

Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#6

Outono 2014

DECO FARKAS POR ELE MESMO

Deco Farkas é um artista formado na academia, mas que se sentiu mais atraído pela rua do que pelo cubo branco. Busca uma arte simples, acessível e compreensível. Pinta nas ruas há quatro anos, usando seu heterônimo TRECO, com a intenção de espalhar válvulas de escape para os olhares viciados da rotina cinza de São Paulo. O mundo inconsciente e as ligações simbólicas combinados a um humor imbecil são suas ferramentas de trabalho.

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#6

Outono 2014

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 Páris
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

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 Barreto
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
Ana Maria Fiorini
Raíssa Nunes Costa

Jornalista responsável
Carlos Hee (MTB 12567)

Capa
Deko Farkas

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

Para se abrirem as cortinas e iniciar um espetáculo teatral é necessário um processo de criação que envolve uma série de profissionais. Atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, dramaturgos, técnicos de palco. Enfim, artistas que reunidos criam a magia do teatro. Dentre esses profissionais, destaca-se ainda o diretor, figura central que organiza as ideias e, principalmente, tem o poder de aglutinar todos esses talentos para chegar a um resultado que é a peça de teatro em si.

No Brasil, a partir da encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo polonês Zbigniew Ziembinski, em 1943, o papel do diretor ganhou status de encenador e revolucionou o teatro brasileiro. Com sua montagem, o diretor deixou de ser apenas aquele que marcava a posição dos atores no palco e foi além, transformando o texto teatral em uma surpresa para o público, com uma encenação jamais vista até então. Logo em seguida, na década de 1950, diretores italianos, como Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Luciano Salce, Alberto D'Aversa, Gianni Ratto e Flaminio Bollini, mudam o teatro nacional com seu trabalho no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), berço de toda uma geração de grandes atores brasileiros, como Paulo Autran, Cacilda Becker, Nydia Lícia, Sergio Cardoso, Fernanda Montenegro e tantos outros.

Na sequência, nos anos 1960, aparecem os diretores que observam um cunho nacional no palco, como Augusto Boal e José Renato, no Teatro de Arena, e José Celso Martinez Corrêa, que ritualiza o espetáculo no Teatro Oficina. Mais tarde, já nos anos 1980, surgem figuras emblemáticas como Gerald Thomas, que polariza a discussão do fazer teatral, e o mineiro Gabriel Villela, entre outros.

A revista A[L]BERTO chega ao número 6, dedicando seu bloco temático exatamente ao diretor/encenador. A discussão propõe uma reflexão sobre a importância desse profissional, que ganhou destaque no teatro brasileiro a partir da metade do século XX e revelou um time de profissionais de talento indiscutível, como os nomes citados acima.

A SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, sabendo de sua responsabilidade na formação de profissionais do palco, não poderia deixar de dedicar especial atenção à direção teatral, esperando que todos tenham uma boa leitura sobre o tema.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

A produção teatral, há pelo menos algumas décadas, deixou de ser totalmente controlada por um diretor centralizador, que detinha nas mãos todo o poder e responsabilidade a respeito das premissas que originariam a criação. Dessa forma, o ofício de apresentar ideias e apontar caminhos e soluções para o trabalho recai cada vez mais sobre todos os membros de uma equipe, do ator ao cenógrafo.

O mesmo acontece com o texto. A função do dramaturgo também vem se redefinindo, à medida que cada um dos artistas – compreendendo aí os que antes eram considerados apenas “técnicos”, convocados para atender a uma demanda específica de suas áreas – ganha importância e voz ativa no processo criativo.

Hoje, não são poucos os exemplos de peças e coletivos que adotam o que conhecemos como criação colaborativa. E, sim, a palavra “criação” ainda constitui a essência da função do diretor. Assim sendo, um texto e, consequentemente, um espetáculo, podem nascer de um estímulo vindo de um ator, ou de uma provocação feita pelo iluminador. Cabe ao diretor, como criador, estudar todas as possibilidades criadas pelo grupo – inclusive por ele mesmo – e canalizar todos os esforços em prol de um resultado que vá ao encontro do objeto da pesquisa.

Essa visão muito interessa à SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. Na verdade, o encontro produtivo das áreas e a pesquisa em torno do atual papel do diretor são alguns dos conceitos que movem o projeto da Instituição e que se manifestam especialmente em períodos como o Experimento – fase na qual aprendizes de todos os cursos se reúnem para criar um procedimento comum.

Todavia, o caráter colaborativo é apenas um entre tantos outros recortes que serão explorados nesta sexta edição da A[L]BERTO, cujo mote é a direção teatral. O tema, que é destacado no bloco temático, moveu uma Roda de Conversa com os diretores Celina Sodré, Eric Lenate, Renato Ferracini e Ruy Filho, que discutiram o processo criativo no teatro contemporâneo.

Além deste assunto, como sempre, uma série de outros artigos da publicação levantam debates acerca de temas vários que se fazem fortemente presentes no pensamento teatral de nossos dias – e que influenciam diretamente, por conseguinte, a atuação do encenador.

A intenção da Escola com a A[L]BERTO é expandir horizontes ao compartilhar conhecimentos e fomentar discussões. É isso o que esperamos que esta nova edição proporcione. Que a leitura seja enriquecedora e potente para todos nós.

IVAM CABRAL

Em um texto primordial, “Conversa sobre a encenação”, de 1903, André Antoine oferece uma das primeiras reflexões sobre o papel dessa figura nova do teatro, a do encenador. A necessidade de um ponto de vista que organizasse e desse unidade aos diferentes elementos que compunham a cena, valorizando uma dramaturgia que se voltava, então, “em direção à verdade e à vida”, foi um fator decisivo na determinação do que seriam as atribuições do encenador moderno.

Antoine não poderia adivinhar que, passado mais de um século, ainda estaríamos construindo essa figura, pois ela continua se redefinindo a cada processo, a cada nova obra, já que dela continua a depender, com maior ou menor ênfase, como trajetória solitária ou destino compartilhado, a reinvenção constante da teatralidade da cena.

Este número da A[L]BERTO está dedicado à discussão de alguns aspectos importantes do trabalho do encenador, em especial seu papel na articulação de processos criativos. Para avançar nesse debate, demos destaque à definição do conceito de *devising* que, genericamente falando, corresponde à configuração de processos coletivos de trabalho que engendram metodologias próprias e não têm no texto prévio seu principal esteio para a construção da cena.

A exposição desse termo e sua expressão na produção cênica contemporânea é explorada nas reflexões de Óscar Silva e da dupla Deirdre Heddon e Jane Milling, pesquisadoras, respectivamente, da Universidade de Glasgow e da Universidade de Exeter, autoras de *Devising performance, a critical history*, cujo capítulo final temos o privilégio de poder publicar.

Na sequência, acolhemos a defesa que o jovem artista e pesquisador uruguaio Pablo Benitez faz da necessidade de o teatro abrir-se para a expansão do corpo cênico, reivindicando a prótese e o ciborgue; apresentamos também o comentário crítico de Antonio Duran sobre o trabalho de Stefan Kaegi, do Rimini Protokoll, e a investigação do conceito de teatro multimídia feita pelo encenador e explorador das teatralidades subterrâneas Ricardo Karman. Ainda no terreno das especulações em torno do ato de encenar, a pesquisadora Bernardeth Alves faz, em Já Visto, um relato cuidadoso dos principais temas que constituíram o seminário “Processos Criativos de Encenadores Brasileiros”, promovido pela SP Escola de Teatro.

Encerrando a seção Ponto de Convergência, a Roda de Conversa, que foi realizada com a presença dos encenadores Celina Sodré, Ruy Filho, Renato Ferracini e Eric Lenate, orquestrados por Rodolfo García Vázquez, vem reforçar a tese de que hoje são múltiplos os procedimentos de construção da cena e que a soma das experiências relatadas aponta para a consolidação do hibridismo criativo de nosso teatro.

Na seção Ensaio Geral, reunimos dois ensaios de afinidade manifesta: uma tradução da pesquisadora Ingrid Dormien Koudela do ensaio do pedagogo alemão Gerd Koch, especialista em Brecht, e um ensaio sobre teatro e educação da pesquisadora Beatriz A. V. Cabral. Seguem-se a eles o sensível depoimento de Débora Duboc sobre sua trajetória como atriz e o substancial relato de Henry Thorau sobre um momento pouco conhecido da história da dança-teatro em São Paulo. Fechando esse bloco, na seção Outro Olhar, a escritora e dramaturga Vera de Sá perambula pelos campos da literatura e do teatro, comentando experiências que abarcam o trânsito entre as linguagens.

Por fim, no segmento das leituras críticas de obras, o Primeira Fila traz uma análise de Zeca Sampaio do premiado espetáculo *Folias Galileu* e Valmir Santos escreve uma resenha do alentado volume de *Cenografia brasileira*, a mais recente contribuição de J. C. Serroni para o pensamento sobre seu campo de trabalho.

Para dar mais sabor a este cardápio, contamos uma vez mais com a engenhosa capa de Deco Farkas.

Desejamos a todos vocês bons momentos de leitura e reflexão.

SILVANA GARCIA

Ponto de Convergência – O Processo Criativo do Encenador no Teatro**Contemporâneo**

Devising e os processos criativos no teatro contemporâneo –

Óscar Silva, 11

A prática do *devising* – Deirdre Heddon e Jane Milling, 19

Prótesis y cyborgs: la búsqueda de un cuerpo escénico expandido

– Pablo Benitez Tiscornia, 31

Por que teatro multimídia? – Ricardo Karman, 40

A teatralidade extraída do real: a ficção como uma janela para a

realidade – Antonio Duran, 51

RODA DE CONVERSA

Celina Sodré, Ruy Filho, Renato Ferracini e Eric Lenate

conversam sobre o processo de criação e o papel do

encenador no teatro contemporâneo, sob

a coordenação de Rodolfo García Vázquez, 60

Primeira Fila

E pur si muove – o giro gravitacional de *Folias Galileu* – Zeca

Sampaio, 81

Ensaio Geral

No caminho de uma *poeto science*. Para uma ciência épica – Gerd

Koch, 93

Drama: mapeando percursos – Beatriz A. V. Cabral, 104

O ator: ser ou não ser? A inquietude vira a calma necessária para

sobreviver – Débora Duboc, 114

Encontros e desencontros interculturais – Johann Kresnik dirige,

no Teatro Municipal de São Paulo, o teatro coreográfico

Zero² – Henry Thorau, 122

OUTRO OLHAR

Corpos estranhos, política e obscenidades: notas sobre literatura

e teatro – Vera de Sá, 136

Para Ler

A cartografia e o cenógrafo – Valmir Santos, 145

Já Visto

As vicissitudes do encenar – Bernadeth Alves, 153

PONTO DE CONVERGÊNCIA



Devising e os processos criativos no teatro contemporâneo

Óscar Silva

Não existe uma forma certa de se fazer *devising*, diferentemente da produção de uma peça tradicional, que tende a seguir uma trajetória determinada.

ALISON ODDEY

O termo *devising*¹, amplamente utilizado nos países de tradição anglo-saxônica e outros países europeus, refere-se a qualquer processo criativo teatral que não respeite uma hierarquia de materiais cênicos centrada no texto escrito por um dramaturgo *a priori*.

Neste sentido, o processo teatral torna-se em si o motor fundamental para a criação. A partir da apresentação do termo *devising*, visamos instaurar uma reflexão sobre as inúmeras formas que o fazer teatral dos artistas brasileiros

1. Segundo o dicionário *Oxford*, a palavra *devising* vem de *to devise*: “planejar ou inventar (um processo complexo, um sistema ou um mecanismo) por meio de uma cuidadosa reflexão”. O verbo *to devise* pode ser traduzido em português pelas palavras: elaborar, conceber, planejar, criar, inventar, preparar, idealizar. Assumo a opção de não traduzir a palavra para me manter fiel ao espírito original que o conceito tem em teatro e performance. É sabido que a relação entre as palavras e o seu significado tem gerado duradouras discussões, nomeadamente nas áreas da filosofia e da semiologia. Porque não interessa para este artigo esse tipo de discussão, nomeadamente porque se trata de transferir um termo de uma língua para outra, justifico a minha opção pela não tradução para nos pouparmos de cair em traduções controversas que poderiam levar o leitor para um caminho desapropriado ou mesmo a um entendimento categórico e equivocado sobre o fazer teatral que é aqui explanado. É importante referir que em teatro é difícil construir uma definição invariável de *devising*. Partindo do radical da palavra, as definições mais complexas vão tomando as mais diversas formas e vão se fixando relativamente às metodologias adotadas por cada companhia.

vem desenvolvendo nos últimos anos, sem, no entanto, pretender apresentar um panorama sobre o *devising* que evidencie as inúmeras possibilidades metodológicas de criação de um espetáculo. No Brasil, o processo colaborativo e a criação coletiva são as formas de *devising* mais difundidas.

* * *

O termo *devising* começou a ser utilizado por algumas companhias inglesas e americanas no início dos anos 1970, com o intuito de destacar os projetos teatrais que não eram textocêntricos e que rompiam com os métodos convencionais de criar um espetáculo e até mesmo de o apresentar. Esse processo destaca-se principalmente pelo seu ponto de partida horizontal, em que se dá prioridade à relação existente entre os membros do grupo e destes com o material inicial que é escolhido como estímulo da jornada de trabalho. É através dessa relação (artista-material) que o grupo cria um método de trabalho apropriado aos objetivos do projeto ou mesmo da companhia. Assim, podemos afirmar que cada projeto gera o seu próprio método de trabalho fazendo com que a definição específica de *devising* se torne singular a cada momento.

Existe uma extensa bibliografia sobre a importância do texto no teatro, a relação com o encenador e o que isto significou e implicou historicamente. Quando se fala em *devising* no teatro não se procura ignorar esse fato, mas sim refletir sobre o fazer teatral e também sobre o mundo de uma forma diferenciada, que é constituída pela percepção individual de cada membro do grupo que o interpreta e define à sua própria maneira. Os integrantes do processo não são, assim, escravos de um encenador ou de um texto, embora paradoxalmente se possa assumir que sim, mas com uma diferença extraordinária: *não é assim sempre*.

O *devising*, com o avanço da história e com as questões suscitadas pela arte contemporânea, tornou-se um termo ao mesmo tempo ambíguo e esclarecedor no que concerne aos trabalhos de vanguarda e pesquisa teatral. Com a evolução do pensamento acadêmico no último século, e com o aparecimento de diversas disciplinas de estudo, o *devising* veio a consolidar-se como um processo proeminente e cada vez mais conhecido. No entanto, por ser um processo “poroso” e mutável, assentado principalmente na experiência de cada um, a tarefa de o definir torna-se bastante complexa.

Nos dias de hoje, falar de *devising* tornou-se menos radical do que nos anos 1970, e por isso me parece cada vez mais seguro abordar o *devising* e relacioná-lo com a evolução sociopolítica do teatro brasileiro. Parece-me que existe uma grande relação de complementaridade, uma vez que a emersão

desse processo, que se dá entre os anos 1960 e 1970, coincide historicamente com o aparecimento de grupos de criação coletiva como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, ou mesmo o Teatro Oficina, que rompem claramente com uma convenção ideológica estabelecida no teatro.

Mas o *devising* não é uma descoberta que aconteceu nos tempos do “sexo, drogas e *rock’n’roll*. Ao se olhar para a história do teatro podemos ver que existem evidências de que o *devising* era um processo recorrente, embora não fosse reconhecido nem nomeado como tal.

RUMO AO ZERO

Tadeusz Kantor, com o seu tratamento peculiar do material teatral, aventurou-se em meados do século XX a processos desconhecidos que desafiavam qualquer ator e o próprio diretor. A sua noção de arte informal, ou os conceitos contidos no próprio manifesto do Teatro Zero, encaixavam-se muito bem nos processos instaurados durante os ensaios. A intuição do diretor, no seu expoente máximo, levava-o a entrar na cena e a construí-la no próprio momento em que acontecia. A indistinção entre a construção da cena e o seu produto final parecia remeter a um processo isento de método e regras, assentado estritamente na intuição do diretor – a que ele próprio chama de “teatro autônomo”.

Na verdade, a proposta de trabalho de Kantor respeita muito mais o movimento característico da criação se confrontado com um método que é aplicado antecipando-se à criação, ou seja, com a prática de o diretor fazer uma proposta de cena e sentar-se em sua poltrona para depois a escolher ou não para compor o espetáculo. No caso de Kantor, a própria observação do diretor estava envolvida no processo.

O que ele propunha não era de todo um procedimento novo para a época, muito embora ele tenha tido que criar e se estabelecer no “teatro experimental clandestino”. Se andarmos mais para trás na história do teatro, podemos encontrar procedimentos criativos similares ao de Kantor, e outros até bem mais arrojados, no que diz respeito à imersão no próprio procedimento de criação e na exclusão do texto como eixo fundamental do espetáculo.

A “arte informal” das trupes populares sustentava a criação com as intervenções de todos os participantes do processo criativo. A improvisação viria a ser uma ferramenta essencial para a construção do espetáculo, bem

O *DEVISING*, COM O AVANÇO DA HISTÓRIA E COM AS QUESTÕES SUSCITADAS PELA ARTE CONTEMPORÂNEA, TORNOU-SE UM TERMO AO MESMO TEMPO AMBÍGUO E ESCLARECEDOR NO QUE CONCERNE AOS TRABALHOS DE VANGUARDA E PESQUISA TEATRAL.

como os materiais (histórias, lugares, acontecimentos diversos, etc.) de que o artista dispunha, numa determinada situação.

Neste sentido, voltamos a nos conectar com o “movimento” da obra, sendo neste caso um movimento ainda mais literal: a trupe, ao se deslocar de um lugar para o outro, alterava o espetáculo para que a fruição da população de outra cidade se desse de modo similar ao da anterior.

Esses processos de criação, sempre mutáveis dependendo do lugar, dos artistas e de uma série de fatores, na verdade são bastante recorrentes na tradição artística. Difícil, porém, obter-se um consenso sobre a nomen-

clatura para certos procedimentos que definitivamente não obedecem a uma metodologia específica. Essa circunstância ocorre principalmente porque a história do teatro ocidental sempre foi contada a partir da perspectiva do texto, olhando

sempre para os processos textocêntricos. O teatro que, ao longo da história, não assentou a sua prática no texto foi deslocado para a margem da própria evolução do teatro, e mesmo da dramaturgia, e os espetáculos com base na improvisação, ou na fisicalidade dos atores, foram considerados uma arte de baixo estatuto.

Foi só na segunda metade do século XX que o paradigma do textocentrismo começou a ser questionado, principalmente porque as companhias emergentes, que não sobrepunham o texto aos outros elementos teatrais, começaram a ganhar reconhecimento e, por conseguinte, a elevar o seu *status* nos círculos artísticos nos quais se inseriam.

Nos final dos anos 1960, surgem alguns coletivos de teatro cuja ideologia atravessa conceitos como o de horizontalidade, democracia, colaboração, coletivismo, etc., e são esses os eixos que passam a fazer parte do processo criativo, em vez do tradicional texto. Os processos estruturam-se de forma muito dinâmica e são influenciados pela sua própria conjuntura. Esses grupos emergentes procuram um lugar no qual todos os elementos do trabalho tenham igual valor, abrindo, por sua vez, as portas à inserção de outras linguagens artísticas². O contexto sociopolítico no Reino Unido, por exemplo, desafiava os grupos a se comporem de forma cada vez menos

2. “Nos anos 1950 e 1960, muitas das companhias que começaram a fazer *devising* eram ideologicamente contrárias (...) aos imperativos econômicos do mercado do teatro comercial ou ao desenvolvimento dos subsídios às artes do governo do pós-guerra.” Deirdre Heddon; Jane Milling, *Devising Performance: A Critical History*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, p. 19.

tradicional, empurrando-os para dinâmicas relacionadas com a multidisciplinaridade e versatilidade.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

No início dos anos 1960, começou-se a definir as ideologias artísticas e a vislumbrar-se um mapeamento de quem fazia o quê, sendo possível identificar, assim, movimentos teatrais que não eram textocêntricos, nem dependiam da figura isolada do diretor. O feminismo, o teatro físico, e mesmo o teatro em educação, por exemplo, iniciaram um caminho gradual do seu reconhecimento no ciclo artístico. No entanto, os seus processos ainda eram olhados com algum receio, uma vez que não se conseguia uma definição clara de como esses grupos trabalhavam, bem como a relação com alguns princípios da arte burguesa não era a melhor³.

No Brasil, a criação coletiva, sustentada pela sua ideologia e radicalidade política, emerge com muita força também no final dos anos 1960, início dos anos 1970. Com o reconhecimento de experiências teatrais como a do Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa – em especial com seu espetáculo *Gracias, Señor* –, é que se passa a ter um olhar mais afável para processos e espetáculos menos convencionais, permitindo, por sua vez, a afirmação de vários diretores das gerações que vieram a seguir, como Denise Stoklos, Gerald Thomas, ou mesmo de coletivos, como Teatro da Vertigem ou Os Satyros. Também por todo o mundo, emergiram coletivos e pessoas que adotaram métodos de trabalho livres e que assumiram o coletivismo como eixo principal do trabalho – como foi o caso dos Living Theatre, Bread and Puppet ou, mais recentemente, os Forced Entertainment e os Gob Squad –, assim como afirmaram-se artistas que colocavam de lado o texto para aprofundar outros materiais, provenientes majoritariamente dos atores ou de outros artistas com quem trabalhavam, de projeto para projeto, como Kazuo Ohno, Robert LePage ou Mike Leigh no cinema. Só nos anos 1980 é que se viria a estabilizar e a se entender a ideia de uma metodologia livre, aquilo que passaria, então, a se denominar *devising*.

NOS FINAL DOS ANOS 1960, SURGEM ALGUNS COLETIVOS DE TEATRO CUJA IDEOLOGIA ATRAVESSA CONCEITOS COMO O DE HORIZONTALIDADE, DEMOCRACIA, COLABORAÇÃO, COLETIVISMO, ETC., E SÃO ESSES OS EIXOS QUE PASSAM A FAZER PARTE DO PROCESSO CRIATIVO, EM VEZ DO TRADICIONAL TEXTO.

Partindo mais uma vez de Kantor, mas agora fazendo uma relação com a teoria de Alison Oddey, se identifica, assim, que em *devising* qualquer processo começa do zero e tudo o que é criado (texto, luz, direção, atuação, etc.)

3. “A década de 1970 facilitava a criação de organizações que não promoviam ou apoiavam a ideologia burguesa, em particular a estrutura hierárquica de patrão e empregados.” *Ibidem*, p. 95.

emerge do próprio procedimento de criação, assumindo a característica de desconhecimento total em relação à obra⁴.

É bastante arrojado e até contraditório afirmar que um processo começa do zero – é recorrente alegar que o estado “zero” ou “vazio” não existe. Para tornar a expressão “começar do zero” um pouco mais clara, diz-se então que o ponto de partida pode ser qualquer coisa – um conceito, uma música, um poema, ou mesmo um texto, mas o ponto de chegada é quase sempre desconhecido para os criadores. Aqui, quando me refiro ao desconhecido, estou alicerçado no contexto do resultado final do processo: o *devising* é um processo que não assume resultados, pois o próprio processo, na sua acepção radical, é o seu próprio resultado, e por isso ele é desconhecido.

A partir dessa base, o *devising* vai se desenvolvendo e chegando a uma configuração inusitada que revela o sistema organizacional de cada grupo, bem como os atributos de quem faz parte do processo criativo. Muito embora o processo se teça sempre de forma diferente, existem estágios identificáveis e comuns em grande parte dos processos de *devising*. Estes estágios são vistos como fases de trabalho que não respeitam necessariamente uma ordem. Por uma perspectiva mais didática, Alison Oddey apresenta-nos uma proposta que contribui para um entendimento menos complexo dos estágios a que me refiro:

- Por que criar? Saber o que é, o que se quer e por que se quer criar;
- Criar o quê? O que se quer dizer e partilhar com os outros;
- Criar para quem? Para que público é que se cria;
- Qual a estrutura/forma? Qual o tipo de teatro que se quer criar⁵.

Outros estágios, apresentados em outros livros, como *Drama Games for Devising*⁶ ou *The Frantic Assembly: Book for Devising Theatre*⁷, vêm dar-nos outro ponto de vista, também ele didático, sobre a estrutura de *devising* que, como já foi dito, pode não respeitar estas colocações.

Obviamente, esses estágios são só pontos de partida para o entendimento e mapeamento do *devising*, e não uma tentativa de se criar um método que

4. “O *devising* começa com a interação entre os membros do grupo e um ponto de partida ou um estímulo que é escolhido. O grupo absorve esse material, responde a ele, e daí cria um método de trabalho que seja apropriado ao projeto e aos objetivos iniciais da companhia.” Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Oxon: Routledge, 1996, p. 25.

5. O leitor pode consultar com maior detalhe sobre esta proposta no segundo capítulo intitulado “Beginnings – how and where to start” do livro de Alison Oddey, anteriormente citado.

6. Jessica Swale, *Drama Games for Devising*, Londres: Nick Hern Books Limited, 2012.

7. Scott Graham; Steven Hoggett, *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*, Oxon: Routledge, 2009.

seja melhor do que outros. Mesmo porque não será possível nos dedicarmos a um método com premissas tão abstratas como as que são apresentadas. O mais importante é o que está em causa: para os grupos que trabalham com *devising*, não é o seu método criativo, mas sim o trabalho que apresentam e as questões artísticas que os envolvem.

Os artistas emergem sempre do abismo do desconhecimento, e por isso a problemática do argumento, dramaturgia, personagens, estrutura e estilo é sempre uma constante em todo o procedimento, e também porque isso se constrói ao mesmo tempo.

Esse estado de emergência do material no processo promove um risco muito grande e por vezes se torna assustador, pois tudo o que é gerado no processo é material de trabalho que, por sua vez, gera outro material. Esse mecanismo obriga, assim, a uma rotura com os métodos tradicionais de criação de um espetáculo que têm o texto como eixo de criação. É por isso que o *devising* é um processo que está em contraste com procedimentos tradicionais, uma vez que os processos mais tradicionais não partem de uma horizontalidade de desejos nem de materiais, mas, sim, e comumente, da ideia de um diretor (ou do seu ponto de vista em relação a alguma coisa), ou de um texto que deve ser montado e deve permanecer imaculado. E é aqui que o teatro contemporâneo brasileiro se pode rever, mais do que assumir alguma coisa que é imposta.

A ideologia alicerçada na prática de *devising* choca-se de frente com metodologias fixas e que se vão academizando. O *devising* é, portanto, mais uma prática ideológica do que propriamente um método inventado por alguém e que deva ser aplicado.

É a existência de uma ideologia de trabalho bem definida em cada processo que o torna diferente. Na prática de *devising*, podemos observar que cada grupo opera de uma maneira muito específica, no que respeita à relação que os artistas têm entre si e também com a obra. Assim, é importante saber se o grupo opera em criação coletiva, ou em processo colaborativo, por exemplo. Outros métodos podem ser identificados, mas aquilo que faz o grupo mergulhar no processo é precisamente a definição ideológica da sua maneira de trabalhar.

A diferença entre o ator colaborar com o diretor e não existirem funções deve-se à escolha dos princípios que a companhia assume. Contudo, quer se opte por um ou outro, a operação acontece pelo sistema de *devising*, ou seja, pela atitude de nivelamento da importância de materiais e artistas atuantes.

É A EXISTÊNCIA DE UMA IDEOLOGIA DE TRABALHO BEM DEFINIDA EM CADA PROCESSO QUE O TORNA DIFERENTE. NA PRÁTICA DE *DEVISING*, PODEMOS OBSERVAR QUE CADA GRUPO OPERA DE UMA MANEIRA MUITO ESPECÍFICA, NO QUE RESPEITA À RELAÇÃO QUE OS ARTISTAS TÊM ENTRE SI E TAMBÉM COM A OBRA.

Assim, o *devising* é exatamente a assunção de um sistema de ideais como motores da criação, que não dependem essencialmente da importância hierárquica do texto, do diretor, ou de outra coisa qualquer.

Com isto, observo que, um pouco sem se saber, é cada vez mais comum o cultivo da prática de *devising* pelas companhias de teatro brasileiro, bem como, e principalmente, pelo teatro de grupo brasileiro. Parece ser pertinente uma reflexão sobre o fazer teatral contemporâneo brasileiro relativamente a este ponto de vista, uma vez que o caráter experimental reside no DNA quer do *devising* quer das artes de palco contemporâneas do Brasil. O que distingue a produção teatral brasileira contemporânea é que a liberdade de criação que cada artista tem (e deve mesmo ter) é o grande motor do processo, e isso é claramente identificável nos espetáculos que partem do *devising* como organismo e que podemos comprovar nos palcos deste país.

ÓSCAR SILVA é graduado em teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Portugal; estudou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; atualmente é assistente de diretoria da SP Escola de Teatro.

A prática do *devising*¹

Deirdre Heddon e Jane Milling

Esquecemos facilmente que, cinquenta anos atrás, o *devising* como processo de criação era praticamente desconhecido. Hoje, o *devising* tornou-se um lugar comum, uma prática institucionalizada. Dada a prevalência e o alcance de trabalhos criados em *devising*, qual foi o impacto do *devising* em um panorama teatral mais amplo?

Um dos pontos comuns que podem ser detectados em diferentes formas de *devising* é um “estilo” dramático compartilhado. Sustentamos o argumento de que o *devising*, enquanto processo colaborativo de criação de espetáculo, tende a possibilitar a produção de um diferente tipo de estrutura espetacular que, em alguns aspectos, reflete o seu processo colaborativo de criação – tipicamente compartimentado ou fragmentado, com múltiplas camadas e narrativas. O trabalho de *devising* do Living Theatre ou do Open Theatre, as performances políticas de Albert Hunt e seus alunos ou os primeiros trabalhos de agitprop do Red Ladder, os banquetes visuais do Blood Group ou do Hesitate and Demonstrate e as espetaculares façanhas físicas do Legs on the Wall, ou as “performances fracassadas” do Forced Entertainment, todos fazem uso de estruturas fragmentadas e de múltiplas camadas, ao mesmo tempo em que ainda conservam certo sentido de “nar-

1. Este texto é originalmente parte do livro *Devising Performance: A Critical History* (Palgrave Macmillan: Basingstoke, 2006) e reúne aspectos conclusivos do livro. A numeração que aparece entre colchetes refere-se ao capítulo da obra no qual se encontram os temas mencionados. (N. da E.)

rativa”. Essa reincidência de dramaturgia fragmentada sem dúvida alterou nossa compreensão de “narrativa” e das possíveis formas e trajetórias pelas quais a narrativa pode ou deve ser representada. O impacto disso no panorama teatral não deve ser subestimado. Pelo contrário; o que antes podia parecer desnorteante ou confuso, agora é amplamente aceito e até mesmo um lugar comum².

É claro que dramaturgos que trabalham individualmente podem ser bem-sucedidos na produção de um modelo dramático similar, como podemos constatar, por exemplo, no trabalho de escritores de vanguarda como Samuel Beckett, Heiner Müller, Peter Handke ou Suzan Lori-Parks, e em textos pelos quais a crítica pós-dramática demonstrou interesse³. Possivelmente, o panorama performativo modificado pelas contribuições do *devising* também influenciou esse tipo de escrita dramática. A preponderância da narrativa fragmentada em espetáculos criados em *devising* simultaneamente à sua escassez em outros campos das artes performativas também sugere que os processos característicos do *devising* são responsáveis pelo surgimento desse tipo de trabalho. Ao longo da nossa pesquisa, a única instância na qual encontramos crítica negativa ao processo do *devising* foi quando as companhias refletiam sobre a inadequação desse procedimento no que concerne à produção de uma peça “coerente”. Nesse contexto, o *devising* não parece ter gerado o “produto” esperado. Gillian Hanna, do Women’s Theatre Group, descreveu [4] uma tentativa colaborativa de elaborar um “roteiro” como “uma desastrosa investida em direção ao túmulo denominada escrita em *devising*”⁴. Em contrapartida, para a busca por textos multinarrativos, “abertos”, o *devising* colaborativo parece ser um modo especialmente apropriado. As companhias que trabalham em *devising*, mas frequentemente conservam a opção por uma trajetória narrativa forte, linear, como o Theatre Alibi (Reino Unido), de fato trabalham com um dramaturgo, responsável por transformar o material produzido através de improvisações, discussões, etc. em uma peça com uma história.

A identificação de um “estilo” compartilhado emergente de aspectos considerados próprios do *devising* implica, portanto, também um processo compartilhado, e um aspecto identificado em todas as companhias discu-

2. O contexto no qual o trabalho é apresentado também é importante. Para algumas plateias, dependendo das suas experiências como espectadores, o uso de uma dramaturgia fragmentada, ou de uma narrativa com múltiplas camadas, pode ficar confuso.

3. Ver H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. Em português, *Teatro pós-dramático*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. (N. da E.)

4. G. Hanna, *Monstrous Regiment: Four Plays and a Collective Celebration*, Londres: Nick Hern Books, 1991, p. 48.

tidas neste livro é o da “prática colaborativa”. É peculiaridade do *devising* que seu produto dependa inteiramente das várias contribuições dos criadores; cada produto de um *devising* é, portanto, único. É claro que se poderia contra-argumentar que toda apresentação ao vivo é única, exatamente *por ser* ao vivo, mas também porque toda apresentação depende dos indivíduos que a realizam. Contudo, na grande maioria dos casos, constata-se que no processo de *devising* nenhum material é preexistente à colaboração dos envolvidos na realização do espetáculo, e esse aspecto continua separando o *devising* das outras formas de fazer teatro. Esse modo de fazer teatro certamente ressignificou nosso entendimento da produção teatral, e especificamente a função do intérprete dentro do teatro, mas por extensão também outras funções como a do diretor e a do dramaturgo, e as relações entre elas.

Embora um elemento comum aos processos de *devising* seja a colaboração na criação da obra, claramente não há um modelo único de colaboração. Não queremos, portanto, promover a ideia de que o *devising* seja um modo mais ou menos democrático de criação do que qualquer outro processo, uma vez que cada manifesto, regulamento ou prática de trabalho de uma companhia determinará o verdadeiro processo de *devising* colaborativo. Além disso, frequentemente se chega a esse processo através da experiência. Mesmo no contexto de uma cultura radicalizada, as hierarquias foram mantidas na maior parte das vezes.

Experiências de artistas [4] revelaram a grande dificuldade de conceber uma estrutura não hierárquica; além disso, espera-se muito da estrutura em si. Embora as companhias

de teatro político possam ter operado de modo ostensivamente democrático, com todos os participantes tendo igual oportunidade de contribuir plenamente, a estrutura em si não significa garantia de igualdade. Por exemplo, em uma cultura na qual as mulheres sentem que suas opiniões têm menos importância, é menos provável que elas expressem suas opiniões. O fato de existir uma estrutura que lhes permita exprimir suas opiniões não torna inevitável que elas o façam; nem significa que suas vozes serão ouvidas, ou que suas opiniões serão levadas a sério; uma mudança cultural e sistêmica mais ampla seria necessária para que isso fosse realmente efetivo.

Uma das transformações mais radicais que o modo de *devising* causou na produção teatral e no próprio campo conceitual do teatro é a defesa do *processo* de criação do espetáculo, em relação ao próprio espetáculo. Nos anos 1950 e 1960, a ênfase nos aspectos do processo de produção e a concomitante desvalorização do produto artístico estavam atreladas ao momento

UMA DAS TRANSFORMAÇÕES MAIS RADICAIS QUE O MODO DE *DEVISING* CAUSOU NA PRODUÇÃO TEATRAL E NO PRÓPRIO CAMPO CONCEITUAL DO TEATRO É A DEFESA DO *PROCESSO* DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO, EM RELAÇÃO AO PRÓPRIO ESPETÁCULO.

de resistência social e política [1]. Aparecendo de diferentes maneiras em diferentes eixos de trabalho, tal ênfase no processo era defendida retoricamente pelos artistas como uma resistência à mercantilização da arte, como valorização do exercício criativo e rejeição a padrões estéticos estabelecidos. Chama a atenção o fato de que tal ideologia raramente figura no discurso ou na prática dos adeptos contemporâneos do *devising*.

A importância relativa do processo e do produto foi variando nos diferentes campos da arte e nas diferentes épocas. No *devising* centrado no ator [2], a ênfase no desenvolvimento do ator anteriormente ao espetáculo

fora parte de uma evolução gradual das práticas interpretativas e de treinamento do ator; o espetáculo, mesmo estando próximo do mercado teatral, permanecia no centro da prática da maioria destes grupos.

NO *DEVISING* CONTEMPORÂNEO, ATUALMENTE SITUADO NO “SEGMENTO ALTERNATIVO” DO TEATRO PROFISSIONAL, O PRODUTO FINAL DO ESPETÁCULO VOLTOU A SER UM ELEMENTO CENTRAL DE VALIDAÇÃO DO TRABALHO DE UMA COMPANHIA.

Em contrapartida, em certos aspectos do fazer artístico comunitário, o processo de *devising* ganhou grande importância como um aspecto legitimador do trabalho, a tal ponto que os integrantes do trabalho comunitário alegavam não ser possível aplicar critérios estéticos ao produto final apresentado: sua validade estava na sua construção. No *devising* contemporâneo, atualmente situado no “segmento alternativo” do teatro profissional, o produto final do espetáculo voltou a ser um elemento central de validação do trabalho de uma companhia: é como se avaliam as companhias para a concessão de verbas, e como elas sobrevivem economicamente. O processo continua sendo significativo, porém mais no caráter processual das apresentações que na prática da criação. Companhias de *devising* que operam de acordo com um paradigma pós-moderno, cujos espetáculos têm um caráter de abertura e resistem deliberadamente a um fechamento, e companhias de *devising* que partem do trabalho físico, cujos espetáculos apresentam domínio do improviso, lançam mão de uma teatralidade autorreflexiva que chama atenção para o processo de construção dentro da própria apresentação. Tal enfoque não pretende, contudo, diminuir a “qualidade” do produto, e momentos de autorreflexão costumam ser cuidadosamente ensaiados [7].

O LUGAR DO *DEVISING*

A questão sobre qual é o lugar dos processos e espetáculos em *devising* no campo do teatro é complicada. As companhias já utilizaram diversos discursos

sos a respeito do *devising*, definindo-o de vários modos, como: alternativo, de vanguarda, radical, inovador ou *mainstream*. Tendo sido o modo de trabalho de muitos pequenos grupos de arte, teatro e dança no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, o *devising* foi associado a movimentos artísticos e culturais alternativos, marginais ou *underground*. Para muitos, situar seu trabalho de *devising* fora do *mainstream* era uma questão de necessidade, como pensou Anna Halprin:

Quando uma artista começa a trabalhar para além do contexto oficialmente reconhecido como sendo sua área, a comunidade artística estabelecida irá muitas vezes ignorá-la. Se isso não funcionar (porque a artista é boa, ou persistente, ou as duas coisas) ela poderá ser chamada de “vanguarda”, o que significa que ela está à frente do seu tempo, ou tão atrasada que parece estar à frente (que é o que acontece quando as coisas andam em círculos). A comunidade da dança nos anos 1960 era conservadora demais para ter oficialmente uma vanguarda; o mundo do teatro, entretanto, não era. Então meu trabalho passou a ser encarado como teatro.⁵

Como ela, muitas companhias consideravam sua prática de *devising* radical ou de vanguarda [3]; no entanto, os dois termos foram veementemente contestados nos anos 1960. Para Ronnie Davis, da San Francisco Mime Troupe, havia uma separação clara de ordem política entre os primeiros grupos de *devising* que se denominavam radicais. Em um polêmico artigo de 1975, ele defendeu como verdadeiramente radicais os grupos de *devising* da esquerda política, entre os quais El Teatro Campesino, Bread and Puppet Theatre e a San Francisco Mime Troupe, excluindo outros grupos por serem parte da “direita do teatro radical independente”, que

é associada mais estreitamente com o *establishment* da educação ou do entretenimento, é uma extensão ou uma ramificação do teatro burguês, e está estreitamente alinhada com a vanguarda estética. Trata-se dos Becks e do Living Theatre, de Joe Chaikin e do Open Theatre, e do Performance Group de Richard Schechner.⁶

De fato, para a San Francisco Mime Troupe, o epíteto “de vanguarda” trazia um eco político reacionário: “Nós nos víamos como agitadores exter-

5. L. Halprin, Planetary dance, *Drama Review*, 33, 2:54, 1989.

6. R. G. Davis, The radical right in the American theatre, *Theatre Quarterly*, 19:67, 1975.

nos: externos ao *establishment*, obviamente, mas também – no nosso papel de artistas – externos ao movimento, embora solidários com ele”⁷.

A conexão identificada por Davis entre o *devising* e a indústria do entretenimento iria crescer durante os anos 1970, até que em meados dos anos 1980 o movimento alternativo já se tornara um setor profissional, facilmente financiado e comercializado pelo *establishment*.

Quanto às companhias contemporâneas que adotam o *devising*, o discurso que articulam a respeito do lugar de seu trabalho é bastante parecido, embora o significado da ideia de *fringe*, de estar à margem, tenha se transformado enormemente. A maioria das companhias ainda opta por se situar, retoricamente, fora do *mainstream*, que consideram restritivo, tradicional ou conservador. Para David Clarkson, estar fora do *mainstream* é uma resistência à inércia: “Eu não acho que as companhias do *mainstream* estejam obrigadas tanto assim, mas as companhias alternativas realmente têm que se reinventar de tantos em tantos anos”⁸.

Para Lynn Bradley, do Zen Zen Zo, a situação é muito mais complexa, uma vez que ela tenta inverter a relação de poder entre as margens e o centro:

Gostamos de estar às margens do *mainstream* porque a margem é aquele lugar onde você tradicionalmente pode se sentar e refletir sobre o que está acontecendo na sociedade, e essa posição marginal é de muito poder. Nesse sentido somos alternativos, com certeza. Mas enquanto companhia de teatro físico, transitamos por lugares do *mainstream*: nós nos apresentamos no teatro Optus, que é um espaço do *mainstream*. Somos bastante populistas em nosso crédito, fazemos “para o povo”, não queremos ser obscuros, por isso temos uma boa e forte contação de história.⁹

No entanto, no atual panorama teatral, no qual um vasto segmento alternativo de trabalhos de *devising*, em menor escala, é mantido por meio de subvenções ou patrocínios, a verdadeira distância entre os trabalhos do *mainstream* e os trabalhos alternativos tornou-se muito menor. Apesar da retórica de estarem à margem, essas companhias são parte de um setor profissionalizado da indústria do entretenimento.

Um componente fundamental para a introdução das práticas de *devising* na cultura do *mainstream*, e para a profissionalização do teatro alternativo adepto do *devising* e sua transformação em uma esfera de trabalho comer-

7. A. Sainer, *The New Radical Theatre Notebook*, New York: Applause, 1997, p.21.

8. David Clarkson, entrevista, maio de 2003.

9. Lynne Bradley e Simon Woods, entrevista, 2003.

cialmente viável, foi a intervenção das faculdades e universidades (com alguma contribuição das escolas de formação de artistas e, em certa medida, das instituições estatais de ensino). Já em 1973, John Harrop reconhecia o papel fundamental que os cursos universitários nos EUA tinham na manutenção do teatro alternativo:

Grupos que, por todos os EUA, vêm se reunindo em salões, celeiros, igrejas, criptas e lugares semelhantes para o exercício do teatro experimental são em sua maioria compostos por ex-alunos universitários cujo interesse e habilidades teatrais foram catalisados e desenvolvidos em departamentos de teatro. Talvez esses grupos sejam formados tanto por alunos que se juntaram em um ato de rebeldia contra os departamentos de teatro, quanto por alunos que decidiram permanecer juntos após a graduação para continuar o trabalho iniciado na universidade.¹⁰

Sally Banes chama a atenção para o papel fundamental que as universidades têm ao subsidiar o surgimento das vanguardas: “[As] vanguardas têm formado, com frequência, suas próprias instituições alternativas, que por sua vez têm sido cooptadas pelo *mainstream* até se tornarem escolas e teatros convencionais”¹¹... Artistas e companhias de *devising* e de práticas inovadoras de dança têm sido frequentemente acolhidos por universidades nos EUA e no Reino Unido, onde se apresentam, estabelecem residências ou ministram disciplinas. Do mesmo modo, no Reino Unido, um circuito universitário de turnês rapidamente adicionou novos palcos ao florescente ambiente de centros de artes, para serem percorridos pelas companhias alternativas de teatro que adotam o *devising*. Desde o final dos anos 1980 e dos anos 1990, esse cruzamento entre os artistas e a academia vem crescendo, uma vez que a situação financeira dos artistas e companhias independentes tem se tornado precária, com cortes nos financiamentos pelo National Endowment for the Arts, nos EUA, e pelo Arts Council, no Reino Unido.

Historicamente, o *devising*, considerado uma prática de vanguarda na criação de espetáculos, necessita de um certo tipo de patrocínio esclarecido:

alguém que promova a experimentação e o risco artístico como um fim em si (ou com algum outro fim ou interesse, como por exemplo a validade

10. J. Harrop, University Theatre USA: Success and Failure, *Theatre Quarterly*, III, 10:77, 1973.

11. S. Banes, Institutionalizing Avant-Garde Performance: A Hidden History of University Patronage in the United States, in J. Harding (ed.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 217.

educativa do fazer artístico), alguém que aceite ou até mesmo encoraje a resistência social e política, e alguém disposto a renunciar ao controle artístico sobre o produto final. Por diversas razões, a universidade se encaixa nesta descrição.¹²

As universidades têm sido fundamentais na evolução do *devising*, não apenas por receberem apresentações, mas também por permitirem residências e ensinarem *devising* em seus cursos. A fundação do Black Mountain College, na Carolina do Norte, em 1933, foi precursora da pesquisa investigativa que embasou e propiciou o início do trabalho de John Cage, entre muitos outros artistas inovadores do teatro, da dança e de outras artes¹³. O trabalho de Albert Hunt no Bradford College of Art nos anos 1960 foi um estímulo para muitas das principais companhias de *performance art* e *visual performance* da época, bem como teve influência no ensino da arte comunitária na Austrália. Mais recentemente, na Austrália, a fundação do Victoria College of Arts e os cursos de práticas comunitárias e do fazer teatral da Deakin University, que incluem *devising*, têm sido fundamentais. Pessoas formadas por esses cursos foram responsáveis pela fundação de muitas das mais importantes companhias de arte comunitária da Austrália, utilizando métodos de *devising* adaptados da sua prática.

O *devising* também vem sendo ensinado na prática em cursos de graduação em teatro no Reino Unido desde os anos 1960, por exemplo nas universidades de Exeter, Lancaster, Leeds e, nos tempos de Clive Barker, em Birmingham e Warwick. Atualmente, o *devising* é ensinado na prática da sala de aula e em importantes cursos sobre o teatro do pós-guerra em instituições acadêmicas em todo o Reino Unido. De fato, muitos membros de diversas companhias do Reino Unido frequentaram departamentos universitários de teatro e performance, nos quais foram apresentados ao trabalho de algumas companhias de *devising* da “primeira geração”, incluindo, por exemplo, o People Show, e também a artistas e grupos norte-americanos como o Living Theatre e Allan Kaprow. Os trabalhos de artistas e grupos da “segunda geração”, como Hesitate and Demonstrate e Impact Theatre, foram apresentados e se misturaram aos da “terceira geração”, que incluía Forced Entertainment, Desperate Optimists e Dogs in Honey, que por sua vez influenciaram a “quarta geração”, como Stan’s Café, Third Angel, Uninvited Guests e Reckless Sleepers. Essa “quarta geração” (juntamente com as três gerações anteriores) é agora um modelo ensinado à geração seguinte,

12. *Idem, ibidem*, p. 219.

13. *Idem, ibidem*, p. 219.

que já está fundando suas próprias companhias, incluindo, por exemplo, Deer Park. Eles, por sua vez, sem dúvida irão ingressar (ou reingressar) na academia¹⁴. Um possível desdobramento disso [7] é a criação de uma “fórmula” do *devising*, baseada na repetição de modelos ensinados/apropriados.

Muito embora os conservatórios e escolas de teatro sejam predominantemente vistos como guardiães da tradição, formando atores principalmente para modalidades de teatro comercial já existentes, durante os anos 1970 muitas das novas escolas de teatro em Londres desenvolveram programas mais radicais, com *devising* como parte da formação. Destaca-se entre elas a Rose Bruford Drama School, que criou uma graduação em Teatro Comunitário em 1976, coordenada por Stuart Bennett e Colin Hicks, do Belgrade TIE, em Coventry, e do Perspectives Theatre, em Peterborough, com a declarada finalidade de formar “pessoas capazes de criar trabalhos em *devising*, colocá-los em cena e comunicá-los a uma plateia”¹⁵. A East 15 Drama School, em Londres, iniciada em 1961 por atores que haviam trabalhado com o Joan Littlewood’s Theatre Workshop, recentemente introduziu um curso de teatro contemporâneo, com *devising* ao longo de seus três anos de duração. A Royal Scottish Academy of Music and Drama (RSAMD) mantém um curso semelhante, de bacharelado em prática do teatro contemporâneo, no qual o *devising* tem um papel fundamental.

Isso é um eco do que o setor universitário vem fazendo há no mínimo trinta anos, uma vez que pequenas companhias de teatro alternativo profissional, de teatro-educação ou de trabalho comunitário hoje têm maior possibilidade de oferecer oportunidades de trabalho profissional para atores. Circunstâncias semelhantes estão na base da fundação do National Institute of Circus Arts (NICA), na Austrália, ligado à Swinburne University, que foi criado em 2001 e oferece um bacharelado de três anos em Artes Circenses. Outros conservatórios, como a École Jacques Lecoq, em Paris, e o trabalho pedagógico de dois de seus colaboradores, Philippe Gaulier e Monika Pagneux, transformaram a cena teatral contemporânea com a formação de seus alunos em teatro físico de *devising* [6].

MUITO EMBORA OS CONSERVATÓRIOS E ESCOLAS DE TEATRO SEJAM PREDOMINANTEMENTE VISTOS COMO GUARDIÃES DA TRADIÇÃO, DURANTE OS ANOS 1970 MUITAS DAS NOVAS ESCOLAS DE TEATRO EM LONDRES DESENVOLVERAM PROGRAMAS MAIS RADICAIS, COM *DEVISING* COMO PARTE DA FORMAÇÃO.

14. Uma vez que os cursos de graduação costumam ter duração de três anos, “irmãos” talvez seja uma metáfora mais precisa que “geração”. Muitas vezes as companhias são separadas por poucos anos apenas, o que facilita a fertilização cruzada entre elas. Portanto, o “trânsito” de influência pode ser considerado de mão dupla.

15. K. Rea, Drama Training in Britain, Part II, *Theatre Quarterly*, X, 40:66, 1981.

DEVISING HOJE

Ao escrever esta história do *devising*, nosso objetivo foi refletir sobre as várias formas de *devising* e seus diferentes objetivos, entendendo que eles são influenciados e gerados pelos contextos nos quais se situam. O contexto cultural e político para os modos de *devising* [2-5] era o dos anos 1960 e 1970, e em especial o desejo de desafiar práticas e políticas estabelecidas. Independentemente das diferenças nos processos, esses trabalhos estavam ligados pelo discurso contestatário, pró-democracia, fundamentalmente pelo termo “participação” e por sua prática. Os diferentes focos de cada processo transpuseram este discurso de diferentes maneiras para os diferentes campos performativos. Assim, a matéria do trabalho era em grande parte o ator [2], e o objetivo principal era a liberação do ator dentro dos processos das produções teatrais. O foco estava menos no artista ou ator, e mais na experiência do evento [3] – a “eventualidade” da apresentação tornou-se a chave para a liberação. No capítulo seguinte, ao menos no início, o assunto prin-

AO ESCREVER ESTA HISTÓRIA DO *DEVISING*, NOSSO OBJETIVO FOI REFLETIR SOBRE AS VÁRIAS FORMAS DE *DEVISING* E SEUS DIFERENTES OBJETIVOS, ENTENDENDO QUE ELES SÃO INFLUENCIADOS E GERADOS PELOS CONTEXTOS NOS QUAIS SE SITUAM.

cial eram as estruturas teatrais – a necessidade de encontrar um modo de construção do espetáculo que correspondesse à ideologia política da esquerda radical. É claro que o “produto”, em termos de conteúdo,

também deveria ir ao encontro da ideologia política daquele momento; aqui, processo e produto, quanto ao posicionamento político, eram explícitos. O trabalho comunitário [5] lançava mão do discurso da participação para focar no *devising* como um instrumento de empoderamento dos participantes ou para atingir plateias não especializadas.

Enquanto os objetivos dos diversos modos de *devising* nas diversas artes estavam explicitamente relacionados à política libertária da época, nossas discussões mais detalhadas revelaram que, na prática, os processos nem sempre seguiam de acordo com esses ideais. A maioria das companhias centradas no trabalho do ator, apesar do desejo de conceder o poder ao ator, eram conduzidas por diretores; o objetivo de envolver o espectador em eventos performativos ou teatrais, na prática, muitas vezes tornava-se mais um exercício autoritário de coerção do que um convite à participação; nas companhias políticas, a luta para desenvolver uma forma totalmente democrática era dolorosa e nunca completamente bem-sucedida, uma vez que eram estabelecidas hierarquias veladas; ao passo que o *devising* em um contexto comunitário era e continua sendo afetado pelas ansiedades em torno das políticas de participação. Posto isso, ainda assim, é fato que os experimentos e criações

nos diversos campos do *devising*, quaisquer que tenham sido seus resultados, estavam ligados ao contexto político e cultural de sua época; e é a partir daí que herdamos vários aspectos formais, processuais e retóricos do *devising*.

À medida que os tempos mudam, é imperativo situar o *devising* hoje em seu contexto específico. O poderoso discurso dos anos 1960 e 1970 não pode simplesmente ser apropriado e aplicado. No século XXI, as ideologias que alicerçavam o discurso de empoderamento e democracia participativa dos anos 1960 estão sujeitas a questionamentos, principalmente porque a revolução contracultural parece ter falhado completamente, junto com outras alternativas de esquerda. Além disso, o questionamento às ideologias dominantes, compreendido na crise das “grandes narrativas” [7], submeteu os modelos simplistas de poder, e de opressão e liberdade, ou opressor e oprimido, a análises mais profundas, juntamente com conceitos de resistência dentro do contexto da sociedade. Em um mundo globalizado, não é tão fácil identificar o “inimigo”¹⁶. Conceitos de identidade singular e de comunidade coesa, de nação e nacionalidade, e mesmo de “margem” e “centro”, também foram contestados e problematizados. Tais questionamentos tornam difícil, e talvez ingênuo, discutir o *devising* nos termos que lhe foram anteriormente atribuídos.

O contexto material do século XXI também mudou consideravelmente em relação aos últimos cinquenta anos. Do mesmo modo como os “produtos” do *devising* dos anos 1960 surgiram ou foram estimulados por aqueles tempos, também os interesses e possibilidades das práticas do *devising* contemporâneo diferem enormemente daqueles de nossos antecessores. Nossos tempos são marcados pela globalização e pelo capitalismo avançado ou multinacional, refletido na maior interdependência entre os países (incluindo entre os países ricos e aqueles em desenvolvimento). Assim como a circulação global de capital e de bens (recentemente expandida pelo comércio via internet), há também uma rede de câmbio de informação e um fluxo de pessoas. O modo como acessamos, recebemos e organizamos informações – nosso modo de percepção –, associado à imensa quantidade de informação atualmente disponível, estimula diferentes concepções ou configurações do mundo, e interações com ele, e, principalmente, entre as pessoas. Apesar do aumento generalizado das riquezas, a globalização parece ter aumentado a distância entre ricos e pobres. Em 2004, revertendo uma tendência dos dez anos anteriores, o número de pessoas vivendo em fome crônica subiu

16. O fato de o presidente George Bush ter identificado um “eixo do mal” parece, contudo, ter restabelecido um “inimigo” identificável do Ocidente, localizado no Oriente Médio. Essa ideologia talvez não esteja tão distante da retórica da Guerra Fria ou do “perigo amarelo”.

até quase 852 milhões de pessoas, um aumento de 18 milhões desde 2000, enquanto 1,4 bilhões de pessoas (metade da mão de obra mundial) ganhava menos de US\$ 2 ao dia¹⁷. Logo, a desigualdade é um aspecto que perdurou ao longo dos últimos cinquenta anos. Alguns assuntos são atualmente identificados como globais, como por exemplo a pandemia de AIDS, o crescente número de refugiados (de 29 milhões em 1990 para 35 milhões em 2000)¹⁸, os riscos decorrentes das mudanças climáticas e os avanços da ciência, por exemplo na biotecnologia, que requerem discussões internacionais relativas a questões éticas e de controle.

Os exemplos aqui propostos têm o objetivo de sugerir os tempos tão distintos nos quais está situado o *devising* contemporâneo. Aqueles que hoje lançam mão de processos de *devising*, em um ou mais campos artísticos, dispõem de um arquivo extenso. Nossa intenção ao longo do livro foi dar conta dos vários contextos nos quais foram feitos trabalhos em *devising*, e com quais objetivos, no intuito de destacar a importância do contexto, tanto para o processo quanto para o produto. O *devising* é uma prática viva, situada no tempo e no espaço, e nessa medida é inseparável do contexto de sua produção. As variáveis incluem a cultura, a economia, a geografia e as pessoas; muitas delas esmiuçamos nos capítulos anteriores, à medida que exploramos os diferentes campos performativos. O principal propósito deste livro foi oferecer aos praticantes do teatro em *devising* a possibilidade de situar sua prática, mas também de entender a relação dela com a história do *devising*. Nosso objetivo foi contribuir para práticas de *devising* consequentes, estimulando os artistas, sejam estudantes, profissionais ou amadores, a criar trabalhos de e para suas épocas e lugares.

DEIRDRE HEDDON é docente da Universidade de Glasgow, responsável pela cadeira de Performance Contemporânea; autora dos livros *Autobiography and Performance* e co-autora de *Devising performance: A Critical History*, ambos editados pela Palgrave Macmillan.

JANE MILLING é docente da Universidade de Exeter, nas disciplinas de Performance e Interpretação e Desenvolvimento de Projetos de Pesquisa; seu último livro publicado foi *Modern British Playwriting: The 80s: Voices, Documents, New Interpretations* (Methuen); co-autora de *Devising Performance: A Critical History*.

Tradução Camilo Schaden

¹⁷. *New York Times*, 8 de dezembro de 2004; estatísticas de relatórios publicados pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura e pela Organização Internacional do Trabalho.

¹⁸. *New York Times*, 13 de junho de 2000; estatísticas do World Refugee Survey.

Prótesis y cyborgs: la búsqueda de un cuerpo escénico expandido

Pablo Benitez Tiscornia

Hay que reinventar la anatomía.

ANTONIN ARTAUD

En este ensayo pretendemos analizar la posibilidad de la incorporación protésica de un cuerpo expandido en la escena actual. Creemos que es necesario en la Nueva Escena incorporar Extensiones-Prótesis que expandan las posibilidades corporales de los intérpretes, generando cuerpos expandidos, parásitos, cuerpos fragmentados, parasitados por el hierro y los micros controladores, Cuerpos Cyborgs.

A través de la performance *Epizoo*, de Marcelli Antunez Roca, y su concepto de Sistematurgia¹, trataremos de visualizar las posibilidades de encuentro con este nuevo cuerpo, un cuerpo que se dispare del cuerpo obsoleto actual y que proponga nuevos límites, nuevos lugares, nuevas escenas.

Con todo esto no queremos hacer una defensa sociológica del uso de la robótica exoesquelética en el mundo, si no que creemos importante visualizar que, teniendo en cuenta todas las posibilidades de simbiosis entre hombre y máquina, es innegable que la hibridación entre los dos va a ser

1. La sistematurgia, neologismo que adhiere los términos sistema y dramaturgia reproduce, amplificándolo, el marco técnico que se da alrededor de cualquier ordenador: interfaz, CPU y periféricos. De tal forma que las interfaces traducen, a través de la computación, las órdenes de los actantes y/o el público a los medios de representación, tales como la imagen, el sonido, la mecánica y la robótica. Lo que diferencia la sistematurgia de otras formas de creación escénica es que la computación y las interfaces son elementos consubstanciales.

superior a cada una de ellas por separado, al menos en el arte escénico, ya que como dice Stelarc²: “La idea de lo Híbrido nos permite plantear una diversidad de conceptos que producen, alteran y conforman la idea de cuerpo, entendiendo que estos conforman una realidad nueva, que solo es posible desde la unión/fusión/licuefacción de las partes que lo conforman”³.

Es importante entender esta reflexión ya que la misma no plantea una amenaza para las artes escénicas, si no que propone una reconciliación, un encuentro, una revisión y colaboración entre las máquinas y el hombre.

Para todo esto no debemos olvidar que la maquina es parte de la humanidad ancestralmente y la relación hombre máquina lo es igualmente, pero es importante pararse en la Modernidad, como punto de inflexión en la concepción de máquina y su autonomía. Desde ese entonces la so-

ciedad está invadida constantemente de máquinas que cumplen roles en la misma, incluso en ocasiones deshabilitando al humano.

El temor y fascinación que impartían las maquinas en ese momento, hacía reflexionar sobre el cuerpo hu-

mano en relación a lo maquinal. Este pensamiento no tiene nada que ver con nuestra concepción de máquinas en el arte.

No creemos que exista ningún tipo de peligro de la inclusión de las mismas en las Artes Escénicas, y menos en la actualidad donde la relación hombre-máquina es cada vez más común. Desde la existencia de un marca-paso, un audífono o un ojo biónico.

En relación concreta del arte, debemos pensar en lo que fueron los movimientos de vanguardia de principio de Siglo XX, como el Surrealismo, Futurismo y Dadaísmo, e incluso fuera de ellos el Simbolismo, los cuales comenzaron a colocar a la máquina en un lugar privilegiado, un lugar de seducción.

Entender el momento actual de la relación hombre-máquina es no olvidar estos movimientos que son un punto de partida en lo artístico. Al mismo tiempo tenemos que entender en que momento el cuerpo toma un protagonismo radical en el arte y es claro que en la década de los 60 el cuerpo es el protagonista absoluto del arte, protagonista que dispara ideas de cambios de desmaterialización corporal.

2. Seudónimo del performer australiano Stelios Arcadiou.

3. Véase “Cuerpo híbrido, cuerpo ciborg, cuerpo remixado”, enero 20, 2008. Disponible en <http://postdance.wordpress.com/>.

En cuanto a las artes escénicas, Maeterlinck y su deseo de desmaterializar al actor, ya nos propone algunos puntos de partida en este pensamiento de colocar a la máquina en escena. Al mismo tiempo Gordon Craig y su teoría de la Supermarioneta – *übermarionette* – son bases en estas nuevas posturas de la inclusión de lo maquinal escénicamente. Craig plantea con respecto al actor de carne y hueso que

Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si eso te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti. Porque no solamente habrías soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas.⁴

En este fragmento está un deseo de cambio, un deseo maquinal que aún continua y es desde donde partimos para varios de nuestros planteos estéticos corporales.

Pensar al actor como un pedazo de algo, máquina, o lo que sea, que pueda ser estructurado y movilizado de acuerdo a la decisión del director, es pensar en esta supermarioneta, que deja las emociones de lado y comienza a entender el arte como una perfección, y no acepta el cuerpo con fallas del actor real. Por esta razón proponemos la unión entre actores y máquinas, hibridación que creemos aportará cambios radicales en la forma de ver el arte y todas sus posibilidades, donde cambiaría el actor, la escena, incluso hasta el espectador que cumpliría un lugar más activo y renovador, accionando contra el actor, manejando al actor, generando una relación entre la parte y el todo, desde la concepción de interface, que es la posibilidad maquinal de relacionar a el espectador con nuestros Actores Cyborg o Actores Prótesis. Sobre estas ideas trabajaremos más adelante, ahondando en este concepto y como relacionarlo con el nuevo actor que buscamos.

Partamos del concepto de *cuerpo obsoleto*, de Stelarc, para analizar las posibilidades que un Cuerpo Cyborg presenta. Stelarc propone la re-significación del cuerpo, promoviendo que el cuerpo está obsoleto; propone la evolución del mismo. Según Stelarc:

4. E. G. Craig, *El arte del teatro*, Pavía: Grupo Editorial Gaceta, 1995, p. 127.

À ESQUERDA Robô Mãe que pinta seus lábios na performance *OFF: MouseTrap Play*, Montevideu, 2013. Foto de Garin.
À DIREITA Suzana Muniz vestindo um exoesqueleto robô controlado pelos espectadores na performance *Ventre*, São Paulo, 2013. Foto de Pablo Benitez Tiscornia.



Considerar el cuerpo como obsoleto puede verse como el summum de la locura tecnológica o como la más noble de las realizaciones humanas. Es por lo tanto cuando el cuerpo toma consciencia de la precariedad de su posición, que él puede organizar estrategias post-evolucionistas. No es más cuestión de perpetuar la especie por la reproducción, sino de reforzar el individuo remodelándolo (...) No hay más sentido en ver el cuerpo como el lugar del psiquismo o de lo social; más bien hay que considerarlo como una estructura a controlarlo y a modificarlo (...) Este es uno de los acontecimientos más importantes en la historia humana (...) La tecnología no solamente está amarrada, injertada, ella está igualmente implantada. Luego de haber sido un conector del cuerpo, ella se vuelve un componente (...) Lo que es sorprendente, no es la distinción cuerpo-espíritu, es la distancia cuerpo-especie.⁵

Considerar este punto de vista de lo que es el cuerpo humano y su relación con la tecnología no nos pone en ser defensores de un “posthumanismo”, si no que tratamos de transpolar este pensamiento a lo que son las artes escénicas, pensando el cuerpo del actor de la misma manera que Stelarc piensa el cuerpo humano, y vemos que es realmente necesario hacer evolucionar al cuerpo de actor hacia otro lugar, hacia otros caminos. Debemos aceptar que hay algo radicalmente interesante en estas palabras y es la revisión y re-significación del cuerpo humano en el arte, ya que la evolución está a nuestras espaldas y nos toca el culo todo los días, y nos hace ver que el cambio es necesario, necesario para que el arte sea supremo, necesario

⁵. Apud Ricardo Arcos-Palma, *Maquinaciones o el cuerpo obsoleto. Relación cuerpo-maquina en el arte de final del siglo XX*. Disponible en <http://www.docentes.unal.edu.co/rjarcosp/docs/Maquinaciones.pdf>.

para que las artes escénicas pasen a un lugar diferente, a otro paradigma creativo, a otro estadio corporal.

Necesitamos un cuerpo nuevo en el escenario, un cuerpo que sea posible desestructurarlo, destruirlo y volver a estructurarlo mil veces. Por esto planteábamos la noción de *interface*, noción que deja al actor en un lugar especial, un lugar de manipulación, de no posibilidad, y de mil posibilidades más. Un interface es un punto de encuentro

entre dos cosas, entre el espectador y el actor, entre el actor y otros actores, entre espectadores, entre técnicos y actores, etc. Un interface es un mecanismo que une dos o más

cosas: esta noción dejaría, por ejemplo a los espectadores en lugar más activo, donde ellos mismos puedan generar escenas, y manipular a los actores.

Con respecto a la noción de interface hablaremos de la performance *Epizoo*, de Marcelli Antunez Roca, y la relación y posibilidades que nos dan los exoesqueletos, cyborg, prótesis, etc., para buscar conexiones entre el nuevo teatro, el nuevo cuerpo que buscamos. *Epizoo* es una performance interactiva mecatrónica que parte del concepto de interfaz, a partir de un exoesqueleto que es controlado por los espectadores a través de un mouse; él mismo sin duda es uno de los primeros ejemplos en el arte de relación espectador-actor/performer a través de un interfaz tecnológico. En *Epizoo*, los espectadores pueden generar cambios en toda la escena, ya sea en el actor como en la iluminación, en lo escenográfico, etc.

Esta performance plantea un antes y un después en la hibridación de exoesqueletos y actores en escena, ya que la misma propone una ruptura de límites en lo artístico, donde no se divisa bien ningún rol y menos ninguna disciplina. Antunez Roca propone un cuerpo híbrido, un cuerpo ciborg, un cuerpo biónico exoesquelético, ya que de esta manera puede romper los límites y abrir nuevas interrogantes en la relación hombre-máquina.

Estas performance mecatrónicas disparan el concepto de sistematurgia que propone Antunez Roca, visualizando la escena como posibilidad creativa tecnológicamente hablando. Según él, “si hay un sensor en el escenario hay que usarlo”, poniendo a los exoesqueletos en un lugar de importancia en la escena. Pensar en la dramaturgia escénica como un sistema tecnológico de dramaturgia es primordial a la hora de pensar el teatro con cyborgs, ya que los mismos funcionan bajo el régimen de la sistematurgia.

En la performance *Epizoo* se ve claramente lo que queremos plantear sobre la inclusión de cyborg prótesis en las artes escénicas, y es uno de nuestros referentes artísticos a la hora de crear.

UN INTERFACE ES UN MECANISMO QUE UNE DOS O MÁS COSAS: ESTA NOCIÓN DEJARÍA, POR EJEMPLO, A LOS ESPECTADORES EN LUGAR MÁS ACTIVO, DONDE ELLOS MISMOS PUEDAN GENERAR ESCENAS, Y MANIPULAR A LOS ACTORES.



Florencia Lindner na performance *OFF: Mousetrap Play/ Experimento 1*, Montevideu, 2013. Foto de Maria José Zubillaga.

En Uruguay, nuestro colectivo de trabajo Invasivo LAB trabaja en estas líneas de investigación. Invasivo LAB es un colectivo/laboratorio de acción, un grupo que genera espacio y textura centrando su estudio en la acción física y dramática. Desde 2011, Invasivo LAB investiga la hibridación de las nuevas tecnologías en la escena. Propone que a través del uso de las nuevas tecnologías, como lo son el mapping 3d, la robótica, la realidad aumentada, etc., se genere una nueva visión escénica, en donde la tecnología cumpla un rol fundamental en la dramaturgia escénica. Como engranaje escénico multidisciplinar, aborda la escena desde diferentes ángulos. Utiliza las nuevas tecnologías interactivas como medio expresivo, promoviendo una investigación en teatro y nuevos medios, usando la inclusión de los mismos en la



PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

Florencia Lindner na performance
OFF: Mousetrap Play/ Experimento 3,
Montevideu, 2013. Foto de Garin.

escena, y así pensando nuevos cuerpos, nuevos espacios, multidirecciones, nuevas dramaturgias, nuevos límites.

En la actualidad, nuestro colectivo Invasivo LAB está investigando en estas líneas de trabajo de inclusión de los exoesqueletos, cyborg, prótesis, en escena, ya que a través de los mismos consideramos que se resignifica el cuerpo y que el arte comienza a ampliar sus límites de creación.

En el presente, Invasivo LAB está trabajando con dos piezas escénicas, en las cuales se trabaja el concepto de cyborg. La primera de ellas es *OFF: Mousetrap Play* y la segunda es *Cyclops*, y en ellas abordamos la temática directamente. En *OFF: Mousetrap Play* trabajamos con un dispositivo electromecánico que el espectador puede manipular a través de cámaras infrarrojas que captan los movimientos de las manos de los mismos y reaccionan en el cuerpo de los actores.

Esta experiencia/juego pone a los espectadores en un lugar especial, donde los mismos controlan la escena y son los culpables de todo lo que pasa en el dispositivo escénico, generando desde dolor en los actores hasta placer, y esto hace que el mecanismo exoesqueleto cyborg cumpla un rol fundamental y muy importante en los experimentos, ya que el espectador no sale de la misma manera que entró al espectáculo, si no que se va sabiendo que es el generador

EN *OFF: MOUSETRAP PLAY* TRABAJAMOS CON UN DISPOSITIVO ELECTROMECAÁNICO QUE EL ESPECTADOR PUEDE MANIPULAR A TRAVÉS DE CÁMARAS INFRARROJAS QUE CAPTAN LOS MOVIMIENTOS DE LAS MANOS DE LOS MISMOS Y REACCIONAN EN EL CUERPO DE LOS ACTORES.

de cosas, que su juego no es gratis, no es barato. No solo me siento a mirar: hago, destruyo, construyo.

En *Cyclops* se ve claramente el uso del cyborg en escena, ya que la misma es una *performance interactiva robótica* en la cual los usuarios/espectadores controlan un brazo robótico incluido en un exoesqueleto que presenta el actor. La misma cuenta con proyecciones audiovisuales y circuito cerrado de vigilancia. Los usuarios tienen la posibilidad de controlar al performer mientras está realizando una secuencia *loop* infinita a través de Smartphone.

Cyclops es una alegoría sobre el control social, mediante el uso de las nuevas tecnologías en las personas y como los mismos controlan continuamente, mo-

nitoreando la sociedad. Mientras más evolucionen las nuevas tecnologías, más visible y vigilable es la sociedad.

El concepto principal que plantea la pieza, es el de *synopticon* donde la periferia observa el centro, y lo

controla. Multitudes controlan individualidades, que se convierten en multitudes. Una periferia que observa y acciona frente a un núcleo. Un núcleo que reacciona frente a un cyber-espacio, a un no-lugar, mentes virtuales y mentes reales luchando por mantener el poder. En esta dramaturgia no existe un desarrollo temporal lógico, la pieza plantea la lógica de la fragmentación y segmentación como guías de la acción y el espacio, tratando de pensar el sujeto de un punto de vista diferente y particular. La vida de los sujetos se mide en segmentos efímeros, y la pieza apunta a generar esta sensación a través de la rítmica, el trabajo del espacio, las tensiones y las acciones físicas.

Un actor ciborg, un espectador que decide, un espectador que controla. La idea concreta es que los usuarios controlen al performer y al mismo

tiempo generen espacios, ya que el brazo robótico presenta una cámara inalámbrica que se retroproyecta en las paredes de la sala/espacio.

En esta performace se investigó claramente en la relación del cyborg y la prótesis en escena, mostrando

como los espectadores manejaban la escena a su gusto y se convertían en creadores de la misma. Por esta razón defendemos que es necesario incluir en la escena el prototipo cyborg, buscando un nuevo cuerpo escénico que conmocione de manera diferente al espectador.

Como conclusión de dicho trabajo creemos que, en principio, es necesaria la búsqueda de un nuevo cuerpo en la escena, entender que el cuerpo

CYCLOPS ES UNA ALEGORÍA SOBRE EL CONTROL SOCIAL,
MEDIANTE EL USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LAS
PERSONAS Y COMO LOS MISMOS CONTROLAN
CONTINUAMENTE, MONITOREANDO LA SOCIEDAD.

EN ESTA DRAMATURGIA NO EXISTE UN DESARROLLO
TEMPORAL LÓGICO, LA PIEZA PLANTEA LA LÓGICA DE LA
FRAGMENTACIÓN Y SEGMENTACIÓN COMO GUÍAS
DE LA ACCIÓN Y EL ESPACIO, TRATANDO DE PENSAR EL
SUJETO DE UN PUNTO DE VISTA DIFERENTE Y PARTICULAR.

actual tiene limitaciones, tanto en lo biológico como en lo escénico, y por ellos la inclusión de un cuerpo prótesis ayudaría y colaboraría en generar nuevas búsquedas y en ampliar los límites de creación, poniendo a los actores en nuevos horizontes y colocando a los espectadores en roles de decisión.

José A. Sánchez plantea el concepto de actor expandido diciendo:

El actor en el campo expandido es mucho más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones. Pero, al desprenderse de múltiples mediaciones hace también más visible su condición de sujeto, de sujeto integrado: su dualidad de máscara y persona desaparece, o más bien, se ve capacitado para decidir libremente sobre su máscara: mantener la habitual, reconstruirla, dibujar sobre ella. Y enmascarado trabajar por un paraíso, que ya no es ahora, que quizá no sea nunca, pero que sigue siendo como horizonte, irrenunciable.⁶

Creemos que esta vulnerabilidad corporal y actoral hace interesante los procesos creativos, generando nuevas formas interdisciplinarias de abordar y entender la escena. Por estas razones seguimos sin renunciar en nuestra búsqueda de nuevos cuerpos, de actores ciborg, así mismo pensando en las investigaciones de teóricos como Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Maurice Maeterlinck, Antonin Artaud, y sus aportes en las posibilidades de pensar en nuevos actores, nuevos cuerpos, cuerpos reales desmaterializados, que son invadidos por hierros y cables, proponiéndoles nuevas disciplinas y límites.

Para terminar queríamos finalizar con la frase de Artaud con respecto a la corporalidad del actor: “Hay que reinventar la anatomía”. Así decía Artaud y nosotros pensamos igual: creemos necesario reinventar la anatomía y buscar un nuevo cuerpo, un cuerpo cyborg, un cuerpo prótesis, un exoesqueleto, un cuerpo expandido.

PABLO BENITEZ TISCORNIA é ator, artista visual, docente; pesquisador em artes cênicas e robótica; atualmente é mestrando no programa de pós-graduação em Teatro na Facultad de Humanidades Y Ciencias de la Educación, da Universidad de la Republica, em Montevideu, Uruguai.

6. Disponible en http://www.macba.cat/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf, p. 29.

Por que teatro multimídia?

Ricardo Karman

Porque tem a ver com os *meios*. Com o *entre* as coisas e seus interstícios.
Porque *meio* é movimento e processo; o resto é início e fim.

A palavra “multimídia” gera tanta confusão que é necessário, antes de falarmos desse assunto, definir algumas palavras-chave do universo da informação e da comunicação.

PIERRE LEVY

Medium é meio, *media* são meios, *multimedia* (“multimídia”) são vários meios. *Meios de comunicação* são *mídias*.

Segundo o modelo clássico do processo de comunicação, *meio* em comunicação é aquilo situado entre o emissor e o receptor. É o canal físico por onde transitam os conteúdos da mensagem; é o próprio veículo de transmissão da informação. O celular, o jornal, o rádio, o teatro e o braile são *meios de comunicação* (ou *mídias*).

Multimídia tornou-se uma palavra desgastada e imprecisa, quase um estereótipo. O próprio teatro sempre foi uma arte *multimídia* de *meios* analógicos (por exemplo, Lanterna Magika¹); no entanto, foi apenas com a chegada dos *meios* digitais que ele começou a ser percebido dessa maneira. Hoje, “teatro multimídia” é quase sinônimo de espetáculo com imagem virtual (monitores ou projeções de vídeo sobre qualquer suporte). Embora haja outras mídias

1. Combinação de teatro e cinema criada pelo cenógrafo Josef Svoboda e pelo diretor Alfréd Radok para a EXPO 58, em Bruxelas; terminada a exposição, o projeto instalou-se em Praga, onde permanece até hoje.

envolvidas, como veremos a seguir. *Multimidiático* talvez definisse melhor obras com maior repertório de *meios*. Mas, neste ensaio, permaneceremos ainda com o termo *multimídia*.

Na *sociedade da informação* vivemos rodeados por *meios*. No entanto, parece haver um véu entre eles e a nossa consciência *deles*. A dificuldade que temos em reconhecê-los de forma concreta, bem como o desconhecimento de que a informação para ser veiculada deve moldar-se rigorosamente a cada *meio*, são temas abordados neste artigo. E que servirão, também, como subsídios para se pensar a transposição de narrativas de um *meio* para outro e a coexistência, no teatro, dos *meios* e linguagens visando a uma *expressão multimídia*².

MEIOS

À primeira vista, *os meios de comunicação* parecem ser inócuos e transparentes aos conteúdos que veiculam. No entanto, essa visão foi questionada em 1964, quando o professor canadense de literatura Herbert Marshall McLuhan afirmou que “o meio é a mensagem”³.

A frase de McLuhan talvez seja excessiva e denote alguma radicalidade que a prejudique. No entanto, possui o mérito de chamar a atenção para o *meio* em si, enquanto “coisa” propriamente dita, em sua materialidade física, apartado dos discursos que o revestem e confundem.

Para ele, os *meios* são capazes de modificar as mensagens que transmitem; não são indiferentes e inofensivos como se supunha até então. Os *meios* transmitem-se a si mesmos quando veiculam uma mensagem, exigem formação específica para que a mensagem seja transmitida por suas estruturas e, ainda, solicitam uma “percepção customizada” do receptor para absorvê-la. Todas essas interferências inerentes aos próprios *meios* impregnam e alteram a mensagem transmitida e recebida. (Basta ver, por exemplo, como os atuais veículos de alta definição afetam as técnicas de maquiagem.)

As mensagens são restritas aos *meios* para os quais foram criadas e são *intraduzíveis*, em sua especificidade e singularidade, de um *meio* para outro (as ditas traduções *intersemióticas*). Um exemplo disso é o próprio teatro que, ao ser documentado em vídeo, perde uma dimensão. O teatro só cabe

2. Ao final deste artigo, como referências e exemplos, cito alguns exercícios com distintos *meios*, suportes e linguagens, realizados por mim e meus parceiros nos últimos vinte anos.

3. Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo: Cultrix, 1969, Capítulo 1 – O meio é a mensagem, pp. 21-37.

em vídeo em sua redução bidimensional. E esta é uma alteração bastante significativa em relação ao original tridimensional.

Da mesma forma, teatro não é texto. Pode ser um *devoir* do texto, que, por sua vez, talvez seja literatura dramática ou poesia, mas, certamente, é apenas palavras no papel (lidas pelos olhos). Quando atores ao vivo transformam a palavra escrita em palavra oral (dita pela boca e ouvida pelos ouvidos),

então, possivelmente, haverá o *ato teatral*. Um papel escrito é distinto de um ser humano falando.

QUALQUER PESSOA NASCIDA NA ERA DA MÁQUINA DE ESCREVER,
SERÁ UM “ESTRANGEIRO COM SOTAQUE” COMUNICANDO-SE COM UM
DISPOSITIVO MIDIÁTICO DE ÚLTIMA GERAÇÃO.

Há ainda outro aspecto importante sobre os *meios*: a simbiose entre

tecnologia e usuários. Os *meios de comunicação* evoluem junto com seus usuários, e vice-versa. Apoiados pela tecnologia e pelo capital, adaptam-se mutuamente, criando linguagens, demandas e percepções cada vez mais inovadoras em relação às anteriores. A velocidade e abrangência dessas inovações têm causado perplexidade. Principalmente às gerações mais velhas que, adaptadas aos *meios de comunicação* de sua época e ainda afeitas às suas antigas formas de cognição, têm dificuldade em ajustarem-se aos novos *meios*.

O fator “cognição do receptor” também atribui uma certa singularidade histórica intraduzível entre os antigos e os novos *meios*. Qualquer pessoa nascida na era da máquina de escrever, será um “estrangeiro com sotaque” comunicando-se com um dispositivo midiático de última geração. Diferentemente do jovem que já nasceu com ele nas mãos. “Isso significa que crianças e adolescentes é que são os nativos deste mundo. Nós somos os estrangeiros, no máximo naturalizados (...)”⁴.

Por fim, para além da semiótica e da teoria da informação e por ser componente importante nos meus trabalhos, atribuo importância a um certo ponto de vista metafórico e filosófico acerca do *meio*.

MEIO

Meio também é aquilo situado entre o início e o fim. O início está parado e o fim também. O deslocamento está entre eles. No caminho, na travessia, no movimento. Nos fluxos, nas vivências, nos processos. E na *fazção*.

4. Rosely Sayão, *Filhos nativos, pais estrangeiros*, Caderno Equilíbrio, Folha de S. Paulo, 8 de maio de 2012.

Vivemos em uma sociedade de consumo de lógica primordialmente finalista. Dificilmente entendemos processos e *meios*; entendemos mais objetivos e fins. Queremos a torre Eiffel, mas passear por uma bela cidade do mundo para nós não é tão importante. Apressamos o *processo* e negligenciamos a *viagem* para vê-la logo, como um recorte isolado, um objeto quase emoldurado. O turismo enlatado é uma sucessão de objetivos com o mínimo de processos possível. No entanto, se considerarmos que o “*meio é a mensagem*”, o *caminho* (a vivência) será o verdadeiro destino da *viagem*⁵. E o turismo será outro. As tantas *viagens* míticas, os tantos heróis e suas fábulas parecem corroborar com essa hipótese.

Se partires um dia rumo a Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber (...) ⁶

Quanto a nós, parece que somos educados desde crianças no “determinismo” sem movimento das coisas do mundo: na imobilidade das dualidades, na totalidade religiosa, nas autoimagens inamovíveis e até na predestinação dos horóscopos. Então, como poderíamos, sem um certo esforço e treinamento, perceber os *meios* à nossa volta? Entender o movimento, os processos e os fluxos? Como propõe, por exemplo, Deleuze: “É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (...)” ⁷.

Que o meio é outra coisa, não é “entre polos”, que tudo é uma *fazeção*? De coisas, de desejos, afetos, mercadorias e até de nós mesmos? Não estamos parados; a única coisa que permanece em nós, imóvel, desde que nascemos (além das memórias que lutamos para preservar), é nosso nome. Será que “habitando os paradoxos”, vivendo dentro deles, nos livraremos das dicotomias? E assim perceberemos o movimento e os fluxos que nos cercam?

Estamos habituados a ver polaridades, inícios e fins, sobretudo os *objetos-fim* do consumo. Os discursos do desejo que pairam semitransparentes sobre eles nos encantam. E não percebemos o véu de narrativas que se tece entre nós e eles.

Como poderíamos ver os *meios* através do véu das narrativas?

5. Este foi um dos fundamentos das *Expedições Experimentais Multimídia*, de Karman e Donasci (ver final do artigo).

6. Konstantinos Kaváfis, *Ítaca*, tradução de José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 118.

7. Gilles Deleuze, *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, Rio de Janeiro: 34, 1995, p.37.

*Isto não é um cachimbo. A traição
das imagens, de René Magrite.*



MAYA⁸

Em um mosteiro budista, o melhor discípulo diz ao monge superior:

— Mestre, sinto que estou pronto.

— Iluminado?

— Sim.

O mestre dá-lhe então a escultura de um monge cego. Feita por ele próprio e muito perfeita.

— O que é isso?

O pupilo pensa um pouco e diz:

— É barro, mestre.

O monge sorri.

Esta parábola, inspirada em um *koan* budista, ajuda a explicar o que estou querendo dizer. De como refrescar nossa percepção das tantas coisas do mundo que são expressas em palavras, sons e imagens; de que há por trás delas sempre aquela matéria primitiva e mais simples, lavada dos discursos, conceitos, representações e expectativas aos quais foi associada. Diferenças entre *meio* e conteúdo, original e simulacro, real e virtual, analógico e digital, começam a ficar mais compreensíveis.

8. *Maya* é um termo da tradição espiritual hindu e refere-se ao conceito da ilusão que constituiria a verdadeira natureza do universo objetivo.



PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

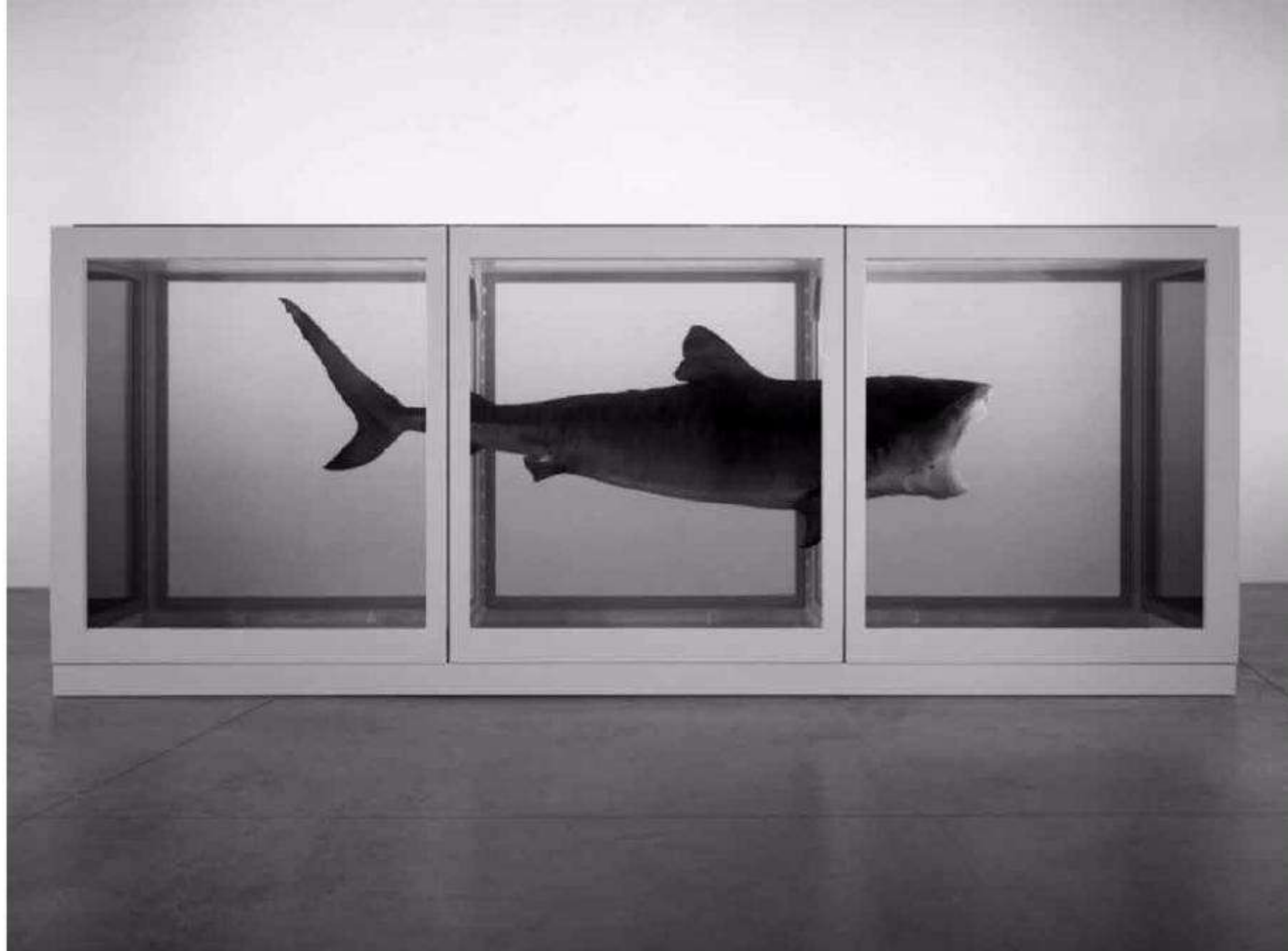
Ajuda, também, a entender que teatro não é feito de texto, nem de ideias, nem de justificativas teóricas. Teatro é feito de luz, som, pessoas, coisas, ambientes, suportes para projeções de vídeo e tantas outras coisas concretas em cena.

É uma maneira de olhar, quase uma ferramenta de pensamento, que ajuda a perceber os diferentes *meios*, no teatro mas também na vida, de forma mais nítida, sem a mediação das palavras que explicam e dos nomes que denominam.

MEIOS E CONTEMPORANEIDADE

Comparando instrumentos afins, tais como máquina de escrever e laptop (para escrever), livro impresso e tablets (para ler), pedra lascada e espada de samurai (para matar), notamos que, apesar de manterem suas finalidades originais, tudo neles mudou significativamente.

E por representarem o apogeu técnico de suas respectivas épocas, cada uma dessas ferramentas contém, de uma forma ou de outra, toda a tecnologia, modos de produção, organização social, percepções e até mesmo ideologias e visões de mundo de seu determinado momento histórico (sua *episteme*). Cada ferramenta que seja legítima representante do seu tempo é uma porta para o contemporâneo e contém, inevitavelmente, o seu *Zeitgeist*,



ACIMA A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo, de Damien Hirst.

À DIREITA Vídeo-criatura.

o espírito da época. Portanto, no disco de vinil encontraremos toda a modernidade, e no iPod, toda a *cibercultura*.

Jamais se pode ignorar o papel determinante jogado pelas técnicas de produção na realização dos fenômenos estéticos, sob pena de reduzir qualquer discussão estética a um delírio intelectualista completamente ignorante da realidade da experiência produtiva. Nenhuma leitura dos objetos visuais pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a “lógica” intrínseca do material e das ferramentas de trabalho, bem como os procedimentos técnicos que dão forma ao produto final. Não nos esqueçamos que o termo grego original para designar “arte” era *téchne*, isso significa que, nas origens, a técnica já implicava a criação artística, ou que, em outros termos, havia já uma dimensão estética implícita na técnica.⁹

E, se essa hipótese é plausível, o que estaria escondido nos projetores de vídeo (e em suas imagens virtuais) cada vez mais frequentes nos palcos da

9. Arlindo Machado. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, Campinas: Papirus, 2007, p. 223.

cidade? Se procurarmos bem, será que encontraremos neles o nosso *Zeitgeist*? Um teatro de nossa época? Será que o uso das ferramentas contemporâneas, com suas técnicas e demandas intrínsecas, despertariam o “gênio da lâmpada”?

Ressalvando que o mero uso das ferramentas não dispensa o “engenheiro e arte” do artista para obter um bom resultado, eu acredito que sim. Muito embora, o tubarão em formol de Damien Hirst, certamente contemporâneo, nos lembre que arte não tem regras e pode ser feita com qualquer coisa.

Em tempo, é significativo pensar que quase todo o modernismo foi escrito em máquinas de escrever. E o projeto genoma humano, no computador...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

A HIBRIDIZAÇÃO DAS MÍDIAS E SUAS LINGUAGENS É QUASE UMA CONSEQUÊNCIA DESSA BUSCA POR UMA EXPRESSÃO MULTIMÍDIA. EXEMPLO CLÁSSICO DISSO SÃO AS VIDEOCRIATURAS DE OTÁVIO DONASCI.

EXPRESSÃO MULTIMÍDIA

Ao recente convívio no palco das novas *mídias* digitais com as antigas *mídias* analógicas tem-se chamado *teatro multimídia*. Considero artisticamente significativo quando essa “coexistência multimídia” consegue expressar-se como uma singularidade. Como “expressão” una da multiplicidade, um amálgama intencional das partes. Em multimídia, “o todo não é a soma das partes, mas a expressão da soma das partes”, como diria Arthur Koestler. A hibridização das mídias e suas linguagens é quase uma consequência dessa busca por uma *expressão multimídia*. Exemplo clássico disso são as *video-criaturas* de Otávio Donaschi, artista pioneiro da videoarte no Brasil e meu parceiro em várias obras.

Pela foto ao lado, vemos que a *criatura* é muito mais do que um televisor na cabeça de uma pessoa. É um novo ser, meio real, meio virtual; com linguagem própria e expressão absolutamente original. Quando *olhamos* para ela, não percebemos os diferentes *meios* que a compõem: vemos apenas uma única e expressiva síntese.

Em um espetáculo *multimídia*, não é diferente. Talvez o espaço seja maior e haja mais elementos, mas quem faz a emenda das partes continua sendo o público (que, só por isso, já é *participador*). E, hoje, mais do que em qualquer época anterior, sua treinada percepção multissensorial lerá atores, textos, imagens, ambientes, fragmentos e todas as multiplicidades que compõem a cena *multimídia* com enorme facilidade.

E, sem se dar conta dessa habilidade, o público alternará entre os diferentes *meios*, suportes e linguagens, compondo suas narrativas e fruindo da



originalidade artística que a expressão desse mix saltitante de mensagens em movimento lhe disponibilizará.

Por outro lado, pergunto-me se a busca por uma unidade expressiva não seria coisa moderna. Indago como seria a expressão da fragmentariedade e do estranhamento da soma das partes? Como seria a expressão artística da *des-síntese*? São questões para os jovens encenadores.

MÍDIA-SAPIENS E DRAMATURGIAS MULTIMÍDIA

Dramaturgia multimídia é o urdimento de partituras neonarrativas (nem sempre lineares) a partir de várias linguagens, não só do texto. No teatro dramático, a dramaturgia da palavra escrita está no centro do processo teatral, o que, por si só, reforça um pensamento mais linear. A multimídia, simultânea e não linear, não é mais assim: outros meios conduzem a outras dramaturgias e, portanto, a outras formas de organização cênica.

Ator e público são mídias conscientes – denomino-as *mídia-sapiens*. São meios altamente complexos com capacidade de gerar suas próprias mensagens. São meios criativos. Operam linguagens verbais, não verbais e multissensoriais. Mesmo no teatro dramático, por exemplo, o ator não é um repetidor dogmático do texto, um eco da palavra escrita. Ele é um “transcriador”¹⁰ quando traduz criativamente o escrito para o oral e altera a mensagem original.

Para muitos, o ator é considerado a *mídia* mais importante do teatro. E o público, o observador não interferente que recebe passivamente as informações. O paradigma quântico trouxe uma nova visão sobre isso ao afirmar que não há observadores passivos; em maior ou menor grau, todos interferem na coisa observada, são todos *participadores*. O conceito de interatividade está embutido na hipótese quântica, mas disseminou-se no cotidiano com os

dispositivos digitais. Hoje, está em todo lugar, inclusive no teatro.

No decorrer de minhas experiências com interatividade, o público foi ganhando importância, até tornar-se o ator principal, o *público-*

herói. E quando isso aconteceu, ele virou mais uma *mídia* de meu repertório *multimidiático*. Tornou-se a informação artística, tanto quanto receptor dela.

O CONCEITO DE INTERATIVIDADE ESTÁ EMBUTIDO
NA HIPÓTESE QUÂNTICA, MAS DISSEMINOU-SE NO
COTIDIANO COM OS DISPOSITIVOS DIGITAIS. HOJE,
ESTÁ EM TODO LUGAR, INCLUSIVE NO TEATRO.

10. Termo do poeta e tradutor Haroldo de Campos.

O *participador*, além de vivenciar as experiências propostas, constituía o próprio espetáculo; processualmente, em fluxo: arte em fluxo, teatro em fluxo.

E, ao elegê-lo a *mídia* mais importante no processo teatral (pois sem ele o ato teatral também não se completaria) eu interfeirei no eixo dramático – o conflito deslocou-se do jogo apenas entre atores para o jogo entre o público e todos os elementos a sua volta. Esse atravessamento desterritorializa a estrutura do teatro tradicional. Portas se abrem a novas pesquisas cênicas e, também, a experiências híbridas com outros saberes.

Com o público no centro da experiência artística, as formas de organização do espetáculo tiveram

que ser repensadas. Por um lado, a proximidade física disponibilizava seus sentidos às novas possibilidades de dramaturgia, tais como tato, cinestesia, olfato e paladar. E também pelo *contágio da imaginação*. Por outro, a mudança do eixo do conflito criava a necessidade de uma nova dramaturgia para o público-participador. O *participador* jogaria com quem e como?

O desafio era encontrar uma dramaturgia que colocasse o *participador* no centro da ação, tornando-o parte do conflito, e não apenas observador do jogo de terceiros. Que não fosse apenas verbal, mas que aceitasse os fragmentos e multiplicidades das mídias e linguagens do espetáculo. Uma dramaturgia plástica, capaz de amoldar-se às imprevisibilidades do *público-herói*.

O início dessas pesquisas com o *público-herói* foram as Expedições Experimentais Multimídia, que fiz com Otávio Donasci, na década de 1990.

O DESAFIO ERA ENCONTRAR UMA DRAMATURGIA QUE COLOCASSE O *PARTICIPADOR* NO CENTRO DA AÇÃO, TORNANDO-O PARTE DO CONFLITO, E NÃO APENAS OBSERVADOR DO JOGO DE TERCEIROS.

EXERCÍCIOS MULTIMIDIÁTICOS

Abaixo, uma tentativa de classificação dos exercícios multimidiáticos realizados entre 1989 e 2012, com Otávio Donasci e outros parceiros¹¹. A descrição e o comentário sobre esses exercícios ficarão para outra oportunidade.

Interatividade com o conceito do *público-herói*

- Expedições Experimentais Multimídia (com Otávio Donasci)
- *Viagem ao Centro da Terra*, no túnel desativado sob o rio Pinheiros (1992).
- *A Grande Viagem de Merlin*, itinerante, 130 km entre São Paulo e Jundiaí (1995); com textos de Luis Alberto de Abreu.

11. Mais informações sobre estes espetáculos em www.centrodatterra.com.br e teatro@centrodatterra.com.br.

- *Viagem ao Centro da Terra RJ*, em uma instalação inflável de 1 km de extensão (2001).

Interatividade com o conceito do público-mídia

- *Pneuma* – Instalação aero-cinética (2007)
- *Teatrokê* (2010)

Expressão multimídia no palco

- *525 Linhas*, texto de Marcelo Rubens Paiva (1989)
- *Biliri e o pote vazio* (2011)

RICARDO KARMAN é diretor de teatro e artista multimidiático.

A teatralidade extraída do real: a ficção como uma janela para a realidade¹

Antonio Duran

Quando a bala penetra no corpo, juntando com o calor da pólvora e a velocidade que ela entra no corpo, ela vai explodir, então o que acontece? Ela vai atingir várias partes do corpo. A partir do momento em que ela penetrou, ela vai abrir, como se fosse uma flor.²

Esse discurso, que narra o percurso de um projétil desde o momento em que perfura um corpo humano até o instante em que se estilhaça em fragmentos dentro dele, como se fosse o desabrochar de uma flor, ajuda a exemplificar como a qualidade ficcional, e por sua vez também teatral, está presente num dos maiores centros de treinamento policial da América Latina, localizado no bairro paulistano de Pirituba, lugar que fez parte da pesquisa de campo para a realização do espetáculo *Chácara Paraíso*, apresentado em São Paulo em 2007. Segundo Stefan Kaegi, nesse espetáculo o que lhe interessava era a teatralidade da Polícia Militar, uma vez que os soldados são de certa forma atores que vestem fardas como se

1. Uma aproximação às ideias de criação do coletivo alemão Rimini Protokoll a partir da palestra e entrevista concedidas por Stefan Kaegi à SP Escola de Teatro, em novembro de 2013. O Rimini Protokoll é formado atualmente por Helgard Haug, Stefan Kaegi, e Daniel Wetzel. Desde 2002, todos os seus trabalhos têm sido escritos coletivamente sob o selo Rimini Protokoll. Para mais, ver: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>>.

2. Relato fornecido por um jovem policial no campo de treinamento da Polícia Militar Chácara Paraíso, em São Paulo. Ele faz parte do material da pesquisa de campo registrada em vídeo pela equipe de criação do espetáculo *Chácara Paraíso*, realizado em 2007 e dirigido por Stefan Kaegi e Lola Arias, segundo as ideias do coletivo alemão Rimini Protokoll.

O TRABALHO SURTIU DO EMBATE ENTRE DUAS CULTURAS BEM DIFERENTES, A PARTIR DE UMA VISITA A UMA CENTRAL DE ATENDIMENTO NA ÍNDIA, ONDE MAIS DE CEM TELEFONISTAS LIGAVAM PARA NÚMEROS DE APARELHOS CELULARES DE PESSOAS EM LONDRES.

fossem figurinos, se servem da lei como um texto, e ensaiam como invadir as favelas, as quais são construídas cenograficamente.

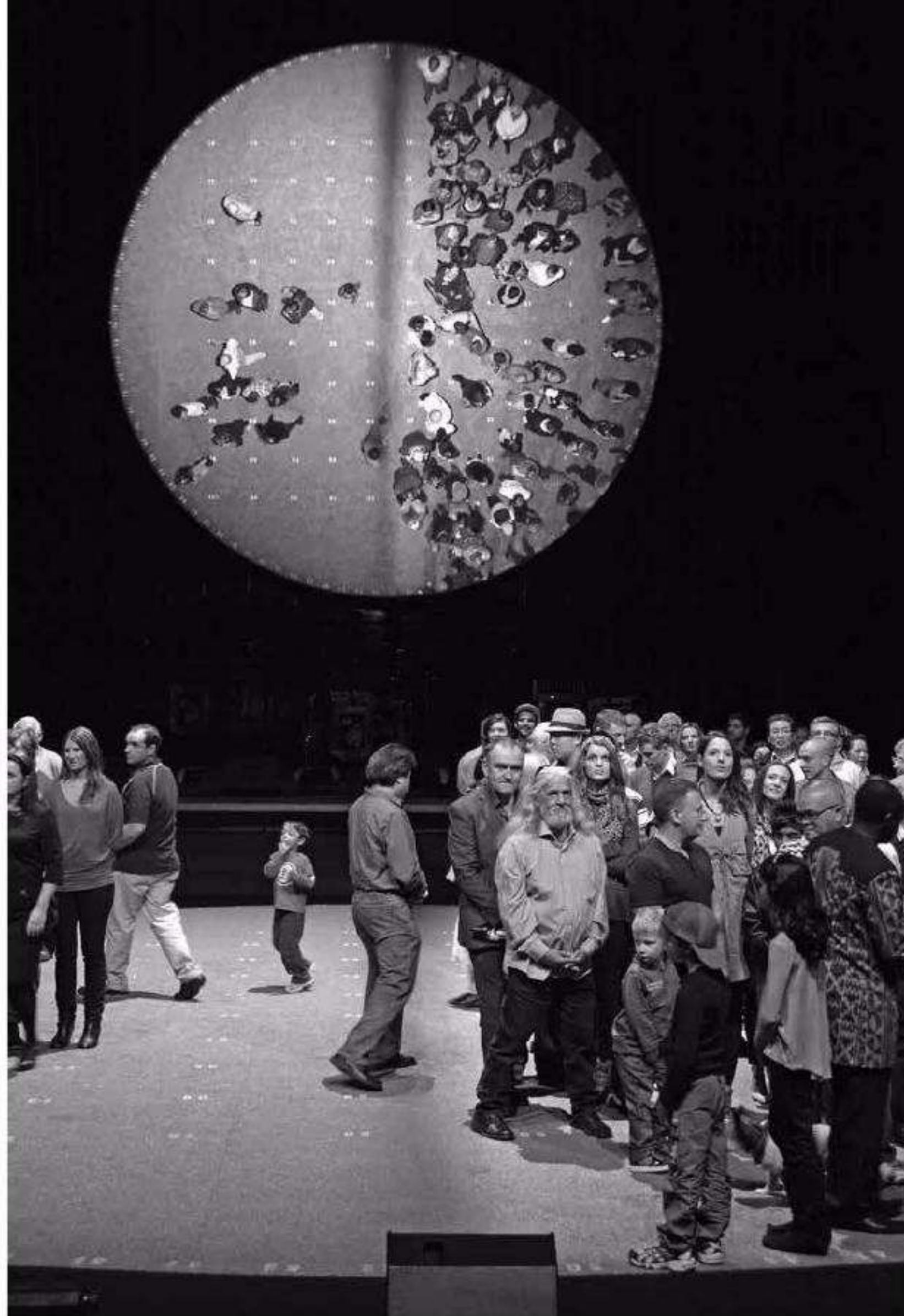
Também em outros trabalhos, como o *Projeto 100%* e *Call Cutta*, é possível identificar a teatralidade presente na realidade e que contagia a ação teatral. No *Projeto 100%*, realizado em várias cidades do mundo – como Tóquio, Melbourne, Berlim, San Diego, Cracóvia, Londres, Viena, entre outras –, o Rimini Protokoll trouxe para a cena uma amostragem estatística do perfil de todos os cidadãos de uma cidade. Em qualquer das edições deste trabalho,

cem pessoas, selecionadas por gênero, idade, bairro onde residem, país de origem, etc., mantinham-se no palco e eram filmadas verticalmente. À medida que se movimentavam, ao se apresentarem ou responderem a perguntas, por exemplo, projetava-se ao

fundo o deslocamento delas, visto de cima, sendo que o público acompanhava a formação ao vivo de um painel estatístico de acordo com o posicionamento dos corpos no espaço. As respostas indicavam, sobretudo, um retrato percentual atualizado de preferências, crenças, perfil e posicionamento ideológico de toda uma cidade e revelavam, por exemplo, quantos eram favoráveis à pena de morte, aos imigrantes, ao casamento homossexual, ou se pertenciam a uma comunidade religiosa ou participavam de um partido político, se fumavam maconha, se trabalhavam com aquilo que sonharam quando criança, etc. Mesmo com a elaboração antecipada de uma “dramaturgia das perguntas”, a imprevisibilidade daquilo que poderia acontecer no palco, com apenas cinco encontros com as cem pessoas antes da estreia, fornecia a qualidade ficcional inerente à realidade de suas vidas. Diz Kaegi que “nos momentos autênticos e patéticos, que não são previsíveis, encontra-se aí uma outra qualidade teatral”³.

Já na obra *Call Cutta*, o Rimini Protokoll extrai a teatralidade de fora do contexto da cena, baseada, neste caso, na realidade do mundo empresarial. O trabalho surgiu do embate entre duas culturas bem diferentes, a partir de uma visita de Kaegi a uma central de atendimento (*Call Center*) na Índia, onde mais de cem telefonistas ligavam para números de aparelhos celulares de pessoas em Londres. “Não falavam que estavam na Índia, se davam nomes de ingleses, inclusive fingiam sotaque em inglês, se informavam sobre o tempo na Inglaterra e comentavam a previsão do tempo: ‘Chove muito hoje, né?’”, conta Kaegi. Primeiramente, comunicavam que a pessoa ganhara uma

3. Entrevista dada por Stefan Kaegi ao autor na sede da SP Escola de Teatro da Praça Roosevelt em 18 de novembro de 2013. Todas as citações seguintes farão referência a essa entrevista.



PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

Cena da performance final de *100% Melbourne*, conceito e direção de Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzels, Melbourne, 2012. © City of Melbourne 2012. Imagem de Carla Gottgens.

viagem e que somente precisariam conferir alguns dados. Ao final de um questionário, quando confirmavam o endereço, os atendentes diziam um nome errado que, obviamente, o londrino não reconhecia. Pediam desculpas e informavam que a pessoa não havia ganhado nada. Segundo Kaegi, o objetivo das ligações era colher informações de cidadãos londrinos para depois vendê-las, como bancos de dados cadastrais, para empresas que fazem campanhas de vendas e *marketing* promocionais. E o que passou a lhe interessar seria mudar essa perspectiva de conversação à distância entre dois continentes, com fins comerciais, para um projeto em teatro.

Em *Call Cutta*, realizado em Berlim, na Alemanha, em 2004, os espectadores recebiam um aparelho de telefone celular e caminhavam pela cidade orientados pelos telefonistas. “Os indianos guiavam os berlinenses na sua ci-

dade sem nunca terem ido a Berlim.” Durante o percurso, estabelecia-se certo “jogo-enigma” para descobrir quem estava do outro lado da ligação telefônica, o que era desvendado ao final, quando os espectadores encontravam um computador, ao mesmo tempo em que podiam ver na tela seu parceiro virtual de percurso, que se encontrava a mais de 7 mil quilômetros de distância.

Em relação a esse tipo de prática, que extrai do real sua qualidade teatral, vale mencionar o ponto de vista da pesquisadora Helga Finter, publicado originalmente na revista argentina *Teatro al Sur*, sobre os trabalhos da nova geração de artistas da Alemanha, no início do século XXI, entre eles, os do Rimini Protokoll.

Ao deixar os espaços convencionais e renunciar – na maior parte – ao emprego de atores profissionais, seu teatro se situa entre a instalação de vídeo e a instalação sonora, se torna *event* encenado ou ação teatral, e tem como campo de intervenção o real, de onde busca extrair a qualidade espetacular e teatral para, em um movimento de ida e volta, contaminar o teatro com uma hiper-realidade.⁴

CONTEXTOS: PRODUÇÃO E FORMAÇÃO

Além dessas propriedades, que apontam a utilização dos elementos ficcionais já presentes na realidade para a formatação das ações teatrais do Rimini Protokoll, é possível pensar suas práticas também numa chave de en-

EM *CALL CUTTA*, REALIZADO EM BERLIM, EM 2004, OS ESPECTADORES RECEBIAM UM APARELHO DE TELEFONE CELULAR E CAMINHAVAM PELA CIDADE ORIENTADOS PELOS TELEFONISTAS. “OS INDIANOS GUIAVAM OS BERLINENSES NA SUA CIDADE SEM NUNCA TEREM IDO A BERLIM.”

tendimento diversa daquela que as interpreta unicamente como manifestações de um teatro documental que, dentre outras particularidades, não utiliza atores profissionais e dispensa, frequentemente, o palco convencional e a literatura dramática.

Assim, parece instigante investigar um pouco mais o contexto cultural de onde têm emergido as práticas de um teatro contemporâneo aberto não somente à apropriação de outras linguagens artísticas, mas também inquie-

4. Helga Finter, A teatralidade e o teatro – espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha, *Próximo Ato*, 2007. Publicado pela primeira vez na revista *Teatro Al Sur*, n. 25, outubro de 2003 (Tradução autorizada para o evento Próximo Ato 2007, promoção Itaú Cultural, São Paulo, SP). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga_finter.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.



to com as formas canonizadas presentes na maioria das produções teatrais na Alemanha. Segundo Kaegi: “Na Alemanha os fundos vão para o teatro estatal, que tem elenco fixo e a cenografia tem que se produzir meio ano antes. Uma estrutura rígida. São muitas regras que produzem obstáculos para se produzir arte de formas mais híbridas”.

Outro aspecto particular dessa produção diferenciada do teatro alemão contemporâneo, em particular do coletivo (que é também um “selo”) Rimini Protokoll, parece ser o tipo de formação desses artistas-diretores, heterogênea nas diversas linguagens artísticas e generalista quanto aos campos do

Cena da performance final de *100% Melbourne*, conceito e direção de Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, Melbourne, 2012. © City of Melbourne 2012. Imagem de Carla Gottgens.

conhecimento. Segundo Kaegi, essa é a formação que se dá, por exemplo, na Universidade de Giessen, onde a referência aos cânones da literatura dramática e do trabalho de atores não é o mais importante.

No programa, você estuda um pouco de psicologia, um pouco de literatura francesa, um pouco de literatura russa, um pouco de filosofia, um pouco de história do teatro, um pouco de técnica de luz, um pouco de técnica de atuação, um pouco de dança, mas não para ser um especialista. E isso é o mais importante, que você não se torne um técnico ,profissional porque, depois, quando você for pensar que tipo de teatro irá fazer, talvez você nem precise daquela técnica...

Refletindo sobre isso, Kaegi destaca a importância, para seu trabalho de criação, das referências advindas dos filmes, da música e de indústria pop,

KAEGI DESTACA A IMPORTÂNCIA, PARA SEU TRABALHO DE CRIAÇÃO, DAS REFERÊNCIAS ADVINDAS DOS FILMES, DA MÚSICA E DA INDÚSTRIA POP, AS QUAIS EXERCERAM SIGNIFICATIVA INFLUÊNCIA NA FORMAÇÃO ESTÉTICA DE SUA GERAÇÃO.

as quais exerceram significativa influência na formação estética de sua geração, como também da anterior e, por isso, se constituíram numa espécie de material a ser estudado e decifrado, tão importante quanto os

cânones da literatura. E complementa que “para saber o que você quer [fazer artisticamente], imagino que uma das coisas mais importantes é assistir a muito teatro e tentar fazer você mesmo, e acho que isso nós fizemos lá [em Giessen] durante esse tempo...”.

É possível notar nessas reflexões a valorização de um tipo de formação que privilegia o pensamento estético anterior ao pensamento técnico, e este último não como fim, mas como meio. Entre suas primeiras observações, na palestra que ofereceu a um público majoritariamente composto por estudantes, Kaegi destacou achar mais importante que eles saibam primeiro o que querem fazer para depois procurarem as tecnologias.

PRESSUPOSTOS: O TEATRO E O ESPECTADOR

Outros pressupostos estéticos estão presentes em suas criações, a exemplo da preferência pelo termo *teatro* em vez de *performance* para se referir a sua prática. Para ele, a palavra *performance* está mais associada ao desempenho de carros, especialmente os alemães, ou ao índice de desempenho da bolsa de valores ou do banco alemão. Já quando pensa em arte, relaciona-a com Marina Abramovic e outras pessoas que se torturam para sacralizar seus

corpos e exercer uma forma de martírio em nome das artes, o que seria uma ambição sobremaneira autocentrada e, ainda, que teria fronteiras com o xamanismo. Kaegi destaca que estudou e fez *performances* na época da faculdade; contudo, ressalta que talvez elas não tenham sido tão sangrentas como outras e, assim, esclarece suas razões

para ter abandonado esse caminho da arte, de uma suposta pretensão de possuir uma dimensão quase que sagrada, a qual não lhe interessava.

Para ele, o teatro diz respeito aos papéis da ficção, da realidade, da representação, mas também do entretenimento. Por sua vez, tal entretenimento não tem o significado daquilo que é superficial, como acontece com as piadas nas comédias de tipo *stand-up*, mas é entendido a partir da capacidade do pensamento de se manter atento. E, nesse sentido, ele também considera que o essencial no teatro seria sua vivacidade, a vitalidade de um espectador presente numa situação e atento a sua experiência.

É nessa perspectiva, portanto, que Stefan Kaegi tenta realizar sua vontade de aproximar as pessoas de uma realidade à qual elas não têm acesso, ao possibilitar uma experiência para além do que é apresentado pelos meios de comunicação. Levando em conta sua experiência como jornalista, profissão que exerceu antes de estudar artes plásticas e teatro, considera que ainda hoje continua a trabalhar de modo parecido; todavia, observa que, enquanto os jornais afastam as pessoas da realidade, ele tenta aproximá-las. Ao refletir sobre a experiência do público em seus trabalhos, percebe que há uma interatividade maior atualmente do que no passado e, por isso, deve-se levar mais a sério as capacidades do espectador. O teatro não deveria ser utilizado como meio para educar ou dar a palavra final sobre algo, uma vez que o público possui também uma “porta do saber”. A sociedade se transformou e os artistas não devem estabelecer uma relação hierárquica, de cima para baixo, como se fossem detentores de um saber, conforme se deu, segundo Kaegi, nos anos 1980, quando os artistas se satisfaziam com o fato de o público não entender suas obras. Hoje em dia, as pessoas adquirem informações de maneira mais horizontal. Ele observa ainda que, na Alemanha, por exemplo, alguns blogs de noticiários políticos têm mais audiência que os canais centrais da televisão.

Nesse sentido, então, pode-se pensar a instauração da forma “jogo”, estabelecida em alguns de seus trabalhos, a exemplo de *Call Cuta* e *Remote São*

KAEGI TENTA REALIZAR SUA VONTADE DE APROXIMAR AS PESSOAS DE UMA REALIDADE À QUAL ELAS NÃO TÊM ACESSO, AO POSSIBILITAR UMA EXPERIÊNCIA PARA ALÉM DO QUE É APRESENTADO PELOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

AO REFLETIR SOBRE A EXPERIÊNCIA DO PÚBLICO EM SEUS TRABALHOS, PERCEBE QUE HÁ UMA INTERATIVIDADE MAIOR ATUALMENTE DO QUE NO PASSADO E, POR ISSO, DEVE-SE LEVAR MAIS A SÉRIO AS CAPACIDADES DO ESPECTADOR

*Paulo*⁵, como um modo de se relacionar com um público não só mais horizontal, mas também interativo. Ao mencionar a palavra *play*, Kaegi destaca seus dois significados em língua inglesa, jogar e atuar, que ajudam a traduzir melhor sua ideia do que seria o protagonismo do espectador.

DESAFIOS: AS TECNOLOGIAS, O DESLOCAMENTO DE PAPÉIS E A PESQUISA

Em relação ao teatro feito na Europa, Kaegi entende que o grande desafio seria reestruturar aquele formato cheio de regras, como mencionado anteriormente, que cria obstáculos para se pensar uma forma de produção mais híbrida e outras formas futuras de arte. Nesse sentido, vislumbra uma vantagem do teatro da América Latina, já que não existem aqui estruturas tão rígidas quanto as que existem na Europa. Outro desafio seria a confrontação com as tecnologias, em especial do videogame e da internet, meios que irão ocupar cada vez mais os artistas no teatro. Kaegi acredita que irão surgir novas formas interessantes a partir desse confronto e espera, em breve, a primeira peça realizada somente através do Skype: “Sei que isso vai existir daqui a pouco”.

A partir dos relatos sobre seus processos de criação, assim como os do Rimini Protokoll, outras questões se colocam, em especial aquelas que apontam para a significativa diferença quanto ao papel agenciador e mediador desempenhado pelos criadores, bem como a importância dada

KAEGI ACREDITA QUE IRÃO SURTIR NOVAS FORMAS INTERESSANTES A PARTIR DO CONFRONTO COM A TECNOLOGIA E ESPERA A PRIMEIRA PEÇA REALIZADA SOMENTE ATRAVÉS DO SKYPE: “SEI QUE ISSO VAI EXISTIR DAQUI A POUCO”.

às etapas da pesquisa teórica e de campo. Nos seus trabalhos em que os “especialistas”⁶ eram policiais, ex-policiais e seus familiares, ou crianças, filhas de diplomatas e executivos de empresas multina-

cionais, ou cidadãos que representavam uma amostragem estatística da composição de uma cidade, como nos espetáculos *Chácara Paraíso*, *Airport Kids* e *Projeto 100%*, respectivamente, tanto o processo de seleção (*casting*) quanto o de negociação envolveram grande parte do tempo e da energia investidos. Em *Airport Kids*, por exemplo, além da tarefa de negociar com as crianças o que poderia fazer parte das letras das músicas que eram cantadas e tocadas ao vivo por elas, também era necessário negociar com os

5. *Audio tour* teatral dirigido por Stefan Kaegi, realizado em São Paulo em novembro de 2013.

6. Nome dado aos atores não profissionais.

país. Selecionar as pessoas, convencê-las a participar e, depois, negociar o que pode e não pode ser dito são tarefas, segundo Kaegi, que constituem a parte mais difícil do processo.

É possível depreender, a partir destes exemplos, que, para o coletivo alemão, a realidade da vida cotidiana é prenhe de ficções. Sua pesquisa visa capturá-las e emoldurá-las num espetáculo, como se fosse uma janela de onde se pode conhecer uma realidade mais profunda, e para ser cada vez mais um jogo compartilhado com o público. Essa empreitada solicita, por sua vez, um processo de pesquisa que exige não só o aprofundamento da investigação como também a verticalização do olhar sobre a realidade, na tentativa de entender os “porquês” de ela se produzir e os “comos” ela se produz. Parece ser desse modo que um tipo de produção do teatro contemporâneo vem atritando as fronteiras de seu próprio fazer.

ANTONIO LUIZ GONÇALVES JUNIOR (Antonio Duran) é ator, diretor e dramaturgista; pesquisador da cultura na sociedade do espetáculo e da estética contemporânea; mestre em comunicação e mercado, e formador convidado da SP Escola de Teatro.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o processo criativo do encenador no teatro contemporâneo]

Celina Sodré, Ruy Filho, Renato Ferracini e Eric Lenate conversam sobre o processo de criação e o papel do encenador no teatro contemporâneo, sob a coordenação de Rodolfo García Vázquez

No teatro contemporâneo, já está perfeitamente assimilada a ideia de que o processo que constitui a obra deixa nele suas marcas, às vezes com traços bastante evidentes. É também consenso que não há mais modelos prévios de como compor uma encenação: cada processo é único, forjado na combinação ímpar dos muitos elementos que o integram. Para esta Roda de conversa¹, em nome da revista A[L]BERTO, o encenador Rodrigo García Vázquez convidou Renato Ferracini, integrante do grupo Lume e professor no programa de pós-graduação da Unicamp, o crítico, editor e encenador Ruy Filho, a diretora e pedagoga carioca Celina Sodré e Eric Lenate, representante da nova geração de encenadores paulistas, para relatarem como cada um deles trabalha, como fazem suas escolhas estéticas e como estas definiram suas trajetórias artísticas.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Convidamos aqui diretores de carreiras bastante próprias, com diferenças de abordagem no processo teatral, para a gente ter esse bate-papo. Cada um deles vai falar um pouquinho sobre a sua experiência pessoal, sobre os seus desafios, sobre a maneira como encara o processo de criação, como acontece o processo criativo desse artista chama-

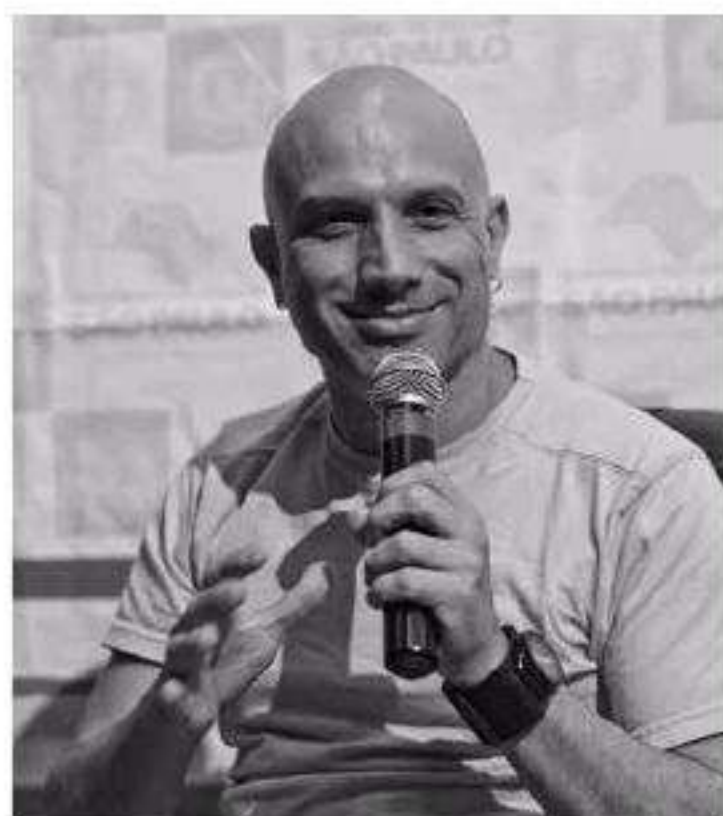
1. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro aberto ao público, ocorrido em 22 de fevereiro de 2014, nas dependências da SP Escola de Teatro.

do “encenador”, ou “diretor”... Eu prefiro “encenador”... Então, para a gente começar, minha proposta é que, em poucas palavras, cada um de vocês se apresente e fale um pouquinho da sua trajetória como artista, está bem? Então, à vontade...

RUY FILHO: Boa tarde a todos... Meu nome é Ruy Filho, sou diretor de uma companhia de teatro que se chama Antro Exposto e editor de uma revista de teatro que se chama *Antro Positivo* – já deu para ver que eu não sou muito criativo [risos]... Eu acho que, para falar rapidamente sobre como criamos na companhia, vou ser bem pontual, mas queria problematizar, já colocando que a gente parte sempre do princípio de que criar um espetáculo, dirigir um espetáculo, é também um processo de criar a produção simbólica e material ao mesmo tempo. Isso significa levantar, ao mesmo tempo, os princípios narrativos do espetáculo, os símbolos e as suas capacidades efetivas de serem realizados. Isso no cenário, na luz, na imagem, no corpo do ator e em todo o resto que envolve um espetáculo. Dessa maneira, a gente parte para um outro viés, que é destacar a ideia do ator como sujeito desse espetáculo, e partir de uma perspectiva de que “sujeito” é “aquele que se sujeita a”. O sujeito está sempre em movimento [em relação] a um objeto que gera a sua necessidade de presença. Por isso, o aspecto simbólico para a gente é muito fundamental na constituição de uma narrativa, e a gente entende que narrativa não é necessariamente o “contar a história”, mas o acúmulo de ritmos, e isso perpassa todos os elementos da cena, inclusive a presença do espectador como um observador ativo na construção desse ritmo...

Nesse viés, cada trabalho da companhia – nós fizemos quatro trabalhos – cada um foi criado a partir de um olhar muito específico. Em alguns, a gente trabalhou com o texto como matéria-prima, em outros, com o ator como matéria-prima, e em outros, com nada como matéria-prima. A gente ficava horas se olhando no ensaio até alguém ter vontade de realizar alguma coisa, e a partir disso uma narrativa foi surgindo. Não há, dentro da Antro Exposto, uma regra muito fácil para que a gente possa delimitar qual seja o nosso processo de criação. Mas há, no resultado que se revela ao final, a perspectiva do signo como narrativa, da direção como uma ambiência de coordenação... – aí eu concordo com o Rodolfo com o termo de “encenador”, mais do que “diretor”, prefiro também ser chamado de “encenador” porque o encenador é aquele que orchestra tudo isso em cena, o diretor é aquele que normalmente dirige e determina aquilo que tem que ser feito. No Antro todo mundo acaba contaminando o processo do outro, ainda que não seja um teatro colaborativo. Mas é um ambiente de percepção das relações tanto simbólicas quanto humanas que caminham num instante de criação.





Não há uma lógica. O caos é um instrumento absoluto que a gente tenta gerar lá dentro, de uma ideia de que o sujeito é instável, e de que, portanto, nós artistas somos instáveis e que o mais fundamental num processo não é a certeza, mas o erro. Isso para a gente é o pilar de tudo.

RENATO FERRACINI: Boa tarde... Primeiro, eu queria agradecer o convite, é muito legal estar aqui, a gente fica um pouco isolado de São Paulo, apesar de estar perto... Eu sou do Lume, somos de Campinas, então agradeço o convite, é sempre muito legal estar aqui para debater... Agora, eu sou um pouco o patinho feio da mesa, porque eu não sou diretor e não sou encenador. Eu sou um ator de um grupo, do Lume, que são sete atores, cujo diretor morreu em 1995, e a gente não tem um diretor até hoje no grupo. Mas eu acho que entendo, talvez, a minha função na mesa, que não é falar especificamente sobre encenação, mas sobre os processos criativos que o Lume tem, justamente pelo fato de a gente não ter diretor, de ter vários processos criativos muito diferenciados, de ter espetáculos para os quais a gente convida diretores de fora, o que determina uma certa relação dentro do processo criativo... Em outros espetáculos um dos atores sai e faz o papel de encenador, e em outros espetáculos, ainda, os próprios atores não querem diretor, não querem encenador e de certa forma organizam, ou tentam organizar o espetáculo de uma forma a suprir o papel do encenador. Alguns espetáculos, por exemplo, o espetáculo *Café com queijo* foi criado dessa maneira: os quatro atores se organizaram como atores e ao mesmo tempo como encenadores. Então, apesar de eu não ser diretor, e nem encenador, eu acho que talvez o meu papel aqui nesta mesa seja navegar um pouco por essas questões todas. Mas já devo adiantar que eu não vou contribuir muito com a questão da teoria da encenação justamente porque eu não sou um encenador e não tenho pensamento aprofundado sobre essa ação específica. Mas talvez possa contribuir com essas relações de processos criativos diferenciados dentro de um grupo. Bem... e depois a gente conversa mais...

CELINA SODRÉ: Então, boa tarde... Eu sou Celina Sodré, sou do Rio de Janeiro, venho raramente a São Paulo, então hoje é uma data especial. Agradeço muito o convite de estar aqui porque a gente está bem perto, o Rio é razoavelmente perto, mas tem uma espécie de separação e é muito bom quando a gente tem essa possibilidade de se encontrar. Eu sou diretora – eu também não sou encenadora [risos] –, eu estou mais filiada a uma linha que algumas pessoas chamam de “diretor-pedagogo”, eu me considero uma “diretora-pedagoga”, que descende lá do Stanislavski e do Grotowski. Eu venho bem nessa linha e esses são os meus dois mestres principais, então, o meu trabalho

é um trabalho muito focado na direção de ator. Logicamente, como eu dirijo uma companhia que já tem 23 anos, eu já dirigi quase quarenta espetáculos, então, obviamente, de certa maneira, eu também sou encenadora porque os espetáculos acontecem, mas, eu não me chamaria “encenadora”... [dirigindo-se a Renato Ferracini] E apesar de você dizer que é um patinho feio... nem tão feio assim [risos]... eu, em 1989, fui com o Burnier para a Califórnia, para estudar com o Grotowski, fomos os dois juntos. Então temos um parentesco aqui, não é? O Burnier era o diretor do Lume e... foi uma experiência muito importante, para nós dois, foi fantástico ter ido, ter passado três semanas com o Grotowski lá na Califórnia, foi

muito importante...

A minha companhia, o Estúdio Stanislavski... eu já era diretora nessa época quando fui para esse en-

contro com o Grotowski na Califórnia... eu fundei a companhia porque ele me disse que o trabalho que eu queria fazer, que eu estava pesquisando, só seria possível se eu criasse uma companhia. E assim, seguindo essa orientação dele, dois anos depois, consegui criar o Estúdio Stanislavski, que está fazendo 23 anos agora. Então, a minha pesquisa, que eu venho desenvolvendo ao longo dos anos, é sobre o Stanislavski e sobre o Grotowski. A partir deles, faço um trabalho que é tipicamente de pesquisa... Acho que é isso... para começar...

A MINHA PESQUISA, QUE EU VENHO DESENVOLVENDO AO LONGO DOS ANOS, É SOBRE O STANISLAVSKI E SOBRE O GROTOVSKI. A PARTIR DELES, FAÇO UM TRABALHO QUE É TÍPICAMENTE DE PESQUISA

ERIC LENATE: Boa tarde, eu sou Eric Lenate. Eu estou bastante por aqui, porque eu trabalho com vocês [dirigindo-se à plateia] em algumas atividades específicas do curso de Direção, e também com a Pedagogia, no trabalho de orientação dos núcleos dos experimentos. Eu sou diretor e encenador de teatro, não sei em que medida eu sou mais um do que o outro, ou menos um do que o outro... E a minha experiência é muito menos vasta e muito menos importante do que [a dos] meus colegas que estão aqui conversando comigo... mas eu vou contar um pouco da minha história, para que a gente possa entender um pouco desse negócio de processo criativo no teatro contemporâneo. Eu comecei a fazer teatro na adolescência, depois de ter feito dança e depois de um bom tempo tentando me inserir no cenário teatral quase que a todo custo, trabalhando como contrarregra, cenotécnico, assistente de palco, camareiro, com tudo que eu podia imaginar. E eu fui me inserindo, depois conhecendo pessoas, e comecei a trabalhar como ator, comecei a trabalhar em alguns grupos amadores daqui de São Paulo, até que um dia eu fui parar no Centro de Pesquisa Teatral, e lá eu permaneci durante quatro anos, como integrante do Grupo Macunaíma e do CPT, que

é coordenado pelo Antunes Filho. Lá fiz alguns espetáculos, fui integrante do núcleo de cenografia do CPT, e acabei começando a minha trajetória como diretor e como encenador, com o espetáculo *O céu cinco minutos antes da tempestade...* O trabalho estreou em 2008, mas, infelizmente, minha trajetória no CPT se encerrou no início de 2009, e desde então eu venho fazendo um trabalho, para minha felicidade e bastante sorte, no qual eu consigo realizar encontros com outros profissionais, com produtores, atores, outras pessoas que têm suas iniciativas, seus projetos...

Eu infelizmente não faço parte de nenhuma companhia, não tenho nenhuma companhia que esteja sob a minha orientação e direção, então, acho que eu me inscrevo aqui num plano de discussão bastante diferente, que são os processos criativos, ainda possíveis, em um teatro feito através de parcerias momentâneas, parcerias que têm certo tempo de duração. É diferente de um trabalho em uma companhia de teatro em que você consegue estabelecer laços, tanto emocionais, quanto profissionais, quanto criativos com as pessoas, a médio prazo, a longo prazo ou a perder de vista. Então, não sei dizer o que é mais difícil de sustentar: se é um trabalho em conjunto com pessoas com as quais você vai trilhar um caminho, todos olhando para a mesma direção, ou se você faz a opção de trabalhar por – entre aspas – “conta própria”, e ainda assim se permitir a determinados encontros durante a sua vida artística, que lhe proporcionem momentos nos quais você consegue se colocar artisticamente e politicamente diante do mundo, e ainda assim manter diálogos com pessoas que, às vezes, vêm lhe fazer um convite para um trabalho com propósitos completamente diversos do seu. E como é que você faz esse casamento? Como é que você estabelece esse diálogo? Às vezes, com pessoas que você nunca viu na sua vida? Ou, então, acontece de você conseguir realizar um encontro com uma pessoa que você admira, cujo trabalho você aprecia há muito tempo e com quem há muito tempo você tinha vontade de estabelecer uma parceria artística. Qual é a medida entre uma coisa e outra? Acho que eu posso orientar a nossa conversa aqui nesse sentido. Obrigado.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Bom, eu só queria dizer uma coisinha antes da gente continuar: a ideia dessa mesa era justamente reunir pessoas com experiências muito diferentes para que a gente pudesse abrir o olhar para a questão de como o diretor ou o encenador... de como essa função pode ser exercida num processo teatral. Então, tem desde Celina e Ruy, que têm companhias e um trabalho estável de continuidade, ao Ferracini, cujo grupo não tem um encenador ou diretor, mas no qual essa função é exercida de várias formas, até mesmo pelos próprios atores, e o Eric, que é um encenador



jovem, que não tem uma companhia fixa. Então nós temos aí um espectro de possibilidades. Óbvio que os atores estão desesperados para saber com o Ferracini como acabar com a figura do diretor [risos]...

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

CELINA SODRÉ: Dar a receita, não é?

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Dar a receita, não é? [risos]... Agora, eu queria lançar uma questão para todos: como funciona o seu processo criativo a partir do momento em que você escolhe um tema, ou um material, ou algo que se apresenta diante de você? Ele se dá através de imagens, através do próprio texto, através do método de trabalho que você já tem? Ou cada processo é diferente? Onde estão essas diferenças?

CELINA SODRÉ: Eu posso falar que, para mim, a cada espetáculo aparecem questões diferentes e essas questões estão muito ligadas às pessoas que estão trabalhando. Porque, por mais que eu trabalhe numa companhia que já tem alguns anos, os atores ao longo desses anos não são os mesmos: tem pessoas que já estão há muito tempo, tem pessoas mais jovens, pessoas que estão há quinze anos, pessoas que estão há dois... Então, como eu disse, o trabalho que faço é ligado ao trabalho com o ator, então vai depender muito das pessoas: quem são as pessoas, e quais são as necessidades, as facilidades, as dificuldades... Eu trabalho muito com literatura. Claro que já fiz também trabalhos com texto teatral, mas eu tenho tendência a me apaixonar, a propor coisas a partir de literatura. Isso me interessa muito porque, de certa maneira, eu sinto uma liberdade... é um material muito rico... O último trabalho que eu fiz foi a partir de *Guerra e paz*, que é uma coisa colossal, gigantesca, e tinha um formato muito particular porque alguns atores – esse trabalho durou dois anos – di-

rigiram estudos a partir de *Guerra e paz*, e, no ano seguinte, com todo o material que apareceu nesses estudos, e que eram levados a público, a gente fez um grande espetáculo... Para nós, uma coisa que aparece muito sistematicamente no trabalho é a investigação a partir de material iconográfico. De imagens, muito, e de cinema... A gente trabalha muito com cinema. Quando começa um trabalho, a gente sempre vasculha tudo o que existe de cinema e que tem a ver, de alguma maneira, com o universo que se está trabalhando, e começa a ver esses filmes juntos e a discutir. Então, tem uma fase que é a de adubar o terreno. Esse processo de adubagem é longo; os nossos processos, geralmente, duram um ano, nove meses, às vezes mais

O TRABALHO QUE FAÇO É LIGADO AO TRABALHO COM O ATOR, ENTÃO VAI DEPENDER MUITO DAS PESSOAS: QUEM SÃO AS PESSOAS, E QUAIS SÃO AS NECESSIDADES, AS FACILIDADES, AS DIFICULDADES.



de um ano. A gente costuma levar o tempo que leva e não sabe muito bem quando vai ficar pronto exatamente... Então, isso é uma particularidade do nosso trabalho. Esse vínculo com o cinema é bastante forte. Houve um momento, oito anos atrás, mais ou menos, em que a gente fez um espetáculo a partir de um filme do Tarkovski, *O sacrifício*... Esse espetáculo se chamava *O sacrifício de Andrei*, porque o nome dele é Andrei Tarkovski e a gente usava o filme completamente em cena. Ou seja, o filme era projetado sobre os atores e o filme acontecia duas vezes: as pessoas viam o filme, projetado sobre as pessoas, e viam o filme de novo, porque a gente encenava o filme. Talvez nesse trabalho a gente tenha ido ao máximo, até agora, nessa irmanação com o cinema.

Agora a gente vem a São Paulo – é raro vir a São Paulo – com um trabalho que se chama *Farnese de saudade*, que é a partir da obra do Farnese de Andrade, um artista plástico mineiro, muito importante na história das artes plásticas do século XX no Brasil. É um solo, e a gente trabalhou sobre a obra dele, a história dele, e o texto são falas dele: entrevistas, depoimentos... Então, é outro tipo de trabalho, bastante particular... É essa vinculação com o cinema, com as artes plásticas, com a literatura, que dá um *start* para os processos.



ERIC LENATE: Cada novo trabalho é sempre um recomeço... É claro que conta a bagagem que você vai acumulando durante a sua trajetória, o acúmulo das experiências conta muito, só que cada trabalho é um trabalho, independente de ser baseado em um texto, num argumento... Pelo menos a coisa se processa assim, dessa maneira, para mim. Cada trabalho é um recomeço, no sentido de entender o material com o qual eu estou trabalhando, o material que é o ponto de partida, é o *start* para encenação.

Aconteceu um caso, no final de 2012, início de 2013, em que eu estava trabalhando num texto chamado *Amor de mãe – Parte 13*, e, ao longo do trabalho, eu percebi que o texto completo, com sua arquitetura dramática, não era suficiente para a encenação. O mais forte era o argumento daquele texto, era de onde partiu a ideia do autor para escrever aquele texto. A dramaturgia em si, o plano de ações, o plano de diálogos que o autor escreveu para dar conta daquele argumento eram muito frágeis, insuficientes. Então, de comum acordo com o autor e com os atores da peça, eu pedi permissão para trabalhar a encenação em cima do argumento da peça, e não em cima do texto, das falas propriamente ditas. E isso acabou resultando num espetáculo com outra força, diferente do que a gente vinha trabalhando. Depois que o plano de encenação estava mais ou menos arquitetado, mais ou menos levantado, aí a gente começou o trabalho de inserção daquela arquitetura dramática na encenação. E ainda assim inserindo o que era possível inserir e abrindo mão

de algumas coisas que não tinham tanta potência, tanta força para cooperar com aquela encenação. Então esse é mais ou menos um exemplo de manobra que eu precisei fazer durante um processo de encenação de um trabalho: levantar cenas a partir do argumento da peça. Improvisar, pesquisar, trabalhar com solicitações e estímulos com os atores, trabalhar a partir da visão dos atores me solicitando visões e estímulos... Então quando você está meio que numa trajetória – entre aspas – “solo”, você tem que estar muito atento a como as coisas se configuram no caminho. Porque é muito difícil você ter a sorte de algumas pessoas olharem para o seu trabalho, acharem que ele é válido, que ele vale a pena e te convidarem para fazer uma coisa junto com elas. Eu digo que sou bastante feliz nesse sentido porque esse tipo de coisa acaba acontecendo com certa frequência e isso é muito bom...

E como é que você faz para ter as suas convicções como artista, ter os seus desejos, a sua visão de mundo e ainda assim trabalhar com um material que você não tinha previsto, ainda assim aceitar o convite para encarar um material que você nunca tinha pensado em encarar na sua vida? Como é que você resolve essa equação? No meu caso, eu tenho trabalhado com as dificuldades e com as alegrias de conseguir ter algo de autoral com os trabalhos para os quais sou convidado, e partindo de coisas preconcebidas. Como é que eu faço para inserir o meu olhar, a minha visão, a minha capacidade de reinvenção naquele trabalho que, de certa forma, já foi preestabelecido, cujas regras básicas fundamentais já foram colocadas?

Como é que eu faço para entender, lidar com aquelas regras e conseguir me inscrever enquanto artista que tem alguma opinião, alguma visão?

EU TENHO TRABALHADO COM AS DIFICULDADES E COM AS ALEGRIAS DE CONSEGUIR TER ALGO DE AUTORAL COM OS TRABALHOS PARA OS QUAIS SOU CONVIDADO, E PARTINDO DE COISAS JÁ PRECONCEBIDAS.

E, ao mesmo tempo, como é que você faz, em determinado trabalho em que a força motriz do trabalho, o estalo de propulsão parte de você, e das pessoas que estão trabalhando com você, e dali, daquele processo de trabalho, surge uma possibilidade de dramaturgia, uma possibilidade de encenação, de direção de arte... Eu infelizmente ainda não consegui passar por esse processo de partir do zero, de partir de uma inquietação e chegar a um determinado lugar. Eu tenho passado pelo processo de fazer as minhas inquietações lidarem com as inquietações dos outros. Um casamento de inquietações... Deve ser engraçado materializar isso no palco, um “casamento de inquietações” [risos]... Eu vou parar aqui, por enquanto...

RENATO FERRACINI: Bem... o Lume nasceu em 1985 com o objetivo de estudar o trabalho do ator. O Luís Otávio Burnier era o diretor, o encenador dos espetáculos, mas, em primeiro lugar, era um ator também, então o

Lume nasce com essa visão de trabalhar e pesquisar o trabalho do ator. E os espetáculos, tanto quando o Luís Otávio Burnier era vivo, e depois também, partem sempre do trabalho do ator. Então, por exemplo, o *Café com queijo...* é um exemplo de espetáculo que não teve direção... Só para vocês entenderem um pouco que a base é sempre a mesma... Nós queríamos montar algo sobre o universo das lendas brasileiras e, em vez de pegar isso na literatura – e justamente porque era um trabalho de ator –, a gente queria viver isso no corpo dos atores. Então, em vez de a gente se debruçar na literatura das histórias e das lendas, a gente foi viver com as pessoas que contavam essas lendas lá em Manaus, lá no Pará, lá no Nordeste, e ficamos oitenta dias com essas pessoas. Chegando lá, a gente viu que o mais importante não eram as lendas em si, mas as pessoas que contavam essas lendas. Eu cheguei para um senhor e falei: “Por favor, o senhor conhece histórias de lendas locais daqui, lobisomem, mula sem cabeça”... Ele falou: “Não conheço lenda não”. “Mas o senhor não conhece nenhuma lenda daqui?” “Não, não conheço nenhuma lenda” “Mas, lobisomem, mula

sem cabeça, nenhuma?” “Não, lobisomem e mula sem cabeça... não é lenda.” [risos]

EM VEZ DE A GENTE SE DEBRUÇAR NA LITERATURA DAS HISTÓRIAS E DAS LENDAS, A GENTE FOI VIVER COM AS PESSOAS QUE CONTAVAM ESSAS LENDAS LÁ EM MANAUS, LÁ NO PARÁ, LÁ NO NORDESTE, E FICAMOS OITENTA DIAS COM ESSAS PESSOAS.

Uma das linhas de trabalho do Lume chama-se *mimesis* corpórea, que pretende, de certa forma, cap-

turar esse encontro e transformar esse encontro em material corporal e vocal para o ator. Bem, quando a gente volta dessas viagens, os atores vão para a sala de trabalho e começam a materializar esse corpo e essa voz dos encontros. A gente ficou oitenta dias lá, conversou com trinta, quarenta pessoas, e, depois de um ano, a gente começou a levantar o material e viu que tinha muito material. Isso acontece mais ou menos com todos os espetáculos do Lume, independente da ideia. Por exemplo, a gente quis trabalhar com a *mimesis* corpórea, agora não com lendas locais, mas com o universo urbano dos operários, com operários de uma fábrica, para verificar toda essa corporeidade do operário, a vocalidade do operário. Então a gente entrou numa fábrica e ficamos trabalhando nessa fábrica junto com os operários, uma fábrica de chapéus, chapéus Cury, que tem em Campinas, e ficamos lá um tempo. Depois convivemos um tempo também com os aposentados dessa fábrica e levantamos muito material físico e vocal de toda essa vivência, de todos esses encontros. O que acontece, então, é que a gente olha um para a cara do outro lá no Lume e fala assim: “Nossa, a gente já tem bastante material sobre isso, o que a gente vai fazer agora com todo esse material?”... Porque o Lume é um núcleo de pesquisa do ator, a gente sabe que o trabalho de pesquisa do

ator é esse, do levantamento, da verificação, da intensificação de potência do corpo e da voz, e é isso que a gente trabalha o tempo todo, em todas as linhas... Mas, quando a gente tem bastante material, sabe que existe outro plano, que o plano só do ator não suporta uma encenação. Quer dizer, basear uma encenação só no ator, tudo bem, mas existem outros planos, o político, o social, você tem um plano estético, você tem um plano dramatúrgico, quer dizer, você tem todo um outro plano que você sabe que, mesmo com todo aquele material, [o plano do ator] não suporta. Aí chega o momento no qual a gente decide se um dos atores sai desse processo e encena, ou seja, pega todo aquele material e tenta criar um ritmo físico-vocal com aquele material, ou se a gente chama uma pessoa de fora para tentar mostrar aquele material e é claro que nesse convite você já chega para a pessoa e fala assim: “Olha, nós temos esse material, queremos

trabalhar com esse tema, interessa a você ou não como encenador?”.

Quando a gente criou agora o espetáculo *Os bem-intencionados*, com a Grace Passô, quando ela chegou, aquelas figuras que perpassam todo

o espetáculo já existiam. Então a gente a recebeu com um café da manhã com as figuras, a gente já mostrou as figuras para ela. Tanto que depois do café da manhã ela virou para gente e falou assim: “Vocês são muito apegados a essas figuras? A gente pode desconstruí-las?” [risos]. Dissemos: “Claro! A partir de agora, você entra como uma cocriadora de todo esse material, e vamos montar esse material de uma forma conjunta”... Não sei se é um processo colaborativo, coletivo, não sei muito bem o nome que se dá a isso, mas é como se a gente convidasse outro criador que vai trabalhar sobre um material de criação que nós já temos. No caso do *Café com queijo*, a gente decidiu não chamar ninguém, e os atores estavam tão empolgados com o material que nenhum ator quis sair para fazer esse papel de encenador. Então a gente pensou: vamos tentar criar coletivamente essa dramaturgia rítmica. Porque, se você tem um material corporal e vocal, significa, em última instância, que você tem um material rítmico. Porque algumas ações físicas têm um ritmo específico, outras têm outro ritmo específico, então caberia a nós ligar essas ações físicas e vocais a partir do trabalho de cada um. Então cada um mostrou o trabalho para o outro – a gente tinha quatro horas e meia de material – e foi não só cortando esse material como tentando colocar esse material dentro de uma relação dramatúrgica rítmica. Eu não sei se é a mesma relação rítmica que você tem [referindo-se a *Ruy Filho*], mas é pensar ritmo... o ritmo físico e vocal de cada uma dessas ações.

PORQUE O LUME É UM NÚCLEO DE PESQUISA DO ATOR, A GENTE SABE QUE O TRABALHO DE PESQUISA DO ATOR É ESSE, DO LEVANTAMENTO, DA VERIFICAÇÃO, DA INTENSIFICAÇÃO DE POTÊNCIA DO CORPO E DA VOZ, E É ISSO QUE A GENTE TRABALHA O TEMPO TODO, EM TODAS AS LINHAS.

Mas falar que o *Café com queijo* não teve encenador é um pouco errado porque, no fundo, no fundo, não é que nós não tivemos nenhum encenador... nós tivemos quatro encenadores. Esse foi o grande problema, porque o Lume quase acabou nesse momento, porque a gente tinha discussões homéricas sobre o que nós achávamos... Tanto que, hoje, a gente já decidiu que nós não mais faremos esse tipo de experiência [risos]. A gente sempre vai chamar alguém de fora, ou algum ator vai assumir isso, porque realmente foi muito difícil...

CELINA SODRÉ: É quase impossível...

RENATO FERRACINI: Quase foi impossível, quase o espetáculo não saiu, quase o Lume acabou, mas a gente conseguiu... porque a gente se respeitou muito e um não bateu no outro... Mas, eram discussões durante as quais a gente saía da sala e só voltava dois dias depois... assim... “Vamos continuar?” [risos]... Mas montamos o espetáculo, o espetáculo está aí... faz quinze anos do *Café com queijo*, ele ainda continua, a gente ganhou um prêmio há dois anos com esse espetáculo...

Sempre que a gente convida alguém de fora, ou quando algum ator vai encenar um espetáculo, os atores do Lume já têm uma ideia do que querem fazer, o argumento do que querem fazer e, não só isso, têm já o material físico-vocal do que querem apresentar. É claro que o encenador às vezes chega e fala assim: “Eu agora preciso de outro material porque esse só não basta”, e aí a gente vai fazer improvisações, vamos coletar outras coisas... Ou seja, que fique muito claro que também nós não somos atores déspotas... quando a gente convida alguém, a gente quer que esse alguém se junte a nós como criador desse processo de criação. Só que a criação já partiu, é como se a pessoa entrasse já no meio de um processo...

RUY FILHO: Bom, depois de ouvir tudo isso... e eu aqui pensando que as interrogações do Eric são muito mais interessantes do que qualquer coisa que eu possa falar... Acho que a única característica que eu posso trazer de uma experiência mais particular é que eu me proponho, quando estou trabalhando com a companhia, a passar pelo mesmo processo [a] que o espetáculo se propõe em seu diálogo com o público. Vou dar dois exemplos, rapidinho. No segundo trabalho da companhia, que se chamava *Complexo sistema de enfraquecimento da sensibilidade*, a gente tratava da questão de, no contemporâneo, sistemas diversos estabelecerem metodologias e processos nos quais nossa capacidade de percepção dos códigos simbólicos e das informações são padronizadas. Eu precisava passar por esse processo, eu



precisava perder o controle para entender o espetáculo que a gente estava criando. Então, o processo inteiro foi criado a partir da música... que eu não ouvi! Eu convidei o Patrick Grant, que na época era diretor musical do The Living Theatre, lá de Nova York... com um detalhe: ele não falava português e eu não falo inglês [risos]... Então, a gente tinha que criar juntos um espetáculo do qual ele não via as cenas, do qual eu não ouviria a música, ele chegaria aqui uma semana antes, e todo o desenho, toda a estrutura rítmica, inclusive dos atores, eram determinados pelo encontro dessas duas informações: a história que eu criava e a música que ele trazia. Nós trabalhamos cinco dias desesperadamente, madrugada adentro, para dar conta de tudo o que os dois criaram e a partir disso surgiu o espetáculo... O espetáculo funcionou, deu uma rodada boa. Viemos para os Satyros, a

EU PRECISAVA PASSAR POR ESSE PROCESSO, EU PRECISAVA PERDER O CONTROLE PARA ENTENDER O ESPETÁCULO QUE A GENTE ESTAVA CRIANDO. ENTÃO, O PROCESSO INTEIRO FOI CRIADO A PARTIR DA MÚSICA... QUE EU NÃO OUVII!



convite dos Satyros, fizemos temporadas por aí afora. E esse foi um processo no qual eu descobri que desenvolver em mim aquilo que eu queria desenvolver no espectador era potencialmente precioso. Se eu não passasse por aquilo que o espectador ia passar, não havia sentido em fazer o espetáculo.

Em outro processo da companhia, o *Entulho*, o Guilherme Gorski era colocado em cena sem fala, só com um entulho imenso de roupas, livros, jornais, fotos, e eu precisava provocá-lo a passar pelo mesmo processo que eu estava passando, que era a formação de uma companhia, toda a parte burocrática, todo o entulho de papeis, todo o entulho de imagens, todo o entulho de informações, de conquistar uma sede, de conquistar um lugar na cidade, de agregar pessoas em volta e tudo o que significa fazer teatro... E aí eu fiz uma sacanagem com o Guilherme, que era fazer com que ele estreasse praticamente sem entender qual era o espetáculo que ele estava fazendo. Quando ele entendeu mais ou menos qual era o espetáculo, a gente estava acabando a primeira temporada. Ele falou: "Acho que é isso que a gente está fazendo". Aí eu mudei tudo. Porque eu precisava exatamente de uma pessoa lá dentro que estivesse perdida em todo aquele caos, para que ele não representasse esse "perder-se nesse caos", para que ele conseguisse, narrativamente, através desse ritmo de ocupação desse caos, fazer disso uma história, um encontro com o público. Quando nós começamos a ficar seguros com o espetáculo, ele acabou. O cenário era inteiro de ferro e era

molhado todos os dias – nos propusemos desde o início a que, na hora em que ele enferrujasse e estragasse, o espetáculo não seria mais feito. O espetáculo tinha o tempo do ferro sendo corroído...

Essa dinâmica de se propor um estado para poder criar um espetáculo eu acho que dá certa liberdade, mas, ao mesmo tempo, estabelece para o diretor um pânico generalizado. Eu tenho absoluta segurança de que eu não tenho a menor capacidade de dirigir o espetáculo que eu estou dirigindo. E isso é muito positivo porque isso me deixa muito livre. Eu posso fazer o que eu quiser. Se eu chegar num processo amplamente seguro, se eu chegar com a resposta pronta, então não preciso estar ali, talvez o espetáculo já esteja pronto até antes de eu entrar. Então não tenho serventia nenhuma lá. É fundamental para mim, é extremamente necessário no instante da criação, que eu me coloque no limite da minha insegurança. Que eu estabeleça um risco máximo para que eu consiga me provocar a ter respostas. Senão não há porque eu fazer um trabalho...

Teatro não é uma coisa fácil de fazer. É difícil a gente ter apoio, é difícil a gente ter patrocínio, é difícil a gente ter respeito, é difícil a gente ter proximidade, é difícil a gente ter espaço, tudo é muito difícil. A história do teatro é assim. Nunca foi simples, não vai ser diferente, vai ser pior. E eu espero que seja pior, porque o artista se tornou um elemento absolutamente entregue a uma máquina muito problemática, e a gente precisa voltar novamente a ficar inquieto, voltar novamente a sentir desejo de criar para poder de fato ocupar uma sala de ensaio... não com respeito, não é nada disso... Eu não endeuso o teatro. Teatro para mim é uma profissão... Eu endeuso o médico, porque eu vou, semana sim, semana não, para o hospital, e eu espero que eles tenham estudado bastante, que esteja tudo bem [risos]... Agora, não me irrita se eu chego num teatro e aquilo é mal feito, me irrita quando ele é feito sem paixão, quando ele é feito sem vontade. Eu costumo falar que eu adoro teatro ruim, porque pelo menos eu sei que eu não sou o pior [risos], isso já me dá um certo acalanto. O problema é quando você vê aquilo que é muito bom e você fala: “Meu Deus, não vou chegar perto disso nunca na minha vida!”...

Há um tipo de teatro, que eu acredito que é o que todos nós nos propomos a fazer, no qual o encontro é muito difícil. A pessoa do outro lado tem que estar disponível, tem que estar aberta, tem que estar sensível, e é complicado quando você pega três horas de trânsito. Então há um lugar do teatro que também cabe ao diretor se perguntar “Como é que eu faço teatro

É FUNDAMENTAL PARA MIM, É EXTREMAMENTE NECESSÁRIO NO INSTANTE DA CRIAÇÃO QUE EU ME COLOQUE NO LIMITE DA MINHA INSEGURANÇA. QUE EU ESTABELEÇA UM RISCO MÁXIMO PARA QUE EU CONSIGA ME PROVOCAR A TER RESPOSTAS





para um público que não quer?”. O público não está mais a fim de teatro. Por outro lado, ele está na sala, com o celular ligado no Facebook, mas ele está na sala. Então ele quer, mas não quer. É difícil para ele estar no teatro. Um ator me contou no ano passado que estava com um outro amigo – é um ator da Globo, por isso eu não vou dizer o nome – e aí o filho dele estava no teatro pela primeira vez, com 5, 6 aninhos de idade. E virou para eles no final e falou assim, “Que puta coisa irresponsável. E se o cara morre, quem termina?”. Essa é a observação do nosso tempo presente. O teatro como um lugar impossível de ser feito pela própria realidade e pelo estado vivo que

ele tem, [inserido] onde tudo é mediado, tudo é controlado, tudo é posto em estado de segurança. O teatro é, por excelência, a insegurança, não só para o artista, mas também para o público. É nesse instante que se provocar para estar inseguro é fundamental para o diretor.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Bem... gostaria que vocês dessem uma última palavrinha, curtinha, assim, só para gente encerrar. Pode ser? Talvez esclarecer alguma coisa, ou desabafar...

RENATO FERRACINI: Eu só queria falar... eu fiquei tocado com a fala do Ruy, quando ele falou sobre a questão da criação, quando ele falou do processo dele... Tem um filósofo francês chamado Gilles Deleuze, ele é um pouco a crista da onda, que tem uma frase interessante para pensar um pouco no que o Ruy falou: “criar é um ato de violência”. E a gente, claro, não pode pensar violência aqui como uma violência destrutiva, mas uma violência de deslocamento. Quer dizer, criar, entrar num processo criativo e teatral é você questionar e deslocar todas essas relações, sejam elas relações da sua subjetividade, relações da estética a que a gente está se propondo... Se colocar num lugar que é violento, tanto para você como para o público. Eu acho que essa frase – “criar é um ato de violência”, “pensar é um ato de violência”, – para o Deleuze e para o Guattari, pensar é sinônimo de criar... Quer dizer, pensar, o ato de pensar não é reconhecimento, não é representação... pegar vários

livros, sabe como é?... “ah, teatro dramático, teatro pós-dramático”... a gente estaria representando, fazendo uma reconhecimento de um livro da crista da onda... não... [criar] é um ato de violência e de deslocamento. Então, acho que é um ato de violên-

ENTRAR NUM PROCESSO CRIATIVO E TEATRAL É VOCÊ QUESTIONAR E DESLOCAR TODAS ESSAS RELAÇÕES, SEJAM ELAS RELAÇÕES DA SUA SUBJETIVIDADE, RELAÇÕES DA ESTÉTICA A QUE A GENTE ESTÁ SE PROPONDO... SE COLOCAR NUM LUGAR QUE É VIOLENTO, TANTO PARA VOCÊ COMO PARA O PÚBLICO.

cia a gente propor outras formas de sujeito, propor outros modos de existência. Acho que o teatro, pelo menos esse teatro [sobre o qual] a gente conversou aqui, propõe isso. E fazer um ato de violência teatral é muito difícil, é realmente muito difícil. Eu sempre brinco e falo pros meus alunos que ainda bem que a gente tem um retorno financeiro muito bom [risos] porque se não fosse isso a gente não... a gente desistiria [risos]...

CELINA SODRÉ: Eu quero falar uma última coisa, aproveitando para fazer uma homenagem a um cara que morreu há poucos dias e de quem eu era... sou... profundamente admiradora, que é o Philip Seymour Hoffman, que é esse ator magnífico... no cinema, mas no teatro também, ele era um ator de

teatro, de uma companhia em Nova York, o LAByrinth Theatre... Quando ele ganhou o Oscar, com o *Capote*, eu li uma entrevista na *Folha*, o cara perguntou para ele como é que era esse negócio do trabalho de ator, como é que ele fazia o trabalho de ator, e ele disse assim: “Eu trabalho com a autoexposição impiedosa. E eu acho que quem não trabalha assim não é ator, é mero assalariado”... Para mim isso foi assim... eu falei: “O cara falou tudo!”. Muito sintético, duro, bateu, assim... E eu via isso quando eu via o trabalho dele no cinema, era isso que estava acontecendo, era visível que existia essa “autoexposição impiedosa” nele. Então, fica também minha homenagem ao Philip Seymour Hoffman.

RUY FILHO: Duas coisinhas rápidas, para a gente terminar. Achei muito interessante o que foi dito aqui, me lembrou muito uma conversa que eu tive, em um festival no Rio de Janeiro, com o Mia Couto, em que ele sinalizava o problema sobre como a gente lida com os valores, a partir da minha geração – e a de vocês já incluída nisso –, e o quanto isso atinge também o artista, numa dinâmica na qual a gente prefere muito mais o emprego do que o trabalho. Eu acho que a gente ainda vê a arte dessa maneira, e cada vez mais me parece que a arte virou emprego, e não trabalho. Ou a gente passa a desconfiar do nosso próprio trabalho ou ele não tem relevância nenhuma. Nada. É fundamental, é extremamente importante que você olhe para tudo aquilo que você está fazendo e desacredite que aquilo é necessário. A sua necessidade não reflete necessariamente a necessidade do todo. Isso não significa que você não tenha que fazer aquilo que é necessário a você, mas talvez você tenha que manipular a sua necessidade e transformar aquilo num discurso que é até contra você mesmo, porque a importância está na maneira como isso vai chegar à pessoa, e não na necessidade vital que você tem de colocar a sua verdade. A sua verdade, ela é sua. O teatro, ele é um jogo de encontro. Ou você provoca o encontro, ou então você vai simplesmente ocupar uma sala de teatro para fazer um discurso educativo para outra pessoa. E, como eu escrevi outro dia num artigo, ninguém mais tem paciência de ser educado depois que sai da escola.

RODOLFO GARCÍA VÁZQUEZ: Em primeiro lugar eu queria agradecer a presença de vocês quatro, Ruy, Renato, Celina, Eric... Acho que cada um trouxe um aspecto diferente da questão do diretor/encenador que vai ajudar muito na reflexão dos aprendizes... e na minha, também, fiquei um pouco confuso sobre quem eu sou, depois dessa conversa [risos]... E daí, em nome da SP e da revista A[L]BERTO, queria agradecer essa oportunidade e a presença de vocês. Obrigado, gente.

PRIMEIRA FILA



E pur si muove – o giro gravitacional de *Folias Galileu*

Zeca Sampaio

Acena parece familiar: diversos grupos de pessoas passeiam pelo local, conduzidos por guias que vão dando explicações sobre o que será visto. A movimentação é grande, em determinados momentos até resultando em certo congestionamento. Os grupos se dirigem para diferentes salas e ali fazem pausas por pequenos períodos de tempo. Não, não se trata de uma visita a um museu ou palácio, mas de um espetáculo de teatro. Na verdade, toda essa movimentação faz parte de *Folias Galileu*, espetáculo que o Grupo Folias criou a partir da peça *A vida de Galileu*, de Brecht.

O texto original tem um significado especial na vasta obra de seu autor, já que este faleceu durante a montagem que dirigia no Berliner Ensemble, em meados dos anos 1950. É de fato seu canto de cisne, possui escrita e construção maduras, cheias de possibilidades interpretativas em que estão manifestos os princípios de seu teatro épico com uma beleza poética singular.

Brecht escreveu sua primeira versão da peça durante o exílio, na década de 1930, pensando em uma reflexão crítica sobre o poder obscurantista das forças fascistas que tomavam o poder na Europa, sufocando qualquer possibilidade de vida inteligente, refletidas no texto pelo autoritarismo inquisidor da Igreja na época de Galileu.

Ao retomar a peça nas décadas seguintes, após o término da guerra e o advento da bomba atômica, Brecht abre espaço para o tema da ética na ciência. Põe em xeque a responsabilidade pessoal do cientista para com aquilo que descobre, ao mesmo tempo em que questiona seu papel na sociedade.

Galileu abjura diante dos aparelhos de tortura, decepcionando assim seus discípulos, que esperam dele uma posição firme diante da repressão. Que fazer? É um homem fraco, que gosta de conforto e tranquilidade. Não foi talhado para o martírio. Sua renúncia, no entanto, acaba permitindo que ele em segredo termine seus estudos. Agindo dessa forma, além de se preservar da tortura e morte, deixa um importante legado, que permaneceria incompleto se tivesse enfrentado a fogueira da Inquisição.

A história é emblemática por ser um marco inaugurador de uma nova era, em que o poder temporal vai pouco a pouco assumindo o papel de poder central no lugar da Igreja, enquanto a ciência toma o lugar da religiosidade. “Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida”¹, diz Galileu. É também emblemático que a Igreja só no final do século XX – meio século depois da morte de Brecht e quase quatrocentos anos depois da de Galileu – tenha reconhecido seu erro e pedido desculpas pela repressão às ideias do inaugurador da pesquisa moderna.

Aqui no Brasil, a peça foi motivo de uma encenação histórica pelo Grupo Oficina, em 1968, dirigida por Zé Celso, com o ator Claudio Corrêa e Castro no papel principal, sob o impacto do fechamento político, logo após a instau-

GALILEU ABJURA DIANTE DOS APARELHOS DE TORTURA, DECEPCIONANDO ASSIM SEUS DISCÍPULOS QUE ESPERAM DELE UMA POSIÇÃO FIRME DIANTE DA REPRESSÃO. QUE FAZER? É UM HOMEM FRACO, QUE GOSTA DE CONFORTO E TRANQUILIDADE.

ração do AI-5. Naquele momento, os temas da repressão, da necessidade de uma ação efetiva em busca de mudanças, do papel do herói e do destino dos povos que dele necessitam, da relação entre a revolução na cultura

e na sociedade foram o mote para dar continuidade a um projeto teatral que tinha passado pelos espetáculos de *O rei da vela* e *Roda viva*, seguindo uma trajetória de lutas ligada diretamente à realidade brasileira.

A *vida de Galileu* teve também uma excelente adaptação cinematográfica de Joseph Losey², que havia dirigido, juntamente com o próprio Brecht, a segunda versão do autor para a peça montada em 1947. O filme é praticamente teatro filmado, em uma encenação sóbria e de uma beleza plástica estonteante e significativa, com destaque para a cena das sombras projetadas sobre as expectativas dos discípulos de Galileu e de sua filha, enquanto esperam para saber se ele irá negar suas descobertas ou se manter fiel a seu pensamento.

1. Bertolt Brecht, *A vida de Galileu*, tradução de Roberto Schwarz, São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 15.

2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=K4LT5IaRhv8&list=PL2A573816E84A336E>>.



Bete Dorgam (acima), Dagoberto Feliz (acima, à direita) e Gisele Valeri (à direita) em *Folias Galileu*, 2013. Fotos de Cacá Bernardes.

A força e excelente construção dramática conseguidas por Brecht em *Galileu* sugerem um respeito quase místico ao texto original, exigindo dos diretores uma alta dose de coragem para buscar novos caminhos e possíveis adaptações. Foi este sem dúvida o caso nesta criação coletiva do Grupo Folias, inspirada na peça de Brecht.

Desde seu surgimento há quase duas décadas, o Folias vem demonstrando disposição para o risco e o novo em suas criações para teatro. Em épocas diferentes experimentou o clima do cabaré tão presente em Brecht, em espetáculos como *Happy End*, *Surubaya Johnny* e *Single Singers Bars*.

Demonstrando atrevimento, aproximou-se com originalidade de clássicos como *Otelo*, de Shakespeare, dirigida por Marco Antônio Rodriguez, que segundo, a pesquisadora Célia Arns de Miranda, “através do ato da leitura interativa e recreativa, converteu esse texto clássico numa outra obra de arte, a versão moderna de *Otelo*”³. Também adaptou a *Oréstia*, trilogia de

Ésquilo, em que um palhaço fazia o papel de corifeu, introduzindo elementos da história recente ao som de um radinho de pilha que toca Roberto Carlos. O grupo experimentou diversas formas de criação,

NA REALIDADE, A FÁBULA DE GALILEU CRIADA POR BRECHT SERVE DE PONTO DE PARTIDA PARA UMA INTENSA CRIAÇÃO AUTURAL DOS ATORES QUE DESENVOLVEM CENAS PRÓPRIAS A PARTIR DOS PERSONAGENS ENVOLVIDOS NA TRAMA.

diferentes tipos de ocupação da cena, abriu espaço para o ator-criador, investigando as mais diversas linguagens. Em *Babilônia*, já havia inclusive pesquisado o tema de Galileu, que resultou em personagem. Aí estavam presentes também a estrutura fragmentada e a desconstrução do espaço cênico tradicional. Segundo Maria Silvia Betti, *Babilônia* explicita o “conceito brechtiano de que (...) a arte teatral deve radicalizar a ideia de que é essencial tratar de seu tempo, e de que, para fazê-lo, deve valer-se da procura estética e da diversão como formas de construção do conhecimento e do pensamento crítico”⁴.

Durante esse período de criação intensa, o grupo ainda participou ativamente dos grandes movimentos ligados à luta por políticas públicas de cultura, como o Arte contra a Barbárie, além de criar uma dinâmica muito ativa de relacionamento com o entorno social de sua sede, no bairro de Santa Cecília. Toda essa história de engajamento artístico e social forneceu ao grupo as credenciais e a experiência necessária para a ousada abordagem empreendida do texto de Brecht.

Na realidade, a fábula de Galileu criada por Brecht serve de ponto de partida para uma intensa criação autoral dos atores, que desenvolvem cenas próprias a partir dos personagens envolvidos na trama. Embora as questões propostas pelo autor estejam contempladas, sua composição cênica é absolutamente distinta, o que torna o espetáculo absolutamente novo.

3. Célia Arns de Miranda, A música como enquadramento épico no “Otelo” do Folias D’Arte, XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências, São Paulo: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA_MIRANDA.pdf>.

4. Maria Silvia Betti, “Pavilhão 5” e “Babilônia”: processos de trabalho do grupo teatral Folias d’Arte na reflexão cênica da exclusão e da marginalidade, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, janeiro/junho de 2003, n. 21, pp. 93-103.

Para apresentar sua versão da história de Galileu, o Folias escolheu uma forma multifacetada, em quadros praticamente independentes. É possível acompanhar o desenrolar da encenação em muitas variantes. São doze cenas separadas que acontecem simultaneamente, enquanto o público desfila pelo espaço para assistir a uma sequência diferente dependendo do grupo em que está. A combinação matemática entre os oito grupos de visitantes e as doze cenas proporcionam a variedade de possíveis dramaturgias apreciadas.

A complexa construção desse esquema estabelece uma dinâmica muito própria para o espetáculo, ganhando força expressiva pela forma e pela proximidade com que cada cena acontece para um público relativamente pequeno. Embora a plateia como um todo seja constituída de oitenta pessoas, cada grupo em cada cena tem apenas dez espectadores em espaços, na maioria das vezes, bastante próximos dos atores, procedimento que remete ao teatro-laboratório de Grotowski, ao mesmo tempo em que retoma algo do teatro processional medieval, com seus quadros simultâneos. Escolha cênica que se transforma em uma ponte entre o período em que se passa a ação, o final da Idade Média, e a atualidade.

O resultado tem o efeito de uma sinfonia polifônica, em que a interação entre o que está acontecendo no espaço como um todo está sempre dialogando com cada cena particular. Além disso, a utilização dos espaços “extrapalco”, como camarins, café, corredores, banheiro, além da porta do teatro, incluindo a rua e seus frequentadores, desmancham a ilusão teatral, apresentando o galpão como um espaço de traba-

lho, protagonista no espetáculo. Este desvelamento cria uma sensação de contato mais próximo com a realidade do ator enquanto alguém que está simplesmente em seu local de trabalho. Leva, portanto, às últimas

consequências a recomendação de Brecht, que não queria para o espetáculo um cenário que transportasse o público para a Itália da Idade Média, mas que permitisse pensar as questões levantadas pelo drama em um contexto atual. O espetáculo, acontecendo nos espaços “secretos” do teatro, causa “um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava”⁵ e que, mais do que apreciar, como pedia Brecht, nos faz pensar.

Outra ponte é estabelecida pela maçã, elemento que está sempre presente nas diversas cenas, tornando-se um signo constante no espetáculo, fazem-

A UTILIZAÇÃO DOS ESPAÇOS “EXTRAPALCO” COMO CAMARINS, CAFÉ, CORREDORES, BANHEIRO, ALÉM DA PORTA DO TEATRO INCLUINDO A RUA E SEUS FREQUENTADORES, DESMANCHAM A ILUSÃO TEATRAL APRESENTANDO O GALPÃO COMO UM ESPAÇO DE TRABALHO, PROTAGONISTA NO ESPETÁCULO.

5. Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 117.

Layla Ruiz em *Folias Galileu*, 2013.
Foto de Cacá Bernardes.



do lembrar a expulsão do paraíso, ao mesmo tempo em que nos aproxima de outro marco inaugural da ciência: a descoberta da lei da gravidade por Newton. De fato, Galileu, ao buscar o saber científico, repete aos olhos da Igreja o pecado de Adão e Eva. Colhe o fruto da árvore do conhecimento, e por isso deve ser punido. Aqui, a analogia com as perseguições sofridas pelos intelectuais diante do autoritarismo fascista, e mesmo diante de um sistema capitalista que recusa o desvelamento de suas falácias ideológicas⁶, é mais um sinal claro da presença de Brecht no espetáculo, mesmo quando o texto original se torna apenas uma sugestão.

Com seu complexo esquema de funcionamento, longe de se tornar um espetáculo didático e racional, a dramaturgia cênica de *Folias Galileu* nos leva para o mundo das sensações, dos sentimentos compartilhados, da intimidade, aversão, simpatia, medo e nojo que despertam a atenção para a reação aparentemente exacerbada por parte das autoridades diante de pesquisas que poderiam ser consideradas apenas acadêmicas, que possivelmente interessariam apenas a alguns estudiosos e não deveriam causar maiores preocupações ao poder constituído.

Na realidade, quando, há quatrocentos anos, Galileu provou que a Terra não estava parada, mas girava incessantemente em torno do Sol, provocou

6. Não se pode esquecer que Brecht, após ter se refugiado do nazismo nos Estados Unidos, teve que sair também deste país, perseguido pelo Comitê de Atividades Antiamericanas do Senado por sua militância política.

não apenas a ira da Igreja, mas pânico, fobia ao movimento, à instabilidade. Como seria sair do trabalho e ter que descobrir para que lado estaria sua casa hoje? Se a Terra se move, o mundo que conhecemos talvez não esteja nos mesmos lugares. O mapa mental que nos assegura um cotidiano razoavelmente estável se esfuma, a segurança se esvai.

A fúria desatada nos altos escalões do poder pontifício é na verdade a reação mais direta ao medo e à insegurança gerados pela noção de movimento tão bem controlada pela couraça⁷ eclesiástica. Uma reação compreensível – mas não aceitável – a uma provocação que desestabiliza uma construção milenar, assentada sobre os pilares do aristotelismo, jogando os corpos em uma dança das cadeiras que vem exigindo quase meio milênio para ser digerida sem encontrar superação.

É neste convite para a dança das cadeiras que se inicia o jogo cênico proposto pelo Grupo Folias, sob a batuta de Dagoberto Feliz. Ao tirar

SOMOS LANÇADOS EM UM PLANO DIVERSO, O MUNDO DE GALILEU – AUSENTE NO ESPETÁCULO, A NÃO SER PELA VOZ EM *OFF*, E AINDA ASSIM UMA PRESENÇA CONSTANTE –, DE SEUS DILEMAS ÉTICOS, DAS CONSEQUÊNCIAS HUMANAS DE SUAS DECISÕES, DO TEMOR, DAS EXPECTATIVAS.

o público de sua confortável posição de espectador acomodado na plateia e colocá-lo em movimento em torno do Sol – Andrea, discípulo de Galileu, que permanece todo o tempo sentado sob o foco da luz central no espaço do Galpão – o espetáculo desafia a segurança passiva e sugere na prática o dilema do Homem medieval diante da revolução heliocêntrica.

Onde vamos parar? Vamos parar? O que este mundo em movimento vai nos apresentar a seguir? Ou, como diz o filósofo aristotélico de Brecht: “Alteza, minhas senhoras e meus senhores, o que eu me pergunto é aonde iremos chegar”⁸.

São perguntas angustiantes que exigem disponibilidade para o novo, o espontâneo e o não previsto.

A força, a variedade e a rica dramaturgia cênica produzem o restante da magia. Somos lançados em um plano diverso, o mundo de Galileu – curiosamente ausente no espetáculo, a não ser pela voz em *off*, e ainda assim uma presença constante –, de seus dilemas éticos, das consequências humanas de suas decisões, do temor, das expectativas.

Tudo isso para reencontrarmo-nos em nosso mundo, ainda com as mesmas dúvidas, as mesmas implicações, ameaças e medos.

7. Conferir Wilhelm Reich, *O assassinato de Cristo*, tradução de Carlos R. L. Viana, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

8. Bertolt Brecht, *A vida de Galileu*, p. 86.



Katia Naiane em *Folias Galileu*, 2013.
Foto de Cacá Bernardes.

O espetáculo aterroriza, incomoda, encanta, é acolhedor, assustador, empolgante. E faz tudo isso propondo questões que precisam ser revisitadas. Impossível recostar a cabeça no travesseiro e não pensar na destruição dos sonhos de uma filha na balança das expectativas martirizantes de seguidores em busca de um herói.

“Infeliz a terra que precisa de heróis”⁹ diz Brecht, por meio de Galileu, no texto original. O Grupo Folias vai além e retira o herói de cena, construindo um território de questionamentos para aqueles que estão em torno, esperando do herói uma solução que não virá, simplesmente porque ele não está lá. Somos nós que temos que nos posicionar diante da barbárie explícita do monge que atira o saber – e os sábios – na fogueira, ou da aparente beatitude dos paramentos sagrados que encobrem o martírio, assim como o discurso pseudo-religioso-democrático muitas vezes esconde a continuação da exploração e o sacrifício de tantos. Somos nós que lidamos com o desespero daqueles afetados pelas ações e reações provocadas pelo protagonista arredio. Somos nós que temos que assumir o lugar do astro-rei, precisamos decidir o que fazer com os ensinamentos guardados em segredo para as futuras gerações.

Há quatrocentos anos estamos lidando com essa herança e ainda temos tanto para aprender.

Para assumir seu papel de ser que se move em um universo sem abóbadas de cristal que assegurem a estabilidade, foi preciso que o Homem, com Descartes, se dividisse em dois, estabelecesse uma razão solar central totalizante e abandonasse seu corpo, esse corpo encouraçado, a um papel secundário. É a era do “penso, logo existo”, da razão iluminista, da busca de uma verdade absoluta. A modernidade, para se inaugurar, precisa abandonar esses corpos medievais, presos aos cânones e aos mandamentos de uma Igreja milenar conservadora.

Livres, ou pretensamente livres, desses corpos reacionários, os homens desenvolveram uma ciência instrumental extremamente eficaz e produtiva, mas também desumana; que cura doenças, cria conforto e segurança, mas acaba desembocando na barbárie da eugenia, da bomba atômica, da experimentação de drogas em humanos, da educação de corpos e do taylorismo.

Nietzsche, no século XIX, protesta contra esse desequilíbrio apolíneo que nega os enigmas e a profunda sabedoria dionisíaca que reside neste mistério Humano, Demasiado Humano. O século XX foi inteiro palco de uma tentativa de reencontrar esses corpos abandonados para recolocá-los

9. *Idem, ibidem*, p. 202.

na dança. A razão gradativamente dá espaço para o “sinto, logo existo”¹⁰, como sugere Leonardo Boff – outro pensador perseguido pela Igreja, quatrocentos anos depois de Galileu, por cometer o pecado de questionar a ordem vigente.

Então, descobrimos que não só a Terra está em movimento, mas também o Sol.

Teremos capacidade para participar dessa nova dança de corpos? Ou permaneceremos desencarnados, vivendo em um mundo virtual que nega ainda e sempre a dimensão humana de nossos atos?

É claro que essas questões já transcendem a proposta do espetáculo e podem ser descartadas como viagem solitária de um espectador peculiar.

Entretanto, o surgimento dessas considerações, acompanhadas de uma variedade de sentimentos intensos, é a prova clara da força de um espetáculo rico em provocações e, acima de tudo, vivo.

ZECA SAMPAIO é diretor, autor de teatro e de livros infantis; autor do livro *O ator vivo* (Hucitec); professor com mestrado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes/USP e doutorado em Educação pela Faculdade de Educação/USP.

10. Leonardo Boff, Como fundar a ética hoje?, Caderno A, *Folha de São Paulo*, 15 de junho de 2003, p. 3.

ENSAIO GERAL



No caminho de uma *poeto science*. Para uma ciência épica

Gerd Koch

Bertolt Brecht é, para mim, um autor e pesquisador que trabalha a partir de perspectivas transculturais, construindo uma *poeto science*, em direção a uma ciência épica.

O que sabem fazer pessoas de teatro? Elas sabem agir, pesquisar e criar. Frente às ciências atuais, pedagogos de teatro têm uma feliz vantagem. Sua pesquisa tem o valor de processos de formação! Gente de teatro e também pedagogos de teatro teatralizam a si mesmos e a sua profissão. Eles têm métodos de ação! Assim os conhecimentos podem tomar forma e ser colocados em cena. E também é possível contrapor processos, interesses, objetivos e discordâncias no *teatron* – que não está distante da ciência, pois o *teatron/teatrum* e a *theoria/teoria* têm a mesma raiz etimológica, ou seja, olhar e perceber. E isto é guiado por interesse e com objetivo.

Autoria, pesquisa ativa e atitude de *mostrar que está mostrando* estão em Brecht intimamente ligadas, concebidas como atuantes de uma tradição que tem sua origem no termo latino *auctor*, cuja origem etimológica é *augere*: fazer crescer, multiplicar, agir, ampliar, enaltecer. Isso não subentende necessariamente uma conotação do autor como produtor de resultados escritos. Aleida Assmann aponta em seu artigo “Exkarnation – pensamentos para a fronteira entre corpo e escrita” que “(...) aquelas sociedades que não têm ou utilizam pouco a escrita conferem às pessoas capazes de escrever um status e autoridade especiais”. Isso fica claro quando se compara as palavras *autor* e *autoridade*¹.

1. Ver Liliana Heimberg, Konzepte und Strategien im Freilichttheater, in Nadine Giese; Gerd Koch; Silvia Mazzini (orgs.), *SozialRaumInszenierung*, Berlim, Milow, Strausberg: Schibri-Verlag, 2012, p. 264.

Deixo-me guiar, no texto que segue, pelas experiências que fiz com exercícios em pedagogia do teatro, epistemológicos bem como propedêuticos, no contexto das peças didáticas/*learning plays*² de Bertolt Brecht e com cenas, passagens, apontamentos e materiais de trabalho do *Círculo de giz caucasiano*. Pois o *Círculo de giz caucasiano* e os depoimentos de Brecht como produtor em sua *Canção do escritor de peças*³ oferecem narrações nas quais temas transnacionais de grande atualidade podem ser lembrados, encenados e discutidos.

Brecht desenvolveu *modelos* enciclopédicos e universais cuja cópia produtiva e transferência transcultural são abertas e úteis para as experiências

em um mundo globalizado: torna-se possível a mudança de lugar e de ponto de vista.

Jean Ziegler afirma que “O *Círculo de giz caucasiano* descreve o outro mundo, o sonho, o horizonte de todos os inimigos da globalização”⁴.

Este autor, assim como John Holloway⁵, chega a conclusões semelhantes àquelas sustentadas pelas formas de resistência das revoltas subjetivas, rebeliões da sociedade civil, atividades sociocomunicativas e organizações não governamentais, como estão documentadas pelo Fórum Social Mundial (inicialmente em Porto Alegre, em 2001) e pelo Fórum Internacional das Culturas (primeiro em Barcelona, em 2004).

Uma abordagem da história universal e um entendimento político de dimensões universais foram assim esboçados.

BRECHT DESENVOLVEU *MODELOS* ENCICLOPÉDICOS
E UNIVERSAIS CUJA CÓPIA PRODUTIVA E TRANSFERÊNCIA
TRANSCULTURAL SÃO ABERTAS E ÚTEIS PARA AS EXPERIÊNCIAS
EM UM MUNDO GLOBALIZADO: TORNA-SE POSSÍVEL A
MUDANÇA DE LUGAR E DE PONTO DE VISTA.

2. Ver Gerd Koch; Reiner Steinweg; Florian Vassen (orgs.), *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, Colônia: Prometh, 1984; Gerd Koch; Florian Vassen, *Der lange weg des Lehrstück-Spiels*, in Marcel M. Baumann et al. (orgs.), *Friedensforschung und Friedenspraxis*, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2009, pp.168 –192. Ver também: Ingrid Dormien Koudela, *Texto e Jogo*, São Paulo: Perspectiva, 2010, 3ª. ed.; *Idem*, *Brecht: um jogo de aprendizagem*, São Paulo: Perspectiva, 2010, 2ª. ed.; *Idem*, *Brecht na Pós-Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 2012. Ver ainda Ingrid Dormien Koudela (org.), *Um voo brechtiano. Teoria e prática da peça didática*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

3. Bertolt Brecht, *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, in Werner Hecht et al. (orgs.), Berlim: Aufbau-Verlag/ Frankfurt: Suhrkamp, 1989. A referência à obra de Bertolt Brecht será citada em resumo, conforme segue: BFA, Bd 14, 1989, pp. 299-300 (N. da T.). Ver também Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*, in Paulo César Souza (seleção e tradução), *Brecht Poemas 1913-1956*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

4. Jean Ziegler, Bertolt Brecht, ein Visionär, in Berliner Ensemble (org.), Programmheft n° 120 (Programa de *O círculo de giz caucasiano*, 2010), p. 3.

5. John Holloway, *Den Kapitalismus aufbrechen*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2010.

A definição da história universal, que começa a se delinear neste lugar, afirma uma multiplicidade de culturas diferenciadas como igualmente legitimadas. O indivíduo é sempre visto como pertencente à humanidade através de uma identidade cultural coletiva. No entanto, devemos reconhecer que a humanidade universal só se torna visível nos lugares de fragmentação dos eventos históricos. Pois é nestes momentos de descontinuidade histórica que os homens cuja

cultura sofreu rupturas expressam uma humanidade cujas fronteiras ultrapassam todas as fronteiras culturais. Somente quando somos capazes de nos identificar com este estado de coisas é que podemos en-

tender o que eles têm para nos dizer. A humanidade coletiva existe apenas na cultura e em suas diferenças. Quando uma pessoa não mais se percebe como idêntica ao coletivo, é dada a possibilidade de novas formas de solidariedade, as quais apelam à nossa sensibilidade e moral universal, que representa hoje uma fonte de esperança. Não é através da cultura, mas através de situações nas quais esta cultura ameaça ser traída que atingimos a consciência de uma humanidade comum.⁶

O INDIVÍDUO É SEMPRE VISTO COMO PERTENCENTE À HUMANIDADE ATRAVÉS DE UMA IDENTIDADE CULTURAL COLETIVA. NO ENTANTO, DEVEMOS RECONHECER QUE A HUMANIDADE UNIVERSAL SÓ SE TORNA VISÍVEL NOS LUGARES DE FRAGMENTAÇÃO DOS EVENTOS HISTÓRICOS.

De acordo com Holloway, é necessário haver rupturas diante daquilo que é “comum” (Brecht) – como “(...) contra-política da dignidade humana”⁷, como autoafirmação político-existencial e contra atividades de socialização e desvalorização capitalistas.

O filósofo Woldietrich Schmied-Kowarzik disse o mesmo a partir de uma práxis filosófica: “Eu acredito (...) que é somente ali onde a práxis e sua compreensão são entendidas como práticas, quando não esquecemos que se trata de *nossa* práxis e de *nossa* compreensão, que nos tornamos conscientes como sujeitos da práxis e de sua compreensão”⁸.

E Brecht formulou a ação teórico/prática do *escrevinhador de peças cosmo-polita* da seguinte forma:

6. Susan Buck-Morss, *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte*, Frankfurt: Suhrkamp, 2011, pp. 183-184.

7. Citações a partir de Jos Schnurer; resenha de 21 de dezembro de 2010 sobre John Holloway: *Kapitalismus aufbrechen*, in socialnet Rezensionen. Disponível em: <http://www.socialnet.de/rezensionen/10534.php>. Acesso em: 6 de abril de 2012.

8. A partir de conferência inicialmente publicada em Michael Grauer; Gottfried Heinemann; Woldietrich Schmied-Kowarzik (orgs.), *Die Praxis und das Begreifen der Praxis*, *Kasseler Philosophische Schriften*, Kassel, n. 13, 1985.

Para poder mostrar o que vejo
 Leio as representações de outros povos e outras épocas.
 Algumas peças adaptei, examinando
 Com precisão a respectiva técnica, absorvendo
 O que me convinha.
 Estudei as representações das grandes figuras feudais
 Pelos ingleses, ricos indivíduos
 Aos quais o mundo servia para desenvolver a grandeza.
 Estudei os espanhóis moralizadores
 Os indianos, mestres das sensações belas
 E os chineses que retratam as famílias
 E os destinos multicores encontrados nas cidades.
 Tudo entreguei ao assombro
 Mesmo o mais familiar.⁹

Brecht, o *escrevinhador de peças*, canta sobre formas de trabalho e atitudes. Cantar significa tornar público aquilo que é íntimo. Cantar uma canção é uma expressão elementar da voz humana/*vox humana*: assim também é

ESPANTAR-SE É UMA ATITUDE DE TRABALHO. E BRECHT AINDA ACENTUA ESSE PROCESSO FAZENDO COM QUE O *ESCREVINHADOR DE PEÇAS* FAÇA UM EXPERIMENTO CONSIGO PRÓPRIO: "MESMO O MAIS FAMILIAR TORNA-SE DIGNO DE ESPANTO" PARA ELE.

denominado o tom suave da flauta (árabe/persa/turca), próxima de um alargamento dos órgãos de respiração humanos. Canção e canto são também uma comunicação artística, um endereçamento. Lembra

a descrição de tarefas do papel do cantor Arkadi Tschaidse no *Círculo de giz caucasiano*: "Escutem o que pensou a raivosa, não o que ela disse"¹⁰. É preciso considerar, no entanto que a *Canção do escritor de peças* é independente e não está inserida como *canção cênica* na peça. Serve antes ao *autoconhecimento* – um conceito brechtiano que pertence à Peça Didática e explicita *tacit knowledge* (ou seja, conhecimento tácito). E o *escrevinhador de peças* canta sobre os cantos nos quais esteve como hóspede em outros povos e outras eras (do latim *hospitari*, ser hóspede).

9. Ver Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*. Note-se que Koch prefere referir-se a Brecht como escrevinhador de textos, como o próprio gostava de se chamar (N. da T.).

10. Bertolt Brecht, BFA, Bd. 8, 1989, p. 182.

Seu objetivo de trabalho é “(...) mostrar o que vejo”¹¹. Este é um processo complexo, e não uma relação binária; não é uma simples cópia sensual, mas sim um processo de produção que deve levar em conta o *o que* e o *como*, e que conhece ambas as direções – aquela do *ver* e aquela do *mostrar* –, necessitando tanto a qualificação do *olhar* como a da organização em imagens. Assim ocorre uma transformação/tradução. E isso só acontece através da força (não apenas subjetiva) do *espanto*. “(...) tudo o que ele vê, entrega ao espanto”¹², diz o *escrevinhador de peças*. *Espantar-se* é uma atitude de trabalho. E Brecht ainda acentua esse processo fazendo com que o *escrevinhador de peças* faça um experimento consigo próprio: “Mesmo o mais familiar torna-se digno de espanto” para ele.

Na *Canção do escrevinhador de peças*, Brecht descreve seu princípio formal da seguinte maneira:

E eu arranjei as frases de modo que
Seus efeitos se fizessem visíveis, de modo, portanto
Que o fato de tê-las falado podia
Fazer aquele que falava feliz, ou infeliz
E a nós podia nos fazer infelizes, ou felizes
O fato de terem-nas assim falado.
(Isso dificultava assistir às peças: a primeira
Impressão surgia somente na segunda vez)¹³

De forma semelhante, lemos na peça didática *A exceção e a regra*:

Vejam bem o procedimento desta gente:
Estranhável, conquanto não pareça estranho
Difícil de explicar, embora tão comum!
Difícil de entender, embora seja a regra.

11. Ver Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*.

12. *Ibidem*.

13. Bertolt Brecht, BFA, Bd. 14, 1989, p. 300; ver Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*. Essa canção surgiu provavelmente no contexto da apresentação de *A mãe*, em Nova York (BFA, Vol. 14, 1989, p. 613). A canção foi impressa inicialmente na coletânea organizada por Peter Suhrkamp, *Poemas e canções de Bertolt Brecht*, em 1956, ano da morte de Brecht e fase de sucesso internacional de seu teatro, com encenações em Paris, Londres e Moscou da peça *O círculo de giz caucasiano*. Elizabeth Hauptmann encaminha a Peter Suhrkamp o desejo de Brecht de que seja anotado na edição de 1956 que a *Canção do escritor de peças* é um fragmento (N. da T.).

Até o mínimo gesto, simples na aparência,
Olhem desconfiados! Perguntem
Se é necessário, a começar do mais comum!

Assim termina
A história de uma viagem
Que vocês viram e ouviram.
E viram o que é comum
O que está sempre ocorrendo.
Mas a vocês nós pedimos:
No que não é de estranhar
Descubram o que há de estranho!
No que parece normal
Vejam o que há de anormal!
No que parece explicado
Vejam quanto não se explica!
E o que parece comum
Vejam como é de espantar!
Na regra, vejam o abuso
E onde o abuso apontar
Procurem remediar!¹⁴

Esses processos de reconhecer/ver/espantar-se e mostrar/representar acorrem ao *escrevinhador de peças* em momento ou situação oportuna. Ou seja, não se trata de uma percepção ou representação desinteressada, mas sim de algo prático/intervencionista/útil. Brecht fala em outro lugar de *sugestões praticáveis*; de definições que tornem possível a ação; de *modelos praticáveis*. Hans Eisler disse, em 13 de abril de 1958, que “Brecht só se interessa por coisas referentes a música à medida que delas precisa”¹⁵. Ele se refere à máxima de Brecht: *arte praticável*¹⁶. Brecht defende, em 10 de outubro de 1942, um teatro *aplicado*. É possível lembrar também da expressão mais corrente de *Gebrauchsmusik* – música utilitária (na tradição de Horácio/Esclarecimento: *prodesse, utile, dulce et delectare*). Kurt Weill, Hanns

14. Bertolt Brecht, BFA, Bd. 3, 1989, p. 237 e p. 260; ver *Teatro completo em doze volumes*, tradução de Geir Campos, São Paulo: Paz e Terra, 1994, p. 132 e 160.

15. Ambas as citações de Hanns Eisler se encontram na emissão de programa de rádio de Birgit Kiupel: *Von Bänkelliedern und Gebrauchsmusik. Brecht und die “Misuk”*, Hessischer Rundfunk, 11 de agosto de 2006.

16. Bertolt Brecht, BFA, Bd. 27, 1989, p. 126.

Eisler, Paul Hindemith “(...) criaram o conceito de *Gebrauchsmusik*, música para fins práticos ou música do cotidiano, para descrever suas intenções”¹⁷.

ENSAIO GERAL

SOBRE A METODOLOGIA E O ARTESANATO DO ESCRIVINHADOR DE PEÇAS

O *escrevinhador de peças* também canta onde esteve como hóspede no mundo e como se comportou como hóspede: “Primeiro leio as representações de outros povos em outras eras (ou seja, como eles produziam). Depois ele [Brecht] reescreveu algumas peças”¹⁸. Pode-se aqui entender uma brincadeira com a palavra *reescrever* por *copiar*? Ouso fazê-lo, pois “a cópia de livros não é de forma alguma um copiar estúpido, mas sim a herança incomparável da cultura literária”, como afirma Benjamin¹⁹. Pois, durante a reescrita ou cópia, ocorre também – e necessariamente para o *escrevinhador de peças* – um exame preciso de determinadas técnicas as quais devem ser aprendidas para a produção própria. Ou seja, ocorre um aprendizado complexo, crítico, e o *escrevinhador de peças* também o denomina *estudo*, ou seja, um esforço por adquirir conhecimento.

DURANTE A REESCRITA OU CÓPIA, OCORRE TAMBÉM – E NECESSARIAMENTE PARA O *ESCREVINHADOR DE PEÇAS* – UM EXAME PRECISO DE DETERMINADAS TÉCNICAS AS QUAIS DEVEM SER APRENDIDAS PARA A PRODUÇÃO PRÓPRIA.

Um pensamento como esse corresponde às ideias de Brecht sobre o patrimônio intelectual. Ele gostava de fazer uso do estranho e se apropriava do estranho por meio de um processo de cópia. Mais do que uma simples aquisição, é uma cópia produtiva, uma relação de trabalho comunicativa e subjetiva. Sobre a forma de trabalho do desenhista Tadeusz Kulisiewicz (1899-1988), que acompanhou a encenação do *Círculo de giz caucasiano*, Brecht comentou que seus desenhos “(...) transformam aquilo que foi visto, como o faz toda representação artística que transforma a visão com ousadia”²⁰.

BRECHT GOSTAVA DE FAZER USO DO ESTRANHO E SE APROPRIAVA DO ESTRANHO POR MEIO DE UM PROCESSO DE CÓPIA. MAIS DO QUE UMA SIMPLES AQUISIÇÃO, É UMA CÓPIA PRODUTIVA, UMA RELAÇÃO DE TRABALHO COMUNICATIVA E SUBJETIVA.

17. Kurt Weill, *Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, Stephen, Hinton e Jürgen Schebera (eds.), Berlim: Henschelverlag, 1990, p. 333.

18. Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*.

19. Citado a partir de Carlos Spoerhase, *Süddeutsche Zeitung*, 19 de novembro de 2011, p.14.

20. Brecht, citado a partir do texto de capa da edição *Zeichnungen zu Bertolt Brecht Der kaukasische Kreidekreis*, Berlim: Henschelverlag, 1956.

Em especial sobre a cópia na arte, diz Brecht, em 1949:

Está claro que a cópia artística necessita ser primeiro aprendida, da mesma forma como a construção de modelos, (...) existe uma imitação escrava e uma soberana, (...) as transformações do modelo só deveriam ocorrer para diferenciar melhor, tornar artisticamente mais fantasiosas e atraentes as representações da realidade, com o objetivo de exercer influência sobre ela – isto para os especialistas em dialética.²¹

Dessa forma, cria-se através da cópia/apropriação/tradução uma contemporaneidade produtiva.

Um olhar colonialista irá nos ensinar:

A China abriga tesouros para o comércio que esperam por aproveitamento. O mais importante dentre eles é sua imensa força de trabalho barata e inte-

AQUELE QUE ADOTA, QUE INTRODUZ UMA *TRANSLATIO*, UM TRAJETO, UMA *TRANSIÇÃO*, ESTÁ FUNDANDO UMA TROCA COOPERATIVA, É DINÂMICO, E NÃO ESTÁTICO. ELE DEVE BUSCAR O ESTRANHO, O OUTRO, DEVE TORNAR-SE ATIVO FRENTE AO CONHECIMENTO CONTEMPORÂNEO E ANTIGO.

ligente: '(...) o talento dos chineses facilita a execução de procedimentos técnicos em todas as áreas, realizadas com grande maestria. Paciência extrema e aplicação apoiam seu talento de apropriação; (...) realizam o ideal de uma máquina de

trabalho humana não apenas porque trabalham de forma uniforme, mas também porque trabalham com inteligência.²²

Seu olhar possui conhecimento prático e didático:

No Leste, existe uma lei acadêmica que reza que o autor de um texto deve ser visto como único autor; (...) na cultura acadêmica chinesa, ao contrário, é usual e altamente valorizado quando os textos são repetidos literalmente, sem mencionar referências e fontes nem apresentar avaliações críticas ou posicionamentos próprios. Isto tem uma razão mais profunda pelo fato

21. Brecht, citado a partir de Hemmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit? (Fragen des Wuppertaler Intendanten), Gespräch zwischen Winds und Brecht, 1949, in Berliner Ensemble; Helene Weigel (eds.), *Theaterarbeit*, Dresden, 1952, p. 312; ver também GFA, Bd. 25, p. 389.

22. Ferdinand Freiherr Von Richthofen (1882), citado por Helmuth Stoecker, Preußisch-deutsche Chinapolitik in den 1860er/70er Jahren, in Hans Ulrich Wehler (org.), *Imperialismus*, 3. Aufl., Köln, 1969; ver ainda Hito Steyerl e Encarnación Gutiérrez Rodríguez (orgs.), *Spricht die Subalterne deutsch?*, Münster: Unrast 2003, p. 95 e p. 106 ss.

de na cultura chinesa – literatura, caligrafia, música – a arte mais elevada ter sido ensinada há séculos por meio da cópia do original. Não são valorizadas a originalidade subjetiva ou a criatividade individual, mas sim a cópia fiel ao detalhe que é vista como qualidade. Quando os estudantes chineses copiam partes da obra de um autor e as adotam irrefletidamente em seu texto, estão enriquecendo aquela obra²³.

Aquele que adota, que introduz uma *translatio*, um trajeto, uma *transição*, está fundando uma troca cooperativa, é dinâmico, e não estático. Ele deve buscar o estranho, o outro, deve tornar-se ativo frente ao conhecimento contemporâneo e antigo. Ele deve calcular seu fracasso. Deve saber coordenar uma utilização do passado com uma nova utilização, em conjugação com novos horizontes e perspectivas. Ele trabalha historicizando, estranhando e ao mesmo tempo presente – à distância e próximo, na continuidade do tempo.

Em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin descreveu, em 1923, a complexidade da tradução literária e em especial a liberdade do tradutor. “Assim como a tangente só toca o círculo em um único ponto e assim como este contato e não o ponto determina a lei a partir da qual ela segue seu curso até o infinito, também a tradução só toca de forma superficial num ponto infinitamente pequeno o sentido do original para obedecer à lei da fidelidade seguindo com liberdade seu próprio curso”²⁴. Textos traduzidos criam novos espaços de associação e novas conotações a partir de novos contextos.

A MEU VER A ABORDAGEM DE BRECHT PODE SER ENTENDIDA COMO UMA *POETO SCIENCE* QUE SE REALIZA NO CAMPO DE UMA CRIATIVIDADE TEATRAL COLETIVA, COM MÚLTIPLAS PERSPECTIVAS.

COMO O *ESCREVINHADOR DE PEÇAS* ESTUDA

Outros povos e outras épocas são visitados: “os ingleses, cujas figuras ricas (...) servem ao mundo para se desenvolverem; os espanhóis moralizantes, os indianos, mestres das belas sensações e os chineses, que representam as famílias e os destinos coloridos nas cidades”²⁵. Neste trecho, o *escrevinhador de peças* cria tipos culturais. Não fixa ou estereotipa utilizando um método heurístico, com o objetivo de revelar. “É tudo entreguei ao espanto/ mesmo

23. Dietrich Queis, *Interkulturelle Kompetenz. Praxis-Ratgeber zum Umgang mit internationalen Studierenden*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesell, 2009, p. 93 ss.

24. Walter Benjamin, citado por Nat Trotman, *Deutsche Guggenheim Magazine*, n. 18, inverno de 2012, p. 14.

25. Ver Bertolt Brecht, *Canção do escritor de peças*.

aquilo que é mais familiar”²⁶. O *escrevinhador de peças* torna-se parte de um *teatro mundi* da literatura universal (o termo *Weltliteratur* é um neologismo em língua alemã que Wieland e Goethe introduziram no início do século XIX).

A meu ver, a abordagem de Brecht pode ser entendida como uma *poeto science*, que se realiza no campo de uma criatividade teatral coletiva, com múltiplas perspectivas. Brecht fala, em 1933, em uma carta a Otto Neurath, de “(...) novos métodos para um pensamento coletivo”²⁷. O *escrevinhador de peças* mostra-se, em sua canção escrita no exílio na Dinamarca, como cosmopolita, curioso e avesso a ser um representante do culto do gênio.

Ele se mostra como adepto de uma sociedade de cultura e aprendizagem universal e evita o modelo, por muito tempo vigente na Europa, da cultura do ensino, em favor de uma comunicação/produção transnacional e transcultural. Pode-se dizer que se trata de estabelecer um diálogo entre culturas. Diálogo no verdadeiro sentido da palavra, que pressupõe o *dia*(logo), ou seja, a diferença de posições, concepções e da lógica. Caso contrário, existe

o perigo de que se formem identidades burras – porque fechadas.

Sete anos antes da *Canção do escritor de peças*, foi escrito no Brasil o *Manifesto antropofágico* por Oswald de Andrade²⁸. Dialogando com con-

dições como nacional e internacional, regional e cosmopolita, as novas tendências estilísticas europeias foram discutidas. Com a ajuda de um regionalismo *tropical*, foi desenvolvida uma nova consciência, contrária à cultura de dominação europeia, a partir da palavra de ordem antropofágica – “em lugar de evitar o estranho, devorá-lo” –, uma ação artística contra os elementos destrutivos, dominantes e racistas da cultura europeia com fundamentações de ordem ética²⁹. À cientificidade e à exigência europeia por diferença, Andrade opunha ingenuidade, selvageria, apropriação e poesia.

COM A AJUDA DE UM REGIONALISMO *TROPICAL* FOI DESENVOLVIDA UMA NOVA CONSCIÊNCIA, CONTRÁRIA À CULTURA DE DOMINAÇÃO EUROPEIA, A PARTIR DA PALAVRA DE ORDEM ANTROPOFÁGICA: “EM LUGAR DE EVITAR O ESTRANHO, DEVORÁ-LO”.

26. *Ibidem*.

27. Bertolt Brecht, *Briefe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p. 174.

28. O *Manifesto antropófago* ou *Manifesto antropofágico* foi um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade, principal agitador cultural no início do Modernismo Brasileiro, o qual fundamentou a Antropofagia. Lido em 1928 para seus amigos na casa de Mário de Andrade, foi publicado na *Revista de Antropofagia*, que Oswald ajudou a fundar com Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado. Oswald afirma em seu manifesto que “só a antropofagia nos une”, propondo “deglutir” o legado cultural europeu e “digeri-lo sob a forma de uma arte tipicamente brasileira”.

29. Ver Astrid Reuter, *Poesie als soziologische Methode*, in Peter Braun e Manfred Weinberg (eds.), *Ethno/Graphie*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002, p. 21 ss.

Concluindo, algumas frases do filósofo Ernst Bloch:

Cada direção de Brecht era uma desconstrução daquilo que havia sido combinado na noite anterior. Haveria sempre formas diferentes. Algo sempre permanecia em aberto, evitando aquilo que seria fechado, todo e qualquer enunciado dogmático que pudesse surgir era evitado. Aquilo que seria um sinal da incapacidade do artista pelo fato de não concluir a sua obra é aqui sinal da responsabilidade de um artista. Não terminar, deixar em aberto diante de um mundo que é inconcluso.³⁰

Já por volta de 1928, Brecht observava: “Nossa [dos alemães, sic] forma mais corrente de pensamento é a revolta. Nossas [dos alemães, sic] melhores produções são fragmentos. O grau de nossa [dos alemães, sic] máxima perfeição nós a atingimos antes de terminar”³¹.

Dessa forma, Brecht honra a quantidade e aberturas para o universal em sua produção de conhecimento através do teatro épico/dialético, sua *poeto science*.

GERD KOCH é docente em Pedagogia e Teatro na Escola Superior Alice Salomon, em Berlim; co-fundador da revista *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*; sócio fundador e presidente da Associação de Pedagogia do Teatro; especialista em Brecht com várias publicações sobre a peça didática.

Tradução: Ingrid Dormien Koudela

30. Ernst Bloch, Bildersturm und Ornamente, in *Bloch-Almanach*, n. 20, Mössingen-Talheim 2001, p. 13.

31. Bertolt Brecht, BFA, Bd. 21, p. 262.

Drama: mapeando percursos

Beatriz A. V. Cabral

Drama é a denominação de uma prática teatral centrada na apropriação e atualização de textos, imagens e temas voltados para a criação e desenvolvimento de um processo dramático e, finalmente, de seu produto cênico. A prática teatral do *Drama* foi iniciada e desenvolvida a partir da década de 1950, por Dorothy Heathcote, em um contexto em que duas tendências imperavam: de um lado, o grupo centrado na expressão oral em drama, voltado à ideia de treinamento do ator (*Speech and Drama Group*); de outro lado, o grupo de Peter Slade, voltado ao desenvolvimento da expressão individual. Peter Slade escreveu *O drama da criança*¹ em uma época bastante influenciada pela obra de Jean Piaget, e, nesse livro, parte da observação das interações espontâneas do pré-escolar – a natureza do drama infantil. Brian Way, seu discípulo, com *Desenvolvimento através do drama*², introduz em 1967 o drama na escola como base para o desenvolvimento de habilidades.

Segundo Gavin Bolton, pesquisador e professor no campo do drama, ambas as tendências distorceram a natureza do meio dramático. A primeira, ao enfatizar o naturalismo (influência de Stanislavski); a segunda, ao enfatizar a expressão individual, com base em exercícios. De acordo com Bolton,

1. Peter Slade, *Child drama*, Londres: University of London Press, 1954. Em português: *O jogo dramático infantil*, São Paulo: Summus, 1978. A autora prefere a tradução *O drama da criança* à tradução adotada no Brasil. (N. da E.)

2. Brian Way, *Development through drama*, London: Longman, 1967.

drama nunca é sobre o “si mesmo”: ele é sempre voltado a alguma coisa fora do “si mesmo”; é um evento social, e não uma experiência solitária. É sobre expressão em grupo, voltada ao que as pessoas compartilham. Ao examinar as similaridades, as diferenças são acentuadas.

CARACTERIZAÇÃO DO DRAMA

Drama, tal como compreendido ainda hoje, está centrado no envolvimento do aluno ou do participante com o assunto ou conteúdo da experiência dramática; não está nos fatos, e sim em suas implicações. “Eu fico imaginando por que vocês continuam indo para o mar, quando sabem que isto é tão perigoso”³ – a fala inicia uma experiência sobre piratas e abre possibilidades para explorar o que leva as pessoas a enfrentar o perigo. Esta é uma forma literária, temática, de examinar um conteúdo, lembra Bolton. São os significados temáticos que permitem que os participantes entrem no contexto da ficção e façam sentido do mundo material que o caracteriza, apresentando-o como “uma metáfora da maneira que vivemos”.

DRAMA, TAL COMO COMPREENDIDO AINDA HOJE, ESTÁ CENTRADO NO ENVOLVIMENTO DO ALUNO OU DO PARTICIPANTE COM O ASSUNTO OU CONTEÚDO DA EXPERIÊNCIA DRAMÁTICA; NÃO ESTÁ NOS FATOS, E SIM NAS SUAS IMPLICAÇÕES.

A configuração de uma experiência, em drama, parte da associação da função do professor e dos alunos a papéis sociais e ficcionais distintos. A investigação cênica (em ação) inclui a exploração do *contexto ficcional*, através de um *processo* centrado em uma sequência de *episódios*, através de distintos *enquadramentos* e *papéis do professor*⁴.

Identificação e delimitação de um *contexto de ficção* determinam um foco comum de atenção para a criação em grupo, a qual se desenvolve na forma de um processo de investigação cênica – uma sequência de episódios que ocorrem em aulas distintas ao longo do semestre, permitindo que “a voz do aluno” seja ouvida e aspectos significativos que tenham aflorado sejam o ponto de partida do episódio seguinte. Um episódio é, assim, uma situação ou fragmento da criação coletiva em processo, o qual é destacado para

3. Heathcote, citado por B. J. Wagner, *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium*, Londres: Hutchinson, 1979, p. 59

4. Traduza a expressão *Teacher-in-Role*, em meu primeiro livro, por *Professor-personagem*, por considerar que *professor no papel* causava certo estranhamento. Em inglês, a distinção entre *paper* (papel) e *role* (papel social) justifica essa denominação. *Professor-personagem* teve seu uso generalizado, e hoje considero que deveria ter mantido a expressão em inglês, uma vez que seu sentido não inclui a ideia de construção de personagens.

uma investigação cênica mais detalhada. O interesse despertado por cada episódio e sua evolução depende em grande parte de seu enquadramento, isto é, a perspectiva pela qual ele é apresentado e observado. Um exemplo, baseado em notícias de jornal e TV, pode ser esclarecedor. Com o intuito de abrir espaço para crianças de 7 anos de idade se manifestarem sobre “o as-

sunto” do momento, foi improvisado um processo de drama sobre uma pré-adolescente que fugiu da casa dos pais, no interior da Inglaterra: o primeiro episódio foi enquadrado como imediatamente posterior à

AO ASSUMIR UM PAPEL, O PROFESSOR INTERVÉM *INDIRETAMENTE* NO PROCESSO DRAMÁTICO, POIS NÃO É SUA AUTORIDADE DE PROFESSOR QUE ESTÁ EM JOGO, E SIM A DE UM OUTRO ALGUÉM, QUE FAZ PARTE DO CONTEXTO FICCIONAL.

divulgação da notícia, no pátio da escola, que no contexto ficcional seria aquela frequentada pela menina. As crianças, como seus colegas, em pequenos grupos, trocam opiniões e levantam as implicações de tal atitude. O encontro termina com o retorno à sala de aula, e os participantes ficam com a tarefa de escrever um bilhete ou uma carta para alguma amiga de outra escola, comentando o assunto. No episódio seguinte, na próxima aula de drama, a professora, no papel de diretora da escola, em companhia de uma policial (outra professora), recebe os participantes na sala de reuniões como se fossem os pais dos alunos. A policial lhes mostra um mapa da cidade, no qual foram anotados os pontos onde a menina foi vista e o roteiro do ônibus que ela tomou para deixar a cidade. Os “pais” são convocados a imaginar como a fuga foi planejada e como os recursos para viabilizá-la foram levantados. Cada processo a partir deste tema segue um caminho distinto, pois cada episódio irá depender da contribuição dada pelo grupo para o desenvolvimento da narrativa, em cena. Ao assumir um papel, o professor intervém *indiretamente* no processo dramático, pois não é sua autoridade de professor que está em jogo, e sim a de um outro alguém, que faz parte do contexto ficcional. Uma alegação bastante comum aos autores e professores de drama é que os papéis assumidos pelo professor e as formas (convenções) propostas para a investigação e o desenvolvimento da ação são usadas para desafiar os códigos de representação dos meios usuais de comunicação. Joga-se com a forma para interromper, congelar e marcar uma ação a fim de salientar as contradições da ordem social. Embora outras metodologias proponham o jogo com formas distintas de ação, seu uso pelo professor através de papéis distintos amplia a percepção do problema em foco e requer respostas diferenciadas dos alunos.

A interação entre drama e política, tal como percebida na prática atual, remonta às influências de Kenneth Burke e Erving Goffman.

Burke, entre 1945 e 1950, estabeleceu e escreveu sobre conceitos e estratégias para analisar as motivações e os recursos usados pelas pessoas (consciente ou inconscientemente) para influenciar as opiniões e ações uns dos outros. Qualquer abordagem que focalize motivações políticas, segundo Burke, deveria responder a quatro questões que são centrais ao drama: o que foi feito (ação), quando ou onde foi feito (a cena), quem fez (agência), e por quê (objetivo). Suas investigações sobre relações e motivações humanas (formas de pensamento e expressão) foram por ele definidas como “drama”. A partir dele, Dorothy Heathcote introduziu o procedimento pedagógico “Cinco níveis de significação” (*Five layers of meanings*) para o desenvolvimento de situações e interações em grupo: Ação, Motivação, Intenção, Modelo, Visão de Mundo.

Goffman, na década de 1970, focalizou a noção de enquadramento em um ensaio sobre a organização da experiência⁵. Nesse ensaio, Goffman descrevem como os enquadramentos são a estrutura básica cognitiva que guiam nossa percepção e representação da realidade. Em geral, são adotados inconscientemente no processo de comunicação para sugerir “o que existe, o que acontece e o que im-

porta”. Ao chamar a atenção para “como fazer sentido do que se vê ou faz”, no âmbito da pedagogia, Heathcote elaborou o que denominou *Enquadramentos para distanciamento*

(*Frame distancing*) – uma lista de nove funções distintas através das quais professor/diretor e alunos interagem com a situação: participante, guia, agente, autoridade, documentarista, repórter, pesquisador, crítico e artista. Cada enquadramento proverá interesses específicos aos participantes de uma situação dramática, assim como diferentes responsabilidades, atitudes e comportamentos em relação ao evento. O objetivo, segundo a autora, é abrir o campo da linguagem para interações e vocabulário distintos, além de permitir “ler o mundo” por outra perspectiva.

CADA ENQUADRAMENTO PROVERÁ INTERESSES ESPECÍFICOS AOS PARTICIPANTES DE UMA SITUAÇÃO DRAMÁTICA, ASSIM COMO DIFERENTES RESPONSABILIDADES, ATITUDES E COMPORTAMENTOS EM RELAÇÃO AO EVENTO.

5. Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of the Experience*, Londres: Penguin Books, 1974.

A década de 1990 dá início à formação de associações internacionais, congressos e conferências de pesquisa no campo do drama: em 1992, é fundada a IDEA (International Drama in Education Association), que promove um congresso internacional a cada 3 anos – a décima edição foi em Belém, no Pará; em 1995, a IDIERI (International Drama in Education Research Institute), reunindo a cada três anos apenas os pesquisadores; também em 1995, as Conferências Internacionais de Drama e Teatro na Educação de Exeter passaram a se alternar com os dois eventos anteriores, daí serem todos trienais.

A partir de 1990, três nomes se destacaram pelas formas particulares de suas práticas: Cecily O'Neill, Jonothan Neelands e John O'Toole.

Cecily O'Neill enfatiza em sua prática e produção teórica dois conceitos: drama-processo (*process drama*) e pré-texto (*pre-text*). O *drama-processo* desenvolveu-se simultaneamente na América do Norte e na Austrália em finais da década de 1980, como forma de associar a prática de improvisação, menos complexa, ao patrimônio cultural da dramaturgia e do teatro. Segundo O'Neill, uma peça de teatro, considerada como um produto, é uma experiência para o público; um texto dramático, considerado como *processo*, visa a sua apropriação e atualização pelos participantes, e pode, ou não, conduzir a uma apresentação pública. O que caracteriza e distingue sua abordagem é a ênfase na experiência e no fato de que esta é mais eficaz quando obedece às regras do evento dramático. Embora drama-processo e improvisação procedam sem um texto escrito a ser seguido, o primeiro parte de um olhar ou um recorte de um texto e inclui episódios ou unidades cênicas.

O *DRAMA-PROCESSO* DESENVOLVEU-SE SIMULTANEAMENTE NA AMÉRICA DO NORTE E NA AUSTRÁLIA EM FINAIS DE 1980, COMO FORMA DE ASSOCIAR A PRÁTICA DE IMPROVISÇÃO, MENOS COMPLEXA, AO PATRIMÔNIO CULTURAL DA DRAMATURGIA E DO TEATRO.

A organização através de episódios é comum a todas as abordagens do drama e implica um relacionamento mais complexo entre as partes do trabalho do que as conexões lineares de uma sequência ou narrativa, em que os segmentos do trabalho

são unidos como parte de uma rede de significação. A complexidade das interações, dentro de um episódio, decorre do fato de que este se refere às implicações de alguma ação ou postura evidenciada no episódio anterior e, como tal, poderá incluir questões de ética e juízos de valor. Os episódios são preponderantemente verticalizados, para questionamento, investigação e aprofundamento. A atenção para com essa verticalização é acentuada pela autora ao se deter, em sua obra, nas relações entre drama-processo e teatro

contemporâneo, indicando como a vanguarda teatral dos anos 1960, o trabalho experimental e teórico que enfatiza as noções de presença, o “aqui e agora”, o processo e a transformação, e mais recentemente, as influências das práticas teatrais pós-modernas repercutiram no drama. Esta repercussão inclui fragmentação e distribuição de papéis entre o grupo, uma aproximação descontínua e não linear

ao enredo, a adaptação de temas e textos clássicos, a indefinição da distinção entre atores e público, uma constante mudança de perspectivas.

Em decorrência, afirma O'Neill, “as

práticas de drama são cada vez mais reconhecidas como experiências teatrais radicais e coerentes”⁶. Neste contexto, a expressão pré-texto indica como o contexto dramático é ativado: um testemunho a ser lido, uma tarefa a ser executada, uma decisão a ser tomada, um enigma a ser resolvido, um malfeitor a ser descoberto, uma casa assombrada a ser explorada. A importância está naquilo que ele implica para a ação, ao ser desconstruído ou retrabalhado de forma a ser atualizado, confrontado ou transformado. Sua manutenção, sem questionar as insinuações e indícios de seus componentes, levaria à explanação em vez de à exploração.

Jonathan Neelands focaliza o ensino do teatro como processo de aprendizagem; procura afastar a dicotomia entre *drama* e *teatro* como processos ativos de investigação. Para tanto, identifica um ponto de partida (um conceito, uma notícia, um texto, documentos, imagens...). Para o autor, a seleção dessa fonte deve ser influenciada por seu potencial de traduzir uma experiência humana e representá-la por meio de uma combinação acessível de palavras, imagens e sentimentos, capturar o interesse e a imaginação dos participantes, oferecer suficientes informações para engajar emocionalmente o grupo e motivá-lo a buscar maiores informações, reais ou ficcionais. Em *Estruturando o trabalho de drama: um manual das formas disponíveis em teatro e drama*⁷, Neelands afirma que a experiência teatral, assim como as demais formas artísticas, se distingue de uma experiência na vida real pela aplicação consciente da forma ao significado, a fim de engajar o intelecto e as emoções na representação desse significado. Nesse sentido, códigos sociais e interações são representados, moldados e artisticamente definidos através das convenções dramáticas. O pressuposto é que a compreensão das

PARA NEELANDS, A EXPERIÊNCIA TEATRAL SE DISTINGUE DE UMA EXPERIÊNCIA NA VIDA REAL PELA APLICAÇÃO CONSCIENTE DA FORMA AO SIGNIFICADO, A FIM DE ENGAJAR O INTELECTO E AS EMOÇÕES NA REPRESENTAÇÃO DESTE SIGNIFICADO.

6. Cecily O'Neill, *Drama Worlds*, Londres: Heinemann, 1995, p. 36.

7. Jonathan Neelands, *Structuring Drama Work – A Handbook of Available Forms in Theatre and Drama*, Cambridge University Press, 1990.

possibilidades (e limitações) das formas teatrais possibilita o *insight* dentro da mídia teatral e oferece a possibilidade de exercer um maior controle sobre este meio e seus usos pessoais e sociais. Nessa obra, Neelands identifica exemplos nos quais as convenções teatrais indicam a maneira como *tempo, espaço e presença* podem ser articulados para criar diferentes tipos de significados em teatro. A identificação dessas convenções parte do princípio de que teatro *não é ensinado*; ao contrário, torna-se refinado e desenvolve-se pela experimentação gradual e crescente de relações complexas entre convenções e conteúdo. Estas formam uma ponte entre a espontaneidade e a poética da arte da representação teatral, as quais o autor distingue em relação às ações dramáticas que representam:

- Ações que constroem o contexto – “definem a situação” ou adicionam informação sobre seu contexto: trilha sonora, figurino, ambientação cênica, materiais inacabados, diários, cartas, jornais, etc.
- Ações que constroem a narrativa – enfatizam a relação com a história e “o que acontecerá em seguida”: encontros, entrevistas, *role-play*, “um dia na vida”, berlinda, professor-personagem, etc.
- Ações poéticas – criam o potencial simbólico do drama por meio do uso seletivo da linguagem e do gesto: inversão de papéis, rituais, máscaras, cerimônias, etc.
- Ações reflexivas – permitem rever o drama de uma perspectiva interna ao contexto dramático: momento da verdade, vozes interiores, desta forma/daquela forma, momentos marcados.

Cada convenção é demonstrada com ações e exemplos de seus potenciais de aprendizagem, conexões culturais e inserções em processos dramáticos. O sistema classificatório apresentado, explica Neelands, é fluido em seus limites e servirá para responder a necessidades básicas requeridas pela participação – do espectador e do ator: necessidade de um contexto definido, criação de interesse e curiosidade, sentido de ação iminente, de dimensão simbólica para o trabalho, de reflexão, de opções de trabalho.

John O’Toole, em 1992, em *O processo do drama: negociando arte e significado*⁸, questiona as suposições embutidas na palavra “processo”, exemplificadas na diferença entre as expressões inglesas *drama-processo* (drama é processo) e *processo do drama* (o desenvolvimento de um processo em drama). O’Toole pergunta: “(...) nós sabemos o que significa ‘produzir drama’, mas ‘prosse-

8. John O’Toole, *The Process of Drama – Negotiating Art and Meaning*, Londres: Routledge, 1992.

guir em drama' significa alguma coisa? O produto dramático é o mesmo que a produção dramática? Ambos envolvem um processo ou são coisas diferentes?". Para O'Toole, o processo de criação em drama pode ser definido como uma negociação dos elementos da forma dramática de acordo com o contexto e os objetivos dos participantes. Como pesquisador, editor e autor, tem-lhe sido creditada uma visão da prática do *drama* como um fazer teatral com características próprias. Nessa perspectiva, ele atua como *professor-ator*, expressão que cunhou em 1977. O'Toole enfatiza, entretanto, que o professor não deve superatuar, nem precisa ser de fato um ator. Em entrevista concedida a Judith Ackroyd⁹, afirma considerar "processo" de acordo com seu real significado, es-

paço e tempo nos quais os elementos do drama e as formas da arte dramática se cruzam e interagem com a aprendizagem. Ackroyd, em análise semiótica dos papéis apresentados

PARA O'TOOLE, O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DRAMA PODE SER DEFINIDO COMO UMA NEGOCIAÇÃO DOS ELEMENTOS DA FORMA DRAMÁTICA DE ACORDO COM O CONTEXTO E OS OBJETIVOS DOS PARTICIPANTES.

e/ou representados por O'Toole em *Waltzing Matilda*, música australiana bastante usada em processos de ensino, destacou as mudanças entre suas *personas*: professor, congressista (três papéis distintos: Jack McCann, Sir Herbert e One Eye'd McCarthy) e narrador. Estas foram analisadas por Ackroyd, como fonte de informação nos aspectos do texto oral, registros paralinguísticos (interações físicas, vestimentas, objetos de cena), fatores cinéticos, significados, intenções e reações esperadas dos participantes. A conclusão de Ackroyd destaca a habilidade de O'Toole e seu respeito e atenção à teatralidade ao assumir papéis. A externalização dos papéis assumidos por O'Toole, segundo Ackroyd, é mais explícita do que a usual nesse campo do teatro, uma vez que lança mão de figurino, mudanças de voz, sotaques, objetos de cena e gesticulação ampla.

DRAMA E LINGUAGEM; DRAMA E CONHECIMENTO

Cecily O'Neill, Jonothan Neelands e John O'Toole expandiram na teoria e na prática aspectos distintos do drama, que marcam hoje suas especificidades na forma de conduzir os processos e estabelecer subáreas metodológicas. Embora O'Neill e O'Toole se incluam na subárea do drama e Neelands se identifique com o caminho do teatro, não consigo perceber uma diferença

9. Judith Ackroyd, *Role Reconsidered: A Re-Evaluation of the Relationship Between Teacher-In-Role and Acting*, Stoke on Trent: Trentham Books, 2004, pp. 11-135.

A IMPORTÂNCIA DE ESTABELECEER ESSAS IDENTIFICAÇÕES E DIFERENÇAS ESTÁ NO POTENCIAL TEÓRICO QUE ELAS REPRESENTAM PARA O CRUZAMENTO COM OUTRAS ÁREAS DE CONHECIMENTO E PARA A REFLEXÃO SOBRE A INTERAÇÃO ENTRE ARTE, PEDAGOGIA E POLÍTICA NA PRÁTICA DO DRAMA.

O PRAZER DA INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO CÊNICA, EM CERTOS CONTEXTOS E CIRCUNSTÂNCIAS, PODERÁ SER MAIOR COM UMA OU OUTRA DESTAS ABORDAGENS, E EM GERAL TRANSITA ENTRE ELAS.

que justifique essa separação, nem em seus textos, nem em suas práticas. A dramaticidade de um pré-texto conduzido por O'Neill é inigualável, assim como os papéis representados por O'Toole no decorrer de suas oficinas. É comum, e ainda frequente, encontrar professores e pesquisadores que participaram de experiências dramáticas com Dorothy Heathcote e afirmam

que ela, assim como Gavin Bolton, reunia as habilidades descritas na identificação das três vertentes acima. Eu me incluo entre eles. Contudo, a importância de estabelecer essas identificações e diferenças está no potencial teórico que elas repre-

sentam para o cruzamento com outras áreas de conhecimento e para a reflexão sobre a interação entre arte, pedagogia e política na prática do drama. Pesquisas e experimentos cênicos que venho realizando desde 1995, quer com alunos de graduação, professores voluntários, crianças ou adolescentes em escolas ou comunidades, revelam a identificação e a aproximação natural dos coordenadores ou mediadores com uma das tendências destacadas acima. O mesmo acontece com os participantes – crianças, adolescentes e adultos. Isso acontece por inclinação natural por uma das alternativas, pela percepção estética de um momento ou de um encontro com um determinado grupo, por uma opção metodológica frente a uma situação específica. Segundo a perspectiva do *drama* como ação cultural, o texto como pré-texto permite navegar pelo patrimônio literário universal, conduzindo a imaginação para outros contextos e outros mundos. A ativação do texto como pré-texto inclui a introdução de situações, tensões e conflitos que serão trabalhados, atualizados e solucionados pelo grupo participante. Expressões

e fragmentos do texto são incluídos, e a poética da obra se manifesta no decorrer do processo. A identificação, seleção e exploração das convenções dramáticas que introduzem

ações para a criação de contexto, construção da narrativa, da linguagem poética e da reflexão crítica constituem-se como os fundamentos para o desenvolvimento da linguagem e do conhecimento do fazer teatral. Em termos pedagógicos, oferecem ao aluno os meios e os instrumentos para se autonomizar no processo de criação. Nesse sentido, Neelands é “mais didático” do que pretende ser ao se distinguir de Heathcote com base em sua opção pelo teatro. O professor como ator ou personagem cria impacto, aponta implicações, derruba preconceitos com o uso da ironia, dá pistas sobre o cur-

rículo ou a agenda oculta. A habilidade do professor-ator, de O'Toole e de Heathcote cria impacto, provoca deslocamentos e inclui um sentido crítico sem interrupção do processo de criação. O prazer da investigação e criação cênica, em certos contextos e circunstâncias, poderá ser maior com uma ou outra dessas abordagens, e em geral transita entre elas. A distinção que fiz aqui foi com a intenção de indicar como os professores podem fazer opções de acordo com suas habilidades ou necessidades específicas. Se O'Toole se destaca pelos papéis que assume ao conduzir um processo dramático, se Neelands é reconhecido pela ambientação cênica e atmosfera criada, e O'Neill pela sua habilidade em introduzir focos de tensão que facilitam o desenvolvimento de uma dramaturgia em cena, essas associações indicam diferentes ênfases do professor em abordagens que incluem ou alternam interpretação e performance, improvisações, jogos ou *role-play*, e drama.

BEATRIZ A. V. CABRAL (Biange Cabral) é professora de graduação e pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); entre 1997 e 2001 coordenou diversos projetos, entre eles uma Pesquisa em Drama, pela Universidade de Exeter (Reino Unido); faz parte do grupo de trabalho de Pedagogia do Teatro da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), e foi membro de sua diretoria na gestão 2002-2004.

O ator: ser ou não ser?

A inquietude vira a calma
necessária para sobreviver

Débora Duboc

Guardo todos os sapatos das minhas personagens. Acho que na esperança de um dia voltar a abraçá-las – e seus pés são essenciais, estruturais para elas voltarem a existir. Sinto tanta saudade... Ai de mim!

A obra é o que me toca. Amo o texto, ele é único e determina por completo meu caminho. Entendo minha geração tão adepta da criação coletiva, mas tenho que declarar a minha paixão incondicional pelo texto.

Lembro-me que, quando fiz Ricardo II de Shakespeare, sonhava diariamente com mortos, sentia um ritmo violento no texto desse autor que me inquietava por não conseguir atingi-lo. Buscava um lugar que concretizasse esse *espírito texto* em mim, e foi assim que o genial baiano cineasta Glauber Rocha passou a ajudar-me a decifrar, ou simplesmente entrar no universo shakespeariano, e aproximar-me da personagem infantil da rainha. Sim, passei a assistir Glauber diariamente para entender William Shakespeare. Aos poucos, aquelas palavras, o discurso, a violência, o abandono, a natureza começaram a fazer sentido orgânico na minha pele, e a rainha e o próprio Shakespeare fizeram-se meus. Preciso disso, sentir-me autora. Humildemente, com a permissão necessária à imaginação, digo: sou eu que escrevo. Preciso estar contaminada da escrita do autor a ponto de confundir-me com as palavras.

Muitas vezes, a primeira leitura de um texto traz-me uma imagem, uma emoção, um sentimento muito forte. Depois, no dia a dia do trabalho, fica a pergunta, o desejo de realizá-la ou retornar a ela, conseguir plasmar a emoção daquele primeiro impacto. Foi assim quando li os roteiros de *La-*



Débora Duboc em *Latitude zero*, filme de Toni Venturi. Foto de Keila Marques.

itude zero e *Cabra-cega*, filmes de Toni Venturi, diretor e meu companheiro de vida e de intensas aventuras poéticas.

O roteiro do *Latitude* trazia a história de uma mulher grávida, sozinha em um garimpo abandonado, e, quando o li, vi um grande campo com árvores carbonizadas, embora com pequeninos brotos, tão miúdos, mas tão verdes que se faziam bem visíveis. Outra imagem foi a de uma cadela completamente sem carnes, magra, esquelética, com os ossos aparentes e uma barriga de grávida. *Latitude zero* tem a força do que foi aniquilado, destruído, mas que ainda mantém o núcleo vital e pode renascer. Ele fala de uma nação, da natureza, do planeta. Isso está na obra e é a célula que constrói a personagem Lena, mulher tão brasileira. É difícil descrever minha busca por essa visão poética, mas ela acaba tornando-se concreta no dia a dia do ensaio, do estudo, da obstinação da atriz, do diretor, da equipe. Sim, como atriz, sinto que minha criação é partilhada, e isso não diminui a estima, mas aumenta o poder de realização da obra, a personagem ganha em complexidade, em humanidade.

Quando li o roteiro de *Cabra-cega*, Jean-Claude Bernardet perguntou-me como eu tinha visto a personagem Rosa. Contei-lhe que o roteiro levava-me a um lugar escuro e que, quando ela aparecia, sentia uma emoção igual à de quando entrei na sala dos impressionistas no museu D'Orsay. O dia em que visitei essa sala, comecei a chorar porque nunca tinha visto uma luz tão



Débora Duboc e Leonardo Medeiros em
Cabra-cega, filme de Toni Venturi.
Foto de Jeyne Stakflett.

linda. E Rosa era luz. Novamente minha atitude foi a de tentar traduzir a visão poética de meu sentimento numa realidade humana, com estrutura óssea, muscular. O diretor do filme foi incansável em ajudar-me a buscar esse lugar luminoso da Rosa, e também o foi o fotógrafo Adrian Cooper. Os dois entendiam o sentimento e a imagem que eu havia proposto. Em uma aventura intensa, chegamos à *cor* de sua fala.

A partir desse entendimento, propus que Rosa fosse mineira. Mesmo quando ficava brava, sua voz e sua palavra eram uma melodia carinhosa aos ouvidos. Ela vestia tons pastel – azuis, rosa, verdes –, que a iluminavam. A personagem era seu próprio rebatedor de luz. Lembro-me de uma frase sua: “se cada pessoa soubesse uma poesia de cor, o mundo seria muito melhor”. O roteirista Di Moretti tirou esta de Ho Chi Min. No meio da dor e escuridão de uma ditadura, ela era luz, era afeto, música calorosa que trazia humanidade para dentro do aparelho e para Tiago, o personagem lindamente defendido por Leonardo Medeiros.

Tudo em *Cabra-cega* tem, para mim, uma lembrança de luz e som. Ensaíamos muito, ficamos à vontade com as personagens e, no set, atuávamos livres de marcações. Isso levou-nos a “fazer jazz”, existia uma liberdade de improvisação que era baseada em um conhecimento adquirido, como o músico que conhece demais a escala e pode brincar, jogar, ir aonde quiser. O resultado é um filme que carrega uma humanidade intensa, sinceridade e emoção; é como se a câmera entrasse nas situações para contar a história e deixá-la bem próxima do espectador. Ela era uma câmera intrusa, documental, não tinha pudor em narrar e revelar a intimidade, o mundo daqueles jovens.

Em um momento ou outro da vida, tenho inveja de um pintor que pode sozinho expressar-se, mas, devo confessar, minha arte é coletiva, solidária, conflituosa, intensa, caótica e afetuosa. A arte da interpretação é uma arte-família, generosa e sem moralismo, muitas vezes socialmente do avesso, mas quem se entrega a ela tem que confiar no outro, com coração sincero e muita fé cênica. Adoro o caos da criação, ele é como o barulho dos almoços de domingo de minha família italiana, quando falam todos ao mesmo tempo.

Nesse encontro com o texto, o risco também é meu companheiro inseparável, e muitas vezes custa dor

e sofrimento. Ao buscar a personagem, nem sempre enxergamos o melhor caminho. Isso pode até nos levar a pensar que estamos errando, mas, na verdade, cegos, não percebemos que já estamos nele. O percurso não é fácil. Há que ter muita coragem para entregar-se, de corpo inteiro. E, se o diretor é bom, verdadeiro parceiro, e acerta na mão, o resultado pode ser muito recompensador.

Foi assim com a comédia de Kleist, *A bilha quebrada* (1993), montagem de Marcio Aurelio, com o grupo Razões Inversas. “Puxa, que bom, uma comédia! Oba! Sempre tirei humor de tudo. Esta é minha hora”, pensei. Doce ilusão. Descobri como é triste o Palhaço...

Já trabalhava com Marcio Aurelio havia anos. Começamos a montar a peça, e a mim foi dada a personagem Eva, a protagonista, a própria metáfora da tal bilha quebrada... Eu achava isso bem engraçado. Foi uma angústia. Sentia-me sozinha, não compreendida, tinha que reagir ao “outro” o tempo todo porque Eva não falava, quase não tinha texto e isso dificultava ainda mais o fazer e dar a ver a graça. O caos e a insegurança instalaram-se em mim durante o processo; sentia-me “refém” de meus companheiros de cena porque eles, também à procura de seus personagens, mudavam o tom em cada ensaio e eu ficava sem chão. A escuta intensa produzia angústia. Cada

A ARTE DA INTERPRETAÇÃO É UMA ARTE-FAMÍLIA, GENEROSA E SEM MORALISMO, MUITAS VEZES SOCIALMENTE DO AVESSE, MAS QUEM SE ENTREGA A ELA TEM QUE CONFIAR NO OUTRO, COM CORAÇÃO SINCERO E MUITA FÉ CÊNICA.



Débora Duboc em *Jocasta*,
texto e direção de Elías Andreato.
Foto de Vicente e Lu Costa.

dia era uma coisa diferente, e a Eva foi ficando triste, aflita e inquieta. Para mim, a peça estava virando uma tragédia em vez de uma comédia.

Eva era toda desenhada a partir dos pés, tinha uma máscara corporal rigorosa e invisível. Era o metatarso que a levava com uma leveza encantado-

ra. Se olhássemos o núcleo de sua alma, com uma lupa, era possível ver que a personagem era uma bailarina de dança do ventre em sua autonomia das partes e contida sensualidade. Ela não andava, ela dançava ao sabor do ar.

Essa máscara também definia sua voz adorável que celebrava o público até com a *Lacrimosa*, do *Réquiem* de Mozart. Era doce, crente, apaixonada, uma heroína lutando bravamente por seu amado sem saber que estava em seu rito de passagem. Eva, em *A bilha quebrada*, comia da fruta do conhecimento, era a metáfora dos pobres

seres humanos. Isso é comédia?

Achava que minha Eva não estava funcionando por ser muito pouco cômica. Chamei Marcio Aurelio

para um papo reto e explodi em choro dizendo que não tinha como contribuir com a obra, que estava em uma comédia fazendo uma personagem trágica. Por amá-lo tanto, disse que ficasse à vontade para substituir-me.

Estávamos a uma semana da estreia, e cheguei até a levar sugestões de atrizes que poderiam fazer o papel. Marcio muito sábio falou: “Tá bom, Dezinha, mas, por favor, fica até a estreia, tá?... Ah, e chora desse jeito que você está chorando agora, faz também tudo o que você desenhou no ensaio desse jeito trágico, tá?”. E assim foi na estreia: chorei, chorei, chorei... E quanto mais eu chorava, mais a plateia ria, ria... Ria era pouco, a plateia gargalhava com aquela dor e com a ingenuidade de Eva.

Terminou a peça, e eu não conseguia sair do camarim por conta de meu espanto. Marcio com sua amorosidade de mestre foi buscar-me para receber os aplausos. Eu estava com medo, assustada com a reação do público.

Acertamos. Acertei. O ator muitas vezes não tem condições de “ver” de fora, da plateia, como um espectador, tal é seu envolvimento com a obra. Eu estava completamente imbuída das emoções e questões da personagem. E a descoberta é que, por trás da máscara do engraçado Palhaço, tem sempre uma história triste.

Assim fui entendendo que tudo depende da obra e do parceiro diretor e equipe.

Não me sinto presa a nada, a nenhuma técnica ou discurso; lanço mão do que preciso. Stanislavski, com sua “vontade e contravontade” e com as ações físicas, é a base; Brecht, Pina Bausch e Peter Brook revelam-me, em muitos aspectos, um olhar que tenho do mundo, mas sou grata e lanço mão de todos os artistas, encenadores e teóricos que deram luz ao trabalho do ator, aqui incluídos os grandes diretores e atores com quem tive o privilégio de trabalhar ou observar no Brasil. Os artistas de minha

E ASSIM FOI NA ESTREIA: CHOREI, CHOREI, CHOREI... E QUANTO MAIS EU CHORAVA, MAIS A PLATEIA RIA, RIA... RIA ERA POUCO, A PLATEIA GARGALHAVA COM AQUELA DOR E COM A INGENUIDADE DE EVA.

EU ESTAVA COMPLETAMENTE IMBUÍDA DAS EMOÇÕES E QUESTÕES DA PERSONAGEM. E A DESCOBERTA É QUE, POR TRÁS DA MÁSCARA DO ENGRAÇADO PALHAÇO, TEM SEMPRE UMA HISTÓRIA TRISTE.



Débora Duboc, Gabriel Miziara, Fernando Fecchio e Thiago Adorno em *O homem, a besta e a virtude*, de Luigi Pirandello, direção de Marcelo Lazzarato. Foto de Cláudio Lelles.

geração com quem compartilhei ideias, descobertas, emoções e a luta por um teatro pulsante em São Paulo – Cleyde Yaconis, Fernanda Montenegro, Paulo José, Elias Andreato, Emiliano Queiroz, Elias Gleyzer, Selma Egrei, Marilena Ansaldi, Bibi Ferreira, Gianni Ratto, Antonio Pedro, Fauzi Arap, Antonio Abujamra, Tony Ramos, Irene Ravache, Debora Dubois, Valderez de Barros, Yolanda Cardoso, Celso Nunes, William Pereira, Neyde Veneziano, Ariela Goldman, Mauricio Paroni, Luiz Otavio Burnier, Ivan Feijó, Johana Albuquerque, Marcia Abujamra, Marcos Caruso, Mauro Baptista Vedia, Cibele Forjaz, Enrique Diaz, Magno Bucci, José Maurício Cagno, Dino Bernardi, Zé Celso Martinez Corrêa, Maria Thais, Marcelo Lazzarato, Tata Amaral, Toni Venturi, Luis Alberto Pereira, Amilcar Claro, Kiko Goffman, João Daniel Tikhomiroff, André Klotzel, Luiz Henrique Rios, Carlos Araújo, Denise Saraceni, Renato Borghi, Vladimir Capella, Ivaldo Bertazzo, Neyde Veneziano, Marcio Aurelio – ajudaram-me nessa trilha, no processo de descobrir o meu ser... ou o não ser.



Assumo minha natureza como uma atriz de nobreza “vira-lata”: foi a denominação que inventei para não me titular de forma intelectual. Tenho um pouco de medo porque vejo tudo muito banalizado e não quero ser vulgar, por isso assumo essa figura.

É que o “vira-lata” me traz à memória: minha incrível cachorra da infância. Ela apareceu em casa vinda de lugar nenhum, sem raça, mas tinha uma postura linda, um vigor muscular, um olhar poético; era sábia, criativa, sempre atenta, inteligente, despudorada, gentil, era popular e amorosa. Ela se relacionava com tudo e todos no bairro. Então, a partir da “vira-lata”, dessa cachorra que não tinha onde ficar e foi abrigada em nossa casa, chego à figura arquetípica do

ASSUMO MINHA NATUREZA COMO UMA ATRIZ DE NOBREZA “VIRA-LATA”: FOI A DENOMINAÇÃO QUE INVENTEI PARA NÃO ME TITULAR DE FORMA INTELECTUAL. TENHO UM POUCO DE MEDO PORQUE VEJO TUDO MUITO BANALIZADO E NÃO QUERO SER VULGAR, POR ISSO ASSUMO ESSA FIGURA.

Arlequino, esse divertido servidor de mais de um amo que está sempre pensando em comer, e na figura tocante das pessoas que são sobreviventes. Eles são a jangada, o barco para a atriz diante do mar poético da alma humana.

Vale lutar pela vida, pela criação. Entregar-se à personagem... A fúria do desejo de sobreviver acaba conduzindo a uma calma necessária a essa entrega que você não sabe mesmo aonde vai dar, um lugar onde a existência é tantas vezes *não existir*, onde o sucesso vira o triunfo do fracasso, o acerto pode ser aceitar entregar-se ao abismo, ao salto sem rede. Em nosso ofício, não trabalhamos com uma lógica cartesiana, matemática. O invisível é concreto.

Continuo achando muito difícil a profissão do ator, mas adoro a aventura e não sei viver de outro jeito. É este o meu ar.

DÉBORA DUBOC é atriz, graduou-se em Interpretação na Unicamp; recebeu vários prêmios por suas atuações no teatro e no cinema; nasceu em Ribeirão Preto e vive em São Paulo, onde coordena o Núcleo Olhar Imaginário de Teatro, criado para contemplar suas pesquisas e produções em teatro; é casada com o cineasta Toni Venturi e tem dois filhos.

Encontros e desencontros interculturais – Johann Kresnik dirige, no Teatro Municipal de São Paulo, o teatro coreográfico Zero²

Henry Thorau

"Batendo os pés, cantando aos gritos o Hino Nacional, vocês vão dançando até caírem no chão exaustos, vão se arrastando pelo palco, murmurando a letra como se fosse uma reza, daí enfiem a bandeira na boca e cuspiam-na quando ouvirem a palavra 'Brasil'. Neste momento o asfalto vai cobrir vocês. Aí chega o papa. Ao beijar o chão, ele perde a máscara e as roupas, fica nu, no dedo só o anel de pescador que vai ser roubado por crianças faveladas. José se manda com as roupas do papa, os pobres gritam 'sénkiu, sénkiu', e o papa foge aterrorizado de São Paulo".

Um dos bailarinos protesta chorando: "Você chega aqui da Alemanha e exige que eu cuspa no Brasil?!". Batendo no peito, reitera: "Eu amo o meu país". Interrompe-se o ensaio, o grupo discute. Johann Kresnik tenta esclarecer – batendo no peito, ele também – que não se vê como representante do imperialismo cultural, diz que ama o Brasil, mas – levando em conta tudo o que lhe contaram – certamente não os seus governantes. A palavra "Brasil" no Hino acaba sendo substituída por "Brasília" e, no final, todos concordam em trocar a bandeira nacional por bandeirinhas com o emblema da ECO, a conferência ecológica internacional ocorrida no Rio de Janeiro, em 1992...

É assim que começa o primeiro dia de ensaios de Johann Kresnik com o Balé da Cidade de São Paulo, numa segunda-feira em março de 1992. O coreógrafo foi convidado pelo Instituto Goethe, em cooperação com o Teatro Municipal de São Paulo, para realizar, no prazo de um mês e meio, um projeto teatral coreográfico com os 29 bailarinos e bailarinas, baseado no romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão¹.

Johann Kresnik, austríaco, profissionalmente radicado na Alemanha, nascido em 1939, criou e fundou – rejeitando o balé clássico – o Choreographisches Theater (Teatro Coreográfico) aproximadamente na mesma época em que Pina Bausch inventa-

va seu Tanztheater (Teatro-Dança).

Sem dúvida, o Teatro Coreográfico é mais político em matéria de con-

teúdo e forma, como mostra, por

exemplo, a produção premiada de Kresnik *Ulrike Meinhof* (1990), uma tentativa de desenhar a vida e o fracasso da terrorista alemã Ulrike Meinhof, membro-fundadora da RAF (Rote Armee Fraktion – Fação da Armada Vermelha). Kresnik trabalhou principalmente em Bremen, Heidelberg e, nos anos 1990, no famoso Teatro Volksbühne em Berlim (ex-RDA), na Praça Rosa Luxemburg, e a partir de 2003 no Teatro Municipal de Bonn, onde ele hoje mora.

UM DOS BAILARINOS PROTESTA CHORANDO: “VOCÊ CHEGA AQUI DA ALEMANHA E EXIGE QUE EU CUSPA NO BRASIL?!” BATENDO NO PEITO, REITERA: “EU AMO O MEU PAÍS”.

A obra de Loyola Brandão, publicada em 1973, é um dos grandes romances metropolitanos, comparável a *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1929), e *Manhattan Transfer*, de John dos Passos (1925).

Brandão, Kresnik e eu, como dramaturgista e libretista da produção, nos reunimos com os bailarinos para conversar sobre o romance. Perguntamos se sabiam o que acontecia no Brasil em 1968. A resposta dos jovens bailarinos: “Como é que a gente pode saber, a maioria ainda nem tinha nascido”. Brandão comenta à parte: “No Brasil, as palavras morrem depressa”. Diz uma bailarina: “As pessoas também”. Brandão concorda, constrangido. Como que passando um filme em acelerador, Brandão dá uma aula de história do Brasil. Conta que nos anos 1960 havia gente que acreditava numa renovação revolucionária, gente disposta a derrubar o governo militar através da luta armada, lembra dos sindicatos interditados depois de dois golpes militares, recorda os movimentos de cultura popular defasados, o movimento estudan-

1. *Zero*², teatro coreográfico de Johann Kresnik, baseado no romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; encenação, direção e coreografia de Johann Kresnik; libreto e dramaturgia de Henry Thorau; cenografia e figurinos de J. C. Serroni; painéis sonoros de Paulo Álvares; estreia em abril de 1992.

til dissolvido, etc. Fala dos artistas e intelectuais torturados, assassinados e daqueles mais felizes, apenas exilados.

É nesse clima que se desenrola o romance *Zero*, que narra a história de José Ninguém, que quer ser alguém na vida: um estudante fracassado, vivendo num depósito de livros confiscados, que se imagina herói na conquista da liberdade e das mulheres, sonhando ao mesmo tempo com a casa própria, financiada através de assaltos a bancos, para ali morar com Rosa, sua amada. “Houve um tempo em que José quis fazer alguma coisa. Que não sabia o que era. (...) Era fácil ver mortes e revoluções nos cinemas e nas fotografias e nos livros de história. Agora, José, você vê tudo isso ao seu lado. E a morte é verdadeira, o sangue é sangue mesmo, a revolução caminha”². Mas logo depois, tremendo no corpo todo, volta a se esconder debaixo da cama, angustiado, com medo do fracasso. Cada vez que tenta fazer alguma coisa, bate com a cabeça na parede, até mesmo confinado na cela de borracha no hospital psiquiátrico. O resultado final da equação sempre é “Zero”. Rosa, a mulher de José, só sonha com a casa própria, e em vez de felicidade esse sonho traz a desgraça. Brandão diz que, se escrevesse o romance hoje, não a deixaria morrer. “O maior castigo para Rosa seria deixá-la viva.”

“Quem foi que escolheu o romance”, pergunta uma bailarina. “Quem decidiu – os alemães ou os brasileiros?”. A decisão foi tomada na Alemanha, junto com Brandão, com o diretor do Instituto Goethe e com o diretor do Balé, este, aliás, relutante em sua afirmativa. Brandão diz: “Quando reli o livro, dez anos depois, levei um susto com a atualidade dos temas!”. Mas o regime militar já teria acabado, a tortura a que se refere o romance também, o

MAS O REGIME MILITAR JÁ TERIA ACABADO, A TORTURA A QUE SE REFERE O ROMANCE TAMBÉM, O LIVRO ESTARIA ULTRAPASSADO! BRANDÃO RETRUCU: HOJE EM DIA A TORTURA ASSUMIU OUTRAS FORMAS...

livro estaria ultrapassado! Brandão retruca: hoje em dia, a tortura assumiu outras formas – a inflação, a “dolarização”, a corrupção, o medo do hospital, do INPS, da aposentadoria. A sensação generalizada de

impotência – ao nível psíquico, físico, intelectual, social, jurídico, político, econômico... Segundo pesquisas de um jornal, 30% dos jovens brasileiros querem sair do Brasil. Pior ainda, diz Brandão, é que muitos se envergo-nham de ser brasileiros.

Antigamente, havia os esquadrões da morte. Hoje, existe a matança por encomenda: negociantes “contratam” bandos de assassinos para manter a cidade limpa de menores abandonados e de ladrões. Matam-se crianças

2. Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, 5 ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1979, pp. 114- 115

porque pedem esmola para se alimentarem, ou porque tomam banho no chafariz em frente à catedral. Em 1992, um assassino profissional cobrou 10 dólares por cabeça de menor. O presidente da Comissão Internacional de Direitos Humanos disse a jornalistas brasileiros que o massacre de menores no Brasil evoca “os piores tempos do barbarismo nazista”. E isso ele falou antes do massacre de menores na Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993.

Segundo dados oficiais da polícia brasileira, foram assassinados no Brasil, entre 1988 e 1990, 4.611 menores (a Comissão Internacional de Direitos Humanos estima que o número seja bem mais elevado): 63% dos chacinados são crianças de 6 a 12 anos de idade, sendo o “alvo principal”, ou seja 83%, os negros³.

O escritor, o coreógrafo e o dramaturgista explicam que pretendem mostrar o enlaçamento entre passado e presente, numa atualização muito concreta. Fala-se de “consciência histórica”, de “trabalho de luto”, mas também de “nostalgia revolucionária resignativa”, em analogia aos livros *Nous l'avons tant aimée, la révolution*, do ex-líder estudantil Daniel Cohn Bendit (1986), e *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira (1979), que o autor deste ensaio traduziu para o alemão. Fala-se também de Carlos Marighella, cujo *Minimanual do guerrilheiro urbano*, publicado em 1969, continua vedado ao acesso do leitor em bibliotecas públicas alemãs. A prefeitura petista de São Paulo rebatizou algumas ruas da cidade com os nomes de comunistas, entre eles Carlos Marighella e outros. Será que o Brasil já ultrapassou a Alemanha na assim chamada “elaboração do passado”, postulando agora que um guerrilheiro morto é um bom guerrilheiro? Inconcebível que um governo municipal alemão rebatizasse uma Rua Droste-Hülshof como Rua Ulrike Meinhof.

Como dramaturgista, tento deixar claro para os bailarinos que o espetáculo não pretende recontar cenicamente o romance de Brandão, mas, sim, que buscamos um imaginário condensado capaz de traduzir as ideias. Kresnik explica: “Eu não posso falar do Brasil para vocês, isso quem tem que fazer é o Loyola. A única coisa que eu posso fazer é mostrar o meu trabalho”. O romance – uma agitada revista da realidade, com rápidas e caleidoscópicas mudanças de perspectivas, *flash-backs*, citações de músicas e ruídos, sobreposições alucinatórias, excursões pelo mundo dos sonhos – casa bem com a linguagem cênica de Kresnik, centrada em imagens e associações. Logo no primeiro encontro, fica claro o “parentesco de almas” entre Loyola Brandão e Kresnik – o imaginário agressivo, dominado por obsessões sexuais, a postura política marcada por um fundamento anárquico-socialista,

3. A notícia vem publicada no diário *Folha de São Paulo*, 29 de abril de 1992.

a relação turbada com Igreja, Estado e dinheiro. Na forma de expressão, ambos têm afinidades com o cartunista Manfred Deix, mas também com o pintor alemão Blalla W. Hallmann, que mostra a Igreja copulando com o Estado e parindo imperialismos – base da criação coreográfica no espetáculo da tríade papa, presidente e Mr. Yen.

À tarde, tomando uma cerveja, uma conversa na casa do diretor do Instituto Goethe, ele próprio ausente: José C. Serroni, o cenógrafo, mostra fotografias comoventes de retirantes nordestinos, refugiados debaixo dos viadutos tão típicos de São Paulo, ao lado de cachorros e ratos mortos. Kresnik comenta: “Naturalismo no teatro dançado só dá merda!”. A intérprete não traduz literalmente o exagero de Kresnik e, nas semanas seguintes, o cenógrafo monta um sinistro desfiladeiro metropolitano, limitado ao fundo pela extensa e suja fachada de um prédio de escritórios vazio.

Serroni também mostra aquela foto muito publicada pela imprensa brasileira: uma menor, sentada toda encolhida sobre uma caixa de bananas, nas costas um cartaz de papelão no qual se lê “Vende-se”. E fala de um bar nordestino onde essas meninas são mantidas como escravas, vendidas pelos cafetões ao preço de mais ou menos R\$ 100. Quando não têm mais serventia, são assassinadas. Kresnik diz que essa história lhe serve, porque, se a produção viajar pela Europa, essas imagens extremamente naturalistas para olhos brasileiros serão vistas mais como alegorias pelo público europeu.

Como começar o espetáculo, essa Via Sacra secular de Rosa e José? Queremos tornar transparente que a Alemanha também é responsável pela situação que o Brasil vive, queremos mostrar que a crise e a miséria são um produto dos países industrializados, como quem diz: “Deutsches Geld – Dritte Welt” (Dinheiro alemão – Terceiro mundo). Surge a ideia de desenrolar um tapete azul no *foyer* com os emblemas da Mercedes, da Volkswagen e da Mannesmann. Kresnik comenta: “Essas imagens também são extremas para os europeus”. Mas será que não estamos correndo o risco de discutir aqui, no Brasil, um problema alemão de difícil compreensão, e isso num país em que os recursos financeiros para o setor cultural provêm principalmente da indústria? Será que os brasileiros não vão achar cínico o fato de o sistema subvencionar seus críticos? Diz o cenógrafo brasileiro: “Isso vai chocar o público brasileiro”.

No meio da noite, o diretor do Instituto Goethe liga para Kresnik: “Hans, assim não dá. Isso vai dar problemas”.

No sábado à tarde não há ensaio, e Loyola mostra a Hans alguns lugares em que se desenrola o romance: esse aqui é o cinema em que José ganhava a vida matando ratos, ali do outro lado fica o edifício “treme-treme”, o famoso bordel, umas ruas mais adiante vê-se o prédio de tijolos do famigerado

*Cenas de Zero*², direção e coreografia de Johann Kresnik, 1992. Em destaque, Ellen Addário e Raymundo Costa. Fotos de Gal Oppido.



DOPS, onde na década de 1970 eram torturados os prisioneiros políticos, também o José. A tortura não acabou, mas hoje “só” se maltratam os criminosos comuns. Depois de uma viagem pela marginal do Tietê, o carro do Instituto Goethe para na frente de uma indústria de incineração e reciclagem de lixo. O calor é imenso, 35 graus, o fedor faz prender a respiração, mosquitos e moscas varejeiras por toda parte. Brandão e Kresnik saltam do carro evitando pisar em poças negras, atravessam um matinho preto de fuligem. De repente, encontram-se no centro de uma instalação de lixo: sete pelourinhos de sete metros de altura, montados com barris de óleo empilhados. Presos a eles, bem amarrados com arame farpado, enormes bonecos monstruosos, feitos de pneus velhos. O autor da instalação, que se chama *Os miseráveis*, citando Victor Hugo, é o artista Washington Santana. Brandão comenta: “É a crucificação de José!”.

Kresnik não fica parado diante dos objetos, entra num barraco construído com milhares de garrafas de plástico de detergente e amaciante. E diz: “Arte eu tenho que cheirar, pegar. Eu tenho que me sensibilizar, me sintonizar com o Brasil para poder trabalhar aqui. Por que esse artista não foi convidado para a Documenta em Kassel?”. “Talvez seja impossível transportar o aspecto olfatório dessa arte para a Europa”, comenta Loyola. Depois de uma prolongada estadia nos EUA, onde a *end-art* feita de ferro-velho já saiu da moda, Washington Santana regressou ao Brasil, porque aqui o lixo é mais honesto, mais sofrido. Um funcionário do Instituto Goethe diz, tapando o nariz com um lenço: “Aqui dá pra pegar cólera”.

Domingo à noite. Kresnik vê TV na suíte do hotel: “É pela TV que você chega a conhecer melhor as pessoas e o país!” O programa é um show de música sertaneja: a dupla Leandro e Leonardo (na época duplas de cantores estavam na moda), muito apreciada pela esposa do presidente, canta “Paz na cama”. Kresnik balança os braços ao ritmo do refrão: “Isso aí nós temos que usar!”. Paulo Álvares, nosso compositor, aluno de Aloys Kontarsky, que vem desestruturando os dançarinos com sons à la Stockhausen e ruídos inspirados no grupo Einstürzende Neubauten, reage horrorizado: “Só morto! Eu odeio essa música!”. Kresnik: “Mas nela está a alma do povo!”. O dramaturgista pergunta se Álvares não se lembra que no espetáculo *Ulrike Meinhof* aparecia a “Dança do pato” e umas poltronas revestidas de tecido estampado com figuras de pastor alemão – tudo faz parte do processo dialético: o espaço cênico, a música...

Está bem, mas seria preciso destruir, dilacerar essa música, de jeito algum ela poderia aparecer no original!

Kresnik muda de canal para o programa “Aqui e agora”. Em ação, o repórter policial Gil Gomes, do SBT, caçando bandidos: vemos cinco operários

de macacão, suas mulheres de avental, todos vindos de longe, agarrados às grades das janelas da mansão de um industrial. A voz esganiçada, as mulheres berram: “Sai daí, seu cafajeste! Faz três meses que você não paga a gente!” A polícia vigia a casa dia e noite. Comenta o repórter policial: “Esperemos que essa pobre gente que afinal só ganha o salário mínimo receba ajuda e que esse explorador receba o que merece”. Na mesma noite, a equipe da TV alemã encarregada de fazer um filme sobre Kresnik e o “terror” brasileiro acompanha uma patrulha da Rota, e logo se vê confrontada com vários mortos. O Brasil com medo. Nós também.

Ignácio de Loyola Brandão, instalado numa poltrona de estofado florido na suíte cinco estrelas de Kresnik, anota uma cena em que um repórter policial entrevista José. Após um *pas de deux* com o guerrilheiro Gê, que tenta seduzir José a entrar para a luta armada e que dispara contra um cartaz publicitário (em analogia à ideia de

Pasolini de que o terror do consumo comercial é o fascismo de hoje), José de repente se vê segurando a metralhadora de Che Guevara. O repórter policial comenta: “Mocinho hoje,

bandido amanhã. Bandido hoje, morto amanhã. O que vai fazer com esta arma, José? O que José vai fazer com sua arma? O que vai mudar com sua arma, José? (José rejeita a arma.) E agora, José, como todos os Josés, não tem arma nenhuma. Nenhuma arma nas mãos de José. Não há armas para os Josés. Que bom. Que bom”⁴. Mais tarde esta cena vai-se chamar “TV-Tortura”.

Kresnik muda de canal para o programa de Sílvio Santos, que vai ao ar todos os domingos. O Ibope é altíssimo. O apresentador pergunta ao público: “O candidato vai ganhar ou não? Vai ou não vai?”. Uma mulher queria um vestido de noiva – e ganha um avental. Telefuzilamento, domingo após domingo. Sílvio Santos tira do bolso um maço de notas de dinheiro. Os espectadores gritam histéricos, estendendo os braços em direção ao palco. Dois aviõezinhos de cédulas partem rumo ao auditório, as pessoas brigam a soco. No palco, os candidatos saem de mãos vazias. O sorriso de hipopótamo de Sílvio Santos preenche a tela: “Por hoje chega. Domingo que vem tem mais”.

Ainda na mesma noite, Loyola escreve a cena “Os prisioneiros da sorte”: através de um show de TV, José e Rosa tentam encontrar o filho sequestrado na maternidade. Sempre em estreita cooperação com Loyola Brandão, Kresnik logo desenvolve o quadro cênico: ao som da música “Entre tapas e beijos”

NA MESMA NOITE, A EQUIPE DA TV ALEMÃ ENCARREGADA DE FAZER UM FILME SOBRE KRESNIK E O “TERROR” BRASILEIRO ACOMPANHA UMA PATRULHA DA ROTA E LOGO SE VÊ CONFRONTADA COM VÁRIOS MORTOS. O BRASIL COM MEDO. NÓS TAMBÉM.

4. Cena “TV Tortura”, escrita por Loyola Brandão especialmente para o espetáculo, citada de acordo com o libreto inédito.

de Leandro e Leonardo, as “chacretes” balançam as cadeiras, lambendo chupetas enormes; uma dupla de apresentadores arrasta cantando os candidatos para o palco, despacha-os e empurra-os de volta ao auditório. Quando chega a vez de José e Rosa, os funcionários da TV já estão desmontando o palco, as luzes coloridas já se apagaram, a cortina dourada desaparece no desvão, as chacretes saem cantarolando, os apresentadores estão cansados. Mal-humorados, dizem: “Voltem daqui a dois anos”. No final, perplexos, José e Rosa, sozinhos. No fundo mal iluminado veem-se crianças brincando, ouvem-se tiros. Um holofote ilumina um muro, crivado de corpos de crianças vestidos com trajes de primeira comunhão ensanguentados. Pouco depois, as chacretes espetam bebês de plástico empunhando bandeirinhas europeias, norte-americanas e japonesas. Numa dança perfeitamente sincronizada, as chacretes – os gestos feito robôs – atiram as bonecas aos pés dos espectadores na primeira fila. Talvez o filho de Rosa seja uma delas. A cena se chama “Tudo pelo social!”.

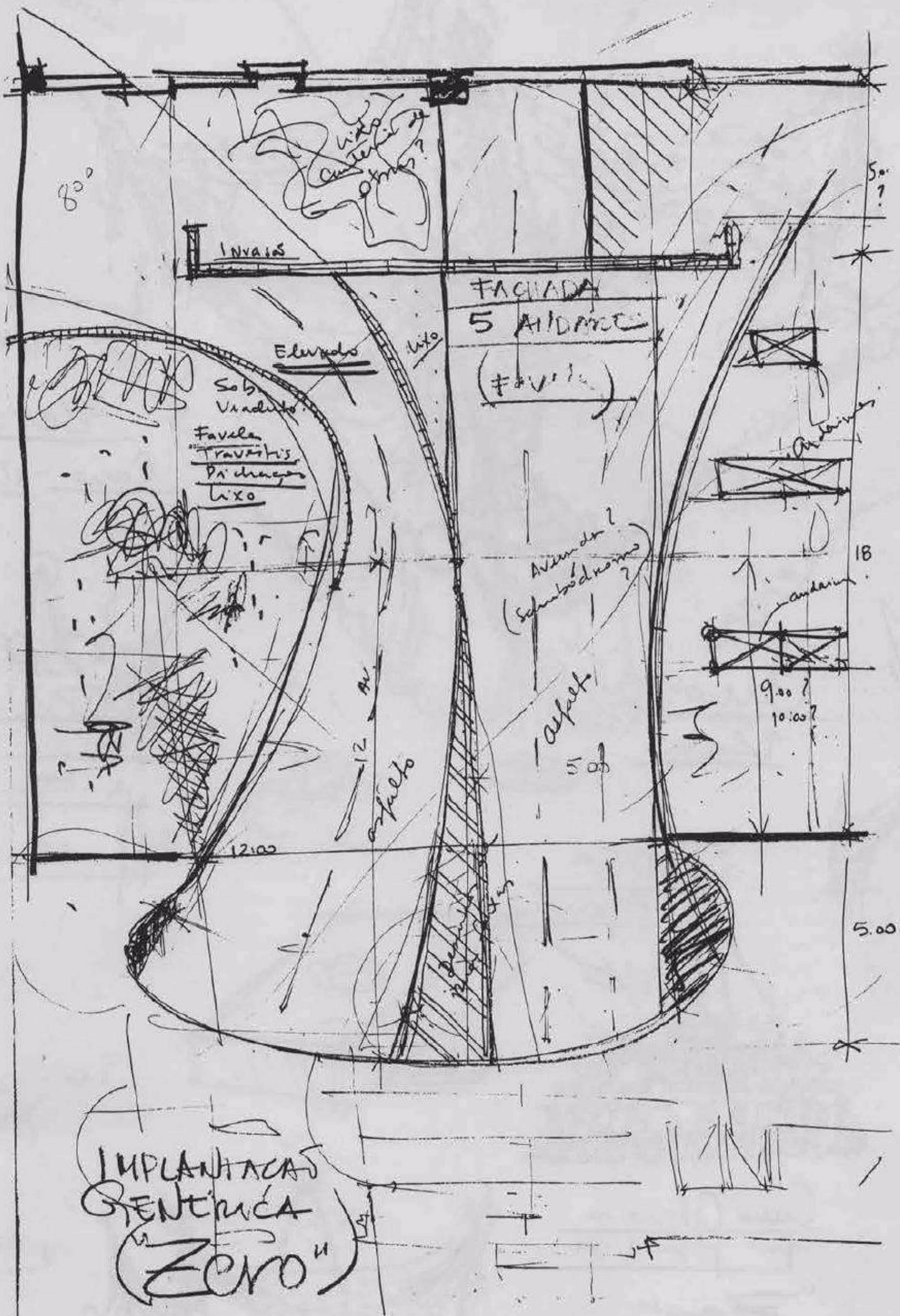
Segunda-feira. Ensaio com todo o elenco: Kresnik distribui os papéis. Bailarinos e bailarinas acostumados com o estrelismo sentem-se passados para trás. Dá para sentir o clima, mas ninguém abre a boca. Kresnik dá papéis principais a dançarinos e dançarinas que nunca saíam da *chorus line*, principalmente negros, aqueles que, de início, também nada diziam nas discussões em grupo – aliás, outra novidade para o elenco.

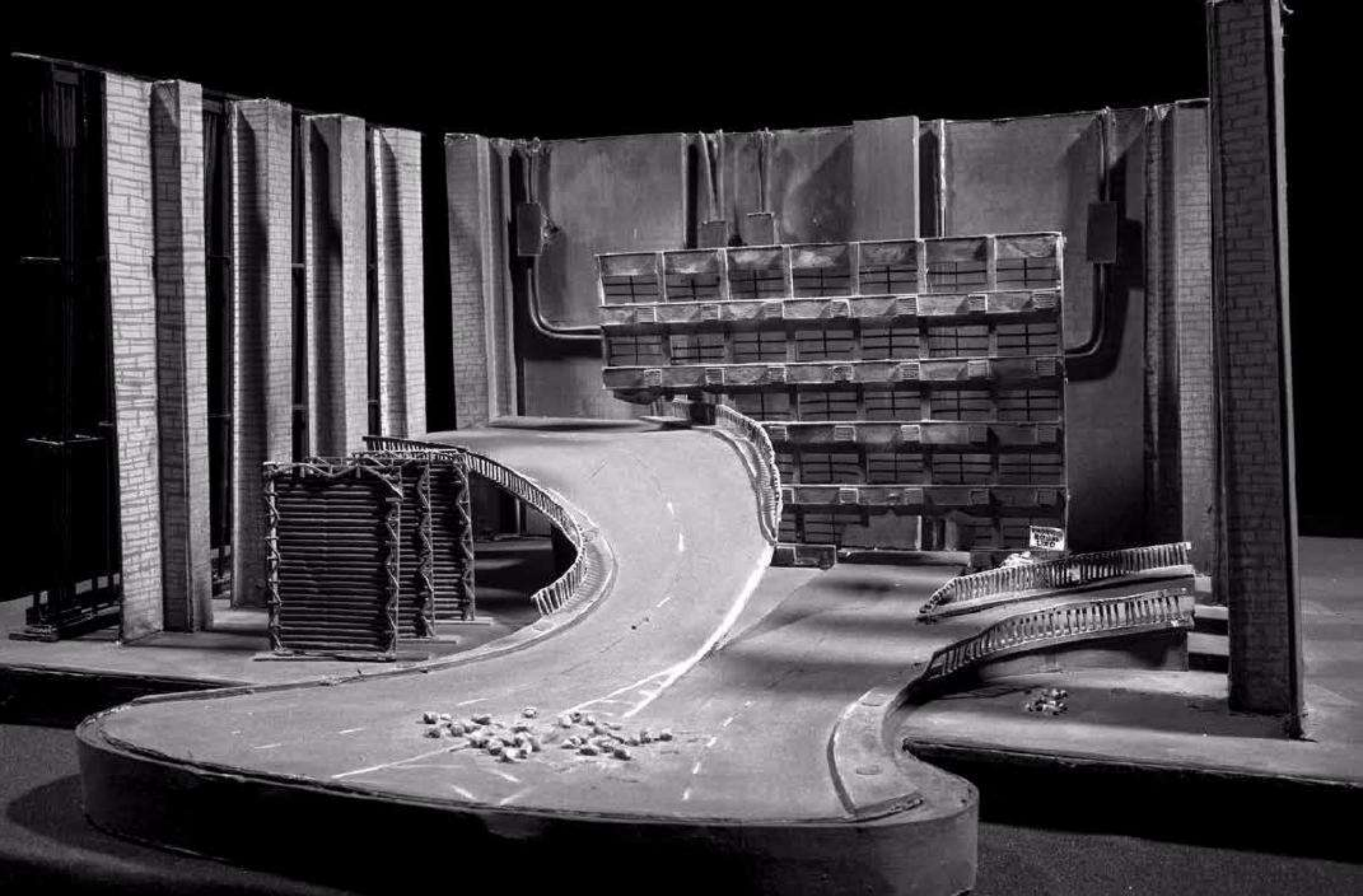
No começo, são justamente os negros que nos olham desconfiados, como se fôssemos os novos patrões vindos da Europa. E nossa espontaneidade ainda parece alimentar a desconfiança. Um deles pergunta: “Vocês chegam aqui se fazendo de bonzinhos, ou realmente acham que dançamos bem? Ou estão usando a gente para provar que são ‘progressistas’ e politicamente corretos?”. E começa a chorar: “Quando vocês tiverem ido embora, a gente vai ter que pagar o pato. Eu sou duas vezes um zero, também na companhia de balé: como negro e como bicha”. Os bailarinos brancos acham que ele está exagerando. Para nós a lição é exemplar: quase ninguém fala abertamente sobre tabus, mas muitos parecem quebrá-los – tabus étnicos, religiosos, sexuais, morais.

Kresnik e Loyola Brandão transformam cenicamente a situação: correndo pelo auditório, o negro se atira no palco, na cena do show. Ali, arranca as roupas, se besunta de tinta branca e é retirado à força do recinto por um segurança muito simpático, negro também, enquanto o apresentador mostra o cartaz com os dizeres “NÃO AO RACISMO!” e se ouve a música de Leandro e Leonardo.

Transformação: os bailarinos e as bailarinas inventam cenas próprias. Os negros também. Kresnik se entusiasma porque a coreografia de algumas

Esboço de cenografia de J. C. Serroni para *Zero*², direção e coreografia de Johann Kresnik, 1992. Foto de João Caldas.





Maquete de J. C. Serroni para *Zero*²,
direção e coreografia de Johann Kresnik,
1992. Foto de João Caldas.

cenar, para as quais o plano de ensaios previa um ou vários dias, fica pronta dentro de poucas horas. Por exemplo, a cena da onça, na qual esse bicho-encarnação da força caminha pela diagonal do palco, ao som de um adágio poético, carregando nos ombros um José ferido, ensinando-o a caminhar de novo, despindo-o, lambendo suas feridas, embrulhando-o em papel de seda para, finalmente, entregá-lo a Rosa-Pietá. Essa cena ganha o nome de “Pas de Dieux”.

Kresnik se fascina com o novo, o inesperado que vê e aprende. O espetáculo vai ter 32 cenas; em seis delas, ele faz questão de incluir no programa “Coreografia de...” ou “Ideia e realização de...”. É o caso das “Machadices” (improvisações com o machado), de Maurício Ribeiro, nas quais o bailarino cita, agressivamente, passos de capoeira, a dança combativa dos escravos negros brasileiros. Kresnik: “Quero que os próprios dançarinos comecem a coreografar. Se eu conseguir isso, a minha viagem valeu a pena!”. Ainda assim: quanto cansaço de manhã, na hora do aquecimento! Nada sai perfeito, exato, bonito – tortas as voltas, as piruetas capengas, os *jetés* sem entusiasmo, os braços moles. Mas como esperar saltos e motivação de quem ganha de R\$ 700 a R\$ 800, para gastar 85% no aluguel de uma quitinete? A maioria dos dançarinos não têm convênio de saúde, nem pagam INPS, trabalham

com contratos rescindíveis sem aviso prévio. De noite, após os ensaios, saem correndo para pegar as aulas na faculdade ou no ginásio, ou então, como Maurício, têm filhos para sustentar. Sua mulher também é bailarina. Depois de seis horas de ensaios, é chegar em casa, no sítio, e cavar a terra para garantir o pão-nosso-de-cada-dia! “A técnica não é problema”, diz Kresnik, “tratando bem o pessoal, pagando salários decentes, isso se resolve com um mês de trabalho. O pessoal é muito bom, se eu tivesse lugar, eu convidaria cinco deles para trabalharem comigo. Olha que eu não vou esquecê-los, vou fazer alguma coisa por eles!”⁵³

Uma semana antes da estreia, na sala de conferências com o diretor do Teatro. Kresnik se debruça sobre a mesa, finca a esferográfica no papel, atingindo a mesa: “Três dias de ensaio no palco é muito pouco. Quando vamos ter a iluminação? Está bem, então adiamos a estreia de sexta para segunda-feira”. Sorrindo, o diretor recosta-se na cadeira: “O senhor pode fazer isso, se quiser, mas lembro que segunda-feira é o último dia do espetáculo”. Kresnik reage perplexo, sem entender bem. “Está bem, então a estreia é na sexta-feira. Mas o se-

nhor tem que arcar com as consequências!” Não dá para entender o planejamento da direção do teatro, subordinada à Secretaria da Cultura do PT – não mesmo! O teatro vende os bilhetes – também para o espetá-

culo de Kresnik – a preços populares de R\$ 0,50 a R\$ 2,00 (o que é louvável, porque até no Brasil isso é quase de graça), para distribuir cultura ao “povo”. Mas tudo indica que a direção do teatro acha que o “povo” dessa cidade de 17 milhões de habitantes são apenas 8.000 pessoas, porque quase todos os espetáculos nesse teatro, com uma lotação de 1.600 lugares, saem de cartaz depois de cinco dias.

“O beijo vem da boca”: Rosa e José se apaixonam num clube de gafeira. José não consegue se desgarrar dos sapatos vermelhos de Rosa, em cima de um tapete de sapatos vermelhos os dois dançam um *pas de deux* até caírem exaustos. Kresnik: “Nada de lirismo nesse encontro. José tem que arrancar os lábios de Rosa, tem que comê-los. Em dado momento, as mãos dos dois se juntam, inseparáveis. É madrugada, chegam os lixeiros e varrem Rosa e

MAS COMO ESPERAR SALTOS E MOTIVAÇÃO DE QUEM GANHA DE R\$ 700 A R\$ 800 PARA GASTAR 85% NO ALUGUEL DE UMA QUITINETE? A MAIORIA DOS DANÇARINOS NÃO TEM CONVÊNIO DE SAÚDE, NEM PAGAM INPS, TRABALHAM COM CONTRATOS RESCINDÍVEIS SEM AVISO PRÉVIO.

5. Quando Johann Kresnik e sua companhia de balé foram contratados para trabalhar no Teatro Volksbühne, em Berlim em 1993/94, o diretor artístico do teatro, Frank Castorf, convidou seis bailarinos brasileiros do Balé da Cidade de São Paulo, oferecendo-lhes contratos de vários anos.

José, junto com 5 mil sapatos vermelhos, para debaixo do viaduto, bem no meio da merda. O sonho acabou, é dia, a vida continua. Nesse momento, José 2 entra dançando em busca de emprego.”

Um dia antes da estreia, ainda não aconteceu a prevista “chuva” de 5 mil sapatos de verniz, é uma garoinha de cinquenta! E os lixeiros são quatro mulheres que enfiam os sapatos um por um em grandes sacos de lixo azuis. José e Rosa improvisam e saem do palco rolando abraçados. Kresnik, na plateia, range os dentes, desistiu de berrar. À parte, resigna-se: “Isso é 30% do que eu

queria. Eles dizem sim e fazem não. Eu não entendo. Saio daqui louco!”.

Diz o cenógrafo: “E você acha que 5 mil sapatos expressam mais do que 50?”. Mais uma vez nos sentimos bem alemães, presos aos hábitos megalomaníacos da cultura teatral de nosso país. O espetáculo são 32 cenas, mais de 70 papéis, aproximadamente 200 figurinos, provavelmente estamos exigindo demais da técnica e das oficinas. Será que tudo isso é preciso? O pobre teatro rico contra o rico teatro pobre?

“Então a gente faz o espetáculo com luz de ensaio. Assim eu realizo uma ideia bem antiga minha. E combina com o caos, que é o tema do nosso espetáculo. Afinal, uma mesa não precisa estar iluminada de baixo, de cima, e dos lados, tudo ao mesmo tempo.” O assistente austríaco de Kresnik, triste, porém decidido: “Hans, eu arrumo a luz em cinco horas!”. E vara a noite.

A estreia não é adiada: nenhuma iluminação teria sido melhor do que as luzes que o iluminador liga e desliga aleatoriamente, apesar das anotações precisas do assistente austríaco. Ou será que a falta de sentido faz sentido? O Papa fica no escuro, o negrinho José, que deve engolir uma auréola, tem que engoli-la no mínimo cinco vezes até que o maldito holofote se apague; no momento do *black-out* no palco, ligam-se os lustres na plateia. Kresnik ri horrorizado: talvez pense que sua ideia do caos encontrou uma tradução mais que genial. Como se fosse uma homenagem ao comico alemão Karl Valentin! Mas ao mesmo tempo assistimos a uma peça didática sobre a perfeição e o poder no teatro. Nem todos querem (ou podem) dançar de acordo com o chicote de um gênio-diretor-domador importado do Primeiro Mundo. Temendo uma briga com a direção autoritária do Teatro e do Balé, os técnicos (e alguns dos bailarinos que se sentiram passados para trás) resolvem seus conflitos com o lugar-tenente Kresnik – à custa do espetáculo.

“Dentro, querendo sair. (...) Porque esse sou eu, José. Dois. Um, eu mesmo, saindo de mim, Outro, eu mesmo, entrando em mim. (...) Eu queria me sentir um instante sem Um e o Outro. Vazio. Esse instante pode ser o de

MAIS UMA VEZ NOS SENTIMOS BEM ALEMÃES, PRESOS AOS HÁBITOS
MEGALOMANÍACOS DA CULTURA TEATRAL DO NOSSO PAÍS. O
ESPETÁCULO SÃO 32 CENAS, MAIS DE 70 PAPÉIS, APROXIMADAMENTE
200 FIGURINOS... SERÁ QUE TUDO ISSO É PRECISO?

minha morte.”⁶ Brandão fala este texto em *off*, quando José, desnortado, escala o pico de seu desespero, de sua loucura e se encontra no Juqueri, debatendo-se consigo mesmo e com os outros. Kresnik identifica-se totalmente com essa forma de falar e de agir: ele é aquele que acredita nos bailarinos, no trabalho que veio fazer no Brasil, e também é o outro que gostaria de pegar o próximo avião de volta para a Europa. Considerando o perfeccionismo de Kresnik, é lícito supor que, sem a calma do diretor do Instituto Goethe (falando no dialeto natal de ambos) – “Olha, Hans, você tem que entender o pessoal daqui, isso aqui não é a Alemanha, não estamos lidando com um teatro altamente subvencionado alemão, onde você põe e dispõe” – a estreia nunca se teria realizado. Uma obra-prima do relacionamento intercultural, sem carpete azul nem tapete de pão, ao som não do Hino Nacional, mas do hino do futebol “Pra frente, Brasil!”.

“Não seria melhor mostrar um final positivo, depois de tantos horrores?”, pergunta Loyola Brandão. O quadro final: sete mesas dispostas em fila, para a ceia dos pobres: um negro esfarrapado, sentado sozinho à mesa, de costas para o público. Depois de o papa lavar-lhe os pés, cumprindo o rito da Sexta-feira Santa, o presidente o empanturra de leitão, até que começa a vomitar. Saindo debaixo da mesa aparecem as mãos sujas e vazias dos pobres. A esposa do presidente, de *tailleur* vermelho, um rato branco em cima do ombro, ri muito alto mascarando chiclete, e vai desfilando pela passarela das mesas, pisoteando os dedos com os saltos altos. Os Josés – do Brasil inteiro – fogem escadas de corda acima rumo ao céu (do palco). Fogem desse mundo, fogem desse teatro. Mas os Josés não brilham como estrelas neste firmamento (teatral) como outrora Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”. Lentamente, vai descendo a cortina de ferro que os arrasta de volta ao palco, esmagando-lhes a cabeça. O presidente, o papa e Mr. Yen entram numa banheira transparente e, inocentes, lavam-se uns aos outros até a água se tingir de vermelha.

HENRY THORAU é professor titular na Universidade de Trier; por duas vezes foi presidente da Associação Alemã de Lusitanistas; é pesquisador na área de arte dramática/teatral e literaturas brasileira e portuguesa; sua mais recente publicação trata do Teatro Invisível e abrange aspectos do teatro de Augusto Boal e do teatro político brasileiro: *Unsichtbares Theater (Teatro Invisível)*, Berlim: Alexander Verlag, 2013

6. Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 236.

Corpos estranhos, política e obscenidades: notas sobre literatura e teatro

Vera de Sá

O respeito à estética é o primeiro sinal de impotência.

DOSTOIEVSKI, *CRIME E CASTIGO*

A mais valorizada forma literária no país, o romance, por vezes já mal se reconhece. Com algum garimpo, é possível encontrar notáveis corpos estranhos em meio à massa de títulos nacionais que concorreram às principais premiações literárias de 2013. São verdadeiros transgêneros que transitam com desenvoltura por fronteiras esgarçadas. E que contrastam em um conjunto que é pródigo em aspirantes ao século XIX, em requentados beatniks, neofantásticos e narcisos que povoam romances realistas, históricos, policiais, esotéricos, de ficção científica, satíricos e o enorme etc. que compõe a história do gênero. Produtos de uma safra que, quanto ao conteúdo, deve boa parte de seus melhores exemplares a carregadas tintas políticas, que formam um retrato do país feito de muitas sombras e poucas luzes.

Uma amostra exaustiva dessa produção nacional recente são os 168 romances inscritos no Prêmio São Paulo de Literatura 2013 (referente aos lançamentos do ano anterior). Pouca coisa do período deve ter ficado de fora, já que, além de destinar R\$ 400 mil aos vencedores¹ (o maior valor

1. Os vencedores foram *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera (Companhia das Letras), que levou o prêmio de R\$ 200 mil para romance de autor não estreante; *Desnorteio*, de Paula Fábrio (Patuá), prêmio de R\$ 100 mil para estreante com mais de 40 anos e *Antiterapias*, de Jacques Fux (Scriptum), R\$ 100 mil para estreante com menos de 40 anos.

pago em um concurso literário brasileiro), a inscrição para concorrer era gratuita e podia ser feita tanto por autores quanto editores. O resumo é previsível: muito joio e pouco trigo. Mas também aquela diversidade que talvez seja o que melhor explique a incrível persistência do romance. Com raízes que podem ser rastreadas desde a Antiguidade, o romance reitera no século XXI sua plasticidade e enorme capacidade de assimilação de outras formas.

Ainda que a maioria esmagadora da amostra aqui considerada seja convencional, não há restrição a sua capacidade de lidar com temas contemporâneos. Demência senil, mundos virtuais, o passado recente do país, o personagem da história remota ou o exercício do futuro, a resistente sociedade arcaica, tudo encontra lugar. Há bons exemplos de diálogo com a própria literatura em referências por vezes cifradas, em que *madeleines* proustianas se travestem de coxinhas de galinha, ou reflexões do Otelo shakespeariano ecoam em algum miserável Jurandir.

Mais explícita é a tendência do país de refletir sobre si mesmo. Parte significativa das obras que sobressaíram tem o tom político, que pode se limitar a um tênue fundo ou ocupar o primeiro plano. Dois belos livros que ficaram entre os finalistas do Prêmio São Paulo são ambientados no período da ditadura militar: *Por que os pon-*

chos são negros?, de Roberto Schaan Ferreira (Editora da Cidade) e *Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito (Alfaguara). Em um registro mais intimista, centrado no modo como a violência de um regime mutila a

HÁ BONS EXEMPLOS DE DIÁLOGO COM A PRÓPRIA LITERATURA EM REFERÊNCIAS POR VEZES CIFRADAS, EM QUE *MADELEINES* PROUSTIANAS SE TRAVESTEM DE COXINHAS DE GALINHA, OU REFLEXÕES DO OTELO SHAKESPEARIANO ECOAM EM ALGUM MISERÁVEL JURANDIR.

consciência pela culpa ou pela loucura, estão *Mar azul*, da argentina (criada no Brasil) Paloma Vidal (Rocco), e *Sonâmbulo amador*, de José Luiz Passos (Alfaguara). A obra de Passos, duplamente vencedor do Prêmio Portugal Telecom (melhor romance e grande prêmio), ainda acrescenta a submissão social e um drama familiar à tragédia de um personagem apequenado, e que exige um tempo incomum para se delinear completamente. A escrita altamente sofisticada tece as várias camadas de um livro lento, como se o tempo de reflexão fosse imprescindível para o próprio personagem se reconstituir. Nesse sentido, é grande o contraste com a velocidade de *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera (Companhia das Letras), ganhador do Prêmio São Paulo. Não é uma questão de rapidez no avanço da trama, que pode patinar em círculos. Livros velozes têm uma urgência na escrita, a eleição de um vocabulário, a extensão de frases, pontuação, etc. que produzem um ritmo e um efeito mais próximos de sequências de imagens clipadas. A própria maneira de grafar as falas e diálogos, incorporando-os sem destaque ao fluxo

do texto, estabelece uma dinâmica que por vezes lembra o melhor Rubem Fonseca. Ou seja, não uma influência romanesca, mas a de outro gênero, o conto. Com um protagonista que não reconhece fisionomias e que procura rastrear a história do avô, a obra de Galera, coerente com a forma, é igualmente distante no conteúdo do livro de Passos, se restringe à questão de um tipo de identidade autorreferenciada, isolada de um contexto mais amplo.

A política é reencontrada na ideia de futuro para o país forjada no século XIX, que está no romance histórico *A máquina de madeira*, de Miguel Sanches Neto (Companhia das Letras), livro finalista das duas premiações. Centrado no personagem real do padre Francisco João de Azevedo (que teria sido o verdadeiro criador da máquina de escrever), a obra articula a vida do progressista inventor com as instituições e a sociedade do Brasil de Pedro II. Igreja, senhores, escravos, costumes e corte se cruzam no cenário inicial da Exposição Universal no Rio, em 1861, que teve a presença do imperador e deveria traduzir o projeto de país a ser seguido. O fim do padre, que pouco deixou para a amante ou para o filho, é outra inglória memória na crônica do desperdício do engenho nacional.

No país que desafia Darwin, a ironia política ainda tem o surpreendente *A condessa de Picaçurova*, de Antônio Salvador (Prólogo), que, na linha picaresca, apresenta uma rara invenção de enredo e linguagem. A tal condessa é uma macaca cuja origem é um tronco podre, e que se impõe por ser considerada como evolução da espécie humana. A razão dominante se expressa em uma teoria que a explica como progresso e a valida no poder.

Político em um sentido mais anárquico e, antes de tudo, um corpo estranho, é *O alienado*, de Cirilo S. Lemos (Draco), que transita por vários gêneros sem que nenhum o defina totalmente. Seria difícil conformá-lo a qual-

quer conceito usual de romance. A trama algumas vezes avança com a interrupção da prosa, substituída por história em quadrinhos. O livro se fragmenta em espaços e tempos

diferentes, flerta com ficção científica, literatura fantástica, surrealismo, traz ameaças de metafísicos, individualidades sob risco de extermínio, ambíguas passagens alucinações/realidade. De constante, só a estranheza, que inclui o próprio projeto gráfico do livro. A experiência do leitor será única, porque o resultado depende muito de escolhas feitas por cada um para definir o caráter dos episódios e montar sua própria colagem.

Outro notável corpo estranho, e uma das mais interessantes experiências literárias dessa amostra, é *As visitas que hoje estamos*, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira (Iluminuras). A prevalência é de monólogos sem aparente

A EXPERIÊNCIA DO LEITOR SERÁ ÚNICA, PORQUE O RESULTADO DEPENDE MUITO DE ESCOLHAS FEITAS POR CADA UM PARA DEFINIR O CARÁTER DOS EPISÓDIOS E MONTAR SUA PRÓPRIA COLAGEM.

vínculo entre si (contos?), uma sucessão de vozes simples, anônimas, parte de mundos ultrapassados que tentam sobreviver. Todos de brasileiríssimos personagens de um universo anacrônico. O mosaico esboça uma parcela do país que em grande parte depende só da ajuda de seus santos, falado sempre em primeira pessoa porque é como se outra voz fosse impossível, um conjunto de pedaços sem liga de

enredo, desimportantes, interrompidos eventualmente por um ou outro poema, fotos e uma peça de teatro.

O desenho do romance tradicional

está mais do que esmaecido, e mesmo certos recursos que não são inéditos têm um emprego original. As fotos, recurso tão utilizado por W. G. Sebald, prescindem da evocação terrível da História aglutinada em alguma referência geográfica ou natural feita pelo alemão, e ilustram algo patético de um Brasil tão largo quanto atrofiado. Quanto ao teatro, que já é um tipo de literatura com autonomia do próprio palco, sua inserção em um romance dá outra função ao texto. As cenas da peça são distribuídas ao longo da obra, e representam a única sequência ordenada de trechos que mantém uma relação de necessidade. O resultado não é tão feliz quanto o resto do livro, mas a clara referência é Nelson Rodrigues, ele próprio um precursor transgênero.

(Como escreve Sábato Magaldi, Nelson desconhecia praticamente tudo sobre a arte do teatro quando se aventurou no meio. E não foi na tradição dramatúrgica, mas no cinema, que ele foi buscar procedimentos e base para desenvolver sua técnica inovadora. Os diálogos naturais absorvidos pelo realismo cinematográfico e os recursos de cortes, flashbacks, etc. formavam o padrão de uma nova linguagem ficcional que o dramaturgo incorporou ao palco. O procedimento é claro em *Vestido de noiva*, a revolucionária peça de 1943. Curioso é que desde os anos 1930 Hollywood começou a contratar grandes escritores, romancistas sobretudo – o último filme mudo ali produzido foi em 1929, e a sonorização trouxe novas exigências de roteiros. Nos anos 1930 e 1940, passaram pelos estúdios, entre outros, Scott Fitzgerald, William Faulkner, Aldous Huxley e Bertolt Brecht. É pouco provável, no entanto, que qualquer um deles tenha servido de modelo para Nelson: nenhum produziu algo mais significativo para o cinema – embora várias obras desses autores tenham sido adaptadas para as telas com êxito por outros roteiristas.)

Mais frequente do que o teatro invadir o romance tem sido o inverso. Transposições para a cena são corriqueiras e há experiências bem-sucedidas de encenações que preservaram o texto integral de romances, como *Primeiro amor*, de Samuel Beckett, direção de Georgette Fadel, com Marat Descartes

A PREVALÊNCIA É DE MONÓLOGOS SEM APARENTE VÍNCULO ENTRE SI (CONTOS?), UMA SUCESSÃO DE VOZES SIMPLES, ANÔNIMAS, PARTE DE MUNDOS ULTRAPASSADOS QUE TENTAM SOBREVIVER.

MAS TALVEZ A NOVIDADE SEJA A GENEROSIDADE DO DITO PÓS-DRAMÁTICO, QUE POSSIBILITA QUE A LITERATURA NO PALCO NÃO SÓ POTENCIALIZE AQUELA CARACTERÍSTICA ORIGINAL DO ROMANCE COMO A FAÇA GANHAR EM VIRULÊNCIA.

(prêmio Shell de melhor ator em 2007 pela atuação), ou o projeto *Romance em cena*, de Aderbal Freire Filho². Certos experimentos recentes, no entanto, têm introduzido um novo efeito: um raro desconforto em sua fruição. (A relação teatro-romance, a princípio, representa a interessante superação de uma possível incompatibilidade de origem. O romance tal como o entendemos, o romance moderno, assim como o teatro dramático, é uma forma artística ligada à sociedade burguesa. Mas, enquanto o drama era uma forma adequada aos novos protagonistas históricos – vide Peter Szondi, *Teoria*

do Drama Moderno –, o romance seria espelho dos problemas enfrentados pelo homem nessa nova época. No texto seminal de Georg Lukács, *Teoria do romance*, ele aponta esta forma literária como expressão da perda

da totalidade, experimentada com o advento da era capitalista burguesa, que seccionou o homem da comunidade. Separado do coletivo, o indivíduo perde o sentido do mundo, porque foi quebrada a conexão vida e sentido.) Talvez a presente zona de convivência teatro-romance seja apenas mais um indício do quanto já é problemática a historicização das categorias estéticas. Mas talvez a novidade seja a generosidade do dito pós-dramático, que possibilita que a literatura no palco não só potencialize aquela característica original do romance como a faça ganhar em virulência. É o caso de *Puzzle*, espetáculo em três partes dirigido por Felipe Hirsch e criado especialmente para ser apresentado na edição 2013 da Feira do Livro de Frankfurt³, em que o Brasil foi o país homenageado. A montagem teve por base textos quase exclusivamente literários, de diferentes escritores contemporâneos brasileiros.

A primeira subversão é o cenário⁴, feito de papel e tinta. Tradicionalmente, colocar tinta no papel significa registrar algo digno de duração. Na peça, seu signo é o da fragilidade e do efêmero: a tinta borra o papel, que é rasgado e, eventualmente, chega a embrulhar os atores. A cada parte (apresentadas em dias diferentes), Hirsch vai progressivamente abandonando a *encenação* dos textos, ou seja, deixa que a literatura avance, se sobreponha à cena. Aumenta a exigência ao espectador, que deve, em um tempo concentrado, fruir um texto literário escrito para ser lido. Quer dizer, em parte ele perde o controle sobre a forma de apreensão do material. Na parte C, a

2. O projeto levou ao palco os romances *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, *O que diz Molero*, de Dinis Machado, e *O púcaro búlgaro*, de Campos de Carvalho.

3. A estreia foi em outubro de 2013. No Brasil, o espetáculo cumpriu temporada no Sesc Pinheiros, São Paulo.

4. Assinado por Daniela Thomas e Felipe Tassara.

última, uma das cenas traz a experiência mais radical do diretor: uma voz fala no escuro. A emissão vem do palco, sabemos que há uma atriz lá (não é uma voz gravada nem incorpórea, como as que ouvimos em Beckett). Ela fala um texto que descreve uma experiência cruel, o desespero de um beija-flor trancado dentro de um copo de liquidificador até ser ferido e, por fim, trucidado pelas lâminas (fragmento do romance *Vista do Rio*, de Rodrigo Lacerda). A narração é do próprio torturador. O efeito nos ouvintes submetidos à treva – que torna indistintos palco e plateia – é uma aguda perturbação. E, ainda que só literatura e uma presença pressentida (a atriz era Luna Martinelli), é irreduzível teatro. Que parece guardar um insuspeito contato com o teatro grego, que deixava fora de vista as cenas mais terríveis: o suicídio de Jocasta, o filho do troiano Heitor arrancado do colo da mãe e jogado do penhasco pelos gregos vitoriosos, Medeia matando os filhos. Mas, no lugar do terror catártico, prevalece o sentimento de obscenidade dessa destruição, da desconexão absoluta.

A questão maior aqui talvez seja a da qualidade da experiência que o público vai ter e o que exatamente faz a teatralidade de um texto. Marguerite Duras chegou a declarar que o ideal seria que suas peças não fossem encenadas, mas lidas no palco. E nas instruções que deixou para a eventual montagem teatral de sua novela *A doença da morte* determina que, do casal envolvido, apenas a personagem feminina interprete seu papel. O homem não, o homem deve ler o texto: “Aqui a representação seria substituída pela leitura. Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória do texto, nada, nenhuma representação”. O que leva a uma segunda questão ligada à literatura em cena: afinal, hoje, o que significa representação?

VERA DE SÁ é jornalista e escritora, autora do romance *Réquiem* (Record), *Natureza morta* (Horizonte), do volume de textos teatrais integrantes da coleção Primeiros Passos (Satyros/Imprensa Oficial) e da série de TV “Casculo e a história perdida”.

PARA LER



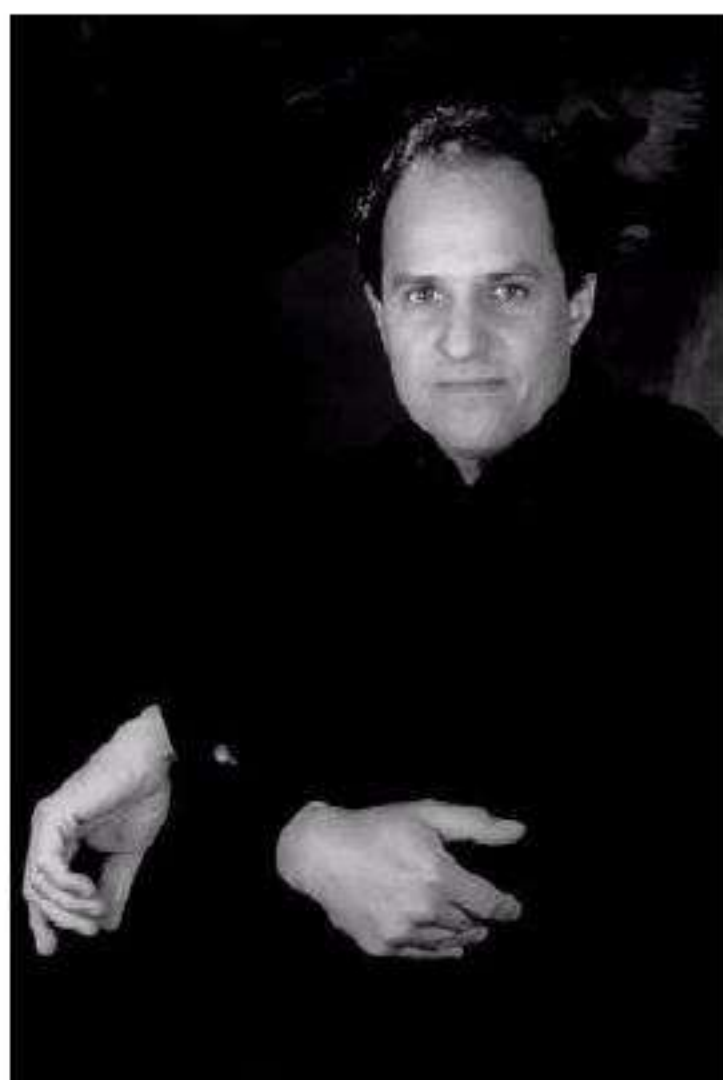
A cartografia e o cenógrafo

Valmir Santos

Em artigo publicado no catálogo de uma exposição voltada à obra do paulistano Flávio Império (1935-1985), no final da década de 1990, o milanês Gianni Ratto (1916-2005) prospectava como seria interessante escrever uma história do teatro brasileiro analisada sob a ótica de seus cenógrafos. Radicado no país desde 1954, ele questionava até que ponto a “grafia da cena” influenciou os processos criativos como a dramaturgia o fez na evolução da nossa modernidade dos palcos – e da qual ele foi um dos protagonistas. Cioso do texto como epicentro, legado de sua geração na Europa, não escondia o ceticismo da falta de correspondência qualitativa no caso brasileiro, porque “muitas vezes a dramaturgia teria sido muito melhor servida se seus textos tivessem sido apresentados vestidos somente da esplêndida nudez de suas palavras”¹.

O desígnio da historiografia por meio da construção e do pensamento do espaço cênico é cumprido com determinação por José Carlos Serroni, em arte J. C. Serroni, no livro *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo* (Edições Sesc SP, 2013). O autor que tem em Ratto e Império interlocutores basilares em seus 35 anos de lida criativa e formativa não compartilha da dramaturgia como eixo, e sim do ator. É essa presença humana que dá a medida da espacialidade, da volumetria e dos planos equacionados sob a instância do vazio e a interação com madeira, tecido, ferro e outros materiais.

1. Gianni Ratto, *Flávio Império: um homem de teatro* (Catálogo da exposição *Flávio Império em Cena*), São Paulo: Sesc SP e Sociedade Cultural Flávio Império, 1997, p. 41.



O ENVOLVIMENTO ESTILÍSTICO TRANSPARECE NA OBRA PRINCIPALMENTE POR MEIO DO IDEALISMO, UM FORTE TRAÇO DO TRABALHO CRIADOR NA ESTEIRA PEDAGÓGICA QUE GANHOU CORPO AO IDEALIZAR O ESPAÇO CENOGRÁFICO ABERTO EM 1987.

A convicção de Serroni sobre a condicionante do intérprete é tributária do convívio de quase onze anos contínuos com o “mestre” Antunes Filho, como afirma. Em 1986, ele foi incumbido de criar e coordenar o Núcleo de Cenografia do Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, instalado no sétimo andar do Sesc Consolação, em São Paulo. Entre aquele período e as parcerias sazonais que vieram depois, assinou pelo menos vinte espetáculos. A convivência com o diretor, com quem já trabalhara nos teleteatros da TV Cultura, ajudou a consolidar sua disciplina para imergir nos ensaios e não se deixar reduzir a mero apêndice – havia e ainda há produções que subestimam a contrapartida artística do técnico. Passou a sincronizar as percepções da escala humana do palco. Uma cadeira ou uma porta são redimensionadas de sua função, digamos, mobiliária quando ocupada ou atravessada respectivamente pela ação do ator. Por isso, não esconde o entusiasmo por obras menos convencionais, estas também em seu portfólio, mas o que de fato mobiliza sua alma é o “teatro mesmo, ‘pra valer’, experimental, de pesquisa, de reflexão, que faz o público pensar”.

Sublinhado esse princípio, o livro é estruturado sob a ótica pessoal do cenógrafo em campo, cúmplice de algumas passagens do teatro brasileiro das últimas décadas do século XX até o presente. O autor deixa claro que essas 376 páginas abrigadas em capa dura não são movidas pelo

escrutínio clássico de pesquisador.

Sua escrita conforma o relato sem distanciamento científico ou tampouco comedimento nos adjetivos ou no uso da primeira pessoa. Antes, estabelece um diálogo não hierárquico com o leitor. Não pretende a invenção literária das narrativas de

Ratto, por exemplo, à maneira da crônica, sendo que os livros *A mochila do mascate* (Hucitec, 1996) e *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema* (Senac, 1999) o inspiram, em certa medida, pois foram dos primeiros títulos em português a abordar noções técnicas, teóricas e filosóficas com verticalidade.

O envolvimento estilístico transparece na obra principalmente por meio do idealismo, um forte traço do trabalho criador na esteira pedagógica que ganhou corpo ao idealizar o Espaço Cenográfico, aberto em 1987. O centro de estudos, emblematicamente vizinho ao Teatro de Arena, permitiu sistematizar e difundir conceitos em torno da cultura da cenografia, da indumentária, do adereço, da luz, da arquitetura teatral e das demais esferas do fazer cênico. Foi lá que lançou a publicação *Espaço Cenográfico News*, antecipando boa parte das ideias ora coligidas em livro. Cada número trazia o per-



fil biográfico de um cenógrafo. Informações redigidas com acurácia, como se lê nos 32 verbetes que preenchem a segunda parte da obra, inclusive um do próprio. Desde 2010, a atuação de Serroni desdobra-se na coordenação dos cursos de Cenografia e Figurinos e de Técnicas de Palco na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco.

A partir das plataformas técnica, artesã e poética, *Cenografia brasileira* projeta contribuições valiosas, além do caráter enciclopédico evidente. O autor pincela o percurso do ofício em nível mundial. Elege como recorte o início do século passado. Cita os revolucionários da caixa cênica Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966). E logo circunscreve o Brasil dos telões pintados até a inscrição moderna na linha de tempo com *Vestido de noiva* (1943). Os três planos da dramaturgia de Nelson Rodrigues (1912-1980) foram dados a ver pela química entre a cenografia do paraibano Tomás Santa Rosa (1909-1956) e a luz desenhada por Zbigniew Ziembinski (1908-1978), também diretor da peça. Os cinquenta anos passados desde então são costurados com desenvoltura pelas anotações de cadernos e ementas de cursos e workshops ministrados pelo autor. A experiência profissional entrelaça as referências documentais em textos, ilustrações, fotografias e desenhos dispostos em projeto gráfico arejado.

DESDE 2010, A ATUAÇÃO DE SERRONI DESDOBRA-SE NA COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE CENOGRAFIA E FIGURINOS E DE TÉCNICAS DE PALCO NA SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO.

A primeira parte do livro possui tons afetivos, como nas descrições para encontrar o melhor caminho de expressão após longas jornadas de ruminações e experimentos em equipe. Vide a saída para a luta de espadas na cena final de *Macbeth – Trono de sangue* (1992), de Antunes Filho. O diretor defende que ator brasileiro não sabe usar essa arma branca. O embate se deu então fora de cena, com o exército mirando a coxa e uma disputa sonora de pancadas em cano de ferro a cargo dos contrarregras. Até que o personagem-título, vivido por Luis Melo, reaparecia ensanguentado, cambaleava

até o centro do palco e estrebuchava ao som de Sepultura.

O NOVO LIVRO DE J. C. SERRONI ORIENTA O LEITOR NÃO ESPECIALIZADO OU O ESPECTADOR MILITANTE A NAVEGAR PELA MEMÓRIA CONCRETA E POSSÍVEL DOS SERES DE CARNE E OSSO QUE COMPÕEM A HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO.

Merece destaque ainda o panorama que vincula teatro e artes plásticas. Encontro paradigmático dos artistas cênicos de todo o planeta, a

Quadrienal de Praga foi implantada em 1967, sob influência marcante da 4ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada dez anos antes. Aquela edição acolheu a bem-sucedida participação de cenógrafos da extinta Checoslováquia, entre eles o jovem Josef Svoboda (1920-2002), apontado por Serroni como expoente da cenografia no século XX – ele chegou a conhecê-lo. Hoje, está disseminada a noção de que o dispositivo cenográfico pode existir fora de seu habitat e ser convertido em instalação.

O livro detalha a representação brasileira ativa na capital checa a cada quatro anos. A maioria dessas incursões foi encabeçada por Serroni, e desde a última edição é articulada por uma comissão brasileira da Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos Teatrais (Oistat-Br). O autor foi dos mais premiados nesse certame competitivo – em 1995, ele, Daniela Thomas e José de Anchieta conquistaram a Golden Triga pelos trabalhos expostos e curados por Ruth Escobar. Em 2011, o espetáculo *BR 3*, do Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo e cenografia de Marcio Medicina, levou a medalha de ouro como melhor produção (erguida às margens do Rio Tietê e a bordo de uma embarcação que percorria um trecho com os espectadores ali posicionados). A certa altura, o cenógrafo e escritor nutre esperança de que a Bienal reedite a parceria histórica com a Quadrienal.

Ao lado de *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil* (Senac, 2002), o novo livro de J. C. Serroni orienta o leitor não especializado ou o espectador militante a navegar pela memória concreta e possível dos seres de carne e osso que compõem a história do teatro brasileiro. Em sua cartografia, o cenógrafo faz questão de afirmar o quão importante foi a fase amadora em sua cidade natal, São José do Rio Preto. Desde o grupo que integrou por

cinco anos até as reminiscências da professora de desenho Dinorath do Valle, responsável pelo despertar da vocação artística no colégio.

PARA LER

Os primeiros anos de um artista podem fincar alicerces inexpugnáveis. Flávio Império, que foi professor de Serroni na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, a FAU, costumava recordar os “espetáculos de fundo de quintal” que moldaram seu imaginário.

Fiz teatro aos 5 anos porque tive uma empregada, a Nice (Eunice Lazzarini), que tinha capacidade de improvisação e organização de eventos teatrais com cortinas de cobertor e pregadores nos varais, roupas de pano e papéis de seda. Fosse agora (e de outra classe social) seria certamente diretora. Nesse teatro, assistido por familiares e vizinhos nas cadeiras todas da casa reunidas em fileiras, a gente se exibia, eu e minha irmã. Talvez isso não tenha nenhuma importância para os outros, mas tem pra mim².

Dono de espírito introvertido, homem de teatro que só representou em cena uma vez na vida, Serroni também abre sua casa-ateliê através dessas páginas algo sensoriais. Ele convida a pisar quintais, cômodos e corredores. A abrir janelas. Se possível, sem perder de vista o espírito amador na acepção mais estimulante do termo.

VALMIR SANTOS é jornalista, crítico e pesquisador teatral; coordenador do site *Teatrojornal* – *Leituras de cena* (www.teatrojornal.com.br).

2. Renina Katz e Amélia Hamburger, *Flávio Império*, São Paulo: Edusp, 1999, p. 273.

JÁ VISTO



As vicissitudes do encenar

Bernadeth Alves

Com o objetivo de refletir sobre o *modus operandi* da direção teatral contemporânea, a SP Escola de Teatro realizou, sob coordenação de Rodolfo García Vázquez, durante os meses de agosto e setembro de 2013, o curso Processos Criativos de Encenadores Brasileiros, com a participação dos diretores: Alexandra Golik e Carla Candiottto (Cia. Le Plat du Jour), Cibeles Forjaz (Cia. Livre), Claudia Schapira (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos), Felipe Hirsch (Sutil Companhia de Teatro), Fernando Neves (Os Fofos Encenam), Hugo Possolo (Grupo Parlapatões), Jezebel de Carli (Santa Estação Cia. de Teatro), Johana Albuquerque (Cia. Bendita Trupe), José Fernando Azevedo (Teatro de Narradores), Marcio Abreu (Companhia Brasileira de Teatro), Márcio Meirelles (Bando de Teatro Olodum), Marco Antonio Rodrigues (ex-diretor da Cia. Folias D'Arte), Nelson Baskerville (Cia. Mungunzá de Teatro), Roberto Alvim (Cia. Club Noir), Rodolfo García Vázquez (Cia. Os Satyros), Sérgio de Carvalho (Cia. do Latão) e Zé Henrique de Paula (Núcleo Experimental).

Ressaltamos que, dada a profusão do material gerado nos encontros, este artigo não tem a pretensão de reproduzir integralmente ou reavaliar as informações lançadas à plateia, tampouco fazer uma análise crítica do trabalho dos participantes. Desejamos, apenas, a partir desses importantes criadores da cena brasileira, apresentar um panorama do processo criativo teatral da atualidade, tomando como material de registro os tópicos dominantes nos debates e nas manifestações dos encenadores.

As imagens apresentadas ao longo do artigo foram produzidas no decorrer do curso Processos Criativos de Encenadores Brasileiros. Fotos de André Stefano.



Alexandra Golik e Carla Candiotto

* * *

Discorrer sobre a criação parece uma tarefa hercúlea devido ao mistério que envolve a atividade. Inicialmente, o vocábulo “criar” associava-se, prioritariamente, à competência celestial, divina; somente a partir do século XVI expressões como criação e criatividade passaram a ser usadas no âmbito das ciências e das artes.

O início do processo criativo da direção teatral se efetiva com a definição do “conceito da encenação”, que se clarifica a partir de questões impostas ao material: o que queremos falar sobre o texto/tema? Por que é importante falar sobre isso no momento? Que questões o texto/tema responde ao



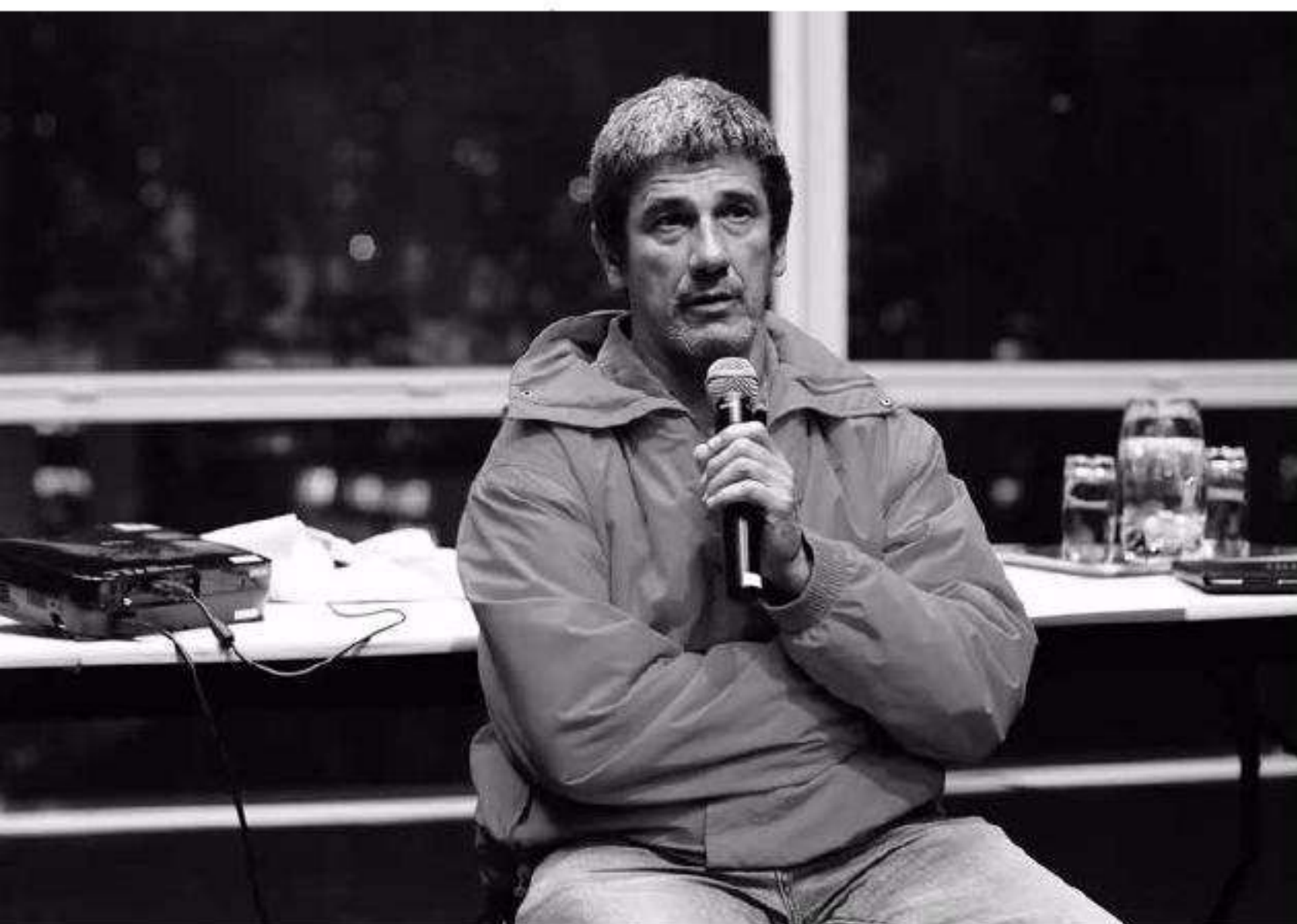
grupo e à sociedade? O texto/tema necessita de adaptação para dialogar com o público atual?

Claudia Schapira

O “conceito” se converte naturalmente no problema, no obstáculo a ser superado pelo diretor e sua equipe. Por outro lado, é por meio do “conceito” que o encenador consegue manter a unidade estética e ideológica do espetáculo: cenário, figurino, iluminação, etc.

De posse dessa ferramenta, o estado criativo passa a ser regido pelo trânsito imponderável do artista entre a ordem e o caos, o racional e o intuitivo, o objetivo e o subjetivo. Imerso nesses movimentos, o encenador se empenha em formular um novo olhar para o material, a partir de sua visão de mundo.

A visão de mundo pode ser reconhecida pela maneira como o encenador interpreta o texto/tema e o transpõe formalmente à cena, revelando suas



Marco Antonio Rodrigues
e Márcio Abreu



crenças, ideologias e estilo artístico. Normalmente, a visão de mundo do diretor se constrói a partir:

- do desejo pessoal do artista (os temas recorrentes nas montagens);
- da visão crítica da sociedade (o seu ponto de vista sobre o tema);
- da linguagem artística (o tratamento estético do espetáculo).

Roberto Alvim acrescenta à questão: “visão de mundo esta... posicionamento existencial que se traduzirá, que se expandirá, na criação de novas/outras técnicas, abrindo então uma opção de experiência estética que vai ampliar o teatro em direções outras”¹.

As ações descritas acima podem ser consideradas como atividades clássicas e universais do diretor teatral. Entretanto, na contemporaneidade, o teatro brasileiro tem passado por um profundo processo de transformação no modo de produção, motivo que ressignificou a postura do encenador.

1. Apontamento realizado durante a palestra de Roberto Alvim no curso Processos Criativos de Encenadores Brasileiros, ministrado na SP Escola de Teatro – Praça Roosevelt, em 04 de setembro de 2013. Todas as notas de rodapé a seguir referem-se a apontamentos realizados durante as palestras que foram proferidas nesse mesmo curso, ressaltando-se doravante apenas os palestrantes e a data do evento.

Nesse âmbito, o encenador deixou de ser a “cabeça central da equipe” para agir como um agregador e um condutor das propostas artísticas lançadas pelo núcleo de trabalho. Cíbele

Forjaz revela que, junto à equipe,

o trabalho do diretor (...) é muito próximo [do] de um pedagogo, é o de construir um caminho de provocação no qual o grupo constrói o espetáculo. É lógico que para a

finalização tem um certo momento em que o diretor tem que poder atuar com mais liberdade, nas formas finais, mas na hora de construir o processo de criação, esse trabalho de propiciar a criação no coletivo, provocar os criadores e principalmente criar uma possibilidade de discussão na prática e na práxis e não na teoria é muito importante.²

JÁ VISTO

A TEMÁTICA DO ENCENADOR PODE SE ADEQUAR A UMA DRAMATURGIA EXISTENTE OU DEMANDAR A ESCRITURA DE UM TEXTO QUE SUPRA AS NECESSIDADES DO GRUPO. NESTE SENTIDO, EM ALGUNS CASOS, O ENCENADOR PODE ACUMULAR A FUNÇÃO DE DRAMATURGO OU ADAPTADOR OU CONVIDAR UM PROFISSIONAL A CRIAR O TEXTO DURANTE O PROCESSO DE TRABALHO.

Também percebemos a amplitude de perspectivas para a atuação do encenador no mercado brasileiro. Elencamos abaixo algumas possibilidades:

- Diretor fixo e participante do “núcleo duro” (círculo das pessoas que decidem os rumos do grupo). Geralmente, na ficha técnica dos espetáculos constam os mesmos nomes das montagens anteriores.
- Diretor que pertence ao “núcleo duro” de seu grupo e atua também como convidado em coletivos ou produções autônomas, podendo ser contratado por um produtor ou por atores para realizar uma montagem específica.
- Diretor que trabalha com parceiros ou colaboradores. A cada montagem a equipe é reconstituída de acordo com afinidades ou disponibilidades para o projeto.

Outro aspecto que merece destaque nos tempos atuais diz respeito à relação do encenador com a dramaturgia e com o pretense público dos espetáculos. Anteriormente, o texto dramático era o propulsor da cena, e o diretor apenas o “transpunha” para o palco. Atualmente, percebemos que a temática do encenador pode se adequar a uma dramaturgia existente ou demandar a escritura de um texto que supra as necessidades do grupo. Nesse sentido, em alguns casos, o encenador pode acumular a função de

2. Palestra de Cíbele Forjaz, em 21 de agosto de 2013.



Márcio Meirelles

dramaturgo ou adaptador ou convidar um profissional a criar o texto durante o processo de trabalho.

Aponta-se ainda um deslocamento radical na relação encenador/público. No passado recente, o diretor entrava em contato com o público próximo à estreia ou durante a temporada da peça. Hoje, é frequente o uso do procedimento de entrevistas para levantamento e estudo do tema a ser trabalhado. Dessa forma, durante o processo de investigação da dramaturgia,

o encenador e sua equipe se aproximam e trabalham com potenciais espectadores.

Inserida no recente macrocosmo de possibilidades para o *start* criativo dos encenadores está a pesquisa

artística dos núcleos. Elencaremos a seguir alguns procedimentos e disparadores que podem servir de alicerces às investigações estéticas durante o processo criativo dos encenadores brasileiros contemporâneos.

NO PASSADO RECENTE, O DIRETOR ENTRAVA EM CONTATO COM O PÚBLICO PRÓXIMO À ESTREIA OU DURANTE A TEMPORADA DA PEÇA. HOJE, É FREQUENTE O USO DO PROCEDIMENTO DE ENTREVISTAS PARA LEVANTAMENTO E ESTUDO DO TEMA A SER TRABALHADO.



ABORDAGEM A PARTIR DE STANISLAVSKI

Alguns encenadores sugerem uma aproximação com o teatro stanislavskiano quanto a procedimentos para a transposição da realidade vivida em realidade representada. Partindo de acontecimentos reais, aproximam os atores das sensações dos personagens pela via da compreensão analítica do texto e da mimese corpórea: imersões, vivências e improvisações sobre a época e o local do acontecimento.

Nesse âmbito, Zé Henrique de Paula expõe: “O ator-personagem tem de estar completamente permeável aos conteúdos da peça, para que através da imersão da cultura específica você consiga fazer emergir a humanidade comum. (...) Hoje em dia esse material que diz respeito à alteridade e semelhança de seres humanos, seja pela via da etnia, da religião, da raça, do gênero, da orientação sexual, é meu tema vital”.³

3. Palestra de José Henrique de Paula, em 02 de setembro de 2013.

Outra vertente de encenadores pode ter grande influência do teatro épico de Brecht, dedicando-se à investigação da dialética entre palco e plateia, objetivando a quebra das convenções ilusionistas e psicológicas, para res-

OUTRA VERTENTE DE ENCENADORES PODE TER GRANDE INFLUÊNCIA DO TEATRO ÉPICO DE BRECHT, DEDICANDO-SE À INVESTIGAÇÃO DA DIALÉTICA ENTRE PALCO E PLATEIA, PARA RESSALTAR AS QUESTÕES POLÍTICAS, SOCIAIS E COMPORTAMENTAIS INSERIDAS NA SOCIEDADE.

saltar as questões políticas, sociais e comportamentais inseridas na sociedade. Marco Antônio Rodrigues nos revela: “a gente sempre teve a preocupação de como a gente pensa o mundo objetivo, o que está aconte-

cendo, e como isso interfere na subjetividade ou como isso interfere na vida da gente: na vida do indivíduo e nas relações da gente, desde a família, passando pelas relações afetivas até as relações sociais e políticas”⁴.

O trabalho com os atores se mantém entre dois prismas: para compreensão do texto, a análise ativa de Stanislavski e, para a interpretação, os procedimentos narrativos de Brecht. Sérgio de Carvalho explicita a proposta:

Duas coisas são pra mim até hoje centrais como diretor, aí eu falo especialmente como diretor de atores; eu percebi que não bastava só aquele realismo stanislavskiano, que eu até hoje admiro e pratico como diretor, no sentido de ter a verdade da relação, mas era também necessário, além do trabalho de realismo, desenvolver um trabalho de ponto de vista narrativo sobre a cena. Era preciso fazer com que os atores não fossem só grandes atores realistas, era preciso que eles soubessem narrar e angular o realismo, quer dizer, é olhar o realismo de um ponto de vista maior do que o ponto de vista psicológico do personagem, do seu papel. É preciso olhar do ponto de vista do conjunto narrativo da história.⁵

ABORDAGEM A PARTIR DO JOGO CÔMICO

Outra parcela dos diretores se mostra influenciada pela estética de Jacques Lecoq, de Philippe Gaulier, do circo, do circo-teatro e do espetáculo popular, investigando a estética da comicidade apoiada no jogo entre ator, palco e plateia. A disponibilidade para o improviso consciente se torna ferramenta importante para o atuante se distanciar da quarta parede

4. Palestra de Marco Antônio Rodrigues, em 29 de agosto de 2013.

5. Palestra de Sérgio de Carvalho, em 27 de agosto 2013.





realista. Alexandra Golik e Carla Candiottto, que transpõem importantes obras da literatura e do teatro para o universo infantil, relatam: “a gente resolveu fazer *Chapeuzinho Vermelho* por ser um clássico, para poder passar de novo por essa experiência de usar como base o clássico para desenvolver a linguagem do palhaço, que é uma linguagem físico-cômica bem interessante”⁶.

Zé Henrique de Paula

6. Palestra de Alexandra Golik e Carla Candiottto, em 26 de agosto de 2013.

Reconhece-se nos artistas que se apresentaram na rua a pesquisa do conceito do ator “poroso” ou do “atuante dual”: o ator que dialoga com os colegas de palco e com a plateia simultaneamente. Hugo Possolo, que também se dedica à modalidade, descreve: “na rua eu não tinha diferença de classe social (...) as suas diferenças culturais eu não sei! Então o meu discurso de intérprete, de artista, de diretor, muda, porque eu tenho que achar tudo em um plano sedutor mais amplo e mais universal”⁷.

Fernando Neves, procedente do circo-teatro, narra:

O artista de circo não perde o público de vista. (...) O que é fazer chanchada, ter preparo? Se estou aqui e estou achando que está chata a peça, eu paro e começo a gozar, saio fora do texto, começo a brincar, criticar alguma coisa que está acontecendo hoje, volto pro texto e continuo fazendo o meu espetáculo. (...) É isso que eu estou buscando: trazer a forma, os pensamentos sobre atuação, sobre a cena, sobre o texto... os conceitos do circo para o pensamento mais atual.⁸

ABORDAGEM A PARTIR DA PAISAGEM URBANA

Outra matriz geradora de estética é a exploração crítica da relação entre o teatro e a cidade. Na última década, essa vertente se expandiu com muita profundidade, principalmente na cidade de São Paulo, gerando um novo

foco de pesquisa: a temática oriunda do entorno da sede do grupo.

OBTER MATERIAL A PARTIR DE ENTREVISTAS OU VIVÊNCIAS COM OS MORADORES DA REGIÃO OU DA OBSERVAÇÃO DA PAISAGEM ONDE SE HABITA ALTERNA A RELAÇÃO SUJEITO-PÚBLICO E PERMITE QUE O ESPETÁCULO INTERVENHA POLÍTICA E SOCIALMENTE NA COMUNIDADE LOCAL.

Obter material a partir de entrevistas ou vivências com os moradores da região ou da observação da paisagem onde se habita alterna a relação sujeito-público e permite que

o espetáculo intervenha política e socialmente na comunidade local. José Fernando Azevedo, que se interessa pelo estudo do poder *versus* realidade urbana, relata-nos:

Qual a relação do teatro com a cidade e da cidade com o teatro? (...) Não importa se estamos mexendo com Brecht, se estamos mexendo com Shakespeare ou se estamos nos propondo à escritura de um texto próprio,

7. Palestra de Hugo Possolo, em 19 de agosto de 2013.

8. Palestra de Fernando Neves, em 15 de agosto de 2013.



nos interessa interrogar essa relação teatro e cidade, interrogar essa relação encarando ou reconhecendo a cidade como um campo de ação, como um campo de intervenção. Portanto, nós só vamos fazer teatro onde nós podemos agir ou atuar. (...) Isso significa que o nosso material são as pessoas, as vidas e a paisagem que nos inclui e com a qual nós contracenamos.⁹

Nelson Baskerville

As ruas se tornaram um foco de reflexão sobre o homem e o espaço urbano. Alguns encenadores consideram a potência geográfica da cidade como o melhor cenário de inspiração para o imaginário do artista. Claudia Schapira, que mescla a cultura hip-hop com a sonoridade da cidade, nos diz: “as pessoas da rua, a inoperância das grandes cidades, tudo o que acontece

9. Palestra de José Fernando Azevedo, em 23 de agosto de 2013.



Roberto Alvim

em uma cidade como São Paulo ou com os grandes centros parece que não tem nada a nos proporcionar, para além de coisas que nos tiram do eixo. Para mim simboliza tudo aquilo que me dá vontade de criar e de transformar em linguagem”¹⁰.

ABORDAGEM A PARTIR DO HIBRIDISMO DE LINGUAGENS

Outro segmento de encenadores declara não seguir ou se influenciar por nenhum gênero teatral específico, mas por uma profusão de materiais provenientes da literatura, poesia, filosofia, música, dança, artes visuais, dramaturgia clássica ou emergente. Investigam a criação de significados para além da fábula e a promoção de sentidos plurais na encenação, por meio da não automatização do gesto e da voz dos atores, da sobreposição das cenas, da plasticidade dos espetáculos e do hibridismo. Consideram que o processo não se encerra na estreia do espetáculo, mas sim que cada apresentação se transforma em um objeto de estudo a ser reelaborado e recriado pelo diretor.

Jezebel de Carli ratifica: “Quando eu penso em processo de criação em teatro e como se estabelecem as operações, eu penso em linhas que se movimen-

¹⁰. Palestra de Cláudia Schapira, em 22 de agosto de 2013.

tam e se conectam, sem terem partido de um começo e sem se objetivarem em um fim; ou seja, quando os ensaios se iniciam o começo já existia e quando o espetáculo é finalizado não é o fim, pois ele ainda é processo, ainda é meio”¹¹.

JÁ VISTO

ABORDAGEM A PARTIR DA AÇÃO PROCESSUAL

Ultimamente, alguns encenadores realizam espetáculos com a união entre atores de sua equipe e atores convidados de outros núcleos artísticos. A prática destina-se à troca e experimentação de processos de trabalho. São encenadores que não possuem uma “assinatura” declarada, afirmando que, muitas vezes, adquirem consciência do trabalho durante o processo de montagem. Por isso, defendem que o processo junto aos atores é o responsável pela estética do espetáculo. Nelson Baskerville afirma que

o teatro como fenômeno coletivo não é uma coisa que você fica na sua casa e fala: eu vou fazer isso,

eu quero fazer isso! (...) Então neste aspecto eu sempre deixei a coisa um pouco acontecer. (...) Eu aprendi a trabalhar com o que o ator tem pra dar. Aquilo combinado com o que eu quero vai sair uma terceira coisa, que não foi o que eu planejei, mas vem com um frescor e um prazer de criação coletiva.¹²

ULTIMAMENTE, ALGUNS ENCENADORES REALIZAM ESPETÁCULOS COM A UNIÃO ENTRE ATORES DE SUA EQUIPE E ATORES CONVIDADOS DE OUTROS NÚCLEOS ARTÍSTICOS. A PRÁTICA DESTINA-SE À TROCA E EXPERIMENTAÇÃO DE PROCESSOS DE TRABALHO.

Existem distintos processos de trabalho. Nos anos de 1960, o mais conhecido era a “criação coletiva”; nas últimas décadas, em nosso país, houve grande difusão do “processo colaborativo” e, atualmente, alguns coletivos se iniciam no *devising*. Rodolfo García esclarece a diferença entre processo colaborativo e *devising*:

No processo colaborativo, você tem as pessoas todas em funções determinadas. (...) O diretor pode sugerir coisas para o dramaturgo, mas é o dramaturgo que define no final e assim por diante. O colaborativo é umas das formas possíveis de *devising*. Mas de forma mais geral, no *devising* as funções não precisam necessariamente ficar tão claras *a priori*, elas podem depen-

11. Palestra de Jezebel de Carli, em 30 de agosto de 2013.

12. Palestra de Nelson Baskerville, em 20 de agosto de 2013.

der mais do processo, de como as coisas são encaminhadas (...). Assim, as funções ficam mais fluidas e menos determinadas, elas vão acontecendo.¹³

Nesse oceano de diferenças e semelhanças na maneira de pensar e agir no teatro, duas questões parecem gerar intermináveis polêmicas em meio à

classe teatral: a política cultural e o comprometimento do artista com a cultura nacional.

NESSE OCEANO DE DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS NA
MANEIRA DE PENSAR E AGIR NO TEATRO, DUAS QUESTÕES
PARECEM GERAR INTERMINÁVEIS POLÊMICAS EM MEIO À CLASSE
TEATRAL: A POLÍTICA CULTURAL E O COMPROMETIMENTO DO
ARTISTA COM A CULTURA NACIONAL.

A maior parte dos encenadores concorda que o mecanismo de subvenção é insatisfatório, pois não há recursos suficientes para atender à

demanda dos grupos teatrais do país. Também há grande insatisfação quanto à necessidade de formatação da pesquisa do grupo às exigências dos editais públicos. Por esses motivos, muitos artistas defendem a obrigatoriedade do poder público de subsidiar a arte, enquanto um número bem reduzido solicita recursos das empresas privadas. Marcio Abreu nos conta e sugere:

Eu tento não deixar que o ritmo do financiamento, das possibilidades da criação artística no Brasil se imponha ao meu ritmo criativo! (...) Eu acho que tem de se criar outras maneiras de diminuir a dependência da produção de arte no Brasil dos mecanismos públicos. Não é abrir mão, porque a arte tem de ser financiada, tem de ser subsidiada, é assim no mundo inteiro, não tem como, é um dever do Estado e um direito de todo cidadão. (...) Eu proponho para a política cultural... tem uma coisa que eu julgo importantíssima: pensar o campo da cultura e o campo da arte como campos distintos. A criação artística é uma coisa e a cultura de um modo geral é outra! Outra coisa é financiar continuidade, financiar criação, e não produto. Financiar pesquisa para a criação.¹⁴

A assimilação da cultura local ou nacional no processo dos encenadores talvez seja o item mais complexo a ser definido pelos artistas. Sendo a criação da ordem do inconsciente, as questões relacionadas à nacionalidade podem vir à tona subjetivamente, embutidas na visão de mundo do encenador, ou objetivamente, na proposta estética dos espetáculos. Existem formas diferentes de se pensar o assunto. Márcio Meirelles, diretor do Bando de Teatro Olodum, declara que “o Bando é a explosão de brasilidade, mais brasilidade

13. Palestra de Rodolfo García Vázquez, em 14 de agosto de 2013.

14. Palestra de Marcio Abreu, em 28 de agosto de 2013.

do que aquilo não é possível. Mas tem de várias formas porque o Brasil não tem uma forma só. Nada mais Brasil do que São Paulo, porque é tão plural e tão diverso que é exatamente o que é o Brasil”¹⁵.

Johana Albuquerque, por sua vez, relata: “eu tenho uma coisa muito forte com o Brasil. Sempre me cativou muito falar das questões do Brasil. Eu sempre estou interessada em buscar alguma coisa que tivesse conexão direta com o Brasil”¹⁶.

Felipe Hirsch completa o assunto: “De uma maneira ou outra o teu organismo e o teu sensorial estão sempre ligados ao teu habitat, a tua língua é a língua [em] que você pensa. Isso vai transformar sempre o seu trabalho. (...) Eu sou muito contra essas patrulhas porque nós somos artistas do nosso país, brasileiros, mas a gente não precisa buscar isso grotescamente ou falsamente”¹⁷.

Frente a esse profícuo painel de manifestações da encenação teatral contemporânea, reconhecemos que o processo criativo do diretor não se assemelha a uma técnica a ser reproduzida no âmbito da equipe, porque cada montagem é o resultado da estruturação de um caleidoscópio de valores éticos e ideológicos organizados esteticamente a partir da visão de mundo dos criadores.

BERNADETH ALVES é diretora teatral, fundadora do Núcleo Cênico Arion e formadora no curso de Direção da SP Escola de Teatro.

15. Palestra de Márcio Meirelles, em 16 de agosto de 2013.

16. Palestra de Johana Albuquerque, em 05 de setembro de 2013.

17. Palestra de Felipe Hirsch, em 03 de setembro de 2013.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – O Processo Criativo do Encenador no Teatro Contemporâneo

Devising e os processos criativos no teatro contemporâneo – Óscar Silva

A prática do *devising* – Deirdre Heddon e Jane Milling

Prótesis y cyborgs: la búsqueda de un cuerpo escénico
expandido – Pablo Benitez Tiscornia

Por que teatro multimídia? – Ricardo Karman

A teatralidade extraída do real: a ficção como uma
janela para a realidade – Antonio Duran

RODA DE CONVERSA

Celina Sodré, Ruy Filho, Renato Ferracini e Eric Lenate conversam
sobre o processo de criação e o papel do encenador no teatro
contemporâneo, sob a coordenação de Rodolfo García Vázquez

Primeira Fila

E pur si muove – o giro gravitacional de *Folias Galileu* – Zeca Sampaio

Ensaio Geral

No caminho de uma *poeto science*. Para uma ciência épica – Gerd Koch

Drama: mapeando percursos – Beatriz A. V. Cabral

O ator: ser ou não ser? A inquietude vira a calma
necessária para sobreviver – Débora Duboc

Encontros e desencontros interculturais – Johann Kresnik dirige, no Teatro
Municipal de São Paulo, o teatro coreográfico Zero – Henry Thorau

OUTRO OLHAR

Corpos estranhos, política e obscenidades: notas
sobre literatura e teatro – Vera de Sá

Para Ler

A cartografia e o cenógrafo – Valmir Santos

Já Visto

As vicissitudes do encenar – Bernadeth Alves

