana
durante o *workshop* de Kazue Hatano.
Palco SP – Encontro Internacional sobre
o Ensino da Cenografia, 2013. Foto do
Arquivo da SP Escola de Teatro.

Cenografia hoje

Arnold Aronson

Qualquer discussão sobre cenografia precisa começar pelas definições. É uma palavra com raízes antigas, aparecendo pela primeira vez na *Poética* de Aristóteles, e ao longo do último meio século tornou-se onipresente no mundo do teatro. O problema, contudo, é que seu significado varia de língua para língua e de país para país. Pode ser muito restrito e específico em uma cultura e amplo e amorfo em outra. Em muitas – embora não todas – línguas latinas, germânicas, eslavas e escandinavas, cenografia significa o desenho do espaço cênico, sendo sua definição associada a imagens visuais, cenário e à representação visual de um espaço ou local. (A palavra *scenography* é relativamente nova na língua inglesa e parece ser usada mais frequentemente como um sinônimo pretensioso para *design* cênico) Muitas dessas mesmas línguas têm termos alternativos, às vezes mais antigos, para designar essa arte, e diferentes nomes para a pessoa que cria o *design* cênico: *Bühnenbildner*, *décorateur*, *bozzettista scene*, *jevištní výtarník* etc. Em nenhuma língua, necessariamente, cenografia compreende luz, figurino, projeção, som, maquiagem ou qualquer outra forma de arte que geralmente incluímos na designação genérica de *design*. Isso é potencialmente problemático porque a divisão do *design* em subcategorias específicas é um fenômeno relativamente recente – e principalmente ocidental. Em muitas formas clássicas de teatro, como a tragédia grega ou a ópera de Pequim, por exemplo, o figurino ou a maquiagem são o elemento visual dominante – na realidade, o principal elemento cênico. Na modernidade, Adolphe Appia dissolveu as distinções entre luz e cenário; e no teatro

contemporâneo, projeções e mídias digitais minaram as noções de espaço e de tempo, erodiram a solidez do cenário teatral, e até mesmo diluíram os limites entre figurino, maquiagem e luz. O desenho de som, que antes se limitava a música e efeitos, é agora uma arte plena. Em suma, a secular forma de arte tradicionalmente conhecida como *design* cênico, ou de palco, tornou-se estranha e ligeiramente antiquada.

Na *Poética*, Aristóteles atribui a Sófocles a introdução da *skenographia* (embora alguns pesquisadores acreditem que o termo não seja de autoria de Aristóteles, mas uma interpolação posterior). A palavra às vezes é traduzida como pintura cênica, mas é altamente improvável que fosse isso o que Aristóteles queria dizer. É quase certo ser uma referência à introdução da *skene*, o palco construído no fundo da orquestra, que ocorreu em torno do meio do século V a.C. Literalmente, *skenographia* significa “escrita cênica”, e podemos entender isso como a criação de um texto visual. A própria palavra “teatro” deriva do grego antigo *theasthai*, que significa “ver”, e o *theatron*, ou plateia, era “o lugar de onde se vê”. O teatro era compreendido como uma

arte visual e, portanto, o texto visual era tão significativo quanto o texto verbal. Mas esse texto visual derivava do palco físico, dos figurinos e máscaras, e do ambiente natural do próprio teatro. Em outras palavras,

SE A CENOGRAFIA É COMPREENDIDA COMO ALGO QUE NÃO É
LIMITADO A UM CENÁRIO PINTADO OU CONSTRUÍDO, MAS COMO A
TOTALIDADE DO AMBIENTE VISUAL E ESPACIAL, CONCLUI-SE
QUE *TODO ESPETÁCULO TEM UM DESENHO*.

era a soma total da experiência visual inteira. E isso, creio eu, pode servir como a mais profícua base para uma definição de cenografia no século XXI: a totalidade do domínio visual, espacial e até mesmo sonoro do teatro.

Se a cenografia é então compreendida como algo que não é limitado a um cenário pintado ou construído, mas como a totalidade do ambiente visual e espacial, conclui-se que *todo espetáculo tem um desenho*. O livro do diretor britânico Peter Brook, *O teatro e seu espaço*, de 1968, começa com a famosa frase “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu”¹. O que à época era revolucionário na proposta de Brook era a ideia de que o teatro podia ser criado em quase qualquer lugar; nem o edifício teatral em si, nem as amarras convencionais do palco tradicional – incluindo o cenário – eram necessárias. Mas aí se criou também, inadvertidamente, a falsa ideia de que era possível existir um “espaço vazio”. Quando falamos em palco nu, referimo-nos geralmente a um palco no qual as paredes do teatro estão expostas, o espaço acima do palco permanece revelado, e o chão está

1. A tradução aqui citada está na seguinte edição: Peter Brook, *O teatro e seu espaço*, tradução Oscar Araripe e Tessy Calado, Petrópolis, Vozes, 1970, p. 3 (N. do T.).

descoberto. Mas um palco como esse, na realidade, é extremamente cênico. Todos os elementos visíveis têm cor e textura, o volume espacial do palco em relação ao espaço da plateia ganha uma importância particularmente grande, as qualidades arquitetônicas do teatro ficam em evidência, e, em certo sentido, o espírito de cada espetáculo anteriormente ocorrido naquele palco está imanente. Mesmo se o espaço vazio for um campo aberto ou uma fábrica abandonada, essas mesmas qualidades sempre estão presentes. Todo lugar tem cor, textura, forma, ressonância acústica, até cheiro. Todo lugar tem história. Tudo isso para dizer que a escolha por se apresentar num “espaço vazio” é uma escolha cenográfica, tanto quanto desenhar muitos cenários ilusionistas para uma ópera italiana.

O palco teatral é um lugar especial, como um laboratório de alquimia. Mas enquanto os alquimistas trabalharam sem sucesso para transformar chumbo em ouro, o palco tem o poder fenomenal de transformar toda e qualquer coisa que esteja dentro das suas fronteiras. Uma cadeira colocada num palco não é mais apenas uma cadeira, é uma “cadeira”, ou seja, uma representação platônica da ideia de cadeira. Seu tamanho, forma, cor, linhas, textura não são meramente qualidades estéticas; tornam-se atributos significativos que informam os espectadores sobre tempo e lugar, fornecem informação sobre as personagens, e talvez identifiquem o gênero do espetáculo (pense no inconfundível tecido vermelho, com desenhos ornamentais, cobrindo as cadeiras e mesas do Kunqu chinês ou da ópera de Pequim). É a essa propriedade quase mágica do palco que Jiří Veltruský, membro do Círculo Linguístico de Praga na década

de 1930, referia-se quando declarou que tudo no palco é um signo². Isso quer dizer que qualquer objeto, seja ator, figurino ou cenário, não é mais

UMA CADEIRA COLOCADA NUM PALCO NÃO É MAIS APENAS UMA CADEIRA, É UMA “CADEIRA”, OU SEJA, UMA REPRESENTAÇÃO PLATÔNICA DA IDEIA DE CADEIRA.

ele mesmo, mas antes a representação de algo. Não existe objeto neutro em cena. Portanto, a escolha de todo objeto visual e físico no palco é significativa; cada decisão dessa ordem é cenográfica. O mesmo vale para luz e som.

Para definir cenografia, é necessário – por incrível que pareça – definir “palco”. No uso corrente, é claro, sabemos o que é um palco: uma plataforma, em geral elevada, sobre a qual um espetáculo é encenado. Mas há espetáculos nos quais a delimitação entre palco e espectador é vaga ou provisória, como no teatro de rua, teatro ambiental ou em algumas formas como o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, no qual os limites entre vida e arte são

2. Jiří Veltruský, *Man and object in the theatre, in a Prague School reader on esthetics, literary structure and style*, Washington, D.C./ Georgetown U. P., Paul L. Garvin, 1964, p. 84.

em grande parte eliminados. A definição mais simples e abrangente de um palco é a de um espaço demarcado, emoldurado física ou metaforicamente. Um teatro que tenha arco de proscênio é o exemplo mais óbvio – um palco que é literalmente circundado por uma moldura –, mas qualquer palco que esteja de algum modo separado dos espectadores está emoldurado. Mesmo os artistas de rua criam um palco por meio de seus movimentos e ações, indicando um espaço de jogo que é relativamente inviolável, ainda que sem nenhuma barreira formal. Uma moldura é o que separa a arte da vida. No início do século XX, o artista Marcel Duchamp criou os *ready-mades* – objetos funcionais que se tornaram obras de arte porque ele os dispôs num pedestal, colocou-os em exposição ou assinou-os, negando assim seu aspecto utilitário e fazendo deles objetos do olhar do espectador, ou seja, arte. Embora não estivessem literalmente encerrados numa moldura, a ação de Duchamp criou uma moldura metafórica que efetuou a transformação. É a moldura teatral, seja literal, implícita ou mesmo criada pelo espectador (como quando nos retiramos do mundo cotidiano e observamos uma cena de rua ou paisagem como teatro, emoldurada pela nossa própria imaginação), que transforma tudo em signo. *Cenografia é a arte de preencher a moldura teatral e, em muitos casos, cenografia é a arte de criar uma moldura teatral.*

* * *

Diferentes culturas e diferentes épocas abordaram a cenografia de várias maneiras. Muitos dos teatros clássicos do mundo – o teatro clássico greco-romano, o nô japonês, o sânscrito, o neoclássico francês, a Renascença inglesa, por exemplo – utilizaram um palco arquitetônico, no qual os aspectos físicos permanentes do palco formavam uma ambientação cenográfica primária, ocasionalmente realçada por elementos cênicos decorativos e simbólicos. Nesses casos, o palco se torna uma estrutura unificante, criando continuidade entre todos os espetáculos e enfatizando a teatralidade do espaço. Assim como um templo, uma catedral ou uma arena é um significante imutável das atividades ritualísticas, religiosas ou esportivas de uma determinada sociedade, o palco arquitetônico funciona como um ícone cultural estabilizador. As pessoas vão a esses teatros não para ver como são transformados de um espetáculo para outro, mas como os espetáculos ali realizados refletem aspectos da sociedade da qual esses teatros são parte.

Num palco arquitetônico, o foco não está na ilusão de um lugar, mas na sugestão e na referência. Um trono passa a simbolizar um reino, uma porta representa um palácio, uma cadeira e uma mesa, como na ópera de Pequim, embora ricamente decoradas, podem ser uma montanha, um palácio, um

muro ou uma sala. A informação vem através da fala, do gesto, do figurino. Por ser um espaço arquitetônico, o ator encontra-se integrado no ambiente do palco. Um palco arquitetônico pode representar uma miríade de lugares, tanto reais como imaginados, mas o lugar real – o palco – permanece essencialmente inalterado.

Contudo, em grande parte do teatro europeu desde a Renascença (e consequentemente no teatro do norte e do sul americanos, a partir do período colonial), a ênfase estava no caráter pictórico e na ilusão. O teatro era uma concha, por assim dizer, um lugar de imagens em permanente mudança, criadas por pinturas em perspectiva sobre telões e aparatos cênicos, geralmente atrás de uma moldura de proscênio. Pretendia-se assim criar a ilusão de um espaço tridimensional

que retratasse locais reais ou fantásticos, mas a imagem em si era fundamentalmente plana. Os atores atuavam na frente do cenário, uma

vez que a ilusão de perspectiva seria quebrada se justaposta a um ator tridimensional. Mesmo que o cenário pintado tenha se tornado cada vez mais tridimensional ao longo dos séculos e a iluminação tenha se tornado mais sofisticada, permitindo que os atores se movam atrás do arco do proscênio e em mais profundidade para dentro do cenário, a moldura pictural ainda produz uma imagem essencialmente plana. No fim do século XIX e início do século XX, a ilusão naturalista muitas vezes deu lugar a cenários abstratos ou simbólicos, mas a abordagem básica permaneceu inalterada em grande medida. Na atualidade, a cenografia, particularmente na cultura teatral ocidental, tende a ser associada à criação de imagens e quadros. O respeitado *Dicionário Oxford da Língua Inglesa* define cenário³ como “A decoração de um palco de teatro, constituída por painéis pintados, *slides* etc., representando o local da ação”. O cenário é compreendido como decorativo e como representação de outro local que não o próprio palco/teatro. Embora essa definição permaneça verdadeira em grande medida para a ópera, o teatro musical e o drama, e sirva como uma descrição clara do que o público médio compreende como cenografia, ela não pode mais ser aplicada universalmente, e talvez realmente não seja mais a norma.

O teatro ocidental no século XX presenciou uma permanente batalha entre um teatro de imagens e uma cenografia do espaço. Uma cenografia espacial pode incluir um cenário imagético, mas na maior parte das vezes

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[palco sp]

UMA CENOGRAFIA ESPACIAL PODE INCLUIR UM CENÁRIO IMAGÉTICO, MAS NA MAIOR PARTE DAS VEZES ELA ENFATIZA O VOLUME E A DIMENSIONALIDADE DO PALCO. É UMA ARTE ESCULTURAL.

3. No original, *scenery* (N. do T.).

ela enfatiza o volume e a dimensionalidade do palco. É uma arte escultural. As raízes da tensão moderna entre o escultural/espacial e o pictórico podem ser encontradas nas ideias e práticas de Adolphe Appia e, em parte, nas de Edward Gordon Craig. Appia acreditava firmemente que a tridimensionalidade do corpo do ator exigia um palco igualmente tridimensional. Ele desenvolveu uma cenografia de imagens sugestivas e atmosféricas e, sobretudo, uma cenografia do espaço esculpido pela luz. Além de rejeitar séculos de cenários pictóricos, desenvolveu um palco de plataformas, níveis e degraus que evidenciava o palco-como-palco, e não como um lugar de ilusão. Uma ênfase similar sobre o corpo no espaço estava no cerne do trabalho teatral de Oskar Schlemmer na Bauhaus, na Alemanha da década de 1920.

Mas muitos dos teóricos e artistas modernos sentiram que mesmo um palco tridimensional era subvertido pela dicotomia entre palco e plateia, que criava uma inevitável relação de confronto entre ator e público. Procuraram, portanto, modos de incorporar o espectador no espaço do palco. Isso resultou no movimento do teatro ambiental, no qual os atores e espectadores eram incluídos num espaço compartilhado. No início do século XX, isso podia ser visto no trabalho de Vsévolod Meyerhold e de Nikolai Okhlopkov, na Rússia e na União Soviética. Essa tendência se multiplicou pelo mundo da arte no fim dos anos 1950 e nos anos 1960, com os happenings e instalações, e floresceu na Europa e nas Américas entre as décadas de 1960 e 1980, com os trabalhos teatrais de Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba, Luca Ronconi, Ariane Mnouchkine, Jacques Polieri, Victor Garcia e outros. Mais recentemente, esse impulso foi incorporado pelo teatro *site-specific* e pelo teatro de imersão. O primeiro compreende espetáculos criados para um lugar em particular – um local histórico, uma estrutura industrial ou comercial, uma rua de uma cidade, um rio etc. – e, um pouco como a cenografia arquitetônica, o significado e o impacto do teatro *site-specific* provêm da atmosfera e da ressonância daquele ambiente em particular. Uma produção *site-specific* está assombrada pelos fantasmas da vida passada daquele lugar. As companhias britânicas Brith Gof e Forced Entertainment, o Rimini Protokoll, de Berlim, e o brasileiro Teatro da Vertigem estão entre os maiores expoentes do teatro *site-specific*. O teatro de imersão funciona de modo análogo, exceto por envolver uma cenografia construída, circundante, especificamente criada para uma produção que, como o nome sugere, imerge o público no cenário. *Sleep no more*, baseada em *Macbeth*, de Shakespeare, da trupe inglesa Punchdrunk, gerou recentemente uma febre de teatro de imersão em Nova Iorque e em outros lugares do mundo. Nessa produção, um depósito de seis andares em Nova Iorque foi transformado num “hotel” com cada ambiente meticulosamente

caracterizado – uma ala de hospital, um refeitório, um cemitério, um salão de baile, um escritório de detetive e assim por diante. Os atores se moviam pelo espaço numa apresentação que durava várias horas, com o público livre para explorar os ambientes, seguir os atores, e basicamente criar as suas próprias dramaturgias.

As tentativas modernas de envolver o ator num espaço escultural, as tentativas de destruir a quarta parede do teatro e em seguida de abandonar os tradicionais limites do palco, as mais recentes tentativas de dissolver a própria moldura que define o ato teatral, sugerem uma forma de arte que está lutando para se definir dentro da sociedade contemporânea. Vivemos numa cultura do instantâneo, do temporário, do fragmentário, do polivalente, do intangível e do efêmero, do distante e do próximo. Uma cenografia que represente solidez, linearidade e continuidade – ou seja, coerência visual, física ou narrativa – não é apenas uma representação errônea do mundo atual, uma evocação nostálgica de uma forma moribunda de teatro, mas pode ser ilegível para um público contemporâneo. Estamos diante do que anteriormente chamei de “desmaterialização do palco”⁴. Isso implica o desaparecimento do palco arquitetônico sólido, bem como a desintegração das técnicas e práticas cenográficas tradicionais, em grande parte como resultado das novas mídias e tecnologias digitais. (O termo é emprestado dos críticos de arte Lucy Lippard e John Chandler, que em 1968 descreveram um fenômeno que denominaram “desmaterialização da arte”, resultando na desvalorização e mesmo na eliminação do objeto arte⁵).

* * *

O teatro sempre esteve familiarizado com as novas tecnologias. A verdade é que os artistas de teatro sempre foram fascinados por tecnologia e ela sempre encontrou abrigo no palco. No final do século V a.C., por exemplo, o teatro grego já utilizava máquinas de voo e aparatos cênicos mecanizados. O teatro medieval europeu usava pirotecnia, alçapões e máquinas de voo, e assim o fizeram também o teatro elisabetano, o kabuki, entre tantos outros. O século XX trouxe uma inevitável obsessão por filmes. O uso de projeções

4. Arnold Aronson, The dematerialization of the stage, in *The disappearing stage: reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, Praga, Arts and Theatre Institute/ Ed. Arnold Aronson, 2012, pp. 84-95.

5. Lucy Lippard & John Chandler, The Dematerialization of Art, in *Art International*, 12:2, 1968, pp. 218-220. A “desintegração da arte,” segundo Lippard e Chandler, “está implícita no colapso (...) das mídias tradicionais e na introdução de aparelhos eletrônicos, luz, som e, principalmente, de atitudes performáticas na pintura e na escultura – a até então nunca realizada revolução intermídia, cujo profeta é John Cage” (p. 218).

estáticas ou em movimento tornou-se trivial em grande parte do teatro feito nos fins do século XX, mas estava muitas vezes mal integrado à cenografia, frequentemente utilizado como um truque, fosse como um substituto mais barato para cenários mais complexos ou como um signo de modernidade tecnológica – uma espécie de ornamentação *high-tech*. Os resultados eram frequentemente toscos, involuntariamente evidenciando o desnível entre as mídias. Não obstante, mais artistas de teatro experimental, que entendiam melhor o vocabulário de projeções e vídeo em relação com o palco ao vivo, passaram a explorar suas possibilidades de diversas maneiras.

Um dos teatros pioneiros foi o Wooster Group, cuja introdução de monitores de vídeo em cena, transmitindo tanto imagens ao vivo como gravadas,

UM VÍDEO AO VIVO EM CENA CRIA O EQUIVALENTE TEATRAL DO CUBISMO, AO PERMITIR QUE O ESPECTADOR VEJA UMA AÇÃO OU IMAGEM DE MÚLTIPLOS ÂNGULOS SIMULTANEAMENTE.

brincava com as ideias de presente e passado, em cena e fora de cena, presença e ausência. Os monitores de vídeo em cena podem funcionar quase como os buracos de verme

através do tempo-espço da ficção científica. Nas mãos do Wooster Group, eles apresentavam outra realidade, que podia tanto complementar como desafiar a autoridade do palco concreto e do ator ao vivo. Ao longo da última década, numerosas companhias e diretores de teatro – La Fura dels Baus, Gob Squad, Robert Lepage, Jay Scheib, por exemplo – usaram projeção de imagens ao vivo e gravadas para desafiar a hegemonia do palco e a antiquíssima ideia do teatro como um evento ao vivo, que depende da presença de um ator e de um espectador.

As novas mídias rompem o tempo e o espaço. A definição fundamental do teatro sempre foi a presença de um ator diante de um espectador. A presença física compartilhada sempre significou que ele existia no aqui e agora – um ator ao vivo, fazendo algo em tempo real, no mesmo espaço físico que o espectador. Mas mídias como imagens pré-gravadas, filmes ou vídeos trazem outro tempo e lugar ao presente. Um vídeo transmitido ao vivo desde fora de cena, por exemplo, é sincrônico, mas rompe com o espaço; um vídeo ao vivo de algo que acontece em cena leva o olhar do espectador em duas direções – o que está ao vivo e o que é mediado, muitas vezes com o triunfo do que é mediado. Um vídeo ao vivo em cena também cria o equivalente teatral do cubismo, ao permitir que o espectador veja uma ação ou imagem de múltiplos ângulos simultaneamente. Da mesma maneira que no “mundo real”, no qual alguém pode estar manuseando um *smartphone* ou *tablet* enquanto, simultaneamente, relaciona-se com o ambiente imediato, bem como com outras mídias, o teatro agora nos confronta com uma experiência sensorial multivalente que combina o que está ao vivo e o que é mediado, o presente

e o ausente, o tangível e o efêmero. Um cenário tangível com continuidade física não é mais um pressuposto quando se discute cenografia.

Durante grande parte da história do teatro, a cenografia funcionou como um meio de criar uma realidade material para apresentar o imaterial: o mítico, o alegórico e o ficcional, ou talvez a ilusão de um local real cuja materialidade física e temporal encontrava-se em outro lugar. Havia um impulso inelutável em direção ao palco como simulacro da realidade ou – com o surgimento do cinema e sua absorção quase sem esforço do naturalismo – do palco como um espaço de abstração visual ou da ênfase do palco como palco. Mas num mundo no qual uma parte tão grande da interação humana é mediada por tecnologias eletrônicas e digitais, é difícil que o palco exista como um lugar significativo de interação física e tangível. As novas tecnologias enfatizam a desmaterialização do palco: o palco como um espaço permeável e efêmero.

* * *

Ao longo da maior parte da história houve um estilo cenográfico identificável para cada cultura e período. O teatro renascentista italiano tinha um “visual” que era diferente daquele do teatro medieval inglês, que era diferente daquele do kabuki do século XVIII, e assim por diante. Mas no século XXI há pouca consistência. Um espectador de uma cidade grande que se aventure no teatro com certa frequência pode encontrar naturalismo, realismo poético, imagismo pós-modernista, um palco nu ou um cenário, e até mesmo figurinos inteiramente criados através de projeções e vídeo. Um cenário pode consistir de imagens pintadas, elementos construídos, projeções ou apenas luz. Esse espectador pode ver um espetáculo tanto numa casa de ópera do século XIX como num banco adaptado com um palco conversível, e mesmo numa estrutura desmontável ou temporária, armada em um estacionamento ou em uma floresta. A produção pode ser *site-specific*, de imersão, ou rigorosamente frontal. Os figurinos podem ser de época ou contemporâneos, teatrais ou de uso cotidiano. A luz pode vir de qualquer lugar, de refletores controlados por computadores de última geração ou velas. Em outras palavras, a cenografia contemporânea compreende praticamente todas as formas de cenografia já utilizadas ou imaginadas. O ecletismo e a variedade da cenografia hodierna é que talvez seja o estilo contemporâneo.

ARNOLD ARONSON é professor de teatro da Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque; escreveu vários livros sobre cenografia, arquitetura teatral e teatro de vanguarda; foi presidente do júri da Quadrienal de Praga, em 1991 e 1999; foi o primeiro Curador Geral estrangeiro da Quadrienal, em 2007.

Tradução de Camilo Schaden

Apontamentos sobre cenografia e seu ensino no Brasil

J. C. Serroni

Antes de tudo, gostaria de traçar um breve panorama da evolução da cenografia no Brasil, o que acho importante, mesmo que bastante resumidamente, já que temos aqui vários convidados de fora, que não têm conhecimento desse assunto. Em segundo lugar, gostaria de abordar alguns aspectos sobre o ensino da cenografia e das áreas que transitam nos bastidores da cena teatral, detalhando um pouco mais esse ensino na SP Escola de Teatro, da qual sou um dos fundadores. Ali, em parceria com todos os outros coordenadores, tenho pensado em caminhos para o ensino de cenografia, figurinos e técnicas de palco. Por último, gostaria de dividir com vocês algumas reflexões que tenho feito através dos anos sobre a linguagem cenográfica e levantar algumas questões importantes que, a meu ver, vale a pena discutirmos.

A cenografia no Brasil, como linguagem, como pensamento estético, como espacialidade é muito jovem: começamos a pensá-la dessa forma há cerca de setenta anos. De 1943 para trás, podemos dizer que o que existia em termos cenográficos era pura decoração, ilustração das cenas, através de pinturas transpostas em telões de fundo, acompanhadas de alguma organização de mobiliário, realista e descritiva. Era o tempo das comédias de costumes, do teatro de revista importado de Portugal e de um teatro ainda extremamente realista, de acordo com o qual os atores traziam para a cena os figurinos que escolhiam em seus guarda-roupas pessoais.

Em 1943 rompemos com isso em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Ziembski, com cenografia de Tomás de Santa Rosa. Esse espe-

táculo, que marca a modernidade do teatro brasileiro, traz para a cena pela primeira vez o conceito de espaço e luz concebidos com personalidade. Descobre-se com isso a volumetria do palco, onde o espetáculo, concebido em três planos, edifica uma nova cena, carregada de simbolismos e atmosferas.

A partir desse evento, de fundamental importância para o teatro brasileiro, a linguagem teatral moderna começa a se firmar, embora de forma ainda transitória. Nesse contexto, o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – teve papel fundamental durante toda sua existência, de 1948 a 1962. Foi ele quem trouxe ao Brasil grandes diretores, cenógrafos, figurinistas e técnicos, trazidos da Itália. Sem o impulso de profissionais como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Aldo Calvo, Giachieri entre outros, não teríamos chegado aos anos 60 do século passado, quando uma nova geração de artistas, agora brasileiros, foram formados por aquela grande companhia. Novos grupos são criados e muitas companhias começam a procurar sua identidade. É o momento de companhias como a de Maria Della Costa, o Teatro dos Sete (de Fernanda Montenegro, Sergio Brito e Fernando Torres, entre outros), o Tablado, no Rio, o Arena, em São Paulo, enfim, de grupos à procura de novas identidades que transformariam o teatro brasileiro e a sua cenografia.

Os anos 1960 foram muito promissores, contando com uma nova geração de diretores – entre eles, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, José Renato –, junto aos primeiros grandes profissionais da cenografia: Flávio Império, Hélio Eichbauer, Pernambuco Oliveira, Joel de Carvalho, entre outros. Todos deixaram ou ainda realizam uma obra bastante inspiradora, e alguns mantêm-se ainda como mitos do moderno teatro e da moderna cenografia brasileira.

Chegamos aos anos 1970 e 1980, quando um novo teatro se firma, com o surgimento de novos grupos. O cenógrafo passa a ser um artista – ele é integrante da criação, passa a ocupar um papel fundamental na concepção do espetáculo. A linguagem da cena se transforma e são muitos os exemplos que podemos mostrar: é o momento áureo do Teatro Ruth Escobar com encenações antológicas, nas quais a cenografia e o espaço cênico exercem papel preponderante. É a vez de *O balcão*, *O cemitério de automóveis*, *A viagem*, *Torre de Babel*. Ainda temos, no final dos anos 1970, *Macunaíma*, de Antunes Filho, outro marco importante da nossa história teatral e cenográfica – espetáculo no qual se impunham grandes espacialidades, apesar do despojamento e da limpeza cênica. Surgem grupos e encenadores importantes que irão dar à cena momentos de grande vigor visual.

NOS ANOS 1970 E 1980, UM NOVO TEATRO SE FIRMA, COM O SURGIMENTO DE NOVOS GRUPOS. O CENÓGRAFO PASSA A SER UM ARTISTA: ELE É INTEGRANTE DA CRIAÇÃO, PASSA A OCUPAR UM PAPEL FUNDAMENTAL NA CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO.



Plateia durante palestra de J. C. Serroni, Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, SP Escola de Teatro, 2013

O pós-moderno chega ao teatro, e temos uma década, a de 1980, plenamente preenchida por especialidades de grande força dramática. São muitos grupos, diretores e cenógrafos, na sua grande maioria marcados por parcerias muito fortes: o Teatro Oficina, com José Celso e cenógrafos como Flavio Império, Lina Bo Bardi e Hélio Eichbauer; o Teatro do Sesi com Osmar Rodrigues Cruz e Flavio Império; o Grupo Macunaíma com Antunes Filho, Naum Alvez de Souza e J. C. Serroni; a Companhia Ópera Seca, de Gerald Thomas e Daniela Thomas; o Grupo Ornitorrinco, com Cacá Rosset e o cenógrafo José de Anchieta; Ulisses Cruz com seu grupo Boi Voador; no Rio, Bia Lessa com Fernando Melo da Costa, Moacyr Góes com José Dias, Teatro Ipanema com Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, o pessoal do Asdrúbal trouxe o trombone com vários colaboradores, enfim, teatro produzido não apenas por uma companhia ou pertencendo a um lugar exclusivo¹, mas preme de alternativas e novas provocações.

1. Saímos de companhias e teatros fixos, como o TBC e a companhia da Maria Dela Costa, e criamos parcerias entre cenógrafos, independentemente do teatro ou da cidade em que atuam. Independentemente de grupos; são produções independentes.

A partir dessa avalanche de novas ideias e conceitos só poderíamos esperar uma grande evolução no teatro e, em particular, na cenografia, que certamente gerou muitos e bons frutos. Atravessamos a virada do milênio. O teatro se firma, busca novas formas. O teatro de grupo se fortalece, novas gerações de cenógrafos surgem, o teatro já não é privilégio apenas de São Paulo e Rio. Começa a existir uma preocupação com a formação, novos teatros são construídos. Em termos de cenografia, o Brasil cresce e se firma internacionalmente em festivais e em especial nas Quadrienais de Praga, onde sente e assimila as novas possibilidades tecnológicas.

Encerrando esse panorama, vimos alguns dos grupos, diretores teatrais e cenógrafos saírem de cena; outros estão ainda por aí, vigorosos e acompanhando a evolução das coisas; ao mesmo tempo, novos grupos e diretores e cenógrafos surgiram: todos vi-

vem esse momento de transição, no qual o teatro se mescla com inúmeras outras linguagens à procura de uma nova identidade. Entre muitos profissionais – por que agora, feliz-

mente, já somos muitos –, eu mencionaria Gabriel Villela, Henrique Dias, Antônio Araújo, do Grupo Teatro da Vertigem, e algumas companhias: Os Satyros, Companhia Livre de Teatro (de Cibele Forjaz), Os Fofos, Armazém Cia de Teatro, Cia São Jorge de Variedades, Grupo XIX de Teatro. Esses grupos, que, na maioria das vezes, partem para um trabalho de rua, de apropriação de espaços, de transformação de espaços, têm tido a participação de jovens e promissores cenógrafos que começam a dar à cena espacial brasileira novos caminhos, novas possibilidades.

Entrando, agora, no segundo momento da minha intervenção, pretendo também traçar um breve panorama do ensino de cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco no Brasil.

Nosso país é imenso, cheio de diversidades e de culturas locais, e trava, no âmbito da Cultura e da Educação, uma enorme batalha por recursos e espaços para o ensino dessas áreas. Nesse sentido, o pouco que temos se concentra no eixo Rio-São Paulo, com eventuais prolongamentos até Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Salvador. São raras as instituições que se aventuram nessa empreitada. A maioria dos cursos existentes são, via de regra, informais, de curta duração, e sem as condições estruturais e pedagógicas para tal. Alguns desses cursos, que a maioria das vezes se dá sem continuidade e através de oficinas, destacam-se muito mais pelo esforço e pela capacidade de quem os conduz do que por sua condição pedagógica. Não existe uma metodologia, um currículo, e os conteúdos teóricos, na maioria das vezes, são deficientes.

ATRAVESSAMOS A VIRADA DO MILÊNIO. O TEATRO SE FIRMA, BUSCA NOVAS FORMAS. O TEATRO DE GRUPO SE FORTALECE, NOVAS GERAÇÕES DE CENÓGRAFOS SURGEM, O TEATRO JÁ NÃO É PRIVILÉGIO APENAS DE SÃO PAULO E RIO.

O ensino se produz pela prática: aprender fazendo e muitas vezes errando. Um trabalho de mestre e aprendiz. Essa informalidade gera inúmeros problemas, associados ao fato de não termos em nosso país um cuidado mais rigoroso com a formação de mão de obra nesse setor. Apesar dos problemas, os cursos do Espaço Cenográfico² sempre formaram talentosos profissionais. O Centro Técnico de Belo Horizonte – hoje quase extinto depois que seu mentor, o cenógrafo e arquiteto Raul Belém, faleceu – também propiciou a oportunidade a muitos jovens interessados na formação. O mesmo acontece, e vem se desenvolvendo, com o Centro Técnico do Teatro Castro Alves, de Salvador, onde uma modalidade de ensino em formato de laboratório é mantida. Não podemos deixar de destacar o trabalho da Spetaculu, uma escola altamente inclusiva na cidade do Rio de Janeiro, idealizada pelo cenógrafo Gringo Cardia e por outros colaboradores. Essa escola tem formado

O ENSINO SE PRODUZ PELA PRÁTICA: APRENDER FAZENDO E MUITAS VEZES ERRANDO. UM TRABALHO DE MESTRE E APRENDIZ. ESSA INFORMALIDADE GERA INÚMEROS PROBLEMAS, ASSOCIADOS AO FATO DE NÃO TERMOS EM NOSSO PAÍS UM CUIDADO MAIS RIGOROSO COM A FORMAÇÃO DE MÃO DE OBRA NESSE SETOR.

excelente mão de obra para o mercado de trabalho, especialmente nas áreas técnicas voltadas a teatro, ópera, televisão e festejos de carnaval.

Claro, não podemos deixar de destacar ainda outras tentativas que, embora tímidas e localizadas, têm

também seu valor: são os casos da Oficina de Cenografia de Lu Grecco, em São Paulo, o projeto de Cenografia na Escola Catarse de Teatro, também na cidade de São Paulo, e ainda a Oficina Cenográfica do MAM, em São Paulo.

Afora essas, temos outras tentativas ainda tímidas, como no caso de universidades que tentam organizar cursos de cenografia: é o que ocorre na Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina, do Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade do Rio Grande do Norte, e da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Belém do Pará.

Temos algumas outras universidades, que conseguem de forma um pouco menos acanhada manter cursos de cenografia, mas sempre de pequena duração, ou no máximo de um ou dois semestres, na maioria das vezes dedicados a atores e diretores: são os casos da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, e da Unicamp, dentro do curso de Artes Cênicas.

Além desses exemplos todos, resta mencionar o ensino da cenografia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Uni-Rio, nessa mesma ci-

2. O Espaço Cenográfico é um estúdio-escola e centro de experimentação de cenografia coordenado por J. C. Serroni em São Paulo (N. da E.).

dade. As duas escolas são as únicas em nosso país a manter cursos de nível universitário. São quatro anos de formação durante os quais o aprendiz realmente tem um curso continuado e organizado em bases teóricas e práticas muito bem estruturadas.

Podemos mencionar também um curso, ainda muito recente, oferecido pela Escola de Belas Artes, em São Paulo: um misto de pós-graduação e especialização que, pelo que sei e acompanho, é voltado predominantemente para a área teórica da cenografia.

Deixei para o final a SP Escola de Teatro, na qual sou coordenador dos cursos de Cenografia e figurinos e de Técnicas de palco. Felizmente, depois de dois exaustivos anos de estudos para sua implantação ela é hoje, agora com quatro anos, uma feliz realidade.

Com sua pedagogia inovadora, modular, pautada em lemas como “artistas que formam artistas” e “aprender ensinando”, a escola se edifica a cada dia num misto de teoria e prática, oferecendo, nos experimentos que promove, a oportunidade de aprendizes de oito cursos se debruçarem sobre exercícios conjuntos em pelo menos doze oportunidades ao longo de seus dois anos do curso.

Não posso deixar de destacar que esse curso é inédito na América do Sul. Se temos deficiência na formação dos cursos de cenografia e iluminação, o que não dizer da formação técnica? Esse curso completa a possibilidade de realizar as cenas nos experimentos. A prática de todos os aprendizes dos outros cursos se dá de forma concreta numa troca bastante enriquecedora com o aprendiz de técnicas de palco – profissional esse que, depois da SP Escola de Teatro, começa a ser visto e a se enquadrar de maneira diferente na concepção de um espetáculo.

A SP Escola de Teatro não se limita aos cursos regulares mencionados. Promove uma série de outras atividades, como os cursos de extensão cultural, abertos também para a comunidade, publica semestralmente a revista A[L]BERTO, organiza fóruns de debate sobre teatro de forma ampla, oferece residências de artistas e grupos de fora, além de possibilitar a quase 50% de seus aprendizes uma bolsa de auxílio/estudo, denominada Kairós (o deus das oportunidades). A Escola, hoje, orgulha-se de colocar no mercado de trabalho dezenas de aprendizes que já atuam em diversos teatros e espetáculos em São Paulo. Além das atividades já descritas, o intercâmbio tem sido fundamental para a Escola. Temos levado nossos aprendizes e formadores para outras escolas, em outros países, como Suécia, Portugal, Bolívia e Espanha, e temos também recebido alunos e professores desses e de outros países, o que tem resultado em parcerias importantes para o desenvolvimento da formação nessas áreas.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[palco sp]



J. C. Serroni durante o Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia.

O terceiro aspecto da minha intervenção neste fórum é, na verdade, mais um levantamento de questões que envolvem o fazer cenográfico do que considerações objetivas sobre o tema.

A primeira seria indagar sobre o lugar da cenografia hoje em nosso teatro: qual é esse espaço, que cada vez mais se confunde com o espaço das artes plásticas, com as relações urbanas de espaço, com o cinema e com a busca incessante de espaços alternativos, não edificadas para o teatro? Em segundo lugar, como absorver, na cenografia e no próprio teatro, as novas tecnologias? Como inserir as novas mídias em nossos espetáculos teatrais, sem perder a humanidade, as *artesanias*? E, por último, qual seria o espaço para a cenografia e o espetáculo teatral hoje, nesse início de terceiro milênio?

Essas são questões que comportam muitas respostas, e, portanto, deverão estar sempre destacadas na agenda das discussões sobre cenografia, aqui no Brasil e, acreditamos, em todas as partes do mundo.

J. C. SERRONI é arquiteto, cenógrafo e figurinista; dirige o Espaço Cenográfico, laboratório permanente de pesquisa cenográfica; coordena os cursos de Cenografia e figurinos e de Técnicas de palco da SP Escola de Teatro.

Expandindo a cenografia

Design cênico e práticas oceânicas em Aotearoa, ou Nova Zelândia

Sam Trubridge

Este artigo trata do pioneirismo no ensino e na prática do *design* cênico na Nova Zelândia, levando em consideração novas atitudes em relação à cenografia que ganharam forma nesse país nos últimos dez anos. Esses temas parecem ter relevância no Brasil, dado o fato de que, durante a conferência na SP Escola de Teatro, muitas discussões tiveram como foco as limitações dos modelos tradicionais para definir o tipo de trabalho no qual as novas gerações de cenógrafos estão interessadas. Em particular, as discussões que ocorreram durante o Encontro de Escolas de Cenografia, com palestrantes e profissionais de todo o Brasil, revelaram diversas posições ou questões políticas. Entre os temas abordados estavam: o papel ou valor da arte da performance para a prática da cenografia; o fato de o *design* estar muitas vezes a serviço dos outros aspectos de uma produção e o quanto é possível deixar uma marca de autoria na cenografia; a necessidade de se avaliar o papel de locais convencionais de performance e o quão sedutores eles são para jovens profissionais e sua plateia; bem como a necessidade de se priorizar a sustentabilidade nas práticas de cenografia e performance. Manifestou-se também alguma incerteza sobre a palavra cenografia, no que concerne a sua atualidade ou em que medida ela pode descrever as práticas de *design* usadas nos espetáculos de hoje.

Esses temas relevantes parecem ter sido confirmados pela deslumbrante produção do Teatro da Vertigem, *Bom Retiro 958 metros*, encenada nos shoppings, ruas e prédios vazios do bairro onde se concentra a indústria de moda

A OCEANIA É O “CONTINENTE LÍQUIDO”, CONFINADO PELO OCEANO PACÍFICO, UM CORPO D’ÁGUA QUE COBRE UM TERÇO DA SUPERFÍCIE TOTAL DA TERRA. SUA POPULAÇÃO SE ESPALHA POR UMA CONSTELAÇÃO DE PEQUENAS NAÇÕES INSULARES, PRÓXIMAS A PAÍSES DE QUATRO CONTINENTES.

OS MÉTODOS DE CONSTRUÇÃO USADOS NA NOVA ZELÂNDIA SÃO RECONHECIDOS POR CONSTRUTORES E ARQUITETOS EUROPEUS COMO SENDO MAIS PARECIDOS COM AQUELES QUE PRODUZEM PALCOS DO QUE ARQUITETURA PERMANENTE.

de São Paulo. Aqui, os interesses em performance artística, localidades, autoria em *design*, sustentabilidade e as definições em expansão de cenografia convergem em uma produção que corajosamente busca novas formas de a

performance interagir com o espaço e (por meio do espaço) com sua plateia e sua comunidade.

Esse foco em público, comunidade e cultura está no centro deste artigo, no qual as particularidades do território de uma ilha oceânica pací-

fica são examinadas em relação às tradições de performance e à cenografia de Aotearoa, ou Nova Zelândia. Ele trata da evolução recente de novas e inovadoras práticas em “*design* cênico” que estão causando impacto na comunidade internacional com diversas iniciativas e projetos.

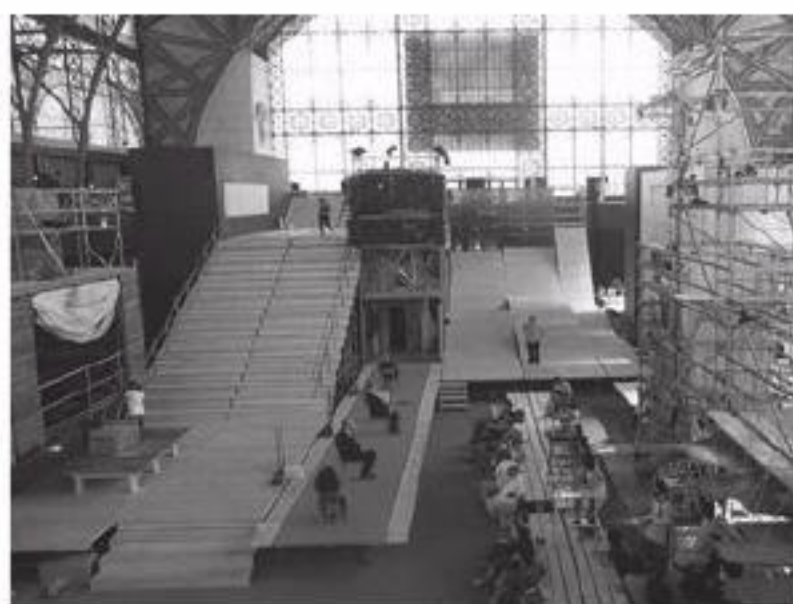
A Oceania é o “continente líquido”, confinado pelo Oceano Pacífico, um corpo d’água que cobre um terço da superfície total da Terra. Sem fronteiras, o continente tem uma população que se espalha por uma constelação de pequenas nações insulares, próximas a países de quatro continentes. Os estilos de vida, a arquitetura e as tradições em performance são definidas por essa proximidade com a água, pela constante energia do oceano e de seus elementos em eterna mutação. A arquitetura e as embarcações tradicionais das Ilhas do Pacífico se movem com as ondas e o vento, usando amarras flexíveis onde juntas resistentes se espedaçariam ou rachariam. O clima mais frio e rígido da Nova Zelândia fez com que os nativos, os Maoris, construíssem suas edificações e residências mais próximo da terra, com as casas às vezes encravadas

na terra ou escavadas na paisagem. O conceito de *whenua* (ou *vanua* em algumas nações do Pacífico) é expresso nessa relação, como um sentido de pertencimento ou conexão com a terra. Ainda assim, as estruturas dos

Maoris sempre foram flexíveis e abertas, como, por exemplo, a estrutura em andaime montada em torno de tronco de árvore para o *Hakari*¹, propiciando muitas camadas de alegria e celebração.

Os colonos europeus chegaram com uma relação diferente com a terra. Eles desbravaram e colonizaram as ilhas de uma maneira sem precedentes

¹. Essa estrutura, que pode chegar a até 30 metros de altura e comporta cerca de uma dezena de patamares, é construída para que as tribos possam exhibir fartura, dispondo em cada andar as iguarias que irão ser oferecidas no *Hakari* (banquete solene) (N. da E.).

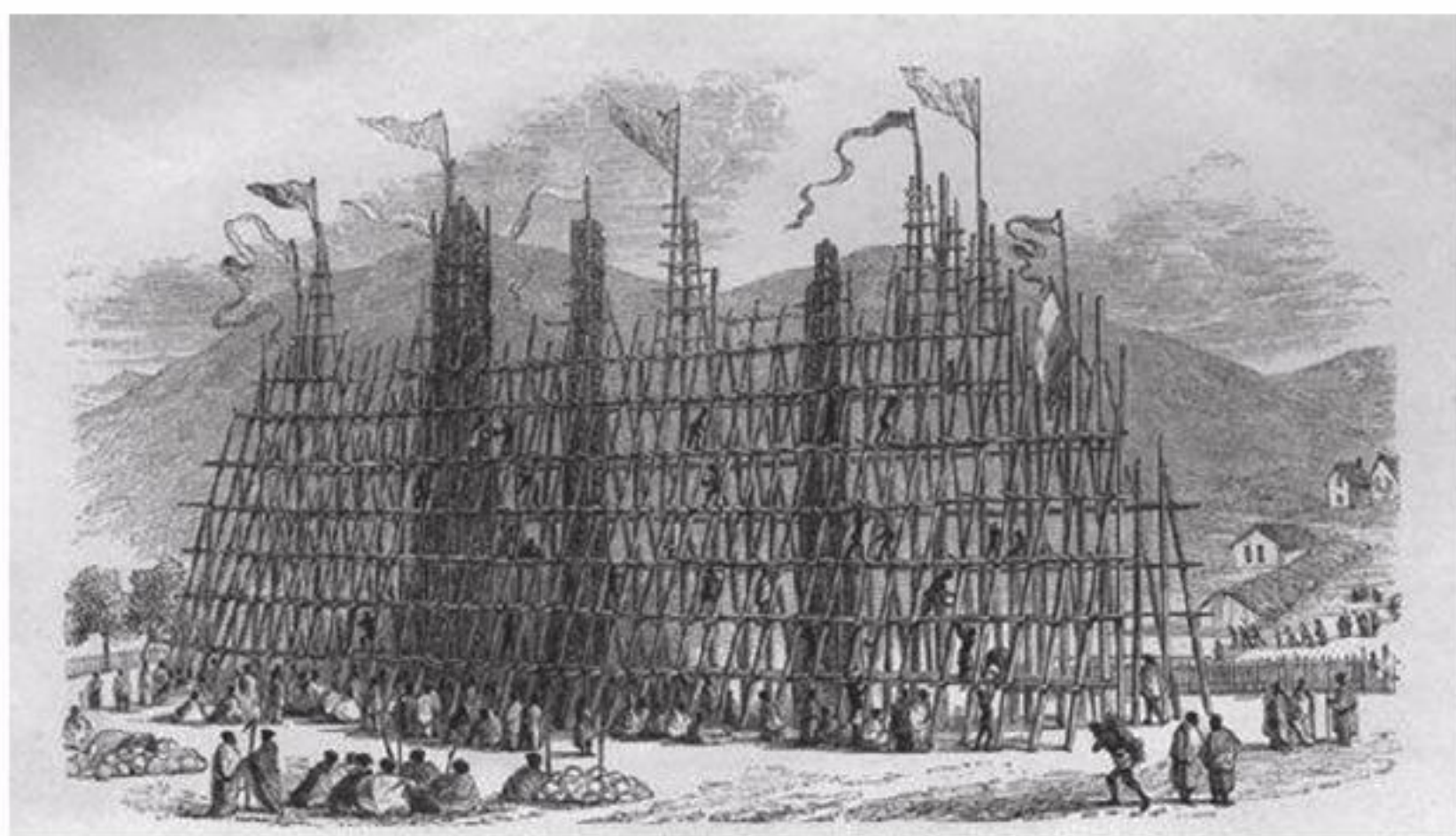


À ESQUERDA SDRC: o coração da PQ, projetado por Scape @ Massey (Dorita Hannah, Sven Mehzoud e Lee Gibson) para a Quadriennial de Praga 2003.

Foto de Dorita Hannah.

ABAIXO Estrutura preparada para Hakari. Frontispício da edição de 1859 de *The Story of New Zealand*, vol. II, impressa por Spottiswoode Co. de Londres.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[palco sp]



para os Maoris, construindo estruturas que muitas vezes eram elevadas do chão por estacas e assoalhos de madeira. O conceito iluminista de “Arcádia” aparece em muitas manifestações artísticas dessa nova colônia e nos desenhos idealizados de mineiros e proprietários de terras. Em seu livro *Theatre Country: essays on landscape and whenua* [País do Teatro: ensaios sobre a paisagem e a *whenua*] o ecologista neozelandês Geoff Park analisa esses mitos de paisagem e moradia da Nova Zelândia, traçando a evolução da residência tradicional neozelandesa, desde as tendas e bivaques dos colonos. Uma qualidade “temporária” é mantida até mesmo nas mais extravagantes mansões coloniais, construídas sobre estacas a cerca de um metro do chão. A arquitetura permanece sempre pairando sobre a paisagem, sem jamais firmar de fato o pé na terra. Esses métodos de construção usados na Nova Zelândia são reconhecidos por construtores e arquitetos europeus como sendo mais parecidos com palcos do que com arquitetura permanente.

Geoff Park era um ecologista, mas seu livro claramente estabelece relações entre a colonização da Nova Zelândia e as preocupações do teatro com

a prática cênica. Ele discute o modo com que termos como “cenário” e “paisagem” foram adotados pelos colonos britânicos conforme eles se esforçavam para transformar essa paisagem estranha em algo mais conhecido e atraente do que o emaranhado denso e assustador que encontraram. É essa relação fundadora entre lugar e espaço que configura uma identidade particular neozelandesa nas artes, incluindo desde as pinturas de Colin McCahon aos *designs* cênicos de Dorita Hannah.

Essa possivelmente é uma das razões pelas quais o termo “cenografia” teve pouco uso na Nova Zelândia, dado o fato de este implicar um domínio “cênico” do espaço em “paisagens” cultivadas de e para a performance, refletindo assim o artifício e os mitos que foram impressos na paisagem pelo colonialismo. Além disso, quando Park descreve as origens do termo “paisagem”, o conceito de cenário fica associado a uma prática pastoral e colonizadora: “uma noção recente da mente ocidental moderna, surgindo como paixão de uma cultura particular e que floresceu quando esta assumiu seu papel imperialista duzentos anos atrás, espalhando-a pelo mundo todo”². É interessante notar que as noções de uma “Nova Zelândia limpa e verde” e os filmes da série *O Senhor dos Anéis* tenham ajudado a perpetuar novos mitos arcádicos sobre esse país.

Existem história e tradições fortes na cenografia neozelandesa que são comparáveis às de qualquer outro país do mesmo tamanho. No trabalho de *designers* como Raymond Boyce, Tony Rabbit, Tracy Grant e Dorita Hannah existem tentativas bem-sucedidas de interagir com uma noção neozelandesa de lugar e de investigar uma relação complexa com o nosso ambiente. Uma boa expressão disso foi a premiada Mostra Nacional da Nova Zelândia para a Quadrienal de Praga, *Landings* [Aterrissagens]. As obras representadas foram dispostas sobre e no interior de uma longa mesa, oferecendo um

É INTERESSANTE NOTAR QUE AS NOÇÕES DE UMA “NOVA ZELÂNDIA LIMPA E VERDE” E OS FILMES DA SÉRIE *SENHOR DOS ANÉIS* TENHAM AJUDADO A PERPETUAR NOVOS MITOS ARCÁDICOS SOBRE ESSE PAÍS.

terreno e um local evocativos para uma seleção de “encontros” com as performances originais, por meio de desenho, vídeo, modelo, artefato, fotografia e instalação. Boa parte

dessa equipe retornou para a Quadrienal de Praga em 2003 para trabalhar em um grande cenário de performance que seria a peça central do evento daquele ano. A *SRDC: the heart of PQ* [SRDC: o coração da PQ] usou muitas das características do espaço e da cenografia oceânicas para criar um grande “ambiente para os sentidos” que tanto continha a performance como lhe

2. Geoff Park, *Theatre Country: essays on landscape and whenua*, Wellington, Victoria University Press, 2006, p. 114.

permitia se espalhar e se mesclar com as obras do entorno, em um espaço inconstante e líquido de interação.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[palco sp]

Com a *SRDC: the heart of PQ*, ocorreu uma mudança da cenografia para o *design* cênico, abrindo o teatro para uma “dramaturgia arquitetônica, social e perceptiva” que é mais fluida, incontida e independente de preocupações territoriais ou cênicas. Essa comunidade emergente na Nova Zelândia também ganhou destaque com a publica-

ção de um livro chamado *Performance Design*³, da principal *designer* da *SRDC*, Dorita Hannah, juntamente com Olav Harslof, da Universidade de Roskilde, na Dinamarca. Esse fato anunciou o surgimento em âmbito

ARQUITETOS COMO DORITA HANNAH COMPREENDEM COMO OS CENÁRIOS E A ARQUITETURA PODEM SER MAIS DO QUE APENAS APARATOS VISUAIS OU CÊNICOS, GUIANDO OU MOLDANDO O COMPORTAMENTO E AS RELAÇÕES PARA QUE ESTES SE TORNEM ATIVOS NUM SENTIDO SOCIAL.

global dessa nova abordagem da cenografia, que desde então tem se refletido na formação de muitos novos cursos, assim como na mudança do nome da Quadrienal de Praga de Cenografia e Arquitetura Teatral para Quadrienal de Praga de Espaço e *Design* Cênico.

Embora interpretações do que seja *design* cênico variem de pessoa para pessoa, este artigo o considera uma “ciência leve”, de acordo com a qual o estudo de espaço, corpo, objeto, ação e mídia acarreta fluência nas linguagens tácitas por meio das quais a performance, a arquitetura e a cultura influenciam as plateias e também públicos mais amplos. Ele também opera próximo à área de “Estudos da Performance”, compreendido como o estudo de como nós fazemos as coisas e por que as fazemos, quando cada ação coletiva ou individual é “performatizada” em resposta a seu contexto político, cultural, espacial, social e filosófico. O cruzamento com a arquitetura também foi bastante rico para essa área, porque arquitetos como Dorita Hannah compreendem como os cenários e a arquitetura podem ser mais do que apenas aparatos visuais ou cênicos, guiando ou moldando o comportamento e as relações para que estes se tornem ativos num sentido social.

Quando eu estava começando na profissão, esse novo termo resolveu muitos dos problemas que enfrentei com as outras definições que havia tentado usar anteriormente: *designer* teatral, cenógrafo, diretor/*designer* e *designer* de cenário. Para mim, era importante estabelecer o valor do *design* como um poder autoral na criação da performance, sem me submeter à divisão entre os papéis do diretor e do *designer*. Um novo papel era enunciado nessa definição, assim como uma atitude em relação à performance que não

3. Dorita Hannah & Olav Harslof (ed.), *Performance Design*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2008.

estava preocupada somente com o visual ou o dramático, mas que buscava dramaturgias alternativas definidas pelo *design*.

Uma parte importante no desenvolvimento da prática da cenografia e do *design* cênico na Nova Zelândia foi a primeira graduação na área, implantada no país em 2004. O bacharelado em *Design* Cênico era administrado conjuntamente pela Toi Whakaari New Zealand Drama School e pelo Departamento de *Design* de Interiores da Universidade Massey. Essas duas instituições, com pedagogias e culturas tão diferentes, ajudaram a criar uma experiência de aprendizado dinâmica para os nossos alunos. Isso encorajou uma versatilidade que é necessária para que se possam encontrar trabalhos numa indústria pequena como a da Nova Zelândia. Além disso, essa abordagem holística e flexível da criação da performance na cultura neozelandesa pode ser identificada como um dos fatores que contribuíram para as inovações e o sucesso de muitos profissionais neozelandeses como Peter Jackson (*Senhor dos anéis* e *King Kong*), um diretor cujo profundo conhecimento dos efeitos especiais ajudou a abrir novos caminhos e fez de Wellington o principal centro dessa área no mundo.

Nossa intenção com esse curso era imbuir os alunos do mesmo senso de autoria em *design* que foi discutido anteriormente, para que assim eles pudessem trabalhar como instigadores, líderes ou colaboradores numa variedade de processos. O uso da palavra “performance” também denota interesses e aplicações mais amplos que incluem teatro, dança, ópera,

eventos, arte da performance ou as muitas outras aplicações no contexto das práticas culturais nas quais “o que nós fazemos e por que fazemos as coisas” é examinado. Além disso,

design implica uma compreensão disciplinada do usuário ou da plateia: uma “ciência” na manipulação de variáveis de modo a atingir uma certa eficiência de uso, comunicar de forma eficaz ou definir uma experiência específica. Dessa forma, o curso integrava estudos acadêmicos de performance com práticas de *design* e artes visuais. O ambiente colaborativo do aprendizado da escola de teatro em contraste com os processos mais individualistas do estudo universitário ajudou a desenvolver colaboradores dinâmicos e artistas independentes.

O resultado foi que os formados se tornaram qualificados para uma variedade de funções nas artes cênicas, e agora trabalham em diversas áreas de *design* de figurino, *design* de cenário, *design* de produção cinematográfica, *design* de evento, animação e performance experimental. Na Quadrienal de Praga de 2011, a aluna formada Emma Ransley ganhou o prêmio de Me-

UMA PARTE IMPORTANTE NO DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DA CENOGRRAFIA E DO *DESIGN* CÊNICO NA NOVA ZELÂNDIA FOI A PRIMEIRA GRADUAÇÃO NA ÁREA, IMPLANTADA NO PAÍS EM 2004.

lhor Figurino na categoria profissional e Ana McGowan ganhou a competição de Arquitetura Teatral. Apesar desses (e de muitos outros) prêmios, o curso foi fechado em 2009, com problemas financeiros sendo citados como o principal motivo. O Print Factory Performance Laboratory (outra iniciativa parecida da Massey) também foi fechado. Entretanto, com o mesmo espírito de oportunidade, surgiram na comunidade novas iniciativas que foram definidas e alimentadas pela

breve existência dessa graduação e desse ambiente.

Um projeto que tem fortalecido essa comunidade é The Performance Arcade: um festival anual que foi

testado e desenvolvido a partir de materiais trabalhados na graduação em *Design Cênico*. Todos os anos, alguns artistas são convidados a desenvolver obras de instalação-performance numa fileira de contêineres de navio no Porto de Wellington, num evento gratuito. A meio caminho entre as convenções de uma galeria de arte e de um espaço de teatro, a disposição e a localização desse evento encorajam novas conexões com novas plateias que não experimentam o peso das convenções ou expectativas suscitadas pelos espaços elitistas de produção de arte; de fato, vão ao encontro dessas plateias em seu próprio espaço.

Projetos e iniciativas similares também tiveram um impacto significativo, como o projeto da Litmus Research Initiative, One Day Sculpture [Escultura de um dia], organizado entre junho de 2008 e junho de 2009 em diversos locais da Nova Zelândia. Ao longo desse período, 23 obras de arte públicas e “baseadas no espaço” foram criadas, cada uma delas com duração de 24 horas. Muitas vezes, a manipulação da interação social ou a criação de um evento foi o objetivo primordial, como no caso das grandes barricadas construídas nas ruas da cidade por Heather e Ivan Morison, ou o leão solto dentro de um cinema por Javier Telez. Essas obras investigavam o conceito de “escultura social” advogado pelo artista Joseph Beuys, proposta que cria estruturas na sociedade usando linguagem, pensamento, ação e objeto.

Um grupo que tem levado mais longe essa noção de “escultura social” é um coletivo baseado na cidade de Christchurch, o Gap Filler. No dia 22 de fevereiro de 2011, Christchurch foi atingida por um terremoto de 6.3 graus na escala Richter que destruiu a maior parte do centro da cidade e matou 185 pessoas. Após a tragédia, a população de Christchurch se viu diante da difícil tarefa de seguir vivendo num local onde apenas uma em cada dez construções havia permanecido de pé. Instalações essenciais foram perdidas e restaram grandes espaços vazios. O evento Dance-O-Mat, do Gap Filler

NOSSA INTENÇÃO ERA IMBUIR OS ALUNOS DO MESMO SENSO DE AUTORIA EM *DESIGN*, PARA QUE ELES PUDESSEM TRABALHAR COMO INSTIGADORES, LÍDERES OU COLABORADORES NUMA VARIEDADE DE PROCESSOS.

[literalmente, preenchedor de lacunas], constituía-se de uma pista de dança instalada em um desses “vazios”, contando com iluminação e um sistema de som acionado por uma máquina operada por moedas⁴, na qual qualquer um podia plugar seu iPod ou iPhone para ter uma discoteca ou um salão de dança instantâneo. Grupos de dança da comunidade que não tinham mais acesso a estúdios começaram a usar esse espaço para suas aulas regulares, exercícios e ensaios.

Essas práticas demonstram a cenografia num formato expandido, adotando uma compreensão teatral de espaço e interação com o público para engajar-se com o tecido social da cidade, desenvolvendo arquiteturas sociais e reconsiderando como uma cidade pode “performar”. Enquanto outras companhias em Christchurch estão dedicadas a perpetuar as velhas tradições, reconstruindo os espaços da maneira como eles eram antes (como o Court Theatre ou o Isaac Theatre Royal), coletivos como a Gap Filler e a Arts Circus estão repensando radicalmente o que uma cidade pode ser no século XXI, repensando o que teatro pode ser, e assim transformando a destruição de Christchurch numa oportunidade de explorar novas e excitantes soluções para espaços urbanos e formas de arte.

Esse interesse no tecido social pode ser visto em muitos trabalhos de alunos e projetos profissionais que foram desenvolvidos por meio da prática e do estudo do *design* cênico na Nova Zelândia. Um projeto de aluno digno de nota nesse aspecto é a obra em vídeo *Remember 9/11* [Lembre do 11 de setembro] de Christopher Ulutupu. Esse vídeo curto do Youtube documenta uma festa cujo tema era o 11 de setembro, que o estudante organizou em seu apartamento em resposta a um projeto que investigava as mídias digitais. Ao longo da festa, ele embebeda os amigos e faz diversas brincadeiras com eles: como a “piñata das torres gêmeas”, repleta de balas em forma de avião, e uma competição de krump entre o King Kong e um banqueiro de Wall Street. No entanto, esse evento inteiro foi feito para ser documentado pela câmera, e a pessoa por trás dela entrevista diversos convidados da festa, fazendo perguntas simples como “onde você estava no 11 de setembro?”. As respostas muitas vezes são evasivas, ignorantes ou insensíveis – revelando mais do que apenas a embriaguez dos entrevistados, mas também o quão distante e à margem dos acontecimentos mundiais fica a Nova Zelândia. A obra revela como, para os neozelandeses, os eventos que acontecem no resto do mundo muitas vezes parecem um teatro distante, vistos apenas

4. *Dance-O-Mat* sugere um trocadilho com *Laundromat*, nome de uma rede de lavanderias nas quais os próprios usuários operam as máquinas de lavar roupas por meio da inserção de moedas (N. da E.).

através do arco do proscênio das reportagens de televisão ou dos vídeos do Youtube. No entanto, Ulutupu também estava interessado na cultura das “festas de república de estudantes” americanas, nos trotes e ignorâncias ou brutalidades similares manifestadas por indivíduos em nações “de primeiro mundo” espalhadas por todo o planeta. Nesse vídeo do Youtube, há ecos do mimado príncipe Harry vestindo um uniforme nazista para a festa de sua escola em 2005.

A tênue fronteira entre hedonismo e crueldade é examinada nessa obra, que é feita com uma consciência que excede a consciência exibida pelos convidados da festa. A edição justapõe meticulosamente imagens da festa com tomadas lentas e contemplativas da destruição deixada na casa após o evento. A disseminação desse vídeo no Youtube também é relevante como uma plataforma ou “palco” cuidadosamente escolhido para essa declaração, plataforma na qual as sobras das gravações de Hollywood e da TV se confundem com imagens mostrando cenas domésticas banais e conflitos reais, até que o real e o ficcional se tornem indistinguíveis.

Para a Nova Zelândia, esse mundo ficcional televisual ganhou realidade com o terremoto de 22 de fevereiro de 2011. Subitamente, a Nova

Zelândia estava nos noticiários do horário nobre do mundo todo: as figuras sujas de sangue e poeira aos soluços nas ruas eram pessoas que nós conhecíamos, e as ruas eram ruas pelas quais passamos. Esse é o mesmo poder e potência do evento teatral ao vivo – que nos atinge com a mesma corporeidade e familiaridade do real, interagindo com as características específicas de lugar e espaço que vão além de simples mundos imaginários e ficcionais.

Esses deslocamentos entre o ficcional e o real vêm sendo examinados desde o início deste artigo – no qual a tensão entre as alocações coloniais (imaginárias) e um território indígena aponta para questões cruciais na paisagem neozelandesa. Isso define o arquiteto/*designer*/cenógrafo como alguém que tem um papel essencial não apenas na manufatura de imagens num palco para uma performance, mas também na criação de arquitetura ou arquitetura sociais. Em *Remember 9/11*, o *designer* trabalha com um grupo social, usando sentimentos, personagens e grupo social existentes; transformando-os tanto em plateia como em atores para criar um evento ao vivo e um documento em vídeo contendo poderosas declarações sobre as condições locais da Nova Zelândia e sobre questões globais universais.

Em 2009, esse aluno trabalhou como diretor de arte do filme samoano indicado ao Oscar *The Orator* [O orador]. Mas talvez o mais interessante em

ESSES DESLOCAMENTOS ENTRE O FICCIONAL E O REAL VÊM SENDO EXAMINADOS DESDE O INÍCIO DESTE ARTIGO – NO QUAL A TENSÃO ENTRE AS ALOCAÇÕES COLONIAIS (IMAGINÁRIAS) E UM TERRITÓRIO INDÍGENA APONTA PARA QUESTÕES CRUCIAIS NA PAISAGEM NEOZELANDESA.

sua carreira no *design* cênico desde então tenha sido o fato de que ele recentemente foi contratado pela Suprema Corte da Nova Zelândia: realizando reportagens sobre a conduta de criminosos condenados durante todos os procedimentos legais até a liberdade condicional, frequentemente orientando sentenças e outras condições. Aqui, um cenógrafo e *designer* cênico formado encontra seu lugar no teatro da lei, onde nossas ações, posições morais e perspectivas políticas (ou seja, nossa performance) estão sendo examinadas. Ao mesmo tempo ele ainda trabalha, colaborando com seus colegas, em um projeto itinerante e em uma série de performances que ocorrerão num velho prédio do centro de Wellington.

Desta forma, a versatilidade do aprendizado e da prática expressados nesse novo termo, “*design* cênico”, permite uma migração fluida entre o teatro e práticas culturais muito mais amplas. Isso ajuda a confirmar a importância da cenografia e das formas tradicionais do teatro na sociedade, e permite diálogos precisos e essenciais sobre a forma de arte a ser examinada. Esses exemplos de trabalhos estudantis, projetos de *design* e eventos demonstram as grandes diferenças que nós temos na Oceania, tão definida pela relação conturbada com sua paisagem, pela localização isolada e pela população pequena quanto eles são definidos pela necessidade de explorar novas e progressivas abordagens das formas de arte que têm a ver com as plateias do século XXI. Isso dispõe o *design* cênico não propriamente como um gênero da cenografia, tampouco substitui o termo “cenografia”: na verdade, permite que a disciplina suplemente a cenografia, dando espaço a ela no contexto de sua investigação mais ampla de performances culturais (política, jornalismo, mídia, comportamento social e recepção do público), criando a cenografia num campo de atuação expandido.

SAM TRUBRIDGE é mestre em *Design* pela Escola de Artes da Massey University (Nova Zelândia); foi diretor da plataforma de performance multidisciplinar Playground NZ; criador da cenografia de *Sleep/Walk* (2008), instalação/performance premiada no Fringe Festival de Wellington; curador da primeira apresentação do projeto The Arcade Performance (2011).

Tradução: Julia Romeu

Teatro, cenografia e formação nos Estados Unidos: um panorama

Eric Fielding

BROADWAY, OFF-BROADWAY, OFF-OFF-BROADWAY

Assim como o Brasil, os EUA são um país grande, tanto em extensão como em população. O teatro e os programas de formação em teatro nos Estados Unidos parecem refletir essa grandeza.

O teatro americano é mais conhecido internacionalmente pelo que se faz na Broadway, mas na realidade essa é apenas uma fração do teatro no país.

No centro de Manhatthan, há 42 teatros comerciais, visando ao lucro, o que compreende os teatros da Broadway e do distrito dos teatros. Os teatros da Broadway têm no mínimo 499 lugares. Na realidade, o menor teatro de lá é o Helen Hays, com 597; o maior é o George Gershwin Theatre (onde *Wicked*¹ está em cartaz desde 2003), com 1900.

Há 110 teatros off-Broadway espalhados por Manhatthan. Esses teatros têm capacidade entre 100 e 499 lugares. A maioria dos teatros off-Broadway é de entidades comerciais, com fins lucrativos. Há três companhias de teatro sem fins lucrativos – Lincoln Center Theater, Manhatthan Theatre Club e Roundabout Theatre Company – que pertencem à LORT – League of Resident Theatres (Liga de Teatros Residentes) –, cujos contratos com os sindi-

¹. *Wicked* é um musical de grande sucesso, baseado na história da Bruxa Malvada do Oeste, personagem de *O mágico de Oz* (N. da E.).

catos de profissionais de teatro são negociados separadamente dos teatros e produtores da Broadway.

Há entre 60 e 75 teatros off-off-Broadway. Esse número varia porque muitos espaços não convencionais são transformados em teatros por um breve período e depois se tornam outras coisas. Os teatros off-off-Broadway têm cem lugares ou menos. O termo “off-off-Broadway” pode ser usado por qualquer espetáculo no município de Nova Iorque que contrate atores sindicalizados, mas que não esteja submetido a contrato na off-Broadway, na Broadway ou com a LORT. Tais espetáculos vão de produções profissionais

de artistas consagrados a pequenas apresentações amadoras.

Além do teatro tradicional – peças e musicais –, Nova Iorque naturalmente tem muitas outras modalidades de teatro, incluindo ópera,

balé e dança. Essa variedade de companhias é a mesma no restante do país. Há nos Estados Unidos 117 companhias de ópera, 81 companhias de balé e 90 outras companhias de dança.

TEATROS REGIONAIS

O teatro que em geral se faz fora de Nova Iorque e que, de fato, constitui a maior parte do teatro americano, recebe a denominação genérica de “teatro regional”. Há pelo país cerca de duzentos teatros regionais comerciais, incluindo 75 companhias de teatro que apresentam produções da Broadway em turnê, e algumas que produzem seus próprios espetáculos, como o Mark Taper Forum, em Los Angeles. Além desses, há cerca de cinquenta teatros em Las Vegas, incluindo a residência permanente para os vários espetáculos do Cirque du Soleil – atualmente há sete deles e o que está

há mais tempo em cartaz é *Mystère*, apresentado desde 1993.

Há 74 companhias profissionais ligadas à Liga de Teatros Residentes em 29 estados e em Washington,

DC. Os teatros da LORT não têm fins lucrativos: isso significa que o dinheiro ganho sustenta o trabalho de cada teatro e não é repassado a investidores. Na verdade, os teatros vinculados à LORT dependem em grande parte de doações e contribuições para cobrir seus orçamentos, assim como ocorre com muitas companhias de ópera e balé.

HÁ ENTRE 60 E 75 TEATROS OFF-OFF-BROADWAY. ESSE
NÚMERO VARIA PORQUE MUITOS ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS
SÃO TRANSFORMADOS EM TEATROS POR UM BREVE PERÍODO
E DEPOIS SE TORNAM OUTRAS COISAS.

O TEATRO QUE EM GERAL SE FAZ FORA DE NOVA IORQUE E QUE, DE
FATO, CONSTITUI A MAIOR PARTE DO TEATRO AMERICANO, RECEBE A
DENOMINAÇÃO GENÉRICA DE “TEATRO REGIONAL”.

Entre os mais conhecidos teatros regionais nos Estados Unidos estão: American Conservatory Theatre, San Francisco; Arena Stage, Washington, DC; Goodman Theatre, Chicago; Guthrie Theatre, Minneapolis; Yale Repertory Theatre, e Seattle Repertory Theatre.

Acrescentem-se a essa lista os festivais dedicados a Shakespeare: há oitenta festivais shakespearianos espalhados pelo país, a maioria dos quais ocorre nos meses de verão. Muitos produzem peças e musicais de outros autores além de Shakespeare. Os mais conhecidos festivais desse tipo nos Estados Unidos são o Oregon Shakespeare Festival, o Utah Shakespeare Festival e os eventos promovidos pelo The Old Globe, de San Diego, pelo Chicago Shakespeare Theatre e pela Folger Shakespeare Library, em Washington, DC.

TEATRO AO AR LIVRE E OUTRAS MODALIDADES DE ATIVIDADES CÊNICAS

Há 75 companhias que são membros do Institute for Outdoor Drama (Instituto para o Teatro ao Ar Livre). Incluem-se nessa lista os festivais dedicados a Shakespeare mencionados acima, mas há também algumas companhias de teatro ao ar livre que produzem peças históricas e religiosas (na mesma linha de Oberammergau, na Alemanha). Entre as mais importantes companhias de teatro ao ar livre incluem-se: The Great Passion Play, Arkansas; Unto These Hills & The Lost Colony, Carolina do Norte; e Tecumseh, Ohio.

Há ainda pelo país cerca de 12 companhias de teatro com foco específico em teatro para o público jovem (conhecido pela sigla TYA: *theatre for young audiences*). Além disso, muitos teatros regionais e comunitários têm também programação de TYA. Algumas das companhias relevantes nesse segmento são a Seattle Children's Theatre e a The Children's Theatre Company, em Minneapolis, Minnesota.

Em termos de quantidade, porém, a maior concentração de companhias teatrais está representada pelos 7 mil teatros afiliados à AACT – American Association of Community Theatre (Associação Americana de Teatro Comunitário). A maior parte desses teatros é composta por organizações voluntárias, embora algumas pessoas na administração do teatro possam receber pagamento e, às vezes, também os atores recebem um modesto honorário.

Segundo a AACT, esses teatros comunitários envolvem um milhão de voluntários, produzem mais de 45 mil espetáculos a cada ano e entretêm mais de 7,5 milhões de pessoas. Muitos desses teatros comunitários empreendem também programas educacionais e de apoio à comunidade.

TEATRO NAS ESCOLAS E NAS UNIVERSIDADES

Há ainda outras formas de teatro que não se encaixam bem em nenhuma dessas categorias: teatro de bonecos, circo, festivais medievais etc.

Aproximadamente setecentas universidades e faculdades no país têm algum tipo de departamento de teatro ou programa de formação em teatro. Além delas, há mais de 20 mil escolas de ensino médio nos Estados Unidos, públicas e privadas: a maioria produz pelo menos um espetáculo teatral a cada ano. Até mesmo muitas escolas de ensino fundamental produzem teatro regularmente, bem como muitas igrejas e organizações religiosas.

Assim, embora o que venha à cabeça da maioria das pessoas quando pensam em teatro nos Estados Unidos são os cerca de 250 teatros em Nova Iorque, estes são apenas uma pequena fração da amplitude e do âmbito das organizações de teatro, musicais, ópera, dança e outros tipos de apresentações ao vivo no país.

No total, estimaria que há entre 28.500 e 30.000 organizações teatrais nos Estados Unidos que apresentam uma ou mais produções por ano, com um total de 100 mil ou mais produções montadas anualmente.

PROGRAMAS DE FORMAÇÃO SUPERIOR EM TEATRO

Concentremo-nos agora nos programas de formação em teatro. Há 4.352 faculdades, universidades e cursos superiores nos Estados Unidos, contando apenas instituições de ensino com *campi* físicos, excluindo cursos *online*. De acordo com a The Princeton Review², 689 dessas instituições de ensino

HÁ 4.352 FACULDADES, UNIVERSIDADES E CURSOS SUPERIORES NOS ESTADOS UNIDOS. DE ACORDO COM A THE PRINCETON REVIEW, 689 DESSAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO TÊM CURSOS DE TEATRO, EM DIFERENTES EXTENSÕES.

têm cursos de teatro, em diferentes extensões. Estou certo de que muitas centenas dessas instituições de ensino superior produzem alguns espetáculos teatrais por ano – eles apenas não têm um programa for-

mal de graduação em teatro. Também estou certo de que centenas dessas escolas têm cursos de dança (clássica e/ou moderna) e de que muitas escolas de música também mantêm cursos de ópera.

Os 689 programas de ensino superior de teatro oferecem cursos de graduação – um título de Bacharel em Artes (Bachelor of Arts, BA) ou Bacharel

2. Empresa de assessoria e consultoria, com sede em Massachusetts, mas atuante em todos os Estados Unidos, responsável pela preparação de testes e exames de admissão em instituições de nível superior em diferentes áreas (N. da E.).



em Belas Artes (Bachelor of Fine Arts, BFA) –, embora nem todos os programas ofereçam formação e/ou titulação em todos os ramos do teatro. Cerca de 175 dessas instituições acadêmicas oferecem programas de formação que conferem a titulação de Mestre em Belas Artes (Master of Fine Arts, MFA).

Muitos dos cursos de primeira linha estão vinculados à URTA – University/Resident Theatre Association (Associação de Teatros Residentes e Universitários). A organização tem 47 membros, tanto universidades como teatros regionais. Muitos teatros regionais no país têm convênios com programas universitários de formação em nível de mestrado. Essa é uma relação simbiótica que beneficia tanto o programa de formação como o teatro profissional. Entre os mais conhecidos programas de formação da URTA estão a California Institute for the Arts e as universidades da Califórnia, de Minnesota, da Flórida, da Pensilvânia, do Texas e de Washington.

Para dar um pequeno histórico da formação em teatro nos Estados Unidos, permitam-me fazer um relato acerca de dois cursos: a escola na qual lectionei por aproximadamente trinta anos (até minha aposentadoria no verão passado) e, depois, a Yale School of Drama, considerada por muitos como sendo o melhor curso de formação em teatro no país – particularmente na área de *design* e produção³.

Eric Fielding durante o Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia

3. A área de *Design* aqui indicada concerne à criação nos segmentos técnicos da produção: luz, cenário, som, figurinos e mídia digital (N. da E.).

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY, DEPARTMENT OF THEATRE & MEDIA ARTS

Localizada em Provo, Utah, no oeste dos Estados Unidos, a Brigham Young University (BYU) é a maior universidade particular mantida por uma igreja em todo o país. Antes, o Departamento de Teatro e Artes da Mídia oferecia um programa de mestrado, agora somos exclusivamente um curso de graduação. O curso de teatro da BYU é o que eu chamo de nível médio. Oferecemos seis cursos de graduação: bacharelado em Interpretação, um programa de formação de atores com vagas limitadas, com disciplinas de interpretação, voz e movimento; bacharelado em Música/Dança/Teatro (MDT), um programa interdisciplinar com vagas limitadas, mantido pelo departamento de

OUTRO DOS NOSSOS PROGRAMAS DE GRADUAÇÃO É O BACHARELADO EM ESTUDOS DAS ARTES CÊNICAS: ESSE PROGRAMA ABERTO OFERECE UMA FORMAÇÃO GERAL EM TEATRO COM ÊNFASE ELETIVA EM DIREÇÃO, *DESIGN* E PRODUÇÃO, DRAMATURGIA E ESTUDOS CRÍTICOS.

teatro, pelo departamento de dança e pela escola de música; bacharelado em Educação, nosso programa de teatro-educação confere formação e certificação para lecionar teatro em salas de aula de ensino médio e for-

ma quase todos os professores de teatro do ensino médio no estado de Utah e de muitos estados próximos. Em associação com o bacharelado em Educação há alguns programas de extensão, entre eles o *Hands on a Camera*⁴, que é um projeto de estudos aplicados: desenvolvido pelo corpo docente e pelos estudantes do nosso departamento de teatro, pressupõe a ida às escolas de ensino médio para ajudar os jovens a adquirirem um entendimento da potência do cinema, da mídia e da televisão, buscando introduzir os princípios básicos da alfabetização mediática, fornecendo-lhes experiências práticas com várias mídias digitais.

Outro dos nossos programas de graduação é o bacharelado em Estudos das Artes Cênicas: esse programa aberto oferece uma formação geral em teatro com ênfase eletiva em Direção, *Design*⁵ e Produção, Dramaturgia e Estudos Críticos (história, teoria, crítica).

Ainda temos um bacharelado em Estudos das Artes da Mídia: esse curso de cinema com vagas limitadas oferece uma formação geral em cinema e artes midiáticas, com ênfase em produção de ficção (roteiro, direção, fotografia), de não ficção (documentário) e Estudos Críticos. Recentemente a revista

4. Literalmente, mãos na câmera (N. do T.).

5. *Design*, na grade das disciplinas do bacharelado em questão, está associado a tecnologia (*Design and Technology*) e compreende cinco áreas técnicas: maquiagem, figurino, cenografia, iluminação e sonoplastia (N. da E.).

da *International Cinematographers Guild* (Associação Internacional de Cineastas) reconheceu nosso curso como um dos melhores dos Estados Unidos.

E, por último, um bacharelado em Animação: trata-se de um programa interdisciplinar⁶ de vagas limitadas que oferece formação profissional em cinema de animação. Talvez esse curso seja, atualmente, o mais bem-sucedido curso de animação nos Estados Unidos. Desde 2000, ele conquistou nove prêmios Emmy e um Oscar na categoria para estudantes, mais do que qualquer outro curso no país. Temos convênios de estágio com a Disney, com a Pixar e com a Dreamworks, e quase todos os nossos estudantes recebem propostas de emprego no campo da animação logo após a graduação... às vezes mesmo antes de se formarem.

No bacharelado em Estudos das Artes Cênicas com ênfase em *design* e produção, os estudantes têm a oportunidade de se formarem tanto em sala de aula como na esfera prática.

Eles têm um núcleo de disciplinas obrigatórias, que são comuns a todos os cursos de Estudos em Artes Cênicas – incluindo literatura dramática, história do teatro, princípios básicos de produção, interpretação e direção. Na sequência, eles podem escolher entre os cursos nos diversos campos do *design* e da produção: *design* de cenário, tecnologia de cenário, *design* de figurino, tecnologia de figurino, *design* de maquiagem, *design* de luz, *design* de som e direção de cena.

Além disso, exige-se que os estudantes aproveitem as muitas oportunidades para trabalho prático integrando equipes, atuando como *designers* assistentes e, por fim, no terceiro e quarto anos, como *designers* em produções realizadas pela universidade. O foco principal do nosso programa é preparar os estudantes para se candidatar a cursos de pós-graduação em teatro ou trabalhar em cargos para iniciantes em teatros regionais ou comunitários.

Uma das disciplinas que tive prazer de desenvolver nos meus últimos anos como professor foi a de 3D CAD⁷, ou construção virtual de maquetes. Para os meus próprios desenhos, no início da minha carreira, eu usava as ferramentas tradicionais e criava maquetes físicas ou simulações.

Francamente, eu nunca tive muita confiança nas minhas habilidades em desenho e pintura, e, assim sendo, na maioria das vezes, acabava construindo uma maquete. Esse processo me permitia pensar e solucionar muitos dos

6. O curso, que envolve conhecimentos em artes e ciências, é coordenado por três instituições: Ira A. Fulton College of Engineering and Technology, College of Fine Arts and Communications e College of Physical and Mathematical Sciences (N. da E.).

7. CAD, ou *computer aided design*, pressupõe, como o nome indica, o desenho realizado com o auxílio de tecnologia digital, em 2D ou 3D, ou seja, em duas ou três dimensões (N. da E.).

O 3D CAD ME PERMITIU EXPLORAR O PROJETO, CONSTRUIR UMA MAQUETE BRANCA, FINALIZAR A MAQUETE COM COR E TEXTURA, AO MESMO TEMPO EM QUE ERA POSSÍVEL ILUSTRAR MUITO PRECISAMENTE COMO O PROJETO ACABADO FICARIA NO PALCO.

problemas de tamanho, forma, relação espacial e de pintura/acabamento para o projeto final.

No fim dos anos 1980 comecei a fazer meus esboços no computador usando um programa 2D CAD. Achei isso libertador pois percebi que eu resistia muito a fazer mudanças nos meus projetos porque isso significava corrigir e refazer os esboços – com o CAD, esse processo era muito simples.

Em 1995, passei a usar 3D CAD como uma nova ferramenta de desenho. Gradativamente, à medida que me tornei mais confiante e hábil com esse programa, abandonei a simulação manual e a construção de

maquetes físicas e passei a fazer todo o meu trabalho de projetos no computador, embora frequentemente eu ainda pedisse a um aluno assistente para construir uma maquete branca que o diretor pudesse usar.

O 3D CAD me permitiu explorar o projeto, construir uma maquete branca, finalizar a maquete com cor e textura, ao mesmo tempo em que era possível ilustrar muito precisamente como o projeto acabado ficaria no palco. Para a maior parte do meu trabalho eu uso o programa Strata 3D num computador Macintosh (também está disponível para computadores que usam Windows, mas eu sou um eterno devoto dos computadores e aparelhos Mac).

Comecei a dar aulas de 3D CAD em 2000. Em 2006, comecei a estudar outro programa – Google SketchUp – e a ensiná-lo aos alunos como uma alternativa ao Strata 3D. O motivo foi ele ser mais fácil para os alunos aprenderem, e por estar à disposição gratuitamente, de modo que eles podiam trabalhar fora do laboratório de informática localizado no nosso prédio.

Inicialmente, a maior fragilidade do SketchUp era permitir apenas uma fonte de luz: o sol. Isso é ótimo para o desenho arquitetônico, mas não é tão bom para o teatro. O SketchUp é muito útil para visualizar adereços e peças do cenário.

Mais recentemente, puseram à venda adicionais para o programa que proporcionam maiores possibilidades de iluminação e textura. Se não quiser pagar pelo pacote adicional de iluminação, você pode fazer algumas alterações no Photoshop, algo que eu também fiz várias vezes com maquetes virtuais construídas no Strata 3D.

Agora, vamos focar um panorama do programa de formação em cenografia que muitos consideram ser o melhor do país.

A Yale School of Drama (New Haven, Connecticut) é um conservatório profissionalizante de pós-graduação em teatro, em todas as áreas dessa arte; não oferece cursos de graduação. O corpo docente se distingue tanto por suas realizações profissionais como pela dedicação ao ensino, e os estudantes são admitidos com base no talento e no potencial para uma carreira no teatro profissional. Os atores formados pela escola são reconhecidos pelas suas realizações no teatro, no cinema e na televisão, e em uma variedade de outros campos de criação.

A Yale School of Drama oferece mestrado em Belas Artes (MFA): o título é concedido nas áreas de estudo de Interpretação, *Design* cênico, *Design* de Som, Dramaturgia e Crítica Teatral, Direção, Prática de dramaturgia (*Playwriting*), Direção de Cena, Produção e *design* técnico, e Administração de Teatro. São obrigatórios três anos de residência para a obtenção deste título. Eles também oferecem um título de Doutor em Belas Artes (Doctor of Fine Arts – DFA) em Dramaturgia e Crítica Teatral; Certificado em Teatro para estudantes que não tenham um título de graduação de uma faculdade reconhecida, mas que completaram com distinção algum dos programas de três anos, e um Certificado Técnico de Estágio para estudantes que completem o programa de estágio de um ano no departamento de Produção e *design* técnico.

No programa de mestrado, a cada ano são admitidos aproximadamente doze estudantes. Cada turma é única, pois a porcentagem de *designers* de cenário, de figurino, de luz e projeção varia de acordo com as qualificações dos candidatos. A formação dos estudantes se dá com cargas aproximadamente iguais de trabalho em sala de aula e de experiência em produção. Os estudantes de *design* estudam cenografia, figurino, iluminação e projeção ao longo dos três anos.

É sabido que alguns alunos são mais hábeis em algumas áreas do que em outras, e por isso são aceitos em algumas disciplinas optativas e em trabalhos de produção. No primeiro ano, e durante parte do segundo ano, os estudantes devem trabalhar como assistentes de um *designer*, independentemente de suas habilidades. Quando o estudante começa a trabalhar como *designer* principal em um dos aspectos da produção, sobretudo no segundo e no terceiro anos, tal atribuição geralmente reflete suas habilidades e aspirações profissionais.

A Escola opera numa parceria especial com o Yale Repertory Theatre, já premiado com o Tony – como já mencionei, muitos dos outros cursos de formação profissional de primeira linha mantêm convênios com teatros

regionais profissionais. Muitas das produções do Yale Rep são assinadas por alunos do terceiro ano do MFA da Yale School of Drama. Além disso, os estudantes participam das produções do Yale University Theatre e da Studio Series – 10 a 12 espetáculos por ano –, e do Yale Cabaret – com 18 espetáculos por ano.

No terceiro ano, os alunos recebem atribuições como *designers* nas produções da School of Drama e possivelmente também no Yale Repertory Theatre. E, por fim, cada aluno entrega um projeto de tese: um projeto de *design* abrangente, incorporando cenário, figurino e luz para uma produção específica⁸.

Não tenho um número exato, mas imagino que dos 689 cursos de formação em teatro, em níveis de graduação e pós-graduação, em faculdades e universidades nos Estados Unidos, gerem centenas, senão milhares, de *designers* e técnicos de teatro a cada ano. Embora seja provável que nem todos consigam uma carreira no teatro, com cerca de 30 mil organizações teatrais realizando 100 mil ou mais produções a cada ano, as oportunidades de trabalhar no teatro como profissão ou como *hobby* estão aí para todos que quiserem tentar.

ERIC FIELDING é professor emérito de Cenografia na Brigham Young University, além de ter atuado como professor em diversas outras universidades americanas; é mestre em Cenografia pela Goodman School of Drama/Art Institute of Chicago; membro da United Scenic Artists; seu portfólio congrega quase trezentos trabalhos em cenografia e/ou iluminação em diversas áreas.

Tradução Camilo Schaden

⁸. A grade de disciplinas dos cursos da Yale pode ser consultada no site da instituição: <http://drama.yale.edu/program/design> (N. da E.).

Daniela Thomas, Simone Mina, José de Anchieta e André Cortez conversam sobre suas práticas cenográficas, e muito mais, sob a coordenação de J. C. Serroni

Esta Roda de conversa¹ abriu o Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, trazendo como tema o próprio exercício da profissão: quem é esse cenógrafo que está na prática diária do teatro? Como se pensa e se faz a cenografia hoje? Qual o futuro desse ofício? No círculo do debate, quatro experientes cenógrafos, de três diferentes gerações, e que somam, no conjunto, um montante incalculável de prêmios e indicações por seus cenários e figurinos. Encabeçando o grupo, o veterano mestre José de Anchieta; a seu lado, as gerações seguintes: Daniela Thomas, André Cortez e Simone Mina. Na condução do diálogo, J. C. Serroni, mentor do Espaço Cenográfico e coordenador dos cursos de Cenografia e Figurino e de Técnicas do Palco, da SP Escola de Teatro.

J. C. SERRONI: Eu trouxe umas questões escritas, porque com essa mesa aqui não dá para brincar. Vamos abrir com três questões que podem servir de guia: por que você escolheu essa profissão? O que é cenografia na vida de vocês? E, na verdade, o que é cenografia para vocês? Gostaria que cada um

¹ Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro aberto ao público, ocorrido em 11 de março de 2013, nas dependências da SP Escola de Teatro.

pudesse se apresentar e, de repente, viajar um pouco nessas três questões. Vou convidar o José de Anchieta para começar, pode ser?

JOSÉ DE ANCHIETA: Eu estudei em seminário, e uma coisa que sempre me chamou a atenção no seminário, durante as missas – era uma igreja muito bonita – era a estatuária religiosa e os nichos onde ficavam aqueles santos, isso me atraía demais. Eu era muito bagunceiro, acabei expulso do seminário, mas, antes de ser expulso, fui convidado a fazer parte de uma peça – as peças eram sempre devotadas à vida edificante de um santo da igreja católica. Tinha um santo da Índia, que era o São Francisco Xavier, e fui convidado para ser ator nessa peça, com aquelas roupas de pajem, aquelas roupas indianas e tudo mais. E quando fui expulso do seminário, eu comecei a vida como ator. Trabalhei no Teatro de Arena, com Boal, Fagundes... Mas um dia percebi que eu era um péssimo ator, vi que isso não ia dar certo, então me bandeei para o lado da cenografia, porque eu gostava muito de desenhar e de escrever. Minhas duas paixões na época eram essas: desenho e literatura. E fui tocar minha vida, trabalhei em empresas, mas à noite estava sempre no teatro buscando coisas, até que um dia fui trabalhar em uma peça infantil, o Afonso Gentil era o diretor, e nosso cenógrafo – foi na época que explodiram uma bomba em frente ao [jornal] *O Estado de São Paulo* – ele foi preso, porque tinha colocado essa bomba. Então, o Gentil falou: “Zé, corre para casa e desenha o cenário”. Era para *As artimanhas de Scapino*, de Molière. Aí fui para casa, desenhei, trouxe e ele aprovou, e ficamos em cartaz três anos com essa peça.

Então o que me atrai na cenografia, o que começou a me atrair, começou lá na infância... Entrei no seminário em 1958, com dez anos de idade. Aos 16 anos já comecei no teatro, comecei a trabalhar na TV Cultura, que não é essa TV Cultura que está aí, mas a TV Cultura do Mário Fanucchi, que era um dos grandes diretores da televisão. Toquei a minha vida como cenógrafo, mas a vida de teatro é impossível, não tem como sobreviver, e,

no teatro, fazer cenografia é muito difícil. Trabalhei paralelamente em publicidade, trabalhei em eventos, outras atividades com cenografia, mas sempre buscando a minha paixão,

que era o teatro. Procurava trabalhar em outras áreas mais para me sustentar e poder realizar o meu trabalho como cenógrafo de teatro. Trabalhei com Antunes, trabalhei com o Abujamra, Ademar Guerra, uma série de diretores, nos últimos anos trabalhei com o Cacá Rosset, 32 anos direto com Ornitorrinco, e sempre maravilhado com as gerações que vinham...

UM DIA PERCEBI QUE EU ERA UM PÉSSIMO ATOR, VI QUE ISSO NÃO
IA DAR CERTO, ENTÃO ME BANDEEI PARA O LADO DA CENOGRAFIA,
PORQUE EU GOSTAVA MUITO DE DESENHAR E DE ESCREVER.

Como a Daniela Thomas, sou apaixonado pelo trabalho dela, o do André também, que a gente já trabalhou juntos uma vez, dela [referindo-se a Simone Mina] eu conheço pouco do seu trabalho, mas, enfim, o que me fascina na cenografia é essa evolução das técnicas, assim como as coisas novas que essa geração vem trazendo. Cenografia para mim tem um sentido. Até hoje sou um grande apaixonado pela cenografia, tenho por ela uma admiração profunda porque a cenografia engloba, envolve todas as grandes artes: o cinema, a escultura, as artes plásticas, o figurino, enfim, é a somatória de todas as artes que a gente conhece e o bom cenógrafo tem que estar consoante com o mundo em que está vivendo. Tem que estar sempre antenado com tudo que está acontecendo e é isso que fascina.

J. C. SERRONI: Eu, de certa maneira, acompanhei quase tudo que o José de Anchieta fez e eu queria registrar que acho o José de Anchieta um dos maiores figurinistas que a gente tem. O conjunto de desenhos do livro dele² é uma coisa excepcional. Agora a Simone: você começou há dez, 12 anos, com a gente, no Espaço Cenográfico, e queria que você contasse, então, um pouco dessa sua história.

JOSÉ DE ANCHIETA: Eu também queria acrescentar uma coisa: o Serroni é o grande mestre da cenografia brasileira e eu tenho inveja dos dois, da Daniela e do Serroni: o Serroni, pelo *Paraíso Zona Norte*, esse era o cenário que eu queria ter feito, e a Daniela com *Carmem com filtro*, esse era um cenário que eu queria ter feito também [risos].

J. C. SERRONI: *Carmem com filtro* foi o primeiro trabalho que a Daniela fez em São Paulo e eu, na época, estava fazendo uma peça infantil no teatro Procópio Ferreira, que era do Ziraldo³, e a Daniela apareceu lá, [perguntando] como é que a gente ia dividir o espaço, como é que ia ser, a gente conversou... Foi com *Carmem com filtro* que a gente se conheceu, então, nos conhecemos há um tempinho... Simone...

SIMONE MINA: Como começou... na verdade foi um professor da faculdade de moda – sou formada em moda –, um gravador, Feres Khoury, que num dos primeiros trabalhos, pelo modo como apresentei – usei umas estantes



2. Refere-se ao livro *Auleum. A quarta parede, Cenografias e figurinos*, São Paulo, A Books, 2002 (N. da E.).

3. Refere-se a *O pequeno planeta perdido*, de Ziraldo, na adaptação e direção de Marco Antonio Rodrigues, 1986 (N. da E.)

EU EVITO AS DEFINIÇÕES PORQUE NUNCA ABRANGEM TUDO QUE A GENTE GOSTARIA, MAS, DE ALGUMA FORMA, EU SINTO QUE O ESPAÇO E O TEATRO, ESSA LIGAÇÃO ENTRE OS DOIS, É A POSSIBILIDADE MÁXIMA DE INVENÇÃO DE COMUNICAÇÃO.

de partitura para apresentar os desenhos –, ele perguntou por que eu não procurava a área de cenografia, que ele achava que podia complementar a formação em moda, e me indicou procurar o Serroni, que tinha sido seu

colega de FAU. Aí, enfim, caminho sem volta. Você escolhe e acho que também o teatro te escolhe. E fui aprender no Espaço Cenográfico, que era um lugar de profunda experimentação, e desde então eu traba-

lho com isso. Mergulhada também no trabalho de companhia: eu trabalho como cenógrafa fora de companhias, mas também tenho duas companhias⁴ com as quais colaboro já há mais de dez anos.

Fiquei pensando sobre o que é cenografia, como você perguntou. Eu evito as definições porque nunca abrangem tudo que a gente gostaria, mas, de alguma forma, eu sinto que o espaço e o teatro, essa ligação entre os dois, é a possibilidade máxima de invenção de comunicação. Acho que a possibilidade de pegar um texto e, através do desenho e do espaço, contar essa história, junto com o ator e com todos os outros componentes é... Eu não saberia viver sem fazer isso. Acho que é assim que sinto a cenografia... Não lembro a terceira questão.

J. C. SERRONI: Tudo bem, depois a gente volta. Bom, agora o André Cortez... Eu sei que o André passou lá pelo Antunes, pelo Centro de Pesquisa Teatral, bem no momento em que eu saí e eu acabei conhecendo o trabalho do André porque a gente fez uma exposição, uma participação em Praga, na Quadrienal de Praga. E, depois, conheço bem o André porque ele rouba muito minhas assistentes. Foram várias... Foram várias... [risos].

ANDRÉ CORTEZ: Eu tiro e aí passo para a Dani....

J. C. SERRONI: É, aí passa pra Dani... Mas é para isso mesmo que eles passam por lá, então, pode continuar roubando... e agora você vai poder roubar também aqui na SP [Escola de Teatro]... [risos].

ANDRÉ CORTEZ: Aqui em São Paulo minha história começou no CPT mesmo, mas eu comecei um pouco antes em Belo Horizonte... quer dizer, se ele começou com o seminário, eu posso começar a contar da infância [risos]...

4. Trata-se da Cia Livre de Teatro e da Cia. Teatral Ueinz.

Porque desde criança eu gostava muito de pintar, e no interior tinha aquela coisa: a tia que ensina a pintar, a tia que ensina a tocar piano, as tias... Então, é muito típico...

J. C. SERRONI: Ainda mais em Minas, não é?

ANDRÉ CORTEZ: Ainda mais os mineiros... Então, enfim, desde criança, adorava pintar, adorava artes plásticas e tudo mais. É lógico que na época da faculdade, pressão de família: e aí, o que vai ser? Artes plásticas no interior é uma agressão ao familiar e, então, achei que arquitetura estava num bom termo. É uma solução muito típica, motivo de várias piadas... E fiz arquitetura, também gostei muito, achei que foi um acerto, mas também estava insatisfeito. Aí fui fazer o primeiro trabalho em teatro, porque eu estava superapaixonado pela atriz, ela me levou para fazer uns bonecos e foi uma descoberta: “puxa, está tudo junto aqui, arquitetura, pintura, todo mundo que está aqui fala essa língua, entende o que está sendo dito... acho que vou seguir um pouco mais”... Aí, por uma outra paixão, decidi me mudar para São Paulo e abro o jornal e está escrito: “O CPT...” Mas, o que é o CPT? “Centro de Pesquisa Teatral... do diretor Antunes Filho”... Ah!... Porque eu estava bem por fora mesmo, estava começando. Resolvi fazer o teste e entrei para o CPT. Hoje eu vejo a importância, quer dizer, na época eu já sentia a importância disso, mas hoje todo mundo que está aqui tem ciência do que é o CPT. É impressionante isso. Aí, na ausência do Serroni – foi a primeira turma sem a orientação do Serroni – o Antunes convidou uma série de cenógrafos: o Anchieta foi um que deu um curso longo, foi muito bacana... o Cyro Del Nero também deu várias aulas de História de Teatro... O Antunes de certa forma me apresentou todo mundo que fazia cenografia, e a Daniela eu também conheci lá. A Daniela viu esse trabalho a que você se referiu [na Quadrienal de Praga], que era o *Fragmentos troianos*... Ela viu esse trabalho, curtiu... Na verdade, o Raul [Teixeira] também tem uma participação importante nisso, o Raul também coordenava o curso e ele me disse: “Olha, a Daniela quer te conhecer, vai lá em baixo. Ai eu descí e ficamos, sei lá, quarenta minutos falando, enlouquecidamente, não é, Dani? Depois, num belo dia, tomei coragem de ligar para Daniela: mais cinquenta minutos no telefone, falando. Ai fui até a casa dela, mais trinta horas falando [risos]... E até hoje estamos falando... e aí trabalhamos quase cinco anos juntos, foi isso. Caminho sem volta total. E fascinado por poder pensar que tudo isso junto, todas essas áreas de conhecimento, como o Anchieta falou, arquitetura, artes plásticas, literatura, cinema, tudo, essa situação, eu brinco, meio de esquizofrenia, uma esquizofrenia gostosa, assim... Então, eu tenho a agrade-

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]



cer bastante, todo mundo que está aqui, de verdade... e é isso.

J. C. SERRONI: Ótimo... Daniela, acho que posso dizer que vi tudo que você já fez de teatro, e não só de teatro, de outras coisas e tal. E queria agradecer especialmente porque eu sei que você... para Daniela vir aqui não é fácil. Ela é uma criadora, eu admiro muito isso, invejo até, que ela trabalha com a criação o tempo todo, então essas coisas de conversa, de roda de conversa... Ela precisa tomar uma dosezinha de whisky [risos]...

DANIELA THOMAS: Isso é sacanagem porque, quando você bebe, tem que falar logo em seguida... já passou...

J. C. SERRONI: Então vai...

DANIELA THOMAS: Eu tenho horror a teatro, eu tenho horror a ficar aqui no palco, eu tenho horror a plateia [risos]... Eu tenho uma dificuldade terrível com teatro, sempre tive, desde pequena... Eu odeio cinema e teatro, engraçado. No cinema, foi aquele filme que foi refeito agora, *O mágico de Oz*... Aquela bruxa desgraçada que me atormentou a infância inteira... E, depois, uma peça infantil, na escola, que tinha uma bruxa, filha da puta também, com um nariz horrível, e eu fugi pra sala do diretor e foi um caos! Detesto teatro porque acho que a interação humana é muito complicada e no teatro os atores estão ali... Nunca vou esquecer:, viajei com a Fernandona [Fernanda Montenegro] e a Fernandinha [Fernanda Torres] pelo mundo fazendo o *Flash and Crash* e a gente estava na coxia e a Fernanda Montenegro, 68 anos, 70 anos, assim, ó, buuuuuuu... [voz trêmula]... Eu: “O que é isso?” E ela: “Vou entrar em cena!”... Gente, não é possível!... A pessoa que faz teatro está sempre se colocando numa situação terrível, como aquela hora que o pai fala assim: “Toca o violino na frente dos convidados” ou “conta aquela piada”... O ator é um louco, que se expõe sempre. Todos nós, não é? O teatro tem isso, é uma doença, uma coisa maluca... [risos] por isso que talvez seja tão interessante. E eu não escolhi o teatro, eu fui escolhida. Eu queria... sei lá o que eu queria... Eu era comunista, queria fazer cinema, tive vários desejos meio bagunçados... Quando o Cyro Del Nero escreveu aquele livro maravilhoso... eu fiquei puta porque ele morreu logo depois...

J. C. SERRONI: Eu li o artigo que você escreveu sobre ele⁵.

5. Estão se referindo ao livro *Máquina para os deuses. Anotações de um cenógrafo* (São Paulo, Senac, 2009) e ao artigo que lhe dedicou Daniela Thomas, publicado no Caderno Mais, da



DANIELA THOMAS: Não é? Encantador, o livro. Eu queria fazer aquela viagem com ele, fiquei muito puta que ele morreu, porque eu tinha que fazer aquela viagem à Grécia com ele... Eu tinha estado em Veneza e tinha visto muitas instalações... Veneza, Bienal de Arte... Falei: “Só tem cenógrafo aqui, todos os artistas viraram cenógrafos, não tem mais ninguém fazendo pintura, muito pouca gente, a maioria das pessoas está lidando com questões espaciais, [instalações] nas quais você entra, você é ator, eles ficam mexendo com a pessoa, em 3D, com você fisicamente lá dentro...”. A Bienal de Veneza era absolutamente cenográfica, só que não tinha nenhum cenógrafo ali, eram todos artistas, eu demorei

a entender isso...

Um dia, uma pessoa querida, muito talentosa, um artista americano, estava aqui no Brasil e fez um

trabalho em parceria com o Carlito Carvalhosa, o artista plástico. Não sei se vocês viram, na Pinacoteca... Teve uma instalação do Carlito, um pano que tinha trinta metros de altura, ali, naquele vão do Paulo Mendes. E o Philip veio – Philip Glass – veio e tocou dentro dele... Phillip falou assim: “Eu gosto de arte e não serve pra porra nenhuma!”. A cenografia sempre serve pra alguma coisa, e por isso a gente está ferrado. Cenógrafos, vão ser artistas plásticos, se vocês quiserem ficar ricos. Porque a gente faz coisas que servem para outras, o cenógrafo está a serviço de um objeto maior que ele. O artista plástico está a serviço de si próprio, é o poeta, é o último poeta... E a gente é a geração híbrida, está transitando nesse lugar porque a gente aprendeu cenografia, trabalha com cenografia, num mundo em que todo mundo é cenógrafo, todo mundo está lidando com isso de outras maneiras. É interessante essa época que vocês estão vivendo, então quero dizer para vocês assim: todo mundo que está trabalhando com cenografia aqui tem um mundo que a gente não faz ideia

do que é, que exige isso que a gente está aprendendo nessas escolas, que é lidar com o espaço, que é transformar o espaço, que é lidar com o ser

dentro do espaço, a gente manipula signos dentro dos espaços... Então, a cenografia é uma coisa interessante porque ela é uma espécie de repertório... judaico-cristão... O que foi a civilização desde os gregos até hoje? A cenografia é uma espécie de “última arte” dessa tradição que começa na Grécia. Ela

A BIENAL DE VENEZA ERA ABSOLUTAMENTE CENOGRÁFICA, SÓ QUE NÃO TINHA NENHUM CENÓGRAFO ALI, ERAM TODOS ARTISTAS, EU DEMOREI A ENTENDER ISSO...

A CENOGRAFIA SEMPRE SERVE PRA ALGUMA COISA, E POR ISSO A GENTE ESTÁ FERRADO. CENÓGRAFOS, VÃO SER ARTISTAS PLÁSTICOS, SE VOCÊS QUISEREM FICAR RICOS.

pega tudo, ela é bem diletante, ela pega um pouco de cultura, um pouco de filosofia, um pouco de... Eu trabalhei muito com o André e a gente nunca falou de madeira, a gente sempre falou de ideias... porque a cenografia tem essas coisas: a gente filosofa, a gente consulta livros... Me lembro, a gente fazendo *Pai*⁶, e você veio com o Bachelard, lembra? As gavetas vieram de uma frase do Bachelard... Como é que era? Memória eram gavetas, não é?...

ANDRÉ CORTEZ: É de *A poética do espaço*...

DANIELA THOMAS: *A poética do espaço*... E o bacana é que a gente está no mundo e o mundo é um lugar cheio de signos. Assim, tudo significa, não existe nada virgem, tudo tem história. Todo mundo é sábio nesse sentido:

quando você vê uma garrafa com um certo formato você sabe que é uma coca-cola, quando você vê uma cadeira de um certo jeito você sabe que ela é francesa, sei lá... As coisas nos informam muito, então, o legal

A CENOGRRAFIA É UMA ESPÉCIE DE SUCO DA CIVILIZAÇÃO BRANCA OCIDENTAL E NÓS SOMOS, VAMOS DIZER ASSIM, OS ÚLTIMOS CARREGADORES DESSA CRUZ. A GENTE CARREGA LITERALMENTE A CRUZ, AQUELA MADEIRA COM PREGOS... INTO FUTURO.

da cenografia é que você pode manipular esses signos, essas ideias, você tem o poder, você manipula, você transforma, cadeiras, mesas, igual terno... Ela [*refere-se a Simone Mina*] fez moda, não é? No trabalho dela, de que gosto muito, tem muito essa ideia de que as coisas estão todas aí para serem refeitas, remexidas, a moda tem muito isso. Legal esse trânsito que ela fez da moda para cenografia... Mas, enfim, a cenografia é uma espécie de suco da civilização branca ocidental e nós somos, vamos dizer assim, os últimos carregadores dessa cruz. A gente carrega literalmente a cruz, aquela madeira com pregos... *into* futuro. Nós já somos velhos, a gente já nasceu velho [*risos*].

J. C. SERRONI: O Cyro Del Nero dizia que o cenógrafo é um especialista em generalidades. O Pernambuco de Oliveira, outro cenógrafo, mais antigo, dizia que o cenógrafo é mais um artesão, um técnico, do que um artista. O que vocês acham disso?

DANIELA THOMAS: Eu acho que a gente carrega esse fardo, sabe? É isso que eu sinto. Vou tentar ser mais clara: a gente é o depositário dos conhecimentos adquiridos pela civilização ocidental, de coisas que você pode misturar...

6. Dramaturgia de Cristina Mutarelli, na direção de Paulo Autran e atuação de Beth Coelho, 1999. Daniela Thomas e André Cortez ganharam o prêmio Shell de cenografia por esse trabalho (N.da E.).

mecânica, física, química, materiais, artes plásticas, a poesia do espaço... a poesia da cadeira... a semiótica... Tudo isso, tudo o que está acontecendo, a gente tem que lidar com elas para resolver nossos trabalhos, nossas questões... Então, a gente é realmente uma espécie de diletante, de *da vincis*, pequenos *da vincis*, lidando com todas as questões... Homens e mulheres renascentistas, em um mundo que talvez... eu não sei por quanto mais tempo ele vai precisar disso, sabe?

JOSÉ DE ANCHIETA: O Gianni Ratto, cenógrafo famoso, um dos grandes, foi diretor do Scala de Milão, ele dizia o seguinte: o cenógrafo tem que ter uma formação enciclopédica, ou quase enciclopédica. Parece pedante isso, mas é verdade. É o que o Cyro falou: a gente entende de qualquer coisa. Porque faz parte da nossa profissão. Os desafios são minuto a minuto. Você está numa produção, o diretor tem uma ideia, você saca outra, pega aqui, pega ali, e tem que ser rápido nesse delírio todo. Uma vez eu participei de uma mesa redonda com o Gianni lá no Sesc, e ele até comenta isso no livro dele, no *Antitratado de cenografia*, e ele dizia que a cenografia está morta e eu, na minha santa ingenuidade, contestei o Gianni... mas ele tinha razão. Hoje eu percebo que ele tinha razão. Eu trabalho com o Cacá [Rosset] há trinta e tantos anos e os cenários são todos gigantescos, é muita madeira, como diz a Daniela, muitas ideias, muita coisa. O sonho do Cacán Rosset hoje é: uma cadeira, um refletorzinho e um pano de fundo, e só. Eu acho que o teatro hoje está muito nisso: é um paninho, uma cadeirinha e um refletorzinho. Agora, isso que o Cyro colocou sobre a questão do cenógrafo, ele tem toda razão porque nós temos que ter essa condição... Eu antigamente era muito pedante, muito chato. O sujeito queria ser meu assistente e eu falava: “5ª de Mahler. Assovia para mim a 5ª de Mahler”. E quem não sabe quem é Mahler? Falamos aqui em Bachelard, por exemplo. São coisas que fazem parte da formação. Você não precisa ir para uma universidade, para uma faculdade fazer curso de cenografia... Basta que você tenha a curiosidade, essa vontade de se alimentar de informações o tempo inteiro...

J. C. SERRONI: Isso que você falou, Zé, eu acho que é perfeito, mas eu também acho que tem que denominar a técnica, também tem que estudar e entender dos materiais, das resistências dos materiais e essas coisas... Agora, a curiosidade é fundamental...

JOSÉ DE ANCHIETA: E sabe por que eu levanto isso? Porque eu vejo, nessa geração que está vindo aí, que livro parece uma coisa... contagiosa... Todo mundo com medo de livro, de ler. Ler é fundamental, ler qualquer coisa:

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]



jornal, diário oficial, folha espírita, ler tudo o que tem pela frente... A internet não é suficiente. Tem coisas interessantes, sim, mas é uma informação incompleta, uma coisa pela metade, você não tem investigação em profundidade, e eu vejo uma geração que está se perdendo nisso...

J. C. SERRONI: Simone...

SIMONE MINA: É interessante porque eu fico pensando na moda... Se eu me pensar estilista... eu sou costureira, por desejo. Há um tempo perguntaram: “Você fez doutorado em quê?”. Sou doutora em costura! Não me via pensando

COSTUMO DIZER QUE OS CENOTÉCNICOS SÃO OS MEUS AMORES,
EU QUERO ENTENDER TUDO, COMO ELE VAI RESOLVER CADA
COISA, PORQUE AQUILO PARA MIM SÃO AULAS. E SÓ A PARTIR
DO MOMENTO EM QUE CONSIGO ENTENDER O QUE ELE PENSA
É QUE CONSIGO OPERAR NAQUELA LINGUAGEM.

moda sem saber construir. A construção reserva muito da investigação e da criação, então eu não conseguia ver isso separado. No teatro, quando fiz o Espaço Cenográfico, nos trabalhos finais, o Serroni juntava sempre duplas: um arquiteto e um não arquiteto, como carinhosamente ele chamava quem não era arquiteto [risos]. E sempre tinha essa pergunta: será que vou conseguir? Será que eu posso? Será que eu estou autorizada, uma vez que eu não tenho essa formação? Então, essa falta fez com que eu corresse muito atrás da técnica. Costumo dizer que os cenotécnicos são os meus amores, eu quero entender tudo, como ele vai resolver cada coisa, porque aquilo para mim são aulas. E só a partir do momento em que consigo entender o que ele pensa é que consigo operar naquela linguagem. Hoje, depois de alguns anos, eu diria que já tive várias aulas e eu não penso longe da técnica, de forma alguma. E o repertório e tudo isso que a gente poderia falar da porção artista, acho que ela está sobreposta, não vejo separação entre as duas coisas. Por isso a importância, quando tem qualquer projeto, de chamar todos para perto da maquete, para perto do desenho, para expor as dúvidas, as certezas, para eles entenderem o que tem por trás de uma maquete e que só juntos a gente vai conseguir fazer aquilo.

ANDRÉ CORTEZ: A história da arte e a história da tecnologia evoluíram juntas, não é? À medida que se cria uma ferramenta, isso influencia em toda a linguagem, então, a gente fica atento ao que a tecnologia oferece e como deixar isso poético, palatável, e como se pode fazer isso prestar serviço à dramaturgia, ao teatro... é tudo o que a gente quer... O dia a dia do cenógrafo, nesse caso, também passa um pouco por colocar a mão na massa, desde o momento que você vai desenhar, fazer uma maquete, até um pequeno teste de luz na sua garagem, até mesmo não colocar a mão na massa e orientar

alguém em quem você tenha confiança, que vai poder resolver várias coisas, como a Simone estava falando...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

DANIELA THOMAS: Estava pensando que, na verdade, essas distinções, elas não existem como generalidade, elas existem dentro do cenógrafo. Cada cenógrafo vai fazer essa dinâmica pessoalmente, vai interpretar se esse trabalho dele vai ser... Eu estava pensando novamente em um artista plástico, no Anish Kapoor, um artista plástico que é fascinado pela técnica. E a técnica



se impõe, quer dizer, o trabalho dele é sempre sobre a técnica, o resultado é o apuro dessa técnica. E você [*dirigindo-se a Simone Mina*] é uma cenógrafo assim, o seu repertório tem a ver com o próprio ato de criar. Quer dizer, ficam explícitos os materiais, você gosta de mecânica, coisas assim, não é? Então, cada cenógrafo vai trabalhar dentro de si os seus fascínios, não tem melhor ou pior: tem o cenógrafo que faz um desenho ou pede para alguém fazer e tentar interpretar aquilo, e tem o cenógrafo que só vai conseguir trabalhar depois que entender todo o processo, não é? E o bacana é você ir pesquisando para descobrir qual que é a sua, onde seu repertório pessoal, sua dinâmica pessoal, vai se adaptar melhor. Desprezar de antemão uma coisa ou outra é ruim...

J. C. SERRONI: Temos outra questão aqui para todos: estamos no ano de 2013, início do terceiro milênio, o teatro vem se transformando radicalmente nas últimas décadas e já não se tem clareza de qual seria o espaço para o teatro hoje. O teatro está dando lugar a alguma outra manifestação artística? Qual seria para vocês o espaço ideal para o teatro de nossos tempos?

JOSÉ DE ANCHIETA: Eu sou de uma geração que tinha um tipo de teatro, que era o Teatro de Arena, que era o Teatro Oficina, que eram teatros de contestação. Depois, eu passei pela geração de teatro do ator, o ator levantava a grana e produzia um espetáculo. Depois, o teatro de diretor...

O teatro hoje eu vejo da seguinte maneira: tudo é tribunal de contas, é burocracia, uma bobagem. Nós artistas não precisamos disso, não podemos ter esse nome na nossa frente, esse étimo chamado burocracia porque isso destrói qualquer possibilidade de arte, de pensamento artístico. Eu estava fazendo uma produção no final do ano passado, quando veio uma ordem do ministério, dizendo assim para os produtores: o ministério não paga mais transporte, não paga mais táxi, não paga caminhão, não paga gasolina, não paga mais nada. Nós, trabalhando com o Bretas em Carapicuíba: eu vou comprar madeira no Gasômetro, ponho no metrô ou levo de ônibus? [*risos*] Quer

NÓS ARTISTAS NÃO PRECISAMOS DISSO, NÃO PODEMOS
TER ESSE NOME NA NOSSA FRENTE, ESSE ÉTIMO CHAMADO
BUROCRACIA PORQUE ISSO DESTRÓI QUALQUER
POSSIBILIDADE DE ARTE, DE PENSAMENTO ARTÍSTICO.

dizer, são coisas de uma estupidez, que interferem no trabalho da gente... eu fico extremamente puto com esse tipo de coisa. Nós não podemos viver assim. Isso é um bando de gente que está em Brasília, que não tem o

que fazer, que não conhece a nossa profissão, não sabe dos nossos problemas e temos que enfrentar esse tipo de coisa. Então, no teatro, hoje, o produtor, por que ele está preocupado? Claro, o teatro hoje é de sexta a domingo, tem

que estar preocupado em cobrir a produção dele, se ele não tiver o patrocínio. Hoje ninguém faz mais nada sem patrocínio...

Eu fico triste com isso porque... *Carmem com filtro*, por exemplo, nós não temos mais esse tipo de teatro. Tem gente que está fazendo coisas boas, coisas muito boas, mas é um, dois... o que está acontecendo hoje é essa tristeza de comedinha babaca, inútil, essas bobagens que estão por aí. Fazem um cenarinho de qualquer jeito para faturar uma grana e acabou. E o teatro? E a reflexão? Teatro é reflexão, teatro é pensamento, teatro é discussão entre seres humanos... O teatro ajudou muito a transformar essa sociedade, muito... O teatro do Antunes, do Ademar Guerra, do Abujamra e tantos outros diretores... Gerald Thomas fez, no início, um teatro de reflexão, de pensamento... então, é isso que me entristece hoje...

J. C. SERRONI: A Simone trabalha com uma companhia, a Companhia Livre de Teatro, que faz um teatro bacana de reflexão, em todo e qualquer lugar. Você deita em rede para assistir a peça. Então, Simone, você podia falar alguma coisa...

SIMONE MINA: Eu posso falar do meu trabalho, que ele já falou que conhece pouco, mas acho que eu queria é falar da experiência que foi assistir ao *Vertigem*⁷, duas semanas atrás... Eu fiquei completamente transtornada com a experiência que esse teatro me proporcionou... Tem um ponto de encontro que é o [Oficinas Culturais] Oswald de Andrade, de onde você sai pela cidade, tem alguns pontos importantes para essa reflexão sobre o entorno, da história do Bom Retiro, da relação com a indústria do vestuário e todas as mazelas e benefícios [decorrentes] disso... E você caminha, caminha pelo shopping, tem intervenções nas vitrines e depois, último ponto de encontro, você vai até o Taib, que é o teatro na sua mais... que está completamente decadente, abandonado... e essa reflexão do grupo pensando também nesse teatro que se perdeu... Eu fiquei extasiada, eu tinha coisas pra fazer depois, jantar, isso e aquilo, e eu disse assim: “Não! Eu quero continuar com isso que esse teatro me provocou”. E eu me fiz várias perguntas naquela hora...

Estou usando a experiência de outro grupo para pensar também a ideia de se afirmar fazendo teatro, porque é claro que a gente passa por todas as dificuldades, como todo mundo, de trabalho, editais, do quanto isso às vezes acaba formatando o modo de fazer... o relatório que você precisa entregar... Alguém me disse que eu precisava pensar no relatório final da Petrobrás: eu



7. Refere-se à peça *Bom Retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem. O número 3 da A[L]BERTO traz uma leitura crítica da peça, escrita pela pesquisadora Ana Maria Rebouças (N. da E.).



achei que era só ficar ali na maquete, no meu repertório, pensando a técnica, conversando com o cenotécnico... Quer dizer, são muitas coisas envolvidas, mas, diante de tudo isso que a gente está vivendo, dessas dificuldades, e de um teatro que começa a se transformar, eu acho que isso é a qualidade do próprio teatro, devia ser assim já na Grécia, essa inquietação, não tem inovação nisso, sempre teve essas questões.

Eu me penso fazendo algo que não tem um único modo de ser feito e isso é maravilhoso, porque eu sinto que tem algumas experiências que tocam e comunicam mais as pessoas... Então, eu não sei, acho que vale a pena visitar um pouco mais outras experiências do fazer teatral...

J. C. SERRONI: O André falou que o teatro hoje é feito por todo mundo. Ele [refere-se ao José de Anchieta] estava dizendo que o teatro é feito pelo diretor, pelo produtor, aí o André falou: “Não, hoje é feito por todo mundo”.

ANDRÉ CORTEZ: É mais do ponto de vista de que hoje está todo mundo experimentando tantas formas de fazer que isso meio que explodiu essa estrutura. Mas você está falando do Bom

Retiro e o Guilherme está saindo daqui agora [refere-se a Guilherme Bonfanti que está deixando a sala]. Bonfanti, não foge, não foge [risos]... Te peguei. Ele é

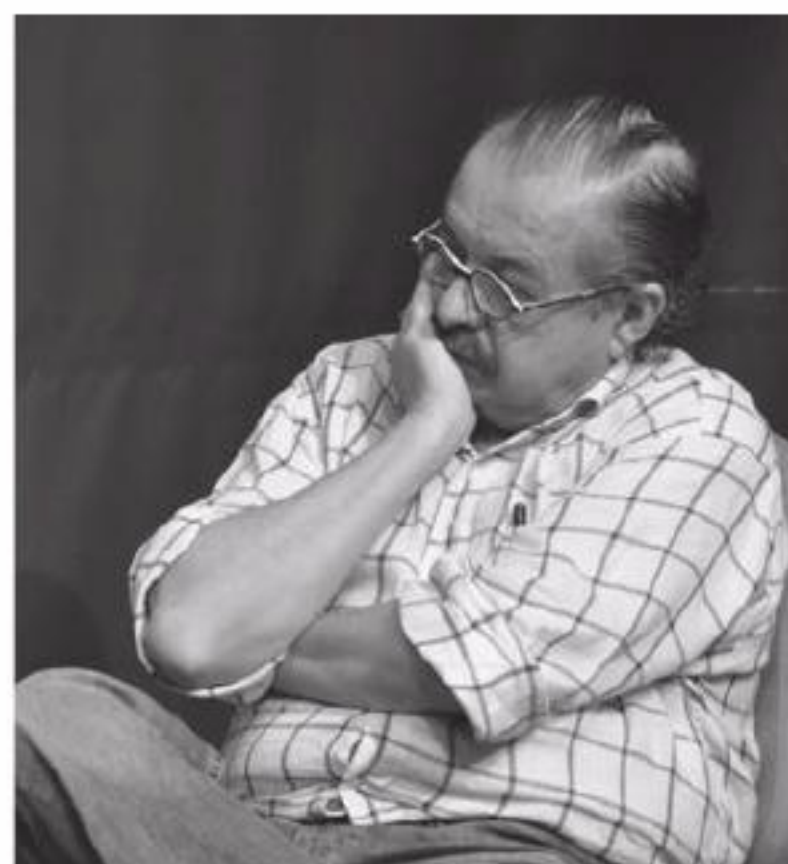
o autor das luzes desse espetáculo maravilhoso, ele que pirou das traquitanas, interferiu na luz urbana, transformou o Bom Retiro numa maquete, ele conseguiu... [aplausos] É, vamos bater palmas... Foi uma loucura, foi uma experiência mesmo...

ELE É O AUTOR DAS LUZES DESSE ESPETÁCULO MARAVILHOSO, ELE QUE PIROU DAS TRAQUITANAS, INTERFERIU NA LUZ URBANA, TRANSFORMOU O BOM RETIRO NUMA MAQUETE...

JOSÉ DE ANCHIETA: Foi como o Ricardo Karman fez, na década de [19]80, aqui no Anhangabaú, que estava em construção, no buraco, ele fez um espetáculo todo plástico, essa utilização de espaço cênico foi genial⁸...

ANDRÉ CORTEZ: Então, o que está acontecendo? Estão acontecendo vários *flash mobs*, várias interferências urbanas, performances... o pessoal das artes plásticas está fazendo várias interferências, tem um grupo de arquitetura que está fazendo teatro também, arquitetura e performance, em Belo Horizonte, acho que vocês já ouviram falar... Enfim, explodiu!

⁸. Refere-se ao espetáculo *I Expedição experimental multimídia – Viagem ao centro da terra*, que Ricardo Karman encenou em parceria com Otávio Donasci, em 1992, que ocorria dentro de um túnel sob o rio Pinheiros (N. da E.).



DANIELA THOMAS: Acho que no nosso tempo... a coisa mais forte a respeito do tempo em que a gente está vivendo é a ruptura das fronteiras. Esses nomes todos estão ficando velhos para dar conta da criatividade, da maneira como a gente se expressa. Primeiro que você pode aprender tudo muito rápido... Eu, como formação, totalmente autodidata, tive que grampar muito para poder saber como chamava sarrafo, bambolina... Tudo isso foi muito sofrido. Hoje você entra na internet, você sabe tudo muito rápido. Meus filhos, eu acompanho, eles se formam assim, com repertório, com vocabulário, essas coisas, instantaneamente. Tudo isso está se rompendo... O que é interessante em uma escola como essa é que a gente está avançando muito, muito, muito na questão do tempo que a gente passa e o tempo que a gente dedica às coisas virtuais, e eu imagino que, como tudo nesse mundo é sempre uma coisa de sístole e diástole – os ciclos se seguem, quando você respira muito, você inspira muito, você tem que respirar –, a gente deve vir com

um retorno das experiências em primeira mão... Tocar o outro... O teatro é isso. É essa que é a coisa do teatro, que eu falei que tenho horror e que é exatamente o fascínio: é que ali está o ser humano. Na mesma sala que você, no mesmo lugar que você, só que com outro signo. Ele fala, a voz é dele, você observa... como aqui, agora, esse pacto que a gente faz, aqui, agora... A gente está com a palavra, o ator está com a palavra, esse pacto é extraordinário, e a gente está vivendo ele cada vez menos, pela quantidade de tempo que a gente gasta vendo pessoas invisíveis, que já foram gravadas há muito tempo, em algum lugar. Então, a gente deve estar preparado para grandes experiências de contatos imediatos...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

EU, COMO FORMAÇÃO, TOTALMENTE AUTODIDATA, TIVE QUE GRAMPAR MUITO PARA PODER SABER COMO CHAMAVA SARRAFO, BAMBOLINA... TUDO ISSO FOI MUITO SOFRIDO. HOJE VOCÊ ENTRA NA INTERNET, VOCÊ SABE TUDO MUITO RÁPIDO.

ANDRÉ CORTEZ: Presencial...

DANIELA THOMAS: Presencial, real... Então, o teatro está assim, vamos dizer, igual a um tsunami. Sabe, quando a onda vai embora, assim, que ela vai lá para trás, antes de voltar? E eu acho que essas experiências de alguém... em inglês você diz *channeling*... aquela coisa do espiritismo, da pessoa que recebe, o ator está em estado de recepção, ele está aberto para experimentar ser outra pessoa, viver outra pessoa. Isso é a coisa mais ancestral que existe, não é? A tribo, lá, observando alguém tomado por alguma outra entidade... É o ator de sempre, sempre... Então, [devemos] estar preparados para a volta das experiências, como você falou, presenciais, porque a gente está tomado pela experiência virtual, e cada vez mais... Eu digo isso não por mim, eu digo isso pela convivência com pessoas jovens, bem mais jovens, vendo que realmente é uma coisa avassaladora... mesmo crianças com quem eu convivi e que tinham um contato incrível e apaixonante com o livro, [ver] como é que o livro vai ficando pesado na mão, caindo no chão, assim, e sendo substituído pela tela... Mas eu acho que virá uma onda forte... eu sinto isso.... mesmo...

TOCAR O OUTRO... O TEATRO É ISSO. É ESSA QUE É A COISA DO TEATRO, QUE EU FALEI QUE TENHO HORROR E QUE É EXATAMENTE O FASCÍNIO: É QUE ALI ESTÁ O SER HUMANO.

ANDRÉ CORTEZ: ...todo mundo vai enjoar dos avatares, e vai querer encostar, tatear...

DANIELA THOMAS: Exatamente, encostar, e ver gente de carne e osso...

ANDRÉ CORTEZ: E aí que vai ser o renascimento, não é? Do teatro mesmo, totalmente. Mesmo que... Sei lá, bom, essas experiências se mantêm, elas não morreram. Tem teatro até um a um, enfim...

J. C. SERRONI: Bom, Daniela, para você: teatro, cinema ou museografia?

DANIELA THOMAS: Eu acho que é pensar o espaço, pensar espacialmente... Vou tentar explicar... Eu sou dada a epifanias, acho que artista é esse tipo de pessoa. Epifania é assim: eu tinha três anos... meu pai me descreveu uma vez... eu virei uma esquina – eu não falava *ele* nem *erre* –, aí eu vi uma luz batendo no Cristo Redentor, na Lagoa, e falei assim: “Que *benheza*”. Ele ficou chocado que uma menina de três anos tivesse noção da coisa da beleza. Então, epifania é uma disponibilidade, você está tomado por algo, uma sensação de beleza, você está flutuando, aquela coisa do Longino, a ideia do sublime, da experiência puramente estética, assim... Eu tenho isso e eu gostaria de proporcionar isso. De ter a matemática, de ter a capacidade de manipular ideias, especialmente esses signos, porque eu acredito muito, muito mesmo, que nada é virgem, no lugar em que a gente está, tudo é carregado de informação. Então, toda vez que você coloca um objeto em cima de uma mesa, são todos objetos que estiverem em cima de todas as mesas... Sempre você pode, manipulando as coisas, tudo é conceito, você pode *causar*... A ideia é *causar*, naquele sentido mesmo de gíria, sabe? *Causar*... As pessoas com quem a gente trabalha – sei disso do André, estou falando em nosso nome também –, a gente gosta disso, de criar, como o Tó [Antonio Araújo], nessa experiência do Bom Retiro... de fazer as pessoas serem invadidas por sentimentos que, quando elas chegaram lá, não sabiam que iam experimentar. A gente tem uma geografia interior, misteriosa, como a própria geografia do espaço, digamos, então, o artista pode *causar* viagens dentro do outro... Então, você vai, através de coisas que uma pessoa faz, a lugares que você não tinha planejado. Isso que é o tesão de trabalhar com arte, trabalhar com essas coisas com que a gente trabalha. A gente é agente de viagem, a gente compra passagem, a gente bota vocês no hotel, a gente leva vocês para passear, é um tesão isso... E isso que a gente faz e não dá para dizer que é teatro, que é cinema, que é museografia... É essa coisa... *causar*, entendeu? Causar nas pessoas essa experiência que desde pequena eu tenho que é... eu estou aqui, chego aqui, vejo você, tenho muita admiração, olha só o que você *causa*! E eu fico encantada também com isso, com as coisas que a gente é capaz de fazer, como se altera a vida das pessoas, para o bem... isso é o que é bacana...

J. C. SERRONI: E a Simone, é palco italiano ou *site specific*?

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

SIMONE MINA: Eu sou totalmente dos espaços não convencionais, por início de trabalho, e posso dizer que agora, experimentando o palco italiano, eu gosto muito também... Acho que eu sou a geração que experimenta um pouco de tudo, em termos de espaço. Acho que levo, para o palco italiano, a experiência de espaços não convencionais. E isso modifica a experiência no palco. Hoje eu não consigo escolher, eu gosto de experimentar. Eu ando estudando agora mais profundamente a obra do Hélio Oiticica e acho que tem uma matriz, ali, nas experiências do programa ambiental, que já incluía o observador como um participante... Eu acho que tem uma matriz ali de um modo de se relacionar com muitas partes envolvidas e incluir quem chega, mesmo quando sentado e estático na plateia frontal. Então eu acho que é só possibilitar novas experiências, independente do espaço *site specific* ou palco italiano.

EU ANDO ESTUDANDO AGORA MAIS PROFUNDAMENTE A OBRA DO HÉLIO OITICICA E ACHO QUE TEM UMA MATRIZ, ALI, NAS EXPERIÊNCIAS DO PROGRAMA AMBIENTAL, QUE JÁ INCLUÍA O OBSERVADOR COMO UM PARTICIPADOR...

J. C. SERRONI: André, você acha que é possível, hoje, com as nossas condições de produção, de recursos, da qualidade de nossos espaços teatrais, com a mão de obra que temos, pensar em uma poética do espaço?

ANDRÉ CORTEZ: Bom, a gente é obrigado a... é isso que temos... Eu estava me lembrando do projeto que a gente acabou de fazer com o Vertigem. É uma ópera, *Orfeu e Eurídice*... O Vertigem trabalha com condições de produção tão absurdas que, depois da experiência forte com o Vertigem, eu acho que a gente é capaz de fazer qualquer coisa, qualquer negócio [risos]... Esse espaço da Praça das Artes, ele era só um galpão, só um galpão em construção... a Praça das Artes até então era um depósito da própria obra, que era uma obra enorme, então, era um grande depósito. A primeira visita foi assim, assustadora: muito pó, muita umidade, muita loucura, muitos desejos... Então, a equalização disso tudo é que foi a nossa grande aventura. Acho que em experiências iguais a essa a gente descobre que tudo é possível, tudo é possível...

Agora é muito triste, vários teatros, várias caixas cênicas que a gente vê, que a gente visita... São superdifíceis de trabalhar porque você tem que fazer o cenário, tem que pensar vários níveis... Primeiro, resolver a dramaturgia; segundo, poesia, epifania... depois a desmontagem: dois metros quadrados ao fundo do lado esquerdo para você guardar... em 15 minu-

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

O VERTIGEM TRABALHA COM CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO TÃO ABSURDAS QUE, DEPOIS DA EXPERIÊNCIA FORTE COM O VERTIGEM, EU ACHO QUE A GENTE É CAPAZ DE FAZER QUALQUER COISA, QUALQUER NEGÓCIO...

tos... Para desmontar e guardar em 15 minutos... para montar em três. É um terror, por isso a gente tem que ser esse homem renascentista. Que filosofa e bate um prego. Está tudo isso junto e misturado...

J. C. SERRONI: Bom, então, eu queria agradecer muito a vocês que vieram aqui. Foi muito bom vê-los, ouvi-los e ver que as pessoas queriam ouvir, também, tudo isso. Acho que esse é um dos aspectos da [SP] Escola de Teatro, que não se prende apenas à escola, à sala de aula. Essas coisas todas que a Escola tem promovido são importantes, porque é essa pluralidade que vai fazer com que todos cresçam. Obrigado, obrigado, obrigado...

EXPOSIÇÃO
INSTALAÇÃO PROCESSUAL

CENOGRAFIA E FIGURINO
TÉCNICAS DE PALCO

SP ESCOLA DE TEATRO



PÁGINA ANTERIOR Alex Bing à saída
da Exposição Instalação Processual
Cenografia e Figurino/Técnicas de palco.
Palco SP – Encontro Internacional sobre
o Ensino da Cenografia, 2013. Foto do
Arquivo da SP Escola de Teatro.

Contenção e síntese na abordagem de Beckett

Daniel Schenker

Depois do mergulho na dramaturgia do suíço Valère Novarina – em *O animal do tempo*, sob a condução de Antonio Guedes, e *A inquietude*, a cargo de Thierry Trémouroux, textos complementares de *O discurso dos animais* –, Ana Kfoury enveredou pelo mundo de Samuel Beckett nos solos *Primeiro amor* e *Moi lui*, este último uma apropriação da diretora Isabel Cavalcanti de *Molloy*, romance do autor irlandês. As escolhas de Beckett e Novarina apontam para um desejo de destacar não “apenas” campos temáticos, mas a estrutura narrativa dos textos, a construção da linguagem.

Apesar de conduzidas por diretores diferentes – *Primeiro amor*, por Antonio Guedes, e *Moi lui*, por Isabel Cavalcanti –, as montagens revelam afinidades. Têm o mesmo formato de solo, propõem uma cena intimista (ficaram em cartaz no aconchegante Teatro Poeirinha¹) e evidenciam um registro de atuação contido – opção que valoriza o trabalho corporal, não através da exuberância, e sim da economia de meios.

Em *Primeiro amor*, o público se depara com o relato de uma personagem que reitera apego pela solidão e inabilidade na maneira de lidar com a experiência amorosa. A narrativa ultrapassa as bordas de seu tempo de existência (“meu chapéu me seguiu até a morte”, proclama, em dado momento), o que

¹ O Teatro Poeirinha é um espaço de disposição móvel, anexo ao já intimista Teatro Poeira, ambos de propriedade das atrizes Marieta Severo e Andréa Beltrão. As encenações de *Primeiro amor* e *Moi lui* foram apresentadas para uma faixa de 40 a 50 espectadores por sessão.



Ana Kfoury em *Moi lui*, direção de Isabel Cavalcanti, 2013. Foto de Dalton Valério.

amplia a sensação de distanciamento em relação às vivências expressadas, sem, contudo, que a personagem se mostre desconectada, destituída de atravessamentos.

Ana Kfoury apresenta uma construção física norteadada pela síntese. Dá vazão a pouca – e selecionada – movimentação, sem espaço para a dispersão. Suas mãos permanecem, durante boa parte do tempo, repousadas sobre os joelhos. A voz é grave, enfática. Entretanto, o tom não refreia o fluxo da fala, variável conforme a importância conferida a cada instante do relato.

A concepção do espaço e do espetáculo foi pautada pelo mínimo necessário. Ao entrar na sala, o público é distribuído por três pequenas arquibancadas posicionadas de modo a propiciar visões da cena a partir de

perspectivas diversas. O figurino é neutro – calça preta, blusa e casaco cinza. A cenografia despojada – um banco – ganha a “complementação” dos vídeos de Helena Trindade pro-

A VOZ É GRAVE, ENFÁTICA. ENTRETANTO, O TOM NÃO
REFREIA O FLUXO DA FALA, VARIÁVEL CONFORME A
IMPORTÂNCIA CONFERIDA A CADA INSTANTE DO RELATO.

jetados no chão do teatro. São imagens de letras que parecem cobertas de cal ou glacê, que caem como placas de metal, reforçando uma impressão de artificialidade contrastante com elementos naturais, como gelo e neve.

A iluminação potencializa a sombra da atriz – refletores projetam sombras nas paredes e no próprio vídeo – e transições sutis do texto original.

A determinação em investigar o universo de Samuel Beckett em encenação despida de efeitos foi mantida em *Moi lui*. A diretora Isabel Cavalcanti concebe uma cena (direção de arte de Rui Cortez) guiada pela essencialidade. No chão coberto por lona há montes de areia dispostos nos cantos, além de cadeira, gavetas, caixotes e rodas. O figurino, composto por roupa desgastada em tons terrosos, confirma a preponderância da neutralidade. A trilha sonora de Tato Taborda sublinha o caráter de ameaça.

Menos impactante que *Primeiro amor*, o texto de *Moi lui* é resultado, porém, da apropriação orgânica que Isabel Cavalcanti faz de Samuel Beckett. Até certo ponto, a interferência de Isabel não aparece – e isto não é uma restrição, mas uma constatação da intimidade

com a escrita de Beckett. O texto é dividido em blocos delimitados pela movimentação da atriz e pela iluminação, extremamente expressiva, de Tomás Ribas. Algumas imagens estão

interditadas ao olhar, como o percurso da escada, invisível devido à intervenção da fumaça e do teto de luz. Em todo caso, o espaço externo é evocado. A luz, ora glacial, ora solar, irradia de fora, de uma porta aberta.

A relevância que a iluminação adquire em *Moi lui* comprova que o conceito de texto foi redimensionado, não se limitando mais à esfera verbal. Existe texto na luz – no sentido de despontar como um elemento de enunciação que fornece para o espectador acesso à encenação –, assim como nas demais propostas de criação desse trabalho e de *Primeiro amor*.

Ana Kfoury diz o texto de forma dura, sem romantismo, com notado controle da respiração em trechos pronunciados num único fôlego e fisicalidade marcada por andar arrastado. Opta por movimentação reduzida, mas se vale das mãos para realçar a fala agoniada. O grau de precisão presente nas interpretações de Ana Kfoury em *Primeiro amor* e *Moi lui* não é conquista recente. Afinal, trata-se de uma profissional que, através das incursões nas obras de Valère Novarina, retomou a carreira de atriz iniciada antes de se consagrar como diretora à frente da Companhia Teatral do Movimento e do Grupo Alice 118. Basta lembrar suas atuações em montagens da Companhia Estável de Repertório (*Cyrano de Bergerac*, encenação de Flavio Rangel, e *Nostradamus*, dirigida por Antonio Abujamra), iniciativa capitaneada por Antônio Fagundes, e os desempenhos em espetáculos de Gerald Thomas (*Carmem com filtro* e *Matto grosso*, o segundo na Companhia de Ópera Seca). Gerald também escreveu um dos textos de *Blasfêmias*, montagem de Roberto

ANA KFOURI DIZ O TEXTO DE FORMA DURA, SEM ROMANTISMO, COM NOTADO CONTROLE DA RESPIRAÇÃO EM TRECHOS PRONUNCIADOS NUM ÚNICO FÔLEGO E FISICALIDADE MARCADA POR ANDAR ARRASTADO.



Ana Kfoury em *Primeiro amor*,
direção de Antonio Guedes, 2012.
Foto de Dalton Valério.



Lage, incluído no roteiro de Kfoury e Lu Grimaldi que, como atrizes, firmaram parceria que rendeu *Ponto limite*, assinado por Paulo José e escorado em *Esperando Godot*. O vínculo com Beckett ainda foi estreitado numa versão embrionária de *Moi lui*, já com dramaturgia e direção de Isabel Cavalcanti, que se especializou na obra de Beckett, a julgar por sua dissertação intitulada *Eu que não estou aí onde estou*².

As encenações de *Primeiro amor* e *Moi lui* demonstram coerência em torno de uma empreitada árida, na medida em que despida de concessões à apreciação do público, e verticalizada na investigação de Samuel Beckett. Esses monólogos podem ser considerados como manifestações de saudável resistência ao ritmo desenfreado de uma época como a de hoje, na qual a disponibilidade para o ato da escuta se torna cada vez mais rara.

DANIEL SCHENKER é crítico de teatro do site Questão de Crítica e do blog danielschenker.wordpress.com; foi crítico da revista Bravo!; professor de História do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e da UniverCidade.

². O livro *Eu que não estou aí onde estou* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006) é resultado da pesquisa de mestrado em teatro desenvolvida por Isabel Cavalcanti na Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), entre 1999 e 2002, sob a orientação de Angela Materno.

ENSAIO GERAL



PÁGINA ANTERIOR Estudo de teatro
de animação realizado por aprendizes
de Técnicas de Palco. Exposição
Instalação Processual Cenografia e
Figurino/Técnicas de palco, Palco SP –
Encontro Internacional sobre o Ensino da
Cenografia, 2013. Foto do Arquivo da SP
Escola de Teatro.

Crítica na prática

Ian Herbert

Este será um depoimento muito pessoal e francamente parcial sobre em que consiste a crítica, em parte porque eu realmente acredito que a crítica deva ser pessoal e parcial, mas também em parte porque não tenho uma maneira mais sofisticada de abordar a questão. Vocês não encontrarão, ao final deste texto, nenhuma longa lista de notas de rodapé e referências ao trabalho de acadêmicos ilustres, porque não tenho comigo minha biblioteca e porque, ademais, ele representa apenas o meu ponto de vista, com o qual vocês podem ou não concordar. Além disso, eu li pouquíssimos acadêmicos ilustres; comecei a fazer e a amar teatro antes que a maioria deles começasse a escrever. E, se você arranca a muleta do obscurantismo que muitos acadêmicos tendem a usar, o que sobra em qualquer artigo, seja ele acadêmico ou não? O que essa pessoa pensa, ou talvez sente... E eu perguntaria, antes, por quê?

Assim como muitos dos meus colegas britânicos, eu comecei a fazer crítica de teatro por acaso. Os trabalhos que fiz antes, como *publisher* e editor, me deram alguma familiaridade com as palavras. Eles também permitiram que eu exercitasse o entusiasmo de uma vida inteira pelo teatro. Como eu publicava livros sobre o assunto, desde textos práticos sobre como atuar até pesquisas factuais sobre, digamos, o teatro alemão ou africano, até mesmo uma enciclopédia do teatro de língua inglesa, a *Who's who in the theatre* (que, também por acidente, eu editei por uma década), naturalmente via muitas peças. Quando, em 1981, comecei a publicar meu próprio periódico,

o *Theatre Record*¹, passei a ir ainda mais ao teatro. E também comecei a ir ao teatro em muitos cantos do mundo, já que na época me envolvi com o trabalho do International Theatre Institute. Após passar alguns anos organizando e reimprimindo o trabalho dos críticos dos jornais nacionais da Grã-Bretanha no *Theatre Record*, eu disse a mim mesmo, “Eu sei fazer isso”, e comecei a acrescentar meus próprios comentários críticos. Li grande parte da crítica de teatro do meu país e (a essa altura) já tinha assistido a bastante teatro em todo o mundo, mas não tinha outras qualificações especiais para o trabalho, o que me deixava no mesmo patamar que a maior parte dos críticos ingleses. Na verdade, eu já assistira a mais teatro do que muitos deles.

Bem no início da minha nova “carreira”, eu fui parar numa reunião bastante empolgante de críticos do mundo todo, que sentaram em volta de uma enorme mesa para discutir o treinamento do crítico de teatro. De um lado, estavam os representantes daquilo que poderia ser chamado de Ocidente – americanos, canadenses, franceses, ingleses – e, do outro, os do Oriente – russos, poloneses, romenos, chineses... O segundo grupo falou de seus anos de estudos de doutorado, de sua profunda investigação de todos os aspectos de uma produção, desde o texto até os ensaios, e do comparecimento a diversas apresentações antes de pegarem a caneta (sim, isso faz bastante tempo). Nós, ocidentais, ficamos ali um pouco constrangidos: “Bom, nós simplesmente vamos muito ao teatro e depois escrevemos sobre isso.”

Se isso não fosse o suficiente para me deixar bastante consciente das diversas abordagens em relação à crítica em diferentes países e diferentes comunidades teatrais, os sete anos que passei comandando os seminários para jovens críticos da International Association of Theatre Critics teriam cumprido a tarefa. Eu comecei sem qualquer prática de ensino, dizendo na época, como ainda diria hoje, que “não se pode ensinar crítica de teatro, mas certamente se pode aprender”. O contato com mentes jovens e vivazes oriundas de uma grande variedade de tradições teatrais – e tradições de crítica – ainda é, acredito, a melhor maneira de se aprender a tarefa. Ter minhas certezas e meus preconceitos contestados com tanta regularidade me deu muito estímulo e muitas lições sobre a humildade.

* * *

¹. *Theatre Record* é uma revista criada em 1981 que reedita quinzenalmente e na íntegra todas as críticas publicadas sobre teatro em Londres e em outros centros importantes de produção teatral na Grã-Bretanha (N. da E.).

Ao tentar criar uma estrutura para esses seminários, eu fui forçado a examinar, ainda que muito superficialmente, a base teórica daquilo que o crítico faz. Essa base vai variar para cada crítico individual, dependendo do público a quem ele está se dirigindo e de sua própria intenção ao se dirigir a este. Por isso, vamos ver algumas variedades possíveis de crítico.

A abordagem mais simples é aquela do *Repórter*, que vê o trabalho puramente como a tarefa de contar o que aconteceu. Até pouco tempo atrás, essa abordagem tinha um valor especial, pois quase não havia outros registros do que acontece no palco. Mesmo agora, quando a maior parte das peças é gravada, a natureza imutável do vídeo não pode reproduzir a essência do teatro, que é um espetáculo ao vivo e nunca é a mesma coisa duas vezes. Um bom crítico terá a habilidade descritiva não apenas para imprimir o efeito da atuação, do cenário e do texto na mente do leitor, mas também oferecer alguma ideia de seu impacto sobre a plateia, sem o qual um espetáculo dramático não tem sentido. O crítico pode escolher atuar como representante da plateia, expressando suas próprias reações, ou se manter no verdadeiro papel do repórter e fazer um relato dos sentimentos e reações observados nos outros que estavam presentes.

Em um nível apenas um pouco mais profundo, o *Historiador* vai tentar fazer com que seu papel descritivo se encaixe num contexto mais amplo, inserindo o espetáculo num padrão de outros que já foram vistos ou anteriormente registrados, ou tentando colocar a peça em alguma conjunção histórica.

O *Intérprete* vai buscar significados em uma montagem, significados que talvez nem sempre estejam presentes nas peças de Pinter ou Beckett, que frequentemente oferecem uma série de pontinhos dramáticos que devem ser unidos aleatoriamente por cada espectador da forma que lhe aprouver.

O crítico que extrai lições éticas ou políticas daquilo que viu pode ser considerado um *Antropólogo*, examinando o efeito do teatro sobre a condição humana e talvez relacionando-o às diferentes experiências dramáticas de diferentes culturas e países.

Todas essas abordagens podem ter um elemento pedagógico, mas o *Educador* levará essa questão mais longe, usando o teatro como um meio de comunicar uma espécie de lição ao leitor. O teatro é um dos instrumentos de ensino mais poderosos disponíveis em qualquer esfera, e ele já foi usado não apenas para compartilhar informações de um modo facilmente digestível, mas também em muitos tipos de terapia, em que “encenar” um problema ou dilema pode ajudar em sua resolução.

A ABORDAGEM MAIS SIMPLES É AQUELA DO *REPÓRTER*, QUE VÊ O TRABALHO PURAMENTE COMO A TAREFA DE CONTAR O QUE ACONTECEU. ATÉ POUCO TEMPO ATRÁS, ESSA ABORDAGEM TINHA UM VALOR ESPECIAL, POIS QUASE NÃO HAVIA OUTROS REGISTROS DO QUE ACONTECE NO PALCO.

O crítico que tem consciência desse poder particular do teatro pode ele mesmo agir como *Terapeuta*, tentando levar alguma forma de cura a seus leitores.

Uma forma mais árida da crítica educacional – o crítico como *Analista Textual* – surgiu do hábito britânico de prestar mais atenção ao texto de uma peça do que à sua encenação – eu já vi críticos muito importantes passarem uma produção inteira com as cabeças enfiadas no roteiro, quase nunca se dando ao trabalho de observar o que atores, cenógrafo e diretor fizeram para representar as palavras do papel.

Por outro lado, aqueles críticos que recentemente foram enfeitiçados pela semiologia podem ficar soterrados sob a análise complexa e detalhada de todos os signos e símbolos, deliberados ou não, oferecidos pelo que está sendo encenado. O crítico como *Analista do Espetáculo* é um fenômeno da Europa Continental, principalmente encontrado na França e, embora às vezes possa ser levado a um excesso que trivializa, essa abordagem pode ser usada de forma frutífera se for empregada com moderação, de modo a propiciar uma descrição disciplinada e organizada do que acontece no palco. As quatro principais áreas de investigação dos semiólogos – espaço, objetos, texto, encenação – formam uma boa estrutura para a maneira de organizar o pensamento sobre qualquer peça.

Alguns dos principais nomes da crítica teatral estão movidos pela convicção de que o teatro é a maior forma de arte, aquela que se comunica do modo mais direto com o espírito humano e aquela que mais provavelmente influenciará esse espírito, espera-se que de uma forma positiva. Mais do que terapeutas, esses são *Evangelistas* do teatro, que procuram persuadir outros da verdade de seu evangelho, em geral colocando-o acima de todos os outros. Meu amigo Mikhail Shvidkoi, quando era crítico (mais tarde ele se tornaria o Ministro da Cultura da Rússia), chamou o teatro de “a nova igreja”.

Uma forma mais vil do evangelista é o *Relações Públicas*, que simplesmente pega as informações ou a propaganda oferecida por um teatro ou um diretor em particular e oferece-a ao público sem qualquer intervenção crítica, reimprimindo *releases* quase sem alterá-los. Esses são muito ama-

dos pelos membros mais ingênuos da comunidade teatral.

MAIS DO QUE TERAPEUTAS, ESSES SÃO EVANGELISTAS DO TEATRO,
QUE PROCURAM PERSUADIR OUTROS DA VERDADE DE SEU
EVANGELHO, EM GERAL COLOCANDO-O ACIMA DE TODOS OS OUTROS.

Em algum lugar entre esses dois últimos vem o deslumbrado *Fã*, que é tão apaixonado por um ator, di-

retor ou teoria de teatro que ele compara todas as outras coisas às quais assiste com esse parâmetro pessoal de perfeição. É uma abordagem que já distorceu muitas visões do teatro europeu, criando deuses inatacáveis como

Stanislavski ou Brecht, Meyerhold ou Artaud, Brook ou Strehler, e ignorando membros menos ilustres, porém igualmente valiosos do panteão.

O tipo de crítica muitas vezes dependerá do meio no qual ela está sendo veiculada. O crítico que aparece na TV ou no rádio quase nunca tem tempo para uma análise profunda e, de qualquer maneira, a voz sem rosto do rádio só poderá passar informações ou opiniões de forma parcial, sem chance de se corrigir, enquanto que a cabeça falante da TV pode, por si mesma, tirar o foco da mensagem. O

crítico de um jornal diário, a espécie à qual sou mais familiar, primeiro tem de atrair a atenção do leitor médio, desviando-a dos muitos artigos

que cercam sua crítica e competem com ela, e então talvez decida fazer isso como o *Animador*, por meio de um estilo extravagante ou de uma abordagem engraçada, que chama mais atenção do que a obra que está resenhando. Apenas uns poucos felizardos entre os críticos dessa espécie conseguirão evangelizar, mesmo que decidam fazê-lo: eles são pagos para vender mais cópias de seu jornal, não para louvar as virtudes da arte dramática.

Seus editores vão querer que eles ajam como um *Juiz* – e nós não podemos ignorar o fato de que esse é o significado grego original da palavra – e talvez exigir-lhes um veredicto manifestado na fórmula mais elementar do “polegar para cima ou para baixo”: cinco estrelas para excepcional, uma estrela para terrível etc. A maior parte dos críticos vai querer resistir a esse papel, que pode significar que seus leitores vão ver apenas as estrelas e não o raciocínio por trás delas, embora até o crítico acadêmico que escreve um longo artigo muitas vezes esteja, quer ele queira, quer não, agindo como uma espécie de juiz, já pelo simples fato de escolher um assunto em particular como objeto para sua análise detalhada.

Outro dado fundamental que o crítico deve levar em consideração é, como eu disse, o seu público. O crítico de jornal escreve primeiro para os leitores do jornal, mas isso incluirá aqueles que já viram a produção que está sendo resenhada e aqueles que jamais a verão; incluirá tanto quem faz teatro

SEUS EDITORES VÃO QUERER QUE ELES AJAM COMO UM *JUIZ* E TALVEZ EXIGIR-LHES UM VEREDICTO MANIFESTADO NA FÓRMULA MAIS ELEMENTAR DO “POLEGAR PARA CIMA OU PARA BAIXO”.



Ian Herbert durante o Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia

como quem não sabe coisa alguma sobre como o teatro é feito. O acadêmico vai escrever para outros acadêmicos e pseudoacadêmicos, mas também tem de decidir que tipo de informação pretende oferecer a seus leitores mais especializados. Ambos provavelmente vão acabar se dirigindo àqueles que estiveram envolvidos na produção que descrevem: muitos atores dirão que jamais leem resenhas, mas, com um pouco de incentivo, a maioria consegue citar suas melhores e piores críticas, palavra por palavra.

* * *

De que qualificações um crítico precisa? Anos atrás, numa reunião particularmente pomposa dos meus colegas (e temo que tenha sido no Brasil!), eu fiz uma lista de qualificações para o crítico ideal: qualquer um que procurasse interpretar e comentar o vasto teatro mundial teria, é claro, que ter uma completa familiaridade tanto com o assunto de que tratava como com seus contextos culturais, o que significaria uma extensa e detalhada pesquisa acerca de arte, música, história, filosofia, línguas, psicologia, religião, políticas... Os críticos reunidos não conseguiram captar minha ironia e expressaram sua vigorosa concordância.

* * *

As opiniões que eu expresso sobre a crítica são, é claro, produto do tipo de comunidade teatral com a qual eu trabalho. Em outros países, haverá diferenças de ênfase. A mais notável característica do teatro inglês, ou ao menos do teatro londrino, é seu tamanho. Com seiscentas ou setecentas novas produções profissionais por ano apenas na capital, há uma vasta quantidade e grande variedade de obras entre as quais escolher. Em uma única semana, o crítico de jornal de Londres poderá ver uma peça de Shakespeare encenada por uma das companhias fundadas pelo Estado (a National Theatre Company ou a Royal Shakespeare Company); um musical de produção de alto custo que veio da Broadway ou irá para lá; uma comédia popular no comercial West End; uma companhia estrangeira visitando o país com uma obra de vanguarda em um centro de artes como o Barbican, e uma nova peça de um autor desconhecido num teatrinho de sessenta lugares em cima de um *pub*. Os leitores vão esperar uma manifestação ponderada e bem informada em relação a todos esses – teatro de arte, novo teatro, teatro comercial, teatro de tradições diversas – e, na conjuntura atual, vão esperar lê-la na manhã seguinte à estreia do espetáculo. Nossos críticos têm que conseguir reagir rapidamente e (como eu disse) fazê-lo de maneira a atrair e manter

a atenção de leitores igualmente diversos. Ao escrever minha coluna que sai de duas em duas semanas no *Theatre Record*, eu, particularmente, tinha tempo suficiente para me manifestar, mas gostava de manter presente o frescor da minha reação inicial, mesmo quando uma reflexão mais longa me permitia definir minhas ideias com mais profundidade. (Quando vi a primeira encenação de *Blasted*, de Sarah Keane, senti que tinha que anotar imediatamente minhas reações, já que ficou claro que haveria um monte de opiniões diferentes aparecendo na manhã seguinte. Eu queria preservar minha própria visão sem ser afetado pelas reações dos outros.) O imediatismo do próprio teatro se beneficia muito do imediatismo da reação. O que nós perdemos, na maior parte das vezes, é a oportunidade de pensar melhor.

A outra grande vantagem do fator dimensão na cena teatral londrina é que ela é grande o suficiente para que os críticos e as pessoas que fazem teatro se mantenham bem distantes, se assim o desejarem. Em comunidades teatrais menores, atores, autores, diretores e críticos provavelmente serão amigos. Pode ser muito mais difícil dizer a um amigo que você não gosta do trabalho dele. Isso dito, eu acho que vale muito a pena até mesmo para o crítico ascético, que evita o glamour dos clubes e dos bares dos atores, ter em mente a máxima de Irving Wardle, talvez o mais célebre de nossos críticos veteranos: “Nunca escreva algo que não ache que conseguirá dizer cara a cara para a pessoa a quem você se refere”. Um trabalho que talvez tenha levado muitos meses para realizar merece respeito, e isso sempre deve temperar a manifestação de alguém cuja tarefa é reagir a esse trabalho em meia hora.

Se existe um problema com a crítica teatral londrina da atualidade, pode-se dizer que eu, de muitas maneiras, sou um exemplo perfeito disso. Muitos dos meus colegas mais experientes estão, como eu, no fim ou muito no fim da meia-idade, e são produtos de universidades mais antigas como Oxford ou Cambridge: liberais humanistas

de sexo masculino que vivenciaram, enquanto jovens ou estudantes, a revolução de dominante literária, voltada para o texto, e fortemente vinculada a mudanças políticas, que

tomou conta de nosso teatro no fim da década de 1950. Nós facilmente caímos na armadilha de comparar as novas peças com as de heróis da nossa juventude, como Pinter ou Beckett, com “novos” escritores quase esquecidos como John Osborne ou Arnold Wesker, ou com “grandes” atores como Olivier ou Gielgud. Nós temos de ter em mente que os nossos revolucionários e iconoclastas de meio século atrás são figuras tão históricas para a plateia de hoje quanto Ibsen, Shaw, Tchekhov, Bernhardt ou Duse eram para nós.

A OUTRA GRANDE VANTAGEM DO FATOR DIMENSÃO NA CENA TEATRAL LONDRINA É QUE ELA É GRANDE O SUFICIENTE PARA QUE OS CRÍTICOS E AS PESSOAS QUE FAZEM TEATRO SE MANTENHAM BEM DISTANTES, SE ASSIM O DESEJAREM.

ELES PODEM EXPRESSAR SUA PAIXÃO EM TEXTOS QUASE INSUPORTAVELMENTE LONGOS EM SITES PESSOAIS QUE NÃO TÊM O FILTRO DE UM EDITOR OU SUPERVISOR PARA REFREÁ-LOS, MAS REPRESENTAM UMA NOVA E VIBRANTE FONTE DE DEBATE E POLÊMICA SOBRE TEATRO...

A geração que vai ao teatro hoje em dia tem uma gama muito mais vasta de referências culturais, por mais superficiais que os mais velhos as considerem. É uma visão do mundo baseada em imagens, um mundo fisicamente acessível devido a passagens aéreas baratas e também disponível na tela do

computador de qualquer lar. No teatro, os incríveis avanços da tecnologia de iluminação e som dos últimos vinte anos significam que até mesmo a menor das companhias agora tem recursos técnicos a sua disposição que antes não existiam nem

nos maiores teatros. A força visual dos filmes e da televisão, dos gráficos de computador e desenhos animados invadiu nossa consciência cultural e, portanto, nosso teatro. Isso exige uma reação menos baseada em textos e, espera-se, mais guiada pela imaginação.

Onde há texto, ele concerne mais a questões pessoais, em uma das pontas do arco das ideias, e a questões globais, na outra, do que aos temas de política nacional que moveram o teatro do fim (e, na verdade, do início) do século XX. Embora eu deva acrescentar que, na Grã-Bretanha, onde um partido nos governou com maioria quase inexpugnável por mais de uma década, o teatro recentemente se tornou um lugar onde se pode manifestar oposição de uma maneira que não tem sido possível no nosso sistema parlamentar democrático. Nosso National Theatre abriu caminho, apresentando importantes peças sobre questões políticas, desde o constrangimento internacional de nossa aventura militar no Iraque até problemas mais locais como o chocante descalço com nossas estradas de ferro e a perda de excelência em nossas escolas. Muitas dessas peças foram escritas por dramaturgos da geração “1968” que se seguiu à minha, politizada pelos acontecimentos de quarenta anos atrás. Eles, e os críticos da geração “1956”, como eu, às vezes são zombados vorazmente nos blogs de uma nova geração entendida em internet que vê a política parlamentar como quase irrelevante numa época em que ideias novas e excitantes, além de boatos infundados, podem ser espalhados instantaneamente pela rede. Esses autores em geral são apaixonados pelo teatro. Eles podem expressar sua paixão em textos quase insuportavelmente longos em sites pessoais que não têm o filtro de um editor ou supervisor para refreá-los, mas representam uma nova e vibrante fonte de debate e polêmica sobre teatro... o que pode ser uma coisa boa.

Ainda assim, eu acredito que os novos críticos que estão emergindo dessa fermentação de uma nova maneira de pensar não estariam tão mal se seguissem alguns dos princípios que acabei considerando úteis durante a missão de me tornar um crítico melhor – ou ao menos um membro mais bem informado da plateia de teatro. Em primeiro lugar, deixem que eu explique minha teoria “fisiológica” da reação.

Segundo meu entendimento, quanto mais partes do eu consciente (e inconsciente) de alguém estiverem envolvidas na experiência de uma peça, mais satisfatória ela será. É raro que todos os cinco sentidos estejam igualmente implicados, já que poucas produções irão requerer o uso do paladar e do olfato, mas aquelas que o fazem, são mais ricas do que as outras. A peça (ou, com mais frequência, o musical) que nos proporciona estímulos emocionais de apertar o coração ou fazer as lágrimas saltarem dos olhos talvez pareça inadequada se não atrair também o intelecto. As produções que vão fundo e atingem o nível das nossas pulsões reprimidas no que concerne ao sexo e à violência – o Id freudiano – ou que evoquem ecos da nossa vida inconsciente afluída nos sonhos talvez possam ser difíceis de explicar, mas são profundamente satisfatórias quando atingem seu objetivo – a “morte do mito” celebrada (de maneira bastante equivocada, em minha opinião) por alguns teóricos franceses, teve como consequência, pelo menos, que se tornasse corriqueiro e completamente aceitável o fato de que espetáculos teatrais não tenham uma sequência narrativa formal.

Por fim, mas definitivamente não menos importante, há aquelas experiências dramáticas compartilhadas que tocam uma área que muitos, hoje em dia, têm dificuldade até mesmo em considerar como entidade, mas que era o ponto de referência mais comum de Shakespeare: eu quero dizer a alma, aquela marca da humanidade universal que nos distingue de todas as outras criaturas.

Para concluir num nível menos elevado e mais prático: a tarefa do crítico pode ser mais bem realizada se responder a algumas perguntas simples, não às centenas propostas por perfeccionistas acadêmicos como Patrice Pavis, mas apenas a essas três: o que essa peça está tentando fazer, como tentou fazê-lo e de que maneira foi bem-sucedida.

IAN HERBERT é crítico de teatro, editor-consultor da revista *Theatre Record*, colunista do jornal *The Stage*; foi presidente da Associação Internacional de Críticos de Teatro; membro do júri do Europe Theatre Prize.

Tradução de Julia Romeu

Desmontajes

estrategias performativas de investigación y creación¹

Ileana Diéguez

En América Latina, la investigación más que una opción, ha sido una manera de plantearse y de reinventarse el teatro para quienes eligieron el camino alternativo de los teatros independientes desde la segunda década del siglo veinte. Y estos procesos de búsquedas de otros lenguajes escénicos y dramaturgicos, de otros temas y puntos de vista, de otras formas de producción y comunicación desplegadas por los grupos independientes, constituyeron las verdaderas escuelas para muchos teatreros y teatristas.

En el contexto de una teatralidad que se había desmarcado de las formas tradicionales de producción y representación; que había generado la creación en grupo, las dramaturgias colectivas, las escrituras escénicas y corporales en diálogo con algunas prácticas de las culturas populares, con los dramas sociales, y que cada vez más se fue abriendo a la contaminación de discursos estéticos no legitimados por la convención teatral occidental, nació la práctica de mostrar procesos de trabajo.

¹. Este texto da cuenta de un proyecto que se ha ido realizando en diferentes tiempos y que en parte ha sido recogido en el libro *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación*, México, UIA/Conaculta/INBA, 2009. Las ideas y propuestas aquí desarrolladas son el resultado de la reflexión en torno a la experiencia escénica latinoamericana y también resultado del desarrollo de dos procesos de investigación: *Desmontajes: procesos de investigación y creación* que desarrollé en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, del INBA en México, entre los años 2003 y 2009. Y del proyecto *Des/montar la re/presentación*, que desde el 2010 curo y coordino, y que es realizado desde el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, DF.

Esta temporada tiene un arranque distinto, no empieza propiamente con el espectáculo sino con la reflexión que hace una actriz acerca de los fundamentos de su trabajo. Para muchos puede parecer extraño, pero en la lógica del vínculo que tenemos con el público nos parece pertinente. Partimos de que el espectador que viene a vernos no está interesado solamente en los resultados sino también en los procesos. El público debe saber lo que su presencia motiva en los actores, cómo no se puede imaginar un espectáculo sin imaginar un espectador. Para esa comunicación trabajamos, para que exista ese momento que hace que el hecho teatral sea posible. “Una actriz se prepara” pretende compartir que el actor o la actriz antes que un ser intuitivo, talentoso, especial, etc., antes que nada es un ser humano que trabaja y cada aspecto de su trabajo tiene una razón.²

Miguel Rubio, director de Yuyachkani, se refería a la demostración de trabajo de Ana Correa³, integrante del grupo, en la cual se mostraba el conjunto de prácticas, disciplinas y estrategias que conforman el quehacer escénico de una actriz. Se trataba de actores que no sólo presentaban resultados, sino compartían los procesos de búsqueda, investigación, entrenamiento y construcción, integrándolos en un evento artístico-pedagógico. Esta práctica se fue desarrollando en la escena latinoamericana independiente, en diálogo con las demostraciones de trabajo de los actores del Odin Teatret. De manera que mostrar los procesos y no sólo los resultados del trabajo de investigación y creación escénica fue constituyendo un tipo de presentación esencialmente performativa y pedagógica.

Cada una de aquellas experiencias fueron un privilegio para cualquier persona interesada en conocer los mecanismos y referentes poéticos de los hacedores escénicos. Como también contribuyeron a definir la práctica de los investigadores teatrales interesados en la artesanía escénica, en vincularse a los procesos vivos de la teatralidad, en indagar fuera de los espacios conocidos o seguros, de las

ESTA PRÁCTICA SE FUE DESARROLLANDO EN LA ESCENA LATINOAMERICANA INDEPENDIENTE, EN DIÁLOGO CON LAS DEMOSTRACIONES DE TRABAJO DE LOS ACTORES DEL ODIN TEATRET.

2. Miguel Rubio, *Notas sobre teatro*, Lima-Minneapolis, Yuyachkani-University of Minnesota, 2001, p. 88.

3. Sobre o trabalho de Ana Correa, ver seu depoimento Construyendo una ruta, entre memorias y objetos, em *A[L]BERTO*. Revista da SP Escola de Teatro, n. 1, primavera 2011, pp. 38-46 (N. da E.).



PÁGINAS 86, 88 E 91 Lorena Wolffer,
performance na Universidad Autónoma
Metropolitana, México, 2010. Foto de Juan
Enrique González Careaga

bibliotecas o archivos que tan a menudo y erróneamente separan actores, investigadores y teóricos.

Cuando los creadores optan por compartir sus procesos de trabajo emprenden itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el “trabajo de mesa” para interpretar el texto, o cómo repartir los papeles entre los actores y marcar un trazo escénico. El sustento de estas demostraciones está en los procesos de investigación,

acumulación y creación de los actores, en diálogo con sus colaboradores o directores. Esos caminos de búsquedas, de experimentación, hallazgos, dudas, reflexiones, donde se integran saberes culturales, aprendizajes espirituales e intelectuales, riesgos corporales y confrontaciones humanas, es lo que un grupo de creadores decide compartir amplia o mesuradamente. De allí que estas experiencias contribuyen a desarrollar el horizonte de estrategias poéticas, ponen en cuestión los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos artísticos y muy especialmente proponen nuevos retos a quienes estudian y reflexionan en torno a la escena.

Las demostraciones de los procesos de investigación de actores/actrices en Latinoamérica fueron generando procesos escénicos en los cuales se comenzó a utilizar el término “desmontaje”. Con este nombre se presentó la elaborada sesión de trabajo que Víctor Varela y el *Teatro Obstáculo* desarrollaron durante el X Taller de la *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, EITALC*, en 1993, en La Habana⁴. En 1995, cuando tuvo lugar el XVI Taller de la *EITALC* en Lima, el grupo anfitrión convocó bajo el título: *Desmontaje: Encuentro con Yuyachkani*. De manera que el procedimiento de desmontar se abría a la experiencia en el tiempo y a todo el universo de trabajo de un grupo teatral.

La palabra “desmontaje” ha sido depositaria de múltiples resonancias, teóricas y prácticas. Además de tener como antecedente las demostraciones de trabajo realizadas por actores y directores latinoamericanos, como por los integrantes del *Odin Teatret* desde los años ochenta; carga también una serie de implicaciones teóricas desarrolladas desde las márgenes del teatro, y específicamente desde la filosofía y las teorías literarias.

En la problematización del término *déconstruction* – a partir de la traducción de los conceptos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau* –, Jacques Derrida consideraba la acción de descomponer y desmontar estructuras⁵. La deconstrucción remite a una práctica filosófica y política aplicada a textos de la lingüística, la literatura, el arte, la religión, la filosofía, evidenciando los sistemas de poder que los habitan. Surgida en el contexto estructuralista, la palabra implicaba cierta atención a las estructuras; pero en un gesto

LAS DEMOSTRACIONES DE LOS PROCESOS DE INVESTIGACIÓN DE ACTORES/ACTRICES EN LATINOAMÉRICA FUERON GENERANDO PROCESOS ESCÉNICOS EN LOS CUALES SE COMENZÓ A UTILIZAR EL TÉRMINO “DESMONTAJE”.

4. Este desmontaje se realizó en torno al proceso de trabajo de *Segismundo exmarqués*, que en ese entonces era la creación más reciente del *Teatro Obstáculo*.

5. Carta a un amigo japonés, in *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A., 1997.



también antiestructuralista, apuntaba a las acciones de descomponer y desedimentar las estructuras afianzadas en los modelos. Su imposible vínculo a una “hermeneútica teológica”⁶ me interesa como referente para un desplazamiento hacia la escena no-teológica, donde se desmontan sistemas de una jerarquizada e institucionalizada forma de hacer.

La “escena teológica” que la mirada deconstruccionista de Derrida problematizara a la luz de los manifiestos artaudianos⁷, es también el territorio

6. Raymundo Mier, Incidencias: El deconstruccionismo en juego, in *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999, p. 143.

7. Jacques Derrida, El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, in *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

transgredido por los creadores que han hecho de la investigación una estrategia fundamental para desarrollar procesos experimentales de creación, al margen del patrón común, sin pretender reproducir un sistema teatral teológico sino más bien desmontando su axiomática institucional.

Desmontar no es deconstruir, en apego al término derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el terreno de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento. Se trata de procesos más cercanos a las inmersiones indagatorias, a los azares y pequeños hallazgos, y de ninguna manera pretenden totalizar la experiencia creativa. En cada uno de estos procesos la investigación ha sido una experiencia particularizada por las necesidades prácticas, culturales y sociales de cada contexto representacional.

Al insistir en la densidad de los discursos corporales y escénicos, no matizados por relatos o anécdotas para ser contadas, los actores y creadores que optaban por desmontar los dispositivos implicados en sus procesos artísticos, actúan especialmente como *performers* productores de texturas y discursividades propias. En las operaciones que buscan develar los mecanismos disparadores de *teatralidad*, se instala la dimensión performativa. El cuerpo como plataforma, pero también como medio para producir una escritura esencialmente corporal, una partitura de acciones no matizadas por un texto dramático a representar.

Los desmontajes comenzaron a ser como *performances pedagógicas* en tanto tenían la intención de visibilizar los recorridos, los dispositivos, los tejidos escénicos; siempre a partir de partituras propuestas y desarrolladas, primordialmente por los actores en diálogo con los directores. Y si devinieron un “espectáculo” que complementaba el repertorio de los grupos, eran sobre todo *performances* que evidenciaban la complejidad poética y técnica de los creadores escénicos.

En contextos más apegados a la tradición de la escena teológica, a la práctica de las compañías institucionales que representan también un discurso artístico unívoco; pretender desmontar los discursos y estructuras entronizadas devino un desensamblaje político de las jerarquías representacionales, pues sin duda, ello implicaba desmontar el sistema de la práctica oficial y el cuerpo mismo de la representación legitimado por modelos dramatúrgicos y escénicos.

Este deshilar los tejidos representacionales es una operación fundamental para problematizar la cómoda clasificación de disciplinas y saberes. De manera simplista, la *mise en abyme* de la representación que designa un

sistema de representantes⁸, ha sido clasificada como la escena de la representación, reservada al teatro por excelencia. En el otro extremo se colocaba el poder evanescente de la presencia, la apuesta al *in situ* y la efimeridad del arte de los *performers*. Fácil encajonamiento que abría la polémica entre los poetas y los sádicos, y que en la propia acción de sus practicantes se ponía bajo sospecha, se transgredía y hasta se reflexionaba. Lorena Wolffer como Guillermo Gómez Peña desmontan el fundamentalismo de la presencia y performean desde la simulación, la representación o incluso la teatralización. Ana Correa, Teresa Ralli, o los integrantes del *Teatro Ojo* en México han optado por ejecutar acciones, por dar lugar a las escrituras corporales del *performer*, a la caminata en tiempo real en los laberintos de una ciudad, más que a representar la cadena de ficciones que anudarían personajes y actores

En marzo del 2010, *Teatro Ojo* realizó el *Proyecto Estado Fallido*, 1. *Pasajes*, a partir del mítico *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Partiendo de la dinámica situacionista de *la deriva*, el colectivo se propuso “deslizar sobre la

EN EL OTRO EXTREMO SE COLOCABA EL PODER EVANESCENTE
DE LA PRESENCIA, LA APUESTA AL *IN SITU* Y LA
EFIMERIDAD DEL ARTE DE LOS *PERFORMERS*.

Ciudad de México” fragmentos del mítico texto de Benjamin mediante “recorridos, acciones, objetos, imágenes, y documentos en los pasajes comerciales del Centro Histórico”.

En la idea misma de pasaje se sugería la “posibilidad de articular alegorías capaces de revelar un escenario histórico fantasmal”. A partir de los itinerarios sugeridos en una colección de postales, la ciudad se convertía en escenario distribuido en cuatro exhibidores fijos y seis ambulantes a lo largo de los pasajes América (calle Madero), Pasaje Catedral (calle República de Guatemala), Pasaje Monte de Piedad (calle Palma), Pasaje de la Santísima (calle Emiliano Zapata), Pasaje Slim (Corregidora), Pasaje de la Alhondiga (Plaza Alonso García Bravo). Con este proyecto *Teatro Ojo* invitaba a los paseantes a perderse por las calles del Centro Histórico, a atravesar sus pasajes y estar atento a encontrarse y/o descubrir las distintas y minimalistas intervenciones escénicas, visuales y sonoras que habían generado.

Las acciones de *Teatro Ojo* entran en el campo expandido de lo escénico si pensamos el *espacio escénico* como aquel que puede emerger en una intervención urbana, una obra arquitectónica o una instalación visual, donde sucede la construcción de una *situación poética* para ser mirada o performe-

8. Para decirlo con palabras de Derrida: “Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del ‘creador’. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del ‘amo’”. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 322.



ada por otros. En el trabajo de *Teatro Ojo* se observa un adelgazamiento de los dispositivos representacionales tradicionales; incluso, un debilitamiento extremo de la voluntad de representar o de escenificar mediante el principio de sustitución y/o de *mimesis*. Se trata de intervenciones en espacios públicos, cerrados y abiertos, que recurren a dispositivos ligeramente instalacionistas, o performativos: disposición de objetos y accionar de cuerpos sin ninguna pretensión de ficcionalización (salvo breves instantes) en lugares no enmarcados para escenificar.

Desmontar la representación, los arquetipos representacionales, es quizás una manera de detonar la problematización que expone los vínculos entre representados y representantes, entre personajes, actores y *performers*. Pero desmontar esos arquetipos es poner en duda ciertas palabras legitimadas por los saberes y espacios de poder. Poner en duda la certeza del constructo teatro, o la inapresable radicalidad de la *performance*. Poner en duda la idea misma de arte, la eficacia poética, la contemplación sublimadora.

Los mitos del arte y de los artistas son también relatos a representar en el gran teatro, incluso cuando se destronan personajes pero se resguarda el territorio del arte. Visibilizar los dispositivos, los detonadores de una acción, las pasiones y razones de su construcción, puede implicar un desmadejamiento de ciertas clasificaciones, o de ciertos consensos tácitos. Por ejemplo,

LAS ACCIONES REALIZADAS POR LORENA WOLFFER DESDE LAS ESTRATEGIAS DEL ARTE HABÍAN CONSISTIDO EN HACER VISIBLE ESA REALIDAD Y EN DETONAR LA SILENCIOSA ACEPTACIÓN DE LOS HECHOS EN LA RUTINA DE LA CIUDAD.

cuando un creador se asume también como activista se enuncian bordes o intersticios incómodos.

Durante la presentación de su último proyecto, *Expuestas: registros públicos*, Lorena Wolffer sugería⁹ la

posibilidad de moverse en un “tercer espacio”, en una zona no resguardada por y para el arte. Durante tres años había acompañado a mujeres refugiadas en centros en los cuales estaban temporalmente (tres meses) protegidas de la violencia familiar. Las acciones realizadas por Lorena Wolffer desde las estrategias del arte habían consistido en hacer visible esa realidad y en detonar la silenciosa aceptación de los hechos en la rutina de la ciudad. Detonar, activar preguntas, incomodar el silencio, exponer y circular las evidencias. Más que una “actuación” de *performer* había sido una especie de incomodadora social, coordinando acciones y escrituras públicas, realizando encuestas, solicitando y recibiendo objetos y testimonios para ser expuestos como evidencias. Arte o activismo en el ilimitado espacio de una ciudad. Ya no se transgreden las disciplinas para tejer en los bordes artísticos donde lo híbrido es un índice de negociadora pertenencia a los complejos territorios del arte. Lo que se enuncia es otro lugar, otro accionar que no produce residuos para contemplar.

Las prácticas artísticas contemporáneas han dislocado todas las categorías seguras para definir el arte. Los desplazamientos de estrategias atraviesan los campos estéticos y se contaminan de formas de hacer que suelen visitar otros campos como la antropología, la sociología, la filosofía. Muy especialmente, el tejido entre investigación y creación ha ido configurando propuestas y prácticas artísticas desarrolladas como laboratorios de experiencias que no buscan una fijación formal reconocida en los territorios seguros de la morfología del arte. Aplicadas a la problemática de la memoria, las relaciones entre investigación y creación están también atravesadas por las singularidades de las memorias.

9. Lorena Wolffer, como Tamara Cubas, Teatro Ojo, y grupos y otros artistas, han presentado sus trabajos y procesos en el proyecto de investigación *Des/montar la re/presentación*, UAM-Cuajimalpa.

La obra como archivo, como acumulación de documentos y pertenencias familiares, como registro de memorias; la obra también como *situación*, puede ser un corpus que se resiste al montaje final, al ordenamiento para ser clasificada como producto artístico. Partiendo del deshilvanamiento de una memoria familiar, la bailarina y *performer* Tamara Cubas inició lo que consideraba un proceso de construcción de archivo familiar, a la vez que iniciaba una investigación corporal capaz de generar ficciones que le ayudaran a imaginar los huecos negros de su memoria. De este doble proceso surgió un archivo ficcional y un archivo documental. Doble cuerpo que se resistía a un montaje final, y que aún defiende su existencia en la ambigüedad de su desmontaje estructural.

Desmontar los recorridos de un tejido artístico implica develar ciertos compromisos y negociaciones con la vocación de investigador o de *performer conceptual* que anima a un buen número de creadores. Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Sobre todo, cuando se trata de procesos creativos que desmontan los modelos estéticos de representación y producción.

Las operaciones de desarmar, de desmontar, o simplemente problematizar la crisis estructural que supone lo destejido, me ha interesado en su recurrencia negativista, en su opción desestructuradora, desequilibradora y antisistémica, capaz de poner en disputa los vastos territorios de la representación. Un interés más reciente en el término ha estado vinculado a los destronamientos, más específicamente los descabezamientos, en un registro de cuerpo específico, singular, humano, pero sobre todo aplicable a la simbólica social: el desmembramiento y descabezamiento de los cuerpos, y su disposición escénica en los espacios cotidianos es quizás la señal del inconsciente desmontaje de un sistema de poder que ha empezado a representar la crisis de su “teatralidad”¹⁰.

ILEANA DIÉGUEZ é professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidade Cuajimalpa (UAM-C); membro do Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT en México; integrante do CIELA – Catedra Itinerante de la Escena Latinoamericana.

10. Ileana Diéguez dedicou-se nos últimos anos a uma investigação sobre as decorrências semânticas de atos de terrorismo do narcotráfico mexicano, com suas práticas sinistras de decapitar os oponentes, deixando os despojos em lugares públicos visíveis da cidade, como forma de ameaça e intimidação (N. da E.).

Teatro e tecnologia

um deus de prótese...

Sergio Zlotnic

O homem [...] tornou-se uma espécie de “Deus de prótese”. Quando faz uso de todos os seus órgãos auxiliares, ele é verdadeiramente magnífico; esses órgãos, porém, não cresceram nele e, às vezes, ainda lhe causam muitas dificuldades [...]. As épocas futuras trarão com elas novos e provavelmente inimagináveis grandes avanços nesse campo da civilização e aumentarão ainda mais a semelhança do homem com Deus [...] contudo, não esqueceremos que atualmente o homem não se sente feliz em seu papel de semelhante a Deus¹.

Lamentavelmente, como psicanalista, represento a ciência! Mas em minha defesa devo dizer que minhas propostas modestas no campo das artes sempre foram buscar fazer com que a psicanálise aprendesse com o teatro, mais do que o contrário (este aprender com aquela), nos diálogos que pude estabelecer entre ambos, e que venho cultivando.

Para Freud, oportuno lembrar, a ciência chega mancando, ali onde a poesia alcança flutuando! Ele diz mais: “[...] ainda me surpreende que os históricos de casos que escrevo pareçam contos e [...] se ressintam do ar de seriedade da ciência. Devo consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso [...]”².

1. Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 111. Todas as referências a Freud são retiradas da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

2. Sigmund Freud, Caso V: Fraulein Elizabeth von R, in *Estudos sobre a histeria*, Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 209.

Freud ganhou o prêmio Goethe de literatura, fato que já aponta para uma interpenetração de fronteiras entre os campos da arte e da ciência, ao menos no que diz respeito à psicanálise.

Nos casos clínicos das histéricas freudianas de 1895, a conjunção formidável de literatura, novela, documentário, ficção e ciência se dá de maneira paradigmática, num prenúncio dos movimentos culturais que a pós-modernidade trará adiante.

A ciência fecha os olhos em 1900, com a publicação de “A interpretação dos sonhos”. Fecha os olhos para ver: tocar a subjetividade é uma tarefa noturna, motivo pelo qual a psicanálise propõe a penumbra como método: uma distração no modo de prestar atenção. Sob a luz intensa do dia, a alma não se dá a ver.

Afirmo assim a minha posição num recorte fronteiriço entre dois campos, instauro um lugar mais confortável, a partir do qual lanço um olhar ao “teatro expandido”, objeto das pesquisas do grupo Os Satyros.

No livro *Os Satyros: um palco visceral*, de Alberto Guzik³, acompanhamos a trajetória do grupo, desde sua criação até o ano de 2006. O desenho que se vê ali é o do “teatro veloz”, ainda não “expandido”, mas que já é certamente embrião disto que o Os Satyros propõe hoje⁴.

No teatro veloz, tanto quanto no expandido, há, entre outras buscas, a proposta que privilegia o “instantâneo”: permanecer na posição atrevida e atenta para detectar (e responder) em alta velocidade aos movimentos sociais, culturais, políticos, tecnológicos, históricos e, até aqueles outros, “menores”, pessoais, afetivos e particulares, os do cidadão anônimo, o passageiro da praça, “desimportante”, também entre aspas. Coincidentemente, a psicanálise, desde sua fundação, também está interessada nas irrelevâncias contidas no discurso: não na história oficial dos acontecimentos, mas na outra, extraoficial, dos afetos. Entre as estradas asfaltadas e as ruelas vicinais, teatro e psicanálise optam pelas segundas, por saberem que a verdade habita o equívoco e o desvio de rota.

Na exploração de novas linguagens, ou no desafio de fazer falar as mesmas velhas linguagens até seu limite, tateando as bordas, o teatro interroga

COINCIDENTEMENTE, A PSICANÁLISE, DESDE SUA FUNDAÇÃO, TAMBÉM ESTÁ INTERESSADA NAS IRRELEVÂNCIAS CONTIDAS NO DISCURSO: NÃO NA HISTÓRIA OFICIAL DOS ACONTECIMENTOS, MAS NA OUTRA, EXTRAOFICIAL, DOS AFETOS.

3. Alberto Guzik, *Os Satyros: um palco visceral*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso – Teatro Brasil).

4. Bem descrito em artigo de Rodolfo Vázquez, quase na forma de um manifesto. Ver: Rodolfo Vázquez, Por um teatro expandido, *A[L]BERTO. Revista da SP Escola de Teatro*, n. 1, primavera de 2011, pp. 75-85.

fronteiras: está em questão a separação entre ator e espectador, autor e espectador, ator e não ator, teatro e não teatro, fato e ficção, real e virtual, macho e fêmea, humano e máquina, corpo físico e prótese, corpo físico e corpo psíquico, ciência e arte, orgânico e inorgânico. É sobre tudo isso a

A PROFUSÃO DE PRÓTESES QUE A CONTEMPORANEIDADE
CONDENA O SUJEITO A COLECIONAR É OBJETO DO EXAME DO
GRUPO. A PRODUÇÃO DE NECESSIDADES E DEPENDÊNCIAS
É PARTE DESSE FENÔMENO E DESSE DEBATE.

peça *Cabaret Stravaganza*, do grupo Os Satyros, que estreou em 2011.

Estive numa mesa redonda, na estreia digital da peça, em 27 de setembro de 2011, ocasião em que pude refletir sobre o trabalho do

grupo. A peça em questão segue pesquisas anteriores da trupe, especialmente *Hipóteses para o amor e a verdade*, que permaneceu mais de um ano em cartaz, logo antes de *Cabaret Stravaganza*. A existência de uma “estreia virtual” já é por si intrigante. Ou não?

A profusão de próteses que a contemporaneidade condena o sujeito a colecionar é objeto do exame do grupo. A produção de necessidades e de-

pendências é parte desse fenômeno e desse debate.

AO OPTAR, DE PREFERÊNCIA, PELAS EXPERIÊNCIAS DE INAUGURAÇÃO,
MAIS DO QUE AS DE REPETIÇÃO, O TEATRO SE APROXIMA
NOVAMENTE DA PSICANÁLISE, ABRAÇANDO A MESMA UTOPIA.

Aberto a novas formas de expressão e de linguagem, referidos a fenômenos e acontecimentos que ainda

não ganharam figura ou rosto, ou forma e nome, o teatro d’Os Satyros não cede nunca ao fechamento a estímulos, à privação sensorial ou ao isolamento⁵. Ele é diafragma que recebe e desafia intensidades, traço de saúde maior.

No lento processo de transformar informação em conhecimento, a produção do grupo é exuberante e funciona como um mangue que filtra, junta e separa, metaboliza e reaproveita sucata, propondo novos arranjos, mesmo quando se utiliza de velhos elementos.

Ao optar, de preferência, pelas experiências de inauguração, mais do que as de repetição, o teatro se aproxima novamente da psicanálise, abraçando a mesma utopia. E ambos, psicanálise e teatro, apontam para os fenômenos dos sonhos, produção noturna que toca o limite radical que separa o físico do mental e o humano do animal. Desmanchar fronteiras para redistribuí-las adiante é a tarefa que sonhos, teatro e psicanálise realizam. Estas três manifestações do humano dão voz àquilo que está excluído e fora dos códigos familiares.

5. Estou aqui totalmente apoiado no pensamento de Pierre Fédida. O vazio da metáfora e o tempo do intervalo, in *Depressão*, São Paulo, Escuta, 1999, pp. 72-122. Ver especialmente páginas 71, 87 e 89.

A atmosfera onírica é instaurada a partir do extraordinário talento de Rodolfo Vázquez, que, além de diretor, sempre surpreende na cenografia e iluminação, no caso dessa peça, criadas juntamente com Marcelo Maffei e Leo Moreira de Sá, respectivamente. O resultado é fantástico, no sentido literal, e merecidamente premiado com o Schell de 2011 de melhor iluminação.

Minha posição sobre o sonho como paradigma da cena teatral está proposto e explicado – e nunca suficientemente explicado – em artigo também publicado na primeira edição da revista *A[L]BERTO*⁶. Retomo aqui brevemente um pedaço daquela articulação.

Revisitemos a metáfora de Freud que dá conta do desmanche que é posto em operação no percurso dos sonhos. Diz ele que, na preparação para o sono, ao deitar, toda noite, despimos corpo e alma: retiramos as roupas e os anéis. Pulseiras, relógios, broches e brincos. Dentadura, óculos e peruca. “Imagem horrorosa do ser que se decompõe”, comenta Lacan, ao se debruçar sobre o texto de Freud, de 1900, “A interpretação dos sonhos”.

Nosso ego é também uma *prótese* da qual precisamos nos desvencilhar. A verdade, o segredo, os mistérios estão fora dos caminhos do hábito e, para alcançá-los, é necessário afastar obstáculos e dar passagem.

As identidades que nos servem para nelas nos reconhecer são em grande medida forjadas. Ao despertar, toda manhã, há um trabalho de reconstruí-las. Recolocamos a dentadura, os óculos, a peruca, o ego. Quanto mais apego à prótese, mais frágil e insegura a situação do sujeito. Pois, por definição, o ser é nada, buraco, abertura, só possibilidade. Ao afirmar uma identidade, desembocamos num engessamento.

Claro, não é possível viver sem prótese, sem ilusão, sem defesa ou sem ideologia – mas o preço do apego é sempre a cristalização.

As novas próteses que a pós-modernidade nos oferece deveriam ter sempre o caráter fluido, o de ser ferramenta útil, mas colateral, conservando para isso a capacidade de se desfazer.

Desapegar-se é o lema, pois movimento é saúde! Camaleonicamente, a palavra de ordem deve ser trocar de prótese como um caleidoscópio que nunca se fixa numa forma definitiva – tal qual o trabalho do ator.

Diz Rodolfo Vázquez em seu artigo⁷: “Por definição, o teatro exige a copresença física dos corpos dos participantes, atores e espectadores. Para o teatro expandido tal definição será a plataforma a partir da qual ele se manifestará, transformando-se em uma das áreas artísticas na qual as

6. Sérgio Zlotnic, A pegada e o pé, *A[L]BERTO*, Revista da SP Escola de Teatro, n. 1, primavera de 2011, pp. 27-37.

7. Rodolfo Vázquez, *op. cit.*

investigações e os avanços na linguagem ocorrerão com força, pelo caráter transdisciplinar do seu próprio conceito”.

O que está em questão aqui é justamente o que define *na essência* o fazer do teatro.

Vázquez diz mais:

Ironicamente, o teatro expandido, para falar do humano, terá de ir além dele. O ator e o espectador expandido serão aqueles que, além dos seus próprios corpos, carregarão suas próteses cibernéticas, de celulares a operações cirúrgicas, de identidades físicas a identidades digitais. O ator do novo teatro se expandirá em apetrechos tecnológicos que completarão sua performance cênica. O conceito de atuação se ampliará. O corpo físico do ator será sua *realidade carnal* original e suas próteses incorporadas, tornando-se plataforma a partir da qual o ator expandido realizará suas investigações reais e virtuais. Ao mesmo tempo, o ator expandido dialogará com um espectador que não estará ali apenas com seu corpo, mas com todas as suas próteses cibernéticas, de celulares a identidades virtuais. Deste encontro de ciborgues nascerá o teatro do século XXI. [Grifo meu.]

Eu pergunto: a presença física do ator, sua realidade sanguínea e carnal, o aqui-agora e a precariedade inerente ao fazer teatral, a iminência de errar, o risco que joga o ator na beira do abismo, seu aspecto de uma confec-

NÃO SERIA A ESSÊNCIA DO TEATRO, ENTRE TODAS AS ARTES,
O DESAMPARO NO QUAL OS ARTESÃOS DA CENA ESTÃO
ENFIADOS? NOOUTRAS PALAVRAS, O ASPECTO DE ARTESANATO
NÃO É O TRAÇO NUCLEAR DAS ARTES DO PALCO?

ção para sempre artesanal, somado à presença física do espectador e a sua realidade sanguínea e carnal... não serão estes alguns dos elementos fundamentais, da essência mesma do teatro? Independentemente de seu

efeito no espectador, de causar desconforto, ou de descortinar novos sentidos, ou o que quer que se pretenda. Pois, apesar de desejável, tocar o espectador não é exclusividade do teatro: outras artes, através de modos distintos, dão voz aos enigmas da alma e, assim, surpreendem e desestabilizam o público.

Não seria a essência do teatro, entre todas as artes, o desamparo no qual os artesãos da cena estão enfiados? Noutras palavras, o aspecto de artesanato não é o traço nuclear das artes do palco? De um modo tal que *quanto mais artesanal, mais ainda teatro*? Isso culmina na constatação de que toda apresentação será sempre um ensaio e toda fala do ator será sempre um improviso...

Sabemos que os avanços da civilização e da tecnologia, e a própria civilização, ela mesma, são fruto do recalque dos impulsos sexuais e agressivos, questão que não explorei aqui. A repressão e as pulsões sublimadas erigem a

cultura, mas deixam sempre para trás um rastro de culpa e mal-estar, com o qual o sujeito tem de se haver. Ou isto, ou a barbárie. Quanto mais nos diferenciamos de uma (suposta) natureza, mais se produz, ao lado do sublime, um “resto”: enigmática, essa sobra é a matéria prima para as neuroses, para os divãs dos psicanalistas, para a manifestação dos artistas.

Dizem que há uma fome de *realidade* nos dias atuais, que embaralha até as noções (outrora bem estabelecidas) de fato e de ficção. A questão da *representação*, tão cara à filosofia, à estética e à psicanálise, pede novamente consideração. Como num pesadelo coletivo, há hoje uma fome de presença e pertinência que aponta para novas desordens, novos nomes de doenças, novas neuroses, novas ilusões de preenchimento. Há uma ditadura de presença! É preciso fazer parte, falar a língua, ser feliz (por decreto)! A compulsão a preencher vazios, que muitas próteses do mercado prometem tamponar, indica o horror ao silêncio como um dos males da pós-modernidade. Muito barulho! Impossível desconectar! Que se possa preencher o sujeito contemporâneo também de ausências! Para que se escutem outras vozes murmurando outras poesias! Pelo direito de cochichar, condição de contato com o proibido! Pelo direito ao segredo. Onde há muita luz, que se faça penumbra novamente.

Diz a psicanálise húngara: *mulher que não guarda segredo, não engravida!*

Finalmente, que o teatro dê voz às mazelas, aos desconfortos, ao mal-estar e à miséria. E que sua linguagem experimental encontre saídas que equacionem e mantenham intacto o transbordamento e o disparate do subsolo do homem, morada da antiga musa, fonte de alimento e inspiração.

SERGIO ZLOTNIC é mestre, doutor e tem pós-doutorado em Psicanálise pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Crioulização cênica

Lorca e Molière re-visitados nas ilhas de Cabo Verde

João Branco

CRIOULIZAÇÃO CÊNICA

Decorria o ano da graça de 1998 quando, pela primeira vez, se representou uma peça de William Shakespeare nos palcos de Cabo Verde. Em crioulo, ou, como é mais correto, representado na língua cabo-verdiana. A peça escolhida não podia ter sido mais emblemática: *Romeu e Julieta*, levada à cena pelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português, fundado 5 anos antes, em 1993, na cidade do Mindelo.

Essa apropriação do texto original teve várias características: não houve uma preocupação de manter uma fidelidade absoluta ao texto original, tendo-se transposto a história para a atualidade de então, através de uma linguagem, quer dramática quer cênica, que as novas gerações pudessem reconhecer mais facilmente. Deu-se um maior ritmo e pulsar à peça, mais ao estilo dos anos 1990. O contexto geográfico foi igualmente alterado, e esta acabou por ser uma imagem de marca desta produção teatral, já que as famílias rivais foram localizadas em dois dos mais populares bairros do Mindelo, Monte Sossego e Ribeira Bote, para dessa forma enquadrar a impossibilidade de amor dos dois jovens.

Micaela Barbosa, na sua tese sobre a problemática da identidade na dramaturgia cabo-verdiana, defende, sobre esta adaptação de *Romeu e Julieta*, que “esta peça comprova como, apesar do texto dramático original não ser cabo-verdiano, pode, no entanto, ser adaptado à realidade local e espelhar a identidade cabo-verdiana, e assim levar a que o público se

identifique com ela. A peça passa assim a fazer parte da dramaturgia cabo-verdiana”¹.

Não tinha sido a nossa primeira experiência, com o mesmo grupo, neste tipo de abordagem cênica. Antes havíamos transformado um conto de Oscar Wilde (de *Fantasma de Catterville*, passou a *Fantasma de S. Filipe*); colocamos o condenado de *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, a “contracenar” com presidiários cabo-verdianos, da cadeia cível da ilha de S. Vicente; e transformamos a *Bernarda*, de Garcia Lorca, em *Nha Bernarda*, matriarca residente na cidade do Mindelo, nos tempos áureos do Porto Grande desta cidade, na adaptação de *A casa de Bernarda Alba*. Só depois chegou Shakespeare aos palcos do Mindelo.

Deste conjunto de montagens cênicas surgiu o conceito de *crioulização* cênica: uma adaptação ao contexto nacional crioulo, ou seja, cabo-verdiano, numa época qualquer, utilizando como instrumento a matriz cultural e histórica do país e a língua cabo-verdiana. Servindo-se das mesmas personagens, das mesmas situações, dos mesmos conflitos do dramaturgo original, essas adaptações supõem, muitas vezes, uma redefinição do tempo (o *quando*), do espaço (o *onde*) e de outros pormenores relacionados com a história que se quer contar.

A utilização do crioulo, ou da língua cabo-verdiana, pode ter uma fortíssima influência nesse gênero de adaptações, mas nem sempre é obrigatório que isso aconteça. Aliás, vivendo-se em Cabo Verde uma situação de bilinguismo, é natural que essa realidade seja também considerada. E dessa forma, havendo identificação entre palco e plateia, a peça, inicialmente estranha à realidade e ao próprio público, consegue conquistar um significado cultural próprio e distinto do original. Dito por outras palavras e de uma forma direta: torna a peça nossa, cabo-verdiana. Patrimônio do vasto repertório da dramaturgia nacional.

Sempre defendemos, neste âmbito, que para conseguirmos dar ao teatro que se faz em Cabo Verde um campo fértil para o seu amadurecimento teremos que assumir, sem preconceitos, a universalidade ampla que contemple as obras-primas de tantos importantes e fundamentais dramaturgos da História do Teatro, que nos pertencem também por direito. Um vastíssimo manancial ao qual se pode ir para beber, inspirar-se, observar, procurar referências outras, em suma, miscigenar-se, como sempre aconteceu desde

COLOCAMOS O CONDENADO DE *O ÚLTIMO DIA DE UM CONDENADO*, DE VICTOR HUGO, A “CONTRACENAR” COM PRESIDÁRIOS CABO-VERDIANOS, DA CADEIA CÍVEL DA ILHA DE S. VICENTE.

1. Micaela Barbosa, *A identidade caboverdiana na dramaturgia*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Mestrado em Texto Dramático, 2009 (por publicar).

que o arquipélago cabo-verdiano se viu na posição de um imenso laboratório humano e social.

Nas poucas vezes que o escritor Germano Almeida, o mais conhecido e traduzido escritor cabo-verdiano da atualidade, escreveu sobre teatro não hesitou em afirmar algo que vem ao encontro do que aqui se defende:

se o isolamento em que vivemos ao longo dos séculos teve a vantagem de fazer com que Cabo Verde funcionasse como uma espécie de laboratório onde diversas raças e culturas se viram em forçado e estreito contato e na maioria do tempo irmanados pelas grandes tragédias que eram as secas que assolavam as ilhas, mas acabado por surgir desse convívio essa particular forma de estar e de ver o mundo a que chamamos de cabo-verdianidade, também não podemos negar que esse isolamento é igualmente responsável por não poucas perniciosas formas de encarar a vida que acabamos alcandorando como apanágio do ilhéu, quando na verdade mais não são do que a autossuficiência de quem eternamente vive com os olhos no próprio umbigo.²

O escritor salienta a importância da abertura a outras formas de sociedade e cultura que, como sempre aconteceu ao longo de uma história de mais de cinco séculos e meio, acabam fatalmente por se interpenetrar com

QUANDO SE FALA EM “CRIOULIZAÇÃO” COMO ADAPTAÇÃO OU VERSÃO, TEM-SE NAS SUAS PREMISSAS A IDEIA DE UM TEXTO PARA LEVAR AO PALCO, OU SEJA, É UMA “TRADUÇÃO CÊNICA” PARA O ESPETÁCULO, EM OPOSIÇÃO À “TRADUÇÃO LITERÁRIA”.

a de Cabo Verde pelas formas mais variadas, mais especificamente neste caso, por meio de adaptações das obras literárias de grandes autores que a humanidade conheceu e que, “interpretadas à luz da realidade

destas ilhas e utilizando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, pelo contrário, como que ganham um fôlego renovado”³.

Quando se fala em “crioulização” como adaptação ou versão, tem-se nas suas premissas a ideia de um texto para levar ao palco (ou à cena), ou seja, é uma “tradução cênica” para o espetáculo, em oposição à “tradução literária”.

Uma adaptação dessa natureza pode reatualizar o texto original, traduzindo apenas algumas partes dele, enquanto outras partes desaparecem ou são alteradas. E a própria “crioulização”, entendida como uma tradução do ponto de vista do encenador, preza, como defendeu Susan

2. Germano Almeida, O mundo no teatro em Cabo Verde, in *Mindelact – Teatro em Revista*, n. 2, janeiro/julho 1998, p.13.

3. *Ibidem*, p.13.



Bassnett, a eficácia cênica, nem que se tenha que alterar do ponto de vista linguístico e estilístico:

se o tradutor de teatro é confrontado com o critério adicional de jogabilidade como um pré-requisito, ele está claramente sendo solicitado a fazer algo diferente do tradutor de outro tipo de texto. Além disso, a noção de uma dimensão extra ao texto escrito que o tradutor deve de alguma forma ser capaz de compreender ainda implica uma distinção entre a ideia do texto e a da performance, entre o escrito e o físico.⁴

Parece mais lógico, portanto, aceitar o pressuposto de que um texto de teatro, escrito com vista a sua execução cênica, contém distintas características estruturais que a tornam realizáveis, em palco, em direções distintas. É uma leitura cênica conduzida numa direção muito concreta: na da sua identificação dentro do próprio cerimonial cênico. O que se passa no espaço cênico é uma história que o público adota como sua, reconhecendo o universo que nela é retratado, mesmo que isso não aconteça com o tex-

O QUE SE PASSA NO ESPAÇO CÊNICO É UMA HISTÓRIA QUE O PÚBLICO ADOTA COMO SUA, RECONHECENDO O UNIVERSO QUE NELA É RETRATADO, MESMO QUE ISSO NÃO ACONTEÇA COM O TEXTO DRAMATÚRGICO ORIGINAL.

Da esquerda para a direita: Silvia Lima, Luana Jardim, Nadira Delgado, Maria Auxilia Cruz, Romina Silva e Gabriela Graça em *Casa de nha Bernarda*. Foto de João Barbosa © Associação Mindelact

4. Susan Bassnett, *Translations studies*, London, Routledge Editions, 1991, p.122.

to dramaturgicamente original. O jornalista cabo-verdiano Eduino Santos, em defesa desse trabalho, numa apaixonada crônica num jornal local, manda perguntar ao próprio Shakespeare, se “o nosso *Rei Lear* é o seu Lear vitoriano.” Ou que se chame Garcia Lorca para este nos vir dizer se “a nossa *Casa de nha Bernarda* é sua.”⁵

Desta forma, o processo de identificação fica completo, com a apropriação pelo público dos personagens como sendo seus, familiares, conterrâneos, nacionais:

todas estas peças de teatro, que João nos trouxe, são um produto cabo-verdiano; é a síntese. Não apenas porque é feita por atores cabo-verdianos. Mas sim porque “comemos” Shakespeare via João Branco. Mindelo come tudo o que é bom e transforma, sintetiza, faz um produto novo. Um produto único, no Mundo, um produto genuinamente cabo-verdiano.⁶

A criouliização cênica é, portanto, uma tradução do texto teatral para o palco, utilizando a arte da encenação como veículo principal para uma identificação clara da história – na sua origem, um produto culturalmente estranho – no momento da apresentação da obra ao público.

Patrice Pavis se refere concretamente a esta questão em seu trabalho dedicado aos problemas da tradução do texto teatral para o palco, num contexto intercultural e pós-moderno. Dentro dos problemas identificados por Pavis, destacamos aquele que o teatrólogo francês chama de “encenação de uma tradução”. Distingue duas situações de enunciação: a que pertence exclusivamente à cultura de origem e à cultura de destino; e a que mistura os dois. Pavis acredita que o tradutor não pode preservar a situação original. É somente quando o texto traduzido é encenado para um público-alvo que nos encontramos perante uma situação de enunciação que pertence desde aí e exclusivamente à cultura de destino. Ou seja, a tradução na arte cênica nunca chega aonde se espera que chegue: não está apenas nas palavras, mas também no gesto; não está na letra, mas no espírito de uma cultura. Inefável mas onipresente⁷.

A criouliização cênica é, pois, neste âmbito, resultado de uma transformação de uma peça de teatro escrita, que na sua origem é estranha à realidade

5. Eduino Santos, Mindelo “comeu” João Branco, in *Expresso das Ilhas*, n. 169, 21 mar. 2005, p.25.

6. *Ibidem*, p.13.

7. Patrice Pavis, Problems of translation for stage: intercultural and Post-Modern Theatre, in *The play out context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.

histórica, social e cultural de Cabo Verde, para um espetáculo encenado com uma diretriz muito clara: tornar a narrativa perfeitamente identificável ao público, sendo que para isso, numa primeira instância, tem que se tornar identificável para quem é o portador – com o seu corpo, voz e alma – do que se vai mostrar. Neste contexto, interessa-nos o trabalho dos atores, a questão da língua falada e ouvida, mas também o corpo que mexe de certa forma e com determinada energia, a maneira como se comunica com o outro carregando claramente as idiossincrasias do seu povo e as suas próprias experiências de vida.

Mas esta tradução – ou transladação – implica também toda uma concepção cênica que envolve ainda uma componente plástica, visual, sonora, espetacular. Os ambientes passam a identificáveis, assim como os objetos concretos; as paisagens são reconhecíveis, mesmo que seja uma terra de ninguém. Seja um lugar deserto, um cenário desolador, como os que podemos encontrar nas peças de Beckett,

ou num bairro de uma cidade pacata, como na *Sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca. Seja nos figurinos dos personagens, agora cabo-verdianos, de modas presentes ou passadas,

mas sempre elementos de uma cultura crioula que não estranha o objeto cênico que lhe é dado a apreciar. Seja nos sons de naturezas diversas, o bater do mar nas rochas, o sopro do vento Leste que sempre assolou estas ilhas ou os cães a latir num dos becos da capital do arquipélago. Seja no desfile de S. João, festa tradicional, dividida entre o religioso da devoção ao Santo e o Pagão das danças com corpos suados que se colam com elevada carga erótica ao ritmo dos tambores, que vimos passar pelo auditório na nossa *Casa de nha Bernarda*, porque esta era, à época, uma festa proibida, e às meninas de boas famílias, moradoras do centro da cidade, da folia só lhes era permitido o som dos tambores ao longe e o mais que a imaginação permitisse. Seja na forma como os personagens cômicos atravessam as maiores tragédias, como sempre acontece em Shakespeare, cujo personagem do Bobo, em *Rei Lear*, fala em verso crioulo ao ritmo do hip-hop. Seja no enquadramento histórico e geográfico, em que as *Três Irmãs* querem fugir da prisão que representa a cidade do Mindelo nos tempos da Segunda Guerra Mundial e sonham com Lisboa, a metrópole ambicionada. Seja na característica diglossia do falso médico de Molière, em *Médico à força*, que fala crioulo quando é um simples camponês, mas salva-se com um português, ou mesmo latim, cheio de termos pretensamente científicos quando veste o papel de mestre da medicina.

A TRADUÇÃO NA ARTE CÊNICA NUNCA CHEGA AONDE SE ESPERA QUE CHEGUE: NÃO ESTÁ APENAS NAS PALAVRAS, MAS TAMBÉM NO GESTO; NÃO ESTÁ NA LETRA, MAS NO ESPÍRITO DE UMA CULTURA. INEFÁVEL MAS ONIPRESENTE.

Quem são aqueles dois homens esfarrapados num campo inóspito, no meio do nada, à espera de algo ou de alguém, olhando para o vácuo, com aquela sensação da inevitabilidade mítica da espera, apenas com uma árvore seca como companhia? Para alguém que conheça minimamente a história da dramaturgia universal estes dois seres humanos perdidos só podem ser Vladimir e Estragon, de *À espera de Godot*. Para o cabo-verdiano só podem ser dois camponeses que todos os anos, um a seguir ao outro, semeiam um chão sedento de água, e ficam ali parados, olhando para o céu, à espera da azágua⁸.

UM LORCA CRIOULO EM *BODAS DE SANGUE*

Com *Bodas de Sangue* encerramos, no âmbito do trabalho do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, uma trilogia lorquiana que, curiosamente, acompanha várias das classificações académicas concebidas ao conjunto de sua obra para teatro, dividida em comédias, dramas e tragédias: *A casa de nha Bernarda* (*Casa de Bernarda Alba*, no original) é o mais conhecido dos dramas; *A sapateira prodigiosa*, a mais popular das comédias; a trilogia

fica completa com *Bodas de sangue*, a sua tragédia mais emblemática e encenada em todo o mundo.

A criouliização de *Bodas de sangue* começou com um aprofundado estudo da peça original, das situações descritas, do contexto social e cultural

FOMOS DESCOBRINDO SITUAÇÕES QUE MELHOR SE ENQUADRARIAM À REALIDADE QUE QUERÍAMOS ADOTAR E FOI AQUI QUE ESCOLHEMOS LUGARES CONCRETOS, ALTERANDO DO TEXTO ORIGINAL REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS A LUGARES, PLANTAS, ANIMAIS, MÚSICAS, TRADIÇÕES E OUTRAS.

em que foi escrita, das características das personagens e de um amplo debate sobre qual a melhor forma de adaptar a história à realidade cabo-verdiana. Assim, o texto final utilizado resultou de um intenso e aturado trabalho de mesa que envolveu toda a equipa artística: encenador, atores, assistente de encenação, músicos, cenógrafo, figurinista e outros companheiros do grupo que participaram desse processo. Fomos descobrindo situações que melhor se enquadrariam à realidade que queríamos adotar e foi aqui que escolhemos lugares concretos, alterando do texto original referências específicas a lugares, plantas, animais, músicas, tradições e outras. A língua cabo-verdiana, ou simplesmente o “crioulo”, foi sendo introduzida em muitas das cenas originais, pela necessidade de inserir expressões próprias de

8. Azágua é o termo conhecido em Cabo Verde para designar as chuvas que caem em determinadas alturas do ano, mas sempre de forma inconstante e imprevisível.

ABAIXO Elba Lima em *Bodas de sangue*. Foto de João Barbosa © Associação Mindelact

ABAIXO, À DIREITA Aramis Évora em *Bodas de sangue*. Foto de João Barbosa

© Associação Mindelact

À DIREITA Elba Lima, Laura Branco, Ducha Faria, Amílcar Zacarias, Francisca Lima, Elísio Leite Lima e Luana Jardim em *Bodas de sangue*. Foto de João Barbosa

© Associação Mindelact



Cabo Verde que enriqueceram e, em alguns casos, sustentaram, a versão ora apresentada, como no caso mais evidente das músicas, tocadas e cantadas ao vivo, todas do repertório tradicional cabo-verdiano, direta ou indiretamente, ligadas às tradições relacionadas com o casamento.

Definido o local, deixando em aberto a época e mantendo os padrões socioeconômicos originais dos principais envolvidos na história, merece um destaque especial nesta versão crioula de *Bodas de sangue* a musicalidade e os rituais ligados ao casamento. No último ato da peça, com a morte dos rivais, o ambiente de festa é subitamente fraturado e de uma alegria festiva somos transportados para um ambiente fúnebre e pesado. Também aqui, fomos procurar inspiração à forma como os cabo-verdianos choram os seus mortos, sem contemplações, num choro cantado, falado, sentido. Um choro no qual se contam episódios da vida do defunto, se enaltecem suas qualidades e se gritam as dores naturais de quem acabou de perder um ente querido. No



Jair Estevão e Elísio Leite Lima
em *Escola de mulheres*.
Foto © Associação Mindelact

nosso *Bodas de Sangue*, os movimentos, sons, gestos e formas de falar do colo de mulheres da trágica e derradeira cena, é precisamente inspirada nesta forma peculiar de encarar a morte dos outros de frente e para cima, o que conferiu uma riqueza suplementar ao final, um cunho ritualista, dorido e imerso numa enorme raiva e tristeza.

Os últimos minutos da peça são acompanhados de uma única nota – sempre a mesma – tocada ao vivo pelo violoncelo, marcando um ritmo lento e inalterável como que a marcar a respiração de um momento sublime de tensão inolvidável. O coro de mulheres jaz num círculo em cena, ajoelhadas no chão, estáticas e amparadas por bancos, único elemento móvel da cenografia. A figura da Morte, ao fundo, assiste à cena final, em que pela última vez a faca é exaltada como instrumento de dor, vingança, sangue e perda. E de forma lenta, como quem adivinha a escuridão que inevitavelmente vai cair sobre aquelas cabeças, sete mulheres erguem lentamente as mãos, apontando o fio das navalhas para o céu, como quem procura um culpado maior, como quem pretende furar o destino.

De acordo com Abraão, o Patriarca, são sete os portais para a alma. Os olhos, os ouvidos, as fossas nasais e a boca. E foi por estes sete portais que essas sete mulheres cantaram e personificaram esta tragédia, agora caboverdiana. Sete foram também as últimas batidas da corda do violoncelo que



Janaina Alves e Renato Lopes
em *Escola de mulheres*.
Foto © Associação Mindelact

ecoaram no espaço antes do escuro definitivo. Garcia Lorca, pela terceira vez, ganha vida, nas ilhas mágicas, em crioulo.

ESCOLA DE MULHERES HOMENAGEIA O MINDELO DOS ANOS 1920

Na criouliização cênica de *Escola de mulheres* a metodologia foi a mesma e os resultados continuaram a surpreender, tanto ao público, como a nós, pela aderência e entusiasmo na recepção à obra. Neste caso, tivemos sempre presente a noção de que o maior desafio de encenar um texto de Molière é essa premente necessidade de *re-inventar* a comédia, esse gênero teatral tão apreciado no Mindelo e ao mesmo tempo tão difícil e complexo de colocar em cena sem recorrer a truques vezeiros e useiros ou a piscadelas de olho ao público que acabam por se transformar em sinais de fraqueza.

Decidimos, pois, sustentar essa encenação em três pressupostos criativos: o primeiro, de homenagem ao espírito cosmopolita da nossa cidade, colocando em cada personagem tiques e pronúncias facilmente identificáveis

NA CRIOLIZAÇÃO CÊNICA DE *ESCOLA DE MULHERES* A METODOLOGIA FOI A MESMA E OS RESULTADOS CONTINUARAM A SURPREENDER, TANTO AO PÚBLICO, COMO A NÓS, PELA ADERÊNCIA E ENTUSIASMO NA RECEPÇÃO À OBRA.

como sendo de determinado país e/ou cultura. O segundo, homenagear um estilo de cinema, do início do século XX, transportando para o palco uma plástica em tons de cinza e para o corpo dos atores um estilo de representação carregado e burlesco. O terceiro, ao colocar em cena um piano acústico, que tocado ao vivo acompanha toda a peça e agrega toda a partitura musical do espetáculo, dando a essa produção um timbre especial.

Com esses três pilares cênicos construímos um discurso artístico que nos pareceu apropriado para voltar a entrar no universo de Molière, num trabalho de elevado grau de exigência para todo o elenco. Por um lado, de enorme exigência corporal, por outro, porque exigiu uma atenção redobrada dada a paleta de sotaques diferentes colocada em cena, onde se trabalhou em cada personagem uma forma de falar muito diversa, o que obrigou a um treino exaustivo, tanto do ponto de vista da técnica vocal, como de audição do que se ouve e entende em cena – e o teatro pede que se entenda tudo com grande clareza!

Depois, claro, o Mindelo, matriz cultural e identitária de mais esta criou-lização cênica! O Mindelo da sua bela arquitetura, das suas múltiplas sonoridades, da sua capacidade de assimilação de influências externas, do seu inusitado caráter festivo, das suas pequenas hipocrisias, do seu humor refinado, dos seus desportos importados, das suas palavras jogadas ao vento, e também, claro, o Mindelo das fachadas, do que se quer mostrar e do que se esconde por debaixo do tapete. Ora, ninguém melhor que Molière para nos ajudar a colocar tudo em pratos limpos!

E num mês em que (também) se comemorou o mês da mulher cabo-verdiana, nada melhor do que a apresentação de uma peça que cobre de ridículo uma certa forma de pensar patriarcal e um jeito machista de ser, infelizmente ainda tão enraizada no social crioulo. Esta foi, em suma, uma viagem bem-sucedida ao sempre turbulento mar da comédia burlesca e, por que não dizê-lo, da comédia popular crioula.

JOÃO BRANCO é encenador e investigador; desenvolve há mais de vinte anos pesquisas relacionadas com a “crioulização cênica” e com a história do teatro em Cabo Verde; autor da obra de referência *Nação Teatro*, editada em 2004 pela Biblioteca Nacional de Cabo Verde; diretor artístico do Festival Internacional de Teatro Mindelact, atualmente um dos mais importantes eventos teatrais africanos.

Tudo novo de novo

Magali Biff

"Quem sabe, sabe que não sabe. Porque sabe que ninguém sabe. E quem não sabe, não sabe porque ninguém sabe".

(LUIZ TATIT)

Desde que me formei na Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, há trinta anos, por vocação (aliada à sorte) sempre estive ligada a grupos renovadores do teatro brasileiro. E é por ser fiel a essa trajetória de compromisso com a cena do tempo presente que voltei a estudar. Sim: banco escolar, textos de pesquisa, ensaios, provas, avaliações. Por quê? Muita coisa relativa à cultura tem mudado em uma velocidade inédita, no compasso da história e da tecnologia. Para apresentar minha relação com esta realidade tenho de lidar com uma questão incontornável que é o tempo acumulado e que, exposto como um currículo, dará uma impressão linear que, aviso, será falsa.

Sigamos...

Ainda na escola, onde encontrei excelentes professores, tive o privilégio de conhecer José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, uma experiência libertadora. Zé encenou conosco *O santeiro do mangue*, de Oswald de Andrade. Eram ainda tempos difíceis da ditadura militar no Brasil, e o Oficina representava uma resistência bem diversa da esquerda ortodoxa, defendendo a liberdade do corpo, da expressão. Eu e muitos colegas praticamos o teatro que o Oficina fazia nos espaços possíveis, em seus porões, cantando com confiança o refrão: "atuar, atuar, atuar pra poder voar".



Magali Biff em *A Pororoca*, direção
de Luiz Roberto Galizia, 1984.
Foto de Roberto Sandoval.

Também marcante na experiência da EAD foi a encenação, no segundo ano da escola, de *Baal*, de Bertolt Brecht, na direção de Márcio Aurélio. E a última montagem escolar, dirigida pelo experiente Roberto Lage: *Banque que se splanck*, uma compilação de textos do chamado teatro do absurdo transposta para a linguagem dos quadrinhos. Essa opção colocou em evidência toda a crítica sutil que o texto do teatro do absurdo sugere, e o resultado foi um espetáculo altamente comunicativo, que cumpriu uma temporada de sucesso no teatro Ruth Escobar.

A convite de Cacá Rosset ingressei no grupo Ornitorrinco rumo à “cidade dos prazeres”, *Mahagonny*, de Brecht. A convivência com seus irreverentes fundadores, além do próprio Cacá, Maria Alice Vergueiro, e Luiz Roberto Galizia, abriu-me uma nova perspectiva teatral. Experimentei a performance, radicalizada com *A Pororoca*, apresentada no Public Theater, em Nova York, e em Bogotá, na Colômbia. Essa proposta de colocar-se em cena com uma máscara tênue de personagem, que hoje reaparece com tanta força, Galizia já a explorava no início dos anos 1980. Ele era uma notável antena, o que pode ser comprovado pela tese que defendeu e publicou sobre os processos criativos de Robert Wilson. Acredito que a morte precoce dele em meados dos anos 1980 adiou o avanço do teatro experimental no Brasil.

Em 1987, através de audição entrei para a Companhia de Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas, onde permaneci por sete anos. Desse período são *Eletra com Creta*, *Trilogia Kafka: Processo, Metamorfose, Praga*, *Carmem com filtro 2*, *Matto Grosso*, *M.O.R.T.E.*, *Fim de jogo*, *O império das meias verdades*. Nesse final dos anos 1980 e início dos 1990, o encenador Gerald Thomas trouxe uma nova maneira de abordar o teatro. O texto já não ocupava o centro do espetáculo e uma valorização da luz como linguagem, aliada à cenografia determinante de Daniela Thomas, marcou uma época. A encenação criava a sua própria dramaturgia e nós, atores da companhia, dávamos materialidade a essas ideias.

Era um trabalho preciso, todo pontuado pela música e que exigia tónus, preparo físico, disponibilidade para mudar o corpo, a emissão vocal a cada ensaio. Por vezes, isso acontecia até mesmo minutos antes de entrar em cena. Isso apesar do muito tempo dedicado aos ensaios, quando ele distribuía o texto e já colocava em cena o que íamos realizando, ele dirigindo e corrigindo detalhes, falando baixinho ao nosso ouvido. A precisão espacial era exigida pelo desenho de luz, focos elipsoidais etc. O ensaio de luz e marcação pré-estreia demorava horas e horas. Com a Ópera Seca apresentei-me na Itália, em um antigo teatro romano em Taormina, aos pés do vulcão Etna; em Zurich, em Viena, além do La Mamma, em Nova York.

Quase simultaneamente ao trabalho da Companhia realizei os ousados solos *Ordinário* e *Desdêmona*, ambos da escritora e jornalista Vera de Sá. Em *Ordinário*, um trabalho praticamente sem texto, tendo como único elemento de cena um cubo, eu contracenava com o som e a luz, que funcionavam como personagens, e seguia a ininterrupta trilha sonora de Plínio Cutait, o que exigia absoluta precisão técnica. *Desdêmona* era uma leitura da clássica peça shakespeariana, toda sob o ponto de vista da mulher de Otelo.

Tive uma rápida passagem, de três meses, pelo CPT, durante a criação de *Gilgamesh*, o espetáculo configurou-se, quase em sua totalidade, com personagens masculinos; acabei ficando fora da encenação, mas assim mesmo foi uma experiência renovadora com o grande mestre Antunes Filho.

Outra experiência marcante no início dos anos 1990 foi com o diretor Rubens Rusche, que transformou o *Kaspar*, de Peter Handke, praticamente em um personagem beckettiano. A adaptação da peça de Handke, um dos dramaturgos mais conceituados da atualidade, era abordada nos ensaios de uma maneira diferente. Rubens trazia textos de Beckett para que eu me imbuísse do estado do personagem. Com esse trabalho fui premiada com o Shell.

OUTRA EXPERIÊNCIA MARCANTE NO INÍCIO DOS ANOS 1990 FOI COM O DIRETOR RUBENS RUSCHE, QUE TRANSFORMOU O *KASPAR*, DE PETER HANDKE, PRATICAMENTE EM UM PERSONAGEM BECKETTIANO.

Depois, houve um período voluntariamente solitário, durante o qual criei o espetáculo *A boneca do barco*, texto da argentina Delia Maunas. Ensaiei-o na Argentina e quando cheguei ao Brasil produzi-o e encenei-o sozinha.

Em 2002, fundei minha própria companhia: Coisa Boa, e realizei com a diretora Dedé Pacheco e o dramaturgo Marcelo Romagnoli a peça infantil

O retrato de Janete, escrita sob encomenda. *Janete* valeu-me o APCA de melhor atriz.

Nas subseqüentes incursões pela Sutil Companhia, com *Avenida Dropsie* e *Educação sentimental do vampiro*,

resgatei a sensação de realizar o teatro mais comprometido com o contemporâneo naquele momento, num processo delicioso que envolveu passar dois meses de ensaio numa imersão absoluta, trabalhando tanto a obra de Will Eisner como a de Dalton Trevisan, em Curitiba. Felipe Hirsch é um diretor que confia muito nos atores que seleciona, então o processo de ensaio é de total liberdade de criação. Todo esse material ele organiza e depura, chegando ao que irá de fato constituir o roteiro do espetáculo. Ele trabalha sobretudo como encenador, mas sem tirar os olhos do ator. Com Felipe pude criar meus próprios personagens. Sua paciência e gentileza também são dignos de nota. *Avenida Dropsie* foi apresentado em San Sebastian, na Espanha.

Com Gabriel Villela, coloquei em prática diversos matizes técnicos para compor *Esperando Godot*, de Beckett, e *Calígula*, de Camus, em 2006 e 2008, respectivamente. Eram exercícios diários de corpo e voz. Gabriel é muito exigente quanto à qualidade vocal dos atores, e trabalha atualmente com duas excelentes preparadoras vocais, Babaya e Francesca. Para cada espetáculo uma determinada técnica e muita disciplina. É um diretor com pulso firme, de muita personalidade tanto na criação como no comando do trabalho, sem perder a ternura mineira.

Recentemente, *Píramo e Tísbe*, de Vladimir Capella, me possibilitou o desafio de criar um personagem trágico dentro de um universo voltado ao público juvenil. Vladimir assiste a todos os espetáculos e comenta-os a cada nova sessão, sendo muito exigente quanto ao desempenho de cada ator.

Esses foram meus principais parceiros artísticos. A grande maioria deles continua atuante. Aliás, a convivência simultânea de toda essa diversidade artística é uma salutar característica da contemporaneidade.

Depois dessa trajetória (ou por causa dela), há algum tempo me vi em um daqueles momentos cruciais, daqueles em que você se pergunta: “e agora?”. E porque o teatro não para de evoluir e desafiar, e porque vivemos num tempo em que há muitas vozes e também tantos ruídos, decidi voltar a estudar.

FELIPE HIRSCH É UM DIRETOR QUE CONFIA MUITO NOS ATORES QUE SELECIONA, ENTÃO O PROCESSO DE ENSAIO É DE TOTAL LIBERDADE DE CRIAÇÃO. TODO ESSE MATERIAL ELE ORGANIZA E DEPURA, CHEGANDO AO QUE IRÁ DE FATO CONSTITUIR O ROTEIRO DO ESPETÁCULO.





PÁGINAS 114 E 115 Magali Biff e Thiago Lacerda em *Calígula*, direção de Gabriel Villela, 2008. Foto de João Caldas.

Magali Biff em *Kaspar*, direção de Rubens Rusche, 1994.
Foto de João Charles Mandou.



Escolhi fazer o curso de Licenciatura em Artes Cênicas, e estou entusiasmada por pensar e repensar tantos conceitos. Os últimos anos se caracterizaram pela democratização da informação em uma escala nunca vista, mas, ao mesmo tempo, esse processo igualou coisas desiguais. Não há mais uma hierarquia organizando os fatos, cada um tem de fazer sua própria edição. Portanto, a capacidade de estabelecer critérios de ordenação ganha maior importância. Sem ela, a banalidade não se distingue do relevante.

Pretendo continuar os estudos, tamanho o prazer que a pesquisa me proporciona. Vivo sem dicotomia o momento acadêmico e a prática artística. A convivência com as gerações mais jovens é fértil e estimulante. A licenciatura abriu-me olhos e ouvidos: hoje posso dizer que vivo a pedagogia dos sentidos, em relação tanto ao universo teatral como às experiências cotidianas da vida. E ela tem me ensinado coisas surpreendentes!

Quando recordo os tempos da sala preta da EAD criando improvisações a partir dos textos do Cortázar, criando happenings, vivendo a Cassandra da tragédia grega *As troianas*, encenada no aquário do prédio antigo, percebo o quanto havia de intuição e ingenuidade. Hoje, meu olhar, claro, é outro, e também muita coisa é outra. Para mim é inédito, por exemplo, atuar diluindo fronteiras ficção-realidade a ponto de emprestar meu próprio nome ao “personagem”. Sei que já não sei muita coisa. Tudo muda numa velocidade estonteante e é preciso saber vivenciar e compreender o tempo presente.

Tenho feito experimentos públicos e leituras de textos não dramáticos com Juliana Jardim no projeto “Ensaio Ignorantes”, bastante original e inspirador. E recentemente visitei, com muito interesse, o galpão de criação da Balagan, conhecendo um pouco mais o trabalho de Maria Thais, pesquisadora e encenadora séria e talentosa; assim como estou conhecendo o trabalho instigante de Johana Albuquerque.

Falei dos diretores, mas seriam necessárias outras tantas páginas para citar os companheiros de estrada, de palco, os colegas, amigos atores – que tanto me ensinaram – os autores, os iluminadores, cenógrafos, fotógrafos, costureiras, camareiras, toda essa gente que faz o teatro. Gostaria de ser capaz de expressar uma gratidão irrestrita a todos que compuseram esse teatro que tanto me proporcionou de prazer e aprendizado. Sei que serão os primeiros a compreender que é por fidelidade a essa minha (nossa) história que, depois dos cinquenta, voltei a estudar. Paradoxalmente reconheço que todo saber que acumulei, para além do intelecto, impregna meu corpo e alma de artista, fruto desses trinta anos ininterruptos de palco e que a cada novo trabalho, de repente, se manifesta tal qual função vital.

Certos momentos da minha experiência pessoal se confundem com uma história maior do que a minha. Sinceramente, sem presunção, ter atuado no vídeo que registrou a derrubada simbólica da parede do antigo Oficina, em 1982, para dar origem ao atual terreiro eletrônico (filmado pelo arquiteto Edson Elito, que juntamente com a arquiteta Lina Bo Bardi projetou o atual Oficina; hoje, esse vídeo, en-

tre outros, pertence à Unicamp); ter apresentado *A Pororoca* com Maria Alice Vergueiro cantando “eu sou o teatro brasileiro, da vida o espelho verdadeiro, sambando nesse carnaval com a minha arte que é imortal

(...) tenho beleza, sou a esperança, trago alegria nessa noite de folia (...)”, em apresentações únicas, à meia noite no Teatro Aliança Francesa e no porão do Madame Satã; ter dormido nos alojamentos do La Mamma e descido suas escadas internas direto para o palco e ouvir Ellen Stewart tocar seu peculiar sininho e anunciar a companhia brasileira especialmente convidada são experiências que me constituem, que fazem parte de meu DNA artístico. Ainda devo dizer que muitas e muitas vezes apenas pressenti qual seria o melhor caminho a seguir. Dedico ao meu querido mestre Daisaku Ikeda essa estrada firme por onde hoje trilho.

PARADOXALMENTE RECONHEÇO QUE TODO SABER QUE ACUMULEI, PARA ALÉM DO INTELECTO, IMPREGNA MEU CORPO E ALMA DE ARTISTA, FRUTO DESSES TRINTA ANOS ININTERRUPTOS DE PALCO E QUE A CADA NOVO TRABALHO, DE REPENTE, SE MANIFESTA TAL QUAL FUNÇÃO VITAL.

MAGALI BIFF é atriz, pesquisa canto e interpretação e coordena oficinas de teatro.

Pássaro melodrama fantasia: teatro que o povo cria¹

Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Junho, solstício de verão, Belém do Pará. Ficaram para trás as torrenciais chuvas do inverno equatorial e agora é tempo de festividades, as religiosas e as profanas. São homenageados os santos padroeiros, Santo Antônio, São Pedro, São João. Não esquecendo São Marçal: no dia em que ele é comemorado encerra-se a quadra junina. A esses santos pedem-se graças, fazem-se promessas, erguem-se mastros. Implantam-se, nos bairros populares da capital paraense, arraiais, também chamados de “currais”, para isto se isolando quarteirões inteiros, onde se armam barracas que vendem os comes e bebes da extraordinária gastronomia regional.

É nesses espaços a céu aberto que se armam fogueiras, dançam-se as quadrilhas, apresentam-se os bois-bumbás, designação local do bumba meu boi, encenam-se as paródias dos casamentos na roça, com suas noivas “fuguentas” (fogosas) e seus noivos frouxos e desenxabidos. Em outros espaços

1. O artigo é um resumo do livro *O teatro que o povo cria. Cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo*, Belém, SECULT, 1997. A autoria é de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Entre vários autores que abordaram o tema, cf.: Mário de Andrade, Os cordões de bichos, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 ago. 1944; Édison Carneiro, Os pássaros de Belém, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1954, supl. lit. 3; 7 nov. 1954, supl. lit. 2. Margaret Refkalefsky, *Pássaros – bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará*, Belém, Instituto de Artes do Pará, 2001; Rosa Maria Motta da Silva, *A música do Pássaro Junino Tucano e o Cordão de Pássaro Tangará de Belém*, dissertação (mestrado), Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003; *idem*, *O Cordão de Pássaro Corrupção: uma prática musical bragantina*, Doutorado Interinstitucional Universidade Federal da Bahia/Universidade Federal do Pará, 2012.

– praças e seus coretos, centros comunitários, salões paroquiais, auditórios, campos de futebol, praias, teatros de pequeno porte – apresentam-se, para um público fiel e entusiasmado, os cordões de pássaro e sua variante, os pássaros melodrama fantasia: é o teatro que o povo cria.

Desde meados de maio os cordões de pássaro, numerosos em todo o interior paraense, de muita tradição na capital, ensaiam, preparando-se para as apresentações. Costureiras que trabalham para os cordões não têm mãos a medir: reformam os figurinos usados no ano anterior, criam alguns novos. Os produtores dos cordões, conhecidos no jargão do universo desses grupos como *proprietários* ou *zeladores*, preparam-se para “botar” seu grupo, isto é, encenar uma nova comédia, um melodrama fantasia folclórico ou uma burleta dramática, encomendados a um autor, ou recorrer a um repertório bem estabelecido². Reuniram os atores (os *brincantes*, melhor dizendo, ou ainda mais apropriadamente os *personagens*, como se autodenominam); confiaram-nos à competência de um *ensaiador*,

convocaram os músicos, os únicos participantes dos cordões a receber uma remuneração, aliás; reuniram os meios necessários à produção, fi-

DESDE MEADOS DE MAIO OS CORDÕES DE PÁSSARO, NUMEROSOS EM TODO O INTERIOR PARAENSE, DE MUITA TRADIÇÃO NA CAPITAL, ENSAIAM, PREPARANDO-SE PARA AS APRESENTAÇÕES.

nanciando-a o mais das vezes com recursos próprios. As subvenções oficiais são mais do que parcimoniosas, a falta de locais tecnicamente equipados onde os grupos possam apresentar-se, com mínimas condições de acústica e visibilidade, é profundamente ressentida.

Apoiado pela pequena comunidade de artistas do povo, empenha-se o proprietário em dar sequência àquela tradição tão envolvente, que conta com uma plateia cativa, formada de familiares dos brincantes, de ex-brincantes, de espectadores que acompanham há anos e anos as apresentações dos cordões, sem falhar em seu entusiasmo.

O pássaro melodrama fantasia, tal como se estruturou em Belém do Pará, é uma bricolagem das mais disparatadas linguagens: o melodrama, que ali chegou através do repertório encenado pelo teatro de prosa, a partir do século XIX, a comédia de costumes, o romance folhetim e a radionovela, o teatro de revista, a opereta, a dança. O motivo básico, que implica muitos subtemas e desdobramentos da ação dramática, é a captura, por parte de

2. Aos poucos este repertório vem sendo divulgado através de publicações, a exemplo de: Laércio Gomes, *Os longos dias da vingança*, Belém, SEMEC, 1984 (Cadernos de Cultura – Teatro 3); Noêmia da Silva Pereira, *Pássaro Tem-Tem, Boi-bumbá Canarinho*, Belém, SEMEC, 1986 (Cadernos de Cultura – Teatro 6); Idolacy Moraes das Neves, *Cordão do Tangará: cordão de pássaro*, Belém, Instituto de Artes do Pará, 2008; Lourival Pontes e Souza, *Amor proibido ou Sangue do meu sangue*, Belém, SEMEC, 1984 (Cadernos de Cultura – Teatro 2).

um caçador, de uma ave de estimação, pertencente a uma jovem da nobreza ou a uma sinhazinha, filha de um seringalista. A ave será recuperada após muitas e empolgantes peripécias, em que intervêm as forças do bem, representadas pela fada e a maloca de indígenas, e as forças do mal, encarnadas numa feiticeira. Isto remete imediatamente à estrutura do boi-bumbá, de multissecular tradição no nordeste e no norte.

Para melhor perceber como ocorreu essa passagem importa evocar sumariamente o enredo básico do boi-bumbá. Mateus e Catirina casal de matutos, como são designados localmente os roceiros, desencadeiam toda a ação dramática. Catirina, grávida, sente desejos de comer carne, mas não

uma carne qualquer: é a carne do mais belo boi da fazenda onde trabalham. Ela alega que quem comanda imperiosamente essa vontade é a criança que está dentro dela “e está

EXISTE SEMPRE, NOS CORDÕES, UM ANIMAL, REAL OU LENDÁRIO,
PATRONO DO FOLGUEDO, QUASE SEMPRE UMA AVE DA RIQUESSÍSSIMA
FAUNA AMAZÔNICA E QUE DÁ O NOME AOS GRUPOS.

se mexendo”. Mateus, com a cumplicidade de um casal, seus compadres Cazumbá e Guimá, mata o boi, foge e desperta a fúria do fazendeiro, que põe em seu encalço não somente capangas, mas também uma maloca de indígenas. Capturado Mateus, agora o que importa é sair do prejuízo dado ao fazendeiro e para isso se tentará nada mais nada menos do que ressuscitar o boi. É chamado um “doutô” mas ele, com toda sua ciência, nada consegue. Recorre-se então aos saberes de um pajé, que através de seus encantos traz o boi de volta à vida, para grande regozijo de todos. O fazendeiro perdoa os matutos e tudo termina em clima de festa e alegria.

PORTA-PÁSSARO, UM EMBLEMA. Existe sempre, nos cordões, um animal, real ou lendário, patrono do folguedo, quase sempre uma ave da riquíssima fauna amazônica e que dá o nome aos grupos. Como exemplo, os cordões do Anambé, da Arara, da Garcinha, do Japiim, do Mutum, da Saracura, do Tangará, do Tucano e dezenas e dezenas de outros. A ave é duplamente representada: por uma menina impúbere, escolhida por sua beleza física e seu desembaraço, cujo figurino, muito estilizado, às vezes com excesso de lantejoulas, vidrilhos e pompons, evoca a corporeidade de um pássaro; e um pássaro propriamente dito, esculpido em madeira ou massa, às vezes empalhado, encerrado numa gaiolinha que a menina, denominada porta-pássaro, leva no alto da cabeça.

A DONA DO PÁSSARO E O CAÇADOR. Como se vê, o pássaro marca a identidade do cordão e é em torno dele que se desenrola toda a ação, nos cordões mais tradicionais. Xerimbabo, isto é, bicho de estimação querido das mocinhas

fidalgas e das sinhazinhas dos seringais, é cobiçado pelo caçador, que o abate a tiros de espingarda ou por meio de uma baladeira, designação local de estilingue, e com a cumplicidade de uma feiticeira. A movimentada cena da caçada, a que não falta a participação dos músicos, que então tocam animada marcha, é um dos momentos mais emocionantes das encenações. É dúbio o personagem do caçador. Ora se apresenta como um melancólico, que vagueia pelos bosques, lamentando sua solidão, ora como um mercenário, a serviço de um nobre truculento, ora como um enamorado, não correspondido em seus amores. A exemplo de muitos outros personagens, alguns da nobreza, além da fada e da feiticeira, ele canta, expressando suas mágoas, em ritmo de bolero, valsa ou foxtrote, o que acentua o aspecto de opereta na encenação dos cordões.

NOBRES E CORONÉIS. As peças ditas de nobres são protagonizadas por figuras de alta hierarquia (imperadores, marqueses, condes), suas consortes, seus filhos e seus comensais ou rivais, transplantados para a Amazônia, cujos recursos naturais vieram explorar. Eles se impõem pela onomástica e pela grandeza de seus títulos: Duque Felipe de Alcântara, Conde Maurício de Ranière, Marquês de Jabarahy, Príncipe Josimar, Imperatriz Creusa de Valença, Princesa Maysa d’Cronomberg, Princesa Lucicleide. Esses nobres, de extração europeia, se envolvem em conflitos familiares, causados por um pai despótico, cruel, sedento de poder e de bens materiais, que não hesita diante do embuste, da violência e até mesmo do assassinato, para alcançar seus desígnios. É nas cenas protagonizadas pela nobreza que o melodrama atinge seu auge: revelação de um incesto por parte de jovens que se apaixonam sem saber que, na verdade, são irmãos, suicídios, ressurgimento de um filho perdido, enlouquecimentos provocados pela dor de uma inesperada contrariedade, uma princesa que, desgostosa, se entrega ao vício da cachaça... Em contraponto às peças de nobres são encenadas, com menor frequência, as peças de coronéis. Trata-se, aqui, dos donos dos imensos seringais, onde decorre a ação dramática. Menos truculentos do que os nobres, os assim denominados “barões da borracha” mascaram seu despotismo e a exploração a que submetem seus seringueiros através do paternalismo e de uma falsa cordialidade.

AS PEÇAS DITAS DE NOBRES SÃO PROTAGONIZADAS POR FIGURAS DE ALTA HIERARQUIA (IMPERADORES, MARQUESES, CONDES), SUAS CONSORTES, SEUS FILHOS E SEUS COMENSAIS OU RIVAIS, TRANSPLANTADOS PARA A AMAZÔNIA, CUJOS RECURSOS NATURAIS VIERAM EXPLORAR.

FADAS E FEITICEIRAS. Entre a fada dos cordões e o pajé do boi-bumbá existe clara correspondência, quanto a suas funções de cura. Empunhando sua

varinha de condão, será a fada quem reanimará o pássaro abatido e o devolverá a sua dona, pois uma de suas funções é a de proteger a natureza. Ela sempre toma o partido dos fracos e oprimidos e enfrenta as forças do mal, representadas pela feiticeira. Em suas falas apregoa a prática do bem, em consonância com uma perspectiva cristã, às vezes de viés kardecista, e manifesta dons premonitórios, o que lhe confere características de verdadeira pitonisa dos trópicos... Os nomes das fadas evocam alvura, luz, luminosidade, natureza: Marinalva, Lindalva, Lucimar, Lorena do Monte Verde, Amazônia... Uma delas é afrancesada: Suely de Montplay, o que pode granjear-lhe, quem sabe, uma credencial a mais. Traja-se a fada inteiramente de branco, a estrela que compõe sua varinha de condão é prateada, luminosa, brilhosa. A fada pratica a magia branca – magia de branco?

A poderosa “fiticêra” tem personalidade bem mais nuançada, não apresenta o caráter monolítico que distingue as fadas. Tem plena consciência de seus poderes de sedução, enquanto mulher e competente manipuladora

OS NOMES DAS FADAS EVOCAM ALVURA, LUZ, LUMINOSIDADE,
NATUREZA: MARINALVA, LINDALVA, LUCIMAR, LORENA
DO MONTE VERDE, AMAZÔNIA... UMA DELAS É AFRANCESADA:
SUELY DE MONTPLAY, O QUE PODE GRANJEAR-LHE,
QUEM SABE, UMA CREDENCIAL A MAIS.

de ocultos poderes. Ela é uma criatura das sombras, que o digam Lana de Nagô, Suely de Oxóssi, Rosamyra de Luanda, mas também é mulher que se entrega a humanas paixões. Atente-se para o procedimento de Natércia, a feiticeira da burleta *O*

tesouro cobiçado: ela é a personificação do embuste e do interesse. Apodera-se do beija-flor da menina Carmelita, recebe dinheiro do matuto Revoada para descobrir a avezinha, por meio de seus filtros mágicos tonteia o passarinho Cléber, que conseguira aprisionar o beija-flor fugitivo, faz um pacto com o caçador Cláudio, personagem de péssimo caráter. No partido tomado pelos dramaturgos do pássaro todas essas formidáveis senhoras são mães de santo (mães de terreiro) e eles identificam práticas da religiosidade afro-amazônica com feitiçaria. As “fiticêras” praticam magia negra – magia de negro? Acabam sendo vencidas pelas fadas, no embate do bem contra o mal, e suas perversas ações são denunciadas. As brincantes que interpretam as feiticeiras são todas “morenas”, eufemismo com que, no Pará, designam-se negros e pardos. Reforça-se, com isso, a ligação preconceituosa entre “negro” e “macumba”.

A MALOCA. A função da maloca é, em princípio, auxiliar aqueles que se dispõem a reencontrar ou capturar o pássaro roubado ou fugitivo. Ela, em certa medida, replica a maloca dos bois-bumbás. À medida que os textos se sofisticam, a maloca passa a ter outra participação, por exemplo, tomar o partido

dos bons contra os maus e dispor-se a ir à guerra, em solidariedade aos despojados de seus direitos. Em alguns exemplos ela pode participar meramente como uma atração, um quadro entre uma cena e outra, sem nenhum outro objetivo que não distrair e empolgar a plateia. Como se compõe a maloca? O morubixaba, mais comumente designado como tucháua, é a autoridade maior e dele partem todas as ordens. Integram a maloca indígenas de ambos os sexos. Pressurosa, ela acorre às convocações do tucháua. Personagem de grande importância é a Índia Branca. A índia, quando menina, foi exposta à “civilização” do homem branco, por rapto ou adoção, ou então é uma “branca”, que ainda menina, foi raptada por índios. Ela fala português e serve de competente intérprete dos componentes da maloca que, em princípio, só se exprimem em tupi-guarani ou nheengatu (ou o que os dramaturgos do pássaro entendem por isso). Os figurinos da maloca – tangas, tornozeleiras, braçadeiras e sobretudo os enormes capacetes e cocares – são primores de arte plumária e os proprietários dos cordões não economizam gastos para que “sua” maloca se destaque e provoque a admiração da plateia.

O BAILÉ. Também designado como bailado, causa igualmente grande impacto visual. Criação relativamente recente, seu objetivo é tornar o pássaro junino mais teatral, mais “revisteiro”. Inicialmente o bailé se apresentava com números de forró e baião, mas aos poucos foram sendo incorporados os ritmos do momento: rumba, mambo, merengue, carimbó, lambada e certamente o tecnobrega, a mais recente expressão da música popular paraense. O Cordão do Tucano tem até dois bailés: o mirim, formado por crianças na faixa dos seis aos dez anos e o bailé adulto. Grupo muito tradicional de Belém, o Cordão do Rouxinol se deu ao luxo de se apresentar, em certa época, com duas alas em seu bailé: a das loiras e a das morenas. Alguns autores procuram compatibilizar os números de dança com a estrutura das burletas juninas. Como alguns personagens do cordão mudam de figurino quatro ou cinco vezes durante o espetáculo, o bailé pode entrar em cena para dar aos brincantes o tempo necessário a essa mudança, enquanto os dançarinos entretêm o público.

A MATUTAGEM é a mais completa irreverência em cena. Cabe aos matutos conduzir toda a comicidade

que se contrapõe à densa carga dramática dos melodramas juninos. Eles, até certo ponto, se identificam com os personagens de Mateus e Catirina, Cazumbá e Guimá do boi-bumbá. A matutagem se divide em dois blocos

INICIALMENTE O BAILÉ SE APRESENTAVA COM NÚMEROS DE FORRÓ E BAIÃO, MAS AOS POUCOS FORAM SENDO INCORPORADOS OS RITMOS DO MOMENTO: RUMBA, MAMBO, MERENGUE, CARIMBÓ, LAMBADA E CERTAMENTE O TECNOBREGA, A MAIS RECENTE EXPRESSÃO DA MÚSICA POPULAR PARAENSE.

que se complementam: o matuto paraense, sua mulher, o filho adolescente e um casal de compadres, com sua filha. O matuto cearense, às vezes sua mulher e filha, representam o outro bloco. No plano psicológico o matuto paraense caracteriza-se pela esperteza, astúcia, agilidade de raciocínio, profundo senso de ironia e do ridículo, pela capacidade de zombar dos outros e de si mesmo. A matuta paraense se relaciona com seu marido em pé de igualdade: nada daquela sofrida submissão das desventuradas damas da nobreza a seus cônjuges tiranizadores. Ela não hesita em lutar por seu homem, caso vislumbre a possibilidade de perdê-lo, defende sua liberdade e o direito de dispor de seu corpo. Os matutinhos adolescentes dos dois sexos sabem muito mais da vida do que as frágeis personagens das sinhaszinhas donas dos pássaros, em seus castos amores com os mocinhos da nobreza. Saber da vida, no caso, significa demonstrar um interesse muito grande e explícito pelo sexo e não romanceá-lo. O sexo, aliás, é a divertida preocupação da matutagem, que se refere sem subterfúgios aos temas que a empolgam: perda da virgindade, os efeitos da menopausa sobre o desejo da mulher, impotência masculina, sexo anal, adultério, anatomia do pênis e da vagina. O matuto cearense, em contraponto, é ingênuo, leal, não se desprende de suas raízes fincadas no solo do “Ceará” distante. Nele não morre a esperança de retorno ao Baturité, ao Quixadá natal, tão logo a

chuva benfazeja venha renovar a natureza, castigada pela seca.

NO PLANO PSICOLÓGICO O MATUTO PARAENSE CARACTERIZA-SE PELA ESPERTEZA, ASTÚCIA, AGILIDADE DE RACIOCÍNIO, PROFUNDO SENSO DE IRONIA E DO RIDÍCULO, PELA CAPACIDADE DE ZOMBAR DOS OUTROS E DE SI MESMO.

Em alguns textos as cenas ditas de matutagem são povoadas por figuras míticas do imaginário amazônico. Sua aparição, sempre rápida,

tem por finalidade provocar o medo e tornar patente a fragilidade dos personagens matutos, expondo-os à caçada da plateia, que assim exorcisa os inconfessados temores que lhe despertam curupiras e sacis, boiunas e mapinguaris, encantados e bichos visagentos.

Como se insere a matutagem no enredo das burletas juninas? Em alguns exemplos, as cenas da matutagem estão isoladas do contexto do drama, não se ligam a nada do que veio antes e ao que se segue. O que justifica sua participação é o fato de ela ter o declarado objetivo de proporcionar um momento de desafogo a um público oprimido pelo peso das sanguinolentas tragédias que abalam a nobreza. Em outros exemplos a presença da matutagem é bem mais integrada à ação dramática. Os matutos continuam a desempenhar a parte cômica, mas participam do desenvolvimento do enredo, na qualidade de personagens de pleno direito.

REVOADA DE PÁSSAROS. Uma cerimônia coletiva, assim denominada, reúne todos os cordões de Belém, no final da quadra junina. Nesse dia comparecem ao local da apresentação os porta-pássaros, caçadores, fadas e Índias Brancas de todos os cordões. A fada e a Índia Branca colocam-se por detrás do porta-pássaro de seu respectivo cordão e em seguida entra a música da caçada. No momento em que o caçador prepara-se para disparar no pássaro, a fada o tonteia com sua varinha de condão. Pega então o porta-pássaro e foge com ele. Os brincantes o acolhem. Quando passa a tontura, o caçador tenta novamente alvejar o pássaro, mas dessa vez os brincantes se interpõem. Foge finalmente o pássaro, mas ele e seu cordão voltarão na próxima quadra junina, prenunciando continuidade e renovação de uma das mais fascinantes manifestações do teatro que o povo cria.

CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA foi ator, formado pela Escola de Arte Dramática (São Paulo) e pelo Drama School da Universidade de Yale; é ex-docente do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal do Pará e do Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP); é pós-doutor pelo Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

PARA LER



PÁGINA ANTERIOR Perucas confeccionadas em espuma vinílica acetinada, estudo de adereços de cabeça realizado pelos aprendizes de Técnicas de Palco. Exposição Instalação Processual Cenografia e Figurino/Técnicas de palco, Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, 2013. Foto do Arquivo da SP Escola de Teatro.

Meyerhold ultrateatral¹

Tieza Tissi

Pela primeira vez o livro *Do Teatro*, do ator e diretor teatral Vsévolod Meyerhold² é editado integralmente no Brasil e com tradução direta do russo. Ao longo dos textos que Meyerhold escolheu para a compilação do único livro que publicou em vida (em 1913), o leitor terá uma boa noção da fervorosa atividade crítica da Rússia pré-revolucionária e poderá acompanhar o percurso das inquietações artísticas do ator e diretor, desde o rompimento com o Teatro de Artes de Moscou (TAM), até a consolidação de princípios artísticos que ele consideraria fundamentais para a formação de um novo teatro. Meyerhold é um “apaixonado pela história do teatro”, como o define, em seu prefácio à edição brasileira, Béatrice Picon-Vallin, uma das mais importantes estudiosas do teatro deste diretor na atualidade; acompanhando o percurso de sua formação artística, o leitor é convidado a percorrer as raízes do teatro russo do início do século XX, chegando à Grécia – com paradas importantes em Molière e na *commedia dell’arte*.

Em seus escritos, Meyerhold às vezes responde diretamente aos críticos, mas, com maior frequência, dirige-se aos fundadores do Teatro do Futuro – aos atores do futuro, aos diretores do Teatro do Futuro. É com esses leitores

¹. Jogo com o título do livro *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*, de Vanessa T. de Oliveira, que será referido adiante.

². Vsévolod Emilevich Meyerhold, *Do teatro*, tradução Diego Moschkovich, São Paulo, Iluminuras, 2012.

que se propõe discutir a história do teatro e suas possibilidades evolutivas. A oposição insistente que faz ao Teatro de Arte de Moscou, companhia que integrou nos anos de formação, é de natureza estético-ideológica, jamais pessoal. Meyerhold fundamenta cada um dos pontos de sua crítica, que passa pela escolha do repertório, pela concepção e modo de apresentação do plano dos cenários e chega ao trabalho dos atores e à função do espectador.

Quando rompe com o TAM e funda seu teatro na província, encontra na cenografia o que seria, talvez, o primeiro ponto de cisão com aquilo que passará a chamar de velho teatro. Partindo do pressuposto de que o cenógrafo e o diretor pertençam a uma mesma linha de uma escola artística, conclui

QUERENDO INCENDIAR E ESMAGAR AS MAQUETES JÁ NOS
ENCONTRÁVAMOS BEM MAIS PRÓXIMOS DE ESMAGAR E
INCENDIAR OS VELHOS RECURSOS DO TEATRO NATURALISTA.

que os esboços de cenário feitos por um ou pelo outro já bastariam para que a cenografia fosse construída no palco, tornando absolutamente desnecessária a etapa da construção de

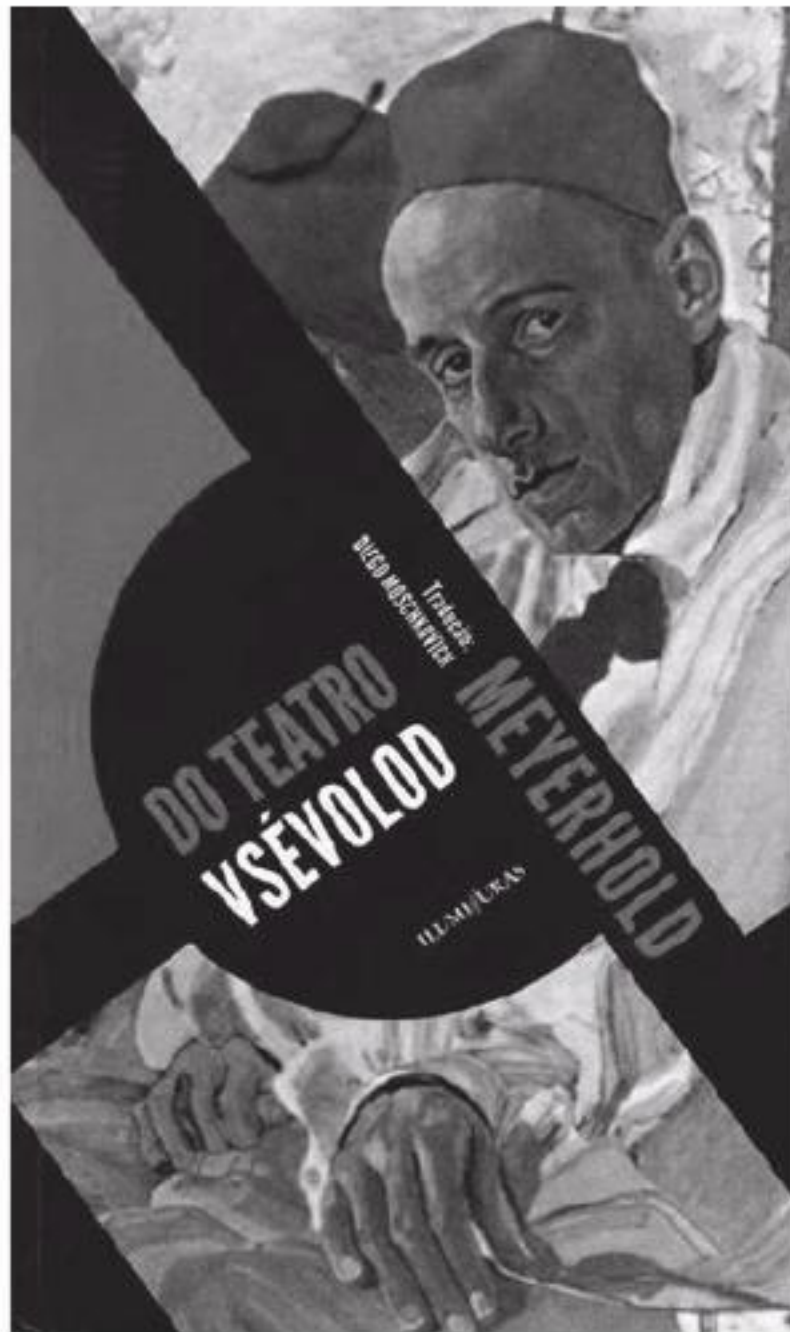
maquetes. Foram as necessidades intrínsecas ao trabalho, que exigia da cenografia não a reprodução da vida em cena, mas a exploração especial de linhas e ângulos, que fez com que os artistas percebessem, durante as inúmeras tentativas de construção das maquetes, que tal modelo de construção de cenário não lhes servia. A partir deste ponto de cisão, Meyerhold pensa a reestruturação de todos os aspectos do teatro.

Girando as maquetes em nossas mãos, o que girávamos era o próprio teatro contemporâneo. Querendo incendiar e esmagar as maquetes já nos encontrávamos bem mais próximos de esmagar e incendiar os velhos recursos do teatro naturalista.³

Suas críticas veementes, inicialmente ao teatro dos meningerianos⁴ e, conseqüentemente ao Teatro de Arte e seus copiadore, têm como princípio fugir ao naturalismo com suas cópias de estilos históricos e chegar aos princípios do que nomeia Teatro de Convenção, no qual nada ambicionaria a semelhança com a vida e o espectador nunca se esqueceria de que está no teatro e de que, diante de seus olhos, há pura encenação, de que os figurinos, cenários, gestos e falas dos atores são convenções. Em sua crítica às encenações naturalistas, afirma que diante de inúteis elementos de precisões históricas que se vê em cena (lembrando que Stanislávski, para a

3. Meyerhold, *op. cit.*, p.31.

4. Da Companhia alemã dos Meiningen, que influenciou imensamente as escolhas de Stanislávski para a fundação do Teatro de Arte de Moscou.



Meyerhold em 1930

montagem de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, chega a procurar pelos antiquários da cidade italiana, o mobiliário de época ou, quando da montagem de *Ralé*, de Górkí, coloca mendigos verdadeiros no palco), em toda a minúcia de detalhes de tais encenações, o essencial da obra, muitas vezes, se perde. Meyerhold entrará então na questão da adequação do repertório ao tipo de abordagem das companhias. Há textos dramáticos que podem receber uma abordagem naturalista e outros para os quais tal abordagem seria inadmissível. A própria escolha do repertório deveria possuir uma relação profunda com a exploração estética desejada pelo diretor teatral.

A figura do diretor, embora próxima à ideia de encenador que se instaura na Rússia com Stanislávski (como aquele que concebe a encenação em todos os detalhes), não seria mais a protagonista do espetáculo, em seu teatro. Meyerhold descreve a estrutura do Velho Teatro como um triângulo (Teatro de triângulo) que tem autor e atores nos vértices da base e diretor no vértice superior. O espectador, localizado fora do triângulo, próximo ao vértice superior, experimentaria a arte do diretor. Durante “As primeiras tentativas de criação de um teatro de convenção”⁵, como ele mesmo nomeia,

5. Meyerhold, *op. cit.*, p.69.

Meyerhold descreve um método de fusão das figuras envolvidas na encenação, método este testado nas experiências do Teatro-Estúdio (fundado por Stanislávski, mas inteiramente a cargo do jovem diretor). Opondo-se à hierarquia pressuposta na estrutura triangular, percebe que é possível fundir, sob condições específicas, as figuras do autor, diretor e ator. Esse “método da arte de criação”⁶ libertaria o ator e o espectador “forçando o último a não apenas contemplar, mas criar (ainda que em um primeiro momento apenas na esfera de sua própria fantasia)”⁷. Numa reta horizontal com quatro pontos, estariam, em ordem, autor, diretor, ator e espectador. O diretor aceitaria e recriaria a arte do autor; o ator aceitaria e recriaria em si a arte do diretor e do autor; e o espectador, finalmente, tendo criadores diante de si, aceitaria e recriaria, completando a encenação em sua imaginação, as artes dos atores, diretor e autor da peça. Este seria o teatro de reta almejado por Meyerhold.

Adiante, nas anotações de seu diário, de 1909 (dois anos após a formulação do primeiro artigo do livro, em que descreve os métodos de criação do teatro de triângulo e do teatro de reta), Meyerhold observa a dominância do público sobre a figura do dramaturgo, no teatro contemporâneo. Não do público enquanto último ponto criador no teatro de reta, mas da subordinação dos novos dramaturgos ao gosto do público e da consequente impossibilidade de criação de um novo teatro – o teatro contemporâneo não teria nenhum público, enquanto a cidade estaria abarrotada de comédias (há mais de cem anos!). Com a subordinação dos dramaturgos ao gosto do público, seria impossível a criação de um novo teatro, do Teatro do Futuro.

Vasculhando os elementos da cena, Meyerhold traça as origens das várias tendências da dramaturgia russa e recupera as raízes do teatro sobre as quais deseja fundar suas pesquisas cênicas e a partir das quais acredita ser possível erigir o Teatro do Futuro. De suas escavações pelo teatro grego, *commedia dell'arte*, drama francês e espanhol do século XVII, Nô⁸ tirará a importância da noção de jogo. É em função da necessidade de reavivar a noção de teatro como jogo (distanciando-o da sala de leituras) que o artista recorta recursos dos teatros do passado que podem e devem reconquistar seus lugares na cena. Resgatando a pantomima, no último e mais famoso artigo que compõe a publicação original do livro (a edição brasileira ganhou um anexo), Meyerhold ressignifica também a função do ator na cena.

6. *Ibidem*, p.71.

7. *Ibidem*, p.71.

8. Uma das formas do teatro japonês antigo.

A pantomima costura a boca do palestrante, que tem seu lugar na cátedra e não no palco, e o malabarista anuncia a significação autossuficiente do ofício do ator: a expressividade do gesto, a linguagem da comunicação corporal não apenas na dança mas em qualquer posição cênica.⁹

A compilação de artigos escolhidos por Meyerhold para a publicação parece formar um ninho para a chegada deste último artigo, *Balagan*. Nos textos compilados, Meyerhold faz a apreciação de diversos itens dos vários teatros da Rússia e também europeus, do passado e contemporâneos, e essa apreciação conduz o leitor a concluir com ele, no último artigo, sobre a necessidade do resgate de elementos daquilo que ele nomeia

Balagan (tais como a máscara, o culto à cabotinagem, a pantomima, o grotesco) pelo Teatro do Futuro. De maneira inteligente, Meyerhold costura seus textos de modo a fazer com que este artigo, com momentos que beiram o manifesto, seja recebido com entusiasmo pelo leitor. Todos os elementos contrários ao que se prega ali foram muito bem contestados nos artigos e nos trechos do diário que o precedem.

A edição brasileira inclui ainda um anexo com uma palestra do cineasta Serguei Eisenstein, de 1935, e uma pequena autobiografia de Meyerhold, datada de 1921. A pertinência da escolha do primeiro anexo deve-se ao fato de se esclarecer melhor (embora Eisenstein se recuse a definir) o conceito de grotesco com o qual Meyerhold fecha o último artigo do livro. A curiosa autobiografia, na qual o diretor insiste em sua identificação com as classes operária e camponesa é, sobretudo, interessante pelo fato de contribuir para a formação de uma imagem mais concreta do contexto histórico. Segundo notas do tradutor, data do primeiro expurgo do Partido Comunista.

Posteriormente, em 1940, acusado de espionagem e trotskismo, Meyerhold foi executado pelo governo stalinista; sua companheira fora encontrada decapitada alguns meses antes. Seu arquivo pessoal, com as anotações de anos de pesquisa foi confiado por sua enteada a Eisenstein, seu ex-discípulo. Diz-se¹⁰ que durante as filmagens de *Ivan – o Terrível*, Eisenstein esteve todo o tempo

A EDIÇÃO BRASILEIRA INCLUI AINDA UM ANEXO COM UMA PALESTRA DO CINEASTA SERGUEI EISENSTEIN, DE 1935, E UMA PEQUENA AUTOBIOGRAFIA DE MEYERHOLD, DATADA DE 1921.

EM 1940, ACUSADO DE ESPIONAGEM E TROTSKISMO, MEYERHOLD FOI EXECUTADO PELO GOVERNO STALINISTA; SUA COMPANHEIRA FORA ENCONTRADA DECAPITADA ALGUNS MESES ANTES.

9. Meyerhold, *op. cit.*, 193.

10. Vanessa T. de Oliveira, *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

estudando as anotações de seu professor. A atitude teatral, a plasticidade no trabalho dos atores, a estrutura musical do filme, seriam elementos diretamente extraídos do teatro de Meyerhold.

Quanto à tradução de Diego Moschkovich, nota-se uma preocupação em esclarecer termos no sentido de amparar a formação ou reformulação de uma crítica das artes cênicas que, muitas vezes, esbarra em dificuldades por entraves advindos da distância da língua russa para nós e dos mal-entendidos gerados por equívocos de traduções indiretas. Na tentativa de evitar novos equívocos e elucidar confusões históricas, a tradução se cerca de notas voltadas a delinear o contexto histórico em que se produziram os textos de Meyerhold e muitos termos. *Balagan*, por exemplo, ganha o reconhecimento de termo teatral quando o tradutor opta por mantê-lo como no original russo, evitando uma tradução literal. Nesse sentido propõe-se ainda uma mudança na tradução (e no entendimento) do termo *nastroiênie*, tão caro a Stanislavski, comumente traduzido do francês como *estados d'alma*, para *estado de humor*, mais próximo ao entendimento em língua russa. Trata-se de um material importante para os pesquisadores brasileiros, tanto para os que desejam uma reflexão histórica quanto para os que desejam pensar sobre suas próprias práticas artísticas e sonhar com um teatro do futuro.

TIEZA TISSI é atriz e mestre em Literatura e Cultura Russa, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

JÁ VISTO



PÁGINA ANTERIOR Estudo de figurino
com elementos da natureza realizado
por aprendizes de Cenografia e Figurino.

Exposição Instalação Processual
Cenografia e Figurino/Técnicas de palco,
Palco SP – Encontro Internacional sobre
o Ensino da Cenografia, 2013. Foto do
Arquivo da SP Escola de Teatro.

A caligrafia em performance

uma experiência
com Kazue Hatano

Rosane Muniz

Como parte do Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, a figurinista e cenógrafa japonesa Kazue Hatano proporcionou um encontro sensorial entre os 22 participantes da oficina de figurino¹. Apesar de o resultado do trabalho ter sido apresentado em uma performance aberta ao público, o que interessava era o processo criativo. “O encontro entre diferentes culturas possibilita ao nosso trabalho uma amplitude de significados, nos aprofundamos como artistas. Mas acima de tudo, o meu desejo é que vocês se divirtam!”, com esta frase, Hatano iniciou a experiência.

Apesar de ser uma pessoa muito caseira, Kazue Hatano é apaixonada por conhecer outras culturas. Viaja muito a trabalho e está sempre presente às reuniões anuais do Grupo de Trabalho de Figurino da Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro (OISTAT)², do qual ela é vice-coordenadora para a Ásia. Iniciou sua carreira no exterior aos 27 anos quando, quatro anos depois de graduada na Universidade de Waseda

1. O workshop Criação de uma arte performática por meio do exercício da caligrafia japonesa ocorreu de 4 a 11 de março de 2013, antecipando-se ao evento Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia, que teve início no dia 13 do mesmo mês.

2. A OISTAT é uma organização reconhecida pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) que reúne estudantes e profissionais da cenografia (iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas etc.), arquitetura teatral, tecnologia, educação, pesquisa, comunicação e publicação, além de campos relacionados. Possui representatividade no Brasil pela atuação de um Centro Brasileiro, criado em 2007, a OISTATBr e pelo Espaço Cenográfico, coordenado por J. C. Serroni, como Membro Associado.

e criando como *freelancer* na Mingei Theatre Company, foi premiada pelo Departamento Cultural do Governo Japonês com uma bolsa de dois anos para trabalhar na Europa, se tornando assistente de cenografia na Royal National Theatre, em Londres.

Cenógrafa e figurinista de várias produções nacionais e internacionais, fundou a Sociedade Japonesa de Designers Teatrais (1991) e a Pacific Creators for the Performing Arts – PaCPA (2006). Divide seu conhecimento em

oficinas realizadas nos mais diversos países, organizações de exposições, tendo também já se dedicado à docência na Tama Art University, na Faculty of Filming and Theatre, e na

Nippon University, the College of Art, the Faculty of Theatre and Drama. Além disso, atua como júri em diversos concursos e exposições, entre eles, a Quadrienal de Praga 2003 e o World Stage Design 2005, em Toronto.

A proposta de sua vinda deve-se ao fato de ser uma das editoras responsáveis pela série de livros *World Scenography*³, publicado pela OISTAT. Como o grupo de editores se reúne anualmente, em diferentes países, esta foi a vez de J. C. Serroni, editor associado para a América do Sul, organizar o encontro no Brasil. Entre os vários eventos proporcionados, o arquiteto e cenógrafo brasileiro teve a ideia de convidar Hatano para ministrar a oficina após assistir ao resultado do workshop realizado por ela durante a Quadrienal de Praga 2011 (PQ'11).

Marina Reis, figurinista brasileira selecionada para a mostra Figurinos Radicais na PQ'11, aproveitou sua estada em Praga e conheceu Kazue Hatano: “Eram tantas as opções, e tudo aparentemente incrível, que ficava difícil escolher para onde ir. Mas meus olhos e minha paixão pela cultura oriental logo me levaram para o lugar certo. Tínhamos três turnos no mesmo dia, que se encerrava com a apresentação dos bailarinos japoneses vestindo nossos trajes. Trabalhamos num ambiente de grande diversidade cultural, possibilitando trocas de experiências únicas”⁴.

Inaugurada em Praga, a proposta partiu da ideia da sustentabilidade. Ao perceber o desperdício de papéis descartados pelos praticantes da caligrafia, recebeu de sua amiga Madame Mitsuko Maeda, mestre na arte da escrita, os rascunhos de seus exercícios e de seus alunos, aproveitando a oportunidade

NÃO SÓ OS PAPÉIS JÁ ESCRITOS PODERIAM TRAZER SUA HISTÓRIA PARA CONSTRUIR A CONCEPÇÃO DO TRAJE E ESPAÇO CÊNICOS, COMO A PRÁTICA DA ARTE MILENAR POSSIBILITARIA NOVAS EMOÇÕES.

3. O grupo de profissionais do *World Scenography* realiza um trabalho de pesquisa focado em discutir a atividade cenográfica mais relevante e inovadora surgida nos cinco continentes, desde 1975. O primeiro volume do livro, *World Scenography 1975-1990*, já foi editado e a próxima edição (1990-2005) está em fase de produção.

4. Depoimento à autora, São Paulo, 8 maio 2013.



para se utilizar da reciclagem a serviço da criação. Não só os papéis já escritos poderiam trazer sua história para construir a concepção do traje e espaço cênicos, como a prática da arte milenar possibilitaria novas emoções.

PÁGINAS 139-143 Performances no encerramento da oficina de Kazue Hatano, 2013. Foto do Arquivo da SP Escola de Teatro.

Aqui é um país, uma nacionalidade, mas em Praga, há dois anos, tivemos participantes de 28 países. É claro que é diferente, porém todo ser humano criativo tem de ter honestidade para poder expressar alguma coisa. É quase o mesmo para todos. Uma coisa que sempre tento realizar nos workshops é criar coisas imaginativas, do meu ponto de vista. O primeiro passo é pedir para eles quebrarem barreiras, transporem seus pensamentos. Em seguida, peço para os alunos observarem ou pensarem com mais profundidade para mudar um pouco a direção. Para quê realizar um workshop se for para criar algo convencional?⁵

A inspiração era usar a técnica como forma de partir do papel em branco para expressar o espiritual, a mentalidade de cada um, e até o estado psi-

5. Kazue Hatano, em entrevista à autora, São Paulo, 16 mar. 2013.

JÁ VISTO

EMBAIXO, À DIREITA Kazue Hatano com os artistas após a performance. Foto do Arquivo da SP Escola de Teatro.



cológico, como um treino para meditação, assim como fazem os monges. O objetivo foi buscar o imaterial, o abstrato, por meio do exercício tridimensional, da figura, da forma, e não o desejo de transformar os participantes em especialistas na caligrafia. “Falar em letras japonesas, caligrafia japonesa, papéis japoneses e algo ligado com performance, já fez com que minha imaginação criasse asas. Agora é só aguardar...”, revelou a artista plástica Helô

Cardoso, formadora do curso de figurino da SP Escola de Teatro e participante do workshop, assim que recebeu seu “kit” composto por um pincel, uma pequena esteira preta, folhas de papel artesanal, um potinho para tinta, tinta preta e um bloco com 33

kanjis. Tudo trazido do Japão, mas com a observação de que não seria a ocasião para um aprofundamento sobre os vários tipos de pelos e cabos

dos pincéis, tampouco as variações de papéis. Porém, uma breve apresentação familiarizou os oficineiros com o modo de vivenciar uma espécie de ritual. O peso do braço, a curvatura, a força utilizada, a emoção e a expressividade do sentido colocado na representação foram somente algumas das características que moveram o exercício.

O nome *kanji* é derivado do chinês, e significa “caracteres da dinastia Han”, durante a qual a escrita chinesa e o primeiro dicionário de caracteres unificados foram criados na China. Como até o século IV d.C. os japoneses não possuíam escrita, a escrita chinesa entrou no Japão. No início, apenas algumas pessoas cultas sabiam ler e o faziam para compreender tratados sobre budismo e filosofia. Mas, pouco a pouco, os ideogramas foram sendo utilizados para escrever em japonês. Os *kanjis* representam uma palavra inteira e possuem diferentes pronúncias e várias interpretações. É tão complexo que as crianças japonesas demoram cerca de cinco anos para aprender a escrever os *kanjis* mais básicos⁶.

A forma de cada letra tem seu próprio significado para a criação da forma desconhecida das coisas, para expressar algum significado especial. Mas qualquer coisa que venha a acontecer, mesmo que só como um exercício a partir do exercício da caligrafia, é maravilhoso. E depois, usar ou não usar esse material não importa, mas sim partir da calma e começar a trabalhar em grupo.⁷

Apesar de sentados em grupos, a proposta do exercício era criar paredes imaginárias de isolamento, fazendo com que cada um mergulhasse no seu próprio mundo, interpretando cada *kanji* ao seu modo e materializando-os em folhas de papel, que depois viriam a ser utilizadas na criação dos figurinos. Horas se passaram sem que se sentisse o tempo.

6. Para quem deseja praticar e se inspirar, há um programa gratuito, disponível on-line, chamado WaKan 1.67, que contém todos os *kanjis* japoneses, chineses e mais um dicionário, permitindo a busca pelos *kanjis* de diversas formas.

7. Kazue Hatano, em entrevista à autora, São Paulo, 16 mar. 2013.



Conscientes de si mesmos, chegou o momento de dedicarem-se ao exercício da cena. Foi reforçada a diferença entre moda e figurino, lembrando que este último não se compra, mas é criado com uma missão, um propósito, um significado. Os criadores foram divididos em cinco equipes, sendo que cada grupo recebeu uma letra, correspondente a diferentes elementos da natureza: sol, árvore, mar, rocha e uma figura abstrata, independente de religião, que poderia ser chamada de deus da humanidade.

A partir de então, o importante era criar livremente, sem limites, sendo sinceros dentro da liberdade interna de criar. Para Hatano, a ideia era que, em uma semana de concentração, todos saíssem transformados, inclusive conseguindo comover a plateia da apresentação final.



O propósito do workshop não é criar uma peça de arte. Mas creio que se pode usar o workshop para o processo de criação de arte. Assim, o sentimento tem de ser honesto no nível psicológico e intelectual. Você pode usar a imaginação de uma forma tridimensional. [...] O que realmente queremos é poder nos expressar. Essa é a exigência de nossa profissão.⁸

Com a utilização de diferentes técnicas e gramaturas de papéis dos mais variados tipos (de seda, cartão, crepon, de cozinha etc.), cada equipe criou um figurino principal, simbólico, com uma visualização representativa do significado da sua letra. Outros figurinos foram construídos para poderem fazer parte da cena ou atuar como suporte.

“Muito me impressionou o resultado dos trabalhos, desenvolvido a partir de um mesmo material como base para formas, texturas e movimentos

8. *Idem.*

JÁ VISTO

criados para cada tema. Compreendi que podemos fazer coisas incríveis em pouco tempo, com materiais simples, boas ideias e comprometimento do trabalho em equipe” – esta foi a sensação de Si Kiomi, aluna da SP Escola de teatro e graduada no curso de Têxtil e Moda da USP Leste.

O desejo de Kazue Hatano era o de que o resultado não fosse competitivo, mas fruto de um trabalho colaborativo, criativo, construindo um coletivo, usando muito a sinceridade, porém respeitando muito o outro, sem egocentrismo. Segundo a atriz e figurinista Sandra Pestana, “o precioso foi Kazue não ditar normas, mas ter procurado despertar a coragem de nos desafiarmos, seja fazendo os *kanjis* sem rascunho, seja entrando em cena.

O DESEJO DE KAZUE HATANO ERA DE QUE O RESULTADO NÃO FOSSE COMPETITIVO, MAS FRUTO DE UM TRABALHO COLABORATIVO, CRIATIVO, CONSTRUINDO UM COLETIVO, USANDO MUITO A SINCERIDADE, PORÉM RESPEITANDO MUITO O OUTRO, SEM EGOCENTRISMO.

Além, é claro, de o workshop ter proporcionado a convivência com novas pessoas, algumas deliciosas e outras desafiadoras!”.

Em cerca de meia hora, a performance realizada pelos criadores trouxe a chance de expressar seus

sentimentos materializados nos trajes e cenário de papel, uma oportunidade rara para os figurinistas, que geralmente criam para vestir terceiros.

ROSANE MUNIZ é pesquisadora e jornalista; autora e organizadora de livros na área da indumentária, entre eles, *Vestindo os nus: o figurino em cena* (Ed. Senac, 2004); doutoranda em Artes Cênicas (USP), investiga as possibilidades de uma identidade nacional do traje; é da equipe de curadoria da presença brasileira na Quadrienal de Praga em 2011 e membro do Grupo de Figurino da OISTAT.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – Palco SP – Encontro Internacional sobre o Ensino da Cenografia

Cenografia hoje – Arnold Aronson

Apontamentos sobre cenografia e seu ensino no Brasil – J. C. Serroni

Expandindo a cenografia. *Design* cênico e práticas oceânicas
em Aotearoa, ou Nova Zelândia – Sam Trubridge

Teatro, cenografia e formação nos Estados Unidos:
um panorama – Eric Fielding

RODA DE CONVERSA

Daniela Thomas, Simone Mina, José de Anchieta e André Cortez
conversam sobre cenografia, sob a coordenação de J. C. Serroni

Primeira Fila

Contenção e síntese na abordagem de Beckett – Daniel Schenker

Ensaio Geral

Crítica na prática – Ian Herbert

Desmontajes: estratégias performativas de
investigación y creación – Ileana Diéguez

Teatro e tecnologia: um deus de prótese... – Sergio Zlotnic

Crioulização cênica: Lorca e Molière re-visitados
nas ilhas de Cabo Verde – João Branco

Tudo novo de novo – Magali Biff

OUTRO OLHAR

Pássaro melodrama fantasia: teatro que o povo cria
– Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Para Ler

Meyerhold ultrateatral – Tieza Tissi

Já Visto

A caligrafia em performance: uma experiência
com Kazue Hatano – Rosane Muniz

