

**PITÁ-
GORAS**

500

VOL. 9

**DEZEMBRO
2015**

**REVISTA DE
*ESTUDOS TEATRAIS***

**INSTITUTO DE ARTES
UNICAMP**



PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

José Tadeu Jorge

COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteado Crósta

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Gláucia Maria Pastore

DIRETOR DO INST. DE ARTES

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Marcelo Lazzaratto

COORDENAÇÃO

EDITORIAL

Mário Alberto de Santana

Rodrigo Spina

EDITOR EXECUTIVO

Rafael Ary

DIVULGAÇÃO

Alexia Lorrana

Helena Franco

REVISÃO

Thaís M. Parelli

DIAGRAMAÇÃO

Rodrigo Spina

CONSELHO EDITORIAL

André Gardel (UniRio)

Idelette Muzart (Paris 10)

Maria Silvia Betti (USP)

Claudia Tatinge Nascimento (Wesleyan University)

Isa Etel Kopelmann (Unicamp)

Orna Messer Levin (Unicamp)

Tania Brandão (UniRio)

Elizabeth Azevedo (USP)

João Roberto Faria (USP)

Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Eduardo Okamoto (UNICAMP)

Gracia Navarro (UNICAMP)

Gaby Imparato (PUC-SP)

Isa Etel Kopelman (UNICAMP)

José Batista dal Farra (USP)

Kathya Godoy (UNESP)

Matteo Bonfitto (UNICAMP)

Renato Ferracini (UNICAMP)

Paulo Berton (UFSC)

Regina Machado (UNICAMP)

Paulo Henrique Alcântara (UNESP)

APRESENTAÇÃO

A Revista de Estudos Teatrais *Pitágoras 500* é um periódico semestral, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp, que tem por objetivo publicar artigos relacionados ao Teatro em suas mais diversas linhas de pesquisa, teóricas e práticas. Os números são temáticos e recebemos os artigos por meio de chamadas divulgadas semestralmente.

O título da revista, embora inusitado, liga-se à história do Departamento de Artes Cênicas, sendo ele o endereço, dentro da Unicamp, do Barracão em que o departamento está instalado, “temporariamente”, desde sua fundação. Remete também, embora indiretamente, à Grécia Antiga, fundadora do teatro ocidental, e à linha editorial que a revista pretende seguir, dando espaço para a divulgação do pensamento acadêmico voltado para a arte, com toda a complexidade que envolve um estudo “racional” da manifestação artística, por origem ligada aos sentimentos, ao afeto, ao *pathos*.

Seus eixos de interesse abarcam todo o tipo de pesquisa relacionada ao conhecimento teatral, desde os aspectos voltados para os processos de criação do espetáculo cênico, tais como o trabalho do ator, experimentações de linguagens variadas, instrumentação de palco; até contribuições teóricas acerca, por exemplo, da história do teatro, da teoria do drama, do estudo vertical de dramaturgia, entre outros. A *Pitágoras 500* almeja alcançar, portanto, todo tipo de reflexão acerca do fazer teatral.

SUMÁRIO

Editorial 6

As dinâmicas coletivas de criação em teatro e os diferentes sentidos de dramaturgia. 8

ADÉLIA NICOLETE

Da criação coletiva ao processo colaborativo. 23

RAFAEL ARY e MARIO SANTANA

Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o Grupo Galpão e com o *Teatro Laboratorio Toscana*. 45

ERNANI MALETTA

E não seria um coconsciente artístico? – Reflexões sobre a criação de um repertório de experiências dentro de um grupo teatral de pesquisa. 68

**PEDRO HADDAD MARTINS e INGRID DORMIEN
KOUDELA**

A Boa Companhia: Sozinhos nós andamos rápido, em grupo, vamos mais longe. 85

**ALINE NUNES DE OLIVEIRA e
VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA**

A atividade teatral paulistana no século XXI e o conceito de “forma de produção”. 112

LUIZ EDUARDO FRIN e ALEXANDRE MATE

Enche a roda! Vem ouvir! As histórias da carroça que hoje passam por aqui! 135

GISELE SOARES DE VASCONCELOS

EDITORIAL

Caros leitores,

A presente edição buscou contemplar as produções acadêmicas relacionadas aos coletivos de criação em Artes Cênicas. Ficamos muito felizes com esse pequeno painel que reflete e analisa aspectos relativos às poéticas de criação de diversas companhias de teatro e dança. Começamos com o artigo da pesquisadora e teórica *Adélia Nicolete*, o qual reflete sobre os processos de coletivos criação e os sentidos que o termo dramaturgia manifesta no teatro contemporâneo; em seguida, o professores e pesquisadores *Rafael Ary* e *Mario Santana* mapeiam aspectos que aproximam e distanciam os processos criativos teatrais pertinentes à Criação Coletiva e ao Processo Colaborativo; O professor *Ermani Maletta* sob a premissa de que a arte teatral é de natureza polifônica analisa estratégias de criação do Grupo Galpão e do Teatro Laboratório Toscana; *Pedro Haddad Martins* e *Ingrid Dormien Koudela*, manejam o conceito de coconsciente, advindo do psicodrama, e refletem sobre a proposta denominada de Campo de Visão na criação de *Ifigênia*, da *Cia Elevador de Teatro Panorâmico*; o artigo das pesquisadoras *Aline Nunes de Oliveira* e *Verônica Fabrini*, a partir dos conceitos de dialogia, de M. Bakhtin, e de Palavra-Corpo, de A. Nunes, discorrem e problematizam os meios de composição da *Boa Companhia*; *Luiz Eduardo Frin* e *Alexandre Mate*, a partir do conceito de "forma de produção", analisam o chamado Movimento de Teatro de Grupo Paulista, centrando-se na *Cia. Livre* e na *Cia. Teatro Balagan*; Por fim, *Gisele Soares de Vasconcelos*, faz o percurso da oralidade ao texto escrito para o espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa*, do *Grupo Xamã Teatro do Maranhão*.

Mais uma vez agradecemos a todos os que colaboraram para mais uma edição da Pitágoras 500, em especial aos proponentes de artigos e a todos os nossos pacientes e gentis pareceristas. Que todos tenham bons momentos de leitura!

Equipe editorial

Adélia Nicolete

As dinâmicas coletivas de criação em teatro e os diferentes sentidos de dramaturgia

Resumo: Analisadas a criação coletiva e o processo colaborativo, verifica-se que, dentre as características das encenações resultantes, encontram-se configurações formais que escapam à estrutura dramática convencional e seu funcionamento orgânico. Pretende-se, com este artigo, refletir sobre alguns sentidos abarcados pelo termo dramaturgia no teatro contemporâneo a fim de fundamentar a busca pelas novas formas do texto verbal e da cena criadas em dinâmicas coletivas.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Processo Colaborativo; Rapsódia; Dramaturgismo

As Dinâmicas Coletivas de Criação em Teatro e os Diferentes Sentidos de Dramaturgia

ADÉLIA NICOLETE¹

As dinâmicas coletivas em arte têm se mostrado, a partir dos anos 1950, um potente meio de criação. Muitas delas emergiram no caudal da contracultura e de seus pressupostos de desierarquização de funções, de autonomia em relação aos mecanismos consagrados de produção, de subversão à cultura dominante e seu culto à figura de um autor único que, muitas vezes, sobrepunha-se à obra.

Há quem considere redundância falar em dinâmicas coletivas quando se trata de teatro – arte grupal por natureza, a construção da cena já implicaria em colaboração mútua. Ocorre, porém, que os esquemas convencionais de produção operam com atribuição específica de funções, que não se inter-relacionam e costumam obedecer a uma hierarquia. No topo da pirâmide está o diretor a coordenar atores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, músicos, cenotécnicos, divulgadores, que respondem às suas concepções de modo paralelo. É comum que apenas o encenador tenha uma visão geral do trabalho até bem próximo da estreia, quando todas as áreas são agregadas, constituindo o todo da encenação. Esse modelo difere substancialmente de práticas como a criação coletiva ou o processo colaborativo.

¹ Mestre e Doutora em Teatro pela ECA-USP. Email: adelianicolete@gmail.com

A criação coletiva foi um dos primeiros movimentos rumo à equivalência criativa e à divisão de responsabilidades que confluem para a construção do espetáculo. No Brasil, ela desenvolveu-se e alcançou proporções significativas a partir de meados dos anos 1960, mantendo-se por quase duas décadas como importante procedimento de pesquisa estética e de militância, bem como de formação e fortalecimento do teatro de grupo. Na década de 1990, ganharam força no país os coletivos de artes visuais, música e cinema. Eles apresentaram uma saída para a viabilização, divulgação e comercialização de trabalhos fora da tirania do mercado. Nesse contexto, despontou o processo colaborativo que, desde então, tem sido utilizado por um número cada vez maior de grupos teatrais.

Herdeira de alguns princípios da criação coletiva, a dinâmica colaborativa pressupõe que as hierarquias sejam substituídas pelas responsabilidades criativas, não havendo predomínio do autor, do diretor ou dos intérpretes. Há proposições a serem feitas por todos os envolvidos e funções a serem desempenhadas, sempre com interferência mútua entre os criadores, mas com decisões e assinatura final de cada área, sob a coordenação geral da direção (ABREU, 2003). A dramaturgia desenvolve-se no decorrer do processo, com base nas pesquisas, na improvisação dos atores, no ir e vir das proposições, experimentações e avaliações de cenas (SILVA, 2011). O grupo pode abrir os ensaios ao público e ter também sua colaboração, na forma de análises, críticas e sugestões. Novas etapas de criação sucedem-se até que chegue o momento das finalizações de cada área e da busca de uma identidade geral do trabalho. Dificilmente um espetáculo nesses moldes pode se considerar finalizado, pois é permanentemente revisto em função da relação com o espectador, da

rotatividade dos intérpretes ou dos diferentes espaços de exibição (NICOLETE, 2005).

Constata-se que, assim como na criação coletiva, a dramaturgia baseada em múltiplas proposições, tende a uma conformação igualmente polifônica. Diferente de um autor individual, no controle do texto desde as primeiras ideias até a conformação final, o dramaturgo em processo avança no mesmo passo da cena, a administrar criativamente as sugestões. Seu objetivo não é uniformizar as colaborações, nem reduzi-las a um denominador comum, ao contrário, é compor um trabalho com os diferentes materiais – situações improvisadas, textos sugeridos, ações, gestos, vozes, etc. –, conservando, muitas vezes, sua discrepância. Todos os demais criadores, porém, ao sugerir materiais com vistas à composição dramática e cênica, desempenham de alguma forma a função dramaturgia.

Decorre daí a dificuldade de se pretender uma dramaturgia textual e, conseqüentemente, uma encenação, semelhantes ao “organismo” perfeitamente estruturado da forma dramática convencional. É praticamente impossível encaixar na conformação canônica as contribuições de origens, aspectos e funções tão variados. Nesses casos, é necessário que o dramaturgo resista à tentação de operar com os estímulos da cena do mesmo modo com que opera uma dramaturgia particular, que resista a bloquear as leituras que se fazem de uma proposta nova por utilizar velhas lentes. Daí a importância de se discutir um pouco mais alguns sentidos abarcados pelo termo dramaturgia no teatro contemporâneo e verificar se contribuem para um alargamento de referências capaz de facilitar o trabalho dramático e sua leitura, seja por parte dos criadores, seja dos espectadores. É a isso que nos propomos com esse artigo.

DOIS SENTIDOS BÁSICOS

Começemos pela ampliação do conceito de dramaturgia. Da função de um autor único da peça teatral, que era o centro da encenação, ela passou a abarcar também o pensamento responsável pela passagem desse texto à cena, assim como a própria construção da cena por parte de toda a equipe, na ausência de um texto verbal preexistente. Daí que o professor Joseph Danan (2010) atribui dois sentidos básicos ao termo, entendendo que eles se ramificam e interagem permanentemente: o primeiro deles refere-se à função do autor dramático – é a noção mais convencional e, sob alguns aspectos, a mais limitada do termo –, desempenhada pelo dramaturgo. O segundo sentido refere-se à função do dramaturgista: aquele que não é o autor do texto dramático, mas, desempenha uma série de ações que envolvem a dramaturgia. É uma função atribuída a todos os responsáveis pela encenação.

Entendemos por dramaturgismo todo o trabalho de pesquisa, a fundamentação teórica da encenação, o acompanhamento dos ensaios, a escrita de textos críticos e de divulgação do espetáculo, bem como a eventual elaboração do texto verbal. Como se vê, ela comporta algumas atividades bastante comuns no processo colaborativo, daí a grande diferença entre as dramaturgias no sentido 1 e no sentido 2, lembrando que não são as personas do autor dramático e do dramaturgista que interessam, “mas a função nomeada dramaturgia que elas encarnam, assim como a carga teórica e prática desta noção” (DANAN, 2010, p. 06). Decorre daí uma noção de dramaturgia que se amplia da criação individual de uma peça de teatro (sentido 1) para o trabalho junto da cena assumido por todos (sentido 2).

Segundo Danan, a equipe assume a função dramaturgia, tanto quanto o autor dramático.

Compreende-se hoje que o pensamento que norteia a construção de um espetáculo e que se constitui por seu intermédio é também dramaturgia. Os conceitos envolvidos, as ideias e a busca pela melhor forma de efetivá-los na cena e relacionarem-se com o público pertencem a essa esfera imaterial. Tal reflexão encontra algumas de suas raízes nas proposições de Bernard Dort. Para ele, a dramaturgia, concebida como uma atividade que se distingue simultaneamente da escrita e da encenação é um estado de espírito, uma prática transversal (DORT, 1988).

Para que essa prática fosse efetivada, foi necessário que o texto deixasse de ocupar o centro gravitacional da encenação. Com o advento do encenador e a consequente compreensão da cena como lugar próprio de significação, não como tradução ou consecução de uma peça escrita, foi possível uma emancipação da representação em relação ao texto verbal preexistente. “Constata-se hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação e podemos verificar uma mudança em sua estrutura: a renúncia a uma unidade orgânica prescrita a priori e o reconhecimento do fato teatral como polifonia significante, aberta ao espectador”. (DORT, 1998, p. 178).

Com isso, a representação não postula mais uma fusão ou uma união das artes – como pretendiam Richard Wagner ou E. Gordon Craig. Ocorre uma relativa independência dos elementos, a partir de sua equivalência: não só o texto é produtor de sentido, mas também o espaço e o cenário, a luz, os objetos e o figurino utilizados, a interpretação e tudo o mais. Há um discurso que percorre cada um deles, paralelamente, e que produz, segundo

Dort, um combate pelo sentido, em que o espectador é, no final das contas, juiz.

No que se refere à emancipação da representação e, em consequência, do encenador, a professora Sílvia Fernandes afirma que:

O que distingue o encenador, novo artista da cena, de seus antecessores - o próprio dramaturgo, o ensaiador ou o primeiro ator da companhia - é o fato de que sua obra não pretende ser a simples disposição cênica de um conjunto, a marcação de entradas e saídas de elenco, a orientação de uma entonação de voz ou mesmo a rememoração e atualização de truques e convenções que persistem, através da história, como elementos de enformação do teatro. O encenador organiza o sentido do que se apresenta no palco, na medida em que não se limita mais a ordenar elementos, mas sistematiza concepções que dão um caráter ao projeto de encenação. Ele se transforma em "autor do espetáculo". (FERNANDES, 1996, p. 271).

Ao retomarmos a proposta de Danan em relação aos dois sentidos básicos da dramaturgia, verificamos que o sentido 1 estaria do lado do texto, enquanto o segundo, mais amplo, refere-se à passagem do texto à cena. No teatro contemporâneo, isso não implica mais numa ordem cronológica, pois a cena pode vir antes do texto verbal ou de um roteiro de ações. Não implica também numa função específica do dramaturgo ou do diretor, mas de todos, imbuídos de um "estado de espírito dramatúrgico" capaz de operar sobre as "virtualidades" (DORT, 1986, p. 8). O estado de espírito dramatúrgico vem substituir o "estado de espírito semiológico". Este, em vez de estruturar a representação como o confronto dos signos, procura considerá-la como um sistema de signos milimetricamente codificados, que direcionam a leitura a fim de controlar a construção do sentido por parte do espectador (DANAN, 2010, p. 35). A "reflexão sobre as virtualidades", ao contrário, permite que

os signos se multipliquem, pois cada criador contribui de maneira singular para a narrativa geral do espetáculo – imbuído de um estado de espírito dramático.

Temos, com isso, que o trabalho dramático realizado em sala de ensaio no processo colaborativo é de responsabilidade de todos. Cada participante imagina, pesquisa e busca empreender suas ações a partir de um conjunto de signos específicos de sua área tendo em mente a comunicação com o público. Cada uma dessas áreas propõe um “texto” a ser decodificado pelo espectador, de modo específico ou integrado ao texto maior da encenação. Daí o entendimento de uma dramaturgia da luz, outra do cenário ou do ator e assim por diante. Ao ampliar a noção do termo, de modo a abarcar todas as esferas envolvidas na criação, pretende-se que cada criador assuma a responsabilidade comunicativa de suas proposições, sem delegar esse ônus tão somente ao dramaturgo e ao texto verbal.

DRAMATURGIA COMO TECIDO DE AÇÕES

Quando se fala em um texto particular de cada esfera criativa da encenação, a ser decodificado pelo espectador numa leitura própria, retomamos o sentido original da palavra texto: tecendo junto. Consequentemente, essa ideia de tecer junto implica na impossibilidade de uma representação cênica destituída de um texto. Temos, portanto, uma compreensão de dramaturgia como a arte de tramar os fios das ações no trabalho da encenação:

Numa representação, são ações (isto é, tudo que tem a ver com dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas

também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço (...). Os objetos usados na representação também são ações. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. (BARBA, 1995, p.69).

Na mesma página, Barba conclui que “as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura, 'texto'”. A dramaturgia tem, então, o seu sentido ampliado para além da autoria individual, sem que o dramaturgo perca a sua função. No nosso entender, por mais que o iluminador, o cenógrafo, o compositor tramem os fios de suas áreas, o dramaturgo pode ultrapassar a fronteira do texto escrito e assumir uma dramaturgia da cena. Ao observar sua escrita na conjunção com a luz, por exemplo, ou com a interpretação, com a trilha sonora, ele pode notar que determinado gesto ou marcação “dizem” mais sobre a situação do que algumas palavras e decidir por eliminá-las. Ou, ao contrário, pode avaliar que a transição entre uma cena e outra pede um texto a ser dito pelo ator (NICOLETE, 2005, p. 59). Há que se considerar, porém, as encenações destituídas de texto verbal. Nesses casos, cabe ao dramaturgo analisar as ações dos atores/personagens de acordo com um roteiro original ou, na ausência deste, de acordo com o que é elaborado ao longo das experimentações. Ele representa, de um certo modo, o espectador, na medida em que é capaz de identificar o que pode ou não ser compreendido

por esse, o que está claro ou não, o que pode ser intensificado, problematizado e assim por diante.

Para Eugênio Barba, quando o artista considera o potencial comunicativo da obra, ele tem a possibilidade de planejar e encaminhar a relação com o espectador, orquestrar seus ritmos, induzir tensões sem pretender impor uma interpretação (BARBA, 1995, p. 70), pois há um fio que pertence ao nosso interlocutor externo e que pode ser trançado pelo dramaturgo no grande texto do espetáculo.

Tecer conjuntamente os fios de todas as instâncias criativas do espetáculo, levando em conta aquele que cabe ao espectador trançar, remete-nos ao princípio da polifonia (multiplicidade de sons), proposto por Mikhail Bakhtin (1997). Referindo-se aos romances de Dostoievski, Bakhtin constatou a coexistência de diferentes vozes, em detrimento da voz única do autor, mais comum na literatura da época: cada personagem assume uma trajetória e um tipo de conduta próprios e condizentes com o seu caráter. É como se tivessem existência independente do romancista, cuja função aparente seria registrar de modo organizado as diferentes trajetórias, trançá-las. Um autor-tecelão, que dispõe do enredo, da trama, dos fios-personagens, bem como do contexto na criação de sua arte. É possível se ter uma ideia da obra como um todo, do mesmo modo que se pode ver em cada personagem um fio único, independente da trama geral.

A polifonia é também uma marca da escrita teatral contemporânea, onde convivem as mais diversas “vozes”, a sugerir diferentes significados, mas tecendo em conjunto o espetáculo, cuja totalidade supera a soma das partes, conforme visto anteriormente. Nesse contexto, o processo colaborativo é uma das dinâmicas que mais têm promovido uma tessitura polifônica da cena. Embora caiba ao diretor a busca de uma arregimentação

das contribuições do grupo, é notável o quanto cada um dos fios pode apresentar cores, texturas, calibres, resistências, extensões diferentes. O tecido final do espetáculo, longe de propor uma unidade/uniformidade de aparência monológica, caracteriza-se justamente por sua dimensão heterogênea, pela sua polifonia/policromia ou pelo seu polimorfismo que se estendem à contribuição do espectador. Daí a imagem de colcha de retalhos associada a algumas encenações resultantes – algo próximo ao figurino do Arlequim, da *commedia dell'arte*, uma junção de vários tecidos –, ou seja, uma rapsódia.

DRAMATURGIA COMO RAPSÓDIA

Em sua obra *O futuro do drama* (2002), Jean-Pierre Sarrazac toma o vocábulo rapsódia – que em grego significa literalmente costurar – para representar o tipo de construção dramaturgica feita da união de fragmentos de origens diversas. Em seguida, refere-se ao antigo rapsodo grego, autor e recitador de narrativas diversas, e propõe que o dramaturgo contemporâneo atue do mesmo modo que ele: unindo, costurando formas teatrais e extrateatrais numa composição única e tendo como aglutinador um pensamento que narra, mas também questiona – o ambiente, as circunstâncias, o estado das coisas. Da conjunção dessas duas ideias, Sarrazac define um modo de criação teatral ligado ao domínio épico, pois relacionado aos cantos e à narração homéricos, como também vinculado a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade, característicos da cena contemporânea.

O ensaísta francês adota a rapsódia como o oposto de uma peça teatral de proporções equilibradas e estrutura definida – um organismo

dotado de unidade em perfeito funcionamento. Sendo assim, o dramaturgo e todos aqueles que exercem a função dramaturgia em processos colaborativos, operam com a vivisseção, a desmontagem e o despedaçamento das formas antigas, buscando, no entanto, criar formas capazes de comunicar-se com o espectador de modo tão eficiente quanto o drama. Daí que esse retalhamento não se dá gratuitamente, apenas com a finalidade de descaracterizar a unidade peculiar à forma dramática. Trata-se de um transbordamento da própria forma e não o seu banimento:

Fazer fugir o sistema dramático (e não exauri-lo), é nisto que consiste o devir rapsódico do teatro. Neste jogo, ao qual se dedicam atualmente os diferentes modos poéticos, mesmo nos autores mais inventivos, é ainda o dramático, mesmo que muito limitado, que oferece esta dimensão de confrontação inter-humana que sempre esperamos do teatro, mesmo quando pressentimos o seu caráter decepcionante, incompleto, meio cego. (2002, p. 232).

Por isso a rapsódia, ainda que fundamentalmente épica em sua estrutura fragmentada, acolhe o lírico e o narrativo, mas também o dramático, aproveitando-se dos recursos que favoreçam tanto os objetivos internos da composição quanto a relação com o espectador, que na opinião de Sarrazac pode ser ainda mais intensificada.

Um segmento do teatro atual, e nele estão incluídas as dinâmicas coletivas, parece empreender uma busca por recuperar o sentido de proximidade com o espectador, a proximidade conquistada pelos rapsodos gregos, que costuravam narrativas (gênero épico) e interpretação de personagens (gêneros lírico e dramático) em uma mesma apresentação, a fim de comunicar diretamente os diversos gêneros discursivos com a comunidade de ouvintes.

É importante reiterar o quanto a dramaturgia feita junto da cena solicita um autêntico trabalho rapsódico, de tecedura de ações. A sala de ensaio é um ateliê/oficina em que se processam as pesquisas áudio-vídeo-bibliográfica e empírica, os depoimentos e improvisos, as sugestões de cena e de texto verbal, assim como experimentos de luz, cenário, sonoridades e tantos outros elementos, constituindo todos eles dramaturgias próprias.

Como articular materiais tão diferentes, vindos de tantas fontes, com o objetivo de estabelecer uma dramaturgia da própria encenação? O importante é não perder de vista que cada um dos criadores responde pela função dramaturgia, por tecer as ações de sua competência, conferindo ao dramaturgo responsável a organização e a assinatura do todo. Mais do que selecionar uma porção de elementos e “costurá-los”, cabe a ele, à luz dos objetivos pretendidos pelo grupo, buscar uma composição que seja mais que uma simples colagem das partes. Está aí um dos trabalhos mais difíceis e que requer uma experimentação contínua, pois conjuga até mesmo fatores subjetivos. Nesse tipo de dinâmica, desenvolve-se uma costura não só de materiais, como também de desejos, de expectativas e de frustrações, inclusive do espectador. Este último, só aos poucos e com a frequência constante a espetáculos não-convencionais, poderá desprender-se das formas dramáticas conhecidas – nas quais é especialista! – e entregar-se cada vez mais às novas propostas da cena contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luís Alberto de. **Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Cadernos da ELT, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.
- BARBA, Eugenio. Dramaturgia. In: BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de L. O. Burnier et al. São Paulo-Campinas: Hucitec – Unicamp, 1995. p. 68-73.
- DANAN, Joseph. **Qu'est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud-Papiers, 2010.
- DORT, Bernard. **La représentation émancipée : essais**. Arles: Actes-sud, 1988.
- FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 1996. P. 271.
- NICOLETE, Adélia. **Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. **Da cena ao texto : dramaturgia em processo colaborativo**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de de A. M. Da Silva. Porto, Portugal: Campo das Letras, 2002.
- SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ABSTRACT: It is intended, with this article, reflects on the meaning covered by the term dramaturgy in contemporary theater in order to support the search for new forms of verbal text and scene created in collective dynamics.

KEYWORDS: Dramaturgy; Theatre; Collaborative Process

Rafael
Ary

Mario
Santana

Da criação coletiva ao processo colaborativo

Resumo: O intuito deste artigo é discorrer sobre os aspectos que aproximam e distanciam os processos criativos teatrais nomeados de criação coletiva e processo colaborativo, tendo em vista o contexto histórico de cada manifestação.

Palavras-chave: Teatro; Dramaturgia; Processo Criativo.

Da criação coletiva ao processo colaborativo

RAFAEL ARY²

MARIO SANTANA³

O intuito deste artigo é discorrer sobre os aspectos que aproximam e distanciam os processos criativos teatrais nomeados de criação coletiva e processo colaborativo, tendo em vista o contexto histórico de cada manifestação. Os termos criação coletiva e processo colaborativo são aqui tomados como práticas criativas estabelecidas na história recente das Artes Cênicas e guardam suas origens na busca realizada no ocidente por uma nova maneira de compreender os modos de produção empreendidos após a segunda grande guerra, busca essa que gerou a contracultura e grande parte dos movimentos de protesto dos anos 60 e 70 do século passado.

CRIAÇÃO COLETIVA

A criação coletiva, como movimento relevante, surge para a cena brasileira na década de 1960, entretanto, sua consolidação ocorre ao longo da década de 1970 com o fortalecimento do movimento de teatro de grupo. Já os processos criativos, nomeados como processos colaborativos surgem na década de 1990. O termo se fortalece com a consolidação de coletivos

² Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Artes da Cena (Unicamp)

³ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Artes (USP)

de criação com vocação para a pesquisa de linguagem que buscavam alternativas para viabilizar a produção de modo diverso do teatro de encenação, instaurado durante os anos 80 no Brasil.

Uma das referências mais importantes nos estudos de ambos os movimentos na cena brasileira é a pesquisadora Sílvia Fernandes, que em seu livro *Grupos Teatrais: Anos 70*, apresenta um panorama dos chamados *processos de criação coletiva*. No trecho a seguir, a autora discorre sobre a ruptura da criação coletiva com o modelo vigente à época.

A preocupação com a experimentação estava pouco presente nos espetáculos, construídos segundo um processo semelhante, que previa a realização eficiente por diretor, atores e técnicos de um texto dramático, escolhido, na maioria das vezes, de acordo com os interesses de um produtor, sem a pretensão de enveredar pelos caminhos mais árduos da pesquisa. Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama. Presentes com maior assiduidade a partir de meados da década de 70, dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro. Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção (FERNANDES, 2000, p. 13).

As duas características que a autora destaca como unificadoras das duas correntes dizem respeito à forma como os grupos se organizavam, tanto nas questões mais burocráticas, quanto nas questões relativas à criação. Em ambos, reside, com maior ou menor teor, a ideia de rompimento de uma hierarquia funcional rígida e de não especialização do exercício das diversas funções artísticas específicas. Acima, a autora aponta a raiz comum da perspectiva de produção teatral no movimento de criação coletiva. Mas, para além da necessidade de produzir de modo distinto do modelo comercial

estabelecido, Sílvia Fernandes divide os grupos que praticavam a criação coletiva em dois tipos: o primeiro, tinha na ideologia política a razão maior para a realização da obra, e desta emergiam todas as diretrizes de trabalho; o segundo, estava centrado na experimentação estética da linguagem cênica e de atuação como exercício de manifestação pessoal dos integrantes dos grupos.

É importante compreender como cada tipo de grupo da criação coletiva procedia. Adiante, Sílvia Fernandes caracteriza:

A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam Independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. A intenção, nesse caso, era amplamente corroborada pela prática, pois os Independentes afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, além de desenvolverem intensa militância com a população mais afastada do centro urbano. Grupos como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro eram apenas alguns entre os inúmeros que produziam dentro dessa linha de atuação, abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas. A sobrevivência era garantida por outras profissões que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, que era antes de tudo um projeto de vida e de participação política na sociedade (FERNANDES, 2000, p. 13).

A tendência descrita acima veio no rastro das iniciativas CPCistas da década de 60, que buscavam a prática de uma arte voltada para o esclarecimento crítico do povo, por isso parecia não querer o rótulo de teatro profissional em suas obras, pelo contrário, os integrantes faziam questão de exercer outras profissões, tendo em vista que o projeto principal desses

grupos era a conscientização política, principalmente dos trabalhadores e das comunidades mais carentes e marginalizadas. Uma vez que a clara comunicação da temática política era o mais importante, a experimentação estética se dava em função desse objetivo específico. Talvez por isso seja compreensível o estereótipo de obra amadora que marca as referências atuais sobre a criação coletiva.

Distante das certezas políticas, a outra corrente alia-se mais diretamente aos anseios contraculturais que buscavam evitar os modelos estabelecidos no teatro de mercado e instaurar novas possibilidades, conforme afirma ainda Sílvia Fernandes:

Na segunda corrente, alinhavam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de autoexpressão. Geralmente preocupados com pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano, estavam longe de expressar uma vinculação política. Na maior parte deles, a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecia, senão como proposta, ao menos como resultado evidente do processo criativo (FERNANDES, 2000, p. 14).

A experimentação, então, era o eixo desta segunda tendência. Possibilitar experiências como forma de “autoexpressão” gera um teatro com forte caráter improvisacional. Fernandes aponta o grupo carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone* como exemplar da vertente mais experimental da criação coletiva, que tinha no depoimento pessoal seu alicerce dramático. O grupo também se encaixava nessa tendência por não ter em sua prática nenhuma intenção de se vincular a um pensamento político explícito. Tiveram bastante sucesso em sua trajetória, com espetáculos como

Trate-me Leão (1977), que tinha o cotidiano da juventude carioca, mais especificamente da zona sul, como tema principal.

Em relação ao exercício de múltiplas funções, característica fundamental da criação coletiva, acreditamos ser necessário compreendê-la na condição em que acontece – uma expressão da identidade de um coletivo que se afirma em contraposição à realidade de mercado estabelecida, da configuração dos elementos componentes da obra participavam todos os integrantes, como afirmado a seguir.

A célula grupal, em geral, bastava-se em todos os aspectos e a assunção dessa possibilidade opera uma redefinição da teatralidade. Do interior do grupo saía, então, tudo o que fosse preciso para o espetáculo: cenário, música, texto, iluminação, figurino, interpretação, tudo era expressão de sua identidade própria (SANTANA, 1997, p. 69).

O caráter de polivalência artística, exposto na citação acima, parece ser um ponto ideal a ser alcançado, mas que nem sempre se efetiva na prática de criação. Claro que isso ocorria em função do fato de que a maioria dos grupos não tinha um especialista para certas funções, como iluminador, cenógrafo, figurinista etc. Em outros casos, alguns não estabeleciam as funções em virtude de um projeto estético já delineado, que era abdicar da realização de um resultado com 'cara profissional', posto que esse reproduziria o padrão imposto pelo teatro comercial e, outros, não tinham condições sequer de contar com um especialista na área. Então, todos buscavam participar da feitura de tudo ou do que melhor "dominava".

A esses grupos parece menos importante a transmissão de uma ideia ou mensagem redutível à verbalização, do que a

organização poética da representação de modo a instaurar uma cumplicidade entre os participantes. Importa mais que o espetáculo proporcione a atores e espectadores uma vivência integral de suas necessidades de libertação, e não que cumpra apenas seu papel tradicional de entretenimento ou de esclarecimento crítico. (...) Do Rio Grande do Sul ao Amazonas experimenta-se a cena como espaço de discussão do real, mas, consciente ou inconscientemente experimenta-se fazer teatro como exercício de libertação, para exorcizar a insegurança que paira (SANTANA, 1997, p. 70-71).

A criação coletiva pretendia artistas polivalentes que exercessem todos os aspectos funcionais da cena e, nisto, estava implícito uma proposta de libertação do artista das funções especializadas, reflexo de um movimento de contracultura, que via nas especializações uma situação análoga aos trabalhadores das linhas de produção de fábricas do começo do século 20.

Muitas são as razões levantadas para o surgimento da criação coletiva. Tanto os elementos conjunturais da época – marcada pela contracultura, pelo movimento hippie e seu projeto comunitário, pelo ativismo político e libertário acentuado – quanto as necessidades especificamente teatrais – falta de uma dramaturgia que se moldasse perfeitamente às inquietudes sociais, temáticas e estéticas dos grupos de teatro de então, ou ainda, a busca de uma relação mais participativa com o público – tudo isso é invocado para justificar o aparecimento deste novo modo de criação (ARAÚJO, 2008, p. 28).

Pode-se dizer que a criação coletiva é um modo de fazer e pensar teatro que nasce de um momento político peculiar na história do Brasil, logo, as questões contextuais se colocam à frente das questões estéticas da cena,

ou mesmo da metodologia de trabalho, mesmo quando os grupos não se filiam a um ideal político reconhecível.

A Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*, do estado do Rio Grande do Sul, que surgiu em 1978 e, até hoje, se mantém em atividade, é outro grupo que podemos chamar de modelar para entender a criação coletiva no Brasil. Seu tempo de atividade é tão extenso, que foi capaz de passar por diversos modos de fazer da criação coletiva.

Poucas são as companhias teatrais que ainda definem sua prática como criação coletiva, por uma série de razões, entre elas por caracterizar um movimento muito particular das décadas de 60 e 70. Notamos algumas resistências das companhias teatrais da atualidade, quando se trata da terminologia criação coletiva. (...) muitas vezes o termo compreende uma série de associações pejorativas, como amadorismo, anarquia, experimentalismo, enfim, é definida como uma cultura teatral menor. Como uma das exceções no panorama de teatro de grupo brasileiro, a Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz* faz questão de manter tal denominação para a sua prática (FISCHER, 2003, p. 53).

Nessa trajetória de criações coletivas, o tema escolhido como motivo para a criação de uma obra era a argamassa que unia o conjunto de participantes, configurava as margens que guiavam as individualidades por um mesmo caminho, afunilando questões para um centro criativo anárquico, mas orientado em seu ponto mais distante pela temática em investimento, tão importante como uma bússola para marinheiros perdidos em alto-mar.

A dramaturgia surge mais de recortes de fragmentos redimensionados na cena do que de uma escrita própria – a autoria, neste campo, se concentra na roteirização e na concepção das cenas. Na maioria das vezes, parte-se de um

texto dramático do qual se extrai um tema que será estudado e resultará em ramificações cênicas sem texto ou com palavras colhidas de outras fontes (TROTTA, 2008, p. 257).

É interessante perceber que muitos espetáculos foram criados pela Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz* a partir de um texto literário ou teatral. Logo, a presença do dramaturgo se dá pela obra escolhida e a função dramaturgia se realiza sem a interferência direta do autor. As obras acabam por fornecer questões temáticas, sendo assim recriadas totalmente ou utilizadas em sua totalidade, aproveitando-se suas estruturas e diálogos.

Na sua longa trajetória figuram encenações como (as mais recentes): *Fim de Partida*, de Samuel Beckett (1986); *Ostal*, de Aldo Rostagno (1987); *Antígona*, *Ritos de Paixão e Morte* (1990); *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o nascimento do Doutor Fausto*, de acordo com o Espírito de Nosso tempo (1994); *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues (1996); *A Morte e a Donzela*, de Ariel Dorfman (1997); *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht (1998); *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller (1999), *A Saga de Canudos* (2000); *Aos Que Virão Depois de Nós - Cassandra in Process*, baseado na novela de Christa Wolf (2002) (FISCHER, 2003, p. 47).

Nesse contexto, o coletivo acaba por tomar, de certa maneira, para si a função dramaturgia. Na tentativa de um norte, mesmo que sutil – que não exija a presença de um dramaturgo –, recorre-se à utilização de obras literárias ou dramáticas, a partir das quais se possa praticar um olhar particular no processo de exploração das mesmas, as quais podem vir a se distanciar completamente da fonte original.

A criação coletiva preconizava a não existência das delimitações oficiosas na feitura da obra teatral, visando assim a fuga de um teatro

funcionalista, preocupado com o produto acima de qualquer coisa. Qualquer proposição sustentada na ideia de pretensa eficácia metodológica, com motivações voltadas apenas para um resultado mais deglutível pelo mercado – como a adoção de profissionais especializados nas diversas áreas de atuação –, era visto como usurpação do processo. “Tais aspectos, a abolição da função especializada e a polivalência artística – elementos estreitamente vinculados um ao outro – constituem um eixo fundamental para nossa reflexão sobre a criação coletiva.” (ARAÚJO, 2008, p. 27)

Naquilo que foi relatado como criação coletiva, existem algumas contradições entre o que é teoricamente defendido e o que a prática demonstrou. Olhando em retrospectiva, percebemos que em alguns grupos representantes da criação coletiva, com o passar do tempo, surgiram lideranças que conduziram a trajetória artística dos grupos ao qual pertenciam, colocando em xeque a pretensa inexistência de hierarquia entre os envolvidos. Temos como caso exemplar o grupo estadunidense *Living Theatre*, que possuía como lideranças históricas Julian Beck e Judith Malina. Como aponta o estudo que Pierre Biner realizou sobre o grupo a partir de depoimentos de seus integrantes:

A comunidade do Living é, de certa maneira, penso eu, o aspecto mais importante do nosso trabalho. É talvez, também, por agora, o aspecto menos perfeito. É mais um conceito do que uma coisa real. Nós queríamos que esta comunidade funcionasse verdadeiramente como uma associação anarquista. Quando falamos de liberdade, queremos dizer que é preciso criar uma sociedade em que a coletividade não seja sacrificada ao indivíduo e em que o indivíduo não o seja à coletividade. (...) Judith e eu nos esforçamos por desaparecer, por nos fundirmos na coletividade. Apagamo-nos pouco a pouco, como queríamos que o Estado o fizesse. (...) Queríamos chegar ao ponto em

que o trabalho teatral fosse realmente uma obra coletiva. Judith e Julian continuam a ocupar um lugar central. Não se pode, portanto, dizer que tenhamos atingido o nosso objetivo (BINER, 1973 citado por TROTTA, 2008, p. 44).

Mesmo com um *cabedal teórico renitente*, a liderança se sobrepõe ao ideal anarquista de coletividade. O *Living* se caracteriza, com o passar do tempo, por uma grande rotatividade interna de participantes. Se somarmos a isso a manutenção dos mesmos diretores, obtemos o fortalecimento de lideranças, frente a novos aprendizes de um modelo que está sempre por vir a ser, por se concretizar.

Notamos que mesmo em grupos que se estruturam em bases coletivas, a presença de um líder ou diretor faz-se necessária. Assim como Julian Beck estava para o Living Theatre ou José Celso Martinez Corrêa para o Oficina, Hamilton Vaz Pereira era o mediador do Asdrúbal Trouxe o Trombone, Naum Alves de Souza era o eixo centralizador no início do Pod Minoga e Carlos Alberto Soffredini coordenava as pesquisas cênico-circenses do Mambembe. Esses exemplos atestam a importância do diretor na criação em grupo (FISCHER, 2003, p. 16).

Há então certo paradoxo: como grupos que pregam a polivalência artística, uma total anarquia criativa, onde não há nenhuma função explícita nem dominante, tem na figura do diretor um papel tão representativo? A liderança não é assumida em muitos casos. O discurso proferido continua o da liberdade e paridade das relações, o que pode escamotear um controle ainda maior do fluxo criativo. A forma mais perversa de controle em um processo criativo, a nosso ver, acontece quando se invoca a entidade “processo” para intermediar a criação. Logo, não é mais o desejo de um

sujeito que se estabelece e, sim, o do processo, que é superior a todos os sujeitos, incensurável, e que sabe o melhor rumo para o espetáculo. Alguns integrantes se tornam representantes oficiais dessa entidade durante a criação. Araújo analisa essa possível forma de controle que é fomentada em um ambiente onde teoricamente existe total liberdade de criação:

Muitas vezes, também, essa perspectiva do “todo mundo faz tudo” escondia certos traços de manipulação. Por exemplo, determinado dramaturgo ou diretor pregava tal discurso coletivizante visando camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo. Negar o poder pode ser uma forma de reafirmá-lo ou de exercê-lo, ainda que sub-repticiamente. Ditaduras ou tiranias podem também se instaurar de maneira difusa, escamoteadas atrás de um discurso de participação e liberdade (ARAÚJO, 2002, p. 123).

Na criação coletiva, a dramaturgia realizada por dramaturgos reconhecidos, mas ausentes do processo de criação e que exigiam a reprodução fiel de seus escritos em cena, foi identificada como uma das funções que representavam essa individualidade de modo mais explícito, por isso, muitas vezes os grupos optavam por não ter como diretriz do processo de criação um texto dramaturgicamente pronto. A ausência do dramaturgo do processo de trabalho foi, quem sabe, uma maneira de repensar a função em si. Assim, em seu retorno, mais adiante no tempo, já no processo colaborativo, a função dramaturgia é reposta em um patamar equânime em relação às outras funções.

Se considerarmos a presença de funções artísticas específicas, o ambiente propício à contribuição recíproca entre essas funções, o tema como eixo da criação e o grupo como representante do discurso teatral –

sendo estas características presentes em alguns grupos da criação coletiva – , nos parece, por vezes, que a grande diferença da criação coletiva para o processo colaborativo reside, de fato, na ausência do dramaturgo na sala de ensaio.

PROCESSO COLABORATIVO

Para fazer o paralelo entre a criação coletiva e o processo colaborativo, as chaves de leitura podem ser: a questão da especialização das funções e as relações hierárquicas. O processo colaborativo possui funções especializadas, apesar da permeabilidade artística amplamente estimulada, e a hierarquia entre estas funciona de modo flutuante, ou seja, cada etapa do processo exige que uma função esteja no foco da criação.

A princípio, parece necessário compreender que o processo colaborativo não possui nenhuma vertente ou se vincula a uma práxis política direta, antes a uma práxis poética com caráter político em virtude de configurar-se como uma “saída” para a independência em relação à figura do encenador dominante na época em que surge. Assim, não nasce como manifesto, mas como um retorno às experiências coletivas de criação em grupo e, dessa maneira, se aproxima mais da vertente experimental da criação coletiva. Todavia, hoje é perceptível que há grupos identificados com o processo colaborativo que mesclam a experimentação estética com um posicionamento político, no que concerne aos temas relevantes, como violência urbana, religião, entre outros.

No Teatro da Vertigem, por exemplo, a forma de abordar o tema a ser trabalhado exige um posicionamento político, pois estes pedem e mobilizam opiniões, tanto dos artistas que empreendem a cena, quanto do público que compartilha dessas experiências. Assim, o “que” dizer é tão importante quanto o “como” dizer. Nesse sentido, o processo colaborativo quebra uma relação de hierarquia entre a forma e o conteúdo, entre prevalência do discurso ou prevalência da experimentação estética radical. Por fim, evita a cena produzida a partir da visão pessoal, radicalizada na figura do encenador, priorizando a cena produzida a partir das visões pessoais do coletivo em criação, ainda que com a presença de um diretor.

Podemos perceber que inicialmente a ligação entre a criação coletiva e o processo colaborativo reside no fortalecimento do movimento de teatro de grupo. Nas duas experiências é possível perceber a ideia de coletivo como uma forma de apoio mútuo entre os participantes, uma maneira de se organizar em busca de oportunidades e fortalecimento de posições. Fischer, em sua dissertação de mestrado, destaca o contexto histórico para o surgimento da expressão processo colaborativo. Segundo a pesquisadora, a retomada das criações em grupo são motivadas por forças econômicas, estruturais e artísticas.

Acreditamos que o clima de instabilidade econômica e as contradições das leis de incentivo fiscal propiciaram a retomada das cooperativas teatrais. A distribuição da renda de forma equitativa resulta na formação de associações, corporações autônomas e empresas culturais de propriedade e valores coletivos. Essa tendência, frequente na década de 70, volta não de forma nostálgica, mas revigorada e com expressiva interferência no contexto sociocultural brasileiro. O teatro de grupo torna-se um fenômeno da cena dos anos 90, difundindo-se por toda extensão do território nacional,

como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades e pesquisas (FISCHER, 2003, p. 27).

O processo colaborativo, a nosso ver, não representa uma ruptura, mas uma tentativa de agregar elementos da criação coletiva e da chamada década do encenador (1980) para o aprimoramento da experiência da criação teatral. Assim como a criação coletiva foi uma resposta ao modo de criar teatro de sua época, o processo colaborativo parece exercer o mesmo papel.

Stela Fischer afirma que o processo colaborativo provém, em linhagem direta, da chamada criação coletiva da década de 1970, como observamos no trecho a seguir:

A partir dessa definição da cena contemporânea, podemos definir o processo colaborativo como um prolongamento da criação coletiva setentista. O que se faz urgente é a necessidade de inaugurar uma nova terminologia que defina a prática em grupo que não esteja associada ao termo criação coletiva. Isso devido a uma série de preconceitos e estigmas que imbuíram a criação coletiva com significados equivalentes ao amadorismo e experimentalismo, muitas vezes dissociados da fundamentação teórica e prática (FISCHER, 2003, p. 42).

O dramaturgo e diretor Reinaldo Maia escreveu um texto, *Duas ou Três Coisinhas sobre o Processo Colaborativo*, no qual o autor questiona se as raízes do processo colaborativo estão realmente ligadas à criação coletiva.

E aqui está uma diferença fundamental com o “Processo Colaborativo”, onde a cena é que sobredetermina. (...) no “Processo Colaborativo” o “fazer”, a Prática é que sobredetermina o “pensar”, a Teoria. Pode parecer pouco, mas é fundamental para se entender uma das vertentes da encruzilhada em que se encontra o processo criativo atualmente.⁴

Para Reinaldo Maia, a criação coletiva tinha suas raízes fincadas no marxismo, no teatro político de Brecht, somente para ficar com as principais influências, enquanto o processo colaborativo, para ele, era expressão de uma realidade capitalista, neoliberal, em consonância com o momento social e político do Brasil da década de 1990. A criação coletiva agregava, muitas vezes, questões ideológicas que refletiam em seu modo de proceder, referentes ao momento político da década de 1970.

O “Processo de Criação Coletiva” de alguma maneira, em estrito senso político, é a solução encontrada para uma criação estética que encontra-se sufocada pela censura, pelos cerceamentos políticos organizacionais, que busca formas de driblar, de continuar exercendo sua função social e contribuir para a “formação de quadros”, que possam ajudar na luta pela redemocratização do país. A “Criação Coletiva” dos anos 60/70 não é, assim, uma resposta apenas para a solução dos problemas da cena, mas para a formação de um “Pensar” que se contrapusesse ao pensamento autoritário vigente. Ou seja, a possibilidade do “criador” poder circular e discutir as instâncias do “espetáculo” era uma maneira didática de formar um “pensamento” que tivesse em consideração o Todo e soubesse avaliar as Partes. Digo didático porque a esperança daqueles que praticaram e vivenciaram essa prática era de que esse conhecimento pudesse,

⁴ Reinaldo Maia. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Texto não publicado. 2004, p. 3.

analogicamente, ser transferido para a compreensão e análise da Sociedade e Política como tal.⁵

Sendo assim, o parentesco entre a criação coletiva e o processo colaborativo está longe de ser consenso. A pesquisadora Rosyane Trotta também salienta o aspecto ideológico como diferença inconciliável entre os dois modos:

Se, aos olhos de um apressado pesquisador, o processo colaborativo parece uma evolução da criação coletiva, a análise recorre implicitamente a parâmetros como especialização e eficiência, extraídos do modelo capitalista, que não condizem com a prática de uma modalidade teatral que deseja justamente se apartar daquele modelo (TROTТА, 2008, p. 265).

A trilha de argumentação de Rosyane Trotta e Reinaldo Maia, na qual a ideia de especialização parece estar intimamente ligada a uma noção de modo de produção capitalista, nos leva à conclusão de que o processo colaborativo tem seu surgimento intimamente relacionado ao momento político dos anos 1990 e possui uma preocupação exacerbada com a operacionalização do fazer cênico. A partir das ideias dos autores acima, a especialização das funções é traduzida como procedimento para alcançar resultados eficientes. A vinculação ou total desvinculação da criação coletiva ao processo colaborativo se torna uma questão de posicionamento ou modo de argumentação. Porém, para além das polêmicas que se referem à vinculação entre os dois modos de trabalho, acreditamos que o tema, como

⁵ Reinaldo Maia. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Texto não publicado. 2004, p. 2.

guia da criação, é um aspecto em comum de grande relevância na análise empreendida, pois está presente de modo substancial em ambas as experiências coletivas de criação.

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu, que afirma que o processo colaborativo tem raízes na criação coletiva, é um exemplo de artista que pôde viver tanto a criação coletiva, como espectador, quanto o processo colaborativo, como artista. É interessante perceber que a formação artística de Abreu contém um cabedal ideológico compartilhado com muitos praticantes da criação coletiva.

Minha formação foi na década de 70, então as ideias marxistas me influenciaram muito. A História talvez seja minha primeira influência, depois da literatura. Quem marcou a minha formação em literatura foi Dostoiévski, esse foi um sujeito que me marcou muito. Na minha juventude os primeiros foram Dostoiévski e Górkí. Os russos, de uma forma geral. (...) Em teatro, lá na década de 70, a minha influência maior era o Brecht.⁶

Reinaldo Maia, ao generalizar a criação coletiva como meio de propagação de uma ideologia específica, elimina qualquer possibilidade de ligação entre a mesma e o processo colaborativo. Como vimos, a criação coletiva possuía muitas facetas. Grupos, como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, não partilhavam de um pensamento marxista, brechtiano, mas eram praticantes da criação coletiva, assim como a Companhia do Latão, que possui ideologia marcadamente socialista, se alinha aos valores do processo colaborativo. A Companhia do Latão (SP), como afirmado, é um exemplo de

⁶ Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida em 13.10.2009.

grupo que trabalha com funções bem definidas, ao modo do processo colaborativo. Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo do grupo, põe em xeque a diferenciação entre os dois termos:

Todas as peças que escrevi até hoje foram baseadas no que se costuma chamar de processo colaborativo. A rigor é o mesmo procedimento que no passado foi chamado de criação coletiva, sendo que diferenças conceituais só podem ser estabelecidas caso a caso. São tantas as formas de criação coletiva quanto os grupos que as praticam. O que há de comum, se eu não estiver enganado, é o fato de que o material dramático, as personagens e o conjunto das relações ficcionais e estéticas surgem na sala de ensaio, com base nas improvisações dos atores e nos debates do grupo sobre um tema ou projeto formal (CARVALHO, 2009, p. 67).

É importante ressaltar que a Companhia do Latão tem declaradamente um viés ideológico, que se alinha ao de Reinaldo Maia, por isso, talvez, sua tendência em nomear sua prática como criação coletiva. Por outro lado, Antônio Araújo, ao falar sobre a relação entre processo colaborativo e criação coletiva, delimita com veemência os campos:

Eu não acho que seja a mesma coisa. Às vezes me parece que quem quer dizer que é a mesma coisa está muito ligado, algumas vezes, a uma ideia de que continuar chamando de criação coletiva, como a criação coletiva tem essa matriz no comunismo, no agitprop, é quase uma opção ideológica, ou política. Para mim não é a mesma coisa.⁷

⁷ Antônio Araújo em entrevista concedida em 21.09.2009.

O esforço de teorização que foi realizado por alguns autores a respeito da criação coletiva possui discrepâncias relevantes quando relacionada com a prática observada. A teorização, vista de hoje, apontava soluções ideais para questões complexas, como a hierarquia entre os criadores, a abolição de especialidades artísticas funcionais, sem fazer uma crítica mais aprofundada. Esta reflexão torna-se importante para que a análise empreendida neste artigo não perca o caráter crítico necessário para o entendimento dos fenômenos estudados. Quanto mais distante a teoria está da prática, mais esta se parecerá com uma paisagem morta.

O processo colaborativo pode ser visto como a fusão das duas tendências apontadas por Sílvia Fernandes, hierarquia e exercício das funções artísticas, pois tende a criar a partir de temáticas com caráter político cidadão, mas as empreende por meio de procedimentos criativos que levam em consideração a participação de todos os envolvidos nas diversas funções, embora as mesmas tenham responsáveis específicos, muitas vezes especialistas em seus campos. É possível afirmar que os praticantes da criação coletiva, do processo colaborativo ou mesmo do chamado, muitas vezes pejorativamente, “teatrão” tenham seus objetivos a alcançar em cada trabalho empreendido, entretanto, nada garante o êxito. Mais relevante do que analisar resultados estéticos e seu alcance, é perceber a intenção do artista por detrás da obra. O impulso criador deveria ter destino certo: o público. Seja comungar temáticas políticas, seja proporcionar uma experiência sensorial, a intenção por detrás do artista deve ser apreensível quando há a fricção entre a obra e o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. 2002. Dissertação – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP.

_____. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. 2008. Tese – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP.

ARY, Rafael. **A função dramaturgia no processo colaborativo**. 2011. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90**. 2003. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SANTANA, Mario A. de. **A desconstrução do texto para a construção da cena: reflexões sobre a fala da cena no teatro brasileiro recente**. 1997. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, RJ.

TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. 2008. Tese – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, RJ.

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss about the main characteristics of theatrical creative process named collective creation and collaborative process, considering the historical context of each approach.

KEYWORDS: Theatre; Playwriting; Creative Process.

Ernani Maletta

Estratégias polifônicas para uma
atuação polifônica:
processos criativos com o Grupo
Galpão e com o Teatro Laboratorio
Toscana

Resumo: O autor, com base na premissa de que a arte teatral é de natureza polifônica e em sua ideia de atuação polifônica, analisa estratégias por ele criadas e aplicadas em montagens teatrais das quais participou, produzidas pelo Grupo Galpão (Belo Horizonte/MG) e pelo Teatro Laboratorio Toscana (Florença/Itália), com o objetivo de favorecer o alcance do resultado desejado, em particular no que se refere à dramaturgia musical dos espetáculos.

Palavras-chave: estratégias polifônicas; Grupo Galpão; Teatro Laboratorio Toscana

Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o grupo Galpão e com o *Teatro Laboratorio Toscana*

ERNANI MALETTA⁸

A natureza polifônica do Teatro – isto é, a arte teatral considerada como o entrelaçamento de manifestações discursivas *verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais*, que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas e igualmente importantes – e, como consequência, a atuação polifônica dos artistas envolvidos em um processo de criação teatral tem sido o meu foco de interesse artístico e acadêmico desde a pesquisa que deu origem à minha tese de doutorado e que, por sua vez, é a base do livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, de minha autoria, atualmente no prelo⁹. Nessa obra, apresento e me aprofundo nesses conceitos, em especial no que se refere às suas relações com a minha trajetória profissional no teatro, de quase trinta anos, no decorrer dos quais venho participando ativamente de diversos processos de criação teatral, produzidos por grupos artísticos distintos, em âmbito nacional e internacional.

⁸ INSTITUIÇÃO DE VÍNCULO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). TITULAÇÃO: Doutorado. E-MAIL: ernanimaletta@gmail.com

⁹ Obra com publicação prevista para março/abril de 2016, pela Editora UFMG.

Nesse longo percurso, constatei que a justificativa mais comum quando o tema é a dificuldade em se alcançar o conjunto de objetivos propostos para um projeto de encenação diz respeito à falta de preparação dos atores. Algumas vezes, incluem-se nessa condição outros artistas envolvidos nas montagens, mas na maior parte das vezes os sujeitos dessa questão são os atores.

É certo que essa justificativa não é arbitrária e buscar soluções para as dificuldades decorrentes das lacunas deixadas pelos processos de formação artística tem sido a minha maior atividade de pesquisa artística e acadêmica. Contudo, sempre que tenho a oportunidade permito-me destacar uma questão curiosamente desconsiderada, porém recorrente nas produções teatrais – pelo que conheço, as exceções são raras – e que, na minha opinião, é a principal razão das frustrações dos desejos e objetivos dos artistas criadores: a totalidade das vozes que, entrelaçadas, compõem igualmente o fenômeno teatral, geralmente não se faz presente desde o início do processo criativo.

Por exemplo, o figurino, os demais elementos da caracterização e o cenário são *muito tardiamente* incorporados ao processo de criação – chegando em geral às vésperas ou até mesmo depois da estreia; e o que é ainda pior, alteram na última hora o estado físico e emocional dos atores e, com isso, o discurso de encenação com o qual eles já haviam se acostumado, mesmo que já se houvesse uma ideia de como esses elementos seriam; a iluminação – da qual, de modo geral, não se compreende muito bem o significado *como discurso* cênico e da qual muitos experientes artistas têm até mesmo a dificuldade em perceber a simples presença –, só se integra ao espetáculo na última hora, não tendo também participado ativamente do processo de criação, não podendo, dessa forma, contribuir para o percurso

dos atores, bem como dos demais artistas envolvidos, em sua busca de possibilidades cênicas e na composição de seu discurso de atuação. Pelo contrário, mostram-se vozes *intrusas*, que não tiveram a oportunidade de, com a sua presença, participar ativamente da construção da dramaturgia e interferir oportunamente no processo compositivo dos atores e demais criadores.

Assim, afirmo que a participação contínua dessas vozes criadoras do espetáculo, desde o início da montagem, é condição imprescindível para que os objetivos sejam plenamente alcançados; afirmo também que não é suficiente a sua presença, simplesmente, pois é necessário que cada integrante da equipe, sujeito de uma dessas vozes, seja capaz de compreender os fundamentos dos discursos das outras. Caso contrário, serão vozes surdas às possíveis e importantes interferências que poderiam ter experimentado, de forma que cada um desses discursos cênicos tivesse a oportunidade de incorporar as ideias dos outros.

A insensibilidade à interferência dos múltiplos discursos artísticos, que infelizmente caracteriza a realidade de muitos profissionais do teatro, ocorre principalmente por não conseguirem reconhecer o vocabulário e os princípios básicos próprios de cada um. Em meu livro, acima referido, apresento a ideia de artistas *multiperspectivos*, disponíveis para receber e capazes de perceber e compreender os múltiplos discursos intrínsecos à criação cênica, incorporando-os ao seu trabalho e apropriando-se deles. Não se trata de multivirtuosismo, e sim do conhecimento dos *fundamentos* dos múltiplos discursos que compõem o teatro. Com base nisso, a *atuação polifônica* se refere ao discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se dos múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo

incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente.

Neste artigo, concentro-me em processos criativos dos quais participei no decorrer da minha trajetória profissional, voltada particularmente ao discurso musical que compõe a trama polifônica teatral, por meio da análise de algumas estratégias por mim criadas e desenvolvidas no decorrer das montagens de trabalhos produzidos pelo Grupo Galpão (Belo Horizonte/MG), dois deles dirigidos por Gabriel Villela, e pelo *Teatro Laboratorio Toscana* (Firenze/Itália), sob a direção de Federico Tiezzi, atualmente uma das principais referências do teatro italiano. O objetivo dessas estratégias, que são na verdade um conjunto de exercícios cênicos, considerando a natureza polifônica do teatro, foi sempre o de fazer com que os elementos e fundamentos dos múltiplos discursos contribuíssem para a manifestação dramática do discurso musical, mesmo que os atores não se mostrassem previamente preparados para tal.

A CRIAÇÃO DE EXERCÍCIOS POLIFÔNICOS

Os primeiros exercícios – aos quais futuramente eu adjetivaria de *polifônicos* – que utilizei em processos criativos teatrais foram intuitivamente criados como pequenas coreografias caracterizadas por deslocamentos simples ou desenhos geométricos de movimentos, para as quais se definia um valor discursivo para a cena. Eram aplicadas durante o aprendizado dos arranjos vocais, que, por sua vez, também representavam instâncias

discursivas que poderiam corroborar ou contrapor o discurso do movimento corporal. Com isso, pretendia-se estimular a formação nos atores de uma *memória procedural* – aquela que “se adquire pela experiência, pela tentativa/erro, através do desempenho de tarefas diárias” (RIBEIRO, 2010, p. 161), não envolvendo recordação consciente –, que facilitasse a prática de ações discursivas simultâneas no momento da construção da cena.

Gabriel Villela refere-se a esses exercícios como *dinâmicas*, capazes de “fazer com que o ator enxergue pelo ouvido, cante com o umbigo e ande pela língua. Quer dizer, fazer a descompartimentalização do trabalho artístico. Tirar das prateleiras.”¹⁰ A princípio, as *dinâmicas*, em função da sua complexidade, atuavam bastante no sentido de desativar possíveis resistências e travamentos dos atores, uma vez que essas atitudes acabavam por dificultar-lhes o envolvimento com o processo criativo. Villela incorporou em seu trabalho os exercícios por mim propostos, muitas vezes com o intuito de tirar os atores de um estado de equilíbrio prejudicial à criatividade deles, ou seja, evitar a fixação de determinadas posturas cênicas que pudessem excluir o frescor que o espetáculo deve manter. Na verdade, os exercícios propunham a interferência de outras ações discursivas em uma polifonia já estabelecida, provocando um desequilíbrio momentâneo que levava os atores a recuperarem a atenção, a prontidão e a precisão que, por ventura, pudessem estar adormecidas. Sob esse aspecto, Villela ressalta a propriedade dos exercícios para estabelecer uma “inversão de valores, uma quebra de códigos para que o pensamento nunca esteja pronto, para que caiam por terra as convenções.”¹¹

¹⁰ O depoimento de Gabriel Villela aqui citado foi obtido em entrevista realizada no decorrer de minha pesquisa de doutorado.

¹¹ *Ibidem*.

Assim, motivado pelos trabalhos anteriores nos quais pude observar muitos resultados positivos, dediquei-me a resgatar e pesquisar um repertório de exercícios que me haviam sido apresentados por diretores e preparadores corporais com quem eu havia trabalhado, até então, na montagem de diversos espetáculos, além de jogos e brincadeiras, em especial do universo infantil, que busquei na minha memória, para, em seguida, adaptá-los, criando novas dinâmicas que também incluíssem um entrelaçamento de ações discursivas. Geralmente, num mesmo exercício, eu buscava associar uma melodia ou uma canção a algum desenho coreográfico, sempre numa situação de representação. Assim, o canto sempre se associava a gestos, movimentos, deslocamentos e pequenas coreografias, às vezes com estruturas mais complexas que envolvessem determinadas regras, coordenação motora, alteração no sentido do deslocamento, desenho de figuras geométricas no chão por meio de passos, lateralidade, entre outras. Os exercícios mais utilizados estão descritos em meu livro.

Em uma segunda fase de experiências artísticas, percebi a fundamental importância do trabalho a longo prazo. Por mais que os exercícios pudessem e devessem fazer parte dos processos de montagem como facilitadores da atuação polifônica, para se alcançar de forma mais consistente esse objetivo, os exercícios deveriam ser experimentados continuamente e a longo prazo. Assim, as experiências com o Grupo Galpão foram fundamentais para que se consolidasse a prática contínua e a longo prazo dos exercícios como fator primordial da sistematização de estratégias voltadas à atuação polifônica. Por ser um grupo – e não um elenco reunido por um tempo limitado – foi possível verificar os resultados da prática de alguns exercícios desenvolvidos, uma vez que foram aplicados repetidas

vezes, de forma a se ter uma ideia melhor sobre as funções e os limites de cada um, permitindo, principalmente, a consciência da conquista efetiva de resultados.

O CANTO CORAL E A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DE ARRANJOS VOCAIS

No caso do Galpão, a polifonia coral surge como um desafio em *A Rua da Amargura*, espetáculo dirigido por Gabriel Villela que estreou em 1994, mantendo-se em cartaz até 2002 e, a partir daí, tornou-se um caminho para estimular a atuação polifônica. Isso porque a execução dos diversos arranjos vocais, criados e trabalhados no grupo, é um exercício usual para a continuidade da sua formação artística, não apenas por alimentar a sensibilidade dos atores no que diz respeito ao seu ouvido musical e ao canto, mas, também, por permitir que eles se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação compreende.

Para que esse exercício seja eficiente, é imprescindível que, por um lado, o arranjo vocal seja criado como discurso dramatúrgico; por outro, que, pelo menos a princípio, respeite as características e limitações de cada ator-personagem. Dessa forma, ele não deve, a não ser que seja este o único objetivo, exigir dos atores habilidades que ainda não se mostram desenvolvidas. Quanto à encenação, o arranjo deve ser construído tanto para compor o discurso musical como para se entrelaçar com o discurso verbal e, dramaturgicamente, relacionar as vozes cantadas com as vozes manifestadas pelos movimentos dos atores, pelos desenhos de luz, pelas imagens propostas pela cenografia, pela manipulação dos objetos cênicos e pelas demais vozes cênicas.

Assim, os arranjos sempre foram criados de forma *artesanal*, personalizada, especialmente para os atores do Galpão, respeitando as suas características, habilidades e limitações – o que, às vezes, me leva a transgredir as regras padronizadas de harmonia ou de composição musical em função das especificidades da cena e do grupo. Uma das principais estratégias é incorporar na criação dos arranjos as sugestões dadas pelos atores, em função da adequação das frases musicais ao conjunto da dramaturgia. Inicialmente, num trabalho exclusivamente voltado ao aprendizado das melodias a serem cantadas, sem que os atores se atentem às demais vozes cênicas, apresenta-se uma primeira proposta de arranjo, que é experimentada com o grupo.

Quando todos tiverem uma boa noção da proposta apresentada, mesmo que não tenham ainda memorizado exatamente todos os detalhes do arranjo, propõe-se que eles cantem o que aprenderam simultaneamente à execução de desenhos coreográficos, e/ou à manipulação de algum objeto cênico ou de alguma parte da cenografia, que produzam algum tipo de sentido cênico, preferencialmente com alguma proposta discursiva para a iluminação. Caso haja algumas marcas de movimentos já definidas para a encenação, é o caso de utilizá-las.

Observe-se que, quase sempre, quando uma determinada frase rítmica ou melódica proposta para alguma das vozes do arranjo vocal exige maior habilidade dos atores do que aquela que foi desenvolvida até então, ou quando não se adapta ao conjunto da cena – geralmente porque produz um sentido que foge do objetivo que se deseja alcançar –, os atores que enfrentam tais limitações acabam sugerindo modificações melódicas ou rítmicas – mesmo sem percebê-lo –, adaptando a versão original proposta. Cabe ao profissional que coordena esse exercício, nesse momento,

aproveitar o máximo possível das modificações sugeridas pelos atores, uma vez que, na maioria das vezes, elas são fruto de uma melhor adequação à dramaturgia geral da cena – naturalmente, preservando a identidade da música original. É fundamental, nesse momento, não confundir alterações e adaptações com eventuais erros de execução causados pela insegurança ou total falta de aprendizado.

Uma vez identificadas as alterações que podem ser incorporadas, o arranjo é então reescrito, numa segunda versão. Volta-se ao trabalho inicial, para que todos assimilem as modificações e, em seguida, retorna-se à cena, verificando se novas adaptações e alterações são propostas. Reescrevem-se quantas versões forem necessárias, até que se chegue a uma versão final do arranjo que, além de ser polifônica no sentido estritamente vocal, será também polifônica no sentido mais amplo da encenação, por compreender implicitamente o discurso de outras vozes cênicas.

É muito importante respeitar as limitações técnicas dos atores. Não se deve esperar resultados a curto prazo, a não ser com grupos mais experientes. Esse é um tipo de trabalho que demanda muita paciência e sensibilidade do coordenador. Entre as múltiplas contribuições que esse tipo de estratégia traz, destaco duas: problemas são transformados em soluções; o potencial criativo dos atores é significativamente estimulado.

ESTRATÉGIAS PARA O APRENDIZADO DOS ARRANJOS INSTRUMENTAIS

Em *Till, a saga de um herói torto*, espetáculo de 2009 dirigido por Júlio Maciel, a música ao vivo apresentada pelo Galpão é predominantemente

instrumental. E é nessa montagem que se define para a “Orquestra Galpão” uma sonoridade especial, fruto da combinação inusitada de timbres, própria da variedade de instrumentos musicais utilizados pelo grupo, e também de uma muito bem-vinda e imprevista “imprecisão”, devida não apenas às dificuldades técnicas na execução instrumental, mas às situações cênicas nem sempre favoráveis às características de cada instrumento.

Assim, ao criar um arranjo instrumental para o grupo, preciso sempre levar em conta uma espécie de “margem de erro”, que, ao invés de representar um problema, passou a ser considerada fundamental na definição da identidade sonora da “Orquestra Galpão”, o que se consolidará em *Os Gigantes da Montanha*, montagem de 2013, em mais um encontro do grupo com a direção de Gabriel Villela, para comemorar seus 30 anos de existência. Foi fundamental que eu aprendesse a escrever a parte de cada um, por um lado, respeitando os limites; por outro, apresentando alguns desafios que servissem como estímulo para o estudo contínuo do instrumento.

Como primeira estratégia, para preservar a integridade do arranjo, dois atores – ocasionalmente três –, cada um com seu instrumento, ficam responsáveis pela mesma parte musical; assim, mesmo que para um deles, por qualquer razão, a execução se torne mais difícil de ser plenamente realizada em algum momento, a parte se mantém preservada. Para o aprendizado das partes, utilizam-se diversas estratégias didáticas não convencionais. Antecipo, aqui, um exemplo que apresento em meu livro:

- Criação de frases faladas reproduzindo exatamente o ritmo da parte que se deve tocar; essas frases são aprendidas e exercitadas, também por meio do movimento corporal, antes do trabalho com o instrumento;



- Utilização de notações não convencionais para a leitura rítmica – que integra uma proposta metodológica que criei para a apropriação dos parâmetros rítmicos, por meio do movimento e de notações não convencionais.¹²



DOIS PROCESSOS CRIATIVOS NA ITÁLIA

Em 2010/2011, tive a oportunidade de desenvolver um projeto de pós-doutorado na Itália – sob a supervisão de Marco De Marinis e junto à *Università di Bologna* –, tendo como objeto de investigação a originalidade das ideias, da prática artística e da metodologia de trabalho pedagógico da extraordinária artista, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem descobri uma impressionante afinidade de pensamentos sobre a formação e criação artísticas, estabelecendo-se assim uma parceria que está cada dia mais consolidada. Entre os múltiplos encontros de trabalho que Della Monica me proporcionou com brilhantes artistas italianos, destaca-se aquele com o renomado diretor Federico Tiezzi, com quem passei a colaborar continuamente desde 2011.

¹² A respeito disso, consultar MALETTA (2010).

Tiezzi é diretor do *Teatro Laboratorio Toscana*, definido por ele próprio como

um espaço de reflexão sobre a escritura cênica – sobre a construção de uma cena ou de um personagem, sobre os instrumentos para manter viva a atenção do público, sobre o espaço, a luz e a rítmica musical, em suma, *sobre os meios linguísticos que servem ao ator para se expressar – fazendo teatro.* (TIEZZI apud NANNI, 2010, p. 14-15).

WOYZECK/WOZZECK

A proposta de Tiezzi para edição de 2011 do *Teatro Laboratorio Toscana* – sediada na *Fondazione Pontedera Teatro* –, foi significativamente ousada: criar uma dramaturgia reunindo a peça teatral *Woyzeck*, de Büchner, e a ópera atonal *Wozzeck*, composta por Alban Berg. No meu caso, fui convidado a *recriar trechos da ópera predominantemente atonal de Berg, transformando-os em coros a cappella, a serem executados ao vivo pelos doze atores envolvidos no processo.*

Por mais consistente que fosse a formação musical dos atores, a ideia de trabalhar com eles com o objetivo de conduzi-los a cantar essa complexa música atonal de *Wozzeck* – mesmo que fossem frases curtas cantadas apenas por um determinado ator ou coletivamente em uníssono –, era já em si um inestimável desafio que, até então, não havia surgido na minha trajetória profissional. Por mais que estejamos em pleno século XXI e que há mais de cem anos o discurso musical não tonal venha continuamente

ganhando um espaço cada vez maior, é inegável que o tonalismo ainda se apresenta como a referência da maior parte dos ouvidos ocidentais. Por isso, mostra-se um exercício bastante difícil reproduzir uma melodia que não tenha um centro tonal. A memória musical da maior parte das pessoas – excetuando-se naturalmente aquelas que se dedicam à nova música contemporânea – ainda tem a necessidade das relações intervalares vinculadas à lógica do tonalismo. Portanto, criar arranjos vocais que, de alguma forma, preservassem a identidade atonal de Berg e fossem cantados como um coro polifônico *a cappella* e ao vivo pelos atores sem uma sólida formação musical era sem dúvida um imenso desafio.

O próprio Alban Berg apontou-me o caminho para o trabalho que me estava proposto: ele é particularmente conhecido por ter sempre perseguido “o sonho de um equilíbrio entre a tradição tonal e a nova linguagem ensinada por Schönberg” (MASSIN, 1997, p. 989). Dessa forma, é capaz de construir sua música atonal ou dodecafônica incorporando implicitamente acordes do sistema tonal, entrelaçando harmonias próprias desse sistema com as técnicas seriais, ou ordenando as notas de uma série preservando características do discurso tonal. A partir disso, percebi que o caminho ideal era aproveitar as sugestões tonais de Berg na música de *Wozzeck*, de modo a construir arranjos que, por um lado, apresentassem uma unidade sonora que fosse reconhecida como um discurso atonal; por outro, fossem compostos por frases melódicas autônomas que se aproximassem de um discurso tonal, sem dúvida mais acessível àquele grupo de atores para quem a atonalidade era uma descoberta. Em outras palavras, eu deveria pensar em uma polifonia que, por meio do entrelaçamento de discursos melódicos tonais, fosse percebida como uma unidade atonal e que aludisse à música original de Berg.

Seguindo essa estratégia, todos os trechos a serem cantados foram recriados em arranjos vocais a quatro vozes, preservando-se para o conjunto polifônico a identidade atonal da música original, mas compostos por vozes autônomas que tinham uma referência tonal. Em meu livro, encontra-se uma descrição detalhada de todo o processo, incluindo as partituras das recriações.

IFIGENIA IN AULIDE (IFIGÊNIA EM ÁULIS)

Em 2015, tive um dos maiores privilégios que eu poderia pretender como profissional do teatro: ser primeiro artista brasileiro a participar da montagem de uma tragédia grega (*Ifigênia em Áulis*, dirigida por Tiezzi) no *Teatro Greco di Siracusa* – onde Ésquilo se apresentou –, como parte da programação *51° Ciclo di Rappresentazioni Classiche*, promovido pelo *Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA)*. Eu e Francesca Della Monica fomos os responsáveis pela dramaturgia musical do espetáculo.

Desde o início da montagem, decidiu-se que a dramaturgia musical de *Ifigênia em Áulis* privilegiaria a polifonia musical vocal, uma vez que participariam do processo, compondo o Coro, um grupo de alunos da *Scuola di Teatro dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico*, de Siracusa. Além disso, o diretor tinha também em mente a ideia de utilizar algum repertório ou sonoridade da música indiana, por meio de trilha mecânica.

Tiezzi deu-me a tarefa de criar, em parceria com Francesca, a dramaturgia sonora e musical do espetáculo, tendo como uma das bases para o trabalho os meus exercícios polifônicos, em particular o canto coral associado a determinados movimentos geométricos – esses últimos dizem

respeito à execução de quatro figuras: quadrado, triângulo, segmento e ponto, descritas no chão por meio dos passos dos atores que se deslocam pelo espaço –, que são, na verdade, sequências coreográficas que representam uma das vozes do arranjo vocal, contribuindo também para a precisão rítmica, para a preservação da unidade sonora e para a efetivação do canto como dramaturgia.

Em função da sonoridade que se pretendia alcançar, buscamos referências também na música do sudeste/leste europeu, em particular aquelas que faziam parte da nossa trajetória artística: Arvo Pärt, a música dos Bálcãs e do folclore búlgaro. Além disso, eu estava bastante motivado por uma experiência vivida no ano anterior – na edição do *Teatro Laboratorio Toscana* de 2014 –, quando realizamos exercícios cênicos sobre *As Aves*, de Aristófanes. Naquele momento, tendo como referência a genialidade de Arvo Pärt que consegue resultados sonoros magníficos usando simples escalas ou arpejos, compus várias músicas para coro *a cappella*, a quatro vozes, nas quais todos os atores cantavam uma mesma e simples escala menor, porém em ritmos diversos, meticulosa e matematicamente calculados para que, no conjunto, o resultado fosse dramaturgicamente potente, muitas vezes até mesmo complexo.

Em *Ifigênia em Áulis*, eu me propus a compor músicas também baseadas na ideia de uma única escala, de modo que, por um lado, todos os 30 atores cantavam uma mesma estrutura melódica, o que facilitava imensamente o aprendizado e a afinação; por outro, tendo em vista a variedade rítmica na duração das notas de cada uma das quatro vozes, baseadas em sequências numéricas e nas figuras geométricas, o resultado polifônico soava incrivelmente complexo e belo. Assim, com referência dramática na trajetória de Ifigênia, que passa por três fases distintas,

cheguei à composição da obra que chamei de *Ifigenia in Triade*, constituída de três músicas – *Martirio*, *Luce* e *Gloria* –, cada uma representante de uma dessas fases.

Durante as leituras, pelos atores, da tradução do texto de Eurípides para o italiano, feita por de Giulio Guidorizzi, colho a frase que representa perfeitamente a primeira fase de Ifigênia: “*Le lacrime cadono come pioggia.*” As lágrimas caem como chuva. *Martirio* corresponde ao desespero da protagonista, ao ficar sabendo da intenção de seu pai, Agamêmnon, de matá-la. Assim, por meio da execução da escala *si menor* descendente, as mulheres cantam lágrimas, em duas vozes que se encontram e desencontram em função de uma sequência numérica que contribui para a criação dessa imagem. Os homens, por sua vez, criam um forte e importante contraste, por meio de notas longas e contínuas, em duas únicas alturas sonoras, com a intenção de colocar em cena o oceano formado pelo pranto das mulheres.

A segunda fase, para a qual compus *Luce*, corresponde ao momento em que Ifigênia é iluminada pela certeza de que, em vez de uma vítima, era uma privilegiada por ter sido escolhida pelos deuses para salvar a Grécia. Novamente, a tradução de Guidorizzi contribui: “*Una lama di luce taglia il cielo*” – um fecho de luz corta o céu. A escala natural de *si menor* continua como a base da composição, porém de forma diferente daquela usada em *Martirio*. Todos os atores – desta vez também para os homens – possuíam o mesmo movimento descendente, cantando a mesma escala, porém partindo de três notas diferentes, correspondentes à tríade menor. Começavam em uma região médio aguda, de modo que o resultado sonoro contribuía para a representação de Ifigênia iluminada, que porém caminhava em direção à morte. O desenho melódico do agudo para o grave, que todos executavam, foi proposto para também favorecer essa contradição. Nesse mesmo

sentido, a escolha da sequência numérica que guiaria as durações de cada nota, para cada naipe, foi meticulosamente pensada para que, por meio de variações entre 2, 4 e 6 tempos, cada naipe provocasse, em momentos distintos, a transformação dos acordes, de modo que ora evidenciavam-se consonâncias, ora dissonâncias.

A terceira fase, correspondente à *Gloria*, representa o milagre narrado no final da tragédia à mãe de Ifigênia, Clitemnestra, segundo o qual a protagonista, pela sua coragem e nobreza, teria sido poupada e estaria viva, agora entre os deuses que, em vez de sacrificá-la, substituíram-na por uma cerva no momento exato do golpe da espada que lhe cortaria a garganta. A frase colhida foi: “*Giorno luminoso, un’altra vita!*” – dia luminoso, uma outra vida! Era fundamental preservar uma atmosfera de dúvida sobre o destino de Ifigênia, que se evidencia na última fala de Clitemnestra: “Mas como faço para acreditar que aquilo que me contam não sejam fábulas?... inventadas para me consolar, para que eu estanque a minha dor, que não tem fim...”¹³ Assim, na primeira metade de *Gloria*, ao mesmo tempo em que as mulheres cantam a escala natural de *si menor* descendente, os homens fazem o movimento inverso, cantando a escala de forma ascendente.

Como anteriormente, uma estratégia numérica faz com que as vozes se movam desencontradamente, de modo a criar uma sequência de acordes, que não se definem de forma absoluta como consonantes ou dissonantes, provocando o surgimento de múltiplas imagens e manifestando as contradições que a situação cênica carrega. Com isso, temos simultaneamente o ponto de vista, então representado pelos homens, segundo o qual Ifigênia ascendeu aos deuses, e o ponto de vista contrário,

¹³ Eurípide, *Ifigenia in Aulide*. Tradução minha para o português do texto em italiano, por sua vez traduzido do original grego por Giulio Guidorizzi. (não publicado)

das mulheres, que levanta a possibilidade de sua morte. Na segunda metade da música, preservando inconclusa a questão, os naipes assumem os pontos de vista inversos daqueles que apresentaram anteriormente, de modo que as mulheres caminham para o agudo e os homens para o grave, tecendo um longo fio que liga o alto e o baixo, o divino e o humano, a vida e a morte. Como dito anteriormente para *Woyzeck*, todo esse processo está detalhadamente relatado em meu livro.

ALINHAVANDO

De um modo geral, as estratégias aqui citadas nascem de princípios que, em minha opinião, deveriam orientar os processos de formação e criação teatrais – princípios que busquei determinar em minha pesquisa de doutorado, apresentei em minha tese e, certamente, levei para o meu livro. A seguir, destaco alguns deles, na forma de considerações finais.

É fundamental estimular os atores a se manifestar verbalmente, plasticamente, musicalmente ou pelo movimento corporal, independentemente dos padrões estéticos e técnicos. Por exemplo, pode-se explorar um instrumento musical e produzir múltiplas sonoridades por meio de procedimentos não convencionais, que não se limitem às suas técnicas tradicionais e aos seus timbres característicos;

Deve-se valorizar o desejo e/ou a disponibilidade do artista para executar uma ação que contribua para a realização de uma cena, mesmo que ele ainda não tenha satisfatoriamente desenvolvido as habilidades técnicas consideradas necessárias – certamente excluindo-se qualquer ação que possa provocar algum risco para a sua integridade física e emocional. Para

tanto, propõe-se o aproveitamento criativo dos recursos que o artista possa oferecer, mesmo que sejam mínimos, incorporando-os à cena. Por exemplo, é fundamental valorizar qualquer resposta dos atores, mesmo que seja a mais simples execução de um único som ou acorde em um instrumento musical, e incorporá-la aos arranjos e à cena. Isso certamente os estimulará sobremaneira a praticar esse instrumento.

As dificuldades apresentadas pelos atores, geralmente fruto de seus limites técnicos, devem ser aproveitadas como indicadores de novos caminhos e soluções a serem especialmente considerados na criação cênica, por exemplo, na escrita de arranjos vocais ou instrumentais. Valoriza-se, assim, a colaboração e o potencial artístico do coletivo, o que permite minimizar ou eliminar as dificuldades técnicas que individualmente os atores não poderiam enfrentar.

Em minha trajetória profissional, busquei sempre preservar um certo atrevimento, pois, sem ele, corre-se o risco de ser freado pelas possíveis dificuldades técnicas, pelo fantasma do virtuosismo. Procuro estimular os atores com os quais trabalho a exercer também esse atrevimento, convivendo bem com as suas limitações técnicas e encontrando soluções nas inter-relações dos discursos criativos, para construir o seu próprio discurso polifônico, por meio do qual vai atuar. E, possivelmente, a não ou pouca atenção a essa questão seja a principal razão dos maiores problemas com os quais nos confrontamos nos processos de formação artística. Em especial, penso que seja rara a percepção das dificuldades como impulso para novas descobertas.

Um ator em formação que possui dificuldades com o canto vai certamente encontrar, nos currículos das escolas, disciplinas que têm como objetivo o aprimoramento da sua voz e da sua musicalidade. Porém, na

maioria das vezes, essas disciplinas, em vez de contribuírem para a descoberta de novas possibilidades para o desenvolvimento de uma habilidade, exigem, em curto prazo, um resultado técnico padronizado e que quase sempre não acontece – o que acaba por reforçar naquele aluno a sensação de incompetência e inadequação.

Essa situação, penso que recorrente, provoca um problema ainda maior: a crença, por parte do aluno-artista, de que é absoluta e definitivamente inapto no que se refere a uma habilidade específica. Por exemplo, atores que se julgam irremediavelmente desafinados ou desprovidos da capacidade de dançar – certamente porque têm como referência apenas os pontos de vista da música e da dança sobre o que é cantar ou dançar.

Duas estratégias me parecem adequadas para o enfrentamento dessa questão: aproveitar exclusivamente os recursos que o ator pode oferecer naquele momento de sua formação – mesmo que bastante limitados – como orientadores, por exemplo, para a criação musical. Assim, em vez de se usar uma música que venha a exigir do executante uma habilidade que ele não possui, poderíamos usar os seus limites circunstanciais como parâmetros para a composição de uma nova música. Com isso, pode-se chegar a excelentes resultados expressivos, que atendam plenamente à cena, dando ao ator a oportunidade de se perceber musicalmente capaz. Outra ação muito importante é valorizar o discurso musical que vai além da afinação e dos demais parâmetros tradicionais, por intermédio da prática contínua de exercícios de improvisação e criação que evidenciem a importância e propriedade dos outros múltiplos recursos musicais – variações de timbres, de intensidades, de andamentos, de ritmos – como produtores de sentido cênico.

Em síntese, nos processos de criação cênica, é preciso dar o devido valor aos recursos que os atores apresentam, mesmo que pareçam insuficientes. Manifestações sonoras que, para a arte Música, são inaceitáveis, sob o ponto de vista dramático podem ser não somente interessante como até mesmo as ideais. Em especial, não podemos jamais esquecer que o teatro nasce do Coro, um coletivo cuja habilidade é muito maior que as habilidades dos indivíduos que o formam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MALETTA, Ernani. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **Ensaio de Cena**. 1. Ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. p. 127-140.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NANNI, Andrea (org.). **Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi**. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2010.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros**: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas. 2012. 324 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, MG.

ABSTRACT: The author, based on the premise that the theatrical art has a polyphonic nature and on his idea of polyphonic acting, analyzes strategies that he created and applied in stage productions in which he participated, produced by *Grupo Galpão* (Belo Horizonte/MG) and by *Teatro Laboratorio Toscana* (Florence/Italy), in order to facilitate achieving the desired result, particularly as regards the musical dramaturgy.

KEYWORDS: polifonic strategies; *Grupo Galpão*; *Teatro Laboratorio Toscana*

Pedro
Haddad Martins

Ingrid
Dormien Koudela

E não seria um coconsciente artístico?
Reflexões sobre a criação de um
repertório de experiências dentro de um
grupo teatral de pesquisa.

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão, a partir do conceito de coconsciente – advindo do psicodrama e do trabalho com grupos vivenciais –, do processo de criação e desenvolvimento de repertório de um grupo teatral de pesquisa. Para isto se enfocará o trabalho realizado pela Cia Elevador de Teatro Panorâmico através do sistema improvisacional “Campo de Visão” e do espetáculo “Ifigênia”.

Palavras-chave: Teatro de Grupo; Improvisação; Campo de Visão.

E não seria um coconsciente artístico?

Reflexões sobre a criação de um repertório de experiências dentro de um grupo teatral de pesquisa

PEDRO HADDAD MARTINS¹⁴

INGRID DORMIEN KOUDELA¹⁵

“Pessoas que vivem numa íntima simbiose [...], desenvolvem ao longo do tempo um conteúdo comum, ou que poderia ser chamado de coinconsciente.” Essa citação de Jacob Levy Moreno (1983, p.65), considerado o “pai” – e assumo aqui todos os clichês que esta expressão pode trazer - do psicodrama, é utilizada pela psicóloga e psicodramatista Maria da Penha Nery (2010, p.21) quando escreve sobre teoria dos grupos. A autora completa a afirmação dizendo que “Coconsciente e coinconsciente são, pois, os conteúdos comuns conscientes e inconscientes (sentimentos,

¹⁴ **Instituição:** Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). **Titulação:** Doutorado em Pedagogia do Teatro dentro do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); Mestre em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). **E-mail:** pedrom@uol.com.br

¹⁵ **Instituição:** Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. **Titulação:** Livre-docente, Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). Profa. e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA-USP). **E-mail:** idormien@usp.br

desejos, atitudes, pensamentos, etc.) trocados e criados pelas pessoas nos vínculos”.

Não tenho formação em psicologia ou psicodrama e pouquíssimo sei sobre as teorias de grupo aplicadas às ações terapêuticas. Minha visão sobre estes conceitos é, num primeiro momento, ingênua, pois deliciosamente encantada com o que entreviu. Uma visão norteadas por minha formação e experiência como artista, como ator, como professor de teatro e, principalmente, como membro integrante de um grupo teatral, que tem na criação e pesquisa artísticas o seu objetivo principal.

Segundo esta visão, portanto, a ideia de que existem conteúdos comuns e próprios de cada grupo, que são criados e trocados por seus membros, através dos vínculos estabelecidos, parece potente para pensarmos sobre a questão da grupalidade dentro de um processo criativo (e grupal) em teatro.

Potente também parece a ideia de que cada processo artístico feito em grupo desenvolve um coconsciente e um inconsciente próprios, extrapolando os limites de um trabalho específico, e sedimentando o processo dentro de cada indivíduo como memória e experiência, num processo de alteridade onde individualidade e grupalidade se fundem. Se o coletivo pensa, sente, age de determinada maneira, o que foi responsável por isso (se é que existe um responsável) senão o próprio processo coletivo de criação? Percebo através de minha prática um “lugar” criado pela experiência artística coletiva. O que eu poderia chamar anteriormente simplesmente de “sintonia” ou até “intuição coletiva”, agora pode flertar com os valores que trazem os termos coconsciente e inconsciente, vindos do universo do psicodrama e do trabalho com grupos vivenciais. Assim a “intuição coletiva” – num primeiro momento abstrata, subjetiva - adquire um

caráter de elemento construído através do trabalho e é gestada dentro do processo de criação do grupo.

Como ator, eu afasto a ideia de que a “sintonia” entre membros do meu grupo é algo quase metafísico, e entendo o trabalho artístico diário e a pesquisa como responsáveis pela construção desta “sintonia”. Esta construção será exemplificada mais a frente ao abordarmos sobre a narração do processo do espetáculo “Ifigênia”.

Eu mesmo sou sujeito de um processo artístico teatral grupal – e quando digo artístico, enfatizo o objetivo do trabalho que é a investigação e a sistematização de processos em linguagem teatral –, que é desenvolvido há 15 anos pela paulistana Cia. Elevador de Teatro Panorâmico¹⁶. Ou seja, trabalho há 15 anos com o mesmo grupo e as divagações feitas nos parágrafos anteriores são, antes de tudo, frutos de minha experiência empírica dentro deste coletivo. Nosso processo, que narro a seguir, se aproxima da definição do que seria o desenvolvimento de um coconsciente e de um coinconsciente propostos por Moreno (1983). Podemos assim ressignificar nossa prática através de novos conceitos, enfatizando sua característica de processo aberto, sempre em diálogo com diversas outras áreas do conhecimento.

¹⁶ A Cia. Elevador de Teatro Panorâmico é um núcleo permanente de investigação em linguagem teatral. Fundada em julho de 2000 em São Paulo-Capital, apropria-se dos mais diversos temas para dialogar diretamente com o homem contemporâneo. A Cia. mantém uma sede e um pequeno teatro na mesma cidade, o Espaço Elevador, que mantém intensa programação de cursos, mostras, encontros temáticos e apresentações de grupos convidados. São 14 os espetáculos já montados, todos dirigidos pelo diretor artístico Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto. Indicada diversas vezes ao Prêmio SHELL de Teatro e ao Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro, a Cia. já foi contemplada três vezes pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo.

Participei da fundação da Cia. Elevador em 2000 e, desde então, além de diversas funções como administrador e produtor, meu maior papel é como ator. Foram 14 espetáculos encenados e diversas outras ações performativas, algumas de intervenção no espaço público. Durante estes 15 anos não houve nenhum ano em que estive fora dos palcos ou sem trabalhar dentro da sala de ensaio sempre com o mesmo grupo - que sofreu diversas alterações com o tempo, obviamente.

A Cia. tem como objetivo a verticalidade de sua pesquisa em linguagem cênica e a horizontalidade da abrangência e democratização desta, daí o nome “Elevador Panorâmico”. Trabalhamos com diversas linguagens e materiais criativos, estabelecendo diálogo com as questões da contemporaneidade. A verticalidade de nossa pesquisa se dá através da sistematização teórico-prática de um exercício improvisacional chamado “Campo de Visão”, desenvolvido pelo diretor artístico da Cia., Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, há mais de 20 anos e tema de sua Dissertação de Mestrado¹⁷. Este exercício faz parte de todos os nossos processos criativos, nos unificando como artistas em torno de uma linguagem comum, tornando-se manancial inesgotável para a criação e responsável também pelo estabelecimento de nosso coconsciente e inconsciente.

O “Campo de Visão” pode ser considerado a espinha dorsal de criação do grupo. Independente da linguagem escolhida para cada próximo trabalho, durante o processo sempre passamos pelo “Campo de Visão”. Nos espetáculos “Amor de Improviso” (2003) e “Ifigênia” (2012) este exercício foi levado ao palco e adquiriu o status de linguagem cênica. Seus preceitos

¹⁷ Defendida em 2003 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob o título “O Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica” e orientação do Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida.

simples, radicais e, por isso, generosos, potentes, tornaram-se o modo como o grupo enxerga tanto o fazer artístico como a relação entre seus membros.

No livro “Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica” (2011, p.41), Lazzaratto explica suas regras básicas e alguns de seus princípios:

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática.

Trata-se de uma Improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores. Tarefa difícil pois o condutor, sendo um olhar de fora, deve também estar em profunda sintonia com os participantes para que sua condução não bloqueie o movimento criativo. Improvisação que exige dos atores um apuro em suas faculdades sensoriais, abrindo espaço para suas intuições e para as cancelas de seus inconscientes para acessarem uma nova dimensão criativa, fora do tempo-espaço convencional. Expansão da consciência do “self” em busca de uma consciência coletiva sem que se abra mão da individualidade.

A consciência coletiva da qual Lazzaratto fala não seria justamente o coconsciente ao qual se refere Moreno? Aqui, essas duas visões da criação do que poderíamos chamar de “repertório” coletivo, se unem independente de seus diferentes objetivos – mas ambas remetem à ideia de construção/criação em grupo. Lazzaratto, inclusive, se utiliza de termos oriundos do universo da psicologia, como “self”, que nos remete ao trabalho

com grupos vivenciais, ambiente onde “O grupo define uma totalidade que sugiro chamar de *self grupal*.” (FREITAS, 2005, p.47).

Também conseguimos estabelecer uma relação entre a tarefa do condutor no “Campo de Visão” e no trabalho com grupos vivenciais. “Coordenar um grupo vivencial implica encarregar-se do estabelecimento e manutenção de um campo interacional, no qual símbolos possam se definir, apresentar, interagir e ser, em alguma medida, assimilados à consciência.” (FREITAS, 2005, p.50). É exatamente o que se faz no “Campo de Visão”. O condutor escolhe, por exemplo, um indivíduo que será líder de um movimento coletivo. Todos os outros indivíduos o seguem (respeitando a regra de que só se pode seguir o que estiver em seu campo de visão), tentando ser o mais fiel possível ao movimento do líder. Ao realizar o movimento do outro com precisão, me coloco num lugar onde não estaria se não fosse a interação com o outro, amplio assim meu repertório gestual e imagético. O movimento do outro agora é também meu, é também nosso. Num determinado momento não importa mais o que, ou quem, foi o elemento disparador do movimento que agora pertence a todos. O movimento agora é do grupo, não tem autoria individual. É meu, mas também é dele. Se fui eu quem o iniciou, ele certamente foi ressignificado a partir dos outros que me seguiam. Eu sou eu, mas também sou o (e estou no) outro que se apropriou do meu movimento. “Exercita-se assim uma troca de estímulos profunda e dinâmica em um processo de interpenetração para a construção poética em que não percebemos mais a real origem daquele “gesto”, não distinguimos ao certo a “mente” que o articulou, porque não é isso que importa e sim a experiência integradora.” (LAZZARATTO, 2011, p.45)

Nesta prática, inúmeros, infinitos símbolos são criados, redefinidos, ressignificados. Tudo o que é desenvolvido faz parte de um repertório vivencial, grupal, gestual, coletivo, criado a partir da experiência artística do grupo. A reflexão, o pensamento após a prática, é fundamental para que, como no exemplo de condução de um grupo vivencial acima, possamos assimilar os símbolos à consciência do grupo, e fazer desta criação material para a tessitura cênica. Aqui, o “trazer à consciência”, os símbolos criados, tem objetivo artístico. O condutor tem papel fundamental no levantamento dos elementos processados durante o jogo, já que cabe a ele um olhar de fora, sensível, sensibilizado, que os jogadores, com outra qualidade de envolvimento, não têm. Assim cria-se, objetivamente, um coconsciente “artístico”: os símbolos criados na interação entre os membros do grupo são trazidos à tona e tornam-se repertório comum e coletivo, próprios a todos os envolvidos.

Como exemplo posso citar o processo de ensaios do espetáculo “Ifigênia”¹⁸, baseado na obra de Eurípedes “Ifigênia em Áulis”¹⁹, texto escrito por Cássio Pires e direção de Marcelo Lazzaratto. Todos os nove atores sabem o texto da peça na íntegra, que é dividido dramaturgicamente entre Mar (falas de um suposto coro) e Onda (falas que seriam de determinado personagem, como em “Onda/Clitemnestra”, “Onda/Aquiles”,

¹⁸ O Espetáculo “Ifigênia” estreou dia 27 de março de 2012, no SESC Belenzinho em São Paulo-SP, com elenco formado por nove atores e dois músicos. Foi indicado ao Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2012 nas categorias Dramaturgia, Elenco e Espetáculo em Sala Convencional e ao Prêmio Shell SP 2012 na categoria Iluminação. Viajou pelo interior de São Paulo (contemplado pelo Edital do Estado de São Paulo PROAC Circulação 2013) e pelo Brasil (contemplado pelo Prêmio Nacional Myriam Muniz de Circulação de Espetáculos Teatrais).

¹⁹ Na história, Agamêmnon, comandante das forças gregas que se preparam para atacar Tróia, é compelido a sacrificar sua filha Ifigênia para que a deusa Ártemis cesse o longo período sem ventos que impede o embarque dos gregos.

“Onda/Ifigênia” e “Onda/Coreuta”), enfatizando a ideia de um coletivo sempre em movimento, no qual algumas individualidades eventualmente se destacam como *ondas*, somente para depois voltar ao *mar*, de onde foram gestadas. Abaixo segue um trecho do texto - nesta parte, Ifigênia chega ao porto de Áulis com sua mãe, Clitemnestra, sem saber que foi até lá para ser sacrificada.

MAR

Na noite escura,
O menino chora.
Na noite escura,
O menino anseia.
Pela luz do dia,
Pela praia vazia,
Pelo verbo poder

ONDA/COREUTA

Agora, nessa manhã, deverá chegar um carro.
Veremos, então, Ifigênia, filha do rei.
Veremos, a seu lado, o pequeno Orestes.
Veremos, também, Clitemnestra, filha de Tíndaro.

ONDA/CLITEMNESTRA

Parece-me um presságio muito favorável
Esta acolhida plena de bondade
E estas expressões cheias de bons augúrios.
Elas trazem esperança de felicidade
Para o casamento de minha filha.
Desce, meu bem, desce, Ifigênia,
Fica aqui, perto de mim, de tua mãe.

ONDA/COREUTA

Ifigênia, nessa hora, verá Agamêmnon.
Deverá, então, alegrar-se.
Deverá, então, passar por sua mãe e lançar-se aos braços do pai.

ONDA/IFIGÊNIA

Mãe, não se aborreça com o meu impulso!

ONDA/CLITEMNESTRA

Não, minha filha, você está certa.

De todos os filhos que gerei, você foi sempre a mais querida por seu pai.

A peça é “jogada” dentro das regras do que chamamos de “Campo de Visão Livre”, em que não existe um condutor de fora e cada ator pode escolher livremente quem seguir dentro da dinâmica do “Campo de Visão”. Eu, como ator, tenho autonomia para eleger o líder de um movimento ou para abandoná-lo, do mesmo modo que posso ser eleito líder por outro ator, ou por outros atores.

É interessante destacar que a escolha da peça levou em consideração sua temática abordando justamente o embate entre o indivíduo e o coletivo, como destaca Lazzaratto em texto produzido para o release do espetáculo em 2012:

Nessa tragédia de Eurípedes, vemos com clareza como o indivíduo, além das vontades dos deuses, usa de sua consciência para escolher o seu destino. Ifigênia compreende a função e o valor de sua vida quando percebe a necessidade de sua nação e se entrega ao sacrifício. Eurípedes mostra o embate interior que a protagonista sofre entre seu desejo individual e a necessidade do coletivo, antevendo o homem como senhor de suas ações.

Deste modo, a temática da peça se ajusta perfeitamente às regras do jogo de encenação proposto. Nós, como atores, somos responsáveis por nossas escolhas individuais, mas não podemos perder de vista que estamos a serviço de algo maior, de uma narrativa coletiva. As escolhas devem ser feitas a partir do coletivo e, por outro lado, são estas escolhas que dão forma e qualidade ao coletivo de onde elas foram geradas. Individualidade e coletividade se unem e se resignificam constantemente. Eu como ator, assim como Ifigênia na fábula de Eurípedes, caminho na tênue linha entre meus impulsos individuais e “a necessidade do coletivo”, até que esta linha se esfumace, e a separação entre um e outro não seja apenas a tentativa de colocar em palavras algo que só a experiência define.

Durante a peça temos a obrigação coletiva de falar o texto inteiro, respeitando a ordem das falas, passando pela narrativa completa. Mas quem assume determinada fala ou se destaca como determinado personagem, isso só é decidido na hora, durante o jogo. O espetáculo nunca é o mesmo. Posso ser “Onda/Menelau” hoje, e “Onda/Ifigênia” amanhã. Posso ser todos e posso ser nenhum. Posso ser individualidade (onda), posso voltar ao coletivo (mar). Posso ser protagonista, antagonista, deuteragonista, coro. Mas, então, como ensaiar uma peça em que o resultado será determinado pelo jogo de cada dia?

Ensaiai “Ifigênia” é jogá-la à exaustão, é incorporar as memórias desta experiência como imaginário para o próximo jogo. É elaborar um coconsciente e um coinconsciente próprios a este trabalho, que podem ser acessados durante a encenação como repertório artístico comum (gestual e imagético) do grupo. Aqui, conseguimos praticamente perceber a construção do que, anteriormente neste texto, chamou-se de “intuição coletiva” ou “sintonia”.

Podemos exemplificar isto mais objetivamente através do nosso processo de criação. Num determinado ensaio o diretor, Marcelo Lazzaratto, elege uma temática específica: “hoje trabalharemos a partir de Onda/Ifigênia”. A personagem Ifigênia é o tema do “Campo de Visão” que será jogado hoje. Ele pode ser “tradicional”, com o diretor como condutor (escolhendo quem será o líder do movimento), ou “livre”, no qual cada ator escolhe quem irá seguir (quem irá eleger, em determinado momento, como líder do movimento). Dentro deste universo comum, todos os atores desenvolvem “suas” Ifigênicas. No final deste ensaio eu, como ator, terei seguido várias Ifigênicas de vários atores, e terei incorporado inúmeras imagens e gestos que, a princípio, não eram meus. Terei também contribuído para as Ifigênicas dos outros pois, durante o jogo, outros tantos atores me seguiram. A Ifigênia que tenho em mim agora é uma Ifigênia construída coletivamente, tem um pouco da Ifigênia de cada um. A Ifigênia do outro também me contém. O imaginário criado não tem autoria específica, mas não abduco de minha individualidade, já que “A noção de indivíduo x coletivo” é constantemente colocada em xeque, pois é necessário o perfeito entrosamento entre as necessidades subjetivas de cada ator e as necessidades do todo atuante. O exercício propicia e força o ator a saber impor a sua vontade particular na mesma medida em que impõe um “abrir mão” desta vontade em prol da vontade coletiva.” (LAZZARATTO, 2011, p.47 e 48), exatamente como Ifigênia, que aceitou ser sacrificada em prol da vontade dos gregos.

Ainda sobre o exemplo do ensaio com tema “Onda/Ifigênia”, após a parte “prática”, sentamos e conversamos sobre o que foi feito. O diretor/condutor é fundamental para trazer à consciência de todos os símbolos mais potentes criados durante o ensaio – e estes símbolos podem

ser um gesto, uma imagem, uma atmosfera ou até uma movimentação coletiva - todas as ideias levantadas durante o jogo. Trazida à luz, a criação torna-se estrutura, e faz parte do repertório grupal e pode ser retomada dentro do próximo jogo. Lembro que, num destes ensaios, elaborou-se um gesto (não lembro de onde partiu) que representa de maneira feliz a qualidade de Ifigênia. Um gesto que representava Ifigênia se preparando para encontrar Aquiles, o homem que ela achava que seria seu marido (Agamenon, seu pai, contou esta mentira para atraí-la ao local do sacrifício). O diretor, após o ensaio, trouxe este gesto à luz e, a partir deste momento, este gesto tornou-se um recurso disponível a todos, capaz de ampliar a potência de significação de quem assumisse a "Onda/Ifigênia" eventualmente durante a encenação. Do mesmo modo, em diversos ensaios, foram elaborados gestos referentes a outros personagens, ao coro, ao mar. Isto resultou no que chamamos de "gestoteca". Esta "gestoteca" (que não contém apenas gestos, mas também movimentações, impostações vocais...) me ocorre como um perfeito exemplo do que seria um coconsciente "artístico".

Esta "gestoteca", este coconsciente, elaborado coletivamente dentro do jogo, nos ensaios, serve como repertório do grupo para a encenação, que não é nada mais do que outro jogo. Um jogo no qual os jogadores estão "munidos" de um repertório de movimentos, gestos, ações, climas, relações, ambientações, que favorecem a potência da narrativa e que pertencem ao coletivo e todos podem "usar" com a mesma propriedade de quem os produziu pela primeira vez.

Se eu assumir, em determinado dia, Onda/Agamêmnon, posso potencializar seu significado incorporando um gesto criado na sala de ensaio por outro ator. Posso fazer, por exemplo, um gesto onde alterno punho

serrado num dos braços e mão aberta no outro, representando a dúvida de Agamêmnon, que representa, numa só figura, a Grécia e seus soldados (punho cerrado) e a sua função de pai - e o amor que tem pela filha Ifigênia (mão aberta). Este gesto, antes criado por alguém em específico, ao ser proposto, dentro do jogo por um indivíduo, adquire o status de gesto coletivo. Dentro deste gesto individual está toda a potência do grupo. Ifigênia, quando decide que será sacrificada, carrega em sua decisão toda a vontade do povo grego.

Além da experiência deste trabalho específico, que serve como exemplo de um processo de criação de um coconsciente “artístico” – já que tem como objetivo a criação cênica –, existe também uma experiência mais abrangente, que envolve as relações entre os membros do grupo ao longo de toda sua trajetória, de todas as criações.

Diversas vezes eu, jogando o “Campo de Visão” ou dentro de algum outro exercício de improvisação, me peguei realizando movimentos, gestos, que, após seu impulso inicial, percebi serem de outros colegas. Quando falo que são de outros colegas é porque reconheço nestes gestos características de outras pessoas que trabalham comigo dentro do mesmo grupo. Talvez porque sejam gestos “típicos” desta pessoa que os faz recorrentemente, talvez porque um dia esta pessoa liderou um “Campo de Visão” justamente com este gesto, talvez porque neste gesto está algo mais subjetivo desta pessoa, como a sua energia, seu imaginário. Mas agora o gesto não é mais dela (se é que alguma vez foi). Eu escolhi fazê-lo, ele pertence ao imaginário do grupo e está ali para ser usado. Já vi também gestos “meus” sendo realizados por outras pessoas. Já realizei ao mesmo tempo, sem qualquer tipo de combinação prévia, o mesmo gesto que uma, duas, três pessoas. Chamar isto apenas de “intuição” ou “sintonia” seria tirar o mérito do

trabalho. Neste momento, parece mais potente pensar isto como um coinconsciente “artístico”.

Seria o mesmo coinconsciente que trabalha quando, em cena, eu reconheço minha vontade na atitude de um outro ator: “ eu estava pensando em fazer exatamente a mesma coisa que ele fez na mesma hora...”. Ou quando eu me vejo nos olhos de quem me olha em cena, tendo a certeza de que compartilhamos o mesmo universo imaginário, sem deixarmos de ser nós mesmos, pois, apesar de minha individualidade, depois de tanto tempo juntos eu não tenho condições de saber em que grau o grupo me definiu como o ator que sou e em que grau eu defini as características artísticas de meu grupo. E será que isso importa? A grupalidade não aniquilou minhas vontades, e sim proporcionou um espaço para que elas fossem desenvolvidas em comunhão com as vontades dos outros. Eu não abduco de minha individualidade, mas a potencializo no grupo. O outro ressignifica meu gesto e eu ressignifico o gesto do outro, e contribuo para a criação do coconsciente “artístico”. “Analisar a grupalidade consiste em indagar como o grupo se faz ao se constituir de indivíduos e, ao mesmo tempo, como cada indivíduo se faz ao se constituir de grupos. Desse modo, podemos inverter a clássica e óbvia afirmativa de que o grupo é formado por indivíduos e dizer, com razão, que o indivíduo é formado por grupos.” (AVILA, 2010)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

NERY, M. da P. **Grupos e intervenções em conflitos**. São Paulo: Summus, 2010.

MORENO, J. L. **Fundamentos do Psicodrama**. São Paulo: Summus, 1983.

LAZZARATTO, M. R. **Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

Artigos de Periódicos:

FREITAS L. V. **Grupos vivenciais sobre uma perspectiva Junguiana**. São Paulo: Psicologia USP, 2005. 16(3), p. 45-69.

AVILA, Lazslo Antonio. **As tensões entre a individualidade e a grupalidade**. Rev. SPAGESP [online]. 2010, vol.11, n.2, pp. 4-9.

ABSTRACT: This paper presents an analysis using the concept of “coconsciousness” – that comes from psychodrama and the work with living groups -, of the process of creating and developing a repertoire in a theatrical research group. For this we will focus on the work done by the theatre group Cia. Elevador de Teatro Panorâmico through the improvisational system “Field of Vision” and the play “Iphigenia”.

KEYWORDS: Group Theatre, Improvisation, Field of Vision

Aline
Nunes de Oliveira

Verônica
Fabrini Machado de Almeida

A Boa Companhia:
Sozinhos nós andamos rápido,
em grupo, vamos mais longe.

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a história e os meios de composição da Boa Companhia (fundada em Campinas, 1992). Para tanto, o texto se utiliza de estratégias claras de análise deste material que vem da pesquisadora e não do grupo: o conceito de Dialogia (BAKHTIN) e de Palavra-corpo (NUNES). Assim, será este passeio pautado não só pelo ato de contar o que vemos, mas também como vemos e como é ter seu trabalho visto.

Palavras-chave: Boa Companhia; Dialogia; Palavra-corpo.

A Boa Companhia: Sozinhos nós andamos rápido, em grupo, Vamos mais longe.

ALINE NUNES DE OLIVEIRA²⁰
VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA²¹

INTRODUÇÃO

A Boa Companhia, especialmente no que se refere ao processo de construção dos discursos dos intérpretes em Primus, foi por alguns anos da minha vida objeto de estudo. Compreender por que Primus teve de nascer, como ele foi construído e como foram seus anos de vida diz muito sobre as práticas éticas, escolhas ideológicas, modos de autogestão, filiações e contaminações teóricas desta Companhia, que vive na Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, Campinas, interior de São Paulo, desde 1992.

Nossa estratégia ao longo deste artigo será, primeiro, descrever de que modo olharemos para a Boa Companhia, quais lentes colocaremos entre nossos olhos e aquilo que miramos. Depois, o que vemos e como vemos, do ponto de vista de quem vê – Aline Nunes, a pesquisadora –, e de quem tem

²⁰ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

²¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

seu trabalho visto – Verônica Fabrini, a diretora. Juntas, circunscreveremos 24 anos histórias por meio desta trajetória.

SOBRE AS LENTES

A primeira lente que escolhi para olhar para esta composição foi o conceito de *Dialogia* do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Deste conceito nasceu a minha ideia de *palavra-corpo* (NUNES, 2015), nossa segunda lente aqui, que é o discurso do ator em cena ou a diversidade de emissões de sua presença em atuação. Outro conceito *bakhtiniano* que funcionará como lente para olharmos para o caminho percorrido pela Boa Companhia é a ideia de *Ato*. Assim, entenderemos as escolhas que trouxeram e mantiveram Verônica, Alexandre, Davis, Eduardo e Moacir trabalhando, pesquisando e produzindo.

A dialogia, para o Círculo de Bakhtin, é o conceito que compreende como se dá a criação de um enunciado qualquer. Um discurso dialógico é o resultado deste entrelaçamento, diálogo, fricção, consonâncias e dissonâncias entre vozes. O Professor Carlos Alberto Faraco (2009, p.58) em seu *Linguagem e Diálogo – As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*, coloca que: “‘o verdadeiro ambiente de um enunciado’ (p.272) é o plurilinguismo dialogizado (são as fronteiras) em que as vozes sociais se entrecruzam continuamente de maneira multiforme, processo em que se vão também formando novas vozes sociais.” Desta maneira chegamos as três máximas sobre a dialogia: “a) todo o dizer não pode deixar de se orientar para o ‘já dito’; b) todo o dizer é orientado para a resposta; c) todo o dizer é internamente dialogizado.” (FARACO, 2009. p.59).

Partindo deste referencial, procurei elencar quais vozes comporiam a

dialogia que constrói o discurso do ator, sua palavra-corpo. A palavra-corpo vem da compreensão de que o sentido daquilo que é expresso em cena tem uma componente entonacional e uma componente gestual, para cada palavra emitida por um corpo. Não nos restringimos às palavras somente enquanto vocábulos, vamos além: toda a forma de discurso que cria imagens e compõe ou suscita ideias (enunciados) por meio da imagem e dos sons que vem de um corpo exposto em cena, são por esta perspectiva, repletas *palavras*. Dessa forma, o discurso do ator, sua palavra-corpo, não é o texto, a sua fala, mas a maneira como enunciados passam por seu corpo e transformam-se em *ato*.

Para Bakhtin, *ato* e *ação* são conceitos distintos; certamente, ele desconhecia o sentido do vocábulo *ação* para nós, atores. Entretanto, quando vamos a fundo ao conceito de *ato* para Bakhtin, encontramos um análogo à nossa *ação física* e à nossa *ação vocal* em cena. Veremos a seguir a leitura de Marília Amorim (2009, p.23), uma estudiosa da Filosofia dos Sistemas Simbólicos do Círculo de Bakhtin, acerca destes conceitos:

E o que é *ato* segundo Bakhtin? Antes de mais nada, é importante precisar que “Para uma Filosofia do Ato” trata do ato de pensar ou de criar. Criação teórica e criação artística como unidade de cultura. Mas, sobretudo, é importante precisar que Bakhtin distingue *ato* de *ação*. A *ação* é um comportamento que pode ser até mecânico ou impensado. O *ato* é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao *outro*, o que quer dizer que responde por isso. Uma *ação* pode ser impostura: não me responsabilizo por ela e não a assino. Ao contrário, escondo-me nela. *Ato* é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento.

Bakhtin, em seu *Arte e Responsabilidade*, afirma que os “três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” e termina seu primeiro texto publicado dizendo: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.” (2011, p.33) Para Bakhtin, *ato* e *responsabilidade* são vozes de um mesmo enunciado, partiremos, por tanto desta mesma premissa para olhar para a palavra-corpo e para olhar para a trajetória da Boa Companhia.

Compreendemos, então, *ato* como um conceito análogo ao que chamamos no teatro de *ação*, afinal, nos expomos e nos responsabilizamos por cada *ação* ou *ato* que realizamos em cena. Por esta perspectiva, os espectadores diante da palavra-corpo de um ator em cena são guiados por uma “forma” (um desenho que este corpo traça no espaço da cena), uma “música” (criada pela entonação vocal) e, por fim, são encaminhados a um “entendimento” (por meio de uma “lógica”) que vem tanto da unidade de cada ator quanto da interação deste com os outros elementos da cena. Estes “outros elementos” são os demais atores, a direção, o espaço, o tempo, os objetos, os sons, o que se vê e como se vê por meio da luz e da luminosidade, os figurinos, os cenários e adereços, a dramaturgia, as relações internas ao grupo e seus combinados éticos, o treinamento ou as técnicas de autocultivo, até as políticas de fomento e os meios que a arte tem para sobreviver e como todos esses e outros elementos, em diálogo, podem chegar até o espectador.

Desta forma, uma palavra-corpo enunciada, viva e plena de sentido, como as dos intérpretes de Primus, pode ser considerada como a composição de três elementos distintos conforme já vimos: gesto corporal ou ação física, entonação ou ação vocal e significado semântico da palavra

ou sentido estarão condicionados à interação de quatro grandes vozes. Gesto, entonação e sentido sofrem, segundo a perspectiva empregada aqui, a influência da *voz da materialidade*, da *voz do imaginário*, da *voz da ideologia* e da *voz da intuição*. É o diálogo estabelecido entre essas vozes que transforma o desenho da matéria, transforma a entonação na emissão e chega a transformar o significado semântico das palavras. Por conseguinte, toda a enunciação se torna condicionada à diretriz axiológica do enunciador, por este motivo a trajetória da Boa Companhia está absolutamente imbricada com a forma como estes artistas compõem.

Por este ponto de vista, a *matéria*, a *imaginação*, a *ideologia* e a *intuição* estão sempre lá no cerne de uma *palavra-corpo* e, justamente por isso, nenhuma delas poderá tornar-se “inaudível”, elas podem soar baixas, menos potentes que outras, mas não “desaparecem”. O que varia e modifica a natureza das *palavras-corpo*, por conseguinte, é o modo de interação dessas vozes, se elas se hierarquizam na construção do discurso, soando mais fortes que outras, ou se são equipolentes neste diálogo.

Partiremos destes pressupostos conceituais para assim olharmos para o corpo enquanto matéria, para a imaginação, para as questões ideológicas e questões intuitivas como os grandes compêndios vocais na composição do discurso cênico do ator, assim, percorreremos juntos o caminho feito pela Boa Companhia.

SOBRE AQUILO VI E O **ATO** DE VER O OUTRO

Minha intenção ao falar da composição de colegas atores nunca foi esconder-me por trás de um discurso acadêmico disfarçado de imparcial. Nunca poderia fazer isso, primeiro, porque *não há álibi para o ato*, conforme

já vimos; segundo, porque não deveria ser este o esperado de mim, que eu me colocasse como voz na dialogia do meu próprio discurso? Me envolvi, me comprometi, me confundi com a história que contava, que em parte era a minha história também. Estudei na mesma escola que Fabrini e fui aluna dela como os bons companheiros. É desse lugar que eu escrevo: de dentro e de fora, ao mesmo tempo. Então, sigamos assim...

Para que possamos compreender quem é a Boa Companhia é necessário revelar um pequeno histórico do grupo. Assim será possível um entendimento mais completo das palavras-corpo em Primus e como se estrutura o coletivo e os discursos que compõem. A Boa Companhia, de Campinas, formada em 1992 por atores vindos do curso de Artes Cênicas da Unicamp, tem como diretora artística a Professora Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida, que foi aluna da primeira turma de bacharéis em Artes Cênicas, pela mesma Universidade. Hoje, Verônica divide-se entre a atividade acadêmica, na Unicamp, e a artística, na Boa Companhia. Todos os seus quatro atores dedicam-se à pesquisa cênica e acadêmica. Tal informação revela um importante aspecto da *voz da ideologia* – a formação comum a todos. Podemos afirmar que figuras como o Professor Márcio Aurélio e o Professor Márcio Tadeu, entre outros professores fundadores da pedagogia empreendida no curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, exercem forte influência sobre as vozes que compõem as *palavras-corpo* desse grupo por terem sido professores de Verônica e dos quatro atores da Companhia.

Outra possível curiosidade a respeito do grupo é o fato de ser um coletivo formado exclusivamente por atores homens, liderados por uma diretora mulher, o que não foi uma opção. Não houve intencionalidade nenhuma nessa configuração, ao contrário, ela deu-se pelo fato de que todas

as mulheres do grupo, coincidentemente, terem saído da Boa Companhia por circunstâncias diversas. O que ocorre em decorrência disto é que a partir de 1998 a Boa Companhia, que contava com um repertório de oito espetáculos, vê-se mergulhada em uma crise. Contudo, as crises também servem para realinhar as trajetórias, oferecer novas perspectivas e foi exatamente o que ocorreu. Verônica é categórica ao afirmar a importância que Ju Monteiro, Fernanda Ferrari, Poena Vianna e Simone Evaristo tiveram na fundação da Boa Companhia e o quanto foram fundamentais para o coletivo. Todas permanecem em luta e seguem defendendo um projeto político para o ofício do teatro muito semelhante ao exposto neste artigo.

O objetivo inicial da Boa Companhia era fazer um teatro comprometido com a pesquisa artística do ator, no interior, em Barão Geraldo. Isso parecia possível, embora não fosse tarefa fácil. Em Barão Geraldo, a matriz deste ideal de descentralização do eixo de produção e circulação do teatro, na época, quase que exclusivos do Rio de Janeiro e de São Paulo, vem de Celso Nunes e de seu coletivo, *O Pessoal do Vitor*. Em 1979, Celso funda o germe do que seria o curso de graduação de Artes Cênicas da Unicamp e, enquanto isso, paralelamente, Luís Otávio Burnier vem se articulando para em 1985, fundar o Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp, *Lume Teatro*. A trilha aberta pelo *Pessoal do Vitor* atiga a chama da atividade teatral mais artesanal, mais do “ofício” do que da “indústria” e dá força para o estabelecimento da Boa Companhia e, mais tarde, em 1998, do *Barração Teatro*, fundado também em Barão Geraldo por Tiche Vianna e Esio Magalhães.

Para Verônica, inspirada em *A Poéticas do Espaço* de Gaston Bachelard, “os grupos carregam a aura do lugar, do ninho, da sua história. É uma marca indelével”. Menos heroica do que possa vir a parecer, a intenção

de fazer da sua casa um útero que gesta teatro é mais uma necessidade ou, nas palavras da diretora, “algo que precisa ser feito”.

Contudo, não era fácil manter-se em treinamento seis horas por dia, cinco dias por semana, sem fomento. Após a crise da saída das mulheres, vem a rearticulação, a reinvenção do grupo e ela deu-se por meio da criação de Primus. Moacir relata, em entrevista, esse período da seguinte maneira:

Na verdade, um traço da Boa Companhia é a pergunta: sobre o que queremos falar? O grupo estava em uma sinuca, todas as mulheres tinham saído e inviabilizaram o nosso repertório até então, e nos perguntamos: O que vamos fazer? E era bem a posição do macaco. A Verônica lembrou desse conto que o Eduardo havia trazido para uma oficina e calhou de ser muito o que a gente queria dizer. E nessa época a gente treinava seis horas por dia, de segunda a sexta. Então, a impressão que eu tenho é que o que viesse a gente traçava, porque a gente estava muito afinado. Foi o que permitiu levantarmos a peça em um tempo muito curto, dois meses e meio. Como a gente passava muito tempo junto, a gente entendia muito bem o que o outro fazia.

Nesse momento da conversa, Alexandre contribui com um dado importante: “Havia um desfalque presente, não como um dado de frustração; mas quando entra um elemento novo em um grupo, esse elemento modifica tudo. Se um elemento sai, o grupo também se modifica. Saíram quatro pessoas. “Como vamos nos entender em quatro?” Então eu perguntei: “como vocês se viram diante desse fato, afinal, saíram todos os elementos femininos, só restou a Verônica?” – Verônica responde: “Ficou a dona da bola, não é? Cá entre nós?” Ao que Moacir completa:

Não foi porque ela era a dona da bola, não. Porque quando tudo ocorreu, nós também poderíamos ter escolhido sair.

Mas escolhemos ficar. Uma vez ouvi uma frase da Ariane Mnouchkine que dizia: “Sozinhos nós podemos andar mais rápido. Em grupo, vamos mais longe.” Escolhemos ir longe.

O que se mostra evidente por meio desse diálogo é que “Primus” consolida-se como algo além do produto artístico. O meio e a mensagem da peça apresentam-se como bandeiras de um trabalho estético, ético e pedagógico do grupo. O material musical, gestual e o ponto de vista ideológico sobre o macaco/homem/ator, criado a partir do conto de Kafka, dão o tom dessa obra. Outra questão importante que começa a se revelar é a relação que os atores estabelecem entre si e com a sua diretora. A relação de fé na condução de Verônica configurou uma voz importante na ocasião em que a obra foi composta. Moacir Ferraz aponta que,

Isso foi muito importante na criação do Primus, a nossa relação com a Verônica. Porque eu acredito que nem ela sabia para onde estava nos levando. Porque essa é uma característica da Verônica, ela vai entendendo a coisa na medida em que a coisa vai acontecendo. O espetáculo é o fiel da balança. Sem dúvida, o Primus é uma grande obra da Verônica. A gente não tinha, na época, condições de dialogar com ela de igual para igual. A gente ia fazendo tudo que ela falava para a gente fazer. Hoje em dia, seria diferente, obviamente, tanto que hoje é mais difícil fazer uma peça. A gente amadureceu artisticamente. Temos os nossos pontos de vista e não aceitamos de cara o que ela propõe. Tem um questionamento aí. Mas naquele momento tinha muita fé. Quando a gente criou a “Boa Companhia” a diretora artística era a Verônica e pronto. Ninguém ali tinha estatura para questionar isso. E foi exatamente isso, um dos grandes facilitadores da montagem.

A “Boa Companhia”, no que tange às relações internas, é

absolutamente democrática. Da produção à direção, todos têm voz. Não estavam presentes somente elenco e direção; Cassiane Tomilhero, a produtora-executiva da companhia, que representa a relação do coletivo com o mundo, também esteve presente à entrevista, bem como Silas Oliveira, músico e atual diretor musical²² de Primus, que também compartilhou conosco dessa conversa, proporcionando a mim, como pesquisadora, todo um universo além de perguntas e respostas, que não pode ser explicado exclusivamente por meio da transcrição das palavras, das elocuções verbais. Volto a afirmar que, desde a primeira análise, em que estive como pesquisadora assistindo a Primus, pude verificar que o elenco é formado por um perfil de atores muito raro no meio comercial e bem mais recorrente no ambiente do teatro de pesquisa. Os atores da Boa Companhia montam os caixotes de madeira do cenário, suam como trabalhadores braçais e, ao fim das estafantes apresentações, têm como única exigência uma jarra d'água. Nada de toalhas brancas, como exigem os *pop stars*, pois na Boa Companhia “os artistas são de carne e osso e aqui não temos truques para te enganar”.²³

No que diz respeito aos rituais de descobertas e apropriações das *vozes da materialidade, do imaginário, da ideologia e da intuição*, a Boa Companhia, em Primus, desde os tempos de montagem/criação do espetáculo, foi realizando um trabalho estafante fisicamente e denso em conteúdo. Alexandre Caetano conta um pouco desta trajetória:

Qual foi o tombo da bicicleta que fez você andar de bicicleta?
Não gostaria que as pessoas compreendessem Primus como

²² O primeiro diretor musical de Primus foi o cantor Max Costa.

²³ Trecho da versão do texto do espetáculo *Mr. K e o artista da fome* também baseado em um conto de Kafka, *Um artista da fome*, do repertório da Boa Companhia.

vindo do nada. Não foi. No “Love me” (*espetáculo da companhia que antecedeu Primus, criação do grupo e direção de V Fabrini*) a gente começou a trabalhar sobre o eixo da musicalidade. (...) O Primus não veio do nada. O Primus é a somatória daquilo que nos afetou. E muitas vezes a gente nem sabia ainda o que nos afetava. Os trabalhos acadêmicos vieram depois do Primus. Ali a gente formalizou e compreendeu muitas coisas.

Quando nos deparamos com os trabalhos acadêmicos dos atores desse coletivo, podemos notar a forte influência das quatro vozes que compõem as palavras-corpo dos intérpretes contempladas em suas reflexões acadêmicas: a investigação de Alexandre, sobre a percussão; de Daves, sobre a capoeira e o jogo; de Eduardo, sobre as matrizes corporais dos animais; de Moacir, sobre a voz e a palavra no ofício do ator, facilitaram em muito o meu trabalho. Diante da contundência de tal material de registro sobre “Primus” que encontramos nos trabalhos dos três primeiros, somado ao enorme material de entrevista, posso dizer que dispomos de matéria vasta para compreendermos e descrevermos como se processaram e ainda vêm se processando as vozes nas palavras-corpo destes intérpretes nesta obra e em todos os trabalhos posteriores.

Podemos dizer que o processo de construção da Boa Companhia começou nos primeiros dias de aula na Graduação, no ano de 1992, na disciplina “Dança, Música e Ritmo”, ministrada aos nossos intérpretes pela, então, nova professora do Departamento de Artes Cênicas, Verônica Fabrini. Ali se conheceram e começaram a explorar as possibilidades da voz da *materialidade* pelas mãos, justamente, dela. Foi nesse momento que alguns dos, então, jovens atores começaram a relacionar o corpo em sincronia com estímulos musicais, com a intenção de compreenderem fisicamente a

questão rítmica interna e externa relacionadas ao trabalho do ator. Logo em seguida, suas materialidades foram instrumentalizadas pela capoeira, que lhes proporcionou elasticidade, consciência de suas potencialidades físicas, e ampliou suas possibilidades de desenhos no espaço. Tal arsenal físico e simbólico veio a eles pelas mãos do mestre Jaça, funcionário e colaborador do Departamento de Artes Cênicas.

Nesse processo, o estudo da percussão aparecia como mais um elemento da base musical e corporal dos intérpretes. Nasceram, alguns anos depois, as primeiras experiências práticas de composição e talvez as mais emblemáticas desse período pré-Primus, sejam, “Otelo” e “Love me”. Nessas experiências cênicas, as conquistas nas palavras-corpo dos atores enriqueceram e fundamentaram questões importantes para a criação em Primus que depois se tornariam pilares da própria companhia.

A musicalidade figura, talvez, como um dos mais relevantes. As relações começaram a se estabelecer por meio de uma hierarquização inicial estabelecida entre mestre e discípulos. Detentora da experiência, do conhecimento técnico e teórico, Verônica tomou esse papel para si desde o princípio de maneira natural e, depois, também naturalmente, este papel foi diluindo-se entre todos. A capoeira, enquanto instrumento pedagógico do ator, oferece incontáveis contribuições para as demais vozes que constituem as palavras-corpo dos intérpretes da “Boa Companhia”. Nessa indissociação do ritmo com o teatro, Primus vai às últimas consequências e, para Verônica,

A percussão é o elo entre as vozes, ela abarcava do ponto zero do macaco, que era a sonorização gutural, pegava a questão dos tambores, depois o tempo mecânico do relógio e o sapateado. Se a gente pensar que evolução é um caminho no tempo e que o ritmo é a matriz que modula o tempo, na minha percepção do caminho deles na peça, a questão do

trabalho com o ritmo e com a percussão é a chave. Percebendo como isso os mobilizava, pensando no tambor e no sapateado, o couro e o metal, que são elementos concretos que você desperta, referentes ao animal e ao humano, é importante dizer que o couro e a madeira evocam um tipo de ancestralidade diferente de quando você percute o metal, no caso do sapateado. O ritmo é a liga que conta a história da “involução” de Pedro e é por causa dessa “involução” que eu chamo o Primus de “o fracasso de Prometeu”. O ritmo como elemento que proporciona a interação das vozes, conduzindo a construção rumo à polifonia, integrando a vida e a arte por meio da ética do trabalho contínuo do artista sobre si, é um desses conceitos. O ritmo e o estudo da percussão, do tambor aos sapatos, leva o elenco a experimentar sua ancestralidade (trabalho sobre a voz da intuição), comunicando ao receptor a evolução terrível do macaco por meio das matrizes corpóreas do “corpo do macaco”, passando pelo “corpo do homem rústico”, pelo “corpo do homem comum” até chegar ao “do *pop star*”. Daquele que bate no peito até aquele que canta e sapateia no *music hall*.

O binômio Natureza e Cultura e a valorização do intuitivo como engenho de novas descobertas foi uma tônica introduzida no processo de Primus, que permanece até hoje na companhia e é objeto de pesquisa do ator Eduardo Osório. Osório vai falar de um “corpo biológico” em sua pesquisa e esse “aproximar-se do seu próprio corpo biológico”, de que fala é, justamente, o que chamo de ativar-se por meio da *voz da intuição*. Dentro dos estudos realizados pelo coletivo a respeito dessa ativação do corpo biológico, deparamo-nos com as investigações sobre o grotesco, contribuição ideológica de Bakhtin e de seu estudo sobre *A cultura popular na Idade média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. O autor revela as características corporais da cultura popular da Idade Média, fala da incompletude daquele corpo e de sua estreita relação com a natureza,

“misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas” (BAKHTIN. 1999, p.24.)

Essa busca pela corporeidade animal também tem contribuições de Nietzsche. O filósofo alemão influencia a palavra-corpo em *Primus*, por meio de suas formulações que levam para o campo das artes a cisão entre o homem e a natureza, realizada culturalmente no ocidente pelo pensamento socrático. Um à parte importante é que o mundo eurocêntrico e branco que domina o resto do planeta, miscigenado e não-europeu, por meio da imposição de uma supremacia cultural, bélica e econômica, é uma das temáticas não só de *Primus*, mas da Boa Companhia. Essa discussão desenvolve-se a partir do questionamento da visão trazida pelo filósofo grego Sócrates, que acreditava que o saber intuitivo era “pervertido e repudiável”, o que, segundo Nietzsche, distancia a cultura da natureza humana, levando o homem às raias da “involução”, proposição aceita e defendida pelas palavras-corpo em *Primus*. Este espetáculo provoca uma evolução e é marco não só na história da Boa Companhia, como também é uma marca na vida dos quatro atores e de sua diretora. Como nosso ofício não tira férias, somos sempre atores. A vida, sob esta perspectiva, torna-se um grande laboratório para a arte e a arte uma forma de aprimoramento para a vida. Sabemos que a ética liga *matéria* e *intuição* à *ideologia*, mas, para que tal elo se estabelecesse, os intérpretes da Boa Companhia tiveram de desenvolver suas vozes *do imaginário*.

Esse trabalho sobre si, que é ideológico, dá-se não só pela aquisição de conhecimento teórico sobre Paulo Freire, Ana Maria Freire, Stanislavski, Kusnet, Artaud, Nietzsche, Barba, Grotowski, Laban, Dalcroze, Zumthor, Brecht entre muitos outros, mas também é proveniente da experiência com Márcio Aurélio, Márcio Tadeu, Lúcia Fabrini, Maria Isabel Fabrini, Sérgio

Silva, João Carlos Dalgalarondo, Jacinto Rodrigues (o Jaça) e muitos outros, bem como também se relaciona com as muitas horas de treinamento do corpo físico. Tudo isso nos encaminha à compreensão de que, por mais que a pergunta de base da Boa Companhia fosse – Sobre o que a gente quer falar?– o que demonstra em um primeiro momento uma relação forte com a ideologia, preocupação revelada por toda a poética cênica do espetáculo *Primus*, vai além do espetáculo como obra. Ocorre também uma busca contínua por um discurso que não hierarquize vozes, que não dê a nenhuma delas o *status* de solista, conduzindo o grupo a busca de uma polifonia entre as vozes. Essa busca é representada por um exercício ético que integra arte e vida, corpo e mente, indivíduo e coletivo, animal e homem, natureza e cultura... Enfim, esses universos tão próximos em suas raízes e tão brutalmente separados por uma cultura apolínea que diz visar o sublime, o bom e o verdadeiro, mas que tem produzido ao invés de homens melhores, macacos amestrados desfeitos de suas naturezas.

SOBRE A PERSPECTIVA DE QUEM É VISTO EM ATO

Para iniciar esse diálogo, tomo como base o texto da pesquisadora Ileana Diegues, *La “efectividad” de la “acción” en la “escena contemporánea - ¿La práctica estética como acto?*²⁴. A pesquisadora abre o artigo com uma epígrafe de Baktin de 1919, dois anos após Kafka ter escrito *Comunicado a uma academia*, texto base do espetáculo *Primus*: “Devo responder com minha vida por aquilo que vivi e compreendi através da arte,

²⁴ Texto enviado pela autora como parte do apoio teórico ao projeto Bonecas Quebradas (Itaú Rumos, 2015)

para que todo o vivido e compreendido não permaneça sem ação na vida.
(BAKHTIN, 1992)

Estas palavras nos conduzem a uma reflexão sobre a responsabilidade do artista; responsabilidade em seu sentido primeiro, de resposta, uma resposta ao mundo. Esse deve ser o compromisso e o desafio primeiro do artista e também daquele que recebe a obra. Este é o elo que os une: o *caminho de volta ao mundo* e a ação no mundo. Parece óbvio, mas é uma prática frequentemente esquecida, pois muitas vezes nos atentamos para a noção de ação enquanto execução performática ou teatral e deixamos em segundo plano a noção de ação enquanto ato que compromete a totalidade do ser no mundo. Bakhtin insiste nisso ao problematizar a oposição entre o mundo da cultura e o mundo da vida. Ainda que tantos tenham como lema a aproximação entre arte e vida, pergunto até que ponto uma ação na arte consegue ser concebida e sustentada como um *ato na vida*. Pergunto até que ponto as “linguagens desapaixonadas da indústria dos *papers*”²⁵ (agora catalogados em *qualis* A, B, C, etc) têm colaborado para esse *ato*, visto que ao se tornarem *papers*, parecem perder sua potência de ação? Estaria certo Hamlet, ao perguntar-se se empreitadas refletidas de mais perdem o nome de ação?

Bakhtin é claro em sua posição de que a crise contemporânea (e vemos isso agora com uma evidencia apocalíptica) é basicamente uma crise do ato ético contemporâneo, visto que se abriu um abismo entre o motivo de um

²⁵ RICHARD, Nelly. **Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana**. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 455-470. Acesso ao texto completo:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

ato e seu produto. Como recuperar a concepção bakhtiniana de “vida como ato ético”? Novamente Bakhtin: “yo actúo mediante toda mi vida, y cada acto y cada vivencia aislada es un momento de mi vida em cuanto actuar ético”. (BAKHTIN, 1997)

Reforçando a fala de Aline, de que Ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro, faço ecoar também a voz de Artaud em seu *Para acabar com o julgamento de Deus*: “é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.”

A criação do espetáculo *Primus*, foi uma resposta ao mundo e também uma resposta à arte. Resposta a uma encenação deslumbrante de uma atriz venezuelana que encenou o mesmo conto de Kafka (*Primus*, em nossa criação), *Comunicado a uma Academia*, nos longínquos anos 80, quando Campinas abrigou um festival internacional de teatro. Resposta a um momento no qual nos perguntávamos qual o sentido de resistir, de como a arte é um ato de resistência ao mundo da eficiência tecnocrática e de como arte e *showbusiness* (com grifo no business) se tencionam. A fábula desse macaco não nasce só da imaginação de seu visionário autor. O que era a Europa de Kafka? No conto, a companhia de caça Hagenbeck que captura o macaco na costa da África para exibi-lo na Europa, era a mesma Hagenbeck, com sede em Hamburgo, que capturava exemplares das colônias para exibi-los nos Zoológicos Humanos, prática europeia que durou até 1958! Na entrevista de “O essencial de Kafka”, Modesto Carone (2011, p.115) fala a respeito:

Como os personagens de “Na colônia penal”, o macaco de “Um relatório para uma academia” (1917) é uma vítima do imperialismo europeu. Qual é sua região de origem e para onde ele é levado? O macaco nasceu nas florestas da Costa

do Ouro, região da África Ocidental hoje integrada ao território de Gana e na época de Kafka sob administração britânica. O aprisionamento e transporte de Pedro até Hamburgo, na Alemanha, foram realizados por uma firma comercial que realmente existiu entre os séculos XIX e XX. Seus fundadores, o empresário hamburguês Carl Hagenbeck (1810- 87) e seu filho, notabilizaram-se por sua vasta coleção de animais de diversas partes do mundo, e empregavam caçadores em todos os continentes. Os Hagenbeck foram pioneiros na realização de exposições de nativos da África e da Polinésia com suas tendas, vestimentas e hábitos “naturais”, fato que não deve ter passado despercebido a Kafka.

Como o personagem do conto, procurávamos uma saída. Mas o que era para nós sermos macacos capturados na costa da África? A resposta veio com o correr dos anos: colonialismo e seu par inseparável, a colonialidade do saber. Mas, nos estudos das Artes da Cena, estávamos muito empenhados em compreender a pós-modernidade que pouco tempo sobrou para reparar na sua contraparte, ou seja, no colonialismo/colonialidade. Sem o colonialismo, a modernidade não seria possível.

Não se trata de algo que se lê sobre. É algo que se vive, inclusive nas Artes da Cena. É só reparar na nossa bibliografia. Nas técnicas que compõem nossa formação. A sensação de ser um macaco selvagem que precisa ser amestrado, não só para civilizar-se (isso achamos que somos, e bem arrumadinhos), mas isso também se dava na formação e no metiê teatral: São Paulo, Rio, Europa, Estados Unidos... o artista estava sempre lá (...) a formação estava sempre lá (...), além e aquém de nós. Aquilo é que era teatro. E nós, aqui no interior, macacos; nós, como Pedro, o vermelho,

buscando atingir “a inteligência média de um europeu”, que nos “proporcionasse uma saída humana”.

Os lugares onde as coisas nascem, deixam nelas uma marca indelével. Há uma geofilia, um amor ao entorno que penetra nos poros depois se dilui nas pequenas gotas de suor ao longo dos anos. Trazemos a marca de sermos uma companhia formada na universidade, e assim sendo carregamos uma tensão entre saberes, entre saberes hegemônicos, eurocêtricos, entre saberes logocêntricos e um saber intuitivo, pré-lógico – ou de *uma outra* lógica, vinda de outros saberes. Mas esse mesmo curso que nos formou, nasceu de um Grupo de Teatro, um coletivo, do *Pessoal do Vitor*. Com a direção de Celso Nunes, o *Pessoal do Vitor*²⁶ fez do Barracão da Rua Pitágoras, 500²⁷, na UNICAMP, seu lugar de pouso, de compartilhamento de saber e de experimentação, em 1979. Primeiramente, funcionava no “barracão da cênicas” cursos livres de teatro. O *Pessoal do Vitor* vinha no embalo do sucesso de *Na carreira do divino*, de Carlos Alberto Soffredini, escrito em pesquisa com as vivências dos atores do grupo – sua maioria vinda do interior de São Paulo e dirigido por Paulo Betti. No elenco, meus futuros professores do curso de graduação, criado em 1985: Adilson Barros, Marcio Tadeu, Reinaldo Santiago, Marcília Rosário. Um teatro de grupo, que embora apoiados pela figura forte de um diretor como Celso Nunes, trazia um dos atores assinando a direção de *Na carreira do Divino*. Depois da criação do curso livre, veio a graduação – porque a universidade parece ter problemas em apoiar coisas com o aposto de “livre”. Para mim, ótimo: migrei do curso de Artes Cênicas da ECA-USP, deixando uma turma brilhante na qual tinha como colegas Antonio Araújo, Cibeles Forjás e Lucia Romano (dentre outros

²⁶ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399349/pessoal-do-victor> , em 05/03/2016

²⁷ Endereço do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp que também dá nome a esta revista.

menos famosos), e trocando a metrópole pela terrinha vermelha do Boi-Falô. Trago então essa marca do ninho: o coletivo, o grupo, e a busca de uma “voz local”. Primus é também uma resposta a isso. A Boa Companhia é uma resposta a isso.

Mas não há, na criação da Boa Companhia, nenhum ato heroico, no sentido de vencer as forças dos eixos hegemônicos a arte e do saber, nada disso. Simplesmente fazer teatro aqui “fora do eixo” porque é preciso que se faça e uma crença de que o teatro é um ato e não o espetáculo em sua forma visível e validada pelo guia *Off*, crítica na *Folha de São Paulo* e tijolinho com foto no guia da revista *Veja* – não que isso não seja importante, muito pelo contrário, mas não deve ser nem a meta, nem o princípio do movimento. Deixo isso como meta para os outros *Pedros*, como diria o personagem de Kafka. Particularmente, queria esse ato perto de mim, por isso fiz um barracão na minha casa para este fim. Um teatro artesanal, de dimensões humanas. Cuidar desse nascedouro, desse outro ninho, que batizei de Útero de Vênus – em boa companhia. Até que chegasse a hora do voo. Queria simplesmente que o ato estético fosse concebido como um proceder ético, para além de todo produto ou resultado estético.

Primus nasce desse pensamento, por isso é a busca de uma resposta ao “sobre o que gostaríamos de falar”, ou o que está latente no mundo, “ao que é preciso dar forma sensível, estética, para falar aos sentidos e ao coração?” Não ignoro a grande questão do “como” falar, pois sabemos que em arte, há com frequência coincidência entre meio e mensagem. Mas o meio, a forma, não é para nós programática. Ela é, muitas vezes, acidental, para não dizer intuitiva, mas já dizendo. Tratava-se de ir ao encontro desse personagem de Kafka, e foi o senhor Hagenbeck nosso elo no conto que nos conduziu a equivalência de tratamento entre seres humanos e animais (diga-

se de passagem, a maneira com que tratamos os animais espelha em muito a maneira com que tratamos os seres humanos). Tínhamos como desafio a costa da África, um macaco que aprende a falar e se transforma num *pop star*. Exemplos não faltavam. Mas fiquemos com a imagem e deixemo-nos conduzir por ela: a percussão africana e a capoeira passaram a ser nossas guias. Como caminhar delas até uma voz capaz de cantar a *Cantilena* de Villa Lobos e *Quem Sabe*, de Carlos Gomes (num fechamento de foco Brasil/Campinas). O trajeto do personagem de Kafka era posto em diálogo com um caldo cultural que nos circundava.

A colaboração de Jacinto Rodrigues – mestre Jaça – foi crucial para o que eu buscava com Primus. Foi através da colaboração com a Boa Companhia que pouco a pouco e num movimento repleto de tensões, fui conseguindo com que o Departamento de Artes Cênicas recebesse Jaça e seu trabalho com a capoeira como *técnico didata*, colaborando diretamente com a formação dos alunos do curso de graduação. Depois de longa e tensa batalha, capoeira passou a fazer parte do currículo oficial, ministrada pelo mestre Jaça e “assinada” por mim. Pode não parecer muito, mais era o reconhecimento de que para se fazer teatro-ato, teatro-carne, não se pode apenas contar com o conhecimento asséptico de técnicas e práticas formatadas, ou mesmo, como bem gosta da antropologia teatral, de “conhecimentos úteis para o trabalho do ator”, treinados à exaustão. Para mim, reconhecer mestre Jaça como técnico-didata na pomposa Universidade Estadual de Campinas, ainda que gradativamente a disciplina tenha desaparecido do currículo, é tão parte de Primus quanto a própria peça. Mestre Jaça, em seu enquadramento funcional, passou de zelador a colaborador na formação dos atores. Este é o “Comunicado a uma academia”; Primus é produto disso em outra esfera, mas está

energeticamente atado a essa. Junto com a capoeira, vem toda uma história. Não queríamos corpo-instrumento, ou corpo-eficaz, queríamos um corpo-história.

A capoeira em Primus, mais do que seu potencial físico, interessava enquanto uma escrita no corpo de toda uma cultura de resistência. Interessava-nos a aura da capoeira, nos interessava o que tinha nela de mais de trezentos anos de escravidão. Interessava-nos nela a marca de uma época que perdura até hoje, no racismo crônico do país, incessível ao genocídio de jovens negros ou pelos negros.²⁸ A capoeira não nos interessava como instrumento para ampliação das capacidades físicas dos atores (aliás, abomino o uso corrente que o teatro faz do corpo como instrumento – o corpo não é instrumento de nada! O corpo *é* o sujeito!). Buscávamos no suor e nos cantos de resistência da capoeira, a memória, a história de um corpo que sabia o que era o cativeiro, o adestramento, os zoológicos humanos. Incrível lembrar que a última exposição (que se tem notícia) de seres humanos é de 1958!

O que é a percussão na capoeira? É voz de uma pele esticada no tronco de uma árvore! Tocar essa pele, acordar os djembés, é chamar essas forças. Claro que você também pode ficar só no tum-tum-tá... Não é apenas uma questão técnica ou uma questão de “linguagem” desgarrada da sua aura. Sem este outro lado, o lado aurático, energético (que é composto pelos sedimentos de cultura(s) e tempo) o que a performance perde sua dimensão vertical de diálogo humano.

Tomando a encenação teatral como eixo, é importante sublinhar logo alguns pontos que foram relevantes em nosso trabalho. Primeiro que a

²⁸ <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/violencia-brasil-mata-82-jovens-por-dia-5716.html>

encenação deve ser entendida enquanto material dialético das relações possíveis entre *texto de origem* e *cena*, ou ainda, ampliando estes termos, entre *estrutura* e *acontecimento*. Segundo, de que o tipo de relação entre esses dois termos determina uma tipologia de teatro. Terceiro, que é o corpo do ator (em sua realidade antropológica, sociológica, biológica e psicológica) o mediador concreto entre um e outro. Quarto, que essa relação se dá no campo do *possível*, ou ainda, das *virtualidades*, conferindo diferentes graus de *poeticidade* à cena, mantendo seu caráter de *potência*. Quinto, que esse caráter de poeticidade e potência inscreve-se em e atua sobre valores éticos.

CONCLUSÕES

Esta foi uma experiência geradora de encontros alegres, no sentido mais corriqueiro da palavra e no mais espinozístico também. Para nós, tanto a pesquisa de mestrado, que em breve se tornará livro, quanto este reencontro para a escritura deste artigo, só nos potencializou, nos fez crescer. Contudo, crescer às vezes é doloso e mesmo quando é bom, nunca é fácil. Coincidência ou não, a defesa de *A Palavra-corpo: um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator* coincidiu com o aniversário de 15 anos de Primus... E este artigo vem na mesma ocasião em que o coletivo descobre que é o momento de se reinventar e continuar sem Primus, depois de 17 anos em cartaz. A Boa Companhia estufa as velas e Primus entra para a história, fica a cargo da memória das milhares de pessoas que o assistiram e dos pesquisadores.

Para nós, este foi um trabalho gratificante que fez com que aluna e professora, pesquisadora e sujeito da pesquisa, se tornassem mais próximas,

descobrimos suas intersecções. Aline faz Verônica um pouco mais confiante com os rumos do mundo; Verônica faz de Aline mais crítica em relação a tudo que a cerca. Ambas ficaram em Barão Geraldo, se mantiveram trabalhando o ofício do teatro e a Boa Companhia é, certamente, um tecido comum sobre a vida e a história das autoras. Acreditamos que as trilhas abertas pelos pés dos “bons companheiros” podem servir à experiência de tantos outros pés de atores e pesquisadores interessados em teatro de grupo, composição e em fazer do teatro um ato, um gesto ético e comprometido com a vida que o cerca e o nutre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Marília. **Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”**. In: Org. BRAIT, Beth *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 17 - 43.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. São Paulo - Brasília: HUCITEC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética de la creación verbal** (trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos** (trad. Tatiana Bubnova). Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- CARONE, Modesto. **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FARACO, C. A. **Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2010.
- NUNES, A. N. O. **A PALAVRA-CORPO: Um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator**. Campinas, 2015, f.112. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Unicamp, Financiado pela FAPESP, 2015.

RICHARD, Nelly. Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 455-470.

Acesso ao texto completo:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

ABSTRACT: This article presents a reflection about the history and compositional means of the Boa Companhia (founded in Campinas in 1992). To this end, the text makes use of clear strategies of analysis of this material, which come from the researcher rather than the group: the concept of Dialogue (BAKHTIN) and Body-word (NUNES). Hence, not only will the ride draw upon the act of reporting what one sees but how one sees and how it is to have one's work seen.

KEYWORDS: Boa Companhia; Dialogue; Body-word.

Luiz Eduardo
Frin

Alexandre
Mate

A atividade teatral paulistana no século XXI e o conceito de “forma de produção”

Resumo: A partir da apreciação do trabalho de duas companhias teatrais da cidade de São Paulo: a Cia. Livre e a Cia. Teatro Balagan, propõe-se o conceito de “forma de produção”, contextualizado historicamente e determinante na atividade do chamado Movimento de Teatro Grupo Paulistano.

Palavras-chave: Forma de produção; teatro de grupo; criação colaborativa.

A atividade teatral paulistana no século XXI e o conceito de “forma de produção”

LUIZ EDUARDO FRIN²⁹

ALEXANDRE MATE³⁰

A CIA. TEATRO BALAGAN E O ESPETÁCULO EM CONSTRUÇÃO: *CABRAS-CABEÇAS QUE VOAM, CABEÇAS QUE ROLAM*

A Cia. Teatro Balagan, sediada em São Paulo e dirigida por Maria Thais, realizou no mês de novembro de 2015 pré-estreias de seu trabalho: *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam*. O projeto no qual se inserem essas apresentações e que prevê a realização de temporada do espetáculo a partir do início de 2016 iniciou-se em 2013 e já teve versões preliminares apresentadas em diferentes datas e locais³¹³². Aliás, o compartilhar com o público do que é denominado de “espetáculo-protótipo” tornou-se elemento importante no trabalho do grupo, que estreou o seu primeiro

²⁹ Mestre e doutorando pelo Instituto de Artes da Unesp. Orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Mate.

³⁰ Professor Doutor do Instituto de Artes da Unesp

³¹ A ficha técnica das versões apresentadas trouxe as seguintes informações: direção de Maria Thais; atores-criadores- André Moreira, Deborah Penafiel, Flávia Teixeira, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jhonny Muñoz, Leonardo Antunes, Maurício Schneider, Natacha Dias, Val Ribeiro, Wellington Campos e Ana Chiesa Yokohama; texto de Luís Alberto de Abreu com dramaturgia do próprio e de Maria Thais; assistência de direção de Murilo de Paula; cenografia e figurinos de Márcio Medina com assistência de Marita Prado; cenotécnicos – Cesar Rezende, Clau Calaca e Wanderley Wagner da Silva; bonecos – Helô Cardoso e Eduardo Caiuby Novaes; preparação musical de Alcício Amaral; estagiário – Felipe Boquimpani; *design* e ilustrações de Pedro Matallo e produção de Géssica Arjona (CIA. TEATRO BALAGAN, 2015, p. 5).

³² O espetáculo em versão “final” estreou para o público em geral da capital paulistana em 22 de janeiro de 2016 no Centro Cultural São Paulo.

espetáculo em 1999, como consta no texto do programa dessas apresentações preliminares:

A construção de um “espetáculo-protótipo” é uma dinâmica explorada anteriormente na criação de *Prometheus – a tragédia do fogo*³³ e tem por objetivo lançar os materiais em espaços distintos para que se observe a flexibilidade e extensão da linguagem, possibilitando que dramaturgia e escritura espetacular se revelem no embate entre as vozes do texto, do ator, do espaço, da música, dos objetos etc.

O espetáculo é, seguramente, o que desconhecemos e encená-lo e nossa maneira de conhecê-lo. (CIA. TEATRO BALAGAN, 2015, p. 3).

Eixo central do trabalho da Balagan e que de certa forma interliga os seus espetáculos é a pesquisa do conceito que a Companhia define como “inumano”. Interessa ao grupo a representação da realidade material que se relaciona com a humanidade mas que não é exclusivamente premida por ela (CIA. TEATRO BALAGAN, [20--?]a, *on-line*). Em *Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam*, esse “inumano” aflora pela materialização cênica de animais e de objetos relacionados ao cangaço no Nordeste brasileiro. Em cena, atores e atrizes representam homens e mulheres e, também, objetos e animais como a faca, a bala, o cachorro, a cabra, inseridos em um contexto mitológico de conflito, de guerra.

O texto do espetáculo é constituído por crônicas escritas por Luís Alberto de Abreu em processo no qual houve o constante diálogo com a diretora Maria Thais e com os atores e atrizes da Companhia que, por

³³ Espetáculo do repertório da Cia. Teatro Balagan que estreou em outubro de 2011 (CIA. TEATRO BALAGAN, [20--?]b, *on-line*).

intermédio de estudos cênicos, nos quais as propostas de Abreu eram representadas, experimentavam e influenciavam a criação.

Após a criação dos textos, os estudos cênicos continuaram insistentemente com o objetivo de que a estrutura do espetacular fosse encontrada. Foi preciso descobrir qual seria a sequência dos textos apresentados, quais se uniriam e em qual ordem para se formar estruturas intermediárias. Como seria a divisão da voz narrativa entre os atores e atrizes e como essa voz emergiria de seus intérpretes. Quais seriam os elementos de encenação – coreografias, desenhos cênicos, músicas, figurinos, iluminação, entre tantos outros, que seriam e como seriam utilizados. Enfim, como esse “embate” entre humano e “inumano” encontraria sua forma.

Inseria-se nesse processo o constante treinamento do grupo, fundamentado, prioritariamente, em duas vertentes. Por um lado, o grupo dedicou-se a apreensão de técnicas relacionadas ao escopo temático do projeto, como o tocar da rabeca e do pandeiro, assim como o aprendizado e a prática de danças e canções tradicionais nordestinas. Por outro lado, a Companhia manteve uma rotina de preparação inspirada em técnicas de artes-marciais orientais.

Aos poucos, então, uma estrutura espetacular foi criada em um processo de constante troca de experiências entre os integrantes do grupo e, também, da Companhia com o público das apresentações do “espetáculo-protótipo”. Uma estrutura fragmentada, composta de partes que se justapõem, da mesma maneira que se imbricam tanto as danças e as músicas de tradição popular brasileira, mais especificamente, as nordestinas, com procedimentos cênicos que primam pelo formalismo corporal e cênico, de certa forma, relacionados a experiências teatrais realizadas mundo afora nos séculos XX e XXI, assim como a utilização de imagens que causam

impacto visual e que carregam fortes expedientes simbólicos. Simbolismo perceptível em expedientes cênicos e também, de maneira muito intensa, nos figurinos e na cenografia, cuja equipe de criação foi liderada por Márcio Medina.

Da mesma maneira, é possível verificar que o espetáculo comporta, mescla e relaciona características específicas de cada um de seus realizadores. A utilização da narração em cena em perspectiva da cultura popular brasileira, que é uma das características da dramaturgia desenvolvida por Luís Alberto de Abreu, ganhou forma por intermédio de representações fortemente alicerçadas em expedientes corporais dos atores e das atrizes – o que relaciona a encenação com pressupostos do encenador russo V. E. Meierhold, objeto de profundo estudo da diretora Maria Thais e apresentado por ela própria como seu “mestre imaginário” (THAIS, 2009, p. 1).

No início do século XX, V. E. Meierhold afastou-se do naturalismo, nos moldes propostos por Constantin Stanislavski desenvolvido no Teatro de Arte de Moscou, para propor um teatro de convenções, apoiado no formalismo e constituído, basicamente, sobre dois eixos principais. O primeiro é o teatro popular, de feira, com elementos tradicionais e populares da cena e que funcionam como catalisadores da acessibilidade do público à obra, como o humor, a música, a dança, a improvisação e as habilidades circenses. Esses eram elementos centrais de grupos que durante séculos deambularam pela Europa e se apresentavam em lugares públicos e constituíram a chamada *Commedia dell’Arte*, privilegiada por Meierhold “[...] como matéria de estudo teórico e prático” (PICON-VALLIN, 2013, p. 22). O outro eixo é o da experimentação formalista que se espalhou a partir do início do século XX, associados aos movimentos artísticos europeus de

vanguarda. No teatro, essa priorização formal teve entre os seus destaques os nomes de: “[...] Georg Fuchs, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, cujos escritos Meirhold leu atentamente” (PICON-VALLIN, 2013, p. 17).

Meierhold foi um dos principais atores do Teatro de Arte de Moscou e, embora tenha se tornado um homem total de teatro, a preocupação com o desenvolvimento da arte do ator foi elemento central de suas pesquisas e determinante na constituição de suas proposições estéticas de encenação, como escreveu a própria Maria Thais:

Quando analisamos o cotidiano do Estúdio V. E. Meierhold, não descrevemos uma escola de teatro com um método de formação do ator desvinculado de um projeto cênico. Observamos, sim, qual o conceito de encenação que emerge dos procedimentos técnicos propostos para o comediante (2009, p. 5).

Ao se acompanhar as atividades da preparação de *Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam* na sede da Companhia, a Casa Balagan, localizada no bairro da Barra Funda em São Paulo, constatou-se que esse ideal de realização cênica ancorada em processos atoriais de representação é o principal elemento estruturador do trabalho do grupo.

De certa forma, as imbricações das influências, de certo modo, gerais, dos criadores nas proposições estéticas que emergem do trabalho, são facilmente perceptíveis. A narração, a absorção de preceitos populares e ancestrais a partir de um olhar do século XXI, a mistura da cultura popular brasileira com procedimentos teatrais relacionados aos movimentos europeus de vanguarda artística, a utilização de técnicas de treinamento e de proposições estéticas de origens orientais, a aposta em criação cenográfica e de figurinos que mescla funcionalidade, simbolismo e impacto

visual, são expedientes que emergem claramente do espetáculo (ainda, em novembro de 2015, em construção). Mas, o que precisa ser ressaltado para atestar o compromisso do grupo com um fazer teatral que se preocupa em relacionar diversas e diferentes vozes de modo a produzir embates que resultem em criação, é que esse afloramento das contribuições individuais que são transformados em criação coletiva de encenação se mostra, contundentemente, também nos detalhes.

Isso se dá, por exemplo, quando a atriz Gisele Petty estrutura uma de suas participações no espetáculo em movimentações que remetem à dança flamenca, elemento importante de sua formação. Ou quando boa parte de uma das crônicas escritas por Abreu e que, portanto, são premidas do universo do cangaço nordestino brasileiro, são narradas pelo ator Jhonny Muñoz em sua língua natal, o espanhol. E assim, mesmo em um espetáculo repleto de momentos corais (musicais, de narração, de dança e de movimentação cênica), é possível, o tempo todo, presenciar individualidades que se destacam criativamente e que se fortalecem e se potencializam no coletivo.

A CIA. LIVRE E O ESPETÁCULO *MARIA QUE VIROU JONAS OU A FORÇA DA IMAGINAÇÃO*

O mais recente trabalho produzido pela, também paulistana, Cia. Livre, *Maria que virou Jonas ou a força da imaginação*³⁴, estreou em 19 de

³⁴ O espetáculo tem direção geral e encenação de Cibeles Forjaz; direção de movimento de Lu Favoreto; assistência de direção de Artur Abe; textos de Cássio Pires e da Cia. Livre; atuação de Lúcia Romano e Edgar Castro; cenografia de Márcio Medina; figurinos de Fabio Namatame; visagismo de Eliseu Cabral, direção de vídeo de Lucas Brandão; direção musical de Lincoln Antonio; iluminação de Cibeles Forjaz e Rafael Souza Lopes; sonoplastia e música ao vivo de Pepê Mata Machado; preparação vocal de Andrea Drigo; direção de cena de Dani Colazante e

fevereiro de 2015. O espetáculo, dirigido por Cibeles Forjaz, em menos de um ano já fez duas temporadas na cidade de São Paulo, além de já ter se apresentado em festivais e mostras de teatro.

Com o espetáculo, a Companhia se dispôs a pesquisar o tema da transexualidade nos dias atuais. Seu ponto de partida foi o ensaio nº XXI: *Da força da imaginação*, do filósofo francês do século XVI, Michel de Montaigne. Nele, o autor narra a história de uma menina, Marie German, que, ao saltar sobre um buraco, vê o seu corpo passar por uma transformação com o afloramento de um órgão sexual masculino (MONTAIGNE, 1987). A partir daquele episódio, Marie é considerada e aceita socialmente como um menino.

Em *Maria que virou Jonas ou a força da imaginação*, o público acompanha um espetáculo constituído por elementos diversos de teatralidade e que são provenientes das formações, das pesquisas e das proposições dos integrantes da Cia. Livre. Logo no início, os espectadores são recebidos por duas personagens que se apresentam como transexuais e que se conhecem, naquele exato momento, por intermédio de um *site* de relacionamentos na *internet*. As personagens são a atriz/ator Neo Maria, criação da atriz Lúcia Romano, e o ator/atriz Jonas Couto, criação de Edgar Castro. A cena na qual as personagens se conhecem e são apresentadas ao público estabelece o jogo entre ficção e realidade que será mantido durante todo o espetáculo e comporta muitos elementos de *performance* – que, segundo Cohen (1989), não exclui a representação, mas, a mantém em terreno incerto, no qual as convenções advindas do afastamento psicológico da obra estética, que determinam que o artista não é a personagem e o

Jamile Valente; direção de produção da estreia de Marlene Salgado e direção de produção da Cia. Livre de Laura Salerno (ROMANO (org.), 2015, p. 102).

público é, prioritariamente, espectador, são questionadas no sentido de propor que artistas e público “entrem” na obra em experiência de vivência ritual (COHEN, 1989, p. 115-122).

O eixo central do espetáculo é o texto teatral constituído principalmente sobre preceitos dramáticos pelo dramaturgo Cássio Pires. Nessa peça, há duas personagens: Ela e Ele, e o que define qual personagem será interpretada por Neo Maria e Jonas Couto é um sorteio realizado com a participação do público. Entretanto, assim como na recepção inicial do público e no sorteio de qual interprete representará qual personagem, há, no decorrer do espetáculo, inúmeros momentos nos quais Lúcia Romano, Edgar Castro e o musicista Pepê Mata Machado, responsável pela sonoplastia e que fica o tempo todo em cena, interferem e, de certa forma, criam contrapontos à dramaturgia de Cássio Pires - interferências feitas por meio de uma série de expedientes como relatos e canções (composições musicais de Lincoln Antônio para letras de Lúcia Romano, Edgar Castro, Cássio Pires e Judith Teixeira). Momentos que muitas vezes receberam acabamento do próprio dramaturgo, mas que foram gerados pelos integrantes da Companhia no decorrer do processo de preparação do espetáculo. As projeções audiovisuais sob a responsabilidade de Lucas Brandão, a cenografia de Márcio Medina (o mesmo da Cia. Balagan), e os figurinos de Fábio Natame também contribuem para que o espetáculo seja evidenciado por intermédio de uma série de sobreposições de procedimentos estéticos.

Ao apresentar, mesmo que de modo sucinto, os dois espetáculos mais recentes da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan, evidencia-se que, embora se trate de duas companhias que evidentemente carregam muitas diferenças entre si, há um ponto nevrálgico que possibilita a associação do trabalho das duas, uma com a outra, e, também, com procedimentos de inúmeros grupos, companhias e coletivos teatrais paulistanos.

Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam, e Maria que virou Jonas ou a força da imaginação são espetáculos que possuem unidade, mas não a que é entendida nos moldes de encenação desenvolvidos principalmente a partir de finais do século XIX e durante todo o século XX, contexto no qual a figura do encenador era central e responsável pela homogeneidade estética do espetáculo. Nesse sentido, a encenação teatral tem como principal responsabilidade a de eliminar as arestas provenientes da contribuição de diversos artistas de diferentes modalidades artísticas para que, mesmo em contextos mais simbólicos e de múltiplas possibilidades de interpretação, uma estrutura unificada se estabeleça (ROUBINE, 1998). Por outro lado, houve também, principalmente a partir de meados do século XX, inúmeras proposições teatrais completamente opostas, na qual se combatia justamente essa ideia de unidade e se apostava justamente na ausência da proposição de estruturas unificadoras de percepção (LEHMANN, 2007).

Maria Thais e Cibeles Forjaz são encenadoras de grande potencial comprovado e premiado. Grande parte da contundência de seus trabalhos se dá por conseguirem, como verificado no acompanhamento de seus trabalhos, cada uma a seu modo – e muitas vezes com premissas diametralmente opostas –, a confluência das diversas contribuições dos

artistas com os quais trabalham. Congraçamento que ocorre de modo que as diferenças entre os integrantes dos coletivos que dirigem não se anulem em prol de uma unidade idealizada e rígida a ser alcançada. Eventuais arestas não são necessariamente eliminadas, mas, muitas vezes, ressaltadas e transformadas em elementos de forte impacto cênico. Da mesma maneira, que os espetáculos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan estão longe de serem espetáculos premidos pela descontextualização e pela ausência da proposição de mecanismos organizados para a percepção do público.

A Cia. Teatro Balagan lançou seu primeiro trabalho em 1999; a Cia. Livre foi estruturada no mesmo ano e estreou seu primeiro espetáculo em 2000. Desse modo, inserem-se no contexto de um grande número de companhias, grupos e coletivos teatrais paulistanos que permanecem em atividade continuada. Em 2015, segundo Álvaro Machado, são mais de duzentas associações teatrais que, em atividade há mais de dez anos na cidade de São Paulo, produzem espetáculos, organizam seminários, debates e cursos, além de editarem e lançarem publicações como livros e revistas.

Sob o prisma da organização da produção, muitos desses coletivos paulistanos, como a Cia. Livre e a Balagan, trabalham em regime colaborativo - tanto artístico, quanto material -, e estruturam-se a partir de hierarquia horizontal. Assim, cada integrante é instigado a ter participação ativa tanto na função que exerce, especificamente, no grupo, quanto em outras áreas do espetáculo e da administração do coletivo de trabalho. Então, a estrutura funcional é mantida, mas, no tocante a hierarquia, busca-se um nivelamento nas relações de poder entre os responsáveis por cada função.

Desse modo, o resultado estético alcançado, como mencionado nos exemplos apresentados aqui, nos quais a unidade que se verifica é

alcançada, mesmo que paradoxalmente, pela fragmentação, pelo hibridismo, por sobreposições de estilos e influências individuais de cada participante do processo, é proveniente da maneira como esses grupos se organizam para a produção: pela “forma de produção” desses coletivos. “Forma” pelo fato de ser buscada, constituída, muitas vezes em processo de tentativa e erro, pela confluência de experiências de indivíduos que se associaram livremente para o trabalho, em contexto sociocultural específico. “Forma” de acordo com as reflexões de Fayga Ostrower:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. [...] No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. [...] criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação (2013, p. 5).

E ainda, na mesma obra:

Formar, importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação (p. 51).

Ao se buscar entender como esse processo se disseminou pelos grupos paulistanos, como essa “forma de produção” se estruturou, um percurso histórico se evidencia, justamente, a partir dos alicerces que Eric Hobsbawm defende para que uma estrutura analítica de compreensão do

presente, e até ilações sobre o futuro - a partir da interpretação do passado, seja estabelecida. Estrutura que:

[...] deve estar baseada no único elemento observável e objetivo de mudança direcional nos assuntos humanos, independente de nossos desejos subjetivos ou contemporâneos e juízos de valor, isto é, a capacidade persistente e crescente da espécie humana de controlar as forças de natureza por meio do trabalho manual e mental, da tecnologia e da organização da produção (HOBBSAWM, 2014, p. 53).

Desse modo, a organização de grupos de maneira colaborativa, com hierarquia horizontal, a partir da livre organização de indivíduos para o trabalho, sugere que esse percurso histórico de reflexão deva se iniciar no Brasil em meados dos anos 1970.

O PROCESSO HISTÓRICO

Em 15 de março de 1974, o general Ernesto Geisel tomou posse como presidente do Brasil (GASPARI, 2014a). Completava-se dez anos da ditadura civil-militar no País e vivia-se, há mais de cinco anos, sob o Ato Institucional mais hostil do Regime - o AI-5 -, que:

[...] significou a quebra da legalidade imposta pelo próprio regime; dava poderes quase ilimitados ao presidente da República, por exemplo, para legislar por decreto, suspender direitos políticos dos cidadãos, cassar mandatos eletivos, suspender o habeas corpus em crimes contra a segurança nacional, julgar crimes políticos em tribunais militares, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos (RIDENTI in REIS; RIDENTI; MOTTA (orgs.), 2014, p. 36).

Com a ascensão de Geisel, iniciava-se, então, um período controverso e contraditório que só iria terminar onze anos mais tarde, com o fim do mandato de seu sucessor, o general João Baptista de Oliveira Figueiredo.

Sob o comando de Geisel, sucedido por Figueiredo, foram postas em prática, primeiro, a chamada “distensão lenta, gradual e segura” e, posteriormente, a “abertura política”. Assim, evidenciou-se a uma política de Estado que a despeito de ainda torturar, assassinar e utilizar métodos como a censura às manifestações culturais e à imprensa, teve por principal objetivo a retirada dos militares do comando sem que fossem abaladas as estruturas conservadoras (associadas principalmente ao capital, ao sistema financeiro internacional e à agricultura latifundiária) às quais o Regime se associava. A retirada feita nesses moldes permitiu que crimes cometidos pelas forças do Estado na repressão às forças contrárias à ditadura não fossem apurados e devidamente responsabilizados (GASPARI, 2014a; 2014b).

O processo foi provocado por diversos motivos que fizeram com que Geisel constatasse que o Regime não teria forças para continuar (GASPARI, 2014a, p. 13–14). Dentre esses, inseriram-se os econômicos relacionados ao esgotamento do chamado “Milagre Brasileiro”, modelo que, amparado pela forte intervenção do Estado na economia e ancorado na industrialização, sustentou o crescimento constante e pungente do Produto Interno Bruto do Brasil até que dificuldades internacionais, prioritariamente ligadas ao aumento do preço do petróleo, acabassem com essa pungência. Somam-se aos motivos econômicos, os políticos relacionados às lutas pelo poder que envolvia integrantes das forças armadas e alguns aliados. Também, não se pode deixar de mencionar a reação de importantes setores da sociedade civil, alguns que inclusive apoiaram inicialmente o regime, aos arbítrios cometidos pelos aparelhos da ditadura.

No que diz respeito às reações da sociedade civil, uma plêiade de autores aponta que os meados de 1970 apresentaram uma “novidade” nos movimentos sociais brasileiros. Dentre esses autores, aqui, se destacam os nomes de Marcelo Ridenti (2014) e Marco Antônio Perruso (2009) que apontam o deslocamento, no período, de posições de luta relacionadas, de certa forma, ao pensamento marxista clássico e ao Partido Comunista Brasileiro, para posições mais pontais – práticas -, ligadas diretamente aos movimentos sociais. Ao invés de genericamente lutar para transformar o Estado, passou-se a valorizar a sociedade civil como instrumento de mudança (PERRUSO, 2009, p. 18).

Gaspari ressalta a combatividade dos jovens em meados de 1970 e aponta a dificuldade do Regime em entender e combater as suas “novas” motivações e posições. Para o autor: “Era a ditadura que tinha medo deles, não eles dela”. (GASPARI, 2014b, p. 323).

No tocante à atividade teatral, os anos de 1970 constituíram período no qual houve o desmantelamento ou a descontinuação, muito devido à repressão do Estado, das atividades de importantes grupos da cena teatral paulistana que tiveram nos anos 1960 o apogeu de suas produções, como foram os casos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Por outro lado, novos grupos, com ideais renovados, surgiram em todo o País. Como escreveu Silvia Fernandes:

Em meados da década de 1970, começam a surgir no Brasil, de forma mais intensa em São Paulo e no Rio de Janeiro, equipes teatrais que fazem do projeto coletivo um modo novo de posicionar-se na cultura, na sociedade, na política e na arte. A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, com a cooperativa, a repartição democrática das funções artísticas, a ausência de hierarquias entre os

criadores, com a consequente diluição dos poderes e dos aparatos repressores implícitos na divisão rígida do trabalho, recuperam, para os jovens artistas independentes, a possibilidade, inusitada na época, de falar em nome próprio, de escolher projetos, de criar textos cênicos de autoria comum, de desprezar “cânones teatrais”, de misturar épico, lírico e dramático sem saber que narrar o caso de família, recitar a poesia do amigo ou brigar na cena de namoro era proceder por justaposição de gêneros e fazer teatro contemporâneo (FERNANDES in ARAÚJO; AZEVEDO; TENDLAU (orgs.), 2011, p. 67).

Muitos desses grupos que se formavam podiam ser classificados em duas grandes categorias: os que tinham como cerne principal de seus trabalhos o estético na perspectiva política; e os se opunham totalmente ou, ao menos, evitavam adotar em seus trabalhos posturas explicitamente de cunho político e dedicavam-se mais à chamada “pesquisa de linguagem” (FERNANDES, 2000; GARCIA, 2004).

É importante ressaltar que, embora o posicionamento político explícito seja utilizado para classificar em dois grandes conjuntos os grupos surgidos em meados dos anos 1970, muitas características que tinham em comum, relacionadas ao ideal da organização coletiva para o trabalho e à horizontalização da hierarquia, devem ser apreendidas politicamente. Características, essas, marcantes de produção teatral que se disseminou, a partir daquele tempo, ao longo das décadas seguintes na cidade de São Paulo.

Nesse contexto, o resultado estético alcançado nas criações de coletivos que trabalham com essa “forma de produção”, passou a refletir a organização para o trabalho de seus integrantes. Aos poucos, a unidade da obra e a imersão do espectador no espetáculo deixam de ser prioridades

absolutas. Para se congregarem as contribuições para a criação dos diversos integrantes da equipe, expedientes épicos e a dramaturgia de cena, que abarcam a narração, a troca de experiências, a convivência de pontos de vista conflitantes, a sobreposição de estilos, a reflexão sobre a realidade política e social, passavam a mostrar-se mais apropriados para estruturarem os trabalhos criados. Da mesma maneira que expedientes do teatro popular, que atuam no sentido de potencializar a acessibilidade do público à obra – como o humor, a música, a dança e a utilização de artes circenses, passaram a ocupar cada vez mais espaço, nas ruas e nas salas de espetáculo.

De certa forma, para dar resguardo administrativo e jurídico aos grupos que se se formavam, por indivíduos que se uniam profissionalmente por intermédio da livre iniciativa para o trabalho, foi criada em 1979 a Cooperativa Paulista de Teatro (MATE, 2009 p. 15). Nos anos 1980, segundo Alexandre Mate (2008) esses ideais colaborativos disseminaram-se nas escolas de teatro paulistanas – nas já tracionais à época, como nas que surgiam no período.

No fim da década de 1990, na cidade de São Paulo, foi criado o Arte Contra a Barbárie, que reunia importantes nomes com trajetória de destaque na atividade cênica brasileira com jovens artistas, muitos formadores de novos grupos na cidade de São Paulo, em movimento que denunciou a mercantilização imposta à atividade artística no período, muito em decorrência da predominância da utilização da Lei Federal de Incentivo à Cultura (nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) para a obtenção de recursos para as produções artísticas. A Lei Rouanet, como é conhecida, ainda em vigor, permite e estabelece os moldes de deduções do imposto de renda a pagar por parte de patrocinadores de eventos culturais. Assim, ao transferir as decisões de patrocínio artístico aos departamentos de *marketing*,

privilegia produções que darão maior visibilidade às marcas das empresas, via de regra, grandes produções, de preferência lideradas por nomes de grande apelo midiático. Eventos que, de certo modo, não comportam expedientes arriscados tanto do ponto de vista estético, como de posicionamentos políticos e sociais e que são capitalizadas por recursos públicos provenientes da renúncia fiscal concedida aos patrocinadores.

No primeiro manifesto do Arte Contra a Barbárie, assinado por Aimar Labaki, Beto Andretta (Grupo Pia Fraus), Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira (Teatro Popular União e Olho Vivo - Tuov), Eduardo Tolentino (Grupo Tapa), Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo (Parlapatões Patifes & Paspalhões), Marco Antonio Rodrigues (Folias d'Arte), Reinaldo Maia (Folias d'Arte), Sérgio de Carvalho (Companhia do Latão), Tadeu de Souza (Associação Comunitária Monte Azul) e Umberto Magnani (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 20), destacou-se a importância da criação de políticas públicas de financiamento as grupos de teatro que se propunham a, em atividade continuada, desenvolverem atividades de pesquisa e experimentação teatral. Propunha-se, desse modo, a sintonias entres os mecanismos públicos de financiamento com a “forma de produção” que se consolidava na cidade de São Paulo.

Sob a influência do movimento, em 08 de janeiro de 2002 foi sancionada a Lei 13.279/2002 que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. O livro *Fomento ao teatro: 12 anos*, editado por Carlos Antonio Moreira Gomes e Marisabel Lessi de Mello (2014) apresenta números e gráficos expressivos, resumidos aqui: Entre junho de 2002 a julho de 2014 foram 372 projetos contemplados de 135 núcleos artísticos de um total de 2.328 projetos inscritos. Até julho de 2013 realizaram-se 339 espetáculos com 10.342 apresentações,

desenvolveram-se 1.531 atividades (oficinas, debates, workshops, palestras e apresentações de trabalhos em processo) e houve 93 publicações (livros, jornais, cadernos, fanzines, revistas e folhetins). A publicação da Secretaria Municipal de Cultura também apresenta mapas que atestam a descentralização cultural na cidade proveniente da realização de atividades relacionadas ao fomento em locais periféricos e afastados do centro da metrópole.

Então, a “forma de produção” que faz com que os resultados estéticos alcançados por grupos teatrais sejam reflexos da organização para o trabalho que problematiza coletivamente características específicas de cada um de seus integrantes, consolida-se na cidade. Os mais recentes trabalhos da Cia. Teatro Balagan e da Cia. Livre, caracterizados por levarem ao público um caleidoscópio de procedimentos estéticos que, sobrepostos, harmonizam fruição e reflexão por parte do público, atestam essa consolidação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural: 2011. Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato> Acesso: 28 de novembro de 2015.

CIA. TEATRO BALAGAN. **Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam**. Programa de espetáculo em construção. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2015.

CIA. TEATRO BALAGAN. **Do inumano ao mais-humano**. **Cia. Teatro Balagan (site oficial)**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, [20--?]a. Disponível em

<http://www.ciateatrobalagan.com.br/pesquisas/do-inumano-ao-mais-humano/> Acesso: 25 de novembro de 2015.

CIA. TEATRO BALAGAN. *Prometheus – a tragédia do fogo*. **Cia. Teatro Balagan (site oficial)**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, [20--?]b. Disponível em <http://www.ciateatrobalagan.com.br/espetaculos/prometheus-a-tragedia-do-fogo/> Acesso: 25 de novembro de 2015.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de representação*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FERNANDES, Sílvia. Grupos de teatro nos anos 1970. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 66-69. Disponível em <https://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/69> Acesso em 28 de novembro de 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a. _____. *A ditadura encurralada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao teatro: 12 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

- HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Álvaro. A primavera teatral de São Paulo. **Carta Capital**, São Paulo, 01-03-2015. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/838/a-primavera-teatral-de-sao-paulo-9759.html> Acesso: 29 de novembro de 2015.
- MATE, Alexandre. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. São Paulo, 2008. 561 p. Tese de doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MATE, Alexandre. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaaios**. Brasília: UnB; Hucitec, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- PERRUSO, Marco Antonio. **Em busca do “novo”: intelectuais brasileiros e movimentos populares nos anos 1970/80**. São Paulo: Annablume, 2009.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 30-47.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROMANO, Lúcia (org.). **Maria que virou Jonas ou a força da imaginação.** São Paulo: Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2015.

ROUBINI, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916.** São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2009.

ABSTRACT: From the appreciation of the work of two theater companies from São Paulo: Cia. Livre and Cia. Teatro Balagan, in this article is proposed the concept of "form of production". Concept historically contextualized and determinant for the activity of so-called São Paulo city Theatre Group Movement.

KEYWORDS: Production form; theater group, collaborative creation.

Gisele Soares de Vasconcelos

Enche a roda! Vem ouvir!
As histórias da carroça que hoje
passam por aqui!

Resumo: Da oralidade ao texto escrito, a dramaturgia do espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa*, do Grupo Xama Teatro (MA), segue um caminho de experiências compartilhadas por atores contadores brincantes, tendo como ponto de partida a tradição e a memória. Este escrito descreve uma prática que faz eco dos saberes populares, de uma organização fundada nas manifestações da cultura de um povo que dança, narra e canta.

Palavras-Chave: Ator-contador; Oralidade; Dramaturgia.

Enche a roda! Vem ouvir! As histórias da carroça que hoje passam por aqui!

GISELE SOARES DE VASCONCELOS³⁵

Falarei de uma prática que faz eco dos saberes populares, alimento para a formação do artista cênico, aqui chamado de ator contador³⁶. Na sua prática, o ator contador reconstrói uma experiência com o passado, com a memória e com a oralidade. A experiência e a narratividade espontânea, oriundas das organizações sociais comunitárias centradas no trabalho artesanal, são os antecedentes para essa prática de atuação. Assim nos disse Benjamin (1996, p. 198): “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Diante das múltiplas formas de apresentações, manifestações, estilos e gêneros que nomeiam o profissional das artes da cena, em seu ofício teatral, a opção pelo uso da nomenclatura ator contador deu-se por conta da redescoberta dessa oralidade advinda da experiência, da redescoberta do verso e da rima, do canto e do conto, e da passagem dessa narrativa espontânea para o teatro formal.

³⁵ Instituição: Professora da Universidade Federal do Maranhão. Titulação: Doutorado (em fase de conclusão) na Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo. Bolsista FAPEMA. E-mail: vasconcelosgisele@yahoo.com.br ou giselevasconcelos@usp.br

³⁶ Nomenclatura utilizada na pesquisa de doutorado da autora, intitulada Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do Grupo Xama Teatro. O termo faz referência ao artista cênico que fala diretamente para o público, que reveza narrador e personagem, terceira e primeira pessoa.

Na costura do verso, do canto e da dança, assim como da história e da memória, revisito os belos fósseis do Grupo Xama Teatro (São Luís – MA), e proponho um encontro com os herdeiros dos contadores e cantores anônimos no espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa*.

A iniciativa da criação a partir do dado tradicional trouxe para tônica a redescoberta da noção do pertencimento, que parte da ideia de que se você tem um chão, no sentido de raiz, você pode ter escolha, se você não o tem, as possibilidades são reduzidas. Recuperar e reconhecer o chão como alimento da vivacidade direcionou a montagem e a dramaturgia do espetáculo *A Carroça é Nossa*, para a memória e corporeidade tecidas por sotaques e matracas, pelo corpo que pulsa e dança no contato da sola do pé na terra, no “quentar” da fogueira e nos cantos-falas dos cantadores de boi. O processo de atualização no presente de traços do passado através da experiência do ver, sentir, brincar, estar dentro, estar junto, constitui o aprendizado na formação do artista cênico relacionando memória e corporeidade no ofício teatral.

Construído poeticamente nas formas de verso e prosa, mesclando sempre a conversação, revezando o diálogo entre personagens e audiência, o texto do espetáculo foi organizado, segundo orientações apreendidas, pelo dramaturgo e ator contador Lauande Aires, no seio da brincadeira do *bumba meu boi* do Maranhão.

No Maranhão, os grupos de *bumba meu boi* são divididos convencionalmente em sotaques. A variação quanto ao ritmo, ao bailado, aos instrumentos, às vestimentas, às toadas, aos personagens fundamenta essa divisão resultando em semelhanças e diferenças de um grupo em relação ao outro. São conhecidos os sotaques: zabumba ou guimarães; costa de mão ou cururupu; matraca ou da ilha; pindaré, orquestra e há também, a

definição de boi alternativo para aqueles que não se encontram em nenhum desses grupos.

O contexto das apresentações do *bumba meu boi* é a festa, que vai desde a preparação para a brincadeira que compreende o batismo, as apresentações na casa e na rua, e por fim a morte do boi. A perda e a recuperação de um boi especial, a morte, a vida e o princípio da renovação são representados de forma simbólica no mito e no rito, metaforizados na festa.

Tais apresentações seguem as etapas descritas acima com suas variações: Guarnicê ou Reunida, que é a preparação para o início da brincadeira; Lá Vai, momento no qual se anuncia para a assistência que a brincadeira está a caminho; Chegada ou Licença, quando se pede permissão para a apresentação; Comédia, momento da apresentação do drama central, que é a perda e a recuperação do animal como conflito gerador da trama; Urrou, momento da festa e comemoração pela renovação e ressurgimento do boi; por fim, a Despedida, etapa final da apresentação, hora da separação, do descanso do batalhão e, também, a hora da retirada, assim como a preparação para uma próxima apresentação.

O espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa*, recupera a noção principal que é a discussão do nosso pertencimento, presente em cada um de nós, presente na música e no texto, composto a partir das etapas do *bumba meu boi*: o Guarnicê ou Reunida, acontece quando, em círculo, os atores contadores brincantes afinam seus instrumentos e se afinam entre si, tocando uns com os outros com a carroça parada, que parte somente no La Vai, quando se anuncia para o público que a carroça está a caminho. Fazendo andar e circular, o La Vai aproxima a carroça do público enquanto os atores contadores brincantes cantam o verso de anúncio:

A carroça é nossa Senhora!
A carroça é nosso Senhor
A carroça é nossa, Senhora!
A carroça é nosso Senhor
A carroça é coisa de outrora
E de hoje também, senhor!
A carroça é coisa de outrora
E de hoje também, senhor! (2x)

Na chegada da nossa alegria...
São João foi quem nos chamou!

Um homem e duas rodas
Três pedras no seu caminho
Quatro patas vão levando
Cinco ao novo destino
Seis paradas refrescadas
Por histórias incontestes
Uma chave abre o tesouro
Antes de completar sete.
(AIRES, 2013)

O Lá Vai se estende até o momento da Licença e, nesse meio tempo, os atores contadores brincantes anunciam o problema da roda no sentido duplo: o da roda da carroça que esvaziou, e o da roda de público que precisa se formar para dar continuidade ao espetáculo que se inicia. Para o problema da roda que esvaziou cantam no acompanhamento da sanfona:

Atenção distinto público
Que aqui se faz presente
Tivemos um probleminha
Que sempre acompanha agente
Por mais que a gente se esforce
É bastante recorrente

Vamos dar uma paradinha
Pra resolver o problema

Uma coisinha miúda
Uma coisinha pequena
Mas não fiquem preocupados
Que não vai valer à pena

Aceitem nossas desculpas
Por esse leve transtorno
Foi culpa de um borracheiro
Ou culpa de um outro corno
Desses que só tomam jeito
Depois que eu quebro o pescoço

Mas se a roda esvaziou
Ponho a culpa é nos buracos
estão em todos os cantos
Estão em todos os lados
Foi por isso que a carroça
Ficou de pneus furados
(AIRES, 2013)

Também é nessa etapa, que os narradores personagens discutem entre si sobre o problema da roda, assim como se apresentam para o público, nos papéis de Pedoca (Lauande Aires), Toinha (Gisele Vasconcelos), Cecé (Renata Figueiredo) e Joanhinha (Cris Campos). Na etapa da Licença, o problema da *roda furada* é utilizado como argumento para pedir permissão à plateia para o descanso da trupe e apresentação artística:

Meu gentil senhor
minha gentil senhora
Desculpe lhe incomodar
mas faço pra perguntar
A quem pertence o lugar?
É público ou privado
Do povo ou do estado
Do mendigo ou do operário?

Do ladrão, do deputado?
Podemos cá descansar?
Garanto: é por pouco tempo
E se derem consentimento
Nosso agradecimento
Em forma de arte virá!
(...)
Senhores donos da casa
Pedimos sua permissão
Para aqui nesse terreiro
Abrir nosso coração

Na etapa seguinte, sob as orientações das etapas do *bumba meu boi* do Maranhão, é apresentado ao público a Comédia, momento do drama central, que é a busca por um burro que possa puxar a carroça até os sonhos de cada personagem revelados nas orações para os seus respectivos santos padroeiros: Toinha, para Santo Antônio, reza por um amor verdadeiro; Joaninha, para São João, quer um lugar seguro, pois foge do padrasto; Pedoca, para São Pedro, sonha em cantar e tocar sem passar fome e Cecé, órfã desde menina, reza para São Marçal para encontrar sua família. Mas, para isso devem descobrir o enigma que se encontra na carroça: Um homem e duas rodas/ três pedras no seu caminho/quatro patas vão levando/cinco ao novo destino/ seis paradas refrescadas por histórias incontestes/uma chave abre o tesouro/antes de completar sete.

Essa busca pessoal e coletiva percorre todo o espetáculo, em cenas recheadas de narrações, intrigas, decepções até o instante do Urrou, momento do desfecho, que tem o enigma revelado através do sonho de Pedoca, quando este se encontrava enfermo, de que o animal que as personagens tanto procuraram para que pudesse puxar a carroça e levá-los aos seus sonhos, não era um burro e sim um boi. A revelação é anunciada

após a narração da lenda do Boi de São João, quando, enfim, descobrem que é o boi de São João quem os guia e quem os leva para o caminho do encontro com os sonhos de cada um: a música, a família, um amor verdadeiro e proteção.

Após a descoberta de que o animal da carroça é um boi, os personagens narradores desvendam a chave “A Carroça é Nossa”, “pertencemos um ao outro, tal como nos pertencemos”. Sob essa orientação de união, seguem juntos à procura da roda da carroça para então partir para a próxima jornada. Encontram a roda e se preparam para dar a Despedida, última etapa da dramaturgia. Os personagens narradores guardam seus pertences e cantam: “Abre a roda/ Vem ouvir / As histórias da carroça / que passaram por aqui. Abre a roda/ Vem ouvir / As histórias da carroça / agora vamos partir.”

No recheio dessa organização dramatúrgica a partir das etapas do *bumba meu boi*, temos ainda: o jogo de interpelação com a plateia, de versificação com a mistura de fala e de canto, e o trabalho com a memória e a tradição como alimento para o ator contador brincante, a raiz do trabalho autoral da criação.

Na costura do verso, do canto e da dança, o ator contador se encontra com o ator brincante e, com essa herança dos menestréis, jograis e antigos contadores de histórias trazem para o teatro a presença de uma voz viva. O encontro com esses reconhecidos portadores de uma voz poética, detentores da palavra pública, cuja arte funda-se no prazer do ouvido, contribui para o retorno de uma narrativa que funde o verso e a prosa, materializada no jogo do corpo/voz dos atores contadores em performance.

Para Zumthor (1993, p. 19) uma situação em performance é “quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo”. Os estudos desse

medievalista sobre a poética da voz e sobre a noção de performance na relação entre tradição e memória, nos ajuda na compreensão da conversação existente entre atores, texto e público.

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário e circunstância acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele no qual se unem situação e tradição” (ZUMTHOR, 1993, p. 222)

Inspirado nas vozes da tradição e da oralidade, dos pregoeiros das ruas da cidade aos artistas da Comédia dell’Arte, o espetáculo *A Carroça é Nossa*, foi construído sob o domínio da variante, daquilo que Zumthor chamou de *movência*, aspecto presente quando a voz é o instrumento da tradição. Diz ele: “[...] numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)”

Da oralidade ao texto escrito, o processo de criação do espetáculo *A Carroça é Nossa*, pelo Grupo Xama Teatro, segue um caminho de experiências compartilhadas por atores contadores brincantes que partem da tradição e da memória para a criação artística de seus espetáculos.

O chão dessa criação é o Maranhão com suas histórias, lendas e ritmos. Na trilha do fazer do ator que canta, dança e narra, o espetáculo, no qual participo como atriz e pesquisadora, surge como criação coletiva em 2005, na proposta de trazer para o presente um jogo repleto de oralidades. Nessa

inspiração inicial, pregoeiros da alegria competiam entre si, contavam lendas de São Luís e desafiavam, uns aos outros, com trava-línguas, parlendas e outras sonoridades advindas da transmissão oral.

A carroça, enquanto meio de transporte artesanal, foi o mecanismo metafórico e real³⁷ utilizado para transportar esses artistas contadores brincantes do espetáculo que, por onde andam, estão sempre a serviço da arte de contar e de recolher histórias dos lugares por onde passam. Quiçá poderão recontá-las mais adiante?

Essa circularidade que envolve o contar e o recontar, o ir em frente, o parar e continuar, é característica de uma dinâmica existente, há muitos anos, que envolve os contadores de histórias, os jograis, os atores dell'Arte, os saltimbancos e muitos outros artistas da gestualidade e da oralidade.

Concebido, às avessas dos edifícios cênicos, para apresentação em espaços ao ar livre, cuja paisagem local é composta por ruídos e interrupções, o espetáculo *A Carroça é Nossa* vai ao encontro do público, que por sua vez é constituído pela heterogeneidade e pelo caráter flutuante. Em qualquer espaço forma-se a roda e a função de consagração altera o espaço urbano para dar lugar a uma forma de arte fundada na artesanaria do gesto e da voz, cuja tradição da oralidade se encontra como fundamento e fundação.

O texto do espetáculo surge em 2013, como “oportunidade do gesto vocal” (ZUMTHOR, 1993, p.55), sendo escrito após oito anos de experimentação com roteiros improvisados, organizados tendo como ponto de partida brincadeiras e práticas orais. Os narradores personagens do espetáculo, *A Carroça é Nossa*, fazem referência àqueles artistas que

³⁷ Em 2005 utilizava-se uma carroça puxada por um burro. Em 2009, construiu-se uma carroça cênica.

mesclam gêneros nos quais as funções de músico, cantor e narrador não se distinguem. Sob o acompanhamento da sanfona, o menestrel segue narrando e cantando e carrega na sua bagagem os recitadores, cantadores e seus sistemas de versificação. Para Paul Zumthor (1993, p. 176) o termo “sistemas de versificação” foi dado para designar o discurso organizado a partir de combinações rítmicas presentes nas quadras, estrofes e sonetos, perceptíveis ao ouvido.

Dos atores contadores anônimos aos personagens contadores, as variações e transformações da cena para o texto e do texto para a cena, vivenciadas com o espetáculo possibilitam reflexões sobre a figura do ator contador e suas interpelações com o público, presentes na dramaturgia da obra apresentada.

Na passagem do roteiro improvisado para o texto escrito, os atores contadores, antes denominados pregoeiros da alegria - sem características particulares definidas - ganham a forma de personagens narradores com histórias e tipificações que os distinguem. Pedoca, Toinha, Cécé e Joaninha são os personagens narradores que contam as suas histórias pessoais que se cruzam com histórias e lendas do Maranhão, Lenda da Ana Jansen, A Serpente Encantada e Lenda do Boi de São João. Na reorganização do texto em 2013, o dramaturgo e ator do espetáculo, Lauande Aires, teve a preocupação em definir quem são essas personagens e quem conta essa ou aquela história e o por quê.

Essa mudança do espetáculo, que ocorreu em 2013, envolveu todos os elementos da cena teatral: cenário, figurino, personagem, trama, música, texto dramático, porém conservou o ofício de narrar de forma direta para o público e ampliou o sistema de versificação, antes já anunciado nas práticas

de narração com os jogos de oralidade que inspiraram o roteiro improvisado desde 2005.

No arranjo da linguagem textual, do roteiro para a obra escrita, o espetáculo conserva a ideia dominante da rima enquanto cadência. Rima, é responsável, em grande parte, pela sonoridade vocal. Tirando proveito da sugestão sonora, a rima invade o verso e vai compondo o texto do espetáculo *A Carroça é Nossa* pelo dramaturgo, Lauande Aires, enraizado sob a égide da herança de diversos gêneros de tradição oral, a exemplo do cordel e da toada do *bumba meu boi*. Menos do que regras, diz Zumthor (1993, p175) ao se referir a utilização da “língua vulgar” pelos poetas:

O que guia o poeta e organiza seu discurso é a rede, ao mesmo tempo tênue e complexa, de combinações rítmicas experimentadas, livremente utilizáveis em vários níveis de expressão: a palavra, o grupo e a frase, o conjunto (quadra, estrofe, tirade) [...] Cada um desses elementos se realiza com os outros numa harmonia global que só é perceptível pelo ouvido, na performance.

Esse esquema rítmico vai compondo o texto do espetáculo que abrange estruturalmente a prosa e o verso, que para Zumthor (1993, p. 173-174) não são formas tão opostas como se julga, visto que ambas pertenciam a um vocabulário musical e designavam diversos fenômenos do ritmo.

Privilegiando o ritmo, o verso é o organizador da linguagem da cena do espetáculo *A Carroça é Nossa* e dessa linguagem musical emerge o ator contador brincante, aquele que narra, canta, dança, toca instrumento. São denominados brincantes ou baiantes, os participantes de brincadeiras da cultura popular, a exemplo do *bumba meu boi*, os tocadores, rajados,

palhaços (pais franciscos e catirinas), cabeceiras, índias... São todos estes brincantes a serviço, cada um, do seu papel na brincadeira. O uso dos termos *brincadeira* e *brincante* reforçam o caráter lúdico da arte, que num misto de dança, canto, toque, responsabilidade e diversão, passados de geração a geração, constitui uma rica e valorosa herança cultural.

A rubrica do início do texto do espetáculo *A Carroça é Nossa* anuncia essa figura do ator contador brincante na cena descrita da seguinte forma: “Um homem e três mulheres aparecem cantando e tocando, ao mesmo tempo em que puxam uma carroça”.

A presença dos registros nos estudos medievais da palavra no canto e na fala de forma conjugada, evoca uma “totalidade vocal: o máximo de informação e o máximo de prazer”, assim identificada por Zumthor (1993, p. 184), quando “pouco importa que o limite oscile, no curso do tempo, entre o que o ouvido percebe como palavra dita e o que ele percebe como canto”.

Esse canto e fala alinhavado na figura do ator brincante compõe a dramaturgia do espetáculo *A Carroça é Nossa*, cuja interpelação direta com a plateia traz intervenções dialógicas variadas, que só tem sentido, como alerta Zumthor (1993, p. 225) “no instante da cena, no jogo entre ator e público”, que é co-autor da obra.

O círculo é “a boa disposição para ver e ouvir” (GUÉNON, 2003, p.18 - 21), pois ao ver o espetáculo, o público também se vê, a ele é reservado o direito de “ter o sentimento concreto, de sua existência coletiva”. A dramaturgia do espetáculo registra uma série de intervenções dialógicas, nas formas:

a) de pergunta simples e direta para o público, que exige uma resposta imediata. Ex. “Oi gente, tudo bem?”, “gente, que cidade é essa?” ou “Não é, gente?”;

b) de comunicação de um acontecimento. Ex. “É o seguinte, distinto público presente: nós vamos ter que fazer uma paradinha aqui para resolver o problema da roda”;

c) de pedido, ordem ou apelo, o que requer uma atitude do público. Ex. “pedimos a colaboração dos presentes para nos ajudarem a encher esta roda enquanto consertamos a outra”; “Nosso amigo está doente / Parece que o caso sério / Precisamos de uma ajuda / Para buscar o remédio / Do contrário nosso amigo/ Vai dormir no cemitério”;

d) de segredo revelado para o público. Ex. “Essas mulheres me amam e não conseguem disfarçar”; “bendita roda perdida, viestes em boa hora, já não aguentava mais os reclames das senhoras”;

e) de apresentação pessoal. Ex. “Meus senhores e senhoras, deixem me apresentar”:

Me conhecem como Pedro
Mas me chamam de Pedoca
Sou um tanto aventureiro
Coragem tenho de sobra
Astuto, esperto e ligeiro
Mato o pau e mostro a cobra
Já comi porco e galinha
Mas hoje como o que sobra

Desde cedo muito cedo
Um sonho o incomoda
E nele um burro o leva
Nas costas de uma carroça
Pra ser feliz pelo mundo
Cantando de porta em porta
Mesmo que o povo olhe
Um tanto de boca torta
(AIRES, 2013)

f) de pedido de licença: "Senhores donos da casa / Pedimos vossa licença / Com Deus e Nossa Senhora / E com sua paciência / Senhores donos da casa / Pedimos sua permissão / Para aqui nesse terreiro / Abrir nosso coração (...)"

g) de intimação para participação direta na narrativa: momento em que uma pessoa do público é chamada para representar o homem que recebe a vela da lendária Ana Jansen: "- Quer um foguinho, meu filho?"

E nessa composição de fala e verso, dentro de um jogo de interpelação com a plateia, a dramaturgia do espetáculo de teatro de rua *A Carroça é Nossa* vai sendo construída e reconstruída a cada apresentação, trazendo como essência esse caráter de movência, tendo como fonte a memória e a tradição de um povo que narra, canta e dança.

A formação desse dramaturgo e ator, aqui chamados de contadores, começa pelas suas raízes, por aquilo que os torna singular e que determina a criação autoral dos seus trabalhos. "Cada nação enxerga o meio-dia da porta de sua casa", nos diz Hampaté Bâ, (1982, p. 182). Diante dessa frase, reafirmo a necessidade de reconhecimento do teatro que fazemos no Grupo Xama em São Luís do Maranhão, através da estreita relação entre criação dramática, montagem teatral e formação do artista cênico na sua relação direta com a plateia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRES, Lauande. **A Carroça é Nossa**. São Luís, 2013. (texto teatral não publicado)
- BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). História geral da África: volume 1: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982. p. 181- 218
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- GUÉNOUM, Denis. **A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- VASCONCELOS, Gisele. **O Cômico no bumba-meu-boi**. 2007. 137p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA.
- VASCONCELOS, Gisele. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro**. 2016. 205 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ABSTRACT: From orality to written text, the dramaturgy of the street theater show called “A Carroça é Nossa”, pertaining to the Xama Theater Group (MA), follows a path of experiences shared by tellers and *brincantes* actors, taking as its starting point both tradition and memory. This writing describes a practice that echoes the lore of an organization established upon the culture manifestation of a people who sing, tell and dance.

KEYWORDS: Actor – counter; Orality; dramaturgy