

O coro emancipado? (notas de percurso)

Fabio Cordeiro dos Santos
Doutorando / Unirio - artes cênicas – ppgac
Bolsista/ capes

Palavras-chave: Coro, Processo colaborativo, Grupos teatrais

Foi durante minha pesquisa de mestrado que entrei em contato pela primeira vez com a expressão “processo colaborativo”. O conceito se apresentava como repertório de idéias, posturas profissionais e artísticas, além de um conjunto de procedimentos de criação específicos. Por outro lado, mais do que um único modo colaborativo de criar, parece existir um “espírito colaborativo” permeando a trajetória de diferentes coletivos do Teatro Brasileiro.

Com o desenvolvimento de minha dissertação (*Processos criativos da Cia. dos Atores*), procurei apontar para algumas questões conceituais sobre a autoria e o processo criativo. Naquela época, procurava dialogar com o que chamamos de a “tradição moderna brasileira de criar o espetáculo”¹. Quando participei do V Congresso da ABRACE, apresentei alguns dos principais tópicos desse trabalho realizado como pesquisa de mestrado (CORDEIRO, 2006: 220-221).

Ao mesmo tempo, trabalhando como diretor assistente e assessor teórico em espetáculos dirigidos por Enrique Diaz, como *O Rei da vela* (2000), e, depois, ao participar da criação de *A Paixão segundo GH* (2002), comecei a me dedicar, mais sistematicamente, a pensar sobre o “colaborativo” como repertório de procedimentos. Minhas pesquisas se desdobram, desde então, entre o esforço teórico e a experimentação cênica. Em meu percurso, a aproximação entre práticas colaborativas e formas corais ocorreu, inicialmente, através de minhas atividades pedagógicas como professor da Escola de Teatro Martins Pena (entre 2003 e 2005), mas principalmente com a realização dos ensaios e espetáculos que dirigi com o coletivo que formei com ex-alunos – a Nonada Cia. de Arte (desde 2004).

Em minha tese (*O coral e o colaborativo no Teatro Brasileiro*)² adoto como recorte seletivo, e ordenador de minhas reflexões, realizações cênicas de determinados encenadores que trabalham utilizando metodologias, entre a esfera do ensaio e da cena, que nos remetem ao *coral* e ao colaborativo como modos coletivos de teatralizar.

¹ Quando fui orientado pela Prof. Dra. Tania Brandão.

² Orientado pela Prof. Dra. Maria Helena Werneck.

De acordo com Patrice Pavis, em relação ao contexto das teorias teatrais contemporâneas, haveria uma tendência em substituir a noção de autor individual, associada ao “escritor de dramas”, e também ao encenador, pela de um sujeito plural, um “coletivo de enunciação, espécie de equivalente do narrador para o texto do romance. Este sujeito *autoral*, todavia, é dificilmente identificável, exceto no caso das *indicações cênicas*, do *coro* ou do *raisonneur*” (PAVIS, 1999: 32).

Em que medida um determinado coletivo criador pode ser problematizado como um *coro* contemporâneo? Se pensarmos em coletivos como o Teatro da Vertigem e a Cia. dos Atores, por exemplo, não seria possível notar em sua produção cênica uma marca autoral singular? Na condição de *coletivos de enunciação*³, de certo modo, seriam como um “coro” que, através da teatralidade, se libera de suas funções dramaturgias, deixando de se apresentar como porta-voz da “palavra” de outro enunciador (o “autor”)⁴. Seria possível descrever tais coletivos contemporâneos como um *coro emancipado* de sua condição tradicional, na medida em que, até certo ponto, “falam em nome de si”⁵.

Nosso principal interesse de investigação se dirige a formular um conceito operatório, a *teatralidade coral*, para analisarmos a produção cênica contemporânea brasileira. Portanto, quando dizemos “o coro na cena clássica” nos referimos não exatamente ao “coro”, no sentido “do que deve ter sido”, mas a um horizonte de possibilidades de como a *performance coral* pode (ou já pôde) ocorrer no teatro. Optamos por estudar as formas corais especialmente analisando cenas de espetáculos dirigidos por encenadores (como Antunes Filho, Enrique Diaz e Antônio Araújo, por exemplo), que acionam, em sua fatura cênica, diversos elementos associáveis ao universo da *coralidade* – entre as evoluções dos grupos em cena ao procedimento de pluralizar o sujeito figural, fragmentando-o em múltiplas vozes.

Quando o coletivo criador assume determinada identidade, buscando singularizar-se enquanto sujeito através de um nome, esse nome (que nos remete ao grupo ou companhia) passa a exercer uma influência determinante sobre a recepção e a reflexão sobre seu trabalho

³ Sílvia Fernandes, em seu estudo sobre os grupos teatrais dos anos 1970, também trabalha com o conceito de *coletivo de enunciação* para se referir, por exemplo, ao grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone Cf. FERNANDES, 2000: 35-114.

⁴ É interessante o comentário de Schiller, em *Sobre o uso do coro na tragédia*, escrito como prefácio, depois da estréia de seu texto *A noiva de Messina* (1803); diz ele: “Por isso, até mesmo ao coro seria possível permitir que falasse por si próprio, desde que ele mesmo se apresentasse da maneira devida na encenação. A obra poética trágica, no entanto, só se torna um todo mediante a representação teatral: o poeta fornece apenas as palavras e, para vivificá-las, é preciso acrescentar música e dança”. Cf. SCHILLER, 2004: 185.

⁵ No verbete “Coro”, do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, podemos assim ler: “O coro não é ele mesmo um indivíduo, mas um conceito universal, mas esse conceito se representa por uma poderosa massa sensível, que se impõe aos sentidos pelo preenchimento que sua presença provoca. O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria”. Cf. GUINSBURG (*et. ali*), 2006: 100.

espetacular. Tal hipótese se apresenta quando pensamos historicamente em exemplos de coletivos como o Teatro de Arena ou o Teatro Oficina – para mencionarmos somente casos emblemáticos que encontramos entre as primeiras gerações modernas.

Cabe então perguntar: em que medida o nome assumido pelo “coletivo criador” constitui (como autoconsciência e presença) o sujeito que é percebido, no ambiente teatral, como autor da cena? Afinal, o “Arena conta” – como normalmente afirmamos ao escrever ou falar sobre sua trajetória que, antes de qualquer olhar crítico, anuncia nos títulos de alguns de seus espetáculos a ênfase no “Arena” como o narrador. No entanto, sua identidade enquanto conjunto de teatro, assim como a do Oficina, foi sendo reelaborada na medida em que percorreu sua trajetória – entre processos, espetáculos e projetos de caráter pedagógico-social⁶. Vale ressaltar o papel desempenhado pelo Arena na formação de novos profissionais, como de novos grupos; como o CPC, o Grupo Opinião e o Núcleo 2.

É curioso notar que a companhia fundada por José Renato (em 1953) nos anos sessenta, ao mudar sua estrutura administrativa, passando a ser dirigida por um grupo de sócios⁷, foi assumindo cada vez mais um caráter singular. Com o tempo, o Teatro de Arena buscou oferecer à sociedade sua visão contemporânea sobre a “realidade brasileira”, teatralizando personalidades que, em virtude de seu estatuto histórico, apresentam também um caráter coletivo – como nos musicais realizados, especialmente em *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967)⁸.

O Arena ao “contar” se dispunha a olhar para a cultura brasileira assumindo um ponto de vista crítico especialmente a partir de 1958, com *Eles não usam Black-tie*; desde o início baseando-se na proposta do espaço circular como ambientação cênica. Buscava assim viabilizar sua contribuição para o processo de politização, e cidadania, do espectador, em um claro projeto de fomentar o que considerava como sendo a “dramaturgia nacional”, através de

⁶ Além de oficinas e apresentações realizadas no interior do país para trabalhadores rurais, o Arena também se desenvolveu como um espaço cultural, de difusão do teatro, promovendo concursos, palestras e o famoso “Seminário de dramaturgia”, entre outras atividades. Cf. LIMA, 1978: 31-63.

⁷ O Teatro de Arena passou, entre 1960 e 1964, por uma reformulação; torna-se uma Sociedade, ao mesmo tempo em que seu repertório sofre mudanças. Além daqueles que foram integrar o CPC, também José Renato desliga-se do Teatro, vendendo o espaço para o grupo que forma a nova Sociedade de Teatro de Arena – Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império. Cf. CAMPOS, 1988: 55.

⁸ É importante lembrar o primeiro espetáculo musicado do Arena, dirigido por José Renato, com texto assinado por Boal, *Revolução na América do sul* (1960), “onde destaca-se não só por sua narrativa épica, mas por recorrer ao coro em algumas situações, preferencialmente na função de representar uma comunidade (Coro dos candidatos e Coro do povo)”. Cf. GUINSBURG (*et. ali*), op. cit..

sua “pedagogia do olhar” (para lembrar Brecht) e das teorias do “sistema coringa” (para não esquecermos Boal)⁹.

De certo modo, se encontramos um sujeito coletivo, cuja identidade foi sendo criada e construída ao longo de seus processos e atividades¹⁰, ao mesmo tempo, parece possível abordar o Teatro de Arena como um *fundador de discursividades* (FOUCAULT, 1992). E também como um caso emblemático da diluição dos conceitos de grupo e companhia no contexto do Teatro Brasileiro. Na medida em que consolida profissionalmente um projeto artístico, como se sabe, de pretensões ideológicas, no sentido de promover o engajamento crítico do espectador (individual) como cidadão (coletivo), sua identidade também se afirmava como a de um coletivo criador, que assina o espetáculo.

De algum modo, a reiteração de um único nome associado ao autor da cena (como o Teatro de Arena) nos leva a lidar com os conjuntos teatrais tal como se fossem sujeitos individuais. Ainda assim, paradoxalmente, nos referimos aos autores de seus espetáculos destacando-os de seu contexto coletivizado, ao apontarmos a autoria de Boal, Guarnieri e Edu Lobo em *Zumbi* (por exemplo).

O Sistema Coringa (BOAL, 1978) seria também um bom exemplo de apropriação e reelaboração da *coralidade*, no qual podemos perceber um nítido espelhamento entre os procedimentos de criação e a linguagem cênica colocada em movimento nos espetáculos do Teatro de Arena. Porque se a criação, no caso de *Zumbi* ou de *Tiradentes*, foi claramente coletiva, o compartilhamento dos personagens (que são concebidos como máscaras) entre mais de um ator exibia ao espectador certa multiplicidade de leituras. Isso no mínimo se considerarmos que cada personagem é percebido pela carga interpretativa, através da voz e do gestual, dos atores-coringas que se revezam¹¹, ao contrário do protagonista, sempre personificado por um único ator.

Ainda que a produção de sentido tenha sido dirigida ideologicamente, especialmente pelo ângulo dramaturgico, os espetáculos do Teatro de Arena, realizados nos anos sessenta,

⁹ Segundo Boal (1978: 83-86), a estrutura do elenco seria composta por: “Protagonista; Coringa (oposto do protagonista, realidade mágica, pode interromper a ação, mestre de cerimônias, explicador, *raisonneur*); Coro deuteragonista; Coro antagonista; Corifeu; Orquestra coral”. E a estrutura do texto e do espetáculo se apresentava como: “Dedicatória, Explicação, Capítulos, Episódio, Comentários, Entrevista (o coringa interroga o protagonista), Exortação (cena final, o Coringa exorta a platéia)”.

¹⁰ Foi com a realização de *Arena conta Tiradentes*, que Boal buscou formalizar um sistema permanente que estruturasse o espetáculo, o texto e o elenco. Sobre o “Sistema Coringa”, ver também a análise de Anatol Rosenfeld em *O mito e herói no moderno Teatro Brasileiro* (1982).

¹¹ O crítico João Marschner, que classifica o trabalho do Teatro de Arena como um projeto coletivo de “teatro que propõe alguma coisa”, no caso, “uma revisão da história e uma nova forma de interpretação do ator”, aponta que, no entanto, “o sistema não consegue eliminar a hierarquia do talento, que faz Guarnieri desempenhar melhor os seus papéis”, em comparação com os demais integrantes do elenco. Cf. MARSCHNER, João. “Tiradentes Examinado por Teatro”, O Estado de S. Paulo, 28/04/1967.

traziam uma assinatura ao mesmo tempo coletiva e individual. Como aponta Mariângela Alves de Lima em sua avaliação sobre o percurso do TA: “Cada produção era precedida de um intenso trabalho teórico, procurando inclusive conciliar os métodos diferentes que o grupo havia utilizado desde as suas primeiras produções. Para os atores havia cursos regulares de voz e expressão corporal” (LIMA, 1978: 46).

Esta constatação parece contundente quando observamos que a Arena transformou-se progressivamente em uma identidade coletiva. Identidade esta que funcionou (e funciona até hoje) como referência significativa para pensarmos no fenômeno teatral pelo viés de uma arte que se realiza através de pesquisas – como afirmação de práticas que revelam “buscas com investigação” e “produção de conhecimento”. Havia especialmente na produção cênica realizada a partir de *Zumbi* uma série de tentativas de “misturar” linguagens em espetáculos assumidamente teatrais e engajados politicamente.

No Teatro Brasileiro a partir dos anos oitenta ocorrem algumas mudanças na abordagem do espectador. Especialmente se analisarmos o trabalho de coletivos, e encenadores, associados à heterogênea vertente do “teatro que pesquisa”, levando em consideração seus diferentes focos de interesse. Além de *emancipar o espectador* (FERNANDES, 1996) desorientando-o de sua condição passiva como receptor (tal como a tradição realista-burguesa o concebeu), a abordagem do público parece tender a uma estratégia de individualização da recepção. No horizonte contemporâneo, de vários modos, presenciamos a uma mudança na *arte de assistir* (LEHMANN, 2007), em que se tem redefinido a função do espectador como colaborador, que participa até fisicamente na constituição do fato teatral; e não somente como um “olhar à distância” de um observador escondido na penumbra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. *Rascunho de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado sistema coringa*. In: Revista Dionysos. n. 24. Rio de Janeiro, SNT, (especial: Teatro de Arena), outubro, 1978.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes – E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SANTOS, Fabio Cordeiro dos. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, UNI-RIO, 2004.

CORDEIRO, Fabio. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. In: Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Maria de Lourdes Rabetti (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 220-221.

FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. In: Revista USP, n. 14, Junho-Agosto, 1992.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Cascaio: Vega-passagem, 1992.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro - temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.

LIMA, Mariângela Alves de. *História das Idéias*. In: Revista Dionysos. n. 24. Rio de Janeiro, SNT, (especial: Teatro de Arena), outubro, 1978. pp. 31-63.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et ali*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHILLER, F. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.