

A series of thin, horizontal, wavy lines that sweep across the bottom of the page, framing the title and issue number.

CADERNO DO FOLIAS

segundo semestre de 2009

#13

05 EDITORIAL**DOSSIÊ ÊXODOS****09** História de uma peça, por Marco Antonio Rodrigues**10** Sobre este Êxodo, por Jorge Loureiro**16** Quando quem olha a cena é o olho de dentro**23** Ficha técnica**FURACÃO SOBRE CUBA**

Uma reportagem sobre a passagem da *Orestéia*, *O Canto do Bode*
no XIII Festival Internacional de Teatro de la Havana

26 Furacão sobre Cuba por Marco Antonio Rodrigues**30** Críticas (Lilianne Lugo Herrera e Jesús Dueñas Becerra)**36/39** Diário de viagem e fotos**TEATRO E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO**

Por que teatro de grupo na sociedade do espetáculo?

42 Cia. do Feijão**45** Cia. São Jorge de Variedades**47** As Graças**48** Grupo XIX**52** Núcleo Bartolomeu de Depoimentos**54** Tablado de Arruar**55** Teatro de Narradores**60** Teatro na Época do Big Brother, por Stephan Baumgärtel**74** Resposta aos mestres, por Gustavo Bones**79** Entrevista publicada no Jornal Estado de Minas**TEATRO E FORMAÇÃO****86** A experiência como critério para a formação, por Tiche Vianna**89** Entrevista com Maria Thaís Lima Santos, por Lucienne Guedes

EXPEDIENTE

Editores **Pedro Mantovani, Lucienne Guedes,
Marco Antonio Rodrigues, Jorge Loureiro**

Conselho Artístico do Folias **Iná Camargo Costa,
J.C Serroni, Paulo Arantes**

Gerência do Folias **Carlos Francisco, Dagoberto Feliz,
Danilo Grangheia, Nani de Oliveira,
Patricia Barros, Val Pires**

Produção **Folias**

Direção de arte e diagramação **Ieltxu Martinez Ortueta**

Revisão de texto **Nina Fidelis**

★ ★ ★

Créditos fotografias: *Êxodos*: Lenise Pinheiro, Adalberto Lima, Fernanda Aloiz.
Grupos: Divulgação. José Romero (Cia do Feijão), Otávio Dantas
(Tablado de Arruar). *Cuba e outras*: arquivo do Folias.

**O Galpão do Folias permanece em atividade devido aos recursos advindos da
Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.**

**O Caderno do Folias é um projeto do Grupo Folias. As opiniões expressadas nos
artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.**

Contato

folias@terra.com.br www.galpaodofolias.com.br
Rua Ana Cintra, 213 Santa Cecília São Paulo CEP: 01201-060
Telefones: 11 3361.2223 / 3333.2837

A RESPEITO DESTE CADERNO

Este caderno traz a marca do 13. De ser o número 13. Sabemos todos o que este número carrega em nosso imaginário e, sem dúvida, o momento atual se mostra um momento de impasses, de crises, de mudanças, de decisões e de escolhas necessárias. Na crença de que este 13 é já a passagem para um futuro próximo, que é já quase um 14 sobrevivente, o Caderno do Folias aceita este momento na tentativa de uma forte e contundente reflexão.

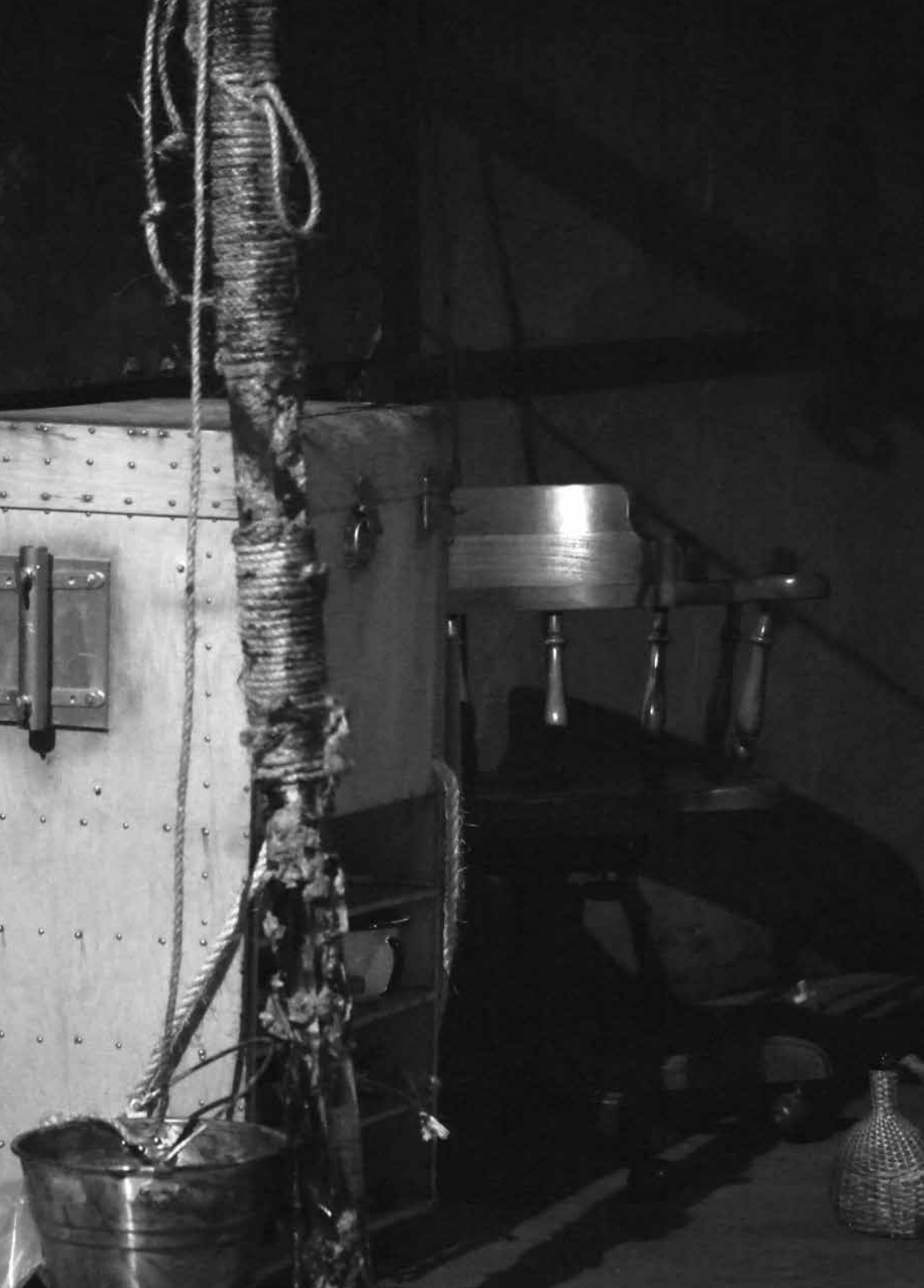
A primeira parte do Caderno traz o **Dossiê Êxodos**, panorama importante sobre o processo criativo e sobre o espetáculo recém-vivido pelo Folias, no qual atores, diretor e dramaturgo, se lançam na aventura de falar sobre o que acabou de acontecer no espaço da rua Ana Cintra, ainda no frescor da memória recente de seu processo de trabalho.

A segunda parte do Caderno experimenta compartilhar a passagem do espetáculo *Orestéia, O Canto do Bode* pela ilha de Cuba, no (também 13º!) **Festival de Teatro de La Habana**. Quem olha esta passagem é o diretor Marco Antonio Rodrigues, os atores, com trechos de um diário de viagem, e ainda alguns críticos-espectadores cubanos. Esta viagem foi sobremaneira especial para o Folias, pois estar em Cuba com seu teatro foi a realização de um antigo sonho.

A terceira e a quarta parte lançam questões do Folias para fora dele, para o teatro feito na cidade e no país. Com a ideia de fomentar o debate entre teatro e sociedade, o Caderno convidou alguns coletivos teatrais paulistanos para responderem à questão: **Porquê Teatro de Grupo na Sociedade do Espetáculo?** Alguns grupos responderam prontamente, outros, infelizmente, não conseguiram, mas o que temos são sete importantes depoimentos. Nesta mesma parte, também uma reflexão de Stephan Baumgärtel sobre teatro na sociedade do espetáculo e dois textos que trazem um debate sobre teatro de grupo em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Na quarta e última sessão do caderno, outra questão é levantada: **Qual é (ou qual tem sido) o papel dos grupos na formação de novos artistas?** Para abrir esta importante (e ilimitada) discussão foram convidadas duas pesquisadoras e artistas que há tempos se preocupam com formação: Maria Thaís Lima Santos e Tiche Vianna. Esta questão, assim como todas as outras trazidas neste Caderno, é de grande interesse por parte do Folias. É hora propícia para refletir sobre os efeitos das relações dos coletivos com as pessoas que os procuram em atividades extra-espetáculos, depois de 9 anos do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e da explosão da oferta de oficinas teatrais.

Mirar adelante! Evoé!



DOSSIÊ ÊXODOS

HISTÓRIA DE UMA PEÇA

Marco Antonio Rodrigues

O sentido e o significado do território, nesse tempo de deslocamentos rápidos e fixação provisória, são o gene desta história. Queríamos aproximar-nos desta situação, ou melhor, desta percepção do indivíduo de não pertencer a lugar nenhum, deste sentimento de coisa esquecida na terra. Claro que para isso não precisamos nos deslocar ao Estreito de Gibraltar, onde africanos usam de todos os meios para alcançar a Europa; ou ao muro que separa a América do México; ou à prisão de Guantánamo, onde a tortura passou a ser parte da ordem institucional como forma de prevenir o mundo livre do fundamentalismo em pé-de-guerra. Bastava olhar à volta para perceber que a erosão do território diz respeito a um processo contemporâneo de requalificação identitária, definindo as relações sociais em seus núcleos mais íntimos, ou familiares. Desse jeito, enfraquecendo a força das individualidades, aniquilam-se os agregados mais combativos, homogeneizando-se comportamentos e desfibrando-se grandes ambições ao sabor e ao calor de pequenos sentimentos – inveja, ciúme, ressentimento – paradigmas de uma refundação religiosa onde o sucesso é determinante a qualquer preço. De alguma forma, nós, pequeno-burgueses mais ou menos bem-nascidos, ao abrigo de um coletivo teatral que a duras penas mantém um território mais ou menos defendido, passamos a sentir de alguma forma a inevitabilidade do cerco que usa dos mais sofisticados mecanismos para promover e consolidar a nova ordem. O mercado é a única instituição sólida, o território confiável, o latifúndio expandido sobre ares e mares. Tem ethos bastante alargado: é possível comprar e vender de tudo e mais um pouco. As drogas que disponibiliza são possíveis a quase todos, e a maconha, a cocaína, o crack e os etceteras são só os sinais que drenam o melhor de nós, ora reduzidos a uma rebeldia babaca que convive com a criminalização em todos os seus patamares, políticos, relacionais, ideológicos, como forma cínica de entender a vida como destino e a história como lixo.

Nem toda a gente tem acesso aos bens de consumo, mas toda a gente tem acesso às imagens dos bens de consumo, que se tornaram um mercado de sonhos, desejos e fantasias – do vício. Por isso a sensação de nadarmos em seco e estar sem chão. Essa economia da fantasia em que as imagens são fetiches é muito criativa, claro, mas submete-se a uma lógica de mercadoria, não de política. No mercado das imagens, há monopólios e grandes; e há os pequeninos. A coisa concreta – o teatro – tem a sua dificuldade em sobreviver neste mundo de mana electrónico; qualquer sonho que escape às lógicas dominantes tem dificuldade em sobreviver. Não haveria mal nisto se não significasse que parece que a vida é esta para sempre. Para muitos, e também do lado de cá, no Folias, o horror como futuro, o pânico como possibilidade, a desagregação intuída entre nós, o dia-a-dia burocratizado, transforma o nosso terreno. Agora ele é movediço, e as subjetividades podem esconder as reais intenções e qualificar as relações. O êxodo, a partida, passa a ser uma possibilidade quase única de pessoalidade. Neste caminho sem volta, preservando a compaixão, o bom humor e algum fiapo de solidariedade a que o passado nos condena, tentamos entender em que porto iríamos atracar. Para isso, era preciso que cada um de nós estudasse, a partir de uma perspectiva pessoal, a que tipo de diminuição se submeteria e como, reduzidos à mais ínfima potência, reagiríamos. Neste ponto, escudámo-nos na obra de Gabriel García Márquez e de Sebastião Salgado: ficção e documento é matéria-prima para entender como reconstruir a solidariedade – vencidos, derrotados, humilhados, envelhecidos e animalizados, as personagens se reencontram num tempo mágico, o do espectro poético. A vingança poética se alimenta da carne, da podridão, do cheiro de merda que cobre também esta imensa metrópole. Os odores se reconhecem, contaminando a tudo e a todos. Como queria o poeta, uma única flor nasce no meio do asfalto. Como uma praga e uma promessa. Afinal, a poesia é a única prova de existência dos homens. No plural.



SOBRE ESTE ÊXODO

Jorge Loureiro

VINGANÇA POÉTICA

O espetáculo *Êxodos* foi feito a partir de um primeiro roteiro esboçado durante cerca de um mês e meio, em fevereiro e março de 2009, a partir de uma pesquisa de materiais feita durante o ano anterior, e através de uma escrita coletiva mesmo: todas as cenas têm as mãos de duas, três, quatro pessoas que, durante esses dias, escreveram, reescreveram, cortaram, editaram e apagaram em conjunto. Esta é a primeira de uma série de coincidências felizes: o processo criativo espelha o processo de colaboração entre desconhecidos, que é uma das facetas dos mundos dos migrantes. E apesar de a maioria da equipa de *Êxodos* trabalhar junta há anos, não se podendo dizer que sejam estranhos, a equipa incluía também recém-chegados, entre os quais, dois estrangeiros legítimos (um basco e um português). Esta é outra das coincidências, o fato de o tema das migrações internacionais ser trabalhado por uma equipa razoavelmente internacional e cosmopolita. E outra: a estrutura dramática é fragmentada, como supomos que seja a experiência dos nômades contemporâneos, em curtas, pequenas, breves, minúsculas cenas. As personagens nunca se conheceram antes, mas partilham uma certa identidade comum, às vezes a língua, certamente as circunstâncias. A penúltima das coincidências: o espetáculo tenta retratar o modo como as coisas parecem andar todas ligadas, como se uma ordem superior pudesse dar sentido ao mundo, fazer justiça poética e, de caminho, dar-nos alguma esperança. Mesmo um europeu céptico como eu, ao verificar todas as coincidências significativas que rodearam este projeto desde a primeira hora, e o modo como a vida foi se encarregando de tudo, é claro que fica mais supersticioso que antes. A última coincidência é mais funesta. *Êxodos* faz eco por entre os contos e as palavras de García Márquez e as fotos e legendas de Sebastião Salgado, de alguns excertos da Bíblia e de alguns réquiem (Mozart, Britten, Glass). No nosso espetáculo, uma personagem pivô, na forma de anjo-narrador, sugere a figura do artista que

revê a vida em retrospectiva. É como se os anjos, habituados a falar com as pessoas durante o sono, em sonhos, estivessem perdidos nos sonhos do início do milénio, sem reconhecer os caminhos e as portas, e sem chaves para entrar nessas casas que habitamos enquanto dormimos; e assim sendo, perdessem a capacidade de voar, as asas ossificando lentamente até ao dia em que não batem mais; e como se estes deuses abandonados quisessem perceber o que está acontecendo, e este espetáculo fosse a última vontade do anjo-narrador. A figura do artista revisita os seus passos. Inspirações maiores para esta fábula foram Sonhos, de Akira Kurosawa, ou 8 1/2, de Fellini, claro. O falecimento de Reinaldo Maia, cujo carreira artística encaixa neste perfil, veio trazer uma amarga verdade a tudo isto e iluminar ainda mais de negro os passos dos migrantes. Mas que justiça haverá nisto? A aventura dos migrantes é uma metáfora da condição dos artistas de teatro, claro, mas sobretudo da dos cidadãos das nações modernas, exilados na própria terra. Quando o destino de um artista coincide com o destino da sua sociedade, será compensador ou não, mas salva-lo-á.

MÉTODO?

A estrutura cénica de *Êxodos-O Eclipse da Terra* é o resultado de um processo de transformação de improvisações dos actores, primeiro em cenas escritas e depois em cenas de espectáculo propriamente ditas. Em fevereiro de 2009 comecei um trabalho com os actores de fixação e revisão de texto a partir de improvisações já bastantes estruturadas, em que cada um deles era co-autor das cenas em que a sua personagem era protagonista. Ao mesmo tempo, ia discutindo com o encenador a sequência de cenas e os eventos e circunstâncias de cada uma das personagens, de acordo com uma fábula muito sumária discutida nos meses anteriores, que encaminhava para uma reflexão sobre o ideário posto em prática pelo Foliás e pelos artistas com quem o grupo tem afinidades electivas. Este ideário era o da contestação do real em nome da arte. Semanalmente as cenas trabalhadas eram apresentadas e discutidas em grupo. Os textos de García Márquez e as fotos (e respectivas legendas) de Sebastião Salgado entraram nesta fase como suplementos ficcionais e plásticos para assegurar a consistência formal e temática das partes e do todo. No final de março chegamos a uma primeira versão do roteiro, com centena e meia de cenas de vários tamanhos. Em julho e agosto já uma boa parte destas cenas estavam realizadas em cena, e a intervenção dramática da minha parte passou a fazer-te também ao nível dos signos da cena não-verbais, por um lado, e do refinamento e focagem das acções das personagens. O resultado destas duas intervenções era muito fragmentado, mas esse era um dos propósitos iniciais. A experiência de trânsito e de migração das personagens desta ficção foi concebida como despedaçada em si mesma. Por outro lado, todas as personagens eram principais, e as relações entre eles bastante simétricas, o que resultou numa espécie de «dramaturgia coral» (ideia que em 2007 e 2008 estudei numa oficina com o mestre Sanchis Sinisterra, em Lisboa).

Mais uma vez, essa era uma das propostas desde o início: contar como, quando, onde e porquê aquele grupo de personagens se uniria. Estes dois aspectos, fragmentação e coralidade, correspondem à tensão entre subjectividade e objectividade que este espectáculo tenta reconstituir perante uma plateia. O facto de os actores serem co-autores e de as personagens serem fantasias que, em vez de ocultar, revelam as personalidades dos actores permite que o espectáculo realize essa tensão e seja mais do que o desenvolvimento de uma tese sobre o lugar do indivíduo e do colectivo em São Paulo, no Brasil e no Mundo. Este era um dos últimos objectivos do programa inicial: responder artisticamente ao esboroamento do território nacional e do sentimento de pertença a uma comunidade que as migrações indiciam e que os membros do Folias envolvidos neste projecto sentem na pele, seja porque observam o mundo em seu redor, seja porque acontece com eles, nas suas vidas. Precisamente por causa desta tensão, e apesar de todos critérios comuns, as propostas individuais foram sendo desenvolvidas com grande autonomia e muitas diferenças de caso para caso. Os pontos de partida levaram a uma grande diversidade formal e temática do espectáculo. Nestas últimas três semanas, o trabalho foi precisamente o de conferir maior unidade e coesão a um objecto que disparava significação para todos os lados, mas que precisava de um rumo mais fixo, em benefício do espectador que verá a obra pela primeira vez e, normalmente, apenas uma vez. Os cognomes de cada personagem espelham bem essa riqueza da diferença, que é, afinal, a maior vantagem das migrações mundiais: Gabriel, o anjo marinho; Cândida, a que dava à luz com a lua; Ispis, a vidente do que será; Esaú, o da filha que ressuscitará; Jacó, dos muros pintados; Maria dos Prazeres, a afro-descendente que nasceu caucasóide; Violka, a cigana mais velha do mundo; e Baleia, o homem-bomba, são as personagens deste



espectáculo. A coerência vem do tom onírico e circense em que tudo acontece, em especial a «vingança poética» que, desde há um ano, se tornara o principal objectivo do espectáculo: a afirmação da poesia (em especial da poesia cénica) como último reduto do território individual e colectivo tão bombardeado pelas forças económicas e sociais.

INCORDIAL E DESIMPORTANTE

Êxodos foi algo inspirado pela pesquisa em torno do conceito de «homem cordial», cunhado por Buarque de Hollanda. A dramaturgia assenta em propostas dos actores, a partir de histórias reais, contos de García Marquez e imagens de Sebastião Salgado, que foram discutidas em grupo e com o director, e editadas e organizadas por um dramaturgista (neste caso, eu próprio). O tema é a desagregação do território, por um lado, e a denúncia de um sistema de cordialidade que paralisa a mudança, por outro. Na encenação da Orestéia de Êsquilo, o trabalho do Folias tentava acrescentar ao modelo da cena de rua um intruso especial, o jornalista, com o seu aparato radiofónico e televisivo e, sobretudo, os microfones e as câmaras. Num contexto cultural efectivamente dominado pela produção noticiosa e ficcional da TV, a Orestéia do Folias enxertava na tragédia grega múltiplas referências à história da formação do Estado contemporâneo na América Latina, em geral, e no Brasil, em particular, retratando a erosão dos valores e práticas de cidadania mesmo depois da democratização. Ao mesmo tempo, o espectáculo punha em causa o papel dos artistas de teatro nesse processo. *Êxodos* propõe-se não tanto a explorar a história do Brasil até aos governos Lula, mas compreender como e por que vão tantos brasileiros para o exterior em busca de trabalho, que sonhos têm essas pessoas e como tentam integrar-se, dando origem a novas socialidades. Ambos as propostas lidam com a falência, ou o desmanche, nas palavras de Paulo Arantes, do projecto de sociedade nacional que norteia os discursos e a prática de muita gente. Tendo acompanhado o desbaste desse projecto, cujo golpe de misericórdia parece ter sido dado pelas instituições democráticas, os artistas do Folias deparam-se com a ausência de uma comunidade nacional, regional, ou local, profissional, urbana, ou legal, que lute por mais justiça.

Nos últimos anos, a percepção de que o sistema herdado da sociedade escravagista do século XIX ainda vigorava sob outras formas, levou o Folias a construir uma dramaturgia que explorava as matizes da proverbial cordialidade brasileira. Um dos espíritos mais inconformistas do grupo, falecido em abril passado, Reinaldo Maia estava a montar um monólogo onde esse tema era desenvolvido: o texto *Ceci beijou Peri, e aí, José?*, que escreveu e dirigiu até pouco antes de falecer. O actor que trabalhava com ele conseguiu levar a nave a bom porto, e o espectáculo está actualmente em cena no Teatro Ágora, em São Paulo. Pude ver um ensaio pouco

antes do falecimento do Maia e a versão agora apresentada é fidelíssima. Trata-se de uma variação a partir de Cartas a Favor da Escravidão, um surpreendente texto de José de Alencar, um dos heróis literários do Brasil, que assim se revela partidário do hediondo sistema. A exposição do texto é perturbada pelos inúmeros incidentes típicos do fazer teatral: o telefonema para o *casting*, os atrasos, a luz que falha... Tudo o actor tenta levar com o máximo de cordialidade, invocando as energias do bem. O resultado é uma paródia derisória que deita tudo abaixo, começando pela classe teatral, passando pelo panteão literário, e terminando no espectador benevolente. No texto e no espectáculo confluem a «desimportância», as dificuldades de ser artista de teatro, a história do Brasil e a luta contra qualquer tipo de pensamento hegemónico – os temas que Maia vinha perseguindo há anos – numa síntese tão feliz que, visto agora, parece ter sido feita de propósito.

Outra maneira de olhar para essas cenas é considerar como eles constituem um teatro da «desimportância», ideia que os grupos beberam de Manoel de Barros, poeta brasileiro, e que usaram para criar um teatro das coisas pequenas e chãs, que penetrasse as muralhas ideológicas dos media de massa. Nas palavras de Manoel de Barros, que cresceu brincando num terreiro em frente a sua casa, «ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhão das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno.» *Babilônia*, do Folias, que narrava a odisseia de um grupo de vagabundos, inspirava-se nesta ideia, precisamente para «discutir o entorno do nosso teatro, em que vivia uma malta de sem-tecto», mas também a própria classe teatral de São Paulo. *Orestéia* desenvolvia o tema expondo o escombros e o desmanche. Mas *Êxodos* efectiva essa desimportância no trabalho conjunto do espectador e do actor, no próprio momento da actuação, sendo mais que uma tese, uma prática, mais que um teatro crítico, um teatro activo, mais que uma poética da pragmática, uma poética pragmática em si.



ANJOS TRANCADOS DO LADO DE FORA TENTAM ENTRAR PELA JANELA

Uma das versões da história que contamos neste espetáculo conta que tudo começa no funeral de Gabriel: do alto do caixão levado em ombros, ele apresenta ao público os seus amigos. Conta como vislumbrou o futuro deles e tentou intervir, entrando nos sonhos dos amigos, o que não foi fácil, pois os amigos estão sonhando coisas onde não entram anjos, estão pegando sonhos emprestados ou, simplesmente, empurrando com a barriga. Primeiro o estômago, depois a moral. Mas se o estômago roncar suficientemente alto, talvez haja um milagre da revelação do isolamento total do indivíduo e da necessidade de agir mais estrategicamente. Aí, na desimportância, na miséria, no infortúnio, os anjos poderão entrar, talvez não na forma de seres alados, mas de vagabundos, emigrantes, loucos, estrangeiros, fotógrafos, escritores, ciganos, videntes de quinta categoria, bêbados, cantores de bar, professores esgotados, putas, e coisas: amuletos, rezas, canções, fotos, gaiolas. Isolados, espancados e esfomeados, os indivíduos recuperam a moral mais ancestral que têm: olho por olho, dente por dente. No final, foi o que aconteceu ao Baleia, que Gabriel ajudou a romper o horizonte. Mas isso não acontece na vida real, onde seria impossível. O que vemos é só o caminho de Gabriel do velório até à cova. Eles, os amigos, também estão todos mortos, e o que acabamos de ver são apenas as suas memórias, presas na eternidade repetindo-se perpetuamente, até que consigam se libertar, modificando essa memória, transformando-se em anjos. Querem ser anjos? Anjos são crianças mortas, vendidas, raptadas, perdidas, fodidas. Somos nós.

QUANDO QUEM OLHA A CENA É O OLHO DE DENTRO

Entrevista com os atores do *Êxodos*, o eclipse da terra

REFLEXÕES LIVRES A PARTIR DO PROCESSO DE ÊXODOS



***Um processo como esse, que tem a proposta de radicalizar a participação do ator na criação do espetáculo, é melhor que os outros processos já vividos pelo grupo? Em que sentidos?**

Patrícia: Nem melhor, nem pior, é diferente. Como, aliás, é todo processo. No Foliás a participação do ator e de todo artista, no palco ou não, que acompanha o trabalho, sempre foi grande. No *Foliás Fellinianas*, por exemplo, a participação do ator determinou o caminho do texto a partir das improvisações, mas tendo como guia um roteiro inicial. Em *Babilônia* também, o espetáculo tem muuuuito da equipe que se envolveu no trabalho. Mesmo *Otelo*, que na adaptação e tradução teve participação de toda a equipe. Neste caso específico do *Êxodos*, a radicalização proposta está além, na medida em que para cada ator é um trabalho autoral (relativo a ele). E se difere também dos outros processos porque trabalhamos sem nenhuma guia até um certo ponto do trabalho. Só tínhamos a temática, que foi se definindo, se desenhando mais a partir do trabalho, a partir do que cada ator apresentava; e daí a possibilidade de um roteiro, de uma estrutura. No *Êxodos*, a palavra escrita, em sua



totalidade, é do ator (mesmo nos casos de “plágio”) para seu personagem e de outros companheiros. Voltando diretamente à pergunta: nem melhor nem pior, mas mais difícil. Por tudo que já foi dito. A exposição aqui não é a do ator que “interpreta” ou “representa”, a exposição é do pensamento. Quero ressaltar que, para mim, direção e dramaturgia foram e são equipe criativa.

Joana: Eu não acredito que dê para qualificar em melhor ou pior. Cada processo exige da gente de uma maneira diferente, e dentro destas características existem aspectos melhores e piores. Eu acho que o grupo já tem uma característica de trabalho coletivo; então, todos os processos vivenciados por nós são muito nossos; é muito raro alguém chegar impondo alguma coisa. É uma metodologia de trabalho do Marco (o diretor).

Val: Eu sinto em todos os nossos processos que a liberdade e o espaço pra criação do ator é total. Mesmo quando se trata de uma dramaturgia pronta (e ela nunca vem), o ator é um co-autor da personagem, ele interfere, acrescenta, subtrai... Então, acredito que com este trabalho, o *Êxodos*, estamos focando e formalizando a participação desse criador, o ator que gera a dramaturgia; é um processo que vem sendo construído há tempos. Um bom exemplo foi a tradução do *Otelo* feita pela Maria Silvia Betti, que foi feita com participação e intervenção dos atores. Parte do elenco participava, opinando, interferindo, dando uma embocadura ao texto que ia sendo traduzido.

Flávia: Apesar de ser recente minha participação no grupo Foliás, acho importantíssima a radicalização da participação do ator na criação do espetáculo para o próprio desenvolvimento da linguagem do teatro enquanto Arte. Acho que nós, atores, precisamos sair de um certo lugar de conforto e criar um corpo de ação mais potente como artistas. Falo como atriz de uma nova geração, que sinto muito frágil em alguns aspectos.

Danilo: Sinceramente, não acho que seja melhor ou pior do que os outros processos do grupo. Estamos vivendo isso tudo hoje porque assim queríamos que fosse... A

gente se propôs a alguns desafios e talvez boa parte deles não conseguiremos dar conta. Mas está aí a grande tarefa. Não se radicalizam as coisas impunemente. Existe uma exposição, uma alteração de comportamento, uma prontidão para o trabalho. Queremos verdadeiramente isso? Estamos preparados para isso? Talvez esse processo tenha, no seu íntimo, o sentido de revelar e não mais esconder as nossas ineficiências, para percebermos o que de fato no aprisiona e nos liberta.

Bruna: Não sei se a palavra seria melhor, mas as responsabilidades entre ator e diretor são mais equilibradas. Nos tornamos autores da obra, agregamos outras funções ao trabalho do ator. É diferente porque depois de criar essas individualidades temos que achar um objetivo em comum, um objetivo do grupo, do Folias. A verticalidade é de pensamento, a clareza dele.

***As mudanças de percurso na relação com o tema inicial, os redirecionamentos no processo: como você vê isto sob o seu ponto de vista?**

Patrícia: Como naturais. Elas acontecem a partir de como o tema é encarado, sob que ponto de vista para cada participante, criando um novo todo. Às vezes há também sincronismos na equipe. Este foi o caso em relação ao Gabriel García Márquez neste trabalho, o que levou a um redirecionamento. Os redirecionamentos são escolhas necessárias a partir da evolução do trabalho. São escolhas feitas como resultado desta alquimia. Se houvesse uma pessoa diferente na equipe, teríamos outros caminhos a escolher.

Danilo: Acho que boa parte das mudanças se deram por situações imprevistas e os novos rumos no processo de trabalho surgiram para dar conta delas. Embora a tônica no processo tenha sido sempre pelo trabalho do ator e pelo aprofundamento na criação da obra, ainda faltava uma dinâmica, diante as diversas transformações, que fosse capaz de sintonizar todos os criadores. Que a solidão em que cada figura está imersa precisa ser, paradoxalmente, o lugar comum na criação COLETIVA e que a ideia de individualidade não sirva como premissa para nos afastar... dói olhar pra isso. Aí está um trecho do Esaú, meu personagem no *Êxodos*:

“Hoje não somos em nada comuns, como se nada tivesse nos pertencido antes. O meu “irmão” criou um universo paralelo, ouve vozes, e nunca fez questão de dividi-las com ninguém, principalmente com a gente da família. Eu, do meu jeito, tento estar bem... porém, é sempre nele que penso durante as minhas noites de insônia. Eu vou ao encontro do meu irmão e espero que um abraço simplesmente possa recuperar o que fomos na origem, que as palavras não surjam para nos afastar ainda mais e que possamos calorosamente nos reconhecer”.



Joana: Não acho que nós mudamos de percurso no meio do caminho. Se mudamos, não percebi... tudo aconteceu muito naturalmente, fomos fazendo escolhas. O Marco algumas, os indivíduos algumas, e o grupo algumas.

Val: “Desapego”: quando você parte para um processo que é de colaboração, esta palavra tem que fazer parte do seu dia-a-dia. Mais do que uma palavra, uma prática.

Ieltxu: Eu entrei no elenco do *Êxodos* quando o trabalho já estava iniciado. Me interessava muito a temática e a perspectiva de trabalho coletivo, de criação de um texto, de se perguntar sobre uma possível fuga para o exílio. Eu, como estrangeiro no Brasil, de certa forma já experimentei essa fuga. E acredito que não tenha que ser unicamente geográfica; pode ser também uma sensação, um estado de presença. De um ponto de vista latinoamericano e brasileiro, o meu caso é contrário: sou eu que desembarco no Brasil para depois aterrissar no Galpão do Folias, sendo que sempre que me chamam de europeu me aparece um sorriso irônico e incrédulo. Porque eu não pertenço a esse Eldorado fantástico que a imaginação do brasileiro constrói.

Flávia: A partir do momento que entrei nesse processo, que foi em janeiro de 2009, em substituição a outra atriz, a Paloma, os direcionamentos foram no sentido de fortalecer cada vez mais o rumo que tinha se delineado no final do ano. Mas acho que as mudanças de percurso foram essenciais para se chegar nesse lugar.

Bruna: Faz parte da criação, são muitas ideias, são muitas escolhas a serem feitas e claro que com isso vem o caos. A direção esclarece muito com a visão do todo e de

fora. Isso dá o foco, cria uma unidade de pensamento, o pensamento do grupo.

***Se o ator aqui é chamado a, digamos, ser dramaturgo, que papel tem o dramaturgo em si (Jorge Louraço)?**

Flávia: Para mim, o Jorge foi um parceiro para orientar na escritura em si, para misturar seu olhar com o meu sobre a trajetória da personagem e foi um “costureiro” da trama tecida por nós, atores.

Bruna: Na minha opinião, muito necessário. Ele agregou a técnica e a sua experiência no teatro para nos esclarecer o que é necessário ser dito e aquilo que é ação. Trouxe clareza de objetivos nas cenas, nos fez pôr no papel nossas histórias. Antes eram textos e cenas bacanas sem ligação. Ajudou no percurso das ideias e costurou todas elas.

Joana: Um papel fundamental. Nós fomos convidados, como já disse anteriormente, a pensar a dramaturgia da cena. Então, primeiro, Jorge vem para dar uma lógica para a nossa “piração” individual, organizar as nossas ideias. Segundo, para unir todas estas histórias com o pensamento do Marco e do grupo (pensamento proposto para o programa de fomento), e a partir daí propor um todo coerente.

Ieltxu: Quanto ao papel do dramaturgo, Jorge Louraço e nós, atores/criadores: acho que sua figura foi importante para firmar conceitos e apresentar dúvidas e problemas. No meu caso, como narrador da história, e nós dois como estrangeiros dentro do projeto – e não latinoamericanos e europeus (rsrsrs, veja bem o nível europeu de um português de Nazaré e um basco de Bilbao, periferias europeias) – o encontro foi muito positivo. Em alguns aspectos falávamos a mesma língua. Partindo de um jogo que tinha proposto um dia num ensaio, estabelecendo um diálogo com o público



sobre os sonhos, estruturamos um dos eixos do espetáculo, no sentido desse narrador ser um anjo, o anjo Gabriel, que por sua vez é o Gabriel García Márquez, que por sua vez (e isso acho importante na criação) é o próprio Ieltxu, eu mesmo, basco, marinheiro e estrangeiro, que vai contar uma história junto com seus amigos da América Latina. O artefato dramático seria: se existem os anjos, eles só têm razão de ser enquanto projeção dos sonhos das pessoas. Se as pessoas continuam a sonhar, o anjo tem trabalho e pode acompanhar e observar essas pessoas, inclusive como o anjo da História. Mas está aqui a pergunta principal: será que as pessoas e nós mesmos continuamos a sonhar todas as noites? E, se sonhamos, que tipo de sonhos temos hoje em dia? A procura desse anjo é pelos sonhos como elemento revolucionário, para que estejamos vivos, porque se nós deixarmos de sonhar a possibilidade de um outro mundo desaparece.

Val: O dramaturgo continua sendo dramaturgo, porque ele organiza, pensa a sequência, direciona, cria situações, induz a escrita do ator e assim um vai tentando “enganar” o outro.

Patrícia: A dramaturgia na pessoa do dramaturgo aponta caminhos para dar unidade ao texto que está sendo criado. Além das indicações técnicas da função, do conhecimento da escrita.

***Você concorda com esta afirmação: “Para um processo que tem uma dinâmica coletiva de criação são necessários criadores fortes e altamente propositivos.” Por quê?**

Val: Um coletivo sempre necessita de criadores fortes.

Bruna: Eu concordo. Porque o tempo todo temos que saber e querer muito alguma coisa. Temos que querer mexer com o outro, se cutucar, se afirmar, propor, ajudar o outro a acreditar nas suas ideias, acreditar nas suas ideias, nas suas palavras, nas palavras de todos. É um caminho inseguro, com uma certa penumbra, com cara de que “não vai dar certo”. Por isso os indivíduos fortes. Para que depois de dois anos de pesquisa continuemos querendo, agindo, nos provocando.

Joana: Acho que não concordo. Na verdade, acho que é tudo bem relativo. Não acho que nós somos fortes. Fortes? Talvez os únicos tão frágeis que não se importaram, em nenhum momento, em se expor. Não sei. Acho que estou falando por mim! Penso que é mais ou menos como um mendigo que não tem nada a perder e cria, a partir daí, a sua coragem. Não sei se é força! Coragem significa agir com o coração, acho que é mais por aí. Me achei altamente propositiva em alguns momentos e em outros tive que ter a humildade de aceitar propostas; em outros ainda me senti vazia – vazia, sem nada para propor, nada.

Patrícia: Na primeira leitura desta pergunta, de cara, respondi mentalmente que sim. Numa segunda leitura já achei que seria preciso definir este FORTES e esse ALTAMENTE. Mas considerando a minha definição, penso que sim...

Flávia: Sim. Porque só assim a criação pode revelar algo genuíno e coeso.

Ieltxu: Acredito que todo ator tenha que ser um criador forte e altamente propositivo, isto é, acredito e enxergo o meu ofício de ator como criador e não como ator “executante” a serviço de uma ideia ou de uma direção e dramaturgia implacáveis. Acredito que todo ator tem que se colocar como cidadão político em seu trabalho e dar o seu ponto de vista, pessoal e intrasferível, sobre o que está fazendo. Não falo de representação e sim de “presentificar” com a sua pele, sua respiração e seu pensamento, seja qual for a personagem. Imprimir o seu selo, questionar-se e buscar as variantes que a ação dramática tem, intrinsecamente. Para trilhar esse caminho, não tem outra possibilidade: o ator tem que ser propositivo o tempo todo para com o outro (o parceiro de cena), para com o diretor que assiste, analisa e entende a cena (no caso do Marco Antonio, muito claramente) e consigo mesmo. Entender e reentender o valor de cada ação que se apresenta. Acho que todo ator é criador, como todo indivíduo é potência. E nós temos a magnífica possibilidade de poder confrontar essa potência criadora e poética com o público. Se a dinâmica processual é coletiva ou não, também acho que todo processo tem um trabalho colaborativo de criação. Eu participei muito pouco de processos compartimentados, em que tudo estava definido, direção, dramaturgia e atuação, mas ainda assim não consigo enxergar o êxito de qualquer empreitada cênica sem ter pelo menos um espírito coletivo. Trabalhei vários anos, aqui no Brasil, sozinho, ou meio-sozinho, e talvez por isso enxerge o ator como alguém que faz um pouco de tudo, que vai correndo atrás das necessidades a cada momento e abrindo o trabalho para outras pessoas verem. E então vai entendendo o próprio espetáculo, uma vez estreado, no confronto com o público... de certa forma, espetáculos acabados, mas em contínuo processo.



FICHA TÉCNICA ÊXODOS, O ECLIPSE DA TERRA

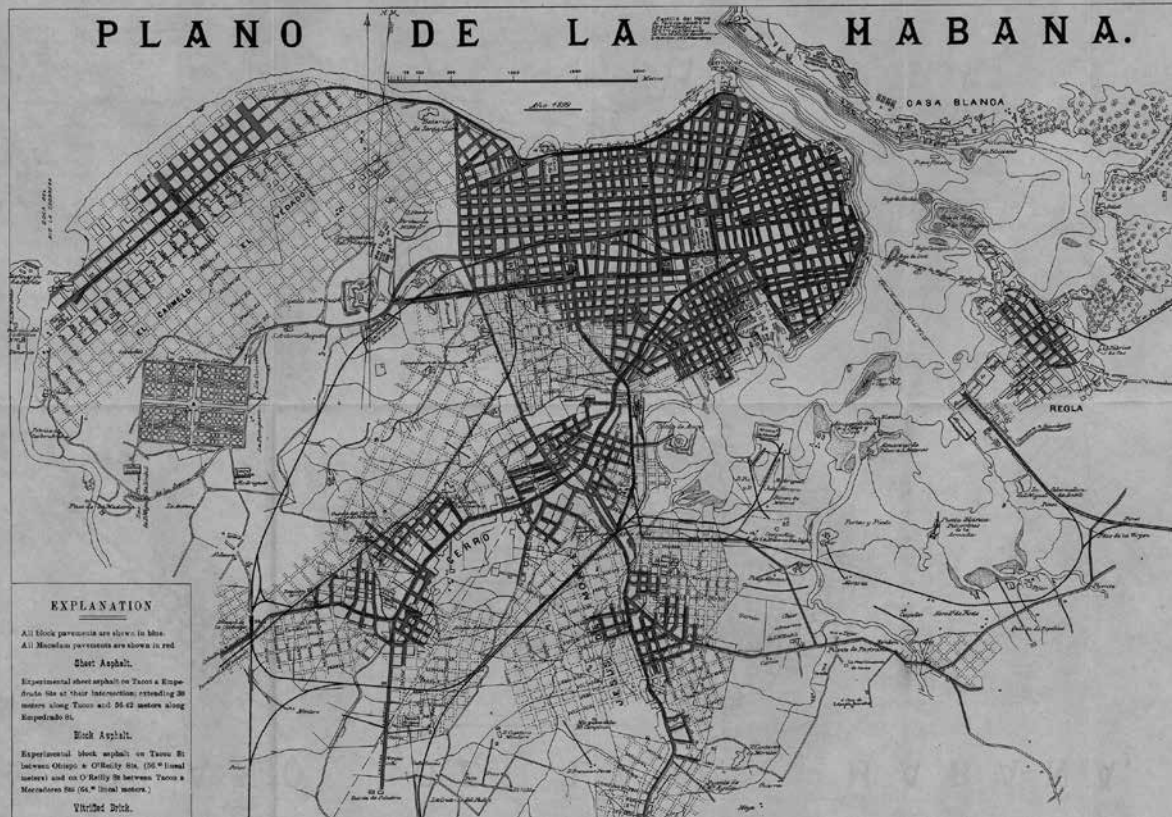
Espectáculo inspirado nas obras de Sebastião Salgado e Gabriel García Márquez

Textos de Bruna Bressani, Danilo Grangheia, Flávia Tavares, Ieltxu Martinez Ortuetta, Joana Mattei, Jorge Louraço, Patrícia Barros, Val Pires e outros autores.
Atelier de escrita com Jorge Louraço

DIREÇÃO	Marco Antonio Rodrigues
ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO	
PREPARAÇÃO FÍSICA	Tatiana Freire
DIREÇÃO MUSICAL	Roberto Anzai
CENOGRAFIA	Fernanda Aloiz
FIGURINOS	Atílio Beline Vaz
ADEREÇOS	Cesar Rezende
CRIAÇÃO DE LUZ	Erike Buzoni
DESIGN GRÁFICO	Zeca Rodrigues
CENOTECNIA	Alexandre Rocha, Mateus Fiorentino Nanci
OPERAÇÃO DE SOM	Pedro Simon
OPERAÇÃO DE LUZ	Túlio Pezzoni
CONTRA-REGRAGEM	Alex Rocha
FOTOGRAFIA	Lenise Pinheiro
CRÉDITO STENCIL	Bira Nogueira
PRODUÇÃO	Nani de Oliveira
ADMINISTRAÇÃO	Carlos Francisco
REALIZAÇÃO	Folias

ELENCO

Bruna Bressani, Danilo Grangheia, Flávia Tavares, Ieltxu Martinez Ortuetta, Joana Mattei, Patricia Barros, Val Pires



FURACÃO SOBRE CUBA

FURACÃO SOBRE CUBA

UMA REPORTAGEM SOBRE A PASSAGEM DA ORESTÉIA, O CANTO DO BODE NO XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA HAVANA

Cuba, Marco Antonio Rodrigues

Há muito tempo, nós do lado de cá, andávamos tentando participar de alguma forma do Festival de Cuba. O Maia, que era íntimo da Ilha, dois ou três anos antes havia sido jurado do Prêmio Casa de las Americas, aumentando mais a nossa vontade. Havíamos sido preteridos anteriormente, com *Cantos Peregrinos* e acho que com *Otelo*. Desta vez, e no cinqüentenário da Revolução Cubana, fomos convidados com a *Orestéia*. É um convite de grego: para que participássemos teríamos que arcar com todas as despesas. Cuba não pode, por conta das suas peculiaridades, arcar com nada. Fizemos festa, reunimos dinheiro grande e pequeno, e na boca do Festival, metendo cara e coragem, porque a organização dos cubanos é uma merda (nem sabíamos onde nos apresentariamos), partimos. Compramos uma passagem baratinha, com escala na Venezuela. Escala sem sair do aeroporto, chegando na madrugada (às quatro) com saída programada pras doze do dia seguinte. Ficamos ali, excitados com a expectativa da partida e da chegada, vagabundeando por uma ala deserta e comercial do aeroporto. Longas horas de espera. E, finalmente, o tempo de vôo está concluído. Chegamos a Cuba, terra da feroz ditadura de Fidel Castro, como querem os simpáticos americanos que por sinal condenaram a ilha, que fica a cem quilômetros da Flórida, a um demoníaco bloqueio econômico que já dura há quase cinquenta anos. Fidel e seus revolucionários teriam, só por aí, motivo suficiente para justificar a miséria mais do que absoluta que seria o destino natural desta ilha de

16 milhões de habitantes com problemas naturais tão graves como a frequência de tufões, ciclones e desastres do gênero. Cuba tinha todos os motivos para abrir mão da liberdade e submeter-se como a maioria dos países às hegemonias políticas que condenam grande parte das populações à falta de perspectiva no mínimo cultural e espiritual. Os problemas da ilha são gigantescos: há falta de tudo, de combustível, de água, de saneamento, de recursos, de tecnologia, de comunicações, de papel. Por toda Cuba, os *out-doors* esclarecem comparativamente o quanto, em livros, em cadernos escolares, em energia, em alimentos, custa o bloqueio econômico americano. A pobreza é palpável, na carência de tinta para pintura das casas, na falta de material de construção, nas habitações, na iluminação precária. Mas tem um milagre por trás disto tudo: uma dignidade de povo, um orgulho de suas conquistas, um povo que quer muito mais liberdade de ir e vir, melhores condições de vida, mas que não deixa de gozar com o que fez. Os cubanos, carajo! sabem que são especiais. Será que é por isso que a cidade toda de Havana "toca" o tempo todo? Em cada beco, virando esquina, à noite, na madrugada (será que esses caras não têm lei do Psiu?) a cidade toca e dança. Olhando os cubanos dá pra entender por que Batista e seus sócios americanos, antes da revolução, haviam transformado o país num enorme cassino-puteiro. Por muito rodado que o sujeito seja, fica difícil conhecer um povo mais bonito e mais sensual que este povo cubano. Mais do que a exuberância dos corpos, é preciso aprisionar a subversão incorrupta destas almas; afinal o que é tão divertido assim pra eles? Curioso, o mundo todo, inclusive a esquerda mais cristã, denuncia a esclerose da revolução, antevê as grandes mudanças assim que Fidel finalmente morra. No entanto, não é isso que se vê nas ruas, nas casas, na vida cubana. O Malecón, à noite, a enorme avenida à beira-mar fica absolutamente entupida de gente moça. As pessoas andam, conversam, bebem, namoram, tocam,



cantam, dançam. Tem roupas com muitos brilhos, aplicações douradas, prateadas, uma mais exibida que a outra. Perto de onde paramos fica a Zona Rosa, como na cidade do México, a região que reúne boêmios, homossexuais, travestis, a flora e a fauna. Mas aqui em Cuba a viadagem não é reprimida? Contam os cubanos que, há alguns anos, o homossexualismo era proibido, hoje é consentido. Como a revolução é um processo progressista e dialético a próxima etapa é que ele será obrigatório. Brincadeira que faz parte do espírito da ilha, Cuba é um lugar que, como no Brasil, a beleza natural em todos os seus aspectos foi generosa, com a sutil e essencial diferença que, ali, os homens foram revolucionários.

Esta diferença fantástica é o grão de sal que faz com que a pobreza esteja associada à dignidade, a uma perspectiva de futuro, ao sonho e à cor, ao calor, ao sexo. E faz com que algumas misérias e suas classes dominantes em tantos outros países, pobre deles, seja tão triste, medíocre, enfadonha, com uma imaginação tão servil, cordata e cortesã.

São inúmeros os episódios surpreendentes que presenciamos: no âmbito do próprio festival eram muitos os espetáculos, trinta internacionais, que foram até a ilha em condições absolutamente iguais às nossas, ou seja, pagando absolutamente tudo. O que é que faz estes conjuntos se deslocarem de todas as partes do mundo, depois de submetidos a um amplo processo de seleção para participar de um encontro teatral onde as condições técnicas são precárias e rudimentares? Todos os espetáculos tinham uma grande frequência de público, e não só os internacionais, porque há muitos espetáculos cubanos que integram o Festival. As oficinas, os debates, mesmo quando ocorrem nas primeiras horas da manhã, são muito concorridos. O comando de muitos setores e organizações culturais, como a própria Casa de Las Américas, está na mão de gente muito jovem, e a conversa, a troca de experiências, até como meio de vida, faz parte do dia-a-dia de Havana. Nossa participação no Festival não foi nada fácil. Tínhamos três dias de apresentações. No dia anterior à estreia um vento robusto arrancou nossas cortinas (apresentávamo-nos no Pavilhão de Cuba, um espaço com as laterais vazadas e sob uma grande laje em reforma) e nos fez rever toda a cenografia. No segundo dia de apresentações, uma chuva permanente inundou o espaço, obrigando-nos a atrasar o espetáculo por uma hora e meia enquanto avaliávamos os riscos de curto-circuito, acidentes com os atores (o chão com a água era liso como sabão) e alternativas às cenas que pediam outra configuração. O elenco, que sempre foi valente, embalado pela perspectiva da própria história cubana, optou por manter a apresentação. No terceiro dia, apresentamos o espetáculo com os olhos virados para o céu torcendo para que o tufão que passava próximo de Cuba não impedisse nosso trabalho. Fomos, com outros dois conjuntos internacionais, distinguidos pela crítica como espetáculo do ano. Havana vitaminou nossa coragem.

A vida é dura e há prostituição, há pequenos delitos da sobrevivência, todo mundo é meio guia turístico em troca de um *mojito* ou da venda no câmbio negro dos charutos cubanos, ou da locação de quartos, do fornecimento de comida caseira, dos serviços de táxi praticados em autos particulares. Por outro lado, há um sentido de pertencimento, a diferença cultural consistindo numa expectativa baseada em conquistas públicas: os índices de mortalidade infantil são os melhores do mundo, a educação até o terceiro grau é para todos, sendo que 70% da população tem nível universitário, os modelos de saúde pública foram exportados para o mundo, inclusive para o Brasil. Daí que não há violência urbana, muitas mudanças estão se processando e apesar do bloqueio americano a presença de empresários e investimentos de todo o mundo é absolutamente visível. Há um orgulho de ser cubano, da manutenção de convicções e práticas públicas independente do constrangimento do mundo capitalista. Cuba investiu muito em estruturas culturais voltadas para o mundo: todo o teatro é subsidiado, tem uma Escola de Cinema exemplar, até hoje animada por Gabriel García Márquez, a memória, as conquistas históricas, as lutas são palavras de ordem presentes no cotidiano da população. É uma aposta nas práticas artísticas como estruturantes na criação de um ambiente cultural que faz a diferença. Em Cuba arte e cultura fazem parte das prioridades de estado. Cuba é uma ilha com uma revolução em processo. Aos poucos ultrapassa suas contradições e o avanço é concreto. Cada etapa vencida é uma conquista no patrimônio da humanidade. Pode-se discordar, mas em Cuba, os sonhos são uma



matéria-prima. Não há como não ser contaminado.

Y ORESTES LLEGÓ... EN MOTO

Lilianne Lugo Herrera (Oficio de la Crítica)

Es un reto gigantesco mantener sentado a un grupo de personas por el espacio de tres horas y media. Muchos se asustan, calculan las cosas que dejarán de hacer durante ese tiempo. Otros se deciden y entran al Pabellón Cuba los días 6, 7 y 8 de noviembre a las cinco de la tarde. La calle 23 vive su agitación y el XIII Festival de Teatro de La Habana sus últimas jornadas. El grupo brasileño Galpão de Folias es el causante de semejante odisea, o mejor dicho, Orestíada.

A partir del original de Esquilo, la trilogía conformada por Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides, el director Marco Antonio Rodrigues y el dramaturgo Reinaldo Maia conformaron esta apropiación del clásico griego que decidieron titular Orestéia-O canto do Bode (Orestíada-El canto del chivo).

A la entrada del Pabellón, un payaso nos entrega el programa de mano al mismo tiempo que nos advierte que esta es una obra que dura tres horas y media, que hay desnudos, asesinatos y nombres muy extraños como Clitemnestra. Nos advierte como diciéndonos: no los estoy engañando, es la pura verdad. Este mismo personaje atravesará todo el espectáculo, obrando como narrador o como parte de la trama, pero en todo caso introduciendo el elemento de la burla en muchas de las acciones, interactuando con el público, distanciando al espectador y moviendo su mirada hacia otros aspectos.

La obra es enteramente hablada en portugués, y aun ante la ausencia de subtítulos pudo ser comprensible, sobre todo para el público que conoce el referente original. Al inicio del espectáculo se incita a los espectadores a situarse en el espacio delimitado como escenario, y entre ellos comienza la función, el monólogo del atalaya, a mi lado una furiosa Erinia, por allá una discusión que no alcanzo a entender, Orestes (en ese momento no sabía que era Orestes) llega en una moto

y se abre paso a fuerza de acelerones. De pronto una voz: así no se puede, por favor, siéntense, empecemos de nuevo. Y entonces comienza el primer acto de la tragedia: el Agamenón.

De manera general, y así se advierte desde el programa de mano, la idea del espectáculo es crear una analogía entre la constitución del estado griego democrático (digamos, el tema central en Esquilo) a la formación de los estados latinoamericanos en la contemporaneidad. De ahí que el Agamenón aborde el populismo de los años 50 y 60, Las Coéforas las dictaduras de los 70 y 80, y Las Euménides la re-democratización a partir de las últimas décadas del siglo xx.

En efecto, Agamenón, el héroe venerado por el pueblo que vuelve victorioso de la guerra, será asesinado por Clitemnestra, la esposa víbora, quien asumirá junto a Egisto el poder dictatorial. Este sentido de la dictadura se hace explícito con la presentación en loop, durante unos minutos, de un video que muestra un grupo de militares que observan impávidos cómo un hombre es torturado brutalmente, al final uno se levanta y vomita. La tumba de Agamenón, que toma forma ante nuestros ojos con el actor convertido en estatua, se transforma en secreto lugar de culto y conspiración. Ahí se encontrarán Electra y Orestes, se reconocerán y urdirán el matricidio correspondiente.



Luego de un breve intermedio al final de esta segunda parte tendrá lugar la persecución de Orestes por las Erinias y su asilo en el templo de Apolo, así como el juicio presidido por Atenea y su final absolucón. Lo particular de este acto es la importancia atribuida a los medios de comunicacón, pues sus principales protagonistas, los dos dioses, parecen —y son— estrellas de la tele, maquillados y deslumbrantes con sus vestuarios blancos, siempre sonrientes ante las cámaras, y el jurado será el propio público, a quien entregarán las tarjetas de culpable e inocente para una votación. No muy distinto de los shows televisivos que inundan los canales de toda América en los que se decide a quién se le da el premio, quién tiene o no la razón.

El Pabellón Cuba brindó la posibilidad de establecer diferentes planos espaciales donde transcurre la acción: una parte inferior, delante del público, una plataforma superior con dos escaleras de acceso, y los pasillos laterales, por donde, la moto de Orestes, vestido como hippie, hacía sentir su ronquido. De la plataforma superior colgaba una tela donde eran proyectadas las escasas imágenes escogidas, entre las que se encontraba al final la presentación de algunos miembros del jurado—público, tomadas a la entrada al recinto. Inteligente guiño al espectador, interesante pregunta ¿son ellos los verdaderos representantes de la democracia? Este espacio alternativo brindó además un elemento ambiental no esperado —una intensa ventolera movía las cortinas y andamios situados para delimitar la escena, lejos estaban los autos y algún reguetón viajero— y era hermoso ver ese viento despeinando a los actores, creando la



magia de algo muy efímero ante nuestros ojos y también muy auténtico.

Doce actores conforman la obra, muchos de ellos hicieron más de un personaje con un intenso trabajo físico. En la mayoría encontramos caracterizaciones —memorable Clitemnestra hasta después de muerta— en las que se privilegia el humor y el sentido de espectacularidad por sobre la esperada tragicidad. Dicha espectacularidad es promovida desde la música, la danza, las imágenes, así como la variedad y el ritmo que en todo momento mueve la escena y evita los huecos en la trama y la fatiga del que observa.

El ojo no debe descansar y por eso es movido de un lado a otro, sorprendido constantemente por el cómo ocurren las cosas porque el qué ya es bien conocido. Y descolocar el ojo significa también distanciarlo, evidenciar las costuras que como escenificación al fin la obra posee, haciéndole guiños al espectador, informándole lo que ya sabe, repitiendo y actuando, abalanzando hacia él tetas desnudas, mostrando los cuerpos en su más plena realidad, con sus porciones de grasa, huesos y músculos.

Al retomar un clásico como este los riesgos son infinitos, en este caso, por fortuna, la suerte tributó sus bienes, pues efectivamente se logró una actualización que desborda el marco de la simple analogía para desmontar los mecanismos que subyacen en la historia latinoamericana y el papel de los hombres, de los medios de comunicacón, del artista en su conformación. Con un vestuario y un diseño escenográfico donde primaba la sencillez y la originalidad, sus creadores rebasaban los clichés de la recreación epocal para alcanzar en el eclecticismo los resultados más inesperados. Y ahí estaba Clitemnestra muerta con su corona de inciensos encendida arrastrada por la escena, y el podio o atalaya hecho de piezas de ropas amontonadas y colgantes, ropa usada, como de muertos que han caído por el mismo lugar a través del tiempo, la bañadera —ah!, Marat— donde será purificado el atormentado Orestes, y las mujeres que se desvisten asustadas entre uno y otro cambio de luz, ante la cercanía de las temibles sirenas. No se trata de tomar la inmensa América y ponerla con todas sus particularidades, sino de esbozar mediante el juego las simetrías y las parodias de la vida misma, la que está afuera, existiendo más allá de la representación.

Terminada la función nuestro payaso la dedicaba a la memoria de Reinaldo Maia, el dramaturgo creador de esta pieza, muerto hace poco tiempo. Con cerca de doce años de existencia, esta compañía brasileña se llevó los calurosos aplausos del público cubano. Efectivamente, las tres horas y media valieron la pena.

TEATRO BRASILEÑO EN EL PABELLÓN CUBA

Jesús Dueñas Becerra (Unión de Escritores y Artistas de Cuba)

La compañía teatral “Folias”, dirigida –desde el punto de vista artístico– por Marco Antonio Rodrigues representó, en el capitalino Pabellón Cuba, la tragedia greco-latinoamericana Orestíada – El canto del Chivo, con dramaturgia de Reinaldo Maia. El elenco artístico estuvo constituido por actores y actrices de puntería en el campo de las artes escénicas brasileñas: Atilio Beline Vaz, Bira Nogueira, Bruna Bressani, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz, Danilo Grangheia, Flávio Tolenazi, Gisele Valeri, Jeronimo Martins, Nani de Oliveira, Paloma Galasso y Patricia Barros.

Como toda tragedia “clásica” que se respete, tiene un narrador-actor que, disfrazado de payaso, se encarga de darle una ligera vis cómica a esa Orestíada “latino-americanizada”, en la que se desarrolla el polémico tema relacionado con la formación del estado democrático –según se conoce en la historia del estado y el derecho– a través del paso de la justicia de la sangre o el bíblico “ojo por ojo... y diente por diente”.

Con apoyo en el recurso dramatúrgico del paralelismo o la analogía, las tres obras (Agamenón, Coéforas y Euménides) en que se estructura esa puesta en escena del colectivo teatral carioca le relatan al auditorio la formación del Nuevo Mundo (Del Río Bravo a la Patagonia), en la contemporaneidad. La primera parte describe el populismo de las décadas de los 50 y 60 del pasado siglo; la segunda, se refiere a las sanguinarias dictaduras militares que padecieron los países centro y suramericanos durante los años 70 y 80; y la tercera, a la re-democratización e implantación a ultranza de una política neoliberal a partir de las últimas décadas del siglo XX.

El hilo conductor utilizado para fusionar esos temas socio-históricos es el teatro y otros medios de comunicación social (radio, cine, televisión), así como la función “clave” que desempeñó –y desempeña– el artista en el imaginario del gigante suramericano en los últimos ochenta años.

La lengua portuguesa –idioma oficial de la hermana nación– NO constituyó óbice alguno para que los integrantes de la compañía teatral “Folias” se comunicaran con el público cubano y se encontraran con él en el espíritu, ya que emplearon –con indiscutible profesionalidad– el lenguaje extra verbal, gestual y corporal que es mucho más elocuente que miles de palabras vacías de contenido, aunque sean dichas en español castizo.

La idea rectora de Orestíada – El canto del Chivo es, a mi juicio, muy clara y no admite ningún género de duda: los pueblos latinoamericanos están sedientos de JUSTICIA para poner fin –de una vez y por todas– a los abusos, saqueos y crímenes que una parte de la humanidad (los ricos y poderosos) comete contra los menos favorecidos (los pobres y desposeídos).



DIÁRIO DE VIAGEM/LA HAVANA

Trece Festival de Teatro de La Habana.

Nosso anjo chama-se Reinaldo.

Que interessante! (Osmar Guerra)



Desta viagem saiu outra pessoa, dentro da mesma pessoa; eu teria o mundo para falar destes 10 dias e com certeza faltaria espaço para tanto. (Bira Nogueira)



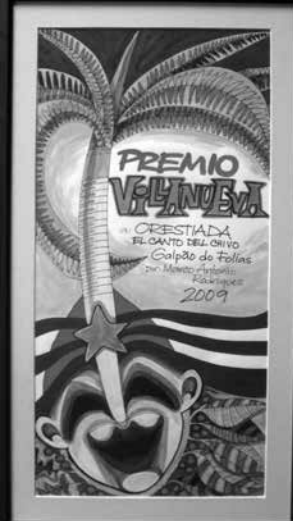
Eles são indivíduos muito fortes e com potencial para tudo. As camareiras do hotel sempre estavam deitadas nos sofás dos andares no horário de folga. Não se sentem menores ou menos, estão apenas trabalhando. E em todo lugar é assim. Lá existe rico, classe média, pobre, mas todos têm a mesma educação, saúde e comida. Todos têm a mesma oportunidade. No festival trabalhávamos com físicos, engenheiros, médicos que estavam ali para tentar ganhar um pouco mais de grana. O festival acontecia bem, muita gente trabalhando firme, mas com muito pouco recurso. (Bruna Bressani)

Uma força que cala!! Uma força que fascina!!! O ser humano elevado em seu mais profundo, a eterna força de lutar contra o Rei. Hoje minha vida é lutar contra o Rei, qualquer rei. O cheiro da REVOLUÇÃO não sai da alma. *Orestéia* nunca foi tão verdadeira como em Cuba, senti tudo de todos, a luta pela vitória, “o regresso a Tróia”. Um combatente diria “A mais linda batalha”! Que vitória!! (Bira Nogueira)



La Catedral, fotos, Museu da Revolução, tanque de guerra, Capitólio (gigante); charuto cubano, visita a uma escola primária, disciplina, muitos policiais pelas ruas, 60, 70, 80% dos cubanos são da segurança??? (Osmar Guerra)





Folias d'arte recebeu o PREMIO VILLANUEVA DE LA CRITICA TEATRAL CUBANA a os melhores espetáculos estrangeiros junto aos grupos Máximo Gorki (Alemanha), Teatro en el Blanco (Chile), Teatro Estatal de Turquía e Mini Teater–Novo Kazaliste de Eslovenia/Croacia

“ Por su desenfadada y renovadora mirada a un mito–madre de toda la tradición escénica occidental, asumido desde la identidad y los acentos de su propia cultura, mediante un montaje que traduce a nuestra contemporaneidad rostros y temas imprescindibles.”





TEATRO E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

PORQUE TEATRO DE GRUPO NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO?

ALGUNS GRUPOS TEATRAIS RESPONDERAM A QUESTÃO

COMPANHIA DO FEIJÃO

Pedro Pires

Bastardos e Inglórios

O filme de Tarantino, parecido com o título deste artigo, mostra de maneira cínica e irreverente quem ganhou a II Guerra. Não a belicosa e destruidora guerra dos tanques, bombas V8, dia D e bombas atômicas, mas a guerra travada entre as emergentes indústrias culturais da época – a indústria do eixo capitalista de estado (nazista) contra a indústria do eixo capitalista liberal (aliado). Ambas, por sua vez, aliadas ao conceito da propaganda alma do negócio e arma eficiente para o domínio do território mental das populações das quais dependem e as quais exploram – os consumidores das ideologias. E assim fazem guerrear seus produtos culturais.

O filme do herói nazista do campanário, dentro do filme dos heróis ianques-caubóis monoglotas (assessorados e combatidos por cultos políglotas franceses, ingleses e alemães) já mostra quem englobou quem e quem monoglotou quem. O filme ignora – propositalmente – um terceiro eixo, o vermelho. Porque o tempo se encarregou de desbotá-lo. Primeiro para os tons rosáceos até que ele adquirisse a atual cor da chapa – branca.

Apresentador – E o poder vai para: (abrindo o envelope) A região situada a oeste de Greenwich – Hollywood! (aplausos e música triunfal)

E o público de “Bastardos Inglórios”? Que na sua maioria torce, vibra, e realiza seus desejos enquanto assiste ao filme saindo satisfeito e divertido: será que ele pensa nesta possível leitura?

Mas voltemos às guerras e ao vencedor.

Após a data histórica de 1945 o vencedor continua sua ascensão vencedora. Das telonas para as telinhas, das válvulas para os circuitos, das antenas para os cabos, do real para o virtual, da realidade para a ficção invadindo a realidade. Neste percurso venceu todos os oponentes. E nesta trajetória venceu e assimilou as invencionices estéticas dos vencidos (industriais ou artesanais). Da dramática à pós-moderna-dramática transformou em produto de ponta todas as estripulias das irrequietas vanguardas oponentes.

E assim “foi-vai” vencendo os pelevermelhas, os SS, enrubescendo de vergonha a cortina de ferro (que cai de ferrugem), massacrando na América Latina os traficantes e ditadores: na África os Ide-a-mins; no oriente, os aiato-lás; na Ásia os vietcongs; na Oceania, azarando as priscilas; e chega aos seus subúrbios enjaulando os pequenos marginais *niggers* e chicanos que desafiam a tolerância zero. Tudo no passado do presente – novo tempo verbal? Ah! Não esqueçamos os alienígenas! E vinde a mim as criancinhas que o futuro é hoje.

Guardada a “lei das regras” para esta indústria, é claro que existem as exceções. Pois em sua linha de montagem (industrial) o controle de qualidade é rígido, mas vez por outra aconteceu de escapar alguma peça com “defeito de fabricação”. O filme que detonou este artigo poderia ser visto assim. Mas uma indústria que prospera e engloba, sabendo que o poder da inovação (controlada) é a alma do negócio, avança e incorpora em sua carteira de produtos as peças “defeituosas”. Elas têm o seu mercado consumidor, alternativo. E o setor de finanças diz que se pode perder um pouco de dinheiro concordando com a opinião do setor estratégico que aposta no “defeito” como investimento em pesquisa.

Mas e o público? Será que ele percebe as exceções? Essas peças “defeituosas”?

As prateleiras das videolocadoras, as bilheterias dos cinemas e o ibope da TV dizem que não.



Abrindo Filiais

De posse da palma de vencedor e de meios cada vez mais sofisticados de circulação de seus produtos o eixo (vencedor) ganhou o mundo, se globalizou. Todos podem ser seus espectadores. Todos eles – homens bons – vencem, por meio da ficção, os vilões “malvadiços”. Mesmo sendo eles mesmos os vilões, enredados pelas tramas consomem estes produtos e vão satisfazendo assim os seus desejos primários de vingança e morte (nos produtos de guerra), de ternura e de sexo (nos produtos de romance menos ou mais apimentados), de revolta (nos de drama social), de aventura (nos de ação) e assim por diante na corrente dos gêneros tradicionais, novos e novíssimos e nos meios de circulação tradicionais, novos e novíssimos.

Apresentador: E as filiais escolhidas são (abrindo o envelope):
A imaginação de todos e de cada um!

Quem perdeu a Guerra

Tolice dizer que foram os nazi. Isso é fato histórico, passado. Quem perdeu a guerra foi o que um dia se ousou chamar de processo civilizatório, palavra chique.

Apresentador: E o prêmio Bastardos e Inglórios vai para:

Os pré-socráticos Ésquilo, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Heidegger, Agostinho, Weber, Derrida e Müller e socráticos Shakespeare, Vianinha, Molière, Miller, Benjamin, Picasso, Platão, Verdi, Da Vinci, Spinoza, Maiakovski, Marx, Florestan, Bertolt e tantos outros.

O prêmio vai para Freud e o seu mal-estar na civilização transformado na civilização do Bem Star social. Prêmio para Sísifo de Camus (o mais astuto dos mortais) que a partir de agora, quando desce a encosta da montanha – sem a pedra, corpo livre do esforço inútil, não sendo mais a pedra – ao invés de ter livre a sua imaginação e seu intelecto para poder produzir algo de mais relevante para ele, recebe sua dose de ficção dispersiva assistindo ao entretenimento projetado no telão ao lado da montanha. Ou, logo logo, recebendo no chip implantado em seu cérebro ondas-imagens que distraem o seu pensar: O Sísifo admira e inveja a beleza estética da musculatura e a valentia de seu sócio Sísifo (o herói grego) que aprisionado pelos deuses, que um dia tapeou, empurra a pedra. É claro que nas ondas-imagens transmitidas diretamente ao cérebro, o trabalho monótono de Sísifo se metamorfoseia em aventura e o final feliz redime o injustiçado herói. Enquanto o real Sísifo...sifu!

Assim, os astutos deuses do eixo vencedor fecham a porta aberta por Camus. Fecham o circuito ao mais esperto dos homens. Dominam o espírito na subida pelo esforço

sobre-humano do trabalho e na descida pela astúcia do entretenimento, pela fantasia do vitorioso vazio.

Por que teatro de grupo na sociedade do espetáculo?

Porque o teatro de grupo é uma possibilidade de se aliar a este último grupo de homens. Porque quem faz teatro de grupo devem ser aqueles que querem se doar a esse trabalho inglório, a esta luta contra a subjugação do pensamento e da imaginação pela tirania absolutista totalitária do eixo liberal-democrata. Porque nós devemos continuar dispostos a ser tratados como os filhos bastardos da sociedade do espetáculo. E porque se fizermos trabalho bem feito, poderemos engrossar as fileiras de candidatos ao prêmio Bastardos e Inglórios.

Poderá ser maior o espaço?

(esta resposta só teremos se continuarmos a fazer)

COMPANHIA SÃO JORGE DE VARIEDADES

*Usamos tipografias diferentes para diferenciar as respostas a petição do Grupo

1. Bom, eu poderia dizer, pensando nas teses do Guy Debord, que fazer teatro de grupo é uma maneira de ser um pouquinho menos mercadoria e um pouquinho menos imagem numa época em que tudo vira mercadoria e toda mercadoria vira imagem. Quem sabe até seria um modo de escapar da armadilha de ser apenas uma “honesta mercadoria”.

Poderia dizer que fazer teatro de grupo nos torna um pouquinho menos “separados” da história e das pessoas nesta sociedade da separação total, onde só o espetáculo unifica tudo. E ao fazê-lo, lembrar-me do perigo de cair em fórmulas ocas de retórica sociológico-política para explicar e denunciar tudo abstratamente e, assim, acabar servindo para a defesa do sistema espetacular.

Poderia dizer que onde a amplidão da comunicação não passa de uma ilusão, na qual na verdade não há comunicação nenhuma, o melhor é atuar no pequeno,



na busca do diálogo e de uma linguagem comum reinventada. Que onde a grandeza da arte se descolou totalmente da vida, é só indo em direção à negação ou dissolução da arte, no pequeno grupo, que se pode apontar para as mudanças ainda impossíveis.

Poderia dizer também que não há como pensar/propor uma organização social outra para a humanidade, uma relação verdadeira que não se perpetue no silêncio monocórdico do consenso do espetáculo, sem se praticar ou pelo menos esboçar uma organização diferente, não hierárquica, não regida por aparências, dentro da própria casa. Ter um patrão e ser explorado, ou pior, ter a ilusão da liberdade do *free-lancer* servente do espetacular, nos afastam de qualquer sentido de realização. E atuar em pequena escala parece ser o único jeito de unir nossas ideias à necessária prática “rigorosa”: reunindo pessoas com essa mesma visão, que buscam a fluidez da inteligência contra as estruturas rígidas, e o verdadeiro contra o ilusório deste atual “tempo congelado”.

Mas na verdade, prefiro apenas dizer simplesmente que fazer teatro de grupo é a maneira de trabalhar com as pessoas que eu gosto, com as pessoas que eu escolhi, criando e falando para o público que eu escolher, e da forma que eu escolher, sem que nenhuma dessas escolhas seja feita por nenhum curador, diretor de empresa, marketeiro, programador, ou seja pelo mercado e suas imagens e seus representantes espetaculares. E de fato, só assim essas escolhas serão realmente verdadeiras e a gente poderá não apenas se contentar em viver pseudo-acontecimentos, mas sim tentar ser parte da história.

2. “O perigo de você perder a fala. O perigo de ficar simplesmente mudo. Perder a capacidade de intervir. E por isso a coisa mais importante no teatro é que você faça uma coisa em grupo” Lehmann.

Parece que é através do grupo que a gente se engaja com a experiência real da vida, que a gente vai entendendo as próprias limitações, os próprios medos, os defeitos e as virtudes. O grupo pode ser como um pequeno organismo, a possibilidade de uma experiência utópica.

3. O amor é algo que se constrói aos poucos. E dura. Uma obra fruto do amor é forte, como o amor. Uma visão conjunta do mundo só se desenvolve no tempo, na relação longa e profunda, anos na mesma estrada, observando a vida crescer em cada um. Amor pela vida do outro. Olhar juntos a vida. Fazer escolhas juntos. Para desfrutar dos sentidos inteiros de qualquer coisa, mesmo de um bom espetáculo, é preciso estar em grupo.

AS GRAÇAS

As Graças é um grupo que surgiu em 1995 na Escola de Arte Dramática e mantém o mesmo núcleo artístico desde 1996. Quinze anos buscando uma dramaturgia possível para um grupo de atrizes e um caminho que abarque os sonhos e projetos individuais de cada uma delas dentro desse grupo.

Hoje, através da Lei de Fomento para a cidade de São Paulo, o grupo está realizando um projeto chamado “Memória e Identidade” e essa questão: “Por que teatro de grupo na sociedade do espetáculo”, vem ao encontro de perguntas que estamos nos fazendo nesse processo: o que essas atrizes que construíram “uma arte da convivência” segundo seus desejos éticos querem dizer, hoje, coletivamente e individualmente com seu teatro? Para quem desejam falar? Como o desejam? Pensar em qualquer dessas questões pode não responder a questão que nos foi colocada, mas nos dão uma boa pista do que acreditamos ser a razão pela qual escolhemos o teatro de grupo em nossa sociedade.

Temos um coletivo sem lideranças. Tentamos diariamente vivenciar uma relação paralela, tentando não reproduzir uma estrutura de poder tão presente em nossas relações sociais. Uma relação onde as indagações e necessidades individuais sejam abarcadas e todos os integrantes tenham igual responsabilidade por qualquer realização do grupo. Mas a questão de não existir um diretor e das mudanças de linguagens que o grupo experimenta a cada novo trabalho, em função de abarcar



tantos desejos e falas, traz, muitas vezes, uma dificuldade de aprofundamento artístico e uma identidade de grupo não muito definida. Às vezes, somos as meninas da poesia, outras, as do ônibus teatro, dos musicais, dos espetáculos de bonecos.

Essa dificuldade de definição da identidade do grupo, que muitas vezes confunde, revela a liberdade com que procuramos trabalhar. Essa característica também pode dificultar o reconhecimento do trabalho do grupo, que são vários grupos dentro do mesmo.

No entanto, sabemos como o nosso trabalho de rua afeta o trabalho no teatro e vice-versa. Como a poesia, o nosso trabalho com a palavra afeta a rua, os infantis e como estabelecemos diálogo entre as várias coisas. Essa trajetória é uma escolha. Uma escolha possível dentro de um coletivo teatral que trabalha ininterruptamente há quinze anos.

Acreditamos que o encontro de cada público com os espetáculos traça a trajetória e a história do grupo. Isso pra nós é o mesmo que acreditar em um diálogo potente que acontece no fazer teatral. Público e artistas realizando um encontro poético. Para nós, uma tarefa ética nos nossos tempos. O projeto Circular-Teatro surge nesse panorama. Vamos com nosso ônibus-teatro até nosso público. E ele está em todo lugar: parques, favelas, ruas, aldeias e praças. Um público com todas as caras, todas as classes sociais e muitas vezes sem nenhum contato com a arte teatral.

Concordamos que esses desejos, pessoais e artísticos, encontram no teatro de grupo um lugar propício pra se fazerem possíveis. Sabemos dos riscos de destruir o particular depois de tanto tempo de caminho coletivo. Nosso desafio está em tentar ser de grupo sem se “grupalizar”, sem perder os diferentes pensamentos individuais de cada uma de suas integrantes e, principalmente, fazer desse grupo um espaço de acolher e não de eliminar nossos parceiros de jogo!

GRUPO XIX DE TEATRO

Teatro i-mediato

Recebemos o convite do Folias para participarmos desse fórum e junto com ele uma provocação: o texto “O teatro na época do Big Brother”. Se provocar é “estimular a ação de um indivíduo”, é “contribuir diretamente em um acontecimento”, é “incitar a ação através de desafio ou convocação”, a escolha do texto de Stephan Baumgärtel foi um acerto. Aliás, chato a beça ser “provocado” nas

férias, já que passa a ser inevitável não ficar fritando com todas aquelas questões sobre ficção, realidade, sociedade do espetáculo. A provocação foi muito bem vinda e sem dúvida vai reverberar muito para além desse texto que se segue.

Contrariando o “XIX” que dá nome ao grupo, trabalhamos agora em nossa nova pesquisa sobre um futuro distante na busca de realizar uma reflexão sobre o tempo e, mais propriamente, sobre a relação do homem com o presente. E sob a perspectiva do presente, do teatro enquanto arte que atua no tempo do aqui e agora, tentamos esboçar algumas ideias que talvez dialoguem com o tema proposto. O teatro é talvez a arte que mais potencialize a cena enquanto um espaço de inter-ação que prescinde de mediação. Na relação entre artista e público, o teatro tem a seu favor o tempo, a ausência de objeto e de qualquer mecanismo que se interponha entre dois seres humanos em situação de comunicação. O teatro, i-mediato (sem mediação), constitui, é claro, um objeto de fruição, uma obra que se dá a ver, que se apresenta ao juízo, à razão e às emoções, mas parece que pode encontrar a sua maior e mais genuína potência nesse encontro de homens e mulheres, realizando juntos, efetivando juntos, algo que só se dá, se produz nessa zona de inter-ação que é a cena, dividida por homens espectadores e homens artistas. O objeto, a obra, se efetua nesse encontro e se completa nessa experiência comum. E não no sentido de toda obra de arte onde o olho, a percepção do público completa e intervém na obra e nos seus sentidos, mas talvez, o teatro de fato produza algo que se dá no encontro, no entre. Dois vetores se estabelecem a cada dia de representação, e algo se dá nesse trânsito. O teatro será o que ele puder ser, pela presença daqueles 12, 70 ou 300 homens e mulheres que estiverem reunidos, partilhando esse tempo e espaço comuns. É claro que sabemos e lidamos com isso quase com um senso comum: “o público era difícil hoje, ou, os atores estavam cansados”, mas me parece que a questão vai bem mais longe e merece ser olhada com atenção, atenção política e estética, creio. Stephan Baumgärtel cita Lehmann ao falar da possibilidade de “um teatro que interrompe o fazer teatral enquanto apresentação espetacular, por construir situações nas quais a inocência enganosa do ‘espectar’ é perturbada, infringida, tornada duvidosa”. E continua: “tanto o palco do drama burguês quanto o *reality show* procuram homogeneizar o representante (o ator) e o representado (o personagem), e encobrir a lacuna entre a ficção e a realidade pragmática, em vez de colocá-las em oposição e usá-la para fins provocadores”. Será que ao permanecermos na ilusão de que propomos uma obra acabada, tal como o cinema o faz por exemplo, não furtamos ao espaço da cena sua maior potência que é a presença e encontro entre homens, que se sabem ali, no espaço tal, no dia tal, fazendo frio ou calor para todos, tendo a mesma cidade fora da sala de representação como arena de suas lutas? Mas o teatro insiste em mascarar essa “realidade” óbvia, achando que criar ilusão é sua maior tarefa, mergulhar os espectadores num universo que permita a todos esquecerem que hoje é... Impossível saber que dia é hoje para quem lê esse texto e que “esperanças”

estão fracassando no mundo aí fora. Acabei de receber um *email* convocando a classe teatral a manifestar-se contra os ataques que a lei de fomento vem sofrendo. Um texto ou qualquer arte que aconteça nesse deslocamento de tempo, trabalha necessariamente com contextos diferentes de produção e recepção. Daqui a 50 anos, alguém que por acaso leia essa publicação talvez se ressinta de um tempo onde se pensou um teatro público. Mais 100 e, talvez, tal qual nos pesadelos proféticos de George Orwell um título como “O teatro na época do Big Brother” parecerá brincadeira de criança num mundo onde impera o entretenimento, o voyeurismo pornográfico e o consumo da imagem fetiche. Um mundo onde palavras como arte, teatro, liberdade nem vão precisar existir já que não existirá mais referencial na realidade. E o mais incrível é pensar que o pesadelo do escritor do livro 1984 se consolida de forma tão mais sofisticada e cínica, sem a menor necessidade da violência, censura, prisões contra aqueles que se levantam contra o partido do Grande Irmão. A sociedade de controle não precisa de “controladores” externos já que o homem segue, defende, propaga toda a lógica da mercadoria, do consumo, do individualismo, acreditando honestamente fazer o melhor para si e para o próximo, ser livre e dono de suas escolhas. Nem imagina que sua maneira de comer, vestir, amar, trepar, falar, o que acha feio, bonito, engraçado, o que acha sujo ou limpo, bom ou mal para si e os seus, bom para o mundo, o que pensa da vida, da morte, que o seu desejo de ser feliz, que tudo é, a todo instante, injetado na pele, enfiado pela garganta e estômago, nos ouvidos e, sobretudo, oferecido generosamente aos olhos. Quão generoso é o mundo aos olhos na sociedade do espetáculo! E os olhos gulosos devoram o mundo e querem mais, e cada vez mais. Quando a produção artística é uma reiteração desse mecanismo de reproduzir a vida e oferecê-la à ânsia de consumo do espectador, em nada atuamos para modificar a relação do espectador com a imagem, ou com a realidade que se apresenta por essa imagem. Colaboramos para alimentar a crença de que a realidade é algo dado, apreensível



pela subjetividade muito definida disso que chamamos “pessoa” e que estas “pessoas”, com seus pretensos valores “essenciais”, “universais”, julgam o bom e o mal dessa realidade. Estabelece-se assim uma relação moral com a obra. A nossa sociedade de controle está repleta e cada vez mais empobrecida pela insistência em estabelecer relações morais entre os homens, com vínculos miseravelmente morais, e falando de representação pela arte, quadros morais que se oferecem à leitura judiciosa de um público ávido por ver seus valores reforçados nas vitrines da sociedade do espetáculo.

Um teatro que coloque no jogo da cena a própria precariedade da ideia de sujeito, que reforce a cena como espaço de construção de subjetividade e de realidade e que nos desloque, nos tire do conforto na nossa tão anestesiada relação com a representação, talvez seja um teatro que de fato constitua uma zona de turbulência, de instabilidade, que dê espaço para o nascimento de realidades. Nada temos que ver com a reprodução ou a representação da realidade. Temos que ser capazes de inventar realidades, inventar mundos possíveis e flertar com os impossíveis. A que mundo interessa ver um grande ator, na sua grande performance, diante de um público mais ou menos entendido, ou mais ou menos “transportado” em suas duas horas de sonho proporcionado por 50 reais o ingresso? Todos fingindo que acreditam naquilo que fingem sentir, viver, narrar. Nada temos a resgatar, a reproduzir, a representar. O teatro pode sim produzir acontecimentos. E o acontecimento não tem nada que ver com a dicotomia ficção e realidade, verdade e mentira, e sim com o quanto essa experiência pode fazer transbordar algo potente da ordem do humano. Como expormos nós, artistas, e o público à experiências que nos defrontem com a nossa própria existência? “Descobrir a existência é um atravessamento” diz o filósofo Juliano Pessanha. Você pode passar a vida inteira sem sequer saber que existe. Como despertar esse assombro diante da existência, diante da vida? Como espantar-se com um corpo verdadeiramente exposto, com a beleza de uma criação, de um gesto que devolva a ternura e confiança no humano? Como sair do “eu gosto”, “eu acho”, eu sinto” e adentrar experiências de assombro, de alucinação, embaralhando, desordenando a atual disposição do mundo? O sentido da palavra ex-peri-ência é atravessado pelo sentido da palavra peri-go. Como seria partilhar com o público – esse estranho – uma verdadeira zona de perigo para os nossos sentidos, nossos conceitos, para a “pessoa” que nós acreditamos ser? Na sede do Grupo XIX de Teatro tivemos a experiência de uma tarde partilhada com o filósofo Luiz Fuganti. O que se produziu nesse encontro foi para nós uma experiência de atravessamento. Não é possível ser o mesmo depois de certos encontros. Não é possível ser o mesmo a cada dia se, de fato, estamos abertos para a surpresa de cada encontro, de cada novo acontecimento que se produz. O filósofo falava sobre o tempo e sobre o quão ressentidos nos tornamos em relação a ele. De um lado, um tempo passado que nos condena, que nos faz vítimas, onde permaneço pela nostalgia, pelo remorso ou pelo ressentimento, de outro, um tempo futuro

idealizado, alimentado pela ânsia do que eu ainda não sou, do que eu ainda não possuo. Um futuro também vilão na medida que acentua o quanto sou pobre e pouco em relação ao que eu posso vir a ser. O presente não é nada então, só uma zona de frustração e ressentimento. O homem reivindicativo tem seus direitos e ele os exige. Ele economiza a vida porque não entende que a morte é uma aliada. O homem parasita o tempo ao invés de consumi-lo na potência do instante. O presente é a maior força do homem. Contra a representação, contra a vida real mais encenada do que nunca na TV, na internet, o presente é a maior força do teatro. O presente é onde os homens se encontram, onde os acontecimentos se produzem e a vida se efetua.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS

Uma reflexão sobre a rede e o tempo

Caminhamos, tecelões, trançando os fios que tecem o tecido das nossas vidas. Tramamos essa trama que se emaranha dos fios dos outros, que nos chegam na ação da existência, que se interpenetra nas relações, e tentamos manter-nos fieis à trama original, acreditando, ingênuos, que construímos só a nossa própria textura, como se os fios inesperados que se misturam aos primeiros, fossem apenas fiosfrutos do livre arbítrio... Mas não... Aos poucos percebemos que às vezes tecemos tramas/tramóias/e tramadas, que chegam inadvertidamente e transformam o tecidomatériamatriz, e nos reconhecemos perplexos, artesãos desavisados de um nó desconhecido, tendo que prosseguir, sem bem entender, para onde rumam os

novos cruzamentos de linhas e pespontos que continuarão a tessitura que constrói a trajetória de cada um e de todos. São esses fios inusitados, misturados às linhas sabidas de antemão, que bordam – por não saber dizer de outro jeito – o que hoje conhecemos por história; matéria tátil que nos conta, que nos descreve à nossa revelia, quando não



podemos mais interferir na sua descrição e na construção da narrativa de detalhes, e que reconta tudo como quer e, geralmente, não exatamente como foi e aconteceu... Alinhavada e arrematada pelo tempo, corda bamba que nos sustenta, equilibristas, guardião dessa matéria que será construída e perpetuada como legado aos que virão e continuarão o que não tem fim nem começo... No entanto um dia começou e um dia findará...

Tempo, tempo, tempo...
Que seria de nós?
Artistas do impalpável
Sem o tempo que grafita
Em nossos corpos-instrumento
Em nossas mentes-escritura
Em nossa voz-amplificação do indecifrável
O fruto da pesquisa e do estudo
Labuta quase inútil se não fosse resistência
Tentativa estéril se não virasse obra
Em meio aos mecanismos cruéis do consumo
Que nos consome a juventude
A força de trabalho
Na busca (quase inglória)
de expressar nossa inconformidade,
por compreender a vida

No vislumbre que o instante efêmero da cena
Transfigurado em poesia
Dê sentido às nossas vidas e incite
(pretensiosos e sonhadores que somos)
A quem nos assiste,
a se juntar a nossa insistência-teatro
por dizer o indizível
Por dar forma ao indefinível
Levantando a bandeira (trágica, se não fosse cômica) da encenação
Arte fugaz sempre por um triz,
mas que re-inventa a utopia,
toda hora a cada dia,
Nosso imaginário refaz
Criando uma zona autônoma temporária de vislumbre do que virá...
E logo depois, tudo de novo se desfaz...
O que seria de nós?

TABLADE DE ARRUAR

Por que teatro de grupo na sociedade do espetáculo?

A – Porque até agora é a única forma que encontramos de criar focos dispersos de uma guerrilha sem guerra, de uma luta sem inimigos (declarados), de uma disputa em que começamos vencidos!

B – Mas se o espetáculo é a forma mercadoria tornada imagem, e se no mundo onde só há a mercadoria o pior é não ser mercadoria, então, a questão obviamente é: que parte do espetáculo nós somos, e que parte queremos ser? Não se pode querer estar fora disso.

C – Mas já não nos basta saber da parte que não queremos ser? A mim me cabe a parte que nos resta, que nem sempre é vista, mas ainda persiste, e pouco importa como ela é! Deixe que ela mesma aconteça, que rebata, respingue, reflita, trinque e depois já não mais nos caiba!

A – É! Acho que eu não quero pensar na conjuntura nesse momento – o que importa é a postura!...

B – ...acho que eu queria ser uma engrenagem que falha. [Concluimos isso bebendo vinho e comendo carpaccio, pagos com o que restava do cachê do fomento]

B – Acorda envergonhado. No dia seguinte, acordamos de ressaca, sem dinheiro, e envergonhados de não conseguirmos realizar o que falávamos quando bêbados. Envergonhados de não termos sequer conseguido realizar um debate aprofundado, com o grupo inteiro, sobre a questão.

A – Mas faz parte. Aceitar a inconstância é o primeiro passo. O guerrilheiro luta de forma irregular.



TEATRO DE NARRADORES

José Fernando Azevedo

(O que segue é um resumo de discussões que vêm norteando o trabalho do grupo e o encaminhamento de nosso projeto artístico em suas várias modalidades.)

1. Cenas de Intervenção

“Imagem teatral”: expressão recorrente na sala de ensaio. Num certo momento, decidimos evadir da sala de ensaio. Outros espaços atravessados pela tensão não resolvida entre público e privado, ali onde se evidencia, de maneira problemática, menos o atravessamento de um campo pelo outro, mas antes, o inacabamento, a não definição de cada um desses campos: sociabilidades rarefeitas, falsas fusões; uma ocupação de um movimento de moradia, um cortiço, nossa sede aberta à rua, e só então a rua.

2. Um programa

Para nós, cada vez mais interessa criar campos ficcionais que descrevem o funcionamento, limites e ultrapassamentos de formas de convívio em que violência e supressão definem a dinâmica. Isso tem nos levado a uma cena que se instaura a partir de um ponto de vista transitivo, oscilante, ou mesmo difuso. Nesta cena, desenhamos trajetórias inacabadas e sem perspectiva de acabamento; sociabilidades desmanchadas ou apenas esboçadas. Temos então uma cena cuja chave de decifração é também um modo de relação entre aquele que vê e aquilo que é visto.

3. Uma oposição

Teatralidade x Espetáculo. Nos ensaios, para nossa economia interna, teatralidade designa os meios e formas de elaboração da cena, mas também e, sobretudo, o campo específico em que esta cena se inscreve: um teatro que se define não apenas por aquilo que acontece na “cena”, mas antes, por aquilo que acontece entre esta cena e aquele que a vê. Portanto, a dimensão relacional deste teatro não se reduz aos procedimentos de integração ou modos participativos da cena. Sua construção formal produz, ao mesmo tempo, um ponto de vista e relações a partir de uma operação poética que, nos casos mais felizes, acaba por sugerir um campo provisório de debate ou mesmo de reconhecimento, espécie de comunidade imaginada e provisória entre aqueles que fazem e aqueles que veem – provisoriamente que deseja a duração de um projeto, mais que de uma cena. Aqui, move-nos a intuição de que a



forma no teatro não se define pela reposição de procedimentos ou pela elaboração isolada da cena, mas a partir do modo de elaboração dessa relação. Relação entre aquilo que é mostrado e aquele que vê, mas também, e cada vez mais, entre aquele que mostra e aquele que vê – mais precisamente, essa teatralidade corresponde a modos específicos do ver enquanto construção poética. A ênfase recai não sobre o ato isolado de ver, mas o processo de construção do olhar. Imagens teatrais. Mais do que o trabalho da presença, produção de co-presenças; produção de “aquis” e “agoras” como inscrição – aproximação e distanciamento – no presente: menos previsões do passado; arqueologias do futuro (Jameson).

4. Para outros usos do mundo.

“18 – Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas)

o mundo que não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja representação independente, o espetáculo se reconstitui.(...)

21 – À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono.” (Debord)

5. Teatro de Grupo

Com o tempo, entendemos que a suposta tautologia teatro de grupo insiste sobre o fato de que este teatro se define por um certo sentido de convívio. Com isso se

quer dizer que o teatro de grupo nomeia, mais que uma experiência particular, um conjunto de experiências artísticas para o qual convergem formas bastante diversas de organização que, no entanto, reconhecem na exigência de um “projeto”, o cerne de sua prática – práxis. Projeto assim exige mais do que elaborar uma carta de princípios ou o preenchimento de formulários para a garantia de verbas nos guichês de ocasião. Trata-se de uma prática artística que se projeta no tempo e se organiza à medida que se inscreve num determinado contexto, o que aos poucos caracteriza formas específicas de intervenção. Daí continuidade e vínculo serem mais que recorrências retóricas, pressupostos do trabalho de um grupo. Por outro lado, teatro de grupo não se define de pronto pela ideia de uma “criação coletiva”, embora formas variadas de aproximação ou mesmo radicalização desta ideia sejam verificáveis em muitos desses grupos, como o tão nomeado processo colaborativo que tem sido a bola da vez. Mas o que mais nos tem interessado é que talvez seja possível atravessar a história recente do teatro brasileiro perfazendo a trajetória das mutações da ideia e da prática de grupo. Neste caso, trata-se nem tanto de uma história, mas de uma estética.

6. Militância e linguagem

Por exemplo, a divisão “militância ou pesquisa de linguagem” que norteou o olhar sobre os grupos teatrais surgidos nos anos 1970 parece negligenciar o fato de que, de um lado, grupos que se definiam pelo teor político de suas práticas e um esforço de inscrição na periferia da cidade, fora do circuito comercial, foram levados a produzir seu campo próprio de linguagem; e de outro lado, grupos, ainda que inseridos no aparelho teatral e que se definiam pela “pesquisa de linguagem”, foram levados a produzir formas alternativas de organização e de resistência. Uma convergência inusitada, portanto, já que mesmo os mais “engajados” acabavam por enfrentar questões formais, as mais decisivas no âmbito da militância, e os mais “desavisados” se viam na tarefa de inventar formas de resistência e mesmo de organização que eram também políticas.

7. Na sociedade do espetáculo

Se a teatralidade é o campo de elaboração de outras formas de imaginação, não será demais ver nela, também, o campo privilegiado para uma crítica da política enquanto espetáculo. Ou, e talvez o mais decisivo, seja necessário verificar na cena o modo como esse teatro elabora sua própria realidade, visto que teatro de grupo não é princípio nem estágio – embora possa ser uma escolha, e em geral uma condição. No nosso caso, resulta de uma convergência não planejada entre questões de linguagem e um certo impulso de militância.

Mesmo atuando no centro da cidade (como no caso de São Paulo), atuamos fora do chamado circuito comercial, deparando-nos o tempo todo com a necessidade de inventar um outro circuito. Com efeito, traduzir questões de manutenção e

sobrevivência em formas de vinculação com a “vida da cidade” é já uma espécie de militância. O que arranca essa prática de um certo campo dito “profissional”, ou mesmo reconhece sua inexistência, exigindo que se afirme a sua especificidade artística em outros termos. Neste caso, militância não se define necessariamente por uma politização imediata e inevitável, mas muitas vezes resulta de um confronto difícil entre as ilusões da “arte” e sua efetiva desnecessidade para a cidade.

Ao nos reconhecermos nesse campo próprio – os grupos – também nos reconhecemos numa espécie de movimento. É assim que se fala em teatro de grupo em todo o país, sempre recorrendo a motes muito próximos, apesar das diferenças drásticas que condicionam o trabalho em cada região. Mas não podemos ignorar o fato de que face à exigência de verificar na prática artística a validade de ideias ou princípios e o esforço de continuidade ou identificação de procedimentos de investigação poética, esses grupos têm se defrontado também com a exigência de uma inscrição mais efetiva na história da cidade, quando não por mais, quase sempre para buscar formas de manutenção: e com isso, nos vemos empurrados para um campo que é também o da política. Correndo o risco de política não significar mais que isso.

O outro lado dessa história é que tal condição tem redimensionado muito da própria poética desses coletivos, já que sua imaginação tem sido mobilizada no âmbito de uma luta que excede a cena. A consequência é que mesmo a proposição mais lúdica na cena tem se confrontado com temas ou materiais que a devolvem para contextos extra-teatrais ou, se quisermos: desse teatro tem se exigido que explicita cada vez mais o seu lugar na cidade.

Chegado a esse ponto, esse teatro se vê, então, como um campo de discussão. E nisso conferimos a sua dimensão pública. De um lado, um teatro que se inscreve na cidade a partir de uma disputa no campo da imaginação, e que assim reclama a sua função à medida mesma que tenta estabelecer modelos que a definam. É portanto um teatro que se quer dissenso. Por outro lado, essa disputa exige não apenas a elaboração de procedimentos artísticos, o que implica já um trato específico ou mesmo a invenção de sua tradição, mas também a pauta pública, sempre como conflito, sobre as condições de sua efetivação. Aqui, a disputa pelo fundo público funda-se no esforço de estabelecer um debate sobre os sentidos do público. De modo que a disputa não se guia pela ideologia de um aparelho teatral estatal, mas antes, persegue a necessidade de reconhecimento de um campo cuja legitimidade está precisamente no fato de que esse teatro reclama sentido no momento mesmo em que instaura o seu funcionamento: trata-se de pôr-se em discussão no momento mesmo em que instaura as formas de uma discussão. Um “teatro público”, se quisermos, não porque confunde dinheiro público, gestão e um suposto interesse público, nem mesmo porque alimente a ilusão de que caminhamos para alcançar o estágio de um

modelo ideal de República e a projeção de uma esfera pública. Público porque, na contramão da institucionalidade criminosa a que estamos acostumados, essa cena que se forma à medida mesma que seu espectador se forma, reconhece em seu tamanho e limite, o tamanho e limite da dimensão pública neste país. Com isso, seu programa implícito depende da capacidade de inventar novas formas de intervenção. Portanto, não é demasiado dizer, que enquanto o conflito se intensifica, no interior da própria dinâmica do grupo, suas formas (de convívio) também se radicalizam.

O teatro – seus fazedores – desfazendo-se de sua auto-ilusão para além do presente como campo de adesão: ficção e realidade como matéria, temas e formas imbricadas, para evidenciar o funcionamento da ilusão e seu próprio funcionamento.

Hoje vivemos certamente um limite. Nossa experiência paulista – Arte contra a Barbárie, Lei de Fomento, Arte pela Barbárie e movimentos de manutenção da Lei etc. – mostra o quanto uma ação, ao estabelecer um campo de disputa, pode ter sua fala assimilada a uma outra – o projeto que se torna lei, a lei que se torna objeto e fim –, numa luta que esvazia o campo de mobilização e se torna ela mesma o seu limite, ao ponto máximo de deslocamento: o que antes era o ponto de partida para uma disputa maior se torna o mínimo disputado horizonte.

8. Ainda teatro

O que as experiências mais consistentes do teatro de grupo têm alcançado nos dias que correm é a elaboração de imagens de um mundo que insiste em decretar a impossibilidade deste teatro. E isso só se faz ao custo de elaborar uma imagem de si mesmo. Imagens teatrais.



O TEATRO NA ÉPOCA DO BIG BROTHER

Stephan Baumgärtel *

“A esperança fracassa muitas vezes, a dor jamais.” Juan Gelman

O teatro na época do Big Brother – este título quer estimular uma reflexão sobre modos do teatro reagir criticamente à valorização de certos tipos de signos e à comunicação social que se encontram realizados emblematicamente no reality show Big Brother. Atrás do exemplo do Big Brother emerge, além da sociedade de vigilância total de George Orwell, a realidade da sociedade do espetáculo e a famosa definição de Guy Debord: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, p.14). Neste contexto, é crucial ter em mente que montar um espetáculo teatral sempre implica propor uma relação social específica entre atores e espectadores, bem como entre os membros da plateia. Vou analisar neste texto as características da imagem do reality show Big Brother Brasil e o tipo de relação social e semiótica que este show propõe com suas imagens. Num segundo passo, vou elaborar algumas consequências para o fazer teatral, de como reagir criticamente não só ao espetáculo do BBB, mas a todo o regime semiótico e social do qual o show é exemplar.

Ora, o próprio Debord acreditava na possibilidade de produzir imagens que capacitam os seus receptores a exercer mais plenamente as suas capacidades humanas e oportunidades políticas. Encontramos na obra de Guy Debord uma esperança de que a produção artística possa potencializar a vida humana. Para isso, no entanto, a estrutura das imagens produzidas precisa aspirar a algo mais que o mero consumo. Ela deve frustrar ou até desconcertar o consumidor e procurar provocar ou estimular leitores, ou seja, construtores de um saber do universo simbólico que farão uso para algo tão caduco e confuso (hoje em dia) como o desenvolvimento humano. Para Debord, este se dá num contexto explicitamente social. Ir ao teatro seria, neste sentido, a expressão de um desejo de participar numa vida social além do momento atual marcado por opressão e relações de poder desiguais. Fazer teatro, por sua vez, implica um projeto de envolver os espectadores com o evento teatral enquanto relação social, enquanto encontro entre seres humanos vivos que procuram formular

e evidenciar esta proposta social ‘utópica’. Surge a proposta de um teatro que assume e explora as características de uma reunião coletiva, até de uma assembleia, sem perder o seu caráter simbólico. Um teatro baseado na tensão entre fazer simbólico e fazer real, entre ficção e presença física, entre o despertar de um desejo utópico e de uma relação ativa para com as circunstâncias da própria vida.

O conceito de “sociedade do espetáculo” de Debord serve no nosso âmbito para marcar uma realidade social que já não conhece mais uma separação clara entre a esfera ficcional e a esfera dos fatos e da vida pragmática. Quando Debord afirma que “o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação” (14), ele alerta ao fato de que a produção de espetáculos não é somente uma produção de objetos de consumo, como filmes, encenações, vídeo games ou eventos comerciais. Mais ainda, essa produção visa a participação cotidiana da população na produção e no consumo destes espetáculos e, desse modo, inculca uma prática individual e social de convivência com e submissão à lógica do espetáculo.

O espetáculo de Debord, enquanto relação social fixada em uma imagem, remete claramente ao conceito marxista da mercadoria enquanto fetiche. A mercadoria enquanto fetiche é um produto que reprime na sua existência todas as experiências reais da sua produção (a relação de exploração entre patrão e trabalhador, as condições de trabalho, os efeitos ambientais da sua produção, etc.) para poder exacerbar o seu valor simbólico. Nisso, se torna predominantemente imagem. Nesse sentido, na mercadoria enquanto fetiche, sobrepõe-se uma camada simbólica à camada real, a das relações sociais vividas na produção e na recepção do produto. Desta forma, a estrutura da mercadoria visa vender, com a sua imagem, a promessa de plenitude e felicidade, e fazer esquecer a pobre realidade das relações sociais inscritas na sua existência. O consumo da mercadoria é, sobretudo, o consumo do potencial simbólico do objeto, pois, nesse reside a sua promessa de felicidade. Na raiz da produção capitalista encontramos, portanto, uma decisão peculiar: o caminho da felicidade humana reside na produção e no consumo de mercadorias, e não na criação de relações sociais significantes e intensas. O teatro é espetáculo na medida em que faça dominar o seu lado simbólico sobre a realidade social, a existência das personagens sobre o encontro físico de atores e espectadores. Essa tensão é constitutiva para qualquer teatro. Mas, enquanto um teatro afirmativo usa os símbolos gerados numa encenação para desviar a atenção dos espectadores da sua realidade social, tanto no momento da apresentação quanto no tempo fora do teatro, é o teatro ‘utópico’, crítico e progressivo que usa os seus símbolos para fazer que a atenção do espectador se direcione para a sua realidade social.

A compreensão de um teatro progressista como “uma instituição de educação moral”, para citar uma convicção do dramaturgo alemão do séc. XVIII, Friedrich Schiller, corre o risco de repetir fórmulas estéticas desgastadas. Fórmulas que provêm originalmente do teatro burguês iluminista, mas também do teatro de militância política. No primeiro caso, representa-se uma fábula que significa simbolicamente o problema social e o caminho pretendido para a sua solução. No segundo caso, encontramos um teatro que não quer mais ser ação estética simbólica e, portanto, dotada de significados vagos, mas modelo para uma ação prática definida. Em ambos os casos, a função da forma estética é preparar o público emocionalmente para a ação pragmática. Este poder emocional não precisa e nem deve ser renegado, mas me parece claro que não se pode continuar com o espírito didático dessas tradições como se a arte pudesse formular as soluções para a vida pragmática, ou transformar o fazer simbólico em fazer pragmático. No entanto, elas formam um legado importante por colocarem na consciência pública, da forma mais aguda e insistente possível, os conflitos fundamentais que concernem à pólis, o bem comum, a sociedade como um todo. Mais do que isso, eles insistem na responsabilidade do ser humano em criar e, portanto, também em resolver os problemas apresentados simbolicamente. Para levar em frente este projeto de emancipação humana, não basta, no contexto atual, sobrepor o ficcional sobre o real ou vice-versa, mas é preciso encenar o encontro destes dois lados do signo teatral na própria apresentação.

Seguindo a afirmação de Debord de que o espetáculo é uma característica endêmica da sociedade capitalista contemporânea, o desafio não pode ser mais simplesmente criticar uma determinada realidade social. Uma crítica, aliás, que pode ser feita com muito mais contundência pelas próprias pessoas afetadas pelas injustiças sociais. Antes, a tarefa estética se estende a uma crítica da produção das imagens da realidade. O teatro crítico é o lugar onde a sociedade pode e deve discutir o status das imagens, o modo da sua produção, não para propor uma produção mais verdadeira, mas para intensificar e revelar a gama conflituosa de experiências humanas embutidas nesta produção. A desconfiança perante a imagem e seu valor simbólico pode, assim se espera, liberar a expressão da experiência humana reprimida na produção da imagem espetacular. Essa crítica só pode acontecer no choque entre ficção e realidade social. Este, por sua vez, só pode se configurar no momento da apresentação teatral.

Para uma prática teatral crítica, o exposto significa, por um lado, realçar as experiências sociais inscritas na cena e nos textos teatrais e fazê-las transparecer na ficção teatral, até permitir que elas perfurem tal ficção. Junto com este projeto (essencialmente brechtiano) configura-se uma necessidade mais formal de incorporar na própria encenação uma indagação acerca da produção das imagens cênicas e do regime semiótico que confere significados a elas. Esta indagação entra, no teatro contemporâneo, na própria situação teatral como momento do choque e de um

possível diálogo entre arte/ficção e vida/ação pragmática. Vamos ver que o tipo de prática espetacular do reality show Big Brother, o seu arranjo espetacular, exclui todas as desconfianças e indagações acerca do status do signo e trabalha para reprimir todas as indagações sobre a realidade social atrás do show. Para alcançar o consumo máximo e vender o seu valor simbólico, o reality show – como qualquer fetiche e mercadoria – não pode tematizar a relação entre fantasia e realidade.

Quero, então, indagar as estratégias semióticas e sociais com as quais o BBB constrói o seu imaginário e se oferece ao imaginário do seu público. Depois vou perguntar como é que o teatro, enquanto prática artística, pode intervir neste regime semiótico. Ou, nas palavras de Hans-Thies Lehmann em respeito ao teatro contemporâneo dito pós-dramático, qual é “o arsenal de gestos expressivos no teatro pós-dramático [que] serve para dar, sob as condições da onipresente tecnologia de informação, a resposta do teatro à nova comunicação social” (Lehmann, 1999, p.23), realizada emblematicamente no sucesso dos reality shows (dos quais BBB é somente o exemplo mais famoso).

O fato de que o show do Big Brother pode ser repetido inúmeras vezes com participantes/personagens diferentes, nos alerta de que o sucesso dele está no formato, e não em conteúdos específicos. O formato produz o seu conteúdo mediante a construção de um ávido olhar, adequado à sua proposta semiótica. Portanto, no centro da atenção crítica deveria estar o arranjo espetacular e semiótico, bem como a subjetividade e sociabilidade dos espectadores induzidas por este formato.

O primeiro elemento que chama atenção é a suposta autenticidade dos signos e acontecimentos. O aparelho técnico do Big Brother reduz a relevância da linguagem e dos signos predominantemente ao nível de indícios sobre os estados emocionais dos habitantes da casa (Andacht, 2003). São os signos da presença física que contam a história pessoal e supostamente autêntica dos habitantes da casa, e nada além. O choro, a explosão raivosa, a vergonha do vexame, o namoro: o público e a produtora estão à caça de signos ‘reais’ de estados emocionais expressivos. Numa época em que todo e qualquer imaginário parece ser produto publicitário, a expressividade do corpo aparenta a última esperança

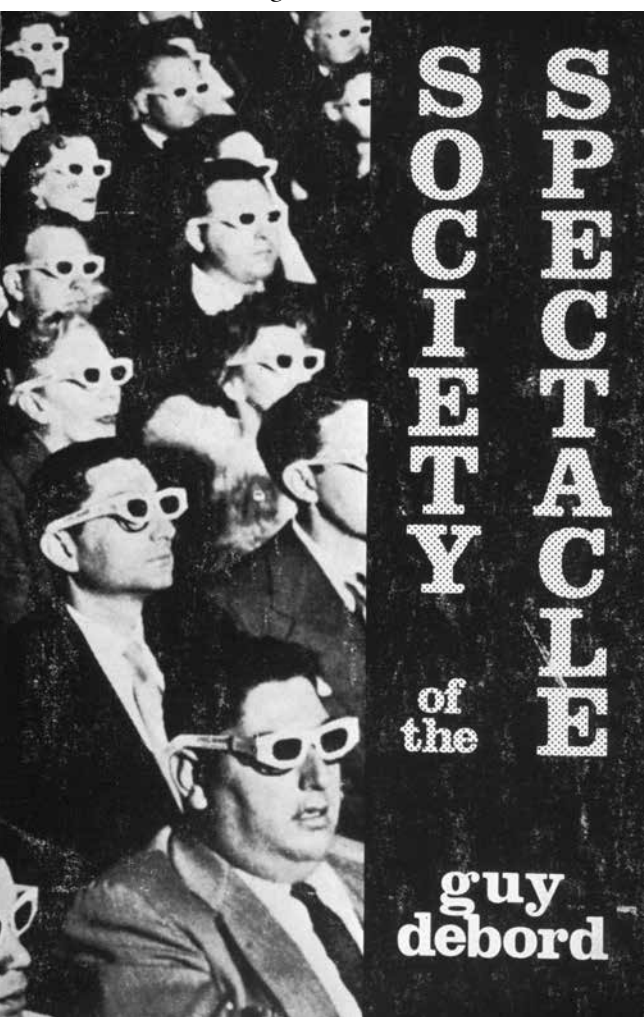


Fountain (1917). Marcel Duchamp.

dos buscadores por uma autenticidade ou verdade humana que possa servir como refúgio frente à realidade social. Somente esta linguagem permite o uso aparentemente documentário da câmera, cujo trabalho é captar e assim validar a “atuação” real dos participantes do show. A ‘naturalização’ do trabalho da câmera depende do enfoque nos signos indiciais, tanto quanto na supervalorização destes num olhar meramente registrador.

É por isso que, através de jogos e interações programadas, os habitantes são constantemente engajados a produzir estes sintomas como o material necessário para as câmeras famintas. Poderíamos dizer em termos teatrais que os habitantes da casa são atores hiper-realistas que são induzidos a produzir quase histericamente signos físicos de autenticidade emocional. Como se todos os telespectadores fossem diretores de um teatro naturalista querendo ser convencidos pelos atores, querendo acreditar nos seus personagens-caracteres. Só que agora quer se fazer acreditar na realidade dos signos, e não no triunfo artístico do ator. Mas aceitar a autenticidade

do signo indicial é aceitar o triunfo da câmera registradora e de um processo de transformação técnica em que um complexo encontro entre eu e mundo se reduz a uma afirmação monológica: a imagem tem sempre razão. Diferente do signo genuinamente teatral, isto é, do signo que chama atenção acerca da sua própria artificialidade e desta forma problematiza o seu modo de construção, o signo indicial é típico de um espetáculo naturalista que quer reprimir a sua artificialidade e naturalizar o seu significado. Enquanto signos indiciais, as expressões emocionais dos participantes da casa podem ser produzidas e transmitidas enquanto imagem. Transformadas em mercadorias, elas não significam nada além de si mesmas. Não instigam o telespectador a fazer leituras que problematizem os modelos de subjetividade ou sociabilidade embutidos no show,



muito menos o fazem refletir acerca da sua (não-)inclusão no arranjo espetacular do show. Em outras palavras: elas são incapazes de produzir uma experiência de recepção. As capacidades técnicas do aparelho de transmissão mascaram o fato de que telespectadores e participantes continuam essencialmente anônimos uns para os outros, sem história comum e, portanto, sem experiência comum. Assistir ao show é declarar, por mais momentânea que seja, a própria convivência com a hegemonia social da mercadoria e com o hábito endêmico do voyeur insaciável que é o consumidor. Se esta câmera é faminta, igualmente é este telespectador. Consumir a vida da casa, através do olhar registrador, o faz desejar uma vida mais rica do que a sua. Mais do que isso: o arranjo espetacular do show tem a tendência de prender o espectador neste desejo. Ora, quem deseja o desejo por uma vida que não é a sua, nunca chega a agir e transformar a própria vida. Nesse sentido, nenhuma participação no paredão vai tirar o espectador da sua passividade, pois é simplesmente uma expressão do seu desejo de continuar satisfeito dentro dessa prisão espetacular. Encontramos, em forma atualizada, o antigo impulso escapista embutido na arte burguesa. A paixão por um sublime autônomo se transformou na paixão pelo estímulo da fofoca, do melodramático, da emoção. Debord fala desse interesse como a privação inscrita no incessante consumo dos bens espetaculares. A necessidade de permanentemente produzir e consumir estímulos revela nada mais do que uma “privação tornada mais rica” (Debord, 1997, p. 32). Nesse aspecto, a situação televisiva não difere estruturalmente da situação de encontro num teatro naturalista burguês, baseado na verossimilhança e na identificação, no qual o espectador hipnotizado talvez não perca a noção da diferença entre a ficção apresentada e a própria vida pragmática, mas ele se “abriga no imaginário” e “pensa a partir deste lugar”, como diz Denis Guénoun numa frase belíssima. Guénoun não deixa dúvida sobre a estrutura sonâmbula e anestesiante do teatro burguês naturalista:

“Todo esmagamento da diferença representativa supõe que possamos nos abrigar no imaginário e pensar a partir deste lugar: a própria identificação, sem dúvida. Ela exige a abolição dos espectadores como entidade efetiva, assembléia concreta de indivíduos singulares, substituída pelo espectador, essência fantasmática, espectro da assembléia que desapareceu. Entre o ator e os espectadores, que, afinal, estão ali, se erguem dois duplos fictícios: o personagem e o espectador, sombras cúmplices”. (2004, p.74). Tanto o palco do drama burguês quanto o reality show procuram homogeneizar o representante (o ator) e o representado (o personagem), encobrir a lacuna entre a ficção e a realidade pragmática, ao invés de colocá-las em oposição e usá-las para fins provocadores.

As pessoas dentro da casa podem até formar um personagem (o vilão, a gostosa, o banana, etc.), contanto que esse personagem seja visto como uma característica pessoal nata, e não como proposta dramatúrgica da produtora, ou aposta tática

do habitante. As discussões entre os telespectadores devem girar em torno das emoções expressas pelos personagens, não em torno da validade das imagens, do trabalho manipulador (ou não) do apresentador Bial, ou da relevância educativa das brincadeiras e da sua função seletiva. Tais considerações, embora importantes de um ponto de vista da política da percepção e do espírito cívico-democrático, estragariam o prazer da recepção consumista e, mais perigoso talvez, iriam realçar o verdadeiro grande irmão neste show, a GLOBO produtora. O cuidado hipócrita com o “autêntico” e o “interativo” esconde, igual a uma peça teatral naturalista, o aparelho técnico necessário para a produção dos seus signos. Com isso, esconde a mão do encenador e apresenta a sua realidade midiática como supostamente universal.

Percebemos a mão do encenador no Big Brother Brasil não só na forma como se organiza a autenticidade da casa, mas também na censura do seu ambiente: as pessoas se comportam de modo supostamente espontâneo numa vida sem trabalho, sem família, sem deveres institucionalizados. Nessa censura encontramos a base para um terceiro elemento que podemos chamar a ideologia da vida enquanto jogo de aprendizagem. O que chama atenção na dramaturgia do show é o cuidado apresentado para atenuar os efeitos da derrota e apresentá-la como desenlace eufórico. Por isso, os eliminados são recebidos em público com aplausos. A dramaturgia do paredão não só enfatiza o público como Big Boss, mas também o derrotado como sendo um de nós, um membro da confraria Brasil, formada pelos espectadores dentro e fora do estúdio da Rede Globo. Todos somos Brothers neste jogo, apesar do processo seletivo. Mas estranho que este público se encontra somente numa outra casa que é o estúdio da TV Globo. A realidade pragmática é cuidadosamente excluída deste momento liminar e a volta para a vida é a transição para uma outra narrativa. Da mesma forma como não interessa permitir que a vida real intervenha na casa e a transforme, não interessa como a vida ficcional continua na vida pragmática. Perceber tais relações ameaçaria o reino da mercadoria e a capacidade da identificação com o formato espetacular por parte do público.

Nessa constelação lúdica, parece justo, e pouco problemático, a forma como nós, telespectadores, somos incluídos no jogo e compensados por nossa exclusão da fama: atrás dos olhos das câmeras, igual ao Big Brother de Orwell, como a produtora GLOBO nos quer fazer acreditar, nós, telespectadores, podemos, elevados ao status de Big Boss, eliminar os irmãos chatos – aqueles que não se enquadram na nossa visão de sociabilidade. O paredão, como o auge do processo participativo, eis a triste mensagem de democracia que o formato passa para o telespectador, sendo a democracia neste esquema simplesmente uma forma lúdica do estado de sítio. Excluir e amenizar, ou até reprimir as consequências dos processos de exclusão – eis a lógica social que o show transmite. Como o arranjo espetacular afirma que realidade social e ficção são rigorosamente diferentes e separadas, sempre pode se

recorrer à desculpa que tudo não passa de uma brincadeira, como se brincadeiras não inculcassem hábitos e funcionassem como ambientes experimentais para viver experiências e expectativas formadoras da personalidade. Apesar dessa desculpa consciente, é claro que o sucesso do show reside em boa parte exatamente na afirmação velada de tais efeitos.

Faz parte desse jogo que os vencedores e derrotados ou sejam esquecidos logo, ou sobrevivam como imagens célebres nas capas de revistas, pois o jogo só tem validade no presente e não quer saber das esperanças outrora levantadas, frustradas ou realizadas. Esse show *business* das celebridades fugazes e sem qualidades, cuja realidade é somente uma sucessão de narrativas, prende o público num eterno presente. Num espaço sem memória e, portanto, sem reflexão. E pior ainda, sem capacidade de imaginar o futuro a não ser como variação do já existente. Progresso, nesse contexto, se limita ao sonho de que a característica competitiva e seletiva do jogo possa ser vivida com um grande sorriso até que um dia se consiga o grande prêmio.

Ao encenar “Como Gostais” de William Shakespeare, Clifford Williams, um diretor inglês dos anos 60, anotou que as comédias românticas de Shakespeare são como casas de campo, pois elas oferecem um lugar de fuga para os espectadores. Elas evocariam “um tempo de liberação do domínio material que faz parte tanto dos devaneios da nossa época quanto dos devaneios do tempo mítico ou legendário.” (1967, p.13) Esta frase reprime todas as interações complexas entre ficção e realidade pragmática que Shakespeare costuma inscrever nos seus epílogos. De fato, ela diz respeito a um desejo do espectador burguês de identificar-se com uma ficção utópica e julgar a própria vida real e social como reino da privação. Os reality shows levam este anseio utópico um passo a frente ao afirmar que estruturalmente não há mais diferença entre vida pragmática e vida ficcional. E podem fazê-lo, pois não há mais a necessidade de criar um todo convincente, mas simplesmente moléculas estimulantes e sensorialmente gratificantes: jogos, choros, explosões de emoção. O reino da mercadoria é o reino destas moléculas. Dada esta banalização do senso utópico, eles realizam a materialização do sonho utópico, o desejo por uma vida gratificante no seio da vida pragmática. O sucesso do show atesta que a memória curta e a esperança abstrata dos cidadãos das sociedades capitalistas ocidentais elegeram como projeto social hegemônico a ideia da vida enquanto jogo.

Nesta transformação do senso utópico, reduzindo o que era antigamente um projeto de convivência social mutuamente enriquecedora a uma existência individualista sob o reino do prazer narcisista, ninguém quer saber de contradições estruturais ou de relações desiguais de poder sócio-econômico. Todos preferem consumir o prazer da irrealidade, fixada e oferecida na imagem mercadológica, do que refletir

sobre as contradições existentes na realidade. Os estraga-prazeres são aqueles que fazem cara feia e insistem que ações têm consequências, às vezes inalteráveis; que na implacabilidade da vida alguém tenha de pagar um preço para que um outro possa sair vitorioso; que este preço, dentro da inevitabilidade de um contexto social, continua pesando sobre a vida do vitorioso; e que há uma diferença ontológica, não só de grau, entre o mundo pragmático e o mundo ficcional.



Para esses críticos, é necessário que essa diferença se mantenha produtiva, pois somente deste modo será possível interrogar a experiência pessoal dos espectadores em relação ao seu contexto social, a relação entre o privado e o público, o passado e o presente. Se o imaginário ocupa a experiência num eterno presente, se ficção e experiência não podem mais relacionar-se de um modo produtivo e confrontador, é quase impossível que os projetos sociais e individuais fracassados sejam lembrados de modo que suas esperanças sejam realizadas num futuro possível. Nesse contexto, a arte se tornaria fútil, supérflua, pária numa sociedade que acha que não mais precisa dela, pois a sua própria realidade já é configurada e vendida como ser ‘de caráter artístico’. Fato que pode ser observado diariamente na dramaturgia melodramática dos telejornais. Mas nem toda a ficção ou narrativa é arte. Se há um diferencial de qualidade entre ficção de entretenimento e arte, ela reside no fato que esta é um fazer estético que indaga as

oportunidades e o preço de viver num determinado tempo. É ela que nos faz sentir o bloco de gelo dentro de nós e as máscaras de uma existência egocêntrica. É ela que atravessa esse bloco, com o seu universo simbólico para nos conectar novamente com a nossa fome por uma existência espiritual e socialmente plena, para criar constelações simbólicas que remetem a esta fome.

Como seria um teatro artístico que quisesse dialogar criticamente com a estética televisiva, com os seus fundamentos semióticos e os efeitos do seu aparelho técnico

e midiático na recepção do show? Já podemos vislumbrar o que seria um teatro que questionasse não só o status do signo indicial, mas também que questionasse o arranjo espetacular midiático e seu olhar hipnotizado pela superfície da imagem fetiche; um teatro que alertasse o público sobre o seu status de co-produtor do significado e de sua co-responsabilidade pelo funcionamento da apresentação; e por último, um teatro que insistisse na existência de uma realidade pragmática e social e que encenasse o encontro entre ficção e realidade, entre imaginário e padrões perceptuais estabelecidos. Estes três elementos se cruzariam no questionamento da situação teatral, do fenômeno teatral, enquanto um encontro indagador entre atores e espectadores – e portanto um encontro “chocante”. Um teatro que reagisse criticamente aos padrões perceptuais e à comunicação social na época das novas mídias, incluiria na sua encenação as tensões desse encontro. As tensões da própria situação teatral virariam material da encenação. Se encenaria o encontro entre realidade pragmática e ficcional, ao invés de fazer a ficção sobrepor-se a realidade pragmática, pois, deste modo, poderia se provar emocional e espiritualmente a superioridade do teatro sobre as artes midiáticas e virtuais.

Podemos compreender agora que a ampla espetacularização da vida pública e cultural não é consequência de um impulso anti-dramático, mas o simples deslocamento de um arranjo teatral tradicional, do teatro burguês, sob as condições das possibilidades técnicas das novas mídias. E a sobrevivência do teatro enquanto força cultural formadora, só pode ser construída através de uma problematização deste arranjo cênico tradicional que é o arranjo dramático. Brecht já compreendeu isto, pois todo o seu trabalho se direcionava no sentido de quebrar essa identificação do real com o imaginário em cena e fazer os espectadores interrogarem o que a cena apresentava como a sua verdade. A arte do olhar, da qual Brecht falava como um tipo de avesso da arte de atuar, é uma arte de ver o que se encontra em cena e poder imaginar o que esta reprime ou esconde. Mas enquanto Brecht usava o ator e a cena teatralmente para contaminar a imaginação com a realidade social fora do palco, percebemos agora que a própria realidade pragmática adentra o palco. O palco se transforma num espaço híbrido entre realidade e ficção que – e isso é o elemento decisivo – não só apresenta esta hibridez, mas a problematiza ao mesmo tempo. Ela se torna temática na encenação.

Se a vontade do público de abrigar-se no imaginário apresentado consolida a chamada “sociedade do espetáculo”, então, faz-se necessária para um teatro crítico a interrogação do seu modo de erguer o arranjo cênico espetacular e problematizar cenicamente a produção e recepção dos signos teatrais. Somente um teatro que impossibilite esse olhar anestesiado; que invista em modos de problematizar e perturbar a suposta naturalidade e espontaneidade da percepção tal como afirmada no arranjo dramático, consegue romper com o arranjo do espetáculo tradicional e

liberar as experiências sociais. Uma “política da percepção” que seria, segundo Hans-Thies Lehmann, o cerne do projeto político do teatro contemporâneo, consiste nesta encenação de um olhar crítico sobre a situação teatral. Nas palavras de Lehmann (2002, p. 19, tradução minha), no contexto da sociedade do espetáculo:

“[...] somente aquele teatro se relaciona genuinamente com o político que abala o próprio regulamento, em vez de abalar qualquer outro: um teatro que interrompe o fazer teatral enquanto apresentação espetacular, por construir situações nas quais a inocência enganosa do ‘espectar’ é perturbada, infringida, tornada duvidosa.”

É claro que há muitos meios de se construir tais situações perturbadoras. Mas mais do que o meio, importa a finalidade, para poder avaliar o posicionamento da apresentação teatral. Como técnica de criar situações teatrais semioticamente instáveis e perturbadoras, podemos identificar, por exemplo: 1. algumas formas de usar o vídeo em cena para realçar a problemática produção do signo teatral; 2. as várias formas de cruzar técnicas da performance e do *happening* com as técnicas da representação teatral para criar uma cena que oscila continuamente entre realidade e ficção 3. um trabalho de ator que oscila entre matrizes sociais e textuais.

O objetivo é sempre evidenciar as fricções entre ficção e empiria no material cênico da própria apresentação teatral, e assim, apresentar a cena enquanto laboratório contemporâneo da fantasia social. Essa expressão “laboratório da fantasia social”, citada muitas vezes por Heiner Müller, remete à construção de uma cena híbrida e instável. Ao enfatizar o contexto social da fantasia, com os seus signos da realidade pragmática que perfuram a ficção, a hibridez pós-dramática se diferencia das propostas meta-teatrais dos vanguardistas do início do séc. XX. Pois no contexto contemporâneo, perturbar o que o teatro dramático e o desejo televisivo querem alcançar, isto é, uma ficção que é tida como real, um imaginário como abrigo, não é idêntico a proclamar uma utopia social. Ao contrário, este teatro não-dramático se mostra cético em relação a um teatro utópico abstrato. O elemento utópico reside na vontade de manter vivo o impulso e a convicção de que os espectadores, como seres humanos, podem tomar a sua vida nas próprias mãos e transformá-la em uma vida menos injusta, mais igualitária, com relações sociais mais intensas e plenas.

Qual é, então, a proposta produtiva deste teatro contemporâneo não-dramático? Nos casos bem sucedidos, ele nos dá fome para a vida real, nos faz perceber de que a parte mais interessante da nossa vida é a NOSSA vida, e recria o desejo de nos engajarmos para potencializar as suas verdadeiras energias. Mas ele nos faz perceber como é difícil, embora urgente, re-aprender a diferenciar entre as nossas emoções e necessidades enquanto seres humanos e aquelas inculcadas pela hegemonia da mercadoria e do espetáculo que respondem a nossos desejos enquanto consumidores.

Como vimos, os reality shows, como o Big Brother, revelam o cerne da estética realista do drama burguês. Esta compreensão leva uma boa parte do teatro contemporâneo a encenar não mais a ilusão de entrar numa utopia fictícia, mas usar uma experiência fictícia para encenar na situação teatral um choque perceptual entre experiência e imaginação. Este choque acontece através de formas teatrais que desnorteiam a percepção dos espectadores para chamar a atenção deles aos seus padrões perceptuais estabelecidos. Dessa forma, se espera que o choque perceptual possa levar o espectador a uma reflexão sobre os valores sociais embutidos nos próprios padrões perceptuais e, conseqüentemente, levar a uma libertação perceptual.

Nas palavras de Hans-Thies Lehmann:

“A estrutura da percepção produzida pelas vias midiáticas é tal de que entre as imagens individuais recebidas, mas principalmente entre os atos de receber e emitir signos, não é experimentado nenhuma conexão, nenhuma relação do tipo estímulo-resposta. O teatro pode reagir somente através de uma política da percepção, que ao mesmo tempo podemos chamar uma estética da responsabilidade. Ele pode tornar central a relação mútua e inquietante entre atuantes e espectadores na produção teatral de imagens, em vez da dualidade enganadora e anestesiante de um ‘aqui e ali’, de um ‘dentro e fora’. Deste modo, ele pode tornar palpável o nexo rompido entre a percepção e a experiência dos participantes.” (Lehmann, 1999, p.471)

Para aludir a essa “estética da responsabilidade”, Hans-Thies Lehmann usa a palavra alemã “Ver-antwortung” [responsabilidade], baseada no radical “Antwort” [resposta]. Deste modo, enfatiza que para assumir a responsabilidade é necessário responder a algo. Mas a estética da resposta, no âmbito teatral, é uma estética fundamentada num arranjo cênico que configura palco e plateia, campo estético e campo pragmático, como uma relação confrontadora cujo diálogo é cheio de tensões. A especificidade desta estética da responsabilidade é que ela encena este confronto. Ele faz parte integral da encenação. Uma possível narrativa é meramente o pretexto para elaborar este confronto entre palco e plateia, entre ficção e realidade. O foco do conflito se desloca da narrativa dramática, da história que se apresenta, para o momento do encontro, para a situação teatral e para as condições políticas e estéticas da produção de uma determinada realidade teatral. Podemos dizer que a cena simbólica da narrativa dramática se transforma na cena alegórica da situação teatral. Esta pode revelar o seu duplo caráter: a cena da privação tornada mais rica, e a cena do encontro entre os participantes da situação teatral. Este último, inclui explicitamente uma sensibilização dos espectadores para com a qualidade comunitária da situação teatral. Compreender a cena teatral como uma arena alegórica nos liberta da procura por autenticidade, querer “acreditar no personagem”. Ao invés disso, podemos perceber os impulsos imaginários enquanto forças históricas que constroem as



personagens, a própria teatralidade, a nossa vida enquanto espectadores. Ela retoma a observação de Walter Benjamin que a alegoria não apresenta a presença de Deus, mas a nossa distância dela. Ela coloca o observador frente ao doloroso processo histórico e lhe expõe a vida humana sob os efeitos destruidores deste. (1988, p.188).

Uma crítica à sociedade do espetáculo midiático leva o teatro a produzir leituras alegóricas, no sentido de Benjamin, de textos teatrais e a construir uma cena alegórica no palco. Nesta cena alegórica, não só a trama e a temática do texto revelam os seus conteúdos alegóricos, mas o público percebe e sente a situação teatral enquanto alegoria social. Um momento que marca a separação do ser humano das suas melhores possibilidades, que junta frustração e esperança. A cena não-dramática não focaliza o impulso de abrigar-se num imaginário, mas a necessidade (bem como as oportunidades) de viver numa vida danificada. Não há um final dramático (seja ele trágico ou cômico) que permita refugiar-se de forma sentimental no imaginário utópico. Fora do espaço ficcional, o senso utópico marca oportunidades de ação, enquanto dentro dele, configura uma sensação de dor e de insatisfação junto com o desejo por uma realidade melhor.

Estes projetos por um teatro renovado não transformarão a sociedade. O fazer teatral não consegue mudar a sociedade, as forças históricas que a regem. Isto é tarefa de uma ação prática. Mas o fazer teatral consegue mudar o teatro. E este novo teatro pode dar apoio emocional ao seu espectador. Criar um teatro que habita numa

situação liminar entre ficção e realidade significa também procurar o espectador que se queira encontrar nesta situação incômoda e conflituosa; um espectador que queira que a encenação o desafie enquanto participante de dois mundos. Um ser humano que precisa da fricção entre estes dois mundos para desenvolver o que é o seu melhor destino. Tomara que ele o realize.

*** Stephan Baumgärtel é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina - Florianópolis**

Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. Telemorfos. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
 DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
 ANDACHT, Fernando. “Uma aproximação analítica do formato televisivo do reality show Big Brother”. In: <http://bocc.ubi.pt/pag/andacht-fernando-reality-show.pdf>. acesso em 10.08.2007.
 GUENOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.
 LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999
 LEHMANN, Hans-Thies. “Wie politisch ist postdramatisches Theater?” in: Lehman, Hans-Thies. Das Politische Schreiben. (Recherchen 12). Berlin: Theater der Zeit, 2002

RESPOSTA AOS MESTRES

Gustavo Bones (ator do grupo Espanca! Belo Horizonte)

Enviei, no dia 02 de fevereiro, este texto aos meus contatos de *email* que possuem ligação com o teatro em Belo Horizonte. Inesperadamente, ele circulou por todos os segmentos do teatro na cidade – produtores, grupos, artistas independentes, professores universitários, atores de todas as gerações, do teatro investigativo ao teatro comercial – gerando um caloroso debate virtual. Embora várias outras manifestações tenham surgido depois disso (textos do Grupo Teatro Invertido e do diretor Paulo César Bicalho, contra-respostas de Pedro Paulo Cava e Jota Dangelo, manifestações de apoio, discordâncias respeitadas e outras um tanto mais hostis), acredito que estão expostas aqui – neste texto de minha autoria e na entrevista que o motivou (também publicada ao final) – as principais razões das divergências expostas na desarticulada classe teatral da cidade.

Li, domingo último (31/01/10), uma entrevista concedida por dois ícones do teatro belorizontino ao jornalista Ailton Magioli, do jornal Estado de Minas. Pedro Paulo Cava e Jota Dangelo estão lançando livros sobre a história do teatro na cidade e isso muito me alegra. Nessa entrevista, os mestres falaram sobre a produção teatral de BH, sobre a Campanha de Popularização, o papel da crítica, as leis de incentivo e o teatro de grupo. Ao terminar de ler esta entrevista, com perguntas muito pertinentes, por sinal, tive certeza de que os leitores do jornal precisavam de outra visão sobre o panorama teatral da cidade. Espero, com esta “resposta”, contribuir com a divulgação de uma ideia de cultura e principalmente, de sociedade, que o teatro de grupo (chamado por eles de “teatro charada”) pretende difundir. Para isso, após breve introdução, respondo às mesmas perguntas respondidas por Cava e Dangelo. Espero falar em nome de meu grupo, o espanca!, de grupos amigos e de artistas independentes que, como nós, lutam por políticas públicas de fomento à produção e investigação artísticas e pela garantia do direito constitucional de acesso à cultura.

Muito prazer, meu nome é Gustavo Bones, sou ator de teatro. Há quase 6 anos, fundei, junto a artistas que admiro muito, o grupo espanca!. Eu, Grace Passô, Marcelo Castro e vários parceiros de diversas áreas das artes de Minas e do Brasil, criamos três espetáculos que, além de vencerem os principais prêmios de

Belo Horizonte e do Brasil, participaram dos mais importantes festivais de teatro do país e foram vistos por mais de 55.000 pessoas, em aproximadamente 50 cidades de 12 estados brasileiros e em Berlim, na Alemanha. Mas estes números não são o mais importante para nós. O mais importante é que estes espetáculos são fruto de uma intensa reflexão coletiva sobre nossa condição de estar no mundo e sobre a arte teatral. Esperamos com eles suscitar nossos espectadores a também refletirem sobre si e sobre nossa vida em sociedade. E através deles, nos posicionamos, ética e esteticamente, num país em que, julgamos, constrói lentamente uma ideia de cidadania. E queremos contribuir com essa caminhada. Uma caminhada que devemos, todos os brasileiros, fazer em grupo.

Foi ainda adolescente, ao assistir trabalhos como “Romeu e Julieta”, do Grupo Galpão, “O Homem da Cabeça de Papelão”, do Grupo Trama, “A Hora da Estrela”, da Cia. Acaso e “Lusco Fusco” da Cia. Acômica, que vi que o teatro pode ser uma obra de arte feita em conjunto, reflexo de ansiedades artísticas de atores, diretores e demais criadores e que assim, comunique um posicionamento crítico diante do mundo. Foi com Chico Pelúcio, do Grupo Galpão e Cida Falabella, da ZAP 18, que aprendi a me posicionar como artista, a dialogar para construir e que é preciso ter um compromisso com o que se diz no palco. Foram nos grupos de teatro de Belo Horizonte que eu e meus companheiros do espanca! nos formamos. E foi em nosso grupo de teatro que descobrimos, juntos, maneiras de criar espetáculos que vão além do simples divertimento.

O que melhorou e o que piorou no teatro feito em Minas Gerais? Tivemos, ultimamente, pequenos, porém importantes avanços no teatro belorizontino. A consolidação de espaços de criação, formação de atores e cidadãos e divulgação do teatro (como a ZAP18 e o Galpão Cine Horto), e das sedes de grupos utilizados como espaços de apresentação e troca com a comunidade; a criação do edital “Cena Minas”, que visa a formação de público, a manutenção de companhias teatrais e a aquisição de equipamentos para circos do estado; a edificação do Verão Arte Contemporânea*, como evento coordenado por artistas, abrindo espaços para a divulgação de novos trabalhos, companhias e pensamentos; e a criação dos fundos estadual e municipal de cultura, que garantem verba para o fomento à arte no estado, independente das leis do mercado. Sabemos que estes fatos e programas ainda são pouco diante da realidade teatral da cidade e do estado (e em alguns casos, mal regulamentados) e que ainda temos uma grande luta pela garantia destes programas como políticas públicas que assegurem a todos os cidadãos o direito constitucional ao acesso à cultura. Bom exemplo disso foi a recente transformação do FIT (Festival Internacional de Teatro) em Lei do Município de Belo Horizonte, garantindo sua realização independentemente dos programas de governos que virão.

Fenômeno de público, a Campanha de Popularização do Teatro e da Dança** é alvo de críticas, principalmente por causa do grande número de comédias na programação. O que vocês têm a dizer sobre isso?

Diante da Campanha de Popularização, duas formas de encarar a função social do teatro podem ser destacadas. Uma primeira, que responde mais prontamente à demanda de parte expressiva da população, que procura o teatro como fonte exclusiva de diversão, de entretenimento. Em geral, ao responder tão prontamente a essa demanda, esse tipo de teatro acaba por reforçar uma visão mercadológica e a contribuir com a formação de um público alienado, acomodado. Uma outra forma de conceber a função do teatro pode ser considerada como sendo mais investigativa, mais comprometida com uma reflexão crítica sobre a realidade. Em geral, o teatro, nesta perspectiva, propõe uma forma sensível de encarar o mundo.

Este evento é realmente um sucesso de mercado. Vende, dá lucro, demanda um trabalho burocrático (não criativo) de seus organizadores e conta ainda com patrocinadores de peso, através das leis de incentivo. Queremos que as pessoas frequentem o teatro. O fato de a população de BH ir ao teatro durante a Campanha é uma vitória dos produtores e da cidade. Mas, cabe aos artistas refletirem sobre o que apresentam a esses espectadores, enquanto visão de mundo. E lutar contra a imbecilização de nossa sociedade, fugindo dos padrões alienantes da TV, do formato sitcom, da perpetuação de preconceitos.

Além disso, cria-se um nó: a organização exige que as produções cobrem mais caro durante o ano para garantir a participação na Campanha, única época do ano em que estamos isentos de cobrar a meia entrada. Sempre é possível encontrar espetáculos de qualidade na programação. Mas o que temos que entender é que a Campanha de Popularização é um evento organizado por produtores que encaram seus espetáculos como produtos a serem vendidos, visando exclusivamente o lucro. Mas existe um teatro que não cabe nesse formato. Um teatro feito por artistas que querem formar um público consciente, inquieto, que não se interessa exclusivamente pelo divertimento. Este teatro, por não seguir as regras do mercado e por ser essencial na formação da identidade dos membros de uma sociedade, precisa do apoio das instituições públicas para existir. E deve contar com políticas públicas, transparentes, garantidas por lei, que o viabilize.

Qual é o papel da crítica no fomento da cena teatral?

Cabe à crítica conhecer a realidade teatral brasileira, mineira e belorizontina e saber reconhecer a importância de uma obra teatral neste contexto. Vislumbramos a crítica como uma forma de abrir espaços para a discussão e a reflexão sobre o teatro

e sua força no mundo. Claro que um crítico teatral deve conhecer os fundamentos da cena. Mas sentimos falta de uma crítica que saia da lógica competitiva do mercado, contestando os mecanismos de opressão e valorizando o pensamento crítico diante da realidade. Faz muita falta em Belo Horizonte uma crítica preocupada com os impactos sociais, estéticos e políticos de uma obra, menos envolvida com *rankings* e listas de mérito.

As leis de incentivo realmente estimulam a produção?

A produção mercadológica, talvez. As leis de incentivo estimulam a lei do mercado, que, em geral, não coincide com as “leis da arte”. Elas funcionam assim: um proponente apresenta uma proposta, solicitando uma verba para a realização de um projeto cultural. O poder público garante, para alguns, o direito de solicitar essa verba junto à iniciativa privada, que tem como estímulo a dedução de impostos devidos ao governo. Diante dessa aprovação, os proponentes devem buscar, junto às empresas, verba para a realização do seu projeto. Para chegar até uma empresa, contratam captadores, que levam propostas culturais até os responsáveis dentro das empresas, apenas fechando negócios, embolsando dinheiro sem realizar nenhuma etapa do projeto. E, quando conseguem sensibilizar uma empresa, os projetos fazem propaganda institucional para essa patrocinadora. Portanto, uma ideia contemplada com uma lei de incentivo deve atender de alguma maneira aos interesses lucrativos da iniciativa privada. As leis de incentivo utilizam recursos públicos para satisfazer os desejos dos departamentos de marketing das empresas. E para atender a um teatro que não responde à lógica mercantil, temos que repensar essa forma de viabilização. A classe teatral brasileira, quando se uniu e conseguiu dialogar com governantes dispostos a pensar a cultura como política de Estado, criou alternativas importantes como as Leis de Fomento ao Teatro das cidades de São Paulo (referência nacional) e Porto Alegre e a proposta original do Prêmio Teatro Brasileiro (recentemente enviado ao Congresso pelo Presidente Lula, ainda sem lei regulamentar, através do chamado Programa Procultura).

De que o teatro precisa neste momento?

O teatro no Brasil ainda precisa ser reconhecido como bem simbólico, essencial para a vida em sociedade. O desejo de transformar experiências em símbolos é essencial à vida humana e sem ele, nos tornaremos egoístas e duros. E a cultura, como todo direito previsto na Constituição de nosso país, deve ser assegurada a todos pelo Estado brasileiro. Para isso, precisamos de políticas públicas, previstas em lei, que garantam a todos o direito de produzir e ter acesso aos bens simbólicos da sociedade. Precisamos urgentemente pensar em alternativas que garantam a realização de trabalhos que apostem na pesquisa de linguagem continuada e em relações estreitas com a comunidade.

O teatro de grupo continua sendo uma alternativa?

O teatro de grupo é, sem dúvida, uma alternativa para artistas que buscam desenvolver um trabalho continuado, de estreito diálogo com outros artistas e com a comunidade. É claro que ele não é a única alternativa para isso. Nem deve ser. Mas como vem se destacando como uma atividade que questiona a lógica do mercado, deve contar com o apoio do poder público e da sociedade civil. O teatro de grupo é tido como uma característica do Estado de Minas Gerais, símbolo de reconhecimento e prestígio na cena nacional. É inegável que grupos como o Galpão, ZAP18, Trama, Giramundo, Acômica, Oficina Multimedia, Armatrux (apenas alguns exemplos) já produziram um bem imensurável para a sociedade e compõem um patrimônio de Minas e do Brasil. E, portanto, devem ser estimulados e protegidos como tal. Fomentar o surgimento de novos grupos e oferecer condições para seu pleno funcionamento é obrigação de um país que queira se desenvolver.

*** O Verão Arte Contemporânea é um evento realizado pelo Grupo Oficina Multimídia em parceria com a produtora Mercado Moderno. Acontece nos meses de janeiro e fevereiro e abrange manifestações artísticas de experimentação de linguagem, atendendo a demanda de produções independentes e espaços alternativos que envolvem teatro, dança, música, moda, cinema e artes visuais. Acaba de realizar sua 3ª edição, com recursos das leis estadual e municipal de incentivo à cultura.**

**** A Campanha de Popularização do Teatro e da Dança é organizada pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de MG. Maior evento do gênero do país, está em sua 36ª edição e leva aproximadamente 350.000 pessoas por ano aos teatros da capital (em 2010, também Ipatinga e Juiz de Fora) nos meses de janeiro e fevereiro. Os ingressos têm preço único (este ano, R\$10,00) e a programação é composta por mais de 100 espetáculos – 85% são comédias do gênero besteirol e espetáculos de cunho comercial coordenados por produtores de teatro. Para garantir participação, um espetáculo tem que realizar 12 apresentações em BH no ano anterior e não pode, durante o ano, ter ingressos com valores igual ou inferior aos praticados pela Campanha. O sindicato cobra ainda uma taxa de 5% da bilheteria dos produtores não filiados. O evento é viabilizado pelas leis municipal, estadual e federal de incentivo à cultura.**

VOZES DA EXPERIÊNCIA

**OS DIRETORES PEDRO PAULO CAVA E JOTA DANGELO
CONVERSAM SOBRE OS DILEMAS DAS ARTES CÊNICAS**

(*)Entrevista concedida ao jornalista Ailton Magioli, publicada no Jornal Estado de Minas de 31/01/10

(*) Segundo a Enciclopédia Itau Cultural de Teatro, “Pedro Paulo Cava nasceu em 1950. Diretor, ator, produtor, gestor cultural e professor. Com participação significativa no cenário cultural de Belo Horizonte, destaca-se como diretor, pela montagem de musicais, como Mulheres de Hollanda e A Era do Rádio. É fundador e diretor do Teatro da Cidade, idealizador da escola livre Oficina de Teatro, posteriormente incorporada à PUC Minas, além de atuar no âmbito da política cultural”. Ainda segundo a mesma enciclopédia, “Jota Dangelo nasceu em 1932. Diretor, ator, dramaturgo e gestor cultural. É reconhecido como renovador do teatro de Belo Horizonte, sobretudo a partir do fim da década de 1950, quando participa da fundação do Teatro Experimental. Durante a ditadura militar, escreve e dirige textos que fazem oposição a esse regime. A partir de 1982, ocupa cargos públicos em órgãos ligados à cultura, em Belo Horizonte e no Estado de Minas Gerais”.

Não é fácil fazer teatro no Brasil. Mas isso não desanima Jota Dangelo e Pedro Paulo Cava, nomes importantes das artes cênicas mineiras. Em bate-papo no Teatro da Cidade, a dupla critica as mudanças na lei de mecenato propostas pelo Ministério da Cultura, reclama de empresas e gestores especializados em intermediar a produção cultural e garante: a falta de críticos especializados faz falta ao teatro de Minas Gerais. Atentos à cena contemporânea, os dois recomendam cuidado a jovens grupos. “Alguns deles se tornaram massa de manobra de uma pseudopolítica cultural que se instalou em alguns estados. “Em Belo Horizonte, isso foi de uma clareza absoluta. Manipulam-se os recursos para esse tipo de gente”, afirma Cava. “Em alguns espetáculos, noto que o pessoal está mais preocupado em fazer charada que teatro”, adverte Dangelo.

***O que melhorou e o que piorou no teatro feito em Minas Gerais?**

Jota Dangelo – A coisa mais importante foi a facilidade que as pessoas têm, hoje, de se formar em uma escola profissionalizante, em curso para atores. Com isso, obviamente, multiplicaram-se as possibilidades de se encontrar bons atores, bons diretores. Evidentemente, também se multiplicaram os grupos, nem sempre de muita qualidade. Há um problema sério nessa profissão: o ator tem de ser chamado, ele não sai da escola e vai fazer teatro. Como isso às vezes não acontece, alguns acabam se

juntando para formar um grupo. E aí se multiplicam os grupos.

Pedro Paulo Cava – O Dangelo tem razão na questão da escola. Particpei de uma, a do Ronaldo Boschi – o Centro de Pesquisas Teatrais, nos anos 1960 e 1970 – e depois fundei a Oficina de Teatro, em 1981, embrião de outras escolas, inclusive a do próprio Palácio das Artes. Agora, outra coisa que contribuiu para a melhoria das escolas de teatro foi o aumento do número de casas de espetáculos. O Teatro da Cidade foi a primeira casa particular de Belo Horizonte construída por um artista. Na época em que a abri, só havia teatros públicos aqui. Começamos a obra em 1987, inauguramos em 1990. Vamos fazer 20 anos agora. Acho ruim o fato de todas as companhias, grupos e produtores – que antes faziam com recursos próprios ou de marketing de empresas, em parcerias espontâneas – terem se tornado reféns das leis de incentivo. Criou-se uma figura estranha no meio: as empresas que intermediam e o gestor cultural, que, se puder atrapalhar, faz tudo para isso.

*** Fenômeno de público, a Campanha de Popularização do Teatro e da Dança é alvo de críticas, principalmente por causa do grande número de comédias na programação. O que vocês têm a dizer sobre isso?**

JD – Acontece um fato estranho em relação a essa campanha. A impressão que se tem é de que o público belo-horizontino resolveu eleger a campanha para ir ao teatro. No resto do ano, ele não estaria interessado. Chega a hora da campanha, é hora de o público se voltar todinho para as artes cênicas. Então, é um fenômeno estranho, porque talvez Belo Horizonte seja a única cidade brasileira em que o evento, que vem de muitos anos, persistiu. Verdade que há um número exagerado de espetáculos e comédias. Outro dia mesmo, conferi a programação para ver se ia a alguma peça. Nada me atraía.

PPC – A campanha começou em 1973-74. A primeira foi feita no grito pelo Júlio Varela e por Edi Barreto Mendes. Logo depois, como presidente da extinta Fatedemg, assumi o projeto e vendemos 500 e poucos ingressos. Foi um sucesso. Hoje, vendem-se 360 mil. É o maior evento de teatro do país, não tenho dúvida. É alvo de críticas – primeiro, porque é um sucesso; segundo, porque realmente há coisas que precisam ser críticas. Mas a questão não é o número grande de comédias. O brasileiro gosta de comédia. O problema, às vezes, é a qualidade de determinados espetáculos e o oportunismo de algumas pessoas. Elas jamais fizeram temporada, uma produção, mas fazem algo para poder entrar na campanha, para ganhar algum dinheiro para começar o ano. Isso, dividido por 12 meses... Quer dizer: se pegarmos o salário do ator, não dá para ele se sustentar durante o ano. A campanha realmente tem uma fórmula de sucesso, o público que vai ver essas comédias é das classes C e D, principalmente jovens.

*** Qual é o papel da crítica no fomento da cena teatral?**

JD – No momento, é zero. Não há crítica. Aliás, é o que falta ao teatro mineiro. Mesmo quando há alguns críticos, eles não escrevem regularmente. Hoje não há críticos de teatro, mas de espetáculos, que escrevem sobre tudo: dança, música, teatro. Falta não apenas fazer crítica, mas fazer parte do universo das artes cênicas para dizer também os problemas que a classe enfrenta e coisas relacionadas à política das artes cênicas.

PPC – Acho necessário voltar a fazer um curso, como na época da Oficina de Teatro, que formou vários críticos. Na época, trouxemos Yan Michalski, Edelcio Mostaço e outros especialistas, formamos alguns críticos aqui na imprensa. Está faltando dar essa cutucada nos jornalistas da área. A cutucada pode ser um curso de crítica, um curso intensivo sobre como ver um espetáculo teatral e também sobre como estar dentro da problemática do setor, como o Dangelo falou. A crítica já teve papel mais importante do que tem hoje.

***As leis de incentivo realmente estimulam a produção?**

JD – Hoje é impossível pensar em produção nas artes cênicas sem leis de incentivo. Fora o filme Lula, o filho do Brasil, todo mundo precisa das leis. Mas elas têm sua face perversa, suas distorções, que não serão resolvidas como quer o ministro da Cultura, Juca Ferreira. Ele está preconizando mudanças de tal maneira que deixará de existir o mecenato para ficar só o fundo cultural. Isso é viés ideológico, é estatizante, vai acabar em grupinho pequeno dizendo o que vai ser beneficiado e o que não será. Se bem que tenho informação de que a mudança da lei não vai para a frente.

PPC – Só uso lei de incentivo para a manutenção do Teatro da Cidade. Nunca recorri a ela para espetáculos. Em todos eles acabo, de certa maneira, obtendo um ou dois patrocínios para que sejam realizados por meio de marketing direto para as empresas. Como estou fazendo isso repetidamente, vamos fidelizando esses patrocinadores. A proposta do Ministro da Cultura de acabar com a lei é ditatorial, a classe artística não foi ouvida. Tanto Caetano Veloso como Zé das Tranças, que tem um congado lá em Matipó, têm direito de acesso à lei. Trocá-la por um fundo, que vai ficar na mão de um burocrata da cultura e, em geral, tem uma cor partidária... Encarregar esse burocrata de determinar a política a ser adotada é tirar a roupa de um santo para vestir outro. O Ministério alega que as empresas estão determinando a estética da cultura brasileira. A partir de então, seria o governo. Ou seja, nós vamos voltar ao tempo da ditadura. Isso não vai passar no Congresso.

*** De que o teatro precisa neste momento?**

JD – Tenho uma ideia meio esdrúxula, não apenas em relação ao teatro. Vejo a cultura de maneira tão diferente. Mais que todas as artes, o teatro é coletivo. Há necessidades tão específicas de cada grupamento, de cada produtor, que fica difícil falar em política cultural. Quando ouço falar em política cultural, tenho a impressão de que se pode uniformizar as coisas. Na política para o teatro e as outras artes, precisa-se daquilo que estabelecemos há muito tempo: ao Estado cabe simplesmente estimular, divulgar e fazer com que o acesso à cultura seja o mais amplo possível. Não mexam no processo criativo, por favor. Isso cabe a quem cria.

PPC – O que está faltando ao teatro é qualidade, além de uma coisa que a gente fazia nos anos 1960, 1970 e meados da década de 1980. Os artistas se reuniam para pensar o que é produção, o que é a coisa do movimento cultural. Hoje, vejo reuniões para pensar políticas públicas de cultura. Isso não interessa muito para o artista, não. Para ele, que está na ponta e é beneficiado ou prejudicado por essas políticas, o importante é saber como divulgar o trabalho, como vai apresentá-lo, que público vai ter.

JD – Como vai sobreviver.

PPC – Falta à classe teatral ou cultural descer do salto alto e deixar de achar que é vanguarda. Não somos vanguarda de nada, estamos vivendo um momento extremamente caótico, em que há desinformação total a respeito do que é arte e cultura. E ainda há a figura do gestor botando lenha na fogueira, dizendo que eles é que vão determinar que arte e cultura podem ser feitas neste país. Isso é uma espécie de censura.

JD – É preciso tomar um pouco de cuidado para a gente não cair em esparrelas, em armadilhas, como vejo hoje muito difundida uma tal de democracia direta. É mais ou menos aquela em que você faz consultas diretas como se as maiorias fossem a verdade. É preciso ter cuidado com esse tipo de coisa, porque nem sempre as pessoas estão em condições de decidir. Cuidado com isso, porque a cultura, quando evolui, evolui com experiência. É preciso ter avanço.

*** O teatro de grupo continua sendo uma alternativa?**

PPC – O chamado teatro de grupo, hoje, vem para desunir a categoria. Ele foi um braço armado de determinados políticos que chegaram ao poder com o objetivo de dividir a categoria, achando isso exatamente na chamada estética. Esses grupos de teatro de vanguarda, chamados de ‘teatro cabeça’, têm um tipo de patrocínio

direto do Estado que mantém até o salário dos atores. Ao contrário dos produtores, obrigados a fazer o salário na bilheteria. Esses jovens grupos se tornaram massa de manobra de uma pseudopolítica cultural que se instalou em alguns estados. Em Belo Horizonte, isso foi de uma clareza absoluta. Manipulam-se os recursos para esse tipo de gente porque o resto que está aí não presta. E é a coisa da falta de memória, também. Chega-se ao poder e apaga-se o que está para trás. É o mesmo que fazer a revolução de Mao Tsé-tung em um país capitalista.

JD – É preciso ter cuidado. Em alguns espetáculos que tenho visto, noto que o pessoal está mais preocupado em fazer charada que teatro. Você não sabe exatamente o que eles querem com o espetáculo.

PPC – O jovem artista de hoje quer falar mais do próprio umbigo que do coletivo. Eu e o Dangelo, que foi pai de todos nós, somos da geração do coletivo. Claro que, em determinado momento, fizemos espetáculo sobre a angústia do homem, a questão existencial. Mas teatro não pode ser só isso. E também não pode ser uma forma hermética, charada para determinado tipo de público. Algo que não precisa e, aliás, nem quer mais de 20 espectadores. Isso só reduz informação. Não é prestação de serviço, é para um grupo de iniciados.

JD – Tenho acompanhado a coisa no eixo Rio-São Paulo, está ocorrendo a mesma coisa lá. Dificilmente, os produtores cariocas e paulistas – com raras exceções – conseguem fazer temporada de três meses. É, no máximo, um mês, um mês e meio. O que acontece? O sujeito está pegando patrocínio, aquilo pagou a produção, ele não está mais interessado em bilheteria não. Aquilo acabou e ele já quer fazer outro espetáculo. O mais prejudicado é o ator, que perde o público.





TEATRO E FORMAÇÃO

A EXPERIÊNCIA COMO CRITÉRIO PARA A FORMAÇÃO

Tiche Vianna*

Em primeiro lugar, gostaria de dizer que considero formação um processo e não um episódio. Como processo, é uma experiência complexa que, para ser vivida, depende muito do empenho do aprendiz em consonância com o empenho do formador.

Não há como ser formado sem passar pela dor de ser transformado. Isto é profundo, leva tempo e persistência. Vivemos na era da informação, o que dificulta muito o trabalho de formação. Muitos jovens são muito bem informados e muito pouco formados; aliás, quanto mais informados, mais difícil formá-los, porque se tornam discursivos, falaciosos e até sofistas, mais do que operantes. São capazes de falar sobre tudo, mas enfrentam grandes dificuldades quando têm que realizar alguma coisa que esteja sob sua responsabilidade e exija sua própria escolha. Daí a necessidade de criar situações onde as pessoas possam entrar em contato com a realização prática das linguagens teatrais, e é aqui que temos que ser atentos ao que chamamos de formação.

Sem querer ofender os bem intencionados ou ser injusta com os rigorosos, penso o seguinte: estagiário é um termo que serve bem a qualquer relação hierárquica, pois o iniciante, além de testemunhar o que o mais experiente faz, experimenta aos poucos. Estagiar, neste sentido, é um trabalho complementar à formação. Para um cirurgião é fundamental ver muito antes de fazer, mas quando chega nesse ponto, no estágio, ele já está formado.

O artista, porém, é o “paciente primeiro de sua própria cirurgia”. Para abrir o peito do outro terá que primeiro abrir o seu. Isso faz a diferença. A formação não é uma técnica. A técnica é que é um recurso para a formação. Ainda em paralelo com a medicina, residência é uma imagem que, para mim, traduz melhor o sentido da formação artística, principalmente quando estamos nos referindo à formação cênica. Penso o termo residência, no sentido de enraizar-se. Residência é lugar de referência, tem raiz. É mais do que moradia, que é passageira, residir é criar raiz, mesmo que

depois seja para sair dali. Quando você reside em outra cultura, mais do que imitá-la, você a apreende. Você se torna esta cultura e esta cultura que está em você não é o que você viu, é o que você se tornou depois de apreendê-la. Portanto, o que sai de você depois disso não é o que o “mestre falou ou mostrou”; é o que em você fala o mestre, ou melhor, é aquilo que em você é mestre. Aí você está formado, mas isso leva alguns anos. Falando então diretamente: fazer “estágio” ajuda?

Muito, se o aprendiz já estiver formado ou for autodidata, mas se não for nenhuma dessas coisas, poderá contribuir para o aumento da picaretagem comumente utilizada para engordar e dar peso aos currículos.

O aumento cada vez maior deste tipo de contrapartida mostra exatamente o contrário do que se propõe. Muita gente sai de um curso ou do acompanhamento de um processo de criação achando que já sabe tudo sobre aquilo e a informação é prima da arrogância. Se não existir a ponderação entre conhecer e saber, os menos experientes se confundirão. A função da formação é adquirir um saber, e para saber é necessário experiência.

Se um grupo está preparado para gerar experiência – e isto pressupõe estabelecer relações profundas de provocação, desconstrução e desapego entre os artistas, entre o artista e sua criação, tanto para quem é do grupo quanto para quem está residindo num processo – então este grupo estará sim contribuindo com a formação.

Independentemente do resultado estético ou da linguagem destes grupos, citaria, entre outros, o Teatro Oficina de Zé Celso e o Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, como exemplo de formação deste tipo a que me refiro. Em primeiro lugar porque são grupos de continuidade, isto é, seus integrantes têm em comum uma linha mestra, um trilha que os define como tal, uma singularidade entre outros, que faz deles este coletivo em particular, há anos. Quando um artista presencia um processo de criação em um destes dois grupos, ele necessariamente reside porque é absorvido por um modo não só de fazer, mas de pensar, de se posicionar, de se relacionar, de criar, de se transformar. Ele integra o grupo e o processo e, consequentemente, também interfere nas relações internas que acontecem antes dele fazer parte daquilo, mesmo que não vá integrar o grupo depois. A Lei de Fomento de São Paulo também tem propiciado este tipo de formação, na medida em que assegura aos grupos continuidade no desenvolvimento de seus trabalhos, mas tem revelado um paradoxo na contrapartida. Muitos projetos oferecem as mesmas coisas: processo de criação aberto aos interessados, oficinas ou cursos de teatro e espetáculos gratuitos. É preciso reconhecer que faltam ousadia e criatividade na invenção dos próprios projetos.

Se considerarmos a experiência como critério de formação, talvez os grupos encontrem outras formas que deem mais sentido à suas contrapartidas e com isso aprimorem não só seus fazeres como também a apreciação destes trabalhos, formando, de fato, artistas e plateias.

* Tiche Vianna é diretora e pesquisadora do Barracão Teatro, em Campinas. Entre outras coisas, é professora, foi coordenadora da Escola Livre de Teatro de Santo André em 1997 e prepara o projeto de uma escola de formação em criação nas Artes Cênicas.

Classe morta (1975) Tadeusz Kantor.



SOBRE A PEDAGOGIA NO CONTEXTO DOS GRUPOS DE TEATRO

(DOS COLETIVOS TEATRAIS, DO TEATRO DE GRUPO)

Entrevista feita por Lucienne Guedes a Maria Thaís Lima Santos*

*** Alguns grupos teatrais têm estabelecido seu trabalho com artistas iniciantes, seja sob a forma de oficinas ou ainda permitindo a participação de várias pessoas como “estagiárias” em seus processos de criação. Podemos considerar isto parte significativa da formação teatral, essa que se faz junto ao grupos e seus processos de criação?**

Maria Thaís: Eu acho que sim. De um certo modo, reconheço um resgate dos modos de inserção na vida profissional praticados no Brasil até anos 60. Nos anos 70 e, principalmente nos anos 80, tivemos uma lacuna, uma distância entre quem estava em formação e a produção teatral, como se não existisse via de acesso. A ditadura militar inviabilizou economicamente as companhias estáveis e dissolveu os coletivos permanentes ao “expulsar” do país vários artistas e intelectuais. Ou seja, desaparecem os espaços de formação dentro das companhias e a transmissão entre artistas profissionais e novos artistas; eram raras as possibilidades desse espaço de convívio, de transmissão, que possibilita que uma geração forme a geração seguinte. Neste período, esse papel foi ocupado pelas escolas de teatro, e estas estavam apartadas da vida profissional. É evidente que as escolas cumpriram um papel formador fundamental (este é um outro tema, e que diz bastante sobre o modo como atuamos hoje), mas elas têm limites, problemas e possibilidades específicas. O desenvolvimento de um processo formativo dentro de um coletivo teatral recupera uma coisa que particularmente considero fundamental: a noção de filiação artística. Porque nela exige-se do jovem artista um outro tipo de acordo, muito diverso daquele que encontramos na instituição escolar: exige-se filiação a uma “escola”, no sentido filosófico e artístico. O jovem artista deve dizer “eu sou filho de alguém”, eu pertencço, de um certo modo, pois compartilho com um determinado grupo de artistas uma prática, um conhecimento. E o que ele vai construir futuramente será, sem dúvida, a partir desta referência. Grotowski afirmava: “você é filho de alguém, você não é filho de uma chocadeira”. Em uma formação genérica,

parece que todo mundo é filho de chocadeira, que não é filho de ninguém, e o que te antecede é apenas “história”. Num processo de filiação, o artista é obrigado a fazer uma escolha. Você só fica num grupo se, de um certo modo, você se reconhecer na prática daquela companhia; sem isso você vai embora. Isso é óbvio. Por isso acho que essa questão recoloca em pauta um elo importante, aquilo que, como disse antes, o teatro brasileiro nos anos 70 e 80 perdeu. Comecei a fazer teatro nesse período e a realidade que encontrei no Rio de Janeiro foi de desmonte dos coletivos teatrais estáveis: o Asdrúbal Trouxe o Trombone mudando sua configuração original, o Teatro Ipanema tentando se reorganizar e o Opinião já não mantinha mais uma produção contínua. Estes artistas foram formados pela geração anterior – no caso específico do Teatro Ipanema, por Dulcina de Moraes, na escola criada a partir da sua companhia –, e iriam formar novas gerações. Essa é uma dinâmica criativa muito rica, muito potente, dentro da formação de um jovem artista. A formação é oral, mestre a mestre, é transmissão. É claro que estou falando de formação, não de informação, embora este também seja outro aspecto importante. Nos coletivos profissionais a formação se baseia na transmissão, através da experiência de criação, coisa que nem sempre uma escola – a instituição escola – consegue cumprir.

*** Mas, é claro que podemos nos perguntar: as companhias e os grupos são, verdadeiramente, espaços de transmissão? E transmitem o quê? Temos que reconhecer que na última década no teatro paulistano – talvez potencializado pela oferta de oficinas, dentro de um modelo cristalizado, nos projetos para o Fomento – existiu uma abundância de oferta de cursos, oficinas, etc. Creio que devemos nos questionar se estão de fato articulados com as práticas criativas. Ou se são apenas informação e não formação. Mas poderia ser formação também, não?**

Sim, poderia... Mas a formação pressupõe um espaço de experiência, uma prática pedagógica um pouco mais vertical. Não é uma oficina introdutória. Os aspectos formativos conjugam os aspectos que são estéticos, técnicos, éticos, humanos, políticos, etc. Para mim, quatro elementos são fundamentais: ética, poética, técnica e aspiração estética. Numa oficina de teatro nem sempre esses quatro elementos conseguem ser contemplados. A oficina é um formato que tem limites. Ela pode ser uma via introdutória, mas não é ainda uma via formativa. Ela pode ser o primeiro patamar de abordagem de um problema, mas não necessariamente exige do participante um entendimento filosófico, um compromisso ético, por exemplo. O envolvimento em uma oficina é muito diferente de quando você é um assistente do trabalho, de quando você assiste a um processo de criação, aos problemas de produção, de organização, etc. Ser assistente é quando você frequenta os ensaios, quando você vê aquele coletivo funcionando, quando você tem que limpar o espaço pra poder trabalhar. O lugar da oficina é o lugar de um aluno ainda passivo; você

está recebendo. Não exige grandes escolhas, nem comprometimento com a filiação artística. E sabemos que muitas vezes a oficina é uma prática mercantilista. Tanto por quem oferece quanto por quem recebe. O aluno faz uma oficina nesse grupo, depois vai fazer no outro, depois na outra companhia. Isso serve para pôr no currículo, para dizer “fiz oficinas com cinco ou seis grupos/nomes do teatro”, e nada mais. Concordo que recuperar o espaço de transmissão na prática teatral atualiza o fazer teatral, o que é extremamente salutar, mas acredito que denota um compromisso sobretudo ético, do artista profissional, na medida em que representa o ato de passagem do bastão para a nova geração. Esse compromisso me interessa muito, pois o artista que se dedica a formar a geração que vem depois dele abre espaço para que outros cheguem, e não trabalha apenas para conservar seu próprio território. É claro que existe o perigo do adubo novo, de os jovens artistas servirem apenas pra manter e reforçar seu território... (risos); mas esse também é um outro problema! O fato é que este trânsito permite a renovação dos grupos, pois nós sabemos que nenhuma companhia se mantém com o mesmo coletivo de artistas durante muito tempo. Existe uma dificuldade de fixação; parece que a própria ideia de filiação artística, nesse país, é meio negativa

*** E se olharmos da perspectiva do grupo: que tipo de alteração o grupo sofre com este trabalho de formação?**

Inúmeras, pois surgem novas demandas... Tudo depende de a gente se colocar num lugar de vulnerabilidade, de o trabalho ser permeável. Não acho uma prática fácil de construir, porque há a tendência ao território, a tendência a um vocabulário que restringe a entrada de um outro. Ou mesmo a tendência de desconsiderar o que está fora da tua “escola” de não enxergar a escola do outro, o modo do outro pensar, o outro modo de fazer. Como se fosse impossível o encontro artístico entre diferentes “escolas”. Mas me pergunto, como diretora de uma companhia, como alguém que aspirou essa vulnerabilidade ao outro durante muito tempo: até que ponto nós mesmos construímos a restrição ao outro? Como? Na prática é bem difícil, porque o grupo tem que se rever. Porque as demandas, os modos de operar, o vocabulário, as ideologias e as aspirações são outras. Uma das coisas mais comoventes para mim quando ia ao teatro na Rússia, era ver um ator de setenta anos com um ator de vinte, vinte e poucos anos, em cena. E a diversidade do elenco: gordos, magros, feios, bonitos, galãs, não-galãs... Não estou almejando uma tipologia, o physique du rôle, não é isso. Me refiro à coexistência, inclusive de gerações (coisa rara nos nossos palcos). Quando um coletivo, fica vulnerável, se deixa afetar, isso pode alterar o próprio caminho do grupo. Alterar, renovar ou abrir outras frentes. Existe também uma outra dificuldade: construir, dentro do coletivo, espaços para o desenvolvimento das novas e, por vezes, individuais, aspirações. Como se dentro de cada núcleo, de uma casa, pudéssemos criar “puxadinhos”. Uma companhia pode ter uma filosofia,

uma aspiração artística, ainda que se transforme com o tempo, e fomentar a realização de projetos independentes dentro do eixo que a companhia elege para si. Porque é óbvio: se for outro paradigma, outro eixo, você tem que construir outro alicerce, outra casa. Estas negociações entre os integrantes, os aspirantes, etc. é que são delicadas. Mas vivemos num tempo, dentro das companhias inclusive, em que ainda é muito forte a “ideia de autoria”. Mesmo com as nossas falas coletivas, colaborativas, etc, ainda somos apegados à ideia de autoria.

E, para mim, a renovação de uma companhia depende muito da maleabilidade que temos para o anonimato. Mas até onde a gente consegue suportar as mudanças, as novas configurações que o trabalho vai ganhando, provocadas pelas novas colaborações? Você se transforma com isso ou fica na resistência? Por outro lado, paradoxalmente, a resistência é um dado fundamental, porque também não se pode destruir o que se tem. Você tem que se construir a partir daquilo que já é.

***Até porque foi isso que interessou a pessoa que chegou ali, que procurou o grupo.**

Exatamente. Eu estou falando da transformação, da revolução, não “do novo”. A revolução, no meu entender, não é o novo. É desconstrução, é a possibilidade de mudança de estrutura, não necessariamente “a novidade”. Porque a novidade pode ser superficial, inclusive, e não mexer com o alicerce.

***Você poderia citar alguma experiência nesta relação entre grupo e formação que você considera positiva?**

No Brasil?

*** No Brasil, ou fora dele também. É que as condições de trabalho são muito diferentes, muito específicas em cada país, em cada cidade. Isso define muita coisa. Sabemos que, por exemplo, o Programa de Fomento ao Teatro exige, para que se possa receber esse apoio financeiro, uma “contrapartida social”, o que acaba muitas vezes se traduzindo na oferta de várias oficinas.**

Sim, e muitas vezes não há articulação entre a concepção artística e as contrapartidas pedagógicas propostas. Isso é uma coisa muito séria porque a pedagogia se reduz a ensinar “aquilo que a gente sabe”, o “modo como a gente faz”. É aí que está o problema. Entendo que o pensamento pedagógico dentro de uma companhia ou grupo corresponde, antes, a um devir, não à repetição de um modelo. A experiência pedagógica é a construção do saber do outro. Existe uma descentralização nesse processo, pois sua construção não tem como centro aquele que já detém o

conhecimento. Você está ali movendo forças; as tuas, obviamente, mas as do outro, principalmente. Isso deve gerar o surgimento de um novo sujeito, que não está previsto, porque se revelará apenas no futuro. Esse sujeito provavelmente vai trazer mudança, vai movimentar aquilo que já está dado. E, se ele vai movimentar aquilo que já está dado, ele vai transformar a própria companhia. Até que ponto se tem possibilidade de soltar as rédeas para que isso aconteça? É claro que uma das formas de você construir um devir é também através da cópia, do modelo que emerge dos processos criativos da companhia. Mas isso precisa ser escolhido, como um procedimento pedagógico. O modo como um coletivo cria é a afirmação de um determinado modo de recortar, de pensar o teatro? É óbvio que sempre é. Mas que sujeito é esse que a gente está formando? Quais são os procedimentos que a gente vai escolher para esta formação? (Mas não creio que a ausência de um projeto pedagógico consistente seja um problema apenas dos coletivos teatrais...) Um dos problemas que percebo é que, frequentemente, quem vai dar aula é um sujeito movido pela vontade, que gosta de compartilhar, mas que ainda não tem fluência nem maturidade artística. Olha só o que tem de jovem dando aula! Podemos perguntar: um jovem não pode dar aula? Não é essa a questão, eu mesma comecei a dar aula muito jovem. É que na maior parte das vezes esse jovem não tem experiência artística. Se ele não tiver nenhum projeto pedagógico que alicerce a sua prática, contará simplesmente com os instrumentos que tem na mão. Tais instrumentos podem ser enormes, do ponto de vista da informação, mas, do ponto de vista da experiência artística, muito primários ainda, muito elementares. E então, o que vai transmitir? Aquilo que ele é? É uma grande armadilha! Se por um lado considero retomada das experiências de formação teatral no seio dos grupos muito ricas, como salientei na minha primeira resposta, também reconheço que isso demanda uma enorme responsabilidade. Por isso não creio que devam ser consideradas pelo seu aspecto quantitativo, e sim qualitativo. Quer dizer: se não problematizamos a pedagogia teatral a partir de uma perspectiva filosófica, só estaremos produzindo uma democratização horizontal do conhecimento. E que autonomia ela gera? Isso não demonstra a nossa fragilidade?

***E em relação ao Programa de Fomento?**

Ele criou, para mim, um “falso modelo”. Além de estar há muitos anos dedicada aos processos de formação teatral, considero a pedagogia um elemento basilar na prática artística para o coletivo a que pertenço, a Cia. Balagan. Porém, todas as vezes que propusemos um projeto à Lei de Fomento, sempre evitamos organizar oficinas. Pra mim, a questão é artística e ética. Para fazer um projeto pedagógico consequente – tanto para os integrantes da Cia. como para os participantes – teríamos que articular o fazer artístico e o pedagógico. A nossa opção sempre foi tomar as práticas criativas como práticas pedagógicas, ainda que restritas aos artistas da Cia. ou

aos estagiários e colaboradores. Herdamos esse modelo “oficineiro” dos anos 90 que, sem dúvida, formou muita gente, fez circular informação, criou novas circunstâncias de encontro, etc. Mas, hoje, se não renovarmos o modelo... creio, estamos criando muitos problemas!. E o que chamei de “falso modelo” não está só no Fomento. Por exemplo, acompanhei, como ex-diretora do TUSP, as comissões que selecionam as companhias e grupos para realizarem a residência artística. E observo como as estruturas dos projetos se repetem. Um projeto apresentado por um grupo formado por jovens artistas, que acabaram de sair de uma escola, não se distingue muito de uma companhia com trajetória mais larga. Me pergunto por que, para quem e para que um jovem grupo ocupa seu tempo de criação e investigação em ministrar oficinas? O projeto não pode se desenhar a partir de outros formatos, propondo outras formas de troca, de compartilhamento, de “contrapartida”? Mas, ao contrário, se copia esse modelo, se copia esse modelo, se copia esse modelo! São acomodações, concessões que fazemos, ainda que em detrimento do projeto artístico. São respostas que, acreditamos, precisamos dar. É claro que as conquistas da Lei de Fomento são inquestionáveis e legítimas, mas sua aplicação não deveria ser modelar, já que se destina apoiar núcleos artísticos distintos, que pesquisam para afirmar sua identidade. E, assim como a pesquisa não é modelar, o trabalho de formação, dentro de uma companhia, deveria ser articulado com os temas, com as aspirações, com a filosofia, com aquilo que se desenvolve naquela companhia específica. Como isso retorna para a companhia? Como a transforma? Temos que pensar nisso, senão vira só um produto: a oficina é um produto, o espetáculo outro produto... Tudo é produto. Tudo isso pode ser decorrente do que identifico como um movimento de “guerrilha”, de resistência permanente daqueles que se dedicam ao fazer teatral. Se é preciso fazer, nós fazemos, mesmo que contemos apenas com aquilo que temos; isso, porém, é nossa força e nossa fragilidade. Se é lindo isso no teatro – fazer com o nosso próprio esforço – também é uma armadilha. O trabalho de formação, acredito, é tarefa do Estado. Até que ponto a gente pode fazer, com rigor e competência, o papel de formador? Vejo que, muitas vezes, para viabilizar o projeto artístico, tomamos para nós funções que são do Estado. E voltando à sua pergunta sobre uma experiência que eu possa dizer “é bem sucedida”: não conheço nada que articule pesquisa da companhia e formação. Que a experiência pedagógica não seja “em paralelo”. Mas também é recente a aventura das companhias e dos grupos por estas práticas. Não acompanho o cotidiano e as experiências realizadas e desconheço se existe uma reflexão sobre os projetos pedagógicos que realizam.

*** Acredita que o artista que se forma num contexto desse, perto de uma companhia ou de um grupo, é diferente daquele formado nas escolas?**

Deveria ser. Deveria ter uma grande diferença. Mas não conheço nenhum exemplo particular para te dar. E me pergunto se não seria mais conseqüente, para fazer de

fato a diferença, que os grupos não trabalhassem com iniciação. Para um iniciante a escolha de uma companhia será a partir de que critério? Artístico? Que possibilidade real ele tem de escolher?

Eu creio que o momento de iniciação (que não precisa ser em uma escola formal) deveria ser um período de abertura, que desse ao sujeito um campo de possibilidades. Porque a escolha por uma companhia, o lugar da “filiação”, é uma escolha de um sujeito com alguma autonomia. Se não, ele vai ser engolido. Ele recebe aquela marca, toma aquilo como referência única. Pois dificilmente nós teremos condições de trazer uma visão muito global nas companhias estamos ali respondendo ao cotidiano da companhia, às demandas e às práticas que realizamos naquele momento. Agora um espaço para as práticas de jovens artistas na companhia seria muito interessante. Porque o jovem artista, de alguma maneira, já contemplou um certo campo de informação e, então, existe um outro patamar, de troca, de troca entre artistas (artistas que estão em níveis diferenciados, artistas que têm visões diferentes, mas é uma troca). A transmissão na troca é de outra qualidade. Porque senão as pessoas vão ali só para receber, receber, receber e ir embora. Portanto, acho que são duas experiências muito distintas: com jovens artistas e com artistas de iniciação. Para ser recebido dentro de um coletivo um jovem artista precisa firmar um compromisso ético, ser responsável pela escolha. Isso romperia com a expectativa de “ser escolhido” que muitas vezes permeia as relações profissionais no teatro. “Ser escolhido”, de um certo modo, te exime da responsabilidade por aquele projeto, por aquela experiência. É, a meu ver, uma relação profissional infantilizada.

*** Maria Thais é professora, pesquisadora e diretora teatral. É graduada em Artes Cênicas, pela Universidade do Rio de Janeiro (1984), com mestrado (1994) e doutorado (2002) em Artes pela Universidade de São Paulo. Leciona na Universidade de São Paulo, onde atua na pós-graduação e na graduação (nas áreas de interpretação e direção teatral). Desenvolve o projeto de pesquisa Encenação e Pedagogia no Teatro Contemporâneo, com ênfase no teatro russo e do extremo oriente. É diretora da Cia. Teatro Balagan, com quem realizou os espetáculos Sacromaquia, A Besta na Lua, Tauromaquia e Zápád. Foi responsável pelo projeto original da Escola Livre de Teatro de Santo André e coordenadora de sua primeira gestão (1990-1992). Atua, desde 1998, como diretora-pedagoga da Moscow Theatre-School of Dramatic Art, dirigida por Anatoli Vassiliev.**

★ ★ ★



A poesia é a única prova da existência do homem?
Gabriel García Márquez