

coleção cadernos de pesquisa
**seminários interações,
interferência
e transformações: a
prática da dramaturgia**



Centro Cultural São Paulo

Coleção Cadernos de Pesquisa

seminário de

dramaturgia

organizadora Ana Maria Rebouças

1



São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais.

É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

Prefeitura do Município de São Paulo	<i>Gilberto Kassab</i>
Secretaria Municipal de Cultura	<i>Carlos Augusto Calil</i>
Centro Cultural São Paulo	<i>Martin Grossmann</i>
Divisão de Informação e Comunicação	<i>Durval Lara</i>
Gerência de Projetos	<i>Alessandra Meleiro</i>
Idealização	<i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>
Revisão	<i>Luzia Bonifácio</i>
Diagramação	<i>Lica Keunecke</i>
Capa	<i>Solange Azevedo</i>
Publicação site	<i>Marcia Marani</i>
Organizadora	<i>Ana Maria Rebouças</i>

S471 Seminário Interações, Interferências e Transformações
a prática da dramaturgia [recurso eletrônico] /
organizadora Ana Maria Rebouças - São Paulo:
Centro Cultural São Paulo, 2007.
171 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa; v. 10)

ISBN 978-85-86196-16-4

Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação
e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Teatro - Ensaios, discursos, palestras, etc. I. Rebouças,
Ana Maria, org. II. Série.

CDD 792.015

:: AGRADECIMENTOS

Agnes Zuliani

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Vera Achatkin

Walter Tadeu Hardt de Siqueira

:: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea

enfocando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras das salas de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiammingui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

“Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e

“Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flô Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann
Diretor

:: SUMÁRIO

Apresentação	08
Introdução	09
Mesa 1 - Processos Dramatúrgicos: uma rede em construção	11
Mesa 2 – Dramaturgia Interativa	45
Mesa 3 – Identidade brasileira: globalização, universalismo e regionalismo	83
Mesa4 - O papel da dramaturgia no teatro e na sociedade contemporânea	118
Mesa 5 - Dramaturgia híbrida: tramas da linguagem	142
Perfil dos Participantes	168

:: APRESENTAÇÃO

Realizamos no Centro Cultural São Paulo, em 2005, o seminário Interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia. O planejamento foi pensado a partir da análise dos projetos dos grupos teatrais que iriam se apresentar nas salas de espetáculo do Centro Cultural, muitos deles integrando a Mostra de Repertórios Contemporâneos. Convidamos também especialistas de diversas áreas (que no entanto mantêm ligações com a cena teatral) com o intuito de abordar a criação dramática sob o ponto de vista de autores, diretores e atores. Levantar questões da dramaturgia brasileira contemporânea, apontando suas relações com a política, a sociedade e a cultura, foi o que pretendemos ao promover os cinco encontros que fizeram parte do seminário.

Os espetáculos citados nas palestras referem-se, na maioria das vezes, às produções realizadas até aquela data de 2005. No entanto, as conexões com o momento político, social e cultural ainda são válidas. A globalização da cultura, os movimentos de minorias e pós-colonialistas, um novo conceito de regionalismo, a escalada da violência, novas formas de organização social, o avanço da revolução tecnológica e informacional, ainda balizam a tentativa de procurar caminhos, representar ou expressar perplexidades nessa conturbada época em que vivemos, dentro da diversidade das propostas e abordagens apresentadas. Pluralidade que, por si só, já é um diferencial com relação ao dualismo do período anterior, que muitas vezes se dava como reação ao regime ditatorial no âmbito nacional e à bipolaridade no plano internacional.

Todos os encontros que fizeram parte do seminário foram gravados para transformarem-se em livro. A idéia inicial era a de que a publicação fosse a transcrição literal das falas, e funcionasse como uma fiel documentação do evento. Entretanto, já com o material transcrito e revisado, percebemos que cada palestrante tratou seus depoimentos de forma diferente, uns cortando e inserindo textos, outros mantendo suas falas originais. Logo, uma segunda revisão fez-se necessária, aplicando critérios para tornar o texto mais claro e a linguagem mais padronizada, sem detrimento da expressão singular de cada participante. Algumas falas do

público foram identificadas, outras são anônimas, ou porque quem as proferiu esqueceu de dizer o nome ou porque preferiu não se identificar.

Para a elaboração deste seminário, pude contar com o apoio de Sebastião Milaré, Diretor da Divisão de Artes Cênicas e Música, com quem discuti os temas das mesas. Gostaria de agradecer a todos os que participaram do debate e também revisaram suas falas para a publicação. Agradeço também o público, que contribuiu para o interesse do debate com perguntas pertinentes e interessadas.

:: INTRODUÇÃO

A necessidade de reflexão sobre a dramaturgia que se pratica em São Paulo surgiu do próprio movimento de retomada do texto no teatro, que tem sido observado a partir de meados da última década do século XX. É um fato a ser registrado e debatido já que, desde os finais dos anos 1960, estivemos pouco à vontade para abordar uma safra de autores que se dedicassem aos palcos ou que se envolvessem em projetos colaborativos, considerando as interferências de atores, diretores e espectadores na construção do texto do espetáculo.

Não foram somente as mudanças políticas sofridas no país a partir de meados dos anos 1960, com todas as contrariedades ocasionadas pela censura e pela falta de liberdade de expressão, mas também a transformação comportamental no âmbito mundial, que contribuíram para fazer com que o texto teatral não respondesse satisfatoriamente às necessidades expressivas daquele momento, dando margem a questionamentos sobre a função da dramaturgia no teatro. A matéria dramaturgic se esfumava, submetida à urgência da expressão corporal, às demandas da cena e às sugestões multívocas da imagem, apesar da esperança em uma "nova dramaturgia". Quando a perspectiva de abertura política no país se aproximou, tal descompasso se tornou claro. Ao liberarem-se os textos que haviam sido censurados e outros que não tiveram oportunidade de serem divulgados, eles pareceram datados, comprometidos com a já insustentável realidade dos "anos de chumbo" e de Guerra Fria. O mundo havia passado por mudanças

que transformariam o cenário sócio-econômico, político e cultural e exigiriam novas formas de abordagem e produção no teatro. *Pari passu*, a linguagem artística no geral encontrava-se em crise, irrompendo no chamado pós-modernismo, expressão da era da globalização que já se anunciava.

No entanto, passado o surto do besteirol (1) que assolou o país, o texto teatral só iria se renovar após a chamada "década da encenação" (entre meados dos anos 1980 e 1990). A multiplicidade de vozes no processo colaborativo, o uso renovado dos gêneros épico, lírico e dramático, a fragmentação da personagem e a pesquisa espacial - resultando muitas vezes em construções cenográficas que pressupõe o deslocamento do público - obrigam o texto a novos encadeamentos narrativos. O próprio conceito de dramaturgia, após ter sido questionado, agora se amplia. Tornou-se necessário lidar com questões decorrentes de seu descentramento, do hibridismo de linguagens artísticas, das tecnologias digitais, das arquiteturas não-convencionais, da interação com os espectadores, e assim reavaliar suas possibilidades no processo de criação do espetáculo. Logo, o texto teatral que surge a partir de meados dos anos 1990 apresenta novas características formais. A expansão da dimensão textual acaba por resultar em construções menos convencionais e formas de produção renovadas que refletem a complexidade e a diversidade do mundo contemporâneo

Ana Maria Rebouças

(1) Peças teatrais compostas de pequenos esquetes que satirizam modismos da linguagem e do comportamento, sem muita elaboração literária e com bastante ênfase na improvisação.

:: SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES: À PRÁTICA DA DRAMATURGIA

Mesa 1 - processos dramatúrgicos: uma rede em construção

Data: 26 de julho de 2005

Local: Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo

Horário: das 19 às 21 horas

Participantes:

RR – Rubens Rewald (apresentação e mediação)

KA – Kil Abreu

FP – Flávia Pucci

SC – Sérgio de Carvalho

Rubens Rewald – Boa-noite. Eu queria agradecer ao Centro Cultural, à Ana Rebouças, ao Milaré pelo convite e por fazer parte desta mesa tão ilustre. É sempre um prazer discutir dramaturgia, estar dentro desse foro de discussão, é muito interessante. Paralelamente a essa iniciativa do Centro Cultural, a Escola Livre de Teatro de Santo André também está realizando um programa de discussão de processos, discussão de dramaturgia. Realmente, a dramaturgia hoje está na pauta do dia. E eu acredito que não seja só no teatro, mas em vários outros campos: dança, o próprio cinema, o vídeo. Tem-se necessidade, hoje, de se discutir a dramaturgia não só do ponto de vista temático, como do ponto de vista da produção, dos mecanismos de produção. Quando a Ana me convidou para mediar a mesa, pensei como seria mediar. Fazer uma média? Eu acho que o mais interessante é ouvir os depoimentos pessoais, pontuais dos participantes. Vou fazer uma linha cronológica breve e o que é essa dramaturgia, principalmente no Brasil, nos últimos anos. Sem me aprofundar muito, pela pressão do tempo.

Até meados dos anos 60, quando a gente falava em dramaturgia, logo se pensava na figura do autor, do grande autor trancado em seu gabinete, escrevendo um texto pra ser encenado, e que, de certo modo, expressava sua visão de mundo. Era um texto que pertencia à tradição da criação dramática, quase um braço da literatura. A gente pode situar nomes – sempre pensando em termos de Brasil – como Néelson Rodrigues,

Jorge Andrade, e casos anteriores, o próprio Martins Pena, França Júnior, Abílio Pereira, uma tradição centenária da dramaturgia como resultado da criação de um autor. Posteriormente, esse texto era trabalhado, em geral, por outro diretor ou encenador (era muito raro o caso de dramaturgo-encenador) que, junto com atores, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, encenava o texto. A marca principal desse sistema de produção era a existência de duas esferas praticamente incomunicáveis entre si: a produção e a encenação do texto. Lógico que o texto alimentava o diretor, alimentava os atores, mas não havia comunicação enquanto produção. Nos anos 60, essa situação começa a mudar, sobretudo no hemisfério norte, a partir de experiências de grupos, como o Living Theatre, a Pina Bausch e o Wuppertal Theatre, e outros, que começam uma nova vivência, uma nova experiência na criação coletiva da qual nasce o texto e provoca ecos. No Brasil, o Teatro Oficina e outros grupos; posteriormente, nos anos 70, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, o Grupo Mambembe Ventoforte, entre outros. O que é criação coletiva? Uma experiência na qual as pessoas envolvidas estão criando concomitantemente o texto e a encenação. De certo modo, a grande diferença entre essa fase e a anterior é a ruptura do limite entre as duas esferas de produção: o texto e a encenação. Com a criação coletiva, esse limite rígido começa a ruir, o texto se afasta da literatura e vem para o palco. A criação coletiva foi muito importante, principalmente em termos da negociação de sentidos, do diálogo constante entre texto e encenação, um dialogando e um criando a partir do outro. Entretanto, acarretou conseqüências. Sem o viés do que é positivo ou do que é negativo, começa a haver uma dissolução do texto, da figura do texto e da figura do dramaturgo, pois na criação coletiva a dramaturgia fica um pouco difusa entre todos os membros do grupo. Começa a desaparecer a figura da pessoa que tem a vocação da dramaturgia, que estudou o conhecimento, a técnica da construção de personagens, do estabelecimento de cenas, todas as características de materialidade da dramaturgia, da carpintaria teatral do texto bem feito. Isso foi um pouco quebrado, deixado de lado por uma experiência mais viva de criação de texto junto à cena. Todavia, no decorrer dos anos, essa dissolução da dramaturgia leva a uma soberania da encenação. No final dos anos 70 e início dos 80, o texto começa a servir de apoio para a encenação bem feita, do texto bem feito, com as figuras paradigmáticas

do Gerald Thomas, do Ulisses Cruz, do Gabriel Villela e vários outros. Seria injusto dizer que não há uma dramaturgia. Gerald Thomas é um dramaturgo, sim. E pode-se abrir uma grande polêmica e dizer até que um dramaturgo bem interessante. Nesse momento, o texto não tem mais independência da encenação, é difícil separar um do outro, ao contrário do que ocorria nos anos 50 e 60. Não se pode dizer que a criação coletiva seja a única tributária dessa situação. Outro dado histórico importante foi o fim da era de forte censura no contexto brasileiro. Os dramaturgos da época criaram um mecanismo de burla através de um jogo de alegorias, metáforas, construções poéticas que diziam uma coisa, mas queriam dizer outra, além de algo muito premente a dizer. Termina a censura, e agora? Como vamos falar? Durante vinte anos, eles treinaram para trabalhar, falar e se expressar de determinada maneira. De uma hora pra outra, cai esse modo de produção poética. Leva tempo para surgir uma nova geração de dramaturgos ou para aqueles em atividade conseguirem se rearticular frente à nova situação.

A partir dos anos 90, surgem novos dramaturgos – principalmente em São Paulo, minha experiência – que aparentemente têm algo a dizer, trabalhando sobretudo a temática urbana, as relações que estão dentro da cidade; relações de trabalho, de capital, de poder, emocionais, de sexo, de violência, enfim, um rol de possibilidades que a grande cidade oferece em termos de vivência. Muitos nem são de São Paulo, mas constroem aqui suas carreiras. É o caso do Dionísio Neto, que veio do Maranhão, do Mário Bortolotto, de Londrina, Paraná, Sérgio de Carvalho, Pedro Vicente, Celso Cruz, Newton Moreno, Cláudia Vasconcellos, Mário Viana... enfim, um rol de dramaturgos que agora, dez, doze anos depois, chegam a uma maturidade artística que pode ser vista pelo número de peças em cartaz há um bom tempo, numa continuidade de produção. Nos anos 70 e 80, a gente ouvia muito sobre a figura do dramaturgo do texto engavetado: *meu texto está engavetado; tenho 35 peças, mas ninguém quer montar*. Hoje, esse movimento da dramaturgia está permitindo uma produção corrente, constante, uma experimentação. Você pode errar; depois, você aprende, reescreve, reinventa, tem novas possibilidades.

No bojo desse movimento, surge uma nova prática que se torna cada vez mais constante, mais experimentada, vivenciada por vários grupos – que

é o processo colaborativo, que se distancia da criação coletiva. Enquanto nesta havia uma dissolução da criação, quer dizer, o texto e a encenação eram construídos pelo grupo sem assinatura de atribuição, no processo colaborativo ela existe. A criação continua sendo feita conjuntamente, experimentada em sala de ensaio, em discussões por todos os envolvidos – dramaturgo, diretor e atores –, mas há uma pessoa que responde pela encenação, que responde pelo texto dramático, que vai estar observando aquelas experiências, aquelas discussões, aquelas vivências e vai tentar traduzir toda essa gama de experiências em um texto dramático, vai tentar dar sentido. Lógico que o texto não vai ser monopólio do dramaturgo. Muitas vezes, o texto é criado pelos atores, em sala de ensaio, através de improvisações, de proposições, mas é o dramaturgo o responsável por essa coerência textual final. O processo colaborativo, além da volta às atribuições que contribuiu para o fortalecimento do texto, propõe uma outra questão muito interessante: ele abre um novo espaço de ação ao dramaturgo. Até então, quando se falava em dramaturgia, a gente sempre se perguntava o que era. É a escrita do texto dramático. A idéia de dramaturgia sempre era ligada à escrita e à produção do texto dramático. Hoje, abre-se um leque de leituras e compreensões da palavra. A dramaturgia não só se refere ao texto como às estratégias, aos procedimentos e aos processos de criação do texto. É o grande ganho, o grande movimento dos últimos quinze anos. Hoje, o dramaturgo não está só interessado na excelência do texto final, ele tem também a possibilidade de criação na proposição do jogo dramático do grupo. A dramaturgia tem como uma de suas atribuições, uma de suas possibilidades de trabalho, o pensamento de uma estratégia de ação. Isso é dramaturgia. Como vou levar o jogo da criação com esse grupo para produzirmos um texto dramático interessante? Através de workshops, através de laboratórios? Quero fazer uma peça sobre o trabalho numa fábrica. Eu vou à fábrica? Vou fazer entrevistas? Vou propor um jogo de improvisações? O que é que eu vou fazer, qual a estratégia de ação para propor o jogo de criação dramática?

Vou dar o exemplo de uma experiência pessoal que eu tive com a diretora Cristiane Paoli-Quito na peça *A Banda*, espetáculo infantil em que nenhuma fala foi criada por mim. No entanto, na ficha técnica, está: “Dramaturgo: Rubens Rewald”. O que eu propus foi a estratégia de produção do texto junto aos atores. Durante um tempo, eu acompanhei os ensaios,

a Quito treinando. Era um espetáculo de *clown*, então tinha um tempo para o treinamento desses *clowns*, para o desenvolvimento de cada um dos personagens; cada ator tinha que descobrir o seu *clown*, e a partir desses personagens criados, eu tentei ver o que era mais interessante fazer. Pensei num espetáculo à la *Chorus Line*. Eu via que a Quito tinha uma relação meio diretora-mãe-professora com eles, os atores tinham medo dela, então eu a botei como uma voz *off*... e os atores lá... Sabe o filme *Chorus Line*, em que se faz um teste para ver quem vão ser os coristas? A partir desse jogo – a Quito falando e eles respondendo –, construí todo o texto, mas o jogo da criação foi proposto pela dramaturgia. Nesse sentido, é natural que o dramaturgo seja o autor da proposta, mesmo que ele não tenha criado o texto.

A questão principal que eu acho interessante discutir é que hoje em dia é muito difícil definir o que é dramaturgia; é muito difícil explicitar “existe só um caminho para o autor ou para o dramaturgo” frente a uma riqueza imensa de possibilidades. É um trabalho muito estimulante a dramaturgia. Abriu-se um leque incrível de ação para o dramaturgo, de intervenção artística, e por que não dizer política, em seu trabalho. Cada um dos presentes tem colocações que se diferenciam, através de experiências pessoais ou questões teóricas. Após as falas, vou abrir o debate para perguntas e respostas.

Kil Abreu – Agradeço o convite feito pela Ana, pelo Milaré. Por coincidência, uma parte dessa discussão é tema da minha atual pesquisa acadêmica, e eu vou tentar compartilhar com vocês algumas das preocupações que estão me mobilizando como pesquisador neste momento. Na verdade, como a gente está muito colada a um determinado contexto tanto de produção quanto de avaliação das coisas que estamos propondo debater, me parece muito produtivo discutir juntos. O tema nos dá oportunidade de entrar por muitas portas diferentes. O mapeamento que o Rubens fez é suficiente para dizer de quantas maneiras é possível abordar os processos dramáticos atuais, e a idéia da rede eu acho superadequada para a época. Vou fazer alguns outros recortes que eu acho produtivos.

Proponho falar muito brevemente sobre a questão da colaboratividade, sobretudo a partir da prática do teatro de grupo, e de como a dramaturgia

16 vem respondendo a esses processos. Um segundo tema é a recorrência da narrativa no texto brasileiro contemporâneo. Quando digo da narrativa, vejo de maneira bastante diversificada. Falo de experiências que vêm na linha de uma certa tradição do teatro épico narrativo, mas também de experiências novas, que reinventam, em certa medida, a idéia do épico em cena. Vou tentar me apoiar nessas duas coisas. Eu vou me permitir mostrar aqui não um panorama de tendências, mas eleger algumas experiências exemplares, e isso não tem nada a ver com acabamento técnico. São experiências problemáticas, e, como bons problemas, elas talvez nos dêem oportunidade de uma boa discussão.

É evidente o fortalecimento dos grupos nos últimos anos. Temos um contexto alimentado por muitos fatores, mas essencialmente dois. Primeiro, a difusão dos processos formativos, cursos de profissionalização ou não, no seguinte sentido: as escolas, os cursos superiores, técnicos e livres, e os estúdios de criação têm sido ambientes propícios para a cristalização de coletivos de trabalho ou mesmo de um espírito coletivo de trabalho e de criação. É claro que as escolas não nascem agora, mas ultimamente, por motivos que não interessa aqui analisar, elas se proliferaram. O local da formação em bases mais sistemáticas é também o lugar de aglutinação, de reunião de pessoas, projetos e idéias para o teatro. Isso depende muito, em maior ou menor grau, do próprio projeto artístico e pedagógico da escola ou do estúdio, que pode apresentar uma tônica maior ou menor no conceito do trabalho coletivizado. Particularmente em São Paulo, a passagem pelas escolas acaba influenciando a formação de grupos. Os artistas vão procurar sua autonomia e encontrar parceiros, às vezes, em relação estreita com os próprios processos formativos e com os seus mestres; às vezes, em relação de ruptura com os paradigmas dessa formação.

Um segundo motivo seria a necessidade de sobrevivência num ambiente em que a conjuntura política e social é bastante refratária a uma aventura artística individual. Não que não haja um chamado, aliás, hegemônico, a isso, mas parece que essa estratégia do grupo tem sido alimentada também pela necessidade de compartilhamento no modelo de criação, que dá conta de tentar sustentar a existência desses coletivos dentro de um contexto de produção absolutamente adverso, pois, em geral, o

teatro de grupo, pelo menos aquele que não tem muito apelo midiático, é economicamente inviável, portanto não serve para esta época, cuja produtividade é a marca, inclusive quanto aos bens culturais. Hoje, se considerarmos ao pé da letra, o teatro que realmente conta do ponto de vista da visibilidade e da rentabilidade, não é o teatro feito pelos grupos com atividade continuada. Isso não tem nada a ver com a fatura estética, tem a ver com o modo de produção e circulação, que não responde aos chamados da economia de mercado tal qual ela se organiza hoje. Ao mesmo tempo, e talvez até por causa desse panorama mesmo, o que tem interessado artisticamente – e os grupos têm uma grande importância quanto a isso – é o teatro de exceção mercadológica, é o teatro feito à margem desse mercado e do qual podemos tirar experiências importantes. Assumo aqui todo risco de injustiça das generalizações, mas, em regra, esses modos grupais de criação têm sido fundamentais para o resultado, para a fatura estética. Não que o trabalho continuado de uma equipe seja necessariamente sinônimo de revelação poética a cada novo processo, não é isso. Entretanto, no geral, é possível verificar pelo menos uma inquietação artística mais evidente do que aquela que alimenta o chamado teatro comercial. E isso importa muito. Por outro lado, passa a haver uma possibilidade mais conseqüente para uma determinada articulação extra-artística, especialmente na defesa de políticas públicas para o teatro. Há vários exemplos, hoje, sobretudo em São Paulo. O mais flagrante talvez seja o Movimento Arte contra a Barbárie e tudo aquilo que se conseguiu através da Lei de Fomento e de uma série de outras medidas públicas organizadas a partir da pressão política desses grupos. Assim, há uma extensão da prática interna desses coletivos em direção à prática política exterior ao trabalho artístico, mas que vai reverter também em favor deste. Então, para tentar reverberar um pouco o tema deste encontro, há esse primeiro traçado do que estamos chamando “redes”, que dá conta de amarrar efetivamente o fazer criativo a uma prática de ação política. Evidentemente, há muitas contradições e conseqüências, mas o desenho geral, eu suponho, pode ser visto assim. É esse o contexto que cria as condições para que os grupos passem a funcionar como uma espécie de laboratório para práticas dramatúrgicas e cênicas seminais.

Daí, entramos no segundo termo da discussão. Atualmente, ainda que a partir de projetos artísticos muito diferentes uns dos outros, há uma

tendência muito evidente ao compartilhamento das funções criativas no que chamamos processo colaborativo. É muito interessante perceber como esse processo já foi devidamente colonizado pelas escolas de teatro, e em São Paulo há muitas, antes mesmo de sabermos direito o que isso significa. Recebo muitos prospectos de propaganda, sobretudo de escolas privadas, e vejo que passou a ser incluído na grade programática como disciplina, quase uma fórmula, se a gente pode assim dizer. Como se fosse possível reproduzir uma experiência que na verdade é irreproduzível. Naquilo que eu entendo, o que há de mais valioso ou o que tem sido mais valioso nessas experiências colaborativas é justamente o fato de cada organização, cada processo em particular alcançar seus meios para chegar a seus fins.

Esses processos, de modo geral, vêm se diferenciando da criação coletiva por marcar um pouco mais rigorosamente o papel de cada artista nas montagens. Apesar disso, um olhar um pouco mais atento percebe logo que os meios, se em tese se assemelham, na verdade procuram fins muito diferentes. É assim que, sob uma mesma marca de colaboratividade, vai ser possível alinhar experiências artísticas tão diferentes quanto a seus propósitos quanto, por exemplo, os exercícios de naturalismo do Centro de Pesquisa Teatral-CPT na coordenação do Antunes Filho, com dramaturgia dos próprios atores, em que se experimenta basicamente a afinação técnica dos intérpretes, ou os projetos de criação do Teatro da Vertigem. Aqui, o intérprete também tem como tarefa municiar a dramaturgia, mas eu vejo um movimento bem mais radical de apropriação da matéria bruta da criação e uma circulação meio selvagem desse material pelas mãos dos diversos criadores. Nos dois exemplos, ainda que a idéia central seja a “desdepartamentalização” das funções criativas, os resultados, dados os propósitos, são bem diversos. No caso do CPT, os exercícios do Prêt-à-Porter revelam uma dramaturgia de ator em que a idéia de naturalismo acaba por gerar uma série de distensões às vezes em tudo antidramáticas. Seria muito interessante estudar isso. No caso do Vertigem, a dramaturgia que resulta dali – e isso depende muito do dramaturgo que assume a escritura final de cada projeto – tem levado a fábula a se esfacelar em fragmentos que beiram o performático – pelo menos é o que acontece em *Apocalipse 1.11*, texto final do Fernando Bonassi.

Por esses exemplos de colaborativismo na cena atual dá para entender

por que não existe uma fórmula, como se quer muitas vezes fazer, aliás, bem ao gosto da época. É que a dramaturgia responde de maneira diversa à diversidade também do processo histórico e dos interesses em questão. Há um grande risco, muito evidente hoje, de chapar sobre a mesma marca experiências artísticas fundamentalmente diferentes. De todo modo, essas maneiras diferentes de colaboratividade têm se cristalizado em algumas obras e trabalhos voltados para os temas da vida coletiva, contornando as balizas estreitas do drama clássico. Temos vários grupos muito antenados nesse registro: a Fraternal, a Companhia Livre, a Companhia do Latão, o Teatro da Vertigem, a Companhia São Jorge e outros. Também podemos falar de um gênero de colaborativismo que inventa uma discussão preocupada basicamente com os universos da subjetividade, com desdobramentos formais muito interessantes.

Outro tema é a incidência da narrativa no teatro brasileiro recente. É um fato e passa a ser importante porque inclui o projeto de criação dramatúrgica que vem se construindo na inspiração técnica e teórica do teatro épico, como é o caso da Companhia do Latão, e que tem se orientado deliberadamente pela linhagem marxista do teatro político brechtiano. Mas também porque o teatro que narra passou a incluir alguns procedimentos que caminham na direção talvez oposta dos objetos da realidade histórica, como na herança brechtiana. Há, então, um gênero de narrativa que se assemelha a uma espécie de “épica íntima”, para usar um termo do teórico francês Jean-Pierre Sarrazac. Eu citaria três autores nordestinos que vêm, acidentalmente ou não, de uma tradição cultural em que a oralidade sempre representou uma espécie de resistência. É fácil perceber nos textos de Newton Moreno, especialmente no *Agreste*; Gero Camilo: *A Procissão* e *Aldeotas*; e no cearense Marcos Barbosa, *Auto de Angicos*, uma tarefa que, através do relato, mas em tom confessional, parece traçar as coordenadas da subjetividade no ambiente das relações cotidianas.

Estamos muito centrados na produção de São Paulo, então há mesmo esse apelo por uma temática que é sobretudo urbana, diferente dos autores citados, cujos temas não se apresentam na sua primeira face como urbanos. Nós temos também interesse na discussão de um universo bastante diferente do universo cosmopolita. Ao mesmo tempo, temos, sim,

uma leitura urbana no sentido de que, ainda que essas fábulas não sejam orientadas por uma cultura urbana, elas são escritas com a informação de autores devidamente municiados com valores e com uma maneira de ver o teatro, de ver o mundo, que é, sim, uma maneira cosmopolita. É possível ver na discussão de um texto como *Agreste* tempo e lugar arcaicos, pré-industriais, um posicionamento ideológico, estético, uma discussão sobre gêneros e sexualidade, posicionamento francamente contemporâneo e cosmopolita. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que você tem essa primeira face do texto falsa no sentido temático, ela nos traz assuntos historicamente latentes, atuais. As estratégias formais seguem a mesma “dupla identidade”: desenvolvem-se inspiradas na base de uma prática cultural tradicional, a narrativa oral, mas deixam entrever as marcas de uma época em que o fragmento e a descontinuidade são elementos estruturantes.

Esse argumento pede ainda uma leitura que, mesmo provisória, tenta apontar a emergência da narrativa tanto em textos como os da Companhia do Latão quanto nas formas mais hibridizadas pela coisa poética, presentes nos autores que acabei de citar. Para além da hibridização de gêneros, me parece que um certo componente trágico da existência, que pode ser perfeitamente estendido a outros exemplos da produção atual, é o que tematiza subliminarmente essas histórias. E mesmo quando elas se apresentam numa frequência quase mitológica e sacrificial, como é o caso do próprio *Agreste*, e portanto a-histórica, como se quisesse se deslocar do momento presente, elas deixam vazar nas entrelinhas uma espécie de consciência muito local, muito brasileira, muito contemporânea e muito próxima, qual seja, uma espécie de consciência lírica e trágica do subdesenvolvimento, que não é algo em geral, é a nossa condição de país dependente. É uma leitura que estou fazendo. Assim, proponho reutilizar, sob essa perspectiva, os termos que o Sarrazac usa, que nós temos usado bastante para analisar essas desconjunturas, digamos assim, do texto contemporâneo: “texto híbrido”, “devir do drama” ou “autor-rapsodo” ou ainda outro conceito hoje bem difundido, pelo menos academicamente, que é “teatro pós-dramático”, o teatro que tem dispensado a forma do drama burguês para lançar mão de várias outras estratégias textuais, inclusive a narrativa.

Isso é uma coisa. Outra é que todas essas teses sobre as formas dissonantes e multifacetadas do texto contemporâneo podem ganhar no capítulo brasileiro uma tradução que não vem da teoria do teatro, mas talvez da economia política, muito adequada para o nosso caso. Nas palavras do sociólogo Francisco de Oliveira, o Brasil atual é uma espécie de ornitorrinco, animal estranho que não é nem uma coisa nem outra. Na busca, até aqui derrotada, de uma forma social acabada, vão se experimentando cruzamentos traduzidos em formas estranhas. Ao desvio e àquilo que Sarrazac chama de oxímoro, sugerido por ele para explicar as incongruências de gêneros, e ao hibridismo formal do texto contemporâneo, corresponde a realidade da incompletude histórica, mimetizada na forma. As estranhezas que se criam nesse caminho revelam no campo estético, deliberadamente ou não, essas falhas e recorrências no campo social. Eu quero crer que na maioria das vezes não deliberadamente, embora tenhamos projetos artísticos que realizam esse confronto de maneira mais direta, como a dramaturgia da Companhia do Latão. São questões da pesquisa que estou desenvolvendo enquanto acompanho a produção teatral.

Rubens Rewald – Passo a palavra para a Flávia Pucci.

Flávia Pucci – Eu quero agradecer esta oportunidade. Vou contar o processo que aconteceu com meu grupo, que vem de um grupo anterior. É quase uma bola de neve, um encadeamento, e o resultado é matéria-prima para um novo estudo. Nunca pensei em fazer dramaturgia. Em um primeiro momento, não era nossa intenção. Inclusive, a idéia do grupo anterior era uma coisa que me instigava muito, me deixava embevecida... a beleza ao ver um ator revelar o que o texto calava, se deslocando em cena, não dizendo nada, mas contando tudo. Às vezes, eu sonhava com esses momentos... Se a cena fosse de um longo monólogo, eu não prestava atenção; só conseguia me ligar no cara que passava lá atrás, calado, mas imbuído de presença cênica, que raros atores conseguem. Minha pesquisa em dramaturgia surgiu da vontade de entender esse silêncio repleto de significados. Em determinados momentos, você vê alguém... é um *flash* que fica para o resto da sua existência e que lhe traz inspiração. Acho que muitos artistas viveram momentos assim... um filme, o olhar de um

ator, uma lágrima que cai... Eu admiro Marlon Brando. Tem momentos em que penso que é um ator fazendo dramaturgia. Ele recebe um tiro e não reage imediatamente. O que você espera de um ator que recebe um tiro? No mínimo, que morra. N'O *Último Tango em Paris*, ele recebe um tiro. Eu duvido que estivesse na dramaturgia: nesse momento, ele está mascando chiclete. Em vez de morrer, ele tira o chiclete, cola debaixo da mesa, olha para o pôr-do-sol e morre dignamente. Esse momento ficou nos meus sonhos durante anos. Que mistério é esse que faz o ator criar uma dramaturgia própria? Foi o ator que propôs, não disse nada, mas me disse tanto! Se fosse eu a receber o tiro da pessoa amada, eu tirava o chiclete antes de morrer, colava debaixo da mesa e morria em grande estilo, buscando que o último momento fosse intenso e eterno. Apesar de amar tudo em teatro, tenho paixão pelo ator. Tenho dirigido muito ultimamente, e quanto mais eu dirijo, mais apaixonada fico pelo trabalho do ator, trabalho de entrega, de co-autoria comovente. Minha pesquisa na dramaturgia começou pelo silêncio. A primeira peça que eu fiz teria que ser uma experiência sobre dramaturgia. Acreditem, parece um filme de Woody Allen, não tinha uma palavra sequer porque eu queria resgatar esse momento em que pouco se diz e muito se revela. Quando a peça ficou pronta, eu disse: *Teatro sem fala?! Que raio de experiência dramátúrgica é essa?* Tenho paixão por atores que manuseiam as falas com destreza, e não iria fazer um teatro sem fala. Não consigo porque a fala é imprescindível para mim, complementa tudo. Então, tivemos a tarefa, durante um ano, de colocar fala numa peça que já estava pronta, mas muda.

Histórias para Ninar Gente Grande, minha primeira experiência dramátúrgica, foi completamente às avessas de tudo o que eu esperava. O título foi um erro porque todo mundo pensava que era peça infantil e deixou de assistir. Ao contrário, *Histórias para Ninar Gente Grande* era uma peça fortíssima. Foi um erro dramátúrgico profundo. Escolham bem o título do texto, por favor. Mas ficou em cartaz e comoveu muitas pessoas. Estão querendo que ela vire filme porque abordava um assunto incomum: o paraíso. O que é ser feliz na Terra? Como é que você consegue ser feliz? As coisinhas do dia-a-dia, tomar café com a avó e brincar com as migalhas de pão na mesa; jogar conversa fora com os amigos. São pequenas coisas a que a gente não dá importância mas que dão significados para nossa vida.

Falava da felicidade do cotidiano. O personagem principal era o detalhe, coisas e momentos pequenos. E falava, principalmente, sobre perdão e aceitação. Por isso, é paraíso. Falava sobre a aceitação das coisas; tem uma beleza as coisas serem como são. Por pior que pareça o momento da sua vida, quando você o aceita, ele passa a te nutrir de alguma maneira, passa a ter um significado que te decanta e ao mesmo tempo te leva para mais perto do seu *self*. Eu estava nessa fase de céu, falando sobre o paraíso, mas o grupo acabou. Você sempre começa do nada, do zero. É um trabalho de Sísifo, muitas vezes. O grupo se esgotou depois de três anos de pesquisa, mas eu queria continuar e achei outros malucos para essa aventura. Eu queria falar do purgatório. Talvez na próxima eu fale do inferno. Falei do céu, do purgatório, e por incrível que pareça descobri que o purgatório e o céu estão no mesmo lugar. Acabamos falando sobre o mesmo tema, o cotidiano, que pode ser uma grande dádiva ou um grande inferno, principalmente seus pensamentos. Os pensamentos cotidianos, na verdade, te cerceiam muito. A primeira idéia surgiu quando eu era pequena. Eu adorava passarinho. Na minha casa, tinha uma gaiola, e um dia resolvi ver o passarinho sair voando. Qual não foi a minha surpresa ao perceber que as coisas não são como a gente acha que devem ser: eu abri a gaiola, mas o passarinho não saiu. Eu tinha seis anos e fiquei espantada, sem entender. A liberdade! A liberdade! Durante anos, pensava naquela imagem, e percebi que todos nós temos esse mito do passarinho engaiolado dentro da gente.

Nossa maior prisão e nossa gaiola são os pensamentos. O que você pensa da vida, seus pensamentos cotidianos e habituais geralmente te prendem, te impedem de voar. Me lembro que uma amiga ligou e começou a dizer que produzir é difícil, conseguir teatro é impossível, dinheiro com teatro é pior ainda. Depois de meia hora, desliguei o telefone e desisti de fazer teatro. *Ela tem razão, é impossível. O que é que estou fazendo? Vou fazer outra faculdade.* Pouco depois, ainda achava difícil, mas via uma saída: a criatividade. Seus pequenos pensamentos te cerceiam muito. É a força do hábito, de pensamentos habituais e mesquinhos para com você mesmo. Alguém que já fez regime ou tentou parar de fumar sabe o que é se desvencilhar de um hábito. Esse é o nosso purgatório. São esses nossos pensamentos que nos cerceiam, que nos dizem que é impossível,

que não dá, desconfie do próximo, o mundo é mau, é cão, que se prega ultimamente. Eu queria fazer a pesquisa a partir daí. Eu quero fazer uma pesquisa, mas não vale de nada eu querer, se... Eu acho que a grande questão quando você junta um grupo é tesão. Sem tesão, você não consegue fazer nada. Muito menos num trabalho de pesquisa, quando você junta pessoas e as deixa batalhando por não se sabe o quê. Pode não sair nada. Para as pessoas se manterem motivadas, elas têm que dar seu depoimento, compartilhar suas inquietações. O que elas querem falar naquele momento? A gente tem que encontrar um ponto comum. Qual é o ponto comum? Quando o grupo se transforma em um organismo vivo, ele começa a pulsar, emanando um calor que serve de combustível para a criação. Não existe coincidência. Se um grupo se reúne, por algo será, ele tem algo pra contar, a gente está aprendendo, de alguma maneira... Agora, eu comecei a ouvir... eu adoro aprender, já aprendi muito daquilo que meus companheiros estavam contando.

24

A gente reuniu um grupo: do que queremos falar? Eu quero falar sobre sombra, esses pensamentos que nos cerceiam, que nos impedem de voar. Nenhum trabalho tem receita preestabelecida. Já tive uma experiência parecida. Vamos trabalhar o corpo e vamos ver o que os corpos dessas pessoas querem me contar. O papel do diretor nada mais é do que criar condições, criar um terreno fértil para que o ator floresça, cada um no seu tempo. Criar, dar músicas, dar uma ambientação. É como brincar de faz-de-conta: o mais importante da brincadeira é reunir os amigos e estabelecer que aquele coqueiro é a árvore venenosa; aquela mangueira é a árvore onde você vai encontrar o antídoto do veneno. Você estabelece determinadas regras: se eu olhar duas vezes, você vira estátua. A gente tem que estabelecer condições para a brincadeira acontecer. Foi o que fiz. Para minha surpresa, quanto mais eu pedia silêncio e só o movimento dos corpos, mais os atores falavam; era um grupo tagarela. Eu estava querendo investir muito mais no teatro silencioso, em que só o essencial é dito, mas eles falavam pelos cotovelos, não posso negar que é um grupo que gosta da palavra, então, não precisaria encontrar um texto quando a peça estivesse pronta. O que a gente descobriu durante esse primeiro processo de pesquisa foram os personagens. Não surgiu peça nenhuma, mas surgiram personagens riquíssimos, com histórias paradoxais, com

histórias maravilhosas, que criaram vida própria e uma força enorme. Tanto que a gente os considerava pessoas da nossa família; eles queriam se dizer através daquelas pessoas. Muitas vezes, o que o ator mais quer é viver a vida sob um outro ponto de vista, quer viver outras vidas na mesma vida. Assim, tínhamos personagens incríveis, mas não tínhamos história. E foi a grande questão da peça: como contar uma história em que coubessem todos esses personagens se não eram oriundos da mesma mitologia? E aí surgiu o grande desafio porque eu não queria excluir nenhum deles e, ao mesmo tempo, queria contar uma história sobre o purgatório, um lugar que abarcasse todas as histórias daquelas vidas que tinham sido inventadas. A pesquisa começou dando linha para que os personagens existissem cada vez mais, e ao mesmo tempo percebendo quais eram os pensamentos compulsivos, viciados, ou seja, onde era o purgatório de cada um deles.

Sou apaixonada pela mitologia budista. A visão de vida que ela tem me fascina cada vez mais, pois ela serve para todos nós. Eu vou contar uma parábola. Os atores queriam viver personagens intensos, com histórias intensas. A maioria do elenco mora na periferia, e me contaram muitas histórias, mas eu não queria contar só “a história da periferia”, e sim, uma história sobre a periferia interna, sobre como não nos colocamos no centro da nossa vida, mas espremidos num canto, enquanto os pensamentos que herdamos passam a ditar as diretrizes e os valores da nossa existência. Eu queria fazer dessa história uma parábola sobre como nós estamos aprisionados pelos próprios pensamentos, e mais do que isso: como a gente nem se dá conta. Minhas limitações eu projeto no outro. É ele que me impede de voar. *Não sou eu que estou irritado; as pessoas é que não me compreendem e me irritam.* Nunca me vejo como uma pessoa de pavio curto.

Um ditado oriental diz: *Cuidado com o seu pensamento que ele pode virar suas falas. Cuidado com as suas falas porque elas podem virar suas atitudes. As suas atitudes podem virar seu caráter. E o seu caráter pode virar o seu destino.* Cada personagem do *Banquete dos Homens* representava para mim um veneno da mente, uma espécie de obsessão. Tinha o pavio curto, que com tudo estourava... se ele respondesse em vez de reagir, mas estava

acostumado a reagir, e sua vida era uma sucessão de violências geradas nos outros por ele. Tinha a mulher apaixonada, que quer viver um grande amor e vai buscar nas pessoas menos prováveis essa paixão. Tem homens que são patrimônio público, não podem pertencer a nenhuma mulher, mas essas mulheres que querem viver um grande amor têm obsessão e vão escolher exatamente as pessoas com as quais não é possível viver um grande amor. Fomos formatando essas histórias de samsaras, todos os personagens vinham com um pequeno samsara. E o quebra-cabeça ficou tão complicado... Nunca mais, primeira e última vez que faço isso. Eu gosto de desafios e resolvi que íamos ter onze protagonistas numa história. Isso não se faz, dramaturgicamente está errado, eu sabia, *a priori*. Você tem que ter um herói, um antagonista, e não onze protagonistas. Mesmo assim, encaramos. Cada hora, um levava a trama, uma corrida de bastão. O que a gente tinha a perder? A gente estava pesquisando. Tínhamos onze protagonistas e uma história que falava sobre ser prisioneiro de si próprio. Os personagens eram engrenagens que praticamente não trocavam porque um estava projetando no outro suas próprias limitações. Montado o quebra-cabeça, procuramos a grande virada, a peripécia: transformar a peça em parábola. Vocês estão pensando em parábola budista! Que saco!. Eu juro que a gente se preocupou muito em não fazer nada dogmático. Muitos nem perceberão que é uma parábola, mas perceberão que é uma história com fundo falso.

Aconteceu uma coisa muito engraçada com a peça *Histórias para Ninar Gente Grande*. Depois que o texto ficou pronto, a gente começou a chamar vários dramaturgos. Acho que, cada vez mais, é uma característica dos novos grupos. Não tenho a menor vontade de me apropriar do meu trabalho. Quero vê-lo crescer como um filho que vai pro mundo e se forma através das trocas que estabelece com os outros. Sinto que o teatro tem que se unir, que os artistas precisam trocar mais. Quando da peça *Histórias para Ninar Gente Grande*, eu chamei vários dramaturgos para assistir à pré-estréia, e um deles foi o Rubens. Ele fez uma simples observação, e toda a estrutura da peça mudou a partir de sua colaboração. Foi um marco.

Rubens Rewald – Daí, não foi ninguém assistir à peça. Foi um erro. (risos) Autor maldito é fogo.

Flávia Pucci – Não, não, ele resolveu a equação da peça com uma palavra. Quando você está muito envolvido num trabalho, você não enxerga mais nada, acha tudo lindo, tudo intenso, está maravilhoso. Foi uma experiência muito rica. Terminada a peça, comecei a chamar os dramaturgos. O Rubens estava filmando, superocupado, não pôde vir dessa vez. Aconteceu também uma magia com o Marcelo Solano, que viu o que a gente não estava vendo. Duas semanas antes de estreiar, tivemos que reescrever a peça inteira. Acreditem se quiserem. Então, esse processo de reescrever e de simplificar uma peça que tem onze protagonistas, lapidar, não falar só das periferias externas, mas também do universo íntimo de todos nós... Instaurado o caos, as cenas ali... eu precisava de alguém que escrevesse os diálogos e desse unidade ao trabalho. E aí, apareceu o Tom (Antônio Furtado).

Eu precisava de um diálogo ágil, simples, mas não simplório. A dramaturgia feita em grupo é muito coloquial e pode acabar em linguagem pobre. Eu adoro os atores de antigamente, que valorizavam as palavras no significado e na musicalidade. E aí descobrimos o Tom, um veterinário que nunca tinha escrito nada para teatro, mas os contos que eu lia dele me comoviam pela simplicidade, pelo poder de síntese e pelo uso de palavras não muito fáceis. Eu estava falando de periferia de São Paulo, mas não queria usar só *ô mano...*, mas usar a literatura, usar palavras poéticas, palavras que com pouco dissessem muito. O Tom deu a unidade em todos os diálogos. Até hoje, a gente manuseia as palavras. Às vezes, quando vou assistir, eles se assustam porque eu peço pra mudar o texto, mesmo durante a temporada. E continuamos mudando. Como foi uma proposta de pesquisa, a gente continua pesquisando até agora. Na nossa terceira experiência dramatúrgica, tenho certeza de que vai ser completamente diferente. É essa a nossa história.

Rubens Rewald – Obrigado. Para concluir as falas, passo a palavra para o Sérgio de Carvalho.

Sérgio de Carvalho – Boa-noite. Agradeço muito o convite da Ana e do Milaré. Meu depoimento será breve. Todas as peças que escrevi até

hoje foram baseadas no que se costuma chamar de processo colaborativo, aquele em que o material dramático, os personagens e até muitas relações ficcionais e estéticas surgem na sala de ensaio a partir da prática das improvisações dos atores e dos estudos do grupo como um todo em torno de um tema ou projeto formal. Quem já participou de processos desse tipo sabe que envolvem grande dificuldade e que nem sempre resultam numa boa escrita cênica. Processos colaborativos exigem de todos os participantes uma grande capacidade de trabalhar no escuro. Eu sou um fervoroso defensor desse tipo de processo, mas ao mesmo tempo sei reconhecer suas enormes dificuldades. Se o teatro é ainda (ao menos na escala não industrial em que é produzido no Brasil) uma forma artística em que o trabalho intelectual e o trabalho braçal podem estar em pé de igualdade, se o teatro oferece às vezes uma possibilidade desalienante para as pessoas, se o teatro tem a potência, herdada de sua condição artesanal, de evitar especializações muito rígidas, oferecendo aos atores, por exemplo, a chance de se tornarem donos do conjunto da história (e não apenas executar ordens de um diretor, não apenas decorar falas e marcas inventadas pelos outros), nem sempre essa potência desalienante se realiza. Existem muitos processos colaborativos autoritários, trabalhos sem igualdade criativa, em que as pessoas são postas a correr atrás das idéias vagas de um encenador, sem consciência dos motivos e das finalidades do todo, sem saber o que está exatamente acontecendo. A primeira questão fundamental do processo colaborativo é, portanto, relativa ao modo de trabalho: ele só faz sentido como ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização.

Uma segunda questão importante se liga às técnicas de coletivização da escrita. No processo colaborativo, surgem idéias e formas que jamais surgiriam na escrita isolada, a não ser nas situações em que o escritor se vale de muitos “colaboradores” do passado ou de presente. Essa multiplicação de pontos de vista costuma ajudar o teatro desde que seja traduzida numa perspectiva crítica comum – tarefa para o dramaturgo ou dramaturgista estabelecer. Não é incomum que peças assim escritas sejam colchas de retalhos, amontoados de *sketches* ou de depoimentos pessoais ou feitas de cenas monológicas alinhavadas ao acaso, justapostas segundo um pretexto arbitrário. A verdadeira coletivização da cena aparece quando

os esforços coincidem, quando uma unidade concreta se cria, quando se acumulam experiências num mesmo sentido de diálogo com o público. Em suma, quando existe uma intervenção crítica da dramaturgia (que só será traumática se surgir *ex-machina*, de fora do processo) capaz de realizar um novo sentido. Quanto a isso, é preciso ter a clareza de que um bom texto não pode ser produzido inteiramente no calor da sala de ensaio, ainda que o material para um bom texto o possa. É como se um processo colaborativo tivesse que passar por pelo menos duas etapas antes que o roteiro se estabeleça, em condições de ser redefinido segundo os caminhos do espetáculo: a primeira, de geração de materiais e caminhos formais; a segunda, de crítica e reinvenção desses materiais numa nova perspectiva de escrita (em que a fase anterior é negada e superada). É evidente que essas etapas podem não ser sucessivas, e que a própria geração de material ganha intensidade quando pautada por um propósito crítico.

Tratarei muito rapidamente de alguns aspectos da primeira fase, a de geração de materiais durante a pesquisa temática e formal. São inúmeros os caminhos que podem ser experimentados. Na minha experiência de dramaturgo-em-processo, todo o material teórico e vivencial recolhido em livros, entrevistas, imagens, conversas, jornais, palestras, etc. sempre foi convertido, na sala de ensaio, em estímulo para a improvisação dos atores. A improvisação é, portanto, o principal meio pelo qual os atores se apropriam da pesquisa e pelo qual o dramaturgo trava conhecimento com um entendimento prático do material. Existem, porém, muitas formas de se improvisar. Aí surge uma questão: qual é o tipo de improvisação que vai ser feita para que a peça (diante de seu projeto crítico) seja gerada? Eu diria que é tarefa de um bom "dramaturgo colaborativo" sugerir técnicas de improviso segundo a linha geral da pesquisa. É um debate muito amplo para ser discutido aqui, mas em síntese, é possível dizer que a natureza do improviso depende do conceito de ação física que está sendo utilizado na sala de ensaio. Improvisação, processo colaborativo e ação física são expressões que mudam de sentido conforme quem as usa, e um dramaturgo interessado em viabilizar e estimular as experiências produtivas do grupo precisa entrar nesse debate.

Na história teatral do século XX, todos os grandes formuladores do conceito de ação física têm que dialogar com Stanislavski. Se você

compreender a ação física na perspectiva stanislavskiana, tal como seus discípulos Toporkov, Gorchakov e Maria Knebel explicaram em seus livros, você tem uma abordagem da improvisação baseada nas tarefas corporais gerada pela “relação” entre pessoas. O conceito de ação física se liga, em Stanislavski, à capacidade de um ator não atuar para expressar uma emoção genérica, mas a uma técnica de entendimento corporal dos objetivos (físico e subjetivos) e sua concretização na relação com o outro. Cada relação psicofísica exige um cumprimento de detalhadas tarefas determinadas pela situação geral dos personagens. Stanislavski inventou isso ao perceber que a emoção não é controlável, mas sim, a ação física relacional que a gera. Ora, o improvisado em base stanislavskiana, ainda que possa ter outros usos, serve principalmente a uma psicológica realista do personagem concebido como indivíduo. Sua ênfase está na intersubjetividade. Quando Grotovski, e depois seu discípulo Eugenio Barba, conceituam ação física, o fazem em termos completamente diferentes, ainda que se aparam em Stanislavski, sobretudo na leitura de Toporkov. É uma outra abordagem de teatro, com outro interesse poético, em que a ênfase já não é relacional, mas intrasubjetiva ou performática. Pode ser pulsional, no caso de Grotovski, artista fascinado pela vibração psicofísica do *performer* em situação estética, que o leva a outros níveis de consciência, ou ligada à tensionalidade do corpo do ator, no caso do Barba, que compõe a cena com base no atrito de diversas partituras corporais, sonoras, rítmicas, segundo uma técnica de montagem de partituras interpretativas. Vocês podem me dizer que são questões muito técnicas da cena que talvez não venham ao caso para um escritor de teatro. Eu diria que a compreensão disso evita muita energia gasta à toa num processo colaborativo. Em algum nível, o projeto poético (mais ou menos realista, mais ou menos subjetivo, mais ou menos performático, etc.) condiciona o trabalho técnico. Ao escrever palavra para gestos criados em improvisos, é preciso considerar o vínculo entre aquela forma de ação física e o estilo ou forma do texto em relação com o universo poético do todo. A etapa de geração de material será tanto mais produtiva quanto maior clareza houver nos critérios de avaliação das tentativas e dos erros.

Na Companhia do Latão, por exemplo, praticamos uma espécie de improvisado que busca o detalhamento realista da cena com base na sua

exposição dialética. Eu não diria que é plenamente stanislavskiano porque a ênfase na intersubjetividade pode variar conforme a cena em debate. Na verdade, o teatro de Brecht, assim como todo bom teatro crítico posterior ao modernismo, exige um redimensionamento da noção de sujeito. A dramaturgia nas peças do Latão lida com limites em que a subjetividade é condicionada por imposições extra-individuais. Utilizamos, assim, uma prática improvisacional que combina Stanislavski e Brecht numa versão própria, que exige do ator atitude de intérprete realista e de narrador simultaneamente. Ela nos serve a representar cenas em que os homens aparecem coisificados, sem que o fatalismo se instaure, abertas a uma exposição das causalidades. É preciso do ator, portanto, no teatro épico-dialético, um tipo de trânsito entre o realismo detalhado do ponto de vista psicofísico e a compreensão narrativa das determinações sociais e econômicas do caso. Isso se faz com um aprendizado conjunto das contradições objetivas que se manifestam nas contradições subjetivas e uma conseqüente pesquisa formal.

Dito de outro jeito, o processo de geração de materiais na Companhia do Latão já está imbricado com a reflexão poética: nosso uso da ação física stanislavskiana é dialetizado pela crítica das condições materiais da situação do personagem. Assim, quando é chegada a hora de dar uma reorientação crítica aos materiais, a hora difícil de definir personagens, funções, caracteres, organizar o tempo da ação numa dialética constante entre o abstrato e o concreto, entre o sentido geral e a imprecisão viva e a partícula indefinível, como proceder? A única resposta possível é que o processo se orienta a partir dos seus temas (com caminhos formais decorrentes do que foi acumulado pelo grupo). A questão técnica sobre se uma cena vai ser fragmentária, vai ter um desenvolvimento clássico com uma peripécia dramática tradicional ou será lírica depende do sentido geral assumido pelo projeto em relação a seus participantes.

Em 2000, a Companhia do Latão resolveu estudar o tema das relações de trabalho contemporâneas, numa pesquisa cênica que resultou em *A Comédia do Trabalho*. O projeto formal – de praticar uma comicidade popular – só saiu do nível do clichê quando começou, de fato, a se associar a um recorte do tema e a um entendimento teórico menos

superficial de seus aspectos fundamentais. Isso ocorreu no momento em que, após muitas entrevistas e leituras, fomos percebendo o quanto o trabalho precarizado assume novas feições para além da dialética patrão-empregado. Começamos de fato a gerar bons improvisos quando notamos que o capitalismo já não pratica a extração de mais-valia segundo a mesma configuração ideológica do passado, na medida em que as relações de trabalho, após a revolução tecnológica dos anos 80, multiplicaram suas feições violentas e internalizaram na subjetividade diversos conflitos. A peça começou a aparecer quando o campo temático (na verdade, uma série de dúvidas comuns) se delineou: como o mundo do trabalho, que antes organizava agrupamentos e contestação, hoje, assim precarizado, favorece a desorganização coletiva? Por que os indivíduos, tragicamente, se culpabilizam pelo seu destino diante de instituições desmaterializadas? O enquadramento estético gerado pelas perguntas corretas para cada pesquisa artística é que faz a diferença. Como o ator vai trabalhar isso na sala de ensaio? É questão da qual se possa rir? Como um dramaturgo vai se relacionar com essas indagações? Nossa geração de escritores de teatro terá que lidar com problemas nem imaginados pela tradição dramática ocidental. Nem mesmo a tradição formal que considero a mais avançada, o teatro épico-dialético de Brecht, é suficiente para representar a sociedade atual. O trabalho dos melhores dramaturgos modernistas não é suficiente para o estágio de deterioração da vida em que estamos, mas pode nos ensinar grandes caminhos de pesquisa. Se eu quiser representar a vida de hoje como movimento, não como estado, de um modo ativador, passível de transformação, lidando ao mesmo tempo com a reificação dissolvente e com a recusa ao fatalismo, nas condições do capitalismo em sua periferia, terei que considerar o legado formal do passado, de artistas como Brecht, Buenaventura e tantos outros, e estudar as formas da dominação hoje, inclusive aquelas que se manifestam no plano da ideologia ao qual pertencem as representações. O processo colaborativo é um lugar experimental de contato com a força do grupo em sua capacidade de reinventar sua situação. É essa sua possibilidade útil.

Quando o dramaturgo que se insere num processo colaborativo começa a repensar sua função, quando compreende que pode interferir na estratégia de geração de material tanto quanto no combate formal

com esse material, e se utilizar da desalienação gerada por um processo realmente coletivizador, quando um dramaturgo aprende que tendências formais correspondem a tendências ideológicas (coisas que um artista digno do nome precisa sempre criticar para reinventar as formas), ele está se aproximando de um atitude artística nova. São algumas impressões para que possamos debater. Agradeço a atenção de todos.

Rubens Rewald – Para criar um jogo, um diálogo, eu passo a palavra a vocês.

Josué Rodrigues – Boa-noite a todos. Eu fiz um livro sobre obesidade e estou escrevendo outro sobre *biochip*. A Organização Mundial de Saúde condena a obesidade, diz que é uma doença. *Biochips* são microssensores que se colocam na pessoa. Para quem não sabe, colocam-se 20, 30 sensores para rastrear e localizar a pessoa, é um sistema crítico. Por que o teatro não usa som portátil? Por que, nas cenas de sexo, o produtor sempre tenta corrigir um tema atualizado? Por que fazem remontagem de peça, re-re-re-re-remontagens de peças? Por que tantas peças semelhantes? Por que não procuram temas mais avançados, como *biochip* ou obesidade? Por que não se utiliza no teatro um *feedback* em que as pessoas fossem sorteadas com mais ingressos ou um jantar para que vocês também tivessem esse *feedback*? Eu acho que ainda falta, como disse a Flávia, se reunir, se unir, debater para que o teatro seja essa locomotiva cultural que na realidade é. Acredito que podemos melhorar muito se todos dermos a mão à palmatória.

Rubens Rewald – Você gostaria de endereçar a alguém especial a pergunta?

Josué Rodrigues – À Flávia e ao Sérgio.

Fávia Pucci – Na verdade, as peças nunca se repetem. Não é só a história que vai ser contada, mas também como as pessoas vão contar a história. Isso é fascinante. De repente, todo mundo começa a montar Shakespeare. Eu adoro quando isso acontece porque você tem vários pontos de vista de uma mesma história, pode perceber essa mesma história com

tanta riqueza, com tanto significado... Eu me divirto muito quando tenho oportunidade de assistir, numa mesma época, à mesma peça por várias companhias. E percebo como é rico! Se você mudar a nascente de um rio um milímetro para a esquerda ou um milímetro para a direita, ele vai desembocar num outro estado. Um ponto de vista um pouco diferente do mesmo tema vai aportar uma série de coisas novas. A questão de que não estamos nos atualizando... eu sinto uma grande preocupação em encontrar temas. A obesidade, por exemplo. Eu quero escrever uma peça sobre distúrbios alimentares. A Ana Lúcia Guimarães e a Ádega Olmos acabaram de fazer uma peça maravilhosa sobre o tema, *Barbie Baby*, sobre o padrão de beleza que nos é imposto diariamente, que faz você escravo dessa coisa. É uma peça absolutamente poética. Eu sinto um movimento novo, uma necessidade que a gente tem de falar de coisas que estão próximas à gente, vejo que está crescendo cada vez mais.

O que eu adoraria fazer, mas não sei como, é abrir debates para que o público participe um pouco mais do teatro, que não seja só assistindo, mas que desse sua opinião, conversasse... Poderia ser uma vez por semana... Os próprios artistas de uma companhia poderiam contribuir dando idéias a outros grupos de teatro. Eu sinto cada vez mais o movimento de abarcar os outros, de abarcar o nosso cotidiano, de abarcar a nossa história indo para o teatro. O Teatro da Vertigem e o teatro do Latão tentam fazer pontes o tempo todo com o que acontece no momento... Eu sou mais otimista em relação a tudo isso.

Rubens Rewald – Vou passar a palavra para o Sérgio, mas antes faço coro para o que a Flávia disse. É muito interessante ter várias montagens de um autor numa mesma época, é um sintoma da cultura, há uma necessidade de se falar sobre determinado assunto. No início dos anos 90, foi uma torrente de remontagens do Plínio Marcos. Não era à toa que naquele momento começava o movimento de uma nova dramaturgia do qual ele foi quase o patrono. Neste semestre, tem três montagens de *A Alma Boa de Se-tsuán*. Não é ruim; se várias pessoas estão tendo essa vontade, esse desejo, é porque alguma coisa está aí. Uma montagem é completamente diferente da outra. Tem muita peça em cartaz em São Paulo. É muito bom, mas também é um problema: você não consegue

abarcas, você não consegue saber o que está acontecendo nas 60, 80 peças em cartaz. Há poucos meses, vi um trabalho da maravilhosa atriz Cláudia Missura, na Casa das Caldeiras, um texto do Descartes sobre alimentação. Era o máximo, mas pouca gente ficou sabendo. Falava sobre corpo, sobre comida, sobre obesidade. Nas peças de hoje, já se pensa em uma roupagem mais pop dessas questões. Os trabalhos do Mário Bortolotto e do Pedro Vicente discutem essas questões psicotrônicas de *chips*, de como a Internet e a eletrônica interferem na vida contemporânea. Tem muita coisa, sim, sendo pensada, sendo falada. O difícil é dar conta.

Sérgio de Carvalho – Lembrei que Shakespeare tem vários gordos ilustres, sendo Falstaff o mais célebre. N'A *Comédia dos Erros*, tem uma cena ótima em que um sujeito sai de dentro da cozinha dizendo que foi agarrado por uma gorda monstruosa, que os cabelos dela eram fedidos como a floresta da França; que seu hálito era quente como o verão da Espanha e que ela suava como os pântanos da Inglaterra. Então, um gaiato pergunta: *E os Países Baixos? Eu não cheguei tão baixo*, ele responde (risos).

Rubens Rewald – Kíl, gostaria que você aprofundasse um pouquinho mais a questão da incompletude, da estranheza de esses textos estarem ligados ao nosso passado histórico. Há uma incompletude de compreensão desse passado.

Kíl Abreu – Na verdade, fiz uma espécie de cotejamento com um ensaio recente do Francisco de Oliveira, que se chama *O Ornitorrinco*, que responde ou é continuidade de um outro texto que ele escreveu no início da década de 70, chamado *Crítica à Razão Dualista*, que luminava justamente o desenvolvimento, ou o subdesenvolvimento, no instante em que era o tema da hora. Quando eu digo que a tese do Francisco de Oliveira é útil para a nossa análise, talvez mais do que a importação de determinada teoria sobre o hibridismo, é porque eu vejo aqui uma possibilidade de fazer uma leitura mais local, que traduz mais de perto o sentido essencial à época a que esses textos respondem. Eu falei do *Agreste*, falei das obras do Gero Camilo, mas isso pode ser estendido, por exemplo, para outros, como a própria trilogia do Teatro da Vertigem,

em que o aspecto do trágico não dispensa uma situação determinada. Ainda que possa reverberar como algo que mimetiza coisas essenciais da condição humana, como se costuma decantar quando se quer qualificar sem mais delongas uma obra de arte, é uma situação particular. O texto do Gero Camilo, *A Procissão*, é basicamente uma narrativa trágica, embora não tenha esse caráter mitológico, como existe no Newton Moreno. Ainda assim, é uma narrativa trágica, com um contexto social bastante definido que se liga a esse tema do subdesenvolvimento, embora não anunciado na primeira face do texto. Também importante pra gente discutir é como esses autores estão lendo isso seguindo uma tonalidade textual marcadamente lírica. É como se você tivesse uma consciência poética da situação do subdesenvolvimento. Foi nesse sentido que eu coloquei. Se existe um chão que a gente possa tomar como apoio para essa dramaturgia, acho que seria esse, a relação entre texto e contexto. Daí, a idéia de que o Sarrazac tem que fazer par com o Francisco de Oliveira nesse tipo de análise, confrontar forma artística e processo social.

36

Ana Maria Rebouças – Eu queria comentar um pouquinho também a questão da retomada de coisas arcaicas, que vem de um Brasil imperial e colonial, com uma visão cosmopolita, urbana, até dentro do contexto de globalização, que valoriza muito essas expressões regionais. Aí, a dramaturgia do Dionísio Neto é muito interessante porque tem esse lirismo nos personagens, que são quase alegorias, mas também personagens subjetivos e poéticos, e ao mesmo tempo resgata coisas, como as lendas de São Sebastião, principalmente em *Opus Profundum* e *Desembestai!* É um pouco a mescla dessas características com o radicalmente urbano, inovador. Ao mesmo tempo, tem a tragédia brasileira, em que tudo acontece num contexto de subdesenvolvimento concomitantemente a uma tecnologia super, se imiscuindo em todos os aspectos da vida e na mercantilização das relações. É o resgate da tragédia do subdesenvolvimento no mundo globalizado. É interessante.

Rubens Rewald – Tem um aspecto muito interessante na comparação entre esses autores e o Dionísio, que é o seguinte: a consciência cosmopolita do Dionísio Neto, nesse caso – não entro no juízo de valor quanto à fatura estética da peça propriamente dita – vem mais para o

primeiro plano das peças do que em autores como o Gero e o Newton Moreno, que lançam mão, na verdade, de um argumento, de uma trama, de um universo de ficção que parece se esconder em temas arcaicos, mas que tem uma discussão superpresente, porém subliminar, não está no primeiro plano.

Ana Maria Rebouças – Eu sinto no Gero uma vertente de realismo mágico, assim como uma coisa de fantástico no Dionísio.

Maria de Souza – Sou atriz e professora de voz. Estou há dez anos afastada de São Paulo, trabalhando em Salvador. Das peças citadas, só vi *A Comédia do Trabalho*. Como é que essa dramaturgia, tão ligada à encenação, aos atores criando, migra, não só de estado, mas no tempo? Como ela entra num processo de escrita histórica? A gente veio aprendendo dramaturgia pelo texto dos caras isolados, que escreveram o possível de ser lido. Queria que o Sérgio falasse um pouco mais da crise de potência do indivíduo. Recentemente, num debate de sociologia, uma pessoa dizia que nós não temos mais herói. Então, a gente está brigando por...? Qual é nossa briga essencial como artistas?

Sérgio de Carvalho – A primeira pergunta se liga à autonomia do texto. Em que medida o texto gerado em processo colaborativo sobrevive e pode servir a outras montagens? É uma questão que tem que ser posta porque a dramaturgia que surge desse processo tende – não quer dizer que sempre seja assim – a se transformar naquilo que um roteiro de cinema significa para o filme. Ambos estão vinculados, o que não impede que um roteiro seja refeito e reinventado por outros encenadores. A dramaturgia raramente é pensada para a duração; ela é pensada para o trabalho imediato, tornando-se secundário que ela dure. Por outro lado, os trabalhos que duram são aqueles que têm consistência literária, que podem ser lidos, que não dependem da explicação da cena ou que, com uma rubrica que traduza as intenções da cena, se complete.

A questão do indivíduo está no nascimento do teatro moderno, no naturalismo, quando se olha a vida mais de perto. Foi o que os naturalistas fizeram na virada do século XIX. Por quê? Eles começaram a representar no

palco a vida como ela é, “a fatia de vida” de Jean Jullien. É uma abstração porque “a vida como ela é” sempre depende do modo como eu olho a vida. O relato de uma pessoa que vive na periferia depende do enquadramento formal que ela tenha sobre aquilo, e pode ser trabalhado de muitas formas mais ou menos realistas, pode haver distância entre matéria e forma a ponto, inclusive, de contarmos a realidade como uma parábola. Talvez seja uma forma boa de trabalhar o material naturalístico. O que quero dizer é o seguinte: quando o naturalismo, no final do século XIX, percebeu que já não se vive a vida do mesmo jeito como aparece no romance convencional e no teatro; que as relações sociais já não dependem tanto da vontade individual; que nossa vida é mais determinada, coisificada e brutalizada do que parece, trouxe a representação um problema relativo não só à vida, mas ao modo de representar a vida. O drama tradicional se baseia no diálogo, na subjetividade projetada para o outro. É a partir da minha vontade autoconsciente que eu projeto na relação com o outro alguma coisa. A partir desse embate, se configura o que se costuma chamar de “protagonista”, “antagonista”. A partir de um conflito de ordem intersubjetiva, se estabelece o desenvolvimento de um drama. A questão nova é mostrar que o indivíduo não exerce mais a vontade não porque ela está reprimida pelo velho regime, mas porque a própria subjetividade está em risco, condicionada, esmagada num mundo em que o projeto liberal se dá como farsa. O Büchner, muito antes do naturalismo, tentou fazer isso no *Woyzeck*. Ele pega um personagem que, por seis meses, come ervilha, submetido a cobaia de laboratório. No fim desse período, o sujeito vira um imbecil com lapsos de subjetividade e vai assassinar a mulher. Nele, a vida já não vive do modo como o mundo liberal prometeu: igualdade, exercício da vontade livre, enfim, democracia. A dramaturgia do final do século XIX começa a descobrir que as promessas do mundo liberal não correspondem exatamente ao cotidiano de todos. Talvez de um ou outro. Tanto que surge essa percepção; quer dizer, nem todas as pessoas podem ter vida interior. Corria até uma piada no final do século XIX: para um sujeito ter vida interior num romance francês, tem que ter uma renda de 100 mil francos por ano. Era uma observação do século XIX que não destoa muito dos nossos problemas de representar a vida hoje. Por quê? Porque nem todo mundo está livre da pura sobrevivência. É uma questão com que temos de lidar porque o tipo de personagem, o grau de vontade

livre e a autoconsciência de um personagem, o que o move como indivíduo dramático, tem que ser posto sob suspeita em determinadas condições. Ou segundo determinados interesses de representação. Não estou dizendo que a gente deva representar só os homens-coisa nem que a boa forma disso é a naturalista. Por exemplo, o expressionismo tratou desse tema usando imagens do circo. Vejam o número de atrações circenses: a mulher barbada é uma mulher-coisa. O homem-macaco está coisificado. A peça é uma montagem de atrações grotescas. É um pouco a situação da crise do indivíduo, percebida não só como realidade, mas diante da promessa burguesa do exercício da vontade livre.

Num país de condição periférica como o Brasil, é um problema constitutivo porque aqui a promessa liberal não se pôs no campo da sociabilidade. Na Europa e nos Estados Unidos, ela se põe como promessa jurídica; você acredita no campo do direito, que vai resolver a querela entre indivíduos, mas na prática não é bem assim. Aqui, nem no campo do direito nem no campo do universo simbólico, o que deixa nossa representação mais problemática. Nos anos 50, o Sábado Magaldi observou um problema nas peças brasileiras: sempre acabam mal. Não é que acabam triste, acabam mal acabadas. O dramaturgo escreve pior no final. Sabe por que ele observou isso? Porque o dramaturgo brasileiro sempre pega matéria desconjuntada, fragmentos de vida, e no final tenta dar uma solução positiva dramática ou dar um desfecho que não foi preparado ou criar uma solução teleológica que não foi construída.

39

Rubens Rewald – Ou geralmente vai para a farsa.

Sérgio de Carvalho – Ou cria uma resolução externa ao problema.

Rubens Rewald – Porque é um grande... não vou falar problema, mas é... às vezes não consegue ir no drama até o final.

Sérgio de Carvalho – A questão importante é que aquela matéria com a qual ele trabalhou nunca foi dramática. *O Homem e o Cavalo*, do Oswald de Andrade, é um grande texto, começa com gozação atrás de gozação, cerca de doze quadros. No primeiro, tem umas velhas no céu costurando,

São Pedro, um cantor de ópera, uma espaçonave caída; cheio de coisas satíricas, ridículas, muito bem escritas. Apesar dos preconceitos, é muito viva a peça e vai muito bem num regime negativo. De repente, Oswald quer deixá-la positiva para fazer o elogio do socialismo, e começa a desandar. Ele cria uma estrutura positiva, as pessoas vêm dar lição para as outras, o que estava no plano da ação surge como discurso; há um rebaixamento. Não é que a peça estraga de vez, mas decresce de qualidade técnica. No fundo, é falta de atenção para a nossa matéria rarefeita, não porque somos atrasados; é que o capitalismo mundial avançou muito aqui e deixou essa matéria rarefeita sem os freios da sociabilidade burguesa, sem os freios da ética burguesa, mentirosos também na origem. Nossa burguesia nunca assumiu sua tarefa revolucionária de romper de vez com o patrimonialismo, com o antigo regime, e utilizou o discurso liberal para referendar seu conservadorismo, como mostra Roberto Schwarz.

Kil Abreu – Talvez exista também um déficit do ponto de vista da crítica teatral, que se desinteressou por esses problemas. Ou por causa da sobrevivência na grande imprensa ou por causa dos quistos acadêmicos que fazem com que as pessoas trabalhem muito especializadamente. Acho que os melhores problemas são os próprios artistas que estão pensando, com as honrosas e conhecidas exceções, claro.

Rubens Rewald – Uma questão superimportante e uma dúvida que a gente sempre tem é a permanência desses textos criados no processo colaborativo ou em outro tipo de processo. Sua relação com o roteiro eu acho muito interessante porque a remontagem é prática que existe tanto no teatro quanto no cinema com uma diferença básica: no teatro, é feita a partir do texto dramático; no cinema, é feita a partir do produto, do filme, nunca a partir do roteiro original. Pelo menos até hoje. A partir do momento em que o filme acontece, o roteiro não existe mais; é como se ele deixasse de existir. A questão é: será que o texto criado num processo colaborativo, a partir do momento em que temos o resultado ou a resultante – a peça, o espetáculo – perde sua validade, ou melhor, sua pertinência? A peça é maior do que o texto? Eu acho que não. O problema é que, se nós não publicarmos o texto, como é que as pessoas vão ter acesso a ele? Hoje, depois de trinta anos, está se voltando a publicar textos dramáticos. Era

ridículo você ir à biblioteca da ECA e constatar que o mais contemporâneo era Plínio Marcos, era o que chegava, textos escritos em 69, 70, nada depois disso. Os textos do Teatro da Vertigem foram publicados há dois anos, os textos do Latão, seus, do Márcio e os meus vão ser publicados, textos que foram as bases dos processos colaborativos. Eu tive um texto criado no processo colaborativo da peça *Do Gabinete de Joana* remontado por um grupo do Paraná. Achei superinteressante e tive uma curiosidade imensa: como será a montagem por pessoas que não acompanharam as experiências processuais? Meramente a partir do texto? Fui assistir à peça e achei engraçada minha postura. Fiquei incomodado porque eles mexeram no texto. Foi um total contra-senso minha posição ante o espetáculo porque foi criado um texto para o qual pensou-se essa estratégia, esse procedimento de diálogo, de intervenção, de manipulação, mas a partir do momento em que eles pediram e eu dei o texto, já me senti autor, e não dramaturgo de um processo colaborativo. Eles mexeram de uma maneira infeliz. Perderam-se muitas das questões poéticas, muitas das tensões dramáticas. Me deu vontade de retrabalhar, de dizer: *Tudo bem, vocês continuam com a peça em cartaz, mas eu quero retrabalhar*. Pensei melhor... está em Curitiba... eu relaxei. Fiquei feliz, dei parabéns e fui embora.

Alguém – O texto não seria um elemento vivo também? A partir do momento em que ele vai para a boca do ator ou vai para a cena, cria outros estímulos. Ou não dá certo porque tem os cortes... Muitas vezes, o texto tem que ser tratado não como uma coisa absoluta, mas como uma coisa viva.

Rubens Rewald – Concordo plenamente, mas num processo colaborativo, o texto sempre tem a intermediação final do dramaturgo. Lógico, o texto está vivo, é para ser manipulado, retrabalhado sempre sob o viés, não dominante nem superego, mas da pessoa que está pensando isso. Achei errado colocarem *Texto: Rubens Rewald* na ficha técnica de uma peça em que eu não tive a intermediação final. Deveria ser *a partir de um texto de Rubens Rewald*.

Fernanda – Gostaria de saber se, após colocar as falas, sua peça

manteve o sentido inicial que você desejava. Como a fala é subjetiva e, às vezes, falsa, o silêncio transmite muito mais.

Flávia Pucci – Falando de *Histórias para Ninar Gente Grande*, foi o maior desafio do mundo, principalmente colocar palavras. Nesse trabalho mais recente, também foi muito difícil chegar ao texto final. É incrível como a gente duvida de que o outro vá entender o que a gente está querendo passar. E aí, a gente excede em palavras na tentativa de explicar uma coisa que está clara. O grande desafio é não explicar o que está dentro de você e do próprio ator através de palavras porque a cena se enfraquece. Para apontar as falhas, é necessário um dramaturgo alheio ao texto para enxugar, deixar apenas o essencial. Como o grupo tagarelava demais, eu disse: *Em vez de falar, vai e invade o espaço do outro*, o que acabou sendo a estética do trabalho, que é muito invasivo. Uma pessoa está falando com a outra, eu estou passando batom, ele está falando comigo e tira o batom da minha mão pra me calar. A maneira que a gente descobriu pra falar menos nessa segunda peça foi através de uma coisa meio invasivo-corporal. De repente, um invade o corpo do outro como mecanismo de defesa para que a discussão acabasse porque no teatro não cabe discussão de bar; começou a discussão de bar, acabou o teatro. A primeira peça foi muito lacônica. Dos catorze personagens, só dois falavam. Foi a solução que a gente encontrou para não aporrinhar o público nem fazê-lo se sentir subestimado, pois ele adora acabar de fazer o que o ator apenas sugeriu. Se o público não se sente participante, você perdeu o jogo. Até agora a gente está nesse processo de limpa-fala sem empobrecer a fala. Esse espetáculo que está aqui, inclusive, tem uma estética de trem fantasma da periferia, com sustos. Tudo para evitar muita explicação e verbosidade barroca.

Rubens Rewald – O Billy Wilder, talvez o maior roteirista do cinema clássico americano, tem uma frase perfeita que encerra a questão. Eu sempre coloco para os meus alunos quando discuto roteiro, dramaturgia: *Deixe o espectador somar dois mais dois. Ele lhe será eternamente grato.*

Alguém – É isso que o espectador espera. Mas também penso na fala em relação à espontaneidade, à dificuldade que as pessoas têm de falar, de

se comunicar, de olhar para o outro, de dizer bom-dia, de se expressar.

Flávia Pucci – O Antunes tinha uma frase que eu adorava. Antes de dizer “eu te amo” para alguém, tudo em mim já ama, tudo em mim já tem que estar borbulhando e emanando “eu te amo”. Quando eu digo “saia daqui” para você, tudo em mim já está incomodado. Eu não posso falar antes disso. O grande barato do ator é ele ter esse tempo, que não pode ser muito prolongado para que os movimentos internos se estabeleçam antes da fala. Às vezes, é um milésimo de segundo, mas ele tem que esperar que tudo nele faça vibrar a palavra porque tudo vem antes em sensação. Por exemplo, vocês estão assistindo à palestra. De repente, a cadeira começa a ficar dura e vocês não sabem por quê... a droga da cadeira está machucando. De repente, vocês começam a perceber que a palestra está chata, mas antes seu corpo já estava te contando, não através do discurso, mas através da sensação. O ator tem que ter esse trabalho de esperar que o corpo já esteja borbulhando “eu te amo” ou “saia daqui”. Não importa como você vai dizer “eu te amo”, geralmente parece “atchim”: “eu teamo”. Mas se seu corpo já está borbulhando “eu te amo”, se tudo em você já está contando isso, é só respirar um pouco mais alto. É esse o trabalho. Você tem que deixar o discurso orgânico.

Ana Maria Rebouças – É muito interessante saber qual é o limite da fala, quando se deve colocá-la ou não. A gente viveu todo um processo histórico de valorização da expressão corporal e depois cênica, das imagens e do teatro mais visual que também deixou uma defasagem muito grande da palavra porque você não tinha ali, exatamente, o texto ou uma dramaturgia baseada no texto. Hoje, existe uma procura no sentido de conciliar as linguagens do corpo, da imagem e do texto. Acho que a imagem é uma coisa muito aberta, cada um tem uma leitura diferente; em geral, as experiências visuais ficam meio perdidas.

Rubens Rewald – Há uma influência nefasta da telenovela, forma dramática predominante no país. Quando as pessoas vão improvisar, quando vão fazer exercícios de improvisação escrita, acabam fazendo o que na Globo é chamado de boa dramaturgia, o pingue-pongue, a boa progressão dramática, que não dá lugar a boas construções poéticas, à

não linearidade, a uma fala quebrada, quer dizer, não dá lugar a outras maneiras de expressão. É só aquela progressão dramática teledramatúrgica. Interessante, eu fui a um festival de cinema em Nantes, na França, e falei com várias pessoas. Tinha filmes de quase todos os países da América Latina, com exceção do Brasil. Elas disseram que não agüentam mais filme brasileiro porque é só blá-blá-blá, você tem que ficar só na legenda. O teatro também corre o risco de banalização da palavra e da construção do diálogo muito em função dessa experiência predominante da novela.

Ana Maria Rebouças – É muito forte no Brasil a cultura da telenovela. É um vício. Daí a importância de desenvolver também outras formas de escrita.

Rubens Rewald – Antes que a cadeira comece a ficar desconfortável, poderíamos encerrar. Quero agradecer mais uma vez à Ana Rebouças, ao Centro Cultural, à presença de vocês, do Sérgio, da Flávia, do Kil.

Ana Maria Rebouças – A gente iniciou hoje este seminário e toda última terça-feira do mês, até o final do ano, a gente vai fazer seminários chamando sempre pessoas que estarão em cartaz aqui no Centro Cultural e também pessoas de fora. Espero que vocês retornem para continuarmos a discussão. Obrigada.

:: SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES: À PRÁTICA DA DRAMATURGIA

Mesa 2 – dramaturgia interativa

Data: 30 de agosto de 2005

Local: Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo

Horário: das 19 às 21 horas

Participantes:

AMR – Ana Maria Rebouças (mediação)

FB – Fernando Bonassi

CP – Cássio Pires

LC – Leonardo Cortez

MB – Mário Bortolotto

SY – Samir Yazbek

Ana Maria Rebouças – Hoje é o segundo dia do seminário, que acontece na última terça-feira de cada mês. Esse espaçamento das mesas é justamente para podermos acompanhar a programação das peças que estão aqui no Centro Cultural, em cartaz na Mostra de Repertórios Contemporâneos. Na primeira mesa, no dia 26 de julho, estiveram presentes Kil Abreu, Sérgio de Carvalho, Flávia Pucci e Rubens Rewald, que falaram principalmente sobre os processos colaborativos. Hoje, nesta mesa, *Dramaturgia Interativa*, temos a presença de vários dramaturgos que trabalham o texto sob uma perspectiva mais autoral.

Fernando Bonassi – Boa-noite. Tenho aqui algumas perguntas que eu vou tentar responder rapidamente. Minha visão do que a gente está fazendo é muito prática porque eu me insiro em grupos que não são meus; não estou no núcleo duro do grupo; sou convidado a fazer o trabalho dramaturgístico, que inclui a figura do dramaturgista e do autor, às vezes, em vários grupos. Fiz com o Teatro da Vertigem, com a Companhia Livre, numa versão de *Danton*, no ano passado, com o pessoal do Linhas Aéreas, com uma peça que está aqui em cartaz, ou vai entrar, o *Pequeno Sonho Vermelho*. São três processos diferentes, e algumas coisas comuns a eles eu tirei e queria dizer pra vocês. Uma espécie de guia prático de como me comporto diante do grupo.

Eu tenho uma primeira dificuldade que é me agregar a coletivos que não são coletivos formados que me incorporaram por vontade deles, freqüentemente. Sou contratado ou chamado para participar disso, quer dizer, os grupos já existiam antes. Neste caso, isso cria uma dificuldade inicial. Todo mundo que transa teatro sabe o que é formar um coletivo chamado grupo de teatro, que sempre tende à desagregação, às disputas internas, às complexidades da vida, do fazer teatro no Brasil, em São Paulo, cada vez mais complicado. Em regimes de trabalho onde há muita gente, há menos dinheiro, portanto ele é dividido, nas experiências que eu tive, fraternalmente porque é um processo de trabalho em que todo mundo é autor, todo mundo se mete no texto, todo mundo constrói alguma coisa. Tem havido, por parte dos atores, certo interesse em dizer seu próprio texto, construir sua própria cena por mais que haja peças publicadas. Não ser um pau-mandado de diretor, uma bengala que ele bate nas costas. Ainda existe num modelo de teatro que não me interessa, a gente está falando de um modelo de produção em que todo mundo é autor de fato. Como acontece? Pactua-se um tema. Supondo que o coletivo já existe, ou que o coletivo se forma, o que é importante? O tema. Sobre o que iremos falar? Parece óbvio, mas nem sempre as pessoas têm o foco disso. Cabe também ao dramaturgo nessa situação ir limpando as arestas, promovendo e investigando esse foco com as outras pessoas envolvidas. Pactuado o tema (no *Apocalipse*, eram impressões de fim de mundo; em *Danton*, eram críticas ao comportamento da esquerda, que sempre fazia a revolução mas nunca governava; e no caso do Linhas Aéreas era um desejo de se dar suporte físico à literatura), é preciso que se leia. O que eu chamo de tema é uma mistura de tema com linguagem, com uma certa energia, uma vibração, um interesse comum às pessoas. Nos três trabalhos, partilharam-se leituras porque o conhecimento histórico em torno do tema permite um espaço de criação, uma fertilização da mente, de maneira que quando a gente entra em processo de improvisação, todo mundo partilha a mesma freqüência. No *Apocalipse*, quando se dizia *vamos fazer a cena do juízo final*, todos sabiam mais ou menos do que se falava. Não era um julgamento qualquer; era um julgamento que tinha relação com a Bíblia, mas ao mesmo tempo era um julgamento do judiciário, e assim por diante. Havia uma pegada comum, um ódio comum às injustiças quando se falava de justiça. Tudo foi lido num primeiro momento. Minha experiência com

esse trabalho envolve muita leitura, portanto não posso imaginar um ator preguiçoso. E, num segundo momento, tem-se a afinação do tema em função desses conteúdos históricos. Essa é a base do processo.

Como a dinâmica dos ensaios pode influenciar a escrita da peça? A escrita da peça foi baseada nos trabalhos que eu fiz a partir de um processo elaborado pelos atores. No caso do *Apocalipse*, fizemos três *workshops* de quinze dias, separados por quinze dias, em que se dava um tema para o ator. Por exemplo: *como seria sua cena de juízo final? quem merece ser julgado no Brasil hoje? ou quem são os quatro cavaleiros do Apocalipse para você?* Ele tinha um tempo para trabalhar a idéia mediado pelas leituras, mas que trouxesse uma cena, com texto ou sem texto, dependendo do desafio, que colocasse em pé uma cena com a idéia do juízo final ou com a idéia dos cavaleiros do Apocalipse. Às vezes, era um problema narrativo que se apresentava: *o personagem se esgota nessa cena, mas ele continua no espetáculo; você já zerou... Como é que você evita que o personagem se perca aqui, mas continue ao longo do texto?* Tudo era transformado em desafio: *Seu personagem está morrendo, mas ele tem que cumprir um papel no juízo final. Como você o leva até lá?* Às vezes, se pedia mais de uma cena para estabelecer elos narrativos entre as várias partes.

47

Essa dramaturgia exige um novo ator? É óbvio que sim. Exige um ator que leia, que não tenha preguiça de se aculturar e que não tenha papas no gesto na hora de encenar. No *Apocalipse*, prevaleceu uma cena em que um ator mijava no outro. Tinha uma cena de sexo explícito, e a gente conversou para saber se os atores, se os protagonistas fariam, mesmo com relações afetivas apenas no âmbito do trabalho. Chegamos à conclusão de que era um limite daquelas pessoas naquele teatro e que talvez fosse um limite do teatro. Há coisas que acontecem no âmbito da cena como exercício de fantasia e há coisas que não acontecem. Sexo, foder, era difícil entre dois atores fazendo teatro, mas foi discutido. Escolheu-se porque a cena era interessante, porque a proposta dos atores era interessante. Contratamos profissionais de sexo explícito que felizmente desempenharam bem o papel, o que nem sempre aconteceu. Fora do Brasil, a maior dificuldade do Antônio era conseguir atores de sexo explícito que funcionassem.

Que tipo de exercícios são propostos para que a criação dos atores se transforme em material para o autor? Todos nós lemos um grande conteúdo de livros sobre o fim do mundo no caso do *Apocalipse*. Quando a gente está pedindo alguma coisa – um personagem ou um elo narrativo – todo mundo sabe mais ou menos o ambiente, o índice cultural partilhado por todos. Então, a produção de cenas e de palavras acontece dentro da frequência que foi pactuada, estudando, lendo essas histórias. Havia desafios específicos, cenas sem palavras ou cenas faladas, e assim por diante. Dependendo das necessidades que o grupo de criadores via no espetáculo para contar a história do julgamento dos vivos, no *Apocalipse*, a gente produzia improvisações e escolhia as melhores. O critério era a mais poderosa, bonita, forte, inteligente, criativa, segundo nossa concepção.

48 Como se dá a distribuição das funções dentro do grupo? Apesar dos atritos, eu tive experiências bastante comunitárias do que seja a criação. Não me sinto autor dos espetáculos. Fui obrigado a engolir textos que não me agradam porque faço parte da maioria, e o pacto coletivo era fechado com a maioria. No *Apocalipse*, para mim o espetáculo acabava no momento em que o juiz do juízo final se matava, e não tinha o texto bíblico que se refere a Nova Jerusalém, que é o encontro do paraíso. Apesar de ateu e de não acreditar em qualquer espécie de vida após a morte, fui desafiado pelo Antônio Araújo a produzir uma visão teatral dessa impressão do mundo, desse desejo do mundo daqui para com o outro, a existência de redenção, de paraíso. E construímos uma cena que, mal ou bem, atende a ateus e religiosos, que fala da possibilidade de uma separação entre homem e divindade, para mim, que sou ateu, e de encontro com a divindade, para quem não era.

O que achei esquisito no que a Ana disse é que essas pessoas teriam um papel mais autoral... No caso, esse trabalho requer um outro tipo de autor. Não me sinto autor do que fiz, no entanto, divido com mais dez pessoas. Não me sinto o único autor; não gosto de tudo o que está lá, no entanto, sim, eu respondo pelo espetáculo. Só para estabelecer uma linha histórica, a diferença da gente para as gerações anteriores é que existe a figura do dramaturgo, pois até o meio dos anos 70, na época de ouro da performance, os escritores tinham sido banidos da cena teatral. Apesar

das experiências dramatúrgicas que a gente conhece desse momento, brasileiras, importantes, o movimento da cena, o desenvolvimento estético do teatro, o gesto em cena, foi muito pactuado entre diretor e ator; o escritor esteve fora. A novidade é que todos os grupos estruturados em São Paulo neste momento têm um escritor ou alguém que responde por isso. É o que faz a diferença. Hoje, nos grupos de teatro, há pelo menos uma cabeça pensando: *Pára de enlouquecer. Agora, a gente tem que fazer um espetáculo, organizar essa balbúrdia, dar um sentido a essa criação. Tem que desenhar alguma coisa com ela, articular nosso pensamento.* Isso é o que o dramaturgo, o dramaturgista ou mesmo o autor, na falta deste, tem feito. Mas é um bate-papo que a gente abre depois.

Ana Maria Rebouças – Realmente, o Bonassi trabalha com várias formas de dramaturgia. Tanto com a criação colaborativa como também escrevendo seu texto com perspectiva mais autoral. Eu quis começar justamente com o seu depoimento para em seguida enfocar a forma mais autoral. Eu queria que você respondesse a esta pergunta: qual é a diferença para você entre as formas de dramaturgia? A impressão que dá é que quando você trabalha num processo colaborativo, as personagens estão começando a criar formas, começando a se criar a partir do trabalho do ator. E o autor já começa a conceber imaginariamente as linhas de força desses personagens: como vão agir, como vão se relacionar... De repente, tem um personagem que se emancipa. Várias peças de teatro tratam desse tema, o personagem se emancipando e ganhando vida própria. Então, a comparação que eu faço é essa; talvez isso crie um tipo de dinâmica na cabeça do autor, que quer levar para um lado e o personagem criado pelo ator está apontando para outro... Como você vê isso? Fale um pouquinho desse trabalho e da diferença para com o trabalho autoral.

Fernando Bonassi – A diferença básica é que num trabalho partilhado em grupo eu não ofereço nada por antecipação. Eu chego num coletivo que está estruturando alguma coisa, que tem um desejo, e toda a reflexão dramatúrgico-narrativa é feita *a posteriori*, depois dos *workshops* em que se produziu uma quantidade de cenas de improvisações a partir das quais o espetáculo se estrutura. Minha reflexão é *a posteriori*. No caso de um texto que eu entrego, a reflexão foi feita antes, proposta ao grupo antes.

As melhores encenações que eu fiz de textos que eu criei e ofereci a diretores ou atores foram profundamente mudadas ao longo do espetáculo. Porque são inteligências. A inteligência gestual do ator, a inteligência espacial do diretor não é a mesma que você tem quando escreve. Então, você é contaminado por isso. Se as pessoas estão de fato empenhadas em produzir o melhor resultado da sua idéia, é comum – na minha experiência é absolutamente comum – mexer num texto que eu considerava pronto enquanto a encenação acontecia. Sem contar do que o ator se apropria a partir daí também. No caso do *Apocalipse*, foi considerável a mudança no texto depois que ele saiu das minhas mãos. Como eu não estava em cena para defender ou ampliar para algum lado, o texto continuou sendo reprocessado, e incluídas as referências externas a ele depois de considerado pronto. Ele já foi encenado, de modo diferente, depois de publicado num livro da Publifolha. Essa é a dinâmica boa quando dá certo. Quando você consegue fazer um espetáculo que, de algum modo, conversa com o real, o bacana é que o real vai ser sempre permeável a ele. Vai ter um espaço para o real entrar e ser processado pela criação. Mas a diferença básica é que, quando você colabora, você pensa depois. Primeiro, você tem que abrir os olhos e os ouvidos e fechar a boca; ouvir o que as pessoas estão criando e oferecendo para você, e pensar. Eu não sou generoso, sou vaidoso pra caralho, mas não gozo com o pau dos outros... Então, o cara me oferece uma série de coisas que eu preciso conhecer, preciso saber de onde vem. A partir daí, produzo uma reflexão e ofereço pra ele. No *Apocalipse*, havia gestos que eu adorava e dizia: *Esse texto é uma bosta*, e eu dava um texto. Ou o contrário; o cara me dizia: *O meu gesto é bom, o seu texto é uma bosta*. E freqüentemente essas relações acabaram mal do ponto de vista pessoal porque elas são muito fortes. Quando elas acabam mal, os espetáculos ficam bem.

Cássio Pires – Boa-noite. Estou em uma mesa com este tema para falar de uma perspectiva um pouco diferente da do Bonassi porque eu não tenho muita experiência com o processo colaborativo, com dramaturgia interativa. Comecei a escrever para teatro há coisa de uns cinco anos, e, no comecinho, tive alguns flertes com o processo colaborativo e com a dramaturgia nos moldes dos “velhos tempos”, dramaturgia de gabinete: sentar, escrever uma peça. Comecei a perceber que eu me sentia mais feliz

trabalhando sozinho do que em processos colaborativos, que eu estudo, me interessam, mas como prática pessoal me atraem menos. Estava tendendo para o caminho do trabalho mais autoral, que de certa forma permanece, mas isso foi um pouco alterado pela experiência nova da Companhia dos Dramaturgos, sobre o que eu queria falar neste primeiro momento.

Em 2003, aconteceu um *workshop* nesta sala, promovido por um teatro inglês chamado Royal Court Theatre, que fez uma seleção de 20 pessoas. O Walmir Pavam, que se encontra na platéia, estava presente, a Ana Rebouças também. A tarefa de cada participante era escrever um texto. Nas conversas de saguão durante o intervalo, a gente começou a pensar em se encontrar para discutir os textos, falar sobre dúvidas, dores e o sofrimento de quem está em processo criativo. Marcamos alguns encontros à parte da programação do *workshop* para sentar e conversar. E começou a se formar, de uma maneira ou de outra, um grupo interessado em continuar as discussões – em ler uma peça do Cássio, do Walmir, da Ana, mandar tijoladas, apontar problemas. Esse é o nascimento da Companhia. Esse processo fez com que a gente começasse a estabelecer um modelo híbrido, um pé cá, um pé lá entre a dramaturgia autoral e a idéia de dramaturgia coletiva. Na Companhia, a gente não tem a perspectiva de trabalhar em processo colaborativo dentro dos termos que o Bonassi delimitou muito bem, mas na perspectiva da dramaturgia autoral, quer dizer, os autores assinam seus textos, que são postos em discussão pelos outros autores da Companhia. Sobre as discussões, é importante observar que ninguém vai colocar em questão o que se está dizendo, mas como você diz o que você pretende dizer. Ou seja, a gente tem uma perspectiva mais técnica nas discussões, questões mais relacionadas à carpintaria. A palavra não é muito boa, mas é a definição menos pior. Tratamos de conceitos mais ligados à dramaturgia e menos à visão de mundo do autor, se é que é possível fazer tal separação porque de uma maneira ou de outra, o “como” você diz expressa o que você diz. O que eu tenho experimentado ultimamente na Companhia é justamente a perspectiva de encontrar um espaço onde você consegue ser autoral, desejo da maioria absoluta dos integrantes, e ao mesmo tempo passar por um processo coletivo, interessante pelo fato de enriquecer a experiência pessoal. Quero tentar ser o mais breve possível para que todos falem e para que as pessoas perguntem também.

Ana Maria Rebouças – Quería que você falasse um pouco sobre a associação de dramaturgos. A idéia é produzir essas peças; você acha que a formação de um grupo de autores facilita, de alguma forma, a produção teatral e a inserção no circuito teatral em São Paulo?

Cássio Pires – Em um certo momento desses encontros informais, quando a gente começou a pensar realmente em fazer uma companhia, a pergunta era: o que uma companhia de dramaturgos vai fazer? Uma companhia que, *a priori*, não tem atores e não tem diretores, a não ser os dramaturgos que são atores ou diretores também. A gente vai discutir, vai promover leituras, vai publicar, vai montar? Enfim, chegamos a uma conclusão bem maluca de fazer tudo isso. Discutimos, publicamos, promovemos leituras e montamos as peças. Então, a Companhia dos Dramaturgos é também uma companhia de produtores, tendo em vista, porém, que o fomento à dramaturgia tem que vir, em primeiro lugar, dos próprios dramaturgos. A gente tem que fazer a nossa parte antes de pensar em pedir qualquer coisa. Talvez não seja a postura da Companhia, mas eu penso assim. Esse foi o ponto de partida. A idéia fundamental é essa mesmo. Além disso, a médio prazo, queremos criar um ambiente para discutir, publicar, encenar textos de autores não ligados à Companhia. Fomos contemplados com a Lei de Fomento da última edição, e uma das atividades que vamos ter durante o ano que vem é um ciclo de debates em que as pessoas convidadas são dramaturgos, estudiosos, pesquisadores não ligados à Companhia. A gente também tem a pretensão de fazer da Companhia dos Dramaturgos um centro de circulação de dramaturgia e não só de novas autorias.

Leonardo Cortez – Todo mundo começou respondendo basicamente à pergunta “por que estamos aqui”. Eu também me coloco nesse sentido. A gente está falando de novas formas de produção de dramaturgia. Eu tive uma experiência de processo colaborativo, e ouvindo o Bonassi falar, entendi por que deu tudo errado. Justamente porque eu apareci no processo colaborativo impondo coisas sem me preocupar em escutar o grupo, e no final das contas a coisa degingolou, e acabei enveredando pelo caminho da criação dramátúrgica mais autoral, de gabinete, como o Cássio disse. Estou aqui como um dramaturgo vinculado, de maneira muito estrita, a

um grupo. A Companhia dos Gansos, grupo que dirijo com o Frederico Foroni, surgiu em 2000 na ECA-USP, e já montou quatro espetáculos, dos quais três são meus. Na verdade, a Companhia dos Gansos está intimamente ligada à minha trajetória como dramaturgo, que é recente, e ter um grupo que encene suas peças é um baita privilégio para quem está no começo de sua pesquisa. Por vários motivos. Primeiro, é acreditar no trabalho em grupo, acreditar que vale a pena trabalhar com pessoas que respondam de maneiras similares àquelas duas perguntas do Eugênio Kusnet: *Por que fazemos teatro e por que fazemos essa peça?* Quando as respostas se encaixam, a gente já tem meio caminho andado para um processo de trabalho harmonioso. Sinto que existe essa harmonia dentro do meu grupo, existe essa afinidade intelectual e existe principalmente um desejo comum de falar sobre as questões que nos inquietam, que nos atormentam, que nos entristecem e que nos alegram.

Como dramaturgo, procuro estar antenado nessas conversas, nessas discussões, nessas inquietações para levar aos textos que escrevo. Não significa processo colaborativo, mas estar antenado com os questionamentos das pessoas, com a situação política e social brasileira e com esse diálogo para que a gente chegue lá, bote o texto na mesa e diga: *E aí, vem ao encontro daquilo que a gente quer dizer?* Nos três últimos espetáculos aconteceu, e realmente estou bem satisfeito com esse começo. É uma fase da minha vida que tem prazo pra terminar porque grupo é assim mesmo, tem prazo pra terminar. O Plínio Marcos já dizia que grupo tem que durar cinco anos. Não sou tão radical nesse sentido; acho que pode durar bem mais, mas é natural que as pessoas alimentem discordâncias ou comecem a optar por novos caminhos já que a gente tem que enfrentar n-dificuldades pra fazer teatro no Brasil. Todo mundo conhece a pindaíba, sabe o quanto é difícil seguir essa trilha. Acredito ser mais fácil uma trajetória de grupo, de conjunto, quando se tem afinidade de pensamento e entendimento interno do que a gente acha importante ser dito em matéria de teatro. Ser dramaturgo numa companhia onde eu também sou ator me leva a um contato muito íntimo com minha própria obra e à possibilidade de aprimoramento do texto dramático no decorrer dos ensaios, no decorrer da temporada. O Samir disse a mesma coisa com relação à *Entrevista*; ele está enxertando o texto dirigido pelo Lazaratto

durante a temporada. Já aconteceu comigo nos espetáculos anteriores e agora em *Escombros*, ou seja, a peça vai sendo aprimorada, burilada, a gente vai tornando prolixo o que era sintético, vai sintetizando o prolixo, bota poesia no que tava muito concreto e vice-versa.

Eu gostaria muito de publicar as peças que escrevi, mas gostaria de publicar todas as peças que já foram encenadas porque existe uma diferença enorme entre o resultado final da peça encenada e a peça que você botou na roda pela primeira vez. É bacana o dramaturgo, nos tempos modernos, ficar atento para essas possibilidades, para as contribuições do grupo, dos atores, do diretor, e ter maleabilidade para que o resultado final se aprimore desde que o processo não se confronte com o que você acredita necessário dizer dentro da peça, não se confronte com seu grande objetivo como autor. Eu queria trazer o testemunho de um dramaturgo intimamente ligado a um grupo neste momento da minha carreira, que já escreveu três textos nessa toada e que está aprendendo muito com a prática. Um cara que entende o baita privilégio que é escrever e depois encenar.

54

Minha escola foi sempre a escola de ator; acho que o dramaturgo tem que ouvir o ator, tem que atentar para aquilo que cabe na boca do ator, que flui através do corpo e da voz do ator. Nesse sentido, pessoalmente, acho que a experiência de ator me ajudou muito na hora de escrever, na assimilação da carpintaria teatral, nesse caminho de entender o que flui e o que não flui, o que possibilita o jogo teatral e principalmente o que possibilita a verdade no jogo teatral.

Ana Maria Rebouças – Queria questionar um pouquinho, ou relativizar, a afirmação de que você é um autor de gabinete. Conforme sua própria fala, *existe sempre uma possibilidade de reescrever; a gente enxerta a partir dos ensaios*. Hoje em dia, há uma prática muito grande de passar o texto por leituras dramáticas e por comentários em várias instâncias antes de sua estréia. A facilidade com que antes um autor podia se posicionar no mundo é porque existia uma realidade mais simples e um contexto político e econômico menos obscuro do que hoje. Você tem impressões, pois a leitura do mundo está mais difícil. A procura de diálogo entre o

grupo, com outras pessoas e através de leituras já é uma postura diferente da que se tinha, por exemplo, até os anos 60 (como o Rubens Rewald colocou muito bem aqui no primeiro dia), quando a falta de comunicação entre a instância de produção do texto e a de encenação era total. Quer dizer, você tinha um texto pronto que, de repente, era a última palavra do dramaturgo, literalmente, que estava lá, e você tinha que falar aquilo.

Leonardo Cortez – O termo “dramaturgo de gabinete” não existe no sentido de que ele pode se dar ao luxo de se enclausurar no gabinete e se desantentar do mundo exterior. Acho que tem que abrir o ouvido, calar a boca, escutar as pessoas, observar. De fato, o diálogo estreito estabelecido com meus colegas fomenta minha criação antes, durante e depois de a peça ser escrita. Nos anos 60, pra muitos autores, o inimigo era visível: ditadura, opressão e tudo mais. Veio a liberdade política e o inimigo se diluiu em questões que agora, nesse quadro de falência moral e ética, estão se revelando com mais força e contundência. A gente está diante, infelizmente, de uma situação de desmoronamento dos valores éticos e morais em vários segmentos; na política, na cultura, na educação, e, diante disso, os dramaturgos estão reencontrando novas motivações pra escrever. Da angústia surge a necessidade de colocar as cartas na mesa, de promover a discussão, a reflexão. Essa quantidade enorme de textos produzidos é muito em função do momento conturbado e difícil que o país está vivendo e da necessidade que a gente tem de falar sobre isso.

Mário Bortolotto – Em primeiro lugar, não me considero autor de gabinete, sou autor de kitinete. Eu escrevo na minha kitinete, sozinho, e um dia, quem sabe, eu seja escritor de casa de campo ou escritor de apartamento de três quartos... vou tentar chegar lá. Sou totalmente avesso à idéia de processo colaborativo, sou um escritor radical, escrevo em casa, gosto daquela luzinha acendendo no computador. Quando ela vem na minha cabeça e acende, começo a escrever. Sou bem antigão, tenho 43 anos, velho pra caralho. Não vou mudar, entendeu? Nunca gostei desse negócio de processo colaborativo e nunca vi um texto que me agradasse produzido em processo colaborativo, que eu tenha visto e comentado: Pô, que texto legal! Nunca gostei nem me senti inspirado para tentar fazer

algo assim. Existe um preconceito, hoje em dia, de algumas correntes de teatro que chamam de autor de gabinete o cara que escreve, que tem suas próprias idéias. Tem o novo ator que quer falar... Se o novo ator quer falar, vai escrever seu texto, ô maluco! A Ana, logo no começo, disse que vários textos meus estão sendo encenados em São Paulo. Se o ator não estivesse interessado em falar meus textos, eu seria um autor solitário, com meus textinhos na gaveta, não estaria sendo tão encenado. E olha que eu, porra, eu recuso pra caralho, bicho. Neguinho liga lá em casa: *Meu, posso montar seu texto? Depende, cara. Vamos conversar.* Se o cara diz: *Eu tenho uma visão diferente sobre seu texto... Vai tomar no seu cu, vai escrever você.* Não tem esse papo comigo, eu não deixo montar. Sempre autorizo por mês, depois eu vou lá assistir. Se o cara mexeu no meu texto, eu tiro dele. Não tem esse negócio. Cada um na sua. Se você escreve, vai escrever; se você sabe atuar, atua; se sabe dirigir, dirige; sabe fazer sonoplastia, vai fazer sonoplastia. Eu não consigo entender esse negócio de ator querendo dizer pra mim como é que eu tenho que escrever, caramba. Vai escrever, meu, se quer escrever. Não tem problema, não tenho preconceito. Quanto mais dramaturgo tiver no mundo, melhor; não tenho problema nenhum com isso. Só queria deixar bem claro que eu sou radical mesmo, ao contrário do resto da mesa que ainda tem uma certa convivência com essa coisa de processo colaborativo. Mesmo que eles se considerem escritores de gabinete, ainda ficam pensando: *Talvez eu possa conversar a respeito...* Eu nem converso, não quero conversa sobre isso, e gostaria muito de ouvir agora o Samir Yazbek.

Ana Maria Rebouças – Quando você acaba os textos, você coloca um ponto final e não mexe mais?

Mário Bortolotto – Não, de jeito nenhum, eu mexo muito no texto, mas não porque alguém me disse que eu tinha que mexer, não porque alguém veio dar palpite no meu texto. Eu fico enxergando meu texto e vendo o que precisa ser mudado. Se eu for publicar uma peça minha, hoje, de 1984, fatalmente eu vou mexer muito nela porque minha cabeça é outra, mas foi minha cabeça que mudou, não foram as pessoas que estão trabalhando comigo que fizeram mudar a minha cabeça. Foram os livros que eu li, foram os filmes a que assisti, foram as pessoas com quem eu

conversei na mesa do boteco sobre outros assuntos que não o meu texto. É só isso. Claro que eu vou reescrever sempre. O Samir faz muito isso, ele reescreve o tempo inteiro. Toda vez que encontro o Samir, ele reescreveu cinco páginas do texto dele. Seria legal ouvir o Samir falando sobre o processo de reescrever.

Samir Yazbek – Eu entendo bem o que o Bortolotto está dizendo porque tenho uma tendência a encarar muito do que nós estamos vivendo hoje enquanto processo de discussão em torno da dramaturgia em São Paulo como uma deficiência nossa em saber escrever um bom texto de teatro. Eu não chegaria ao ponto de generalizar e dizer que todo texto escrito em processo colaborativo é resultado da deficiência do autor porque eu acredito que o teatro é democrático, assim como a arte, assim como a vida... e comporta as mais diversas formas de se fazer um trabalho e um espetáculo. Porém, me coloco como um apaixonado, um amante da dramaturgia, e isso há muito tempo. Então, o meu olhar é muito autoral no sentido de entender o texto teatral como um corpo fechado em si. Eu lembro bem quando começou, como começou: começa com leitura. Sempre vi o texto teatral como uma obra de arte; o bom texto teatral como um quadro, uma música, um filme, e acho que aquele texto tem um autor, e esse autor se chama dramaturgo. Evidentemente que não sou bobo de ter fechado os olhos para um momento, para um período em que a figura do dramaturgo não estava tão evidenciada assim em São Paulo e no Brasil, e é senso comum dizer que foi a década dos encenadores, entre os anos 80 e 90, em que nós sentimos que o palco tinha sido invadido por uma série de experimentações cênicas, vindas de diretores bastante talentosos e bastante ousados. E o mesmo se poderia dizer a respeito do trabalho do ator, do intérprete. Durante esses anos todos, eu, por algum motivo que a gente... não sei se é o caso de tentar destrinchar quando a gente fala em paixão, quando a gente fala em amor... eu continuei esse tempo todo muito ligado no texto.

Eu tinha como meta ser um bom dramaturgo, um bom autor, e persegui com muita ênfase e continuo perseguindo. Muitas vezes, me senti e me sinto despreparado para o tamanho da minha ambição. Então, toda colaboração que um texto meu possa receber durante o processo de encenação –

de um ator, de um diretor, do público, ou como o Bortolotto disse, da minha própria visão e do meu próprio trabalho – eu tenho encarado como deficiência minha. Minha ambição, minha última ambição seria chegar a um ponto tal de poder (é confissão de um desejo; evidentemente, sei que está longe de se tornar realidade), um dia, escrever um texto que eu, antes de qualquer pessoa, considere irretocável. É o meu desejo. Enquanto não acontece, tenho me beneficiado muito do trabalho com as pessoas com quem eu tenho feito minhas peças. E essas pessoas, sou eu que tenho procurado; eu preciso me empenhar muito, hoje em dia, para que meus textos sejam montados. Num determinado momento, trabalhei como ator, depois como diretor e tenho trabalhado muito como produtor, não no sentido de quem põe dinheiro, mas também nesse sentido porque em todas as minhas peças, até hoje, eu só fiquei devendo, dívida em cima de dívida. E não pára. Apesar de todo o reconhecimento da crítica, apesar de um eventual sucesso de público, apesar de um prêmio aqui, de um prêmio acolá, sempre foi uma grande dificuldade do ponto de vista financeiro, da realização prática. Continua sendo a mesma história: é preciso muito trabalho, muito esforço para se colocar uma peça em pé. Nesse processo – voltando à trilha porque quando falo em dinheiro, me perco totalmente; em dívida, eu me perco mais ainda (risos). O objetivo principal de colocar esses trabalhos em pé é ver até onde o texto se sustenta dentro do meu projeto, dentro da minha ambição de construir um texto que se fecha em si. Enquanto isso, eu me cerco de pessoas com quem eu possa aprender alguma coisa. Tenho muito cuidado, ao produzir esses trabalhos, de me cercar de atores, bons atores, gente que constitua um corpo de parceria que me ajude nesse processo, gente inteligente, gente talentosa, gente preparada, gente sensível que eventualmente me ajude no que considero deficiência minha. Eu percebo que tenho melhorado. Como? Na medida em que começo a sentir uma segurança maior nesse processo que se esgota quando o texto sai do meu gabinete, da minha sala, do meu quarto. Tenho procurado estender ao máximo esse processo, o que não significa que quando o texto for encenado, não vá sofrer nenhuma alteração. Aí, cai no que o Mário estava dizendo: vai precisar de muita argumentação, uma conversa muito boa para dizer: *Este texto não está certo. Por que não está certo?* É essa a maneira como estou vendo o desenvolvimento.

Do ponto de vista muito concreto da cena em si, o trabalho dos atores pode contribuir em coisas muito específicas do *métier* teatral, que alguns dramaturgos têm muito bem desenvolvido no seu imaginário. Então, é a velha diferença: texto literário é uma coisa; texto escrito para ser dito é outra; texto escrito para ser encenado é ainda outra. Tem gente com um imaginário cênico, teatral, às vezes até antenado com as novidades, mais desenvolvido do que em outras pessoas. E gente que precisa de um contato mais próximo com a cena para que o motor seja alimentado.

Não é simples fazer uma leitura do mundo hoje. Para os grandes autores, para esses que eu citei e para mais uma série deles, nunca foi simples. É difícil fazer distinção entre carpintaria teatral e visão de mundo, processos de maturação de um autor, às vezes muito demorados. Não é simples, através do teatro, expor, expressar sua visão de mundo, que dê seu recado dentro de uma linguagem específica que exige, sim, conhecimento de conceitos e de técnicas. Alguns nascem com elas ou as desenvolvem rapidamente. Outros precisam aprender mais. Eu me considero no grupo que precisa aprender, trabalhar e estudar bastante. Vejo muito teatro e tenho tentado me alimentar desse universo em benefício do que quero dizer. Às vezes, é muito fácil dizer que ficou mais complicado. Eu não sei o que é simples. Se você pegar, por exemplo, um autor como o Nélson Rodrigues, e pensar que ele ficou; se nós imaginarmos quantos não ficaram pelo caminho pra ele ter ficado... Muita gente ficou pelo caminho. Muita gente escreveu teatro na época em que ele escrevia, no entanto, não falamos sobre essa gente. Hoje. Talvez não falemos jamais. Não é tão simples assim, não foi tão simples assim. Acredito eu que nunca vai ser.

Ana Maria Rebouças – Existe um momento na história do teatro em que a estrutura dramática começa a ser questionada, toda a dramaturgia construída através do diálogo intersubjetivo, do conflito entre personagem. O Peter Szondi trata disso na *Teoria do Drama Moderno*. Começam a se criar outras formas de desenvolver a dramaturgia com o Brecht, e mesmo antes, com Tchekhov, Ibsen, que têm grandes falas introspectivas que não se desenvolvem através desse diálogo que carrega a ação. É nesse sentido que hoje existe a procura de uma forma nova e uma dificuldade de entender o mundo porque muitas certezas que durante o século XX foram

construídas, de uma filosofia política que levasse os homens à felicidade ou fizesse com que a humanidade encontrasse uma forma de convivência pacífica, entraram em crise. São questões em que todo dramaturgo tem que pensar. Como decodificar isso numa estrutura dramática?

SamirYazbek – A crise do diálogo. Quantas vezes já escutei isso? Li o Peter Szondi para tentar entender a cabeça dele. Cada autor vai ter que decidir por si só. Conhecendo a teoria teatral, não conhecendo a teoria teatral, estudando mais ou menos, essa é uma resposta absolutamente individual. Não estou dizendo que dentro de um grupo, de um processo colaborativo, não possa haver um autor. Nem estou dizendo que o autor não possa criar uma obra autoral nesse sentido que nós estamos falando, dentro de um processo colaborativo, absolutamente. Não estou colocando uma coisa contra a outra, simplesmente tenho me preocupado em reservar um espaço de liberdade para que a gente também não fique engolindo certos pressupostos, por exemplo, esse da crise do diálogo intersubjetivo. Existe um processo de desconstrução e existe um processo de construção. De pessoas que estão escrevendo e que não necessariamente estão pensando se esse diálogo é mais ou menos intersubjetivo do que aquele. De repente, nós podemos ter coisas incríveis saindo desse processo libertário de autoria. É claro que existe um modelo de dramaturgia que já foi ultrapassado. Quem sou eu para dizer o que foi ultrapassado? Quem sou eu também para dizer que o que eu faço é melhor do que aquilo que eu considero ultrapassado? É um território muito delicado para nós falarmos num tempo em que o básico não se conhece. Eu dou alguns cursos de dramaturgia, e as pessoas vêm falar da crise do diálogo, mas elas não sabem o que é diálogo! Como é que falam da crise de uma coisa que elas não conhecem? Desculpe a minha empolgação. É porque é um assunto que me faz vibrar muito porque eu vejo isso: “a crise do personagem”. Não seria melhor entender o que é personagem do ponto de vista clássico? Do ponto de vista mais banal e tradicional, pra se entender como é que a gente chega à crise do personagem? Ou à crise da trama, ou à crise de tudo? É esse o meu receio. Nesse sentido, quero preservar o espaço do dramaturgo como espaço de investigação. Como espaço de estudo, aprofundamento daquilo que não se conhece para, quem sabe, dependendo da genialidade, do talento, da vontade, do desejo, do impulso

do autor conseguir dialogar com esse cânone mais tradicional. Porém, se nem o básico nós conhecemos, eu não vejo muito sentido em falar sobre a ruptura desse básico.

Ana Maria Rebouças – Eu acredito que o diálogo no teatro vá continuar existindo. É uma das coisas que constituem e sempre constituíram o teatro, mas acho que vai mudando de caráter. Eu fui assistir no domingo à peça do Leonardo Cortez. Ela tem uma estrutura dialógica, mas tive a impressão de que as coisas agem. Os personagens não são agentes porque estão muito passivos diante da situação. O cenário age. As coisas vão desmoronando, vão caindo... é quase uma metáfora do Brasil. Os personagens, enquanto isso, continuam com um diálogo completamente inócuo, ignorando a realidade que está em torno deles. Eu queria que o Leonardo comentasse.

Samir Yazbek – Eu quero ver a peça do Leonardo. Acho que pode ser brilhante. É a visão do Leonardo. Por que eu vou estabelecer essa visão como uma visão única?

61

Ana Maria Rebouças – Não, não, não estou querendo estabelecer isso. Estou dizendo que existe possibilidade de sobrevivência do diálogo e estou citando a peça do Leonardo justamente como uma possibilidade.

Samir Yazbek – Eu acho que existem – quero frisar bem isso – eu acho que existem tantas possibilidades quantas saídas possíveis os autores, os artistas e os criadores conseguirem encontrar dentro do seu repertório, dentro do seu talento, dentro do seu conhecimento. Eu só fico preocupado quando a gente começa a estabelecer alguns elementos: *o personagem não pode mais agir*. Eu conheço um monte de gente que age. Faz um monte de cagada, mas age. Conheço muita gente que não age, conheço muita gente que faz isso, que faz aquilo. Deixa que cada um descubra, pronto.

Ana Maria Rebouças – Alguém tem algum comentário? Quer fazer alguma colocação?

Se alguém do público tiver alguma pergunta...

Alguém – O *Apocalypse* foi publicado?

Fernando Bonassi – Foi, pela Publifolha.

Alguém – Já foi encenado novamente?

Fernando Bonassi – Foi, algumas vezes depois da publicação.

Alguém – Pelo grupo do Antônio Araújo?

Fernando Bonassi – Pelo mesmo grupo.

Alguém – Você acredita que o texto sobreviveria a um outro grupo? Você acha que se um outro grupo montasse, iria ser da mesma maneira? Aposto que não iria, mas...

Fernando Bonassi – Não. Tem uma coisa tão encarnada naquelas cenas... é uma coisa de lavra tão íntima daqueles atores, que eu fico curioso de saber. Eu acho possível. Como experiência teatral, claro que sim.

Alguém – O *Paraíso Perdido*, as outras da trilogia toda também?

Fernando Bonassi – As outras são peças que eu conheço como espectador; eu não as escrevi, não sei a quantidade de participação dos atores; eu não sei se ficam em pé independentemente da encenação do grupo. Minha posição pessoal é que tudo é encenável. A lista telefônica é encenável. Um dos melhores espetáculos que eu vi eram o Arnaldo Antunes e a mulher dele lendo uma lista telefônica no Teatro Lira Paulistana. Uma experiência verbal, verborrágica, louca, insana. Eu diria que, como princípio, me interessa que palavras e gestos se fundam. Eu preciso dizer que aquilo é resultado de vivências íntimas daqueles atores. E que seria muito curioso. Ao contrário de um texto que você escreve, mesmo em processo colaborativo, que tem uma vocação narrativa maior. Se a gente tivesse contado uma historinha, eu diria de cara que sim porque tem uma experiência narrativa que interessa às pessoas. Ouvir uma história

também entretém o espectador. Como aquela não é uma peça narrativa, mas uma peça de esquetes articuladas segundo um sentido não narrativo, fica esquisito. Pessoalmente, adoraria ver. Acho difícil. Não aconteceu com o Teatro da Vertigem, que eu saiba, até hoje. No caso do *Danton*, houve troca de elenco; atrizes engravidaram, outras enlouqueceram, e o texto ia sendo reapropriado por novos atores, que colocavam novos gestos. Aí, o índice de colaboração é menor porque a gente não estava aberto para reescrever o texto. Não sei como o ator se sente, não sei...

Alguém – Não há problema, então?

Fernando Bonassi – Não há. Na minha maneira de entender, não. Adoraria ver essa experiência na mão de outros.

Alguém – Bortolotto, você assistiu à *Hysteria*? (risos) Era uma peça que envolvia o público, e a dramaturgia envolvia um pedaço da história do público. Eram umas internas, dividia-se a platéia masculina da feminina; a feminina estava dentro do espetáculo. As loucas chegavam e diziam: *Você lembra o dia do seu casamento?* para uma mulher (espectadora) do lado. Ela respondia: *Lembro. Como era seu vestido?* Ela (a espectadora) contava. A cada dia, a dramaturgia era diferente. Tinha a participação da história do público no meio da dramaturgia. É uma base dramatúrgica do texto. Queria saber sua opinião.

Mário Bortolotto – Eu acho que deve ter gente que gosta disso aí (risos), e as pessoas vão assistir. Eu, por exemplo, fiquei sabendo que era assim e não fui porque não me interessa, detesto qualquer coisa interativa, não quero ninguém enchendo o meu saco quando vou assistir a uma peça. Eu gosto de sentar e ver a porra da peça, entendeu? Eu não quero ninguém sentando no meu colo, ninguém falando comigo, me perguntando coisas. Estou lá pra assistir a uma peça, gosto de ser um agente passivo do espetáculo. Respeito pra caramba, deve ter lotado, um monte de pessoas foi assistir, deve ter sido lindo, mas não me interessa como espetáculo de teatro. Assim como não vou ver Zé Celso porque não quero porra caindo na minha cabeça. Ouvi dizer que neguinho fica batendo punheta lá em cima e caindo porra na cabeça do público, brother.

Cada um, cada um, entendeu, bicho?

Ana Maria Rebouças – Para quem gosta de teatro de interação, eu lembrei que vi na semana passada a peça do Cássio, que tem uma cenografia que envolve o público, é um vagão de metrô, praticamente; o público entra como se fosse passageiro, e os atores têm um diálogo muito próximo com ele. Às vezes, com possibilidade de improvisação. Eu queria perguntar para o Cássio se quando ele escreveu o texto ele já pensou na estrutura ou foi uma opção da direção?

Cássio Pires – É bem confuso. Na primeira versão do texto, em 2002, eram as três linhas do metrô para se fazer em palco italiano. Foi a primeira peça que eu escrevi. Comecei a trabalhar com algumas experiências de texto com cena simultânea. No *workshop* do Royal, o *Perímetro*, texto que eu fiz, já lidava com essa perspectiva. Depois, teve uma coincidência. A Ana Roxo, que dirigiu o texto, também tinha interesse por cena simultânea, e a gente viu no *Mais Um* essa possibilidade. Eu tinha intenção de rachar essas linhas, fazer um espetáculo em que o público escolhesse uma das três e visse sob apenas um ponto de vista, o que implica transformar uma questão que estava no conteúdo da peça em sua forma. Eu e a Ana tínhamos vontade de fazer um espetáculo dessa maneira. Eu tinha uma diretora, havia uma vontade comum, então resolvemos fazer. No começo deste ano, fiz uma versão da peça dividindo as linhas. Em termos gerais, é isso. A idéia de separar as linhas do metrô foi influenciada por uma pesquisa que começou depois... isso não é pesquisa, mas uma curiosidade minha de trabalhar com cena simultânea.

Ana Maria Rebouças – Hoje em dia, muitos textos não prevêm exatamente uma forma fixa, definida de como vai ser encenado. *Agreste*, do Newton Moreno, é um texto narrativo, mas a direção dividiu as vozes e criou uma outra estrutura a partir da cena.

Cássio Pires – É uma possibilidade. Eu vou, de certa maneira, na esteira de raciocínio do Samir e do Mário. Têm surgido formatos de texto diferentes do que se fazia nos anos 50 e 60 no Brasil, e a gente cria a impressão de que tudo é novo, o que não é, não é mesmo. Em segundo

lugar, não se faz só isso. A composição desta mesa é interessante, com muitas divergências, o que é rico, e acho que posso falar bem sobre isso porque todos os autores presentes foram, de uma maneira ou de outra, em maior ou menor grau, objeto de estudo do mestrado que concluí há pouco. Existe, por exemplo, o formato do texto do Newton no *Agreste* ou no *Três Cigarros*, do Bonassi, que também trabalha com estrutura narrativa bastante marcada, mas a gente precisa voltar a pensar em estruturas *a priori* mais tradicionais, como vários textos do Mário e do Samir que estabelecem personagens, conflito, contam uma história. Lendo os textos com atenção, vi que as estruturas não são necessariamente tradicionais, mas dialogam com estruturas tradicionais, elas já contêm várias novidades. São interessantes e retratam bem o pensamento da nossa época. Voltar a atenção para esse tipo de dramaturgia, que às vezes negligenciamos porque existe alguma coisa nova (não tão nova assim, pois encontramos seus ecos no passado), é um trabalho que a gente precisa fazer.

Ana Maria Rebouças – A gente não precisa entrar em considerações de mérito. São válidas todas as formas eficientes porque criam uma estrutura. Ao mesmo tempo, sinto uma procura num outro sentido. Você pode dizer que a estrutura do *Mais Um* já apareceu no *Último Carro*, mas ela soma alguma coisa diferente porque há diálogo com o espectador. Esses elementos que vêm da história a gente sempre vai ou não valorizar e reformular. Várias peças do Samir reformulam... *O Fingidor* tem uma questão poética, não é uma peça que só reproduz as formas, os modelos; *A Entrevista* também tem outros elementos. Existe aí um patrimônio técnico, de carpintaria, de como se escreve uma peça, mas existe também a possibilidade de sempre retrabalhar os elementos de forma inovadora.

Leonardo Cortez – É fascinante a possibilidade de um texto ter várias interpretações. A vantagem de ser autor vivo, além de não estar morto, obviamente, é que você pode acompanhar esse processo, até ir contra ele e tomar o texto do cara, como o Bortolotto fez, mas é sempre importante a gente ficar atento, como autor, aos critérios. Qual é o grande objetivo do encenador quando ele pega seu texto e subverte o cenário e tudo o mais? Se é reforçar o que você tem a dizer com a peça, beleza, pode ser uma nova visão, uma reinterpretação, algo que vai colaborar com o

seu texto. Agora, se vai contra, cabe a você frear. De qualquer maneira, daqui a pouco a gente morre, e se Deus quiser vão aloprar nossos textos. Nossa família vai cuidar durante 50 anos, e se Deus quiser, vão continuar subvertendo. É sinal de que o texto sobrevive, tem qualidade. É por isso que a gente vê Brecht, Shakespeare e outros textos sendo montados a torto e a direito, de tudo quanto é jeito.

Fernando Bonassi – Não concordo. A experiência narrativa é suficientemente ampla para não se escolher uma. A idéia de que a gente deve conhecer os manuais narrativos é um equívoco. Pra mim, a literatura é uma experiência que alivia o fato de que a gente nasce pelado e morre sozinho. Isso não é forma narrativa; é um modelo de realismo que prevaleceu, e a gente fica escrevendo, querendo macaquear cinema, macaquear televisão. Acho importante conhecer a idéia de que há uma dramaturgia estruturada ou que há uma estrutura dramatúrgica para contar bem uma história. No século XIX, o Propp fez um livro chamado *Morfologia do Conto Fantástico*, em que ele analisou duzentos contos: quando a princesa salvava; quando a princesa era salva; quando o príncipe intercedia... Pegou duzentos mil contos fantásticos e trabalhou as recorrências... coisas que depois esse Sid Field, esse inferno de manuais de roteiros, reproduz. Reproduz pra fazer um telefilme de 60 minutos na HBO, propriedade da direita católica americana que tem uma maneira típica de entender como é que se conta uma história, que prevaleceu na indústria cultural. Minha experiência literária de ler Henry Miller e bater punheta ou a primeira emoção que tive com a literatura é física. Pra mim, teatro é um cara e um texto. Ou um cara. O teatro ideal pra mim é o escritor que interpreta seu texto ou o ator que pode escrevê-lo. São modelos únicos. É o Steven Berkoff, a Denise Stoklos, cujo resultado teatral eu não aprecio, mas o modelo de produção me interessa. Tem uma coisa reacionária em defender a narrativa estrutural, sim, porque minha experiência da arte é física, é outra, minha viagem é outra. Não que haja uma prevalência do novo, mas o que é forte permanece. A gente... bobou, estamos gravitando em torno do Beckett até hoje, que é um inferno de qualquer modelo; não tem modelo no Beckett. Tem uma força viva, tem um desejo fodido de dizer que o mundo acabou, que isso aqui é uma merda. Ele produz espetáculos em que tudo está a serviço da construção da idéia de que nós somos uma espécie falida. E

está cagando pra narrativa. A gente vai ver o espetáculo – eu vou, eu gosto, é uma questão de gosto. No limite, é uma questão de gosto. Mas é preciso dizer que a experiência da arte não é necessariamente enquadrada por um projeto, por um processo de estudo, das conquistas dramáticas porque a gente fica numa faixa muito estreita.

Em cinema, é muito claro porque cinema é uma coisa que a força da grana ergue, mas principalmente destrói as coisas belas, que é a produção de uma visualidade, de um tipo de realismo, de uma evolução de personagem que é reacionária, um modelo que não é o da minha vida. A história não se constrói somando pedaços. Pegar o terceiro pedaço destrói o segundo; o quarto pedaço inviabiliza o sexto. É um jeito de se impressionar com o mundo. Acho isso profundamente pesquisante. Não estou defendendo a anarquia, mas que cada obra boa pra caralho funda a sua forma. Portanto, a discussão é sempre forma, é como você vai regurgitar o que você assimilou. E é sempre pessoal. Não acho que se tem que estudar narrativa com profundidade além dessa de conhecer o modelinho de realismo, que é infernal na televisão... A gente quer chegar a ele. Às vezes, eu identifico entre meus pares o desejo de chegar a produzir um bom telefilme. Acho pouco para quem faz uma coisa miserável como o teatro e que tem a obrigação de ser crítico. Não estou falando de política, estou falando da vida. Moral. Moral é mais importante que política, aliás, estamos vivendo isso agora. É importante dizer que a pesquisa do dramaturgo não é necessariamente uma pesquisa de técnicas narrativas. Rejeito isso. Eu não tenho nenhuma técnica narrativa e estou sobrevivendo, ou seja, há espaço para a ausência de técnica. Ou técnica é isso mesmo, quatro ou cinco idéias de como estruturar um personagem. Os manuais de roteiro são um inferno, eles amesquinham a cabeça das pessoas.

O problema não é a gente contar bem uma história, mas saber se estamos preparados para colocar outras opções ao espectador. Elas são consistentes com o que a gente quer dizer? Não acho que a busca da correção narrativa faz um escritor. Mesmo um escritor de narrativas. Os melhores escritores de narrativa são caras que tropeçam. Dostoiévski é um inferno como narrativa, no entanto, não há texto mais belo. Eu curto pra caralho. Peguei *Recordações da Casa dos Mortos* e tirei o que era

descrição, imaginando que faria um roteiro. Ficou reduzido a um oitavo porque, no século XIX, o neguinho tinha que descrever a cor da parede, a cor da porta, a maçaneta... Hoje, o Bortolotto escreve que fulano entra na sala e senta, e todo mundo sabe o que é. Temos um patrimônio de gestos e de idéias que nos permite ser justamente mais lisos com o que é real. Partir para outras alternativas, alternativas psiquiátricas de texto, não psicológicas. É importante dizer isso porque minha tarefa não é a do cara que aprende uma técnica e depois desenvolve, aperfeiçoa uma canaleta da vida. A experiência da arte é mais arrebatadora do que o pensamento. Nisso eu concordo com o Samir. O pensamento não ajuda, mas a disciplina criativa, de perseguir o seu objetivo, seja ele qual for, funciona. E isso funda sua forma; quando é bom, cada um encontra a forma. Acho terrível: *Putá, tenho uma boa idéia aqui, tem uma coisa fervendo nessas pessoas, nesse encontro, algo que se lê no jornal...* O próximo pensamento é: *Como é que eu conto uma história?* Estou com o saco cheio de ouvir história. Pra mim, história é telenovela. É uma idiota a fim de casar e um imbecil a fim de fazer um milhão de dólares. É a isso que foi reduzida a dramaturgia de televisão, o que está amesquinhando a população brasileira porque não tem outra forma de ver histórias. Prefiro ver exorcismo de evangélico porque tem uma força cênica maior do que a telenovela. Descolado do aspecto religioso, tem.

Samir Yazbek – Bonassi, tem que tomar cuidado com o seguinte: você pode não saber exatamente o que você sabe. Quando você procura o seu caminho de fundar uma forma a partir da necessidade de dizer algo, tem muita coisa que está por trás de você, que é o seu repertório. A gente precisa tomar cuidado quando diz isso em público. Você pode falar por quê? Porque você conhece isso, isso e isso e não se dá nem ao trabalho de pensar no que conhece porque já está dentro de você. Quando você quer subverter, sua necessidade de subverter às vezes faz com que você chegue a determinado resultado por conta do que já sabe, por conta do que você já leu, por conta do seu repertório.

Fernando Bonassi – O meu medo é exatamente o seu, só que invertido. Se começarmos a postular regras, a gente afasta as pessoas da literatura.

Samir Yazbek – Claro, claro, mas o caso aqui não é postular regras, é dar estatuto de obra. O que o Cássio disse de pensar a dramaturgia como estrutura... estrutura mesmo, quer dizer, a forma e o conteúdo como uma coisa única, é maravilhoso. Essa é a missão de todos nós. Agora, como é que a gente chega lá? Todo mundo, de certa forma, se pergunta, e o que eu acho bacana nisso é dizer: *Olha, existem mil, um milhão, cinco milhões, dez milhões, existem infinitas formas*. Nós não podemos fechar.

Fernando Bonassi – Não, acho que temos que abrir.

Samir Yazbek – É um paradoxo. A gente não pode fechar, por um lado, e por outro lado, a gente tem algumas coisas que são básicas. A gente tem que trabalhar nessa corda bamba.

Mário Bortolotto – Eu acho o seguinte: tem várias maneiras de preparar Neston, cada um pode escolher a sua, é só isso. Nem eu, nem o Samir, nem o Leonardo, nem o Cássio está em busca desse tipo de teatro. A gente, na verdade, subverte o tempo inteiro com a nossa dramaturgia. A única coisa que estou defendendo aqui é o fato de você ser um dramaturgo totalmente autoral, você responde pelo seu trabalho, pelo seu texto. De maneira nenhuma sou contra a ausência de conflito, ao monólogo subjetivo, introspectivo... Se for um monólogo superintrospectivo, que não tenha começo, meio e fim, não conte uma história nem nada, mas me instigar, pra mim é ótimo. É dramaturgia como qualquer outra. Tiro o texto do cara quando ele quer mexer no que escrevi. Se o cara quer colocar o ator de ponta-cabeça, o problema é dele, do diretor, é trabalho do diretor. Se quiser fazer o tempo inteiro o cara correndo para lá e para cá de ponta-cabeça, falando aquele texto, o problema é dele. O que eu não quero é o cara mexendo no meu texto. Eu pensei muito naquela palavra para que um filho-da-puta venha colocar um sinônimo. É isso que não dá, bicho. Na verdade, tem toda uma sonoridade que eu quero ouvir no texto, que eu respeito, que foi pensado, que não foi cagado. Eu pensei muito naquilo. De alguma maneira, você está maculando o meu trabalho. Isso eu respeito muito. Queria deixar claro pra não parecer: *O Mário quer que o ator realmente entre e sente na cadeira*. Não. De repente, não tem

cadeira, o diretor optou por não ter cadeira, quer sentar no chão, quer sentar no teto, de ponta-cabeça, cenário da Daniela Thomas, em que tudo fica pendurado. Está tudo certo, não tem problema.

Ana Maria Rebouças – Todos aqui têm uma pesquisa dramatúrgica. Nenhum reproduz essas estruturas. Eu acho que, às vezes, é inconsciente, é uma percepção que vem da sensibilidade contemporânea. Já que a gente chegou a essa questão da forma, eu queria que vocês falassem rapidamente da sua relação com o computador. Eu imagino que todos usem computador e acho que isso pode determinar uma mudança na forma de escrita. Na Renascença, com a criação da imprensa por Gutemberg, houve uma série de modificações na própria narrativa, que, de oral, passou para a forma escrita. Com a revolução tecnológica – muita gente ainda tem preconceito –, podemos pensar um pouquinho nas práticas de copiar, colar, deletar. Como isso pode influenciar a linearidade do texto e a possibilidade de você se corresponder com as pessoas de forma imediata, ou então de pesquisar, em tempo real, alguma coisa que interesse ao desenvolvimento da dramaturgia? Você pode ver o Coliseu romano ou a queda do muro de Berlim. Depois, a gente abre para o público.

Fernando Bonassi – Primeiro, tem a entrada de palavras esquisitas do linguajar computacional na língua corrente. Como o português é superpermeável à transformação, o que é ótimo pra gente, você acaba incorporando deletar ao invés de apagar, por exemplo. Mas o resultado principal no meu trabalho é justamente navegar pelo texto, ver uma repetição de palavras, cortar e colar. Meu primeiro romance, *Um Céu de Estrelas*, ainda foi escrito a mão e datilografado. Me lembro o inferno que era tirar uma frase que você não queria e grudava de novo, colava; corretor, cola, cortar papel... A facilidade com que você navega pelo texto, procurando eventuais repetições ruins, torna-o mais limpo e facilita o que eu acho necessário: a reescrita. E que em geral pega nas pessoas com dificuldade de escrever. Uma coisa é reescrever. Não devia se chamar escritor; devia se chamar reescritor porque as coisas vão ganhando qualidade literária quando você as revê. Elas podem ter um grande impulso humano, uma puta energia criativa na origem, mas o primeiro jorro nunca é o último. O computador facilita violentamente o processo de reescrita,

é um instrumento facilitador. E a Internet não influencia só o escrever, influencia o sexo, a maneira de respirar.

Cássio Pires – Eu concordo com o Bonassi em uma questão. Como eu sempre escrevi em computador, não tenho termo de comparação. Eu não peguei as épocas do mimeógrafo e da pena. Cortar, colar, pegar uma cena... a cena 1 repete na cena 28... eu não vou redigitar, vou lá: Ctrl C e Ctrl V, e acabou. Revisar também é fácil. Meu problema é com o que estou fazendo, porque o resto... *Eu não vou reescrever porque vou ter que comprar outro caderno.* Nunca tive esse problema. Só escrevo em computador, dificilmente escrevo a mão, só quando anoto alguma idéia; tenho um caderno só para anotar idéias. O resto é sentar no computador até a bunda ficar quadrada. Então, é difícil responder.

Ana Maria Rebouças – É porque eu sou da geração da máquina de escrever.

Cássio Pires – Eu não aprendi a datilografar, eu aprendi a digitar. Quanto à relação Internet–dramaturgia, eu vejo alguma sensibilidade se alterando. Sou professor de cursinho; eu converso com alunos sobre leitura, livros, texto... e realmente, a maneira de receber e processar informações começa a se alterar. A idéia do *link* é muito poderosa, você sai de uma coisa a outra, você persegue um outro caminho. Pode influenciar a dramaturgia? Influenciará, com certeza, se é que já não influencia, mas qualquer coisa que eu disser além disso é inseqüência.

Samir Yazbek – Eu anoto tudo em papelzinho, ando com uns caderninhos, com umas folhinhas...

Mário Bortolotto – Caderninho, não, porque você ganhou um laptop... (risos)

Samir Yazbek – Não, não. Está usado, está usado... Guardanapo, caderninho, folhinha, tatatá, na mão. Vou escrevendo, vou anotando, vou juntando. Primeira versão a mão. Segunda versão a mão. Terceira versão a mão. Depois, vou para o computador. A mão, inteira. Tem que ser inteira,

eu me obrigo. É meio masoquista; meu processo é meio masoquista. Mas a mão, eu escrevo a mão, viu Bortolotto? (risos)

Mário Bortolotto – Eu já imaginava...

Samir Yazbek – A mão, a mão, a mão, a mão... Às vezes, eu tento ir mais longe, abandonando a palavra escrita. É uma forma de invocar virtudes necessárias ao desenvolvimento da dramaturgia, estimulando o pensamento sem necessariamente recorrer à palavra escrita. Tentei fazer isso com o grupo de pesquisa de dramaturgia da gente, lá do Centro da Terra, mas o processo acabou no meio porque acharam muito louco: escrever uma peça sem escrever. Não sei se dá pra entender. Se a vitalidade da linguagem está aí, na pujança, na força, na origem de um trabalho, de uma obra... Muitas vezes, o impulso primitivo está ali, a gente tem e precisa ficar burilando pra ele ser maior do que a gente teve como princípio. Teatro é escritura para ir pra cena, a palavra é a palavra do palco, o texto é o texto que o ator vai dizer, não é o texto que eu escrevo. Então, eu tinha ambição de escrever um texto sem passar pelo papel, mas é uma loucura que ficou no meio do caminho. O processo a mão é muito importante para mim. Escrever a mão representa um contato comigo mesmo que, às vezes, não consigo no computador. É quase um processo mediúnico. Como eu mexo muito, corto muito e mudo muito, quase sempre nada fica daquele primeiro esboço.

Leonardo Cortez – Quando escrevi a primeira ou a segunda versão do *Escombros*, a protagonista se chamava Dolores. Fiquei insatisfeito e mudei pra Nolinha naquele “substituir”, que efetuou 700 operações. Ainda bem que existe computador, pois sou absolutamente dependente desse processo. As peças costumam sempre nascer no âmbito da cabeça, da imaginação. Penso sobre a história durante meses enquanto estou na rua, no ônibus, no trânsito. Depois, passa pelo processo do papel, da caneta, anotações e vai para o texto no computador. Mas o *Escombros* teve oito ou nove versões, sempre cortando, burilando, trocando cenas de lugar, coisas que eu não teria paciência de fazer se não fosse no computador, sem dúvida nenhuma.

Mário Bortolotto – Como sou um dinossauro (risos), já peguei todas as fases: mimeógrafo, máquina de escrever Lettera 82, Olivetti, Remington, máquina elétrica... A máquina elétrica foi um avanço terrível. Porra, era fodido, era bom pra caramba. Eu gosto muito de computador, muito mesmo. Eu peguei até censura federal. Não sei se tem algum autor aqui que pegou censura federal. Textos inteiramente cortados, você tinha que mudar tudo ou a censura mudava pra você. Eu escrevo a mão também, fico deitado na rede escrevendo a mão, depois, levo pro computador. Não é uma regra, posso escrever diretamente no computador.

Samir Yazbek – Se fosse uma regra, na rede...

Mário Bortolotto – Já pensou? O que acho mais legal na Internet é o Google. Pesquisar, não ter que ir a biblioteca com caderninho, anotar tudo. Era um saco. Quando tenho curiosidade, pesquiso no Google. Eu acho bem legal.

Ana Maria Rebouças – Alguém tem pergunta? Temos ainda quinze minutinhos. Por favor, diga seu nome porque a gente está gravando.

Anderson – Uma pergunta para os cinco. Eu trabalho pouco com dramaturgia, minha experiência é pequena. Uma coisa que fiz foi tentar pegar Shakespeare e transformar para a linguagem brechtiana, de um autor para outro. Foi uma coisa que sonhei e fiz. Percebi uma visão de mundo muito forte, muito diferente em cada um deles: uma, totalmente centrada na paixão; a outra, centrada na história. Fiquei fascinado e gostaria de saber também na dramaturgia em geral como se dá essa busca de visão de mundo no contexto de total transformação, num mundo diferente a cada semana, totalmente fragmentário e caótico, formado de várias realidades.

Fernando Bonassi – Você é a soma do que você lê, do que você vive, do que você não fez. Se for um covarde consciente, vai saber escrever um monólogo do bom covarde. Visão de mundo... não sei muito bem do que você está falando. Eu procuro ser verdadeiro na idéia que encontrei para escrever, o que significa que ora você é um herói, ora você é um bosta.

Você é a sua formação, o que você viu, o que você leu. Você vai definindo, vai se aculturando, vai lendo, vai se informando. O que você chama de visão de mundo é o resultado de um processo de estar vivo que se transfere para o texto porque é você que está escrevendo. O que você chama de visão de mundo, especialmente nesses autores, foi constituído ao longo da vida deles. A gente pode chegar depois que isso acabou, mas você está vendo pessoas construindo... assim como você está construindo a sua a cada dia, a gente também. Não sei como responder à sua pergunta. Não sei como traduzir isso em alguma coisa que lhe seja útil, que é: seja você, bicho! Pra mim, o único valor importante da literatura é a originalidade. Mesmo que seja mal escrita, se for forte... Há tantos mal escritos que são exemplos de transformação do mundo, cara.

Cássio Pires – Eu assino embaixo. Entendo aonde você quer chegar com a expressão “visão de mundo”, mas é a última coisa que eu penso, e, pessoalmente, é a última coisa em que alguém deve pensar quando está escrevendo. Exatamente porque o que você está fazendo é reflexo do que você é. Eu posso admirar o Brecht, posso desmontar o Brecht, posso estudá-lo, mas eu não posso escrever como o Brecht. Posso manter um diálogo com ele num dado momento, mas no instante da escrita, é a minha sensibilidade e ponto. É isso que acaba sendo, depois, a visão de mundo, expressão que carrega uma perspectiva mais histórica do que ligada a um processo de criação. Ela é a origem que se enxerga na decorrência, na verdade.

Samir Yazbek – Pelo menos, a experiência que eu tenho com alguns cursos que eu dou e o processo de discutir, ensinar e aprender muito dramaturgia, fazem com que eu veja a expressão muito ligada àquilo que o autor é (daí você resgata o dramaturgo enquanto autor importante) enquanto criador dentro do processo de construção do espetáculo. A pergunta crucial é: o que você quer dizer com essa peça? Não é uma pergunta que deva ser respondida *a priori*, necessariamente, mas a resultante da obra tem que responder por si. Não significa que o que você quer dizer com isso, que a sua opinião, ou a sua visão de mundo esteja colocada enfaticamente sobre um personagem, por exemplo. “O que você quer dizer com isso” é o como o que você quer dizer se diz através de

sua obra. É onde a forma e o conteúdo se juntam. A experiência que eu tenho é ver uma certa fragilidade, para não dizer pusilanimidade, para não dizer distensão, de convicções, hoje em dia, no sentido de que é difícil a afirmação, através de uma obra, de uma visão autoral. Eu acho que é uma conquista sobretudo da maturidade da gente. Eu mesmo me vejo em processo, nesse sentido. Há coisas que eu escrevo, às vezes, totalmente inconscientes. Tem um lado bom, mas tem um lado horrível. Eu já passei pela experiência fascinante, e ao mesmo tempo amedrontadora, de um diretor explicar para mim o que eu tinha escrito, decifrar mesmo, o que eu tinha escrito. E tem uma coisa bonita, que é você permitir que as coisas jorrem de você sem censura, sem o racional, sem pensar na hora de escrever... Às vezes, realmente é muito difícil ficar se policiando. Acredito que é possível adquirir a liberdade de criação e essa liberdade chegar a um *status* de visão de mundo que se transfere para a obra. Existe sua visão como criador e existe aquilo que a obra específica quer dizer ou pode dizer. Creio que é possível conciliar essa liberdade com uma consciência máxima, ou o máximo que você puder, daquilo que você está fazendo. Não que você vá ter um controle de quando aquilo chegar para o público, aí já são outros quinhentos, mas você pode pelo menos desejar um determinado objetivo com aquilo.

Leonardo Cortez – Tem uma frase do Tchekhov que diz que se você quer falar sobre a humanidade, você precisa olhar com muito cuidado para o seu próprio quintal. A questão da maturidade vem com o tempo e faz com que a gente enxergue com cada vez mais clareza o nosso próprio quintal, num processo de anos e anos. Então, particularmente, enquanto não consigo olhar com toda a clareza para o meu quintal, procuro olhar com o máximo de clareza para mim mesmo, observar e perceber os meus medos, as minhas aflições, as minhas angústias. *Escombros*, em cartaz no Centro Cultural São Paulo, é uma peça que eu escrevi direcionada para uma juventude da qual estou deixando de fazer parte porque já estou com 30. Ao mesmo tempo, tem uma “mensagem” contundente, fruto dos meus medos, do medo de eu me tornar uma coisa repugnante, que eu não quero ser. Então, esse olhar para dentro de si é um passo. Eu escrevo comédia. Escrever comédia significa também ter um olhar crítico sobre as situações ridículas que o ser humano se impõe, as diversas situações em

que o ser humano acaba sendo manipulado: pela imprensa, pela família, pela propaganda... Isso tudo vai se constituindo num painel de situações ridículas, em que a pessoa se anula. E a coisa é tão ridícula que acaba virando comédia. Então, esse percebimento das coisas, esse olhar para dentro de si, talvez seja o caminho que eu defendo.

Mário Bortolotto – Eu nunca me preocupei, pelo menos conscientemente, com a minha visão de mundo quando escrevo, mas, obviamente, a minha visão de mundo está carimbada em todos os meus textos. Não tem como fugir disso porque foi sempre muito sincero, sempre muito verdadeiro o que eu escrevi.

Ana Maria Rebouças – Shakespeare iluminou o Renascimento com suas criações. Harold Bloom escreveu um livro chamado *A Invenção do Humano*, que retrata justamente o momento em que o homem sai da Idade Média e começa a ter uma visão antropocêntrica, de que ele pode agir, tem essa força como sujeito. É uma visão que o mundo estava vivendo, a Europa inteira estava vivendo. Aqui, não, o Brasil tinha acabado de ser descoberto e já veio com a carga do olhar europeu. Brecht tinha outra visão de mundo porque as linhas que direcionavam o comportamento humano eram mais claras. O que existe hoje são visões de mundo, cada dramaturgo tem uma visão particular de mundo...

Samir Yazbek – Ana, desculpe. Eu acho que isso sempre existiu. Uma coisa curiosa em relação a isso é que houve um período, no século XX, em que Beckett e Brecht eram contemporâneos. E não tem dois autores mais antagônicos.

Ana Maria Rebouças – Hoje, ainda mais. Nas artes plásticas, as tendências se abrem depois do impressionismo; no teatro, acontece a mesma coisa. Hoje, você tem um público segmentado. O público do Mário Bortolotto é diferente do público do Teatro da Vertigem, que é diferente do público da Companhia do Latão. Existe diversidade, o que é muito salutar na medida em que há universos poéticos diferentes, e cada autor trabalha de uma forma magnífica esses universos... Esta mesa mesmo atesta isso, pois cada autor tem linguagem e estética próprias.

Anderson – Por isso, falei da fragmentação das realidades, de não existir uma realidade única... existem até várias fabricações de realidades devido à dificuldade de alcançar isso, hoje. É até impossível.

Samir Yazbek – Se ele quiser abraçar... A angústia dele precisa ser aplacada da seguinte forma: você olha para onde você puder olhar. Você quer abraçar... Se ficar com: *Ah, o mundo é complexo...*, você vai morrer. Claro que o mundo é complexo. Agora, para criar a sua obra, você tem que olhar para um lado, e talvez você deixe de olhar o outro. Eu faço isso, ele faz isso, ela faz isso, ele faz isso. Todos nós fazemos isso. Se isso for visão de mundo...

Ana Maria Rebouças – Não é porque a realidade é complexa que vamos dizer “impossível”. Então, vamos parar de fazer teatro.

Samir Yazbek – É, e parar de fazer tudo. A gente pára tudo. É complexo? É complexo, mas a gente tem que assumir nosso lugar humildemente nesse jogo. Limitado. Nós somos limitados. Cada um trabalha dentro dos seus limites. Shakespeare ficou, mas ele trabalhou dentro dos limites dele. E sabe lá Deus por que ele ficou. A gente poderia passar uma noite falando sobre isso, mas ele não fez pra ficar. E quantos não ficaram...

Barbosa – Na verdade, não é uma pergunta, é uma colocação. Depois vocês me dizem o quanto errado eu estou. O teatro é muito generoso. Ele aceita tudo, mas ele cobra a conta lá no final. Muitas pessoas dizem que têm uma excelente idéia, mas não sabem como desenvolvê-la. Na verdade, as teorias de teatro enchem o saco. São muito chatas. Bastaria uma kitinete para conter as teorias realmente interessantes, o resto a gente poderia, pelo menos para o meu gosto, jogar fora. Pessoas extremamente criativas, que têm um bom conteúdo a comunicar, às vezes não o conseguem de forma teatral. É isso o que me preocupa, e me penalizo de mim mesmo quando acontece. Cada um cria a sua estrutura para comunicar o seu conteúdo ou existe um cabedal de informações de que gente de menor conhecimento pudesse lançar mão? Essa é a colocação. Rapidamente: eu nunca vi uma mesa tão bem composta, em que os extremos estavam nas

pontas e o miolo permeava pelos dois lados.

Fernando Bonassi – Ele (Samir Yazbek) é o centrão?

Barbosa – Ele é o centrão, mas não no sentido crítico. É no sentido de navegar – para usar a pergunta da informática da Ana – no sentido de caminhar entre o trabalho interativo e o trabalho autoral. Na verdade, mesmo num trabalho interativo, o autor, em determinados momentos, está muito solitário. E num trabalho autoral, em determinados momentos, o autor solitário está acompanhado do seu passado, da sua história, do passado da humanidade. Parece-me que uma peça de teatro não é o início de uma coisa; é o fim. É o ponto de chegada que começou muitos e muitos séculos atrás, e que um dos autores, num determinado momento, materializa num texto teatral. Então, são duas respostas. Num determinado momento, a mesa convergiu para um ponto comum, e parece que os extremos chegaram ao eixo do Samir. E o teatro parece que caminha por isso mesmo. Às vezes, ele recebe tudo; noutras, joga fora aquilo que não lhe é próprio.

78

Leonardo Cortez – Com respeito à questão da forma, é importante que se redimensione, quando a gente se propõe a escrever uma peça, nosso amor real pelo teatro. Até onde eu amo o teatro a ponto de querer escrever uma peça teatral. Eu também sou muito encafifado com essa história do Sid Field que o Bonassi detonou, merece mesmo ser detonado. Na minha única experiência de escrever para a televisão, ficavam vomitando essa história do Sid Field, insuportavelmente, e os textos que surgiam eram sempre ruins. Rezavam a cartilha do Sid Field, mas eram ruins. Para escrever teatro é bacana que a gente exercite, ou resgate, a paixão pelo teatro. Assistindo a teatro, discutindo teatro, lendo teatro. Ler de maneira geral, mas ler teatro, nossos grandes autores, ler Guarnieri, Vianinha, Nélson Rodrigues. Pode ser o começo do caminho.

Mário Bortolotto – Eu não sei quem é Sid Field. Nunca li essas coisas. Nunca li manual nenhum e sou um cara muito mal informado sobre teoria de dramaturgia. Não me perguntem o nome de nenhum teórico que eu não vou saber. Acho que as únicas teóricas que eu conheço são a Ana

Rebouças e a Silvana Garcia. Então, não sei falar sobre isso. No meu tempo livre, fico lendo romance, eu leio teatro, eu leio poesia, eu vejo filme e sou muito aberto a todas essas influências que acabam, de alguma maneira, convergindo para o meu texto. Eu vejo muito desenho animado, ouço muita música, leio muito gibi. Meu tempo é para isso. Eu não tenho tempo para ler teórico caga-regra, na boa. Não sei.

Cássio Pires – Os teóricos, às vezes, são chatos. A teoria não. Teoria também não é modelo; eu me divirto lendo teoria, é um prazer. Sou bem parecido com o Mário nesse ponto. Tem umas coisas que aparecem, que você pode trabalhar. Você está lendo um romance, ouviu uma música, uma história na rua, alguém te contou alguma coisa... Para responder à outra pergunta, tenho muita dificuldade para acreditar em modelos, em cartilhas. Realmente, Sid Field é dose pra mamute, é acabar com o autor. Se faz muito isso: pegar gente talentosa e transformar em nada. Os americanos fizeram muito isso, jogaram muita gente no ralo. Acredito num processo de acúmulo mesmo, de produção, de encontrar caminhos: eu tentei por aqui e quebrei a cara; eu fui por ali e também quebrei a cara, mas achei alguma coisa que pode me apontar alguma coisa lá pra frente. É nisso que eu acredito como caminho de criação. A gente tem uma vantagem, como disse o Bonassi, em relação às questões econômicas. É paradoxal. Não ter dinheiro no teatro é um problema, mas a gente pode desfrutar da possibilidade de arriscar e não desfrutar dessa possibilidade é o melhor que a gente pode fazer para acabar com o teatro.

Fernando Bonassi – Concordo com o Cássio também. Teoria é pensamento. Eu não demonizo o pensamento, ele ajuda a viver; o pensamento também dá tesão. Portanto, a produção teórica depende muito de quem a escreve, da qualidade do texto também. A generosidade, a capacidade de o sujeito entreter com a história humana. Eu leio mais história do que ficção, leio mais a respeito do desenvolvimento da espécie humana do que propriamente da experiência do imaginário dela. Concordo com o Cássio: isso você vai procurando, você vai encontrando. O que não gosto na maneira como você formulou a pergunta é a idéia de forma teatral. Não acredito em forma teatral, não sei o que você está dizendo com isso, mas desconfio que é uma coisa de que não gosto. Ou seja, é uma

certa maneira de contar histórias cujas conexões ficam explicadas para o espectador, quer seja no texto, quer seja na encenação. Narrar alguma coisa, chegar a alguma conclusão. Tenho me interessado por textos que não chegam a lugar nenhum. Tenho produzido vozes. Tenho produzido textos que eu posso publicar na *Folha*, que podem ser lidos por atores, para serem lidos em voz alta. É uma forma teatral, neste momento, porque eu tenho escrito, inclusive para o jornal, sobre essa forma teatral. Só tenho receio de que a forma teatral seja uma procura de eficiência, quando a arte nasce da incompreensão, da ineficiência, do absurdo, percebe? As obras de arte que provavelmente te tocaram não foram aquelas que te confortaram, mas aquelas que te destruíram, pensando nas tragédias, nos dramas e tudo o mais. Tem que preservar o espaço da incompreensão, do inusitado, do que você não controla, ainda que a gente esteja falando de uma coisa super-racional, que é a escrita. Não há nada mais racional que a linguagem falada, mas acho importante preservar a autonomia de cada formação humana, que cada pessoa encontra para manifestar seu texto. Só isso. Tenho divergência com a idéia de forma teatral.

80

Samir Yazbek – Uma coisa me chamou a atenção no que o Barbosa disse. É a inquietação de não se sentir capacitado para colocar as suas inquietações e suas questões em forma teatral. Ele pergunta se existe uma forma única do que seria esse teatral. Minha tendência é realmente oscilar entre esses dois extremos, quer dizer, ir fundo, de forma natural, não forjada e não forçada, dentro das minhas inquietações e das minhas angústias, ou das minhas observações, ou da minha crítica social, pessoal, ou seja, procurar dar vazão a isso. Às vezes, a gente nem procura, acontece, porém a gente pode facilitar. E do outro lado, como vou colocar isso teatralmente, uma vez que eu escolhi esse meio? O meio, aí, me parece mais o palco, a cena, a fisicalidade, a materialidade, o espaço, o tempo sintético de se contar alguma coisa, mesmo que não se chegue a lugar nenhum. Entretanto, você precisa dispor de um tempo. Enfim, são coisas que parecem que não são regras e que não têm nada a ver com Sid Field ou com nenhum deles, mas já estão introjetadas nessa memória do teatro. Mesmo quando você quebra isso e diz: *Eu não estou fazendo palco italiano; agora estou fazendo “nanana”*, você vai levar um certo referencial para poder fazer aquilo. Tem uma coisa muito instrutiva... acho que é um

caminho, uma busca muito pessoal, sem regras. Mas dizer também que você pode inventar a roda sozinho, me parece um perigo no sentido de que poucos, talvez nenhum consiga. Não sou ninguém pra afirmar com certeza. Por exemplo, na nossa dramaturgia, paira uma lenda em torno de Néelson Rodrigues, no sentido de que ele era um autor absolutamente intuitivo, absolutamente genial. Falar isso do cara considerado o fundador do moderno teatro brasileiro é um peso para todos nós, no sentido: até onde isso é verdade? Até onde ele não sabia nada de teatro? Até onde ele não sabia nada de dramaturgia, ou de romance, ou de literatura em geral? Está aí pra gente discutir. Algumas biografias tentaram investigar a formação de um dos nossos maiores autores. Para mim, particularmente, tem uma coisa que me ajuda, contanto que não me prejudique, que é pensar que nenhum conhecimento, por si só, faz mal. Eu passei por um período em que fugia de todo livro teórico, de toda teoria, com medo de que aquilo fosse afetar minha fertilidade, minha criatividade. Fugi mesmo. Só que, paradoxalmente, foi o período em que eu menos produzi. Para mim, funcionou. Não vou dizer que isso seja uma regra. Funcionou. O acesso a algumas teorias, a algumas noções básicas que me fizeram transitar com um pouco mais de facilidade pelo universo conceitual, me ajudou e tem me ajudado a avançar. Pra mim, é instrutivo. Quando eu visitei o museu do Prado, em Madri, eu era muito jovemzinho e fui com aquela coisa de que o Picasso foi o pintor que inaugurou o cubismo. Era só isso que eu sabia. Para meu espanto total, eu vi paisagens, eu vi os rostos que ele pintava com habilidade impressionante. Aquilo me espantou: *Espera um pouco, o homem que fez a revolução da pintura, ou uma das possíveis revoluções na pintura, também sabia fazer muito bem isso.* Comecei a perceber que existe uma relação bastante estreita entre você conhecer o mínimo, mesmo que você ache que não conheça, para fazer alguma coisa com esse mínimo porque o oposto disso eu só entendo de uma forma. É você dizer: *Viva a inspiração, não estude, não leia... A coisa vai cair do céu.* Pra nenhum de nós, aqui, cai. Não vejo isso. O Bortolotto diz que a influência dele veio daqui e dali. É o universo dele. Pra ele, vem de algum lugar; pro outro, vem de outro lugar, mas de algum lugar não tenha dúvida de que vem. Como o Borges dizia: *Cada um inventa o seu próprio passado.* Cada um elege seus precursores. Demora um tempo, até pra gente olhar pra trás e dizer: *Eu preciso deste aqui atrás*

de mim, eu preciso deste aqui porque vou fazer uma linha para justificar onde estou e aonde quero chegar. É muito pessoal, mas precisa ser feito senão a gente fica com a ilusão de que tudo vem do céu, de Deus, e não acredito nisso.

Mário Bortolotto – Eu acho que, hoje em dia, a gente tem que selecionar a informação porque tem muita coisa, o acesso à informação é muito maior do que antes. A gente tem que se informar sempre, tem que ler muito, mas selecionar. Ler o manual de roteiro do Doc Comparato pra quê? Pra escrever como ele e como o Walcyr Carrasco? Não me interessa. Tem um livro novo do Pedro Juan Gutiérrez que vai sair nesta semana, tenho 40 livros me esperando, livros que estou muito a fim de ler. Só preciso de tempo. Eu não disse que a gente não precisa de informação. A gente precisa de muita informação.

Ana Maria Rebouças – Estamos passando do horário. Dramaturgia é um tema muito rico, e a gente pôde comprovar isso nas duas primeiras mesas. Existe uma rearticulação da dramaturgia depois de um período – o Rubens historicizou todo esse processo – que a gente viveu no plano político, de censura, e depois de outras pesquisas corporais e cênicas. Hoje, volta-se a essa produção dramatúrgica em São Paulo, não só à produção de peças de teatro, mas também a um pensamento sobre essa produção, que está se constituindo também. Nesse ponto, a teoria é muito importante porque ela tende a definir o movimento, ou os movimentos, os processos que vão se criando na história e que só fortalece a dramaturgia. Agradeço a presença de todos. Foi uma ótima mesa.

:: SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES: À PRÁTICA DA DRAMATURGIA

Mesa 3 – Identidade brasileira: globalização, universalismo e regionalismo

Data: 27 de setembro de 2005

Local: Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo

Horário: das 19 às 21 horas

Participantes

FA: Flávio Aguiar – Apresentação e mediação

NM: Newton Moreno

LAA: Luís Alberto de Abreu

SC: Sérgio de Carvalho

Flávio Aguiar – Cumprimento todos os presentes e agradeço o convite feito pelo Centro Cultural São Paulo. Meu papel é de mediador e também provocador. Como provocação inicial, eu queria dizer que nos termos: *Identidade brasileira – globalização, universalismo e regionalismo*, eu vejo mais conflito do que convergência. Entre alguns deles, houve uma convergência histórica, inclusive assinalando o fato de que são termos que pertencem à nossa tradição de reflexão crítica não apenas sobre o teatro, mas sobre as artes em geral no Brasil, e que tiveram grande parte da sua definição, inicialmente, centrada em torno da produção literária brasileira. E da produção dramaturgica, numa época, começando no século XIX, em que ela fazia parte da literatura, era parte integrante da vida literária. Vou começar de trás pra diante, ou do fim para o começo.

83

O termo regionalismo tem uma tradição na produção crítica brasileira ligado à idéia de um confronto entre dois tipos genéricos de sociedade, que haveria no Brasil e em particular em sociedades com origem em um passado colonial, como é o nosso caso na América Latina. Nessas sociedades, teríamos uma ponta da produção cultural voltada mais diretamente para as modernidades, sejam elas quais forem, e uma outra ponta voltada para um mundo mais rústico e tradicional. Usualmente, se coloca a produção artística sobre ou para esse mundo mais rústico e tradicional sob o nome

de regionalismo. Hoje em dia, existe um outro uso para a palavra, em que a região, ao invés de estar contida nas fronteiras nacionais, extrapola essas fronteiras. A palavra região assume, por exemplo, a dimensão da América do Sul. Isso é uma região. A África Subsaariana; a África Saariana... A própria palavra está mudando de sentido.

O termo universalismo foi usado, nessa acepção aqui, também dentro de uma dicotomia. Quer dizer, o que caracterizaria a arte brasileira como um todo, não apenas no teatro, durante muito tempo, seria o confronto entre a busca de uma universalidade, de uma participação naquilo que seria reconhecido como a arte universal (cuja universalidade era definida durante muito tempo pelo modelo europeu, o francês em particular; depois entrou o norte-americano, igualmente), e de outro lado, o localismo, quer dizer, a expressão das características da sociedade brasileira, não só dos seus aspectos regionais. A palavra universalismo estaria dentro dessa dicotomia.

Ainda antes de falar da globalização, eu queria me reportar também ao termo teatro brasileiro, um termo peculiar para nós. Teatro brasileiro não existiu desde sempre. Foi inventado a partir do momento em que os intelectuais e os escritores, centrados naquela época no Rio de Janeiro, decidiram criar um teatro que fosse nacional. E ele foi mudando de acepção ao longo do tempo, de acordo com as sucessivas levas de modernização que se deram no país. Então, temos uma definição de teatro brasileiro para meados do século XIX, outra para o final do século, ainda outra para a década de 20 do século XX, para o modernismo, e teríamos uma outra bem definida, eu penso, para os anos 50 até os anos 70.

Depois, começou a se tornar um contratempo porque a palavra que está no meio, a *globalização*, trouxe um problema que aparentemente – pelo menos, para muitos críticos, para muitas pessoas que refletem sobre a arte – é o de derrogar todos os outros termos, todas as outras palavras, como se elas passassem a fazer parte de uma espécie de passado da humanidade. Nós não teríamos mais, necessariamente, uma arte nem que buscasse o universalismo, e também não teríamos mais uma arte nacional porque os universalismos totalizantes estariam obsoletos e nós teríamos uma produção crítica e teórica voltada para o exercício permanente da exposição, demonstração e negociação das diferenças. Não teríamos mais

uma arte de caráter regional, na medida em que o regionalismo teria sido completamente invadido, destruído pela Internet.

Existe um pensamento que reflete essa direção. Tenho dúvidas a esse respeito, não compartilho disso. O que eu quero dizer é que a entrada dessa palavra problematizou os outros conceitos, enquanto ela própria se tornou um conceito-problema também porque quando falamos de modernidade, precisamos perguntar de que modernidade estamos falando. Incluyente, excluyente? Da ilustração do século XVIII, dos modernismos do século XX? Nós também, ao utilizarmos esta palavra – *globalização* –, precisamos nos perguntar de que globalização falamos. Em geral, pelo menos no plano social, se tratou mais da globalização da miséria do que de outra coisa. Sem mais esperas, vamos entrar na exposição dos outros convidados. Eu não estabeleci uma ordem, começamos, seguindo minha tradição de pensamento, não que eu esteja condenando o Newton Moreno, mas começamos da direita para a esquerda. Newton, faça o favor.

Newton Moreno – Boa-noite. Acredito que a melhor contribuição que eu possa trazer seja falar um pouco de dois espetáculos. Quando eu vi a proposta do seminário, achei que eu tinha mais material para dividir com vocês sobre o processo de criação, sobre a gênese destes espetáculos; de onde eles vieram, como se constituíram. Talvez, este depoimento consiga levantar algumas questões pra gente continuar discutindo depois. Eu falo objetivamente do *Agreste* e do *Assombrações do Recife Velho*. Por quê? Na verdade, porque sou de Recife e fiz um movimento, num certo sentido, de um êxodo cultural voluntário uma vez que me interessava estar numa dinâmica de prática teatral outra que não a que eu encontrava na cidade onde nasci e vivi durante 21 anos. Nesse sentido, eu não conseguia dialogar muito bem com uma certa riqueza que tinha ao meu lado. Queria experimentar essa efervescente vida teatral ou prática teatral paulista. Então, vim para cá. Também porque lá havia uma proximidade com um dos elementos sobre o qual eu vou conversar depois com vocês, que é a idéia da cultura popular. Em Recife, a cultura popular não é uma escolha, é um fato na sua vida, ela te invade, o carnaval te invade, tudo te invade. Esse diálogo com a manifestação popular, por assim dizer, é muito forte, muito presente, muito ativo. Eu fui levado à prática artística, até a apreciação desse artista popular desde cedo, por um trânsito que acontecia entre a

capital e o interior, minha família é toda do interior, da Zona da Mata.

Assim, vivi num fluxo constante entre o litoral, com todas as suas manifestações, e as que aconteciam no interior do estado. Eu estava nesse trânsito e vim para São Paulo. Fiz Unicamp. O que aconteceu na Unicamp foi uma puxada de tapete, num certo sentido porque, quando a gente concluiu o curso, em 95, a gente se defrontou com dois Joões: um, o João Guimarães Rosa; o outro, o João das Neves que, para quem não conhece, é um diretor e um autor brilhante, que fez um movimento inverso, teve uma trajetória fantástica no Rio e em São Paulo e foi morar em Belo Horizonte, onde trabalhou com um teatro de grupo; fez projetos no Acre, em Campinas. Ele nos apresentou uma possibilidade de adaptação que ele fez do livro *Primeiras Histórias*, do Guimarães Rosa, e nesse momento, comecei a fazer um movimento de volta porque, para lidar com aquele material como ator, como ele me pedia, eu tinha que acessar toda a memória – outra palavra que também é muito importante – que estava lá atrás, na minha fuga, na fuga daquele universo que me cercava, que era o dessa cultura popular presente ou desse teatro regional. Eu tinha que voltar a esse lugar para responder àquilo que ele me pedia. Foi aí que comecei a reavaliar que muitas matrizes com as quais eu trabalhava como ator e que eu queria trabalhar como dramaturgo vinham dessa primeira memória, desse registro inicial, que era do cavalo-marinho, do brincante, do contador de histórias na beira da calçada da casa da minha avó, enfim, todo esse material que eu tive que abraçar e que depois se tornou muito poderoso e presente para mim. Eu até brinquei com uma expressão do Artaud, “a nostalgia das origens”, que ele usa n’*O Teatro e seu Duplo*. Acho que me deu aquele banzo positivo, a nostalgia. Obedeci a esse fluxo, e é onde me encontro hoje. A palavra nostalgia, às vezes, parece meio perigosa porque ela tem uma noção de poço estagnado e saudosista. Na verdade, tem uma prima-irmã chamada memória, palavra que parece ter um rio mais caudaloso, mais potente. Até porque eu acho que a memória começa a lidar com algumas questões de identidade, de gênese, de mito de formação. Memória parece uma palavra mais bem aceita, e nostalgia parece uma palavra mais frágil, meio romântica ou delicada demais. Que seja memória, então. Ela mobilizou a minha vontade de trabalhar especificamente estes dois projetos, *Agreste* e *Assombrações do Recife Velho*.

Essa tentativa de, como está no título da apresentação desta mesa, “repensar os modelos de brasilidade”, eu não tinha consciência ao trabalhar esses dois materiais. Eu estava interessado nas histórias, em como contá-las. Fui pensar muito depois, inclusive a partir da proposta deste seminário, que brasileiro estava representado ali. Ou pelo menos que parte de brasileiro é essa que elegi para trabalhar nesses dois materiais. Tem dois elementos que me encantaram muito ao descobrir aqueles personagens que apareciam à minha frente. Uma palavra era *astúcia*, na verdade, emprestada do Suassuna, presente em muitos daqueles personagens que eu estava construindo e que eu achava um elemento de força, um elemento até ambivalente, de sagacidade. Gostei dessa palavra, anotei-a do lado: *astúcia*. A outra, talvez um pouco mais romântica ou tradicional, é *perseverança*. A perseverança como resistência, como força de luta, como insurreição ou como fê, mesmo. E há, dentro dessa idéia de perseverança, a palavra *inventividade* porque, no movimento de pesquisa dessa saudosa bolsa Vitae, voltei para lá pra construir a idéia do *Assombrações...* E me deparei com o modo com que essas pessoas resolviam a idéia da morte, como esse popular resolvia a idéia do transporte, a idéia do fim. E é de uma criatividade e de um bom humor incrível. Então, essas três palavras saltaram aos meus olhos: *astúcia*, *perseverança* e *inventividade*.

O *Agreste* surgiu de depoimentos de uma amiga que trabalhava com orientação sexual para mulheres no interior do estado. Ela chegava pra mim e narrava coisas terríveis sobre o desconhecimento que elas tinham de si. E a palavra que ela sempre mencionava era *ignorância*. Ignorância, ignorância, ignorância. Então, na verdade, a fábula toda se construiu em torno desses dois elementos que ela me deu: o desconhecimento de si mesmo e a ignorância. A ignorância dela e a ignorância do entorno, sobre as opções ou sobre a condição daquela pessoa. Mas eu segui e descobri a palavra *agreste* como adjetivo, o *agreste* como a crueldade na imagem seca desses rios de fome. Comecei a construir através da memória, da memória que eu tinha dos contadores da Zona da Mata de Pernambuco, através dessa fôrma, dessa forma do contar toda a narrativa, toda a fábula. Descobrimo também – aí foi a tradição das *Primeiras Histórias* de que eu falei – a figura do contador como sábio, como fonte do arsenal,

do imaginário, o contador como quem perpetua, como quem organiza o passado no momento em que o conta. Então, o retorno se configurou mais coerente na medida em que comecei a pensar essa história através dessa forma, ou seja, contar a história como contador, com essa memória primeira, com essa primeira lembrança que surgiu, a idéia do artesanato de contar. Quando você assiste a essas pessoas contando, tem uma construção, uma consciência corporal que provavelmente eles não têm decodificada, mas é algo que está lá, é uma herança, foi construída em anos, aquela arte, aquele artesanato mesmo. As pausas, a suspensão, a escolha das palavras, os jargões que vão e que voltam, tudo para capturar a atenção do público.

Separei um trecho de uma coisa bonita que eu li num livro chamado *Mito e Realidade* do Mircea Eliade, que fala um pouco dessa função do contar, noite após noite, o campo sagrado do ritual dentro do cenário contemporâneo, a idéia de ritual e ancestralidade, contar para voltar à origem, a função mágica do contador.

88

Em Timor, quando germina um arrozal, dirige-se ao campo alguém que conhece as tradições míticas referentes ao arroz. Ele passa a noite na cabana de plantação recitando as lendas que explicam como o homem veio a possuir o arroz. Um mito de origem. Recitando o mito de origem, obriga-se o arroz a crescer tão belo, vigoroso e abundante como era quando apareceu pela primeira vez. Ele o força magicamente a retornar à origem, isto é, a reiterar sua criação exemplar. Essa idéia de contar para que o arroz cresça tão belo quanto na origem de sua criação.

Na gênese do *Assombrações...* aconteceu um senhora puxada de tapete. Eu estava apresentando para amigos paulistas a bela cidade do Recife: *Vamos conhecer os pontos interessantes da cidade, pontos culturais, espaços culturais interessantes... diz que tem uma Fundação Gilberto Freyre.* Fomos encontrar a Fundação Gilberto Freyre. Confesso que foi meu primeiro encontro com a obra desse homem, desse intelectual, desse pensador. Na verdade, também veio subrepticamente, veio num silogismo. Foi um retorno, um se deparar, quase que um se defrontar com esse material local. Enfim, o mais interessante foi tentar – com todas as limitações,

é óbvio – reproduzir um pouco o caminho de investigação que Gilberto fez para construir o livro *Assombrações do Recife Velho*. Foi redescobrir a cidade.

Gilberto trabalhava no jornal *A Província*, e começou a ouvir algumas pautas misteriosas (acho que o Sérgio trabalhou com ele e conhece também), umas pautas ‘bem assombradas’, por assim dizer. Ele se interessou por entender por que esses fantasmas, esse imaginário, apareciam tão forte, por que essa sedução da cidade é tão grande com a idéia das assombrações ou com a presença da morte, e ele começou a investigar até levantar material para constituir o livro. A fonte dele foi o povo, foi sempre o povo. Inclusive, na própria adaptação, a gente propõe que o começo da peça seja pela cozinha, onde ele ia escutar. Fizemos um caminho: vamos começar pelos fundos? Porque foi por onde ele adentrou o universo do livro. A gente fez o caminho de volta para tentar também descobrir se ainda existia imaginário em torno desse tema em alguns lugares, particularmente nas vizinhanças de três grandes cemitérios do Recife, um dos quais o cemitério Santo Amaro. O que me surpreendeu mais é que houve um trânsito desse imaginário para outras mídias. Obviamente, a figura do contador já não está tão presente, não é uma coisa que você acessa com facilidade em qualquer esquina de Recife, mas a idéia desse imaginário em torno da assombração ainda é. Tem uma assombração famosa, chamada Perna Cabeluda, não contemplada no livro do Gilberto porque não era da época dele. Uma assombração que surge especificamente na época da ditadura. Essa perna cabeluda se desdobrou em livros, frevos, marchinhas, nome de time de futebol, curta-metragem... até propaganda de banco ela virou. A Perna Cabeluda é basicamente só isso: uma perna cabeluda, masculina, que violenta as mulheres e bate nos caras. Teve gente que perdeu o ano letivo porque não saía à noite com medo da Perna Cabeluda. Filhas que apareciam grávidas e atribuíam o filho à Perna Cabeluda (risos): *Mãe, eu tô grávida. Quem é o pai? A Perna Cabeluda*. Tem um *site*, hoje; a Internet dialogando com isso tudo, a idéia da globalização, eu fico pensando... Na Holanda, um amigo meu para quem indiquei o *site*, acessa todas as histórias e quer montar um trabalho em torno disso. Claro, são outras referências, não tem o mesmo código, mas tem acesso, tem uma permanência do material, que me parece pelo menos invadir esse campo da Internet como forma de

resistência, mesmo, desse imaginário. Eu vou ler um trecho sobre Gilberto escrito pela Fátima Quintas, pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco e da Fundação Gilberto Freyre, em Recife, porque acho interessante, talvez alimente em algum lugar a idéia da identidade, alguns elementos para pensar uma identidade.

Gilberto escreve como quem traça sua própria autobiografia, como se sua escrita estivesse aqui para servir ou descobrir a si mesmo. Advoga para si o título de descobridor do Brasil, mas é sem dúvida um dos seus grandes intérpretes. Sua casa-grande é sua memória. Adentrar essa casa-grande é investigar seu inconsciente, seu consciente. Sua viagem é psicanalítica, é proustiana, e é uma viagem de revelação. Essa casa-grande patriarcal, horizontal, latifundiária, feudal, de imensos cômodos e funções. Ele invade todas as partes: a cozinha, os quartos, os banhos, a capela, o cemitério, o saguão das vizinhas, a camarinha. O campo material e o campo sobrenatural.

90

É muito interessante essa idéia, que está no prefácio do livro, onde a Mary Del Priori fala da “sociologia do sobrenatural”, essa eleição que ele faz de por onde ele vai entender esse homem; o próprio *Casa-Grande & Senzala* vinha de uma vontade de investigar a infância, os objetos como os brinquedos dessa infância. Tem um livro dele chamado *Açúcar*, que é um pouco da herança do ciclo da cana-de-açúcar num comportamento, num jeito de ser daquele povo. Acho esse ângulo do olhar, à época em que foi feito, muito interessante. Todos os habitantes dessa casa-grande interessavam a ele, os vivos e os mortos. Casa-grande que depois cederia espaço para os sobrados da próspera cidade de Recife e herdaria seus fantasmas nesse trânsito entre dois mundos. Nada escapa na sua busca. São detalhes, costumes e – uma palavra que eu acho linda – as *cotidianidades* com que ele tece cheiros, texturas, cortinas, vapores, cantigas e rezas. Acho linda essa generosidade, inclusive a compreensão de que é através desse campo cotidiano e desse homem que ele vai construir sua obra.

Uma das coisas que a gente tentou entender é como está, na manifestação popular, a idéia do fantástico, a idéia da morte dentro do cavalo-marinho, manifestação muito bonita porque é de uma síntese que

traduz tudo – uma erudição popular –, a figura do morto-carregando-o-vivo. O cavalo-marinho é uma manifestação que dura horas; é um bumba-meu-boi de Pernambuco: várias figuras numa estrutura dramática. Num momento de suspensão na platéia, surge o morto-carregando-o-vivo, uma das figuras do fantástico. Então, você entende a presença da morte em algum lugar, e ao mesmo tempo, é um brincante atravessado por um boneco. Metade dele é costurada, como se fosse um morto carregando um vivo. Na verdade, esse diálogo é sempre presente; essa consciência ou essa preocupação de, ou reverenciar, ou pelo menos negociar com a morte. A idéia da relação bem-humorada era fascinante e presente em todas as histórias ouvidas por mim. Basicamente, eram contadas com um sorriso entre os lábios como se contassem uma bela piada, uma boa piada, e sempre numa atitude de reverência e com desfecho engraçado, bem-humorado, com certa astúcia na maneira de lidar com elas.

Por fim, queria elencar algumas palavras que foram chaves para a gente trabalhar o *Assombrações*. Primeiramente, a idéia do contar. Narrar é resistir. A memória, desdobrando em memória pessoal dos atores, de quem acionamos árvores genealógicas, mapas de terras distantes; a memória do país, as cicatrizes da nação; e essa memória do artista popular. O mistério e a morte; perseguindo essa relação bem-humorada e respeitosa, caminhando para a brincadeira, caminhando para a celebração com o público e, até quando possível, negociando com a morte. E a descoberta do espaço cênico que a gente queria trabalhar, resolvido nessa rua do encantamento, sempre presente no texto do Gilberto; esse lugar para a troca de experiências, para encontro, para sentar e reaprender a ouvir o outro e se pensar. Eu falei um pouco desse meu movimento de volta, da busca de nossa identidade brasileira, mais ligada ao campo do regional, do Nordeste, onde estou sentado neste momento, onde tento me divertir e me descobrir. Sei que existe uma grande família que pensa isso tudo. Eu acho até feliz estar aqui com o Abreu também porque eu sei que ele faz parte dessa família, a do João das Neves, que é a Fraternal, na verdade, o grupo onde trabalho. Quando o Fernando Neves, diretor d'*A Mulher do Trem*, resolve trabalhar ou entender uma matriz de ator nacional a partir do circo-teatro, ele dialoga com essa idéia do cômico popular, do artista popular. Eu sinto que tem uma grande família, que é riquíssima, e pretendo continuar fiel a ela.

Luís Alberto de Abreu – Boa-noite. O professor Flávio Aguiar começou muito bem falando dessas palavras que compõem o tema que a gente veio discutir. Eu colocaria uma palavra a mais, que é identidade. *Identidade, globalização, universalismo e regionalismo* são palavras que têm o condão de me deixar completamente perplexo. São palavras muito difíceis, que cobram da gente um posicionamento; eu diria que impõem um posicionamento. Quando surge, o termo globalização exclui uma série de coisas. Quando nos taxam de regionalistas, também é a mesma coisa. Ou essa necessidade da universalidade; como se qualquer ato humano, absolutamente genuíno, absolutamente ligado ao seu meio, à sua cultura, não fosse um ato universal. Não estou dizendo que não são termos importantes; acho que são termos fundamentais. Dialeticamente, são fundamentais porque nos jogam numa espécie de vazio, nos obrigam mesmo a pensar, e a pensar bastante. Quando fui convidado para participar desta mesa, eu fiquei perplexo, mas é uma obrigação, é função da gente essa reflexão. Eu, pelo menos, tenho a tendência de produzir a partir da sensibilidade, da intuição, da razão, a partir do que percebo ao meu redor. Porém, chega o momento – essa é uma função muito importante – de refletir sobre o que se produz pra não correr o risco idiota de perceber que tudo o que você produziu na vida não teve a mínima necessidade, não teve a mínima utilidade, embora a gente não esteja alheio a esse risco.

O que chama a atenção, em primeiro lugar, é a identidade. Houve uma época em que era cobrada, buscada por toda a intelectualidade do país: qual é a identidade brasileira? Eu lembro que essa identidade me deixava muito perplexo. Por um momento, passava pela questão da raça. De qualquer maneira, é preciso focar a questão da raça. Talvez porque a identidade fosse uma necessidade imposta por uma cultura européia, portuguesa, que dizia ter uma identidade. Nós não tínhamos. O Newton falou do Gilberto Freyre. Eu o considero um autor muito interessante... ele foi um dos primeiros que começou a discutir a questão da identidade. Que diabo nós somos, que povo nós somos? Ele, de certa maneira, colocou que a raiz da identidade brasileira estaria num amálgama, e situou três veios fundamentais da cultura brasileira. Agora eu olho em volta e esses três veios já estão completamente pulverizados. A cultura nossa tem muito do

imigrante, que, em 1934, quando foi lançado o livro, ainda não tinha um peso social e um peso cultural tão evidente, ainda não estava amalgamado com a nossa cultura. Hoje, já existe uma série de outras raças, com peso cultural, com influência forte da cultura que tiraram da origem, que foi – como diz Gilberto Freyre – amolecida nos trópicos pelo negro, pelo índio. Então, a identidade continua me deixando perplexo. Globalização me deixou mais perplexo ainda porque, como o professor Flávio Aguiar disse, são termos excludentes, termos em conflito; globalização, universalismo e regionalismo. O termo globalização é colocado como se fosse o ápice da contemporaneidade. Toda a civilização, toda a cultura finalmente chegou ao conceito da globalização, é o que existe de mais moderno. E o que é mais moderno é mais verdadeiro? É isso que me foi colocado. Em contraposição, tudo o que é regional, tudo o que é universal, como bem disse o professor Flávio Aguiar, seriam coisas ultrapassadas. Ou seja, nós todos aqui estaríamos inseridos em algo pejorativo, num conceito pejorativo, que é o conceito da tradição. De certa maneira, a globalização representa claramente uma ruptura muito forte, e a ruptura sempre teve a idéia, o conceito de valor extremamente positivo, e a tradição, um valor extremamente negativo, o que sempre nos foi colocado. Vem daí um pouco da minha perplexidade. Já que a gente tem um mínimo de conhecimento de outros países europeus, desenvolvidos, orientais, o que quer que seja, é interessante notar que há um cultivo bastante grande da tradição, às vezes excessivo. No entanto, a nós, a ruptura é colocada como conceito modernizador, altamente positivo, em detrimento de todos os outros conceitos, principalmente o da tradição.

O Newton falou de um elemento, de uma palavra, uma coisa muito legal que eu acho fundamental: o conceito de memória. Se a gente pensar mais um pouco, a imposição desses conceitos, por exemplo, a globalização, elimina completamente qualquer possibilidade de memória, já que ela é ruptura total e completa para que você abrace uma série de valores novos porque são altamente positivos, são valores-ápice de todo o processo civilizatório, e dentro desses valores, na globalização, não existe memória. A globalização nos impõe alguns termos completamente excludentes, com os quais nossa cultura e a gente, como produtor cultural, deve operar com uma dificuldade muito grande, pois, por mais que a

gente se debata, que a gente queira fazer uma obra conscientizadora, revolucionária, contemporânea, moderna, que entre em contato com as pessoas, a gente está trabalhando dentro de um circuito muito restrito de conceitos. Se dos valores que estão sendo colocados for excluída a memória, como é que a gente faz? Com que imaginário vamos trabalhar? E aí é uma coisa que já foi interrogada também, o imaginário. Qual imaginário? O imaginário globalizado? Eu não saberia dizer, mas seguramente seja o imaginário de Ipanema que nos chega dessa maneira. Esse é o grande imaginário? Ou o imaginário de São Paulo ou o do Rio de Janeiro, no mínimo, porque talvez sejam as duas capitais que, de acordo com a modernidade, com a globalização, com todos esses conceitos, estejam mais próximas desse ápice da civilização, que é a globalização. Onde é que a gente vai trabalhar? Onde é que a gente vai operar, se desses conceitos – *globalização, universalismo, regionalismo* – o valor mais alto e mais positivo é a globalização? Como é que a gente opera culturalmente sem memória e sem imaginário? No entanto, é o que está acontecendo, é o que está imposto.

Tem uma coisa que me parece fundamental: pelo menos agora estou entendendo a raiz da minha perplexidade com relação a essas palavras, a esses conceitos porque mais do que esclarecer, mais do que manifestar, eles omitem. Um conceito desses pode ter uma lógica, pode ter uma justificativa, até histórica, muito bem desenvolvida, mas elimina um elemento fundamental presente na ética, que são os valores. Que valores nos traz a globalização? Que diabos de valores são esses? Que diabos de valores nos traz o regionalismo? Quando a gente fala de regionalismo, em geral a gente fala de tradição, que se confunde com tradicionalismo, com passadismo, com nostalgia, com esse tipo de coisa toda. A questão primordial é que a gente opere, e para isso é preciso reflexão. E o que eu gostaria de jogar para reflexão é o conceito de valor. Quando a gente coloca o termo valor como referência fundamental, talvez se possa discutir identidade, globalização, universalismo e regionalismo. Se a globalização é colocada como um ápice a que chegou a cultura e a civilização, que valores estão por trás dessa globalização que tentam nos impor? Aqui entra um pouco da minha ligação com a cultura popular e com a mitologia no sentido de que a globalização não expressa valores tão contemporâneos

e tão interessantes para nós. São valores muito mais antigos, de uma sociedade patriarcal que toma como valor determinante e fundamental a figura do herói guerreiro, tão antiga, tão ancestral e ao mesmo tempo tão excludente. São valores que nascem ou se desenvolvem para nós com a cultura grega. Os valores do olhar patriarcal (o povo grego, especialmente guerreiro, é absolutamente fantástico como cultura), da cultura expansionista a partir do Renascimento e no século XVIII, fundamentaram toda a Revolução Francesa, que cindiu o mundo entre duas culturas, entre duas maneiras de ver que, de certo modo, alijou culturalmente toda uma produção antiquíssima, ancestral, e começou a valorizar a cultura grega, principalmente naquilo que ela possuía de expansionista e guerreira. Nesse viés, quando chega o conceito de globalização, quais são os valores nele envolvidos? Serão os da cultura expansionista e guerreira outra vez? De uma cultura que tem a raiz no modelo grego, mas completamente modificado, expurgado de seus melhores valores. Se a gente vir a cultura grega e o tanto que ela produziu... havia um grande conflito; embora fosse, em resumo, uma cultura patriarcal, os valores matriarcais, a comunidade e a noção do corpo social ainda estavam presentes. Quando veio o capitalismo, o valor do corpo social vai ser excluído em favor do valor individual, o indivíduo como centro de toda a preocupação cultural. É muito problemático porque a raiz do valor da globalização, outra vez, é a raiz expansionista e guerreira. Já vimos isso no colonialismo. E a gente vê hoje a primeira potência, os Estados Unidos, impondo esses mesmos valores.

Quando se coloca o valor como referência, a gente percebe que a globalização não representa algo novo, algo que nos é caro. Essa é uma questão fundamental. Até que ponto globalização significa modernidade? Até que ponto ruptura representa valor positivo? Até que ponto tradição representa valor passadista e negativo? Para nós, sempre representou. Para nós, sempre foi imposto tudo o que a tradição representa – e na tradição, eu incluiria a cultura popular. No entanto, é uma cultura absolutamente ancestral, por si aberta; por si abrigadora; por si cultura coletiva. Pelo menos, são esses os elementos que fundamentam a cultura popular no mundo inteiro. Então, a dicotomia globalização e regionalismo, para mim, perde um pouco do sentido. Todo processo de desenvolvimento e

da imposição do capitalismo ao mundo expressa valores extremamente antigos e ultrapassados. Embora os valores patriarcais sejam importantes, existe uma outra série de valores que estão perdidos, subjacentes por aí, mas presentes, de forma viva, na cultura popular: uma cultura cíclica, uma cultura ambivalente.

Ultimamente, estou envolvido, tanto no teatro como em outras linguagens, com o universo da criança e do adolescente. Nas pesquisas que desenvolvo, é perceptível o quanto a cultura da criança está ligada à própria cultura popular, já que o modelo patriarcal optou pela figura do guerreiro expansionista, esquecendo por completo a figura da criança, intimamente ligada à figura feminina. A figura feminina e a figura da criança, ou as suas ocorrências, que são o jogo, a brincadeira e a festa, estão bastante ligadas à cultura anterior à própria cultura patriarcal, ao estabelecimento da cultura patriarcal como visão única de mundo. Meu trabalho é uma reflexão que está passando mais por aí. Quando vou buscar a cultura popular, não o faço dentro da visão de uma cultura erudita porque, segundo a globalização, nem a cultura erudita tem mais sentido. Não é cultura erudita, não é cultura popular, no entanto, são valores tanto de uma quanto de outra, grandes valores que merecem ser revistos de maneira mais ampla. A cultura popular tem que ser revista como cultura anterior, mítica, uma visão de mundo coletiva, aberta, abrigadora, sem ser excludente, como a gente observa no mundo em que vivemos.

Sérgio de Carvalho – Boa-noite. Vou fazer alguns comentários gerais sobre o tema da escrita dramática contemporânea no Brasil com base no trabalho da Companhia do Latão. A primeira questão que me ocorre é que o modo contemporâneo de representar a nossa sociedade – de representar a vida como ela é ou como ela não deveria ser – não envolve somente aspectos temáticos. A constatação, mais ou menos óbvia, já foi feita pelo nosso maior escritor, Machado de Assis, no século XIX: não basta apresentar em cena um tema brasileiro para expressar algo que se possa chamar sem muita injustiça de “realidade” no Brasil. Uma imagem reconhecível do país não precisa aparecer no palco para que as “nossas coisas” sejam problematizadas. Entretanto, quando trabalhamos com temas próprios à nossa situação de periferia do capitalismo, vamos

necessariamente lidar com uma questão que conecta forma e conteúdo: parece existir uma inadequação de base, um desacordo entre nossa matéria social e as formas dominantes da representação, isto é, as formas que herdamos das tradições européias e que dão nossas referências estéticas, formas apresentadas como universais mas que embutem valores e pontos de vista que nem sempre dialogam bem com as dimensões históricas de nossa matéria social.

Então, a gente tem um duplo problema. De um lado, descobrir assuntos, ou mais do que isso: aspectos da vida que sirvam a uma compreensão da realidade e da experiência local em conexão com o tempo mundial. De outro lado, temos que empreender uma crítica das formas dominantes, não por serem estrangeiras, mas por trazerem sedimentadas em si valores ideológicos – e esses valores assumem sentidos diferentes quando deslocados para o Brasil. Com isso, quero dizer que, sempre, em algum nível, as formas consagradas do romance, do drama e da encenação precisam ser questionadas e reinventadas quando tratamos da experiência social brasileira.

Se eu não estiver enganado, o primeiro momento histórico em que isso ficou claro em todos os tons foi no modernismo dos anos 20 e 30, tanto na arte como nas ciências sociais. Foi a crítica sociológica dos anos 30 – através de pensadores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado e até mesmo Gilberto Freyre – que se interessou pelo debate da formação histórica do Brasil e percebeu, de jeitos variados, um problema que pode ser definido da seguinte forma: a sociedade brasileira se constrói e sofre seus processos de aburguesamento em torno do enigma da falta de alteridade. Nos termos de um pensador social contemporâneo, Francisco de Oliveira, é uma sociedade em que a dimensão do “outro” é sistematicamente anulada, em que a burguesia não define os campos da autonomia. Pelo fato de a periferia do capitalismo não ter formado seus mercados internos, pelo fato de o trabalho livre ter sido uma prática muito recente na nossa história, não se formou por aqui um lugar da autonomia do sujeito, do estabelecimento das identidades sociais.

O enigma da “falta de alteridade” aparece, por exemplo, no livro *Raízes do Brasil*, do Sérgio Buarque de Holanda, quando ele descreve nossa “ética de fundo emotivo”, nossa dificuldade com os rituais sociais. Para ele, é característica da nossa herança lusitana um certo “horror às

distâncias". Existe aqui uma dificuldade social de se pôr numa relação com o outro de forma distanciada. Em contrapartida, tendemos a buscar na relação com o outro uma intimidade permanente, segundo os padrões do "favor": o vendedor precisa fazer do cliente um amigo, o patrão paga um salário de miséria mas apadrinha o filho da empregada doméstica. Os direitos individuais são anulados pela proximidade confusa. E isso aparece não só nas relações sociais, mas na linguagem. O Brasil se tornou, assim, pelo menos até os anos 30, um país de elite cordial, em que é (ou era) possível reconhecer nos tratos sociais a presença muito ambígua de um "homem cordial".

Essa experiência brasileira de indefinição dos sujeitos, essa dificuldade de criar autonomia aparece também em Gilberto Freyre, às vezes, de modo menos agudo, às vezes, meio reacionário, numa espécie de elogio a uma intimidade que é transbordante também do ponto de vista sexual. No entanto, o problema está ali, apontado em sua violência de anulação do outro.

O que podemos perceber nessas descrições é a imagem de um país em que os campos do indivíduo não se definem com clareza. Um país que vive num paradoxo: é formado pela racionalidade liberal, mas essa racionalidade não aparece como prática jurídica, social, patronal. Mais do que isso, quando aparece, é utilizada com sinal invertido. O discurso da razão moderna surge para confirmar as práticas arcaicas.

Então, nossa matéria social – quando observada segundo a ótica dessa racionalidade burguesa que nos forma – parece ter algo de rarefeita, indefinida. O discurso liberal que era ideológico na Europa porque prometia universalidade mas não a cumpria aqui vira farsa. É posto a serviço da anulação franca do outro. De modo sintético, assim, poderíamos dizer que a elite brasileira se aburguesou de modo muito torto e ambivalente. Ao mesmo tempo em que sempre praticou um capitalismo avançado, não levou adiante a revolução das identidades e autonomizações burguesas, tal como ocorreu na Europa. Ou seja, não levou adiante a revolução democrática, não levou adiante a industrialização nem conseguiu definir por aqui um projeto de nação e de povo, temas históricos da burguesia revolucionária na sua luta contra a aristocracia.

Essa nossa histórica indefinição burguesa me parece um grande tema de trabalho para a arte, especialmente para o teatro, na medida

em que a dramaturgia lida sempre com o problema do agente e da possível intersubjetividade. Foi precisamente em torno desse debate que a Companhia do Latão escreveu suas peças nos últimos anos.

Numa sociedade em que os campos da individualidade são embaçados, esfumados, indefinidos, como trabalhar com as formas literárias que se formaram historicamente em torno da noção de indivíduo? O romance tradicional europeu precisou ser reinventado por Machado de Assis para que pudesse dar conta de uma sociedade de escravos, agregados e senhores. Por razões semelhantes, nossos melhores dramaturgos sempre sofreram com o modelo do drama tradicional europeu do século XVIII e XIX, esse gênero dos homens livres, que dialogam com “outros”, que agem (mesmo que seja uma ação livre interna contra a opressão) e que lutam para impor seus desejos e resolver seus conflitos. A forma teatral dos “sujeitos com autonomia” não fazia sentido numa sociedade como a nossa. É por isso que tantos artistas do teatro brasileiro acabam procurando modelos artísticos em épocas mais distantes, nos tempos e nos espaços fronteiriços da era burguesa.

As tentativas de se escrever um drama no Brasil, pelo menos até os anos 50 do século XX, são todas frustradas. Soam postiças as peças cheias de discursos liberais, mas presas a uma intriga tola, sem mudança formal causada pelos agentes. Tanto que as melhores tentativas do nosso teatro dramático, na minha opinião, são aquelas que assumiram o fracasso (e a própria impossibilidade dramática) na sua forma. Um dramaturgo que desiste da peça, por exemplo, e que eu acho genial, é o Álvares de Azevedo no *Macário*. Ele começa a construir a peça dramaticamente, a partir de diálogos, tentando definir um indivíduo ambíguo, e de repente assume a inexistência do outro, e a peça se desmancha em esboços líricos. No tema e na forma, a fantasmagoria de uma sociedade de mortos-vivos, de homens-mercadoria aparece em cena. Ele expõe o fracasso formal do drama ao dar lugar a uma matéria social imprecisa e dispõe tudo em torno de uma figura ambígua de jovem da elite. Não é o burguês arrivista nítido, o Robert Macaire europeu, é alguém isolado das próprias vontades, assim como eram os estudantes de direito numa sociedade colonial. Acredito que aí temos um grande artista percebendo a insuficiência da forma diante de uma sociedade complexa, ambígua, indefinida.

O século XX, contudo, a partir das práticas modernistas européias,

promoveu uma mudança nos padrões dramáticos hegemônicos. É como se toda a vanguarda européia tivesse reconhecido que o projeto de autonomia do sujeito contivesse algo de mentira numa época de homens animalizados ou fracionados pelas guerras. Era preciso experimentar formas novas para além do drama dos agentes e do diálogo inter-subjetivo. Houve, assim, um amplo experimento com formas novas para além dos padrões ideológicos da representação burguesa do século XIX. No Brasil, esse movimento foi percebido com entusiasmo. Nosso atraso, finalmente, parecia ter alguma vantagem. Quando lemos os estudos teatrais de um jovem escritor como Antônio de Alcântara Machado, crítico paulista dos anos 20, ou as tentativas teatrais do Oswald de Andrade e do Mário de Andrade, percebemos neles um impulso antiburguês (às vezes, de índole aristocrática) que por vezes aponta um caminho produtivo de diálogo com nossa matéria social pela junção entre atitudes de vanguarda e de sondagem da vida popular. Essa combinação de experimentalismo e busca do popular (ao mesmo tempo aburguesada no seu desejo de identificação povo-nação e antiburguesa na exposição da mentira do sujeito autônomo) foi de certo modo emprestada da estética primitivista das vanguardas européias e reinventada aqui. Mesmo um artista que não era exatamente um homem de esquerda, como o Mário de Andrade, converte seu instinto antiburguês da Semana de Arte Moderna num projeto crítico maior, ao perceber que nas formas populares havia um elemento de contestação, algo de uma vida coletiva mais crítica que a sociedade burguesa não permitia. É lógico que existem também razões muito conservadoras no interesse dos modernistas pela arte popular. Era o ambiente da civilização do café, patrocinado por Paulo Prado, uma sociedade culta de cafeicultores que desprezavam o arrivismo de uma burguesia que lhes parecia uma classe nova e predatória. Era o ambiente de uma São Paulo quatrocentona, que preferia localizar suas matrizes nos bandeirantes, nos supostos brasileiros do passado rural, idealizando esse mundo arcaico. A capacidade de trabalho e a politização do tempo fizeram com que se superasse esse paradoxo: um impulso conservador, tradicionalista e regressivo se associa a uma atitude antiburguesa. O resultado, inesperado, e devedor do talento desses escritores, foi uma disposição experimental produtiva. Foi essa geração que intuiu um teatro mais radical (nas peças de Oswald de Andrade, no *Café* de Mário de Andrade, na crítica de Alcântara Machado)

do que aquele praticado depois. A modernização do teatro brasileiro dos anos 40 e 50 – mais famosa – não se deu com a radicalidade antiburguesa e crítica sonhada pelos modernistas. Foram eles que notaram algo que não aconteceu na chamada modernização profissional do TBC: que era necessária uma grande experimentação formal para se conseguir representar uma sociedade ambígua, rarefeita e burguesamente indefinida, para usar uma expressão que o Mário de Andrade usaria.

Nos anos 50, quando você tem um processo de desenvolvimento burguês mais denso, quando a cidade de São Paulo se industrializa, você começa a definir um pouco uma sociabilidade menos ambivalente. O novo paradoxo é que o projeto nacional-popular, pelo qual começam a ocorrer as experiências de drama mais bem-sucedidas da nossa história, é feito por artistas tendencialmente de esquerda. É, por exemplo, a geração do Teatro de Arena, em São Paulo, ou alguns artistas oriundos da Escola de Arte Dramática, que começam a escrever dramas menos postiços no Brasil. Ou seja, peças com indivíduos dialogando, agentes, relação intersubjetiva, indivíduos agentes. Só que o surpreendente é que o drama brasileiro dos anos 50 e 60 é feito sobretudo com heróis que não são burgueses, mas personagens populares, como no *Eles não Usam Black-Tie*. São heróis do povo. Então, de novo, há uma contradição interessante aparecendo. Começou-se a usar a técnica dramática intersubjetiva para se fazer um elogio de questões populares que surgiam na contraface de uma sociedade que se aburguesava. Isso tinha implicações porque a técnica dramática não é neutra do ponto de vista ideológico; ela faz o elogio do indivíduo livre, ela precisa de homens autoconscientes, de conflitos psicológicos. E isso não traduzia bem nem a experiência social de aburguesamento nem os interesses políticos de artistas ocupados com a representação de forças sociais em luta. O interesse numa matéria social e popular não cabia bem nos limites da dialética dramática, fundamentalmente subjetiva.

É aí que o teatro dos anos 60 começa a experimentar, de novo, a explosão épica. Surgem a fragmentação, a narrativa, a quebra, a construção musical. Dentro do Teatro de Arena, no seu Seminário de Dramaturgia, essa tensão entre princípios formais dramáticos e épicos é nítida e cada vez mais tensa. Peças mais organizadas, totalizadas, com diálogo, finalistas, se opõem a peças mais quebradas, explodidas, narrativas, abertas, porque, afinal, existe uma tensão aí entre matéria e forma. Era um belo processo

de desenvolvimento artístico, interrompido com o golpe de 64.

Como é preciso finalizar essa nossa conversa, eu gostaria de sugerir que a boa dramaturgia brasileira é aquela que ainda hoje procura, em algum nível, descobrir formas novas de representar o irrepresentável: uma sociedade com particularidades locais em conexões profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos, sobretudo aos mais pobres, em graus cada vez mais avançados, em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos.

O trabalho dramático da Companhia do Latão é diferente do trabalho de Brecht porque temos que lidar com essas coordenadas históricas diferentes. Brecht escreveu suas peças num momento e num lugar mais definidos do ponto de vista do conflito de classes, quando o capitalismo tinha menos camadas para encobrir os processos desumanizadores. Os véus da reificação eram menos compostos, o processo de dominação mais exposto, a coisificação da vida menos internalizada na subjetividade pela precarização do mundo do trabalho. Um momento em que o capitalismo tinha menos capacidade de desorganizar sua contestação.

102

O que a Companhia do Latão fez de importante, me parece, decorre da tentativa de pensar referências formais épico-dialéticas em diálogo com uma matéria social em mutação e ainda rarefeita nas suas práticas violentas. Todas as peças que a Companhia do Latão escreveu tratam disso. Em *O Nome do Sujeito*, a figura central da peça é um barão do império, pernambucano. Aberta aos influxos do capitalismo mundial, Recife é uma das primeiras cidades a se modernizar, na década de 1860, com forte aceleração burguesa. Esse barão faz, supostamente, um pacto com o demônio, e surge em cena como sinal de mais uma das trocas mercantis daquela sociedade. É uma figura da elite tão impalpável que não aparece em cena, mesmo sendo o personagem central. Nos outros trabalhos da Companhia do Latão, as figuras capitalistas centrais, sejam próximas da vida burguesa ou aristocrática, vivem na mesma frequência de indeterminação. N'A *Comédia do Trabalho*, são gêmeos, em trânsito constante, vivendo a má infinidade em que "um é o outro, o outro é o um", para usar os termos de José Antônio Pasta Jr. São patéticos ou grotescos: em chave ridícula, representam a mesma indefinição burguesa como recurso deliberado de manutenção de poder. No *Auto dos Bons Tratos*,

acontece coisa semelhante com o Tourinho. Mesmo em *Visões Siamesas*, peça inspirada não por acaso em Machado de Assis, em que poucas figuras da elite aparecem, existe o mundo da troca constante, feito de curtos-circuitos ideológicos, depauperação do mundo do trabalho e desagregação social violenta, decorrentes de uma mercantilização acelerada da vida.

Enfim, é uma questão que tem me interessado muito nos últimos anos, e que procurei comentar aqui de modo rápido. Agradeço a atenção de todos.

Flávio Aguiar – Obrigado. Vou registrar que as três exposições, partindo de pontos de vista que tinham interfaces, mas eram muito diferentes um do outro, fizeram convergir o meu pensamento para outra palavra, além das tantas já mencionadas aqui: memória, identidade, perplexidade, perseverança, o problema-Brasil, a perseverança em apresentar o problema-Brasil. Essa palavra, também na nossa tradição, tem várias significações. Eu chamo de resistência porque, primeiro, a resistência explica, ou informa, melhor dizendo, tanto a necessidade da ruptura como a necessidade de pensar a tradição. E na nossa tradição mais recente, a resistência esteve ligada à idéia de ser contrária à ocupação. Na França ocupada, representava-se *As Troianas*, de Eurípedes. Um crítico como o Northrop Frye, por exemplo, dizia que nessa situação é que nós poderíamos talvez chegar a entender o que *As Troianas* quer de fato dizer. Diante da crítica de que estavam distorcendo o sentido da peça, misturando-a com a história recente, ele disse: *Não. Assim é que se pode entender o que As Troianas de fato quer dizer*. Também estiveram associadas à resistência a idéia de libertação e a idéia de paz, com os movimentos pacifistas contra a guerra, contra a cultura da ocupação. Esteve associada, também no caso brasileiro, a idéia de resistência contra a censura e a opressão, mais recentemente.

Agora eu penso que a resistência está associada a uma outra questão. Eu diria que é inerente à forma teatral, embora a forma teatral (o fenômeno teatral) possa ser pensada, usada exatamente para não provocar o pensamento, mas o seu contrário, a alienação. Eu acho que a resistência hoje se refere ao tema da presença. O teatro é uma forma de arte, um fenômeno artístico que está intrinsecamente ligado à idéia da presença,

uma vez que, inclusive, o protagonista do teatro é o público. Sempre é o público. Nós estamos vendo isso aqui porque, se estivéssemos falando para uma sala vazia, não seria um “fenômeno teatral”. O teatro está ligado à idéia da presença. Tudo o que foi descrito aqui, desde a dificuldade de conceber a alteridade que não seja sob a forma de cooptação política, social, etc, até os dramas e melodramas da globalização, fala exatamente da derrogação da presença. Eu diria: *Você não precisa mais estar presente. Nós estamos presentes para você. Você não precisa mais perguntar quais são os seus sentimentos. Nós pensamos os seus sentimentos por você. Nós nos entretemos por você. Você não precisa mais se entreter. Você não precisa mais buscar aquilo que você quer. Está tudo pronto. Vem tudo pronto. Só é necessário que você pare de pensar.* É necessário apenas que você, no fundo aderindo a uma espécie de individualismo descorado, derogue sua própria subjetividade e sua própria maneira de pensar. Isso torna o teatro um problema e é um problema para o teatro, a tal ponto que nós podemos nos perguntar sobre a possibilidade, a necessidade do teatro hoje. Estamos aqui porque pensamos positivamente. Mas para pensar isso é necessário reconhecer que isso é um problema. Por esse motivo, existem até projetos como este de que participamos aqui, de diferentes modalidades, diferentes módulos, projetos de formação de público, que foram levados na gestão de 2000 a 2004, na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Isso posto, passo a palavra ao público. A quem quiser perguntar ou fazer uma colocação peço que vá ao microfone por causa da gravação. À vontade.

Alguém – Eu estava pensando em mim como cidadão negro neste país, e vocês estavam falando muito bem sobre Gilberto Freyre, regionalismo, cultura brasileira. A formação histórica do Brasil é muito violenta, muito sombria, e o negro nunca foi indivíduo. Nunca fomos representantes, até agora. Pra ferrar o negro brasileiro, o pobre, não precisa de globalização. O próprio brasileiro já ferrava, a própria elite brasileira já fazia esse trabalho. O Flávio Aguiar disse no começo que o que foi mais globalizado foi a miséria... a globalização da miséria... Uma forma de dialogar com a globalização não seria entre a miséria, a miséria do nosso próprio povo, que a gente mesmo produz, e a miséria que produz o mundo? Acho que tem uma ligação. Acho que a globalização até ajudou aqueles que são excluídos. Pelo menos, obrigou o governo a colocar Internet na periferia. Se

fosse pelo governo brasileiro, nem se colocava. Então, a cultura brasileira eu trato meio como porcaria. Acho que defender a cultura brasileira não tem muito sentido.

Ana Maria Rebouças – Eu queria esclarecer um pouco o termo *globalização*, que não está sendo colocado como o ápice numa escala de valores. Nem considero excludente com relação ao regionalismo. Talvez o que eu queira pensar aqui é justamente quais os efeitos da globalização na cultura brasileira. Claro que o impulso da cultura norte-americana e européia é super-homogeneizante. Mas também tem um outro movimento, que é a possibilidade de se resistir a isso, até, por um lado, valorizando os regionalismos, como é o caso do Newton Moreno, do Gero Camilo... Tem uma coisa que o Kil Abreu colocou aqui no primeiro dia do seminário, que a gente pode discutir. E também, a partir da fala do Anderson, acho que tem um movimento de união que extrapola a questão da identidade nacional, que é o movimento GLS, hoje GLBT, e outros movimentos raciais e étnicos que talvez – não acho bom nem mal – nos faça ir além da questão do Estado nacional. Comenta-se, também, que a globalização tende a enfraquecer os países enquanto Estados-nações. São essas as questões que eu queria levantar.

105

Flávio Aguiar – Obrigado. Alguém mais para inteirar as três primeiras colocações?

Cícero Marques – Boa-noite. Eu sou ator. Vocês já falaram sobre isso, mas eu queria, com curtas palavras, para deixar bem claro mesmo, mais como opinião do que como dissertação em si: a globalização pode ser entendida como um aumento do conhecimento da cultura do mundo, ou mais do que isso, uma imposição da cultura por efeito dos países mais ricos, que têm facilidade maior em divulgar a sua cultura, ou não é um caso nem outro? Traduzindo: a globalização serve para aumentar o conhecimento das culturas e valorizar a sua própria ou ela tem esse efeito colateral negativo, que é você se internacionalizar mais? Ou não tem uma coisa a ver com a outra e não é esse o caso? Obrigado.

Newton Moreno – Como o Sérgio colocou em sua fala, apesar desse

adocicado do Gilberto Freyre na questão de como o português nos colonizou, eu acho que o massacre está bem presente no *Assombrações do Recife Velho*, massacre promovido por esse adocicado e gentil homem português que aqui aportou. As relações de classe, mesmo, são até óbvias e binárias: casa grande e senzala, sobrado e mucambo. Tem umas coisas muito presentes, muito visíveis, transparentes até. No *Assombrações...* eu vejo que ele assumiu a vergonha da cor branca porque a coisa mais difícil pra gente foi garimpar personagens índios ou brancos, pois era uma profusão de personagens negros que voltavam para a desforra. Não só no livro, como nas histórias que a gente pesquisou, há uma clássica cultura da senzala. Os negros voltavam para perturbar as iaiás, não deixá-las dormir, arrancar pedaços do cabelo delas, infernizá-las. Eu penso que o Freyre se resolve naquele movimento que mencionei sobre a investigação dele mesmo, no livro *Assombrações...* porque ele dá um grande espaço até para essa avaliação sobre como a relação de poder se estabeleceu, como esse massacre se constituiu. A Mary Del Priori fala sobre o que, psicanaliticamente, seria o grande trauma da civilização brasileira, que é a mão terrível da escravidão. Eu consigo ver essa ação do Gilberto. Eu não o vejo amolecendo, adocicando ou escamoteando isso. Acho que ele enfrenta muito claramente. Estou falando objetivamente da questão do negro.

Quanto à globalização, eu me deparei com algumas questões. Eu concordo com o Abreu quando ele fala do que está por trás, o entendimento de que conceito de valor é esse. Eu também acho que pode ser uma ferramenta poderosa se a gente souber reutilizá-la, tentando chegar um pouco à sua pergunta. Com a experiência de ter ficado um mês em Recife ouvindo contadores de história, eu não trocaria pelo *site Recife Assombrado*, não trocaria mesmo. Talvez porque eu venha do teatro, e o fenômeno teatral quer essa presença, quer essa troca. Pode ser que seja por isso. Não nego que algo persistiu dessa vontade de contar ou de transmitir histórias através desse *site*. Algumas foram coletadas ali, e eu mesmo acessei alguns lugares e algumas histórias depois de pesquisar no *site*. É uma coisa que me encurrala. Estou falando muito mais de uma ferramenta, que é a Internet, do que do conceito da globalização, que nem compreendo ainda. Talvez seja a maneira como a gente se apropria

de algumas ferramentas, e aí, a idéia da resistência talvez seja reutilizar isso como força. Como o Abreu colocou, a origem disso tudo, a gênese disso tudo é um outro foco, muito mais terrível. Compactuo com ele nesse sentido, mas pode ter insurreições, pode haver apropriações desse material. Muito do que eu pesquisei de cultura popular de outros países para tentar estabelecer *links* foi através desse mecanismo. Talvez seja a maneira de se apropriar disso tudo ou de subverter isso tudo.

Luís Alberto de Abreu – Eu não tenho nada contra a globalização enquanto resultado de inovações tecnológicas; é extremamente bem-vinda. Facilita a vida da gente, as relações da gente, e muito. Os problemas são os valores por trás disso. Eu não estou discutindo se é a Internet ou... é tudo uma maravilha... o “admirável mundo novo”, deixa o mundo sobreviver com o admirável mundo novo, deixa ele citar Shakespeare, não ficar isolado, sozinho. Eu acho que é por aí. O corpo de crenças e valores que está sendo imposto por conta das inovações tecnológicas é o mais atrasado possível, o que não podemos aceitar. A única questão que eu vejo é quando se coloca a globalização, como já foi colocado aqui, como o supra-sumo, o ápice da civilização. Ou seja, a partir de agora, acabou a história, acabou a memória da gente, de todas as culturas, acabou tudo, agora é uma coisa só. Que diabo é isso? A quem serve esse tipo de valor? Entretanto, o manuseio, a apropriação que a gente pode dar a esse material é muito importante, até pra não cair novamente no dilema que o Carpentier descreve, de ficarmos entulhando máquinas de última geração em casa se não sabemos utilizar. De que nos adianta a Internet sem a ajuda de um professor? É ferramenta, isso tudo é ferramenta. Que sentido a gente dá a ela? O que veio no manual de instrução? Ou a gente dá o sentido que nós queremos, dentro da nossa tradição, da nossa ruptura, dentro da ruptura do mundo inteiro? Acho que não pode haver a exclusão disso, pelo amor de Deus; a gente estaria excluindo a memória.

Quando se fala em cultura brasileira, é como se ela já estivesse pronta, estagnada: *o olhar que a cultura brasileira tem sobre isso, sobre isso e sobre aquilo...* Cultura brasileira é uma produção nossa, de absolutamente todo mundo. Ela está em processo. Sua identidade é variada, e o que nós precisamos, cada vez mais, é representar essa variação. Acho um

absurdo dizer que a cultura brasileira não existe em si; a cultura brasileira é isso. Não tem *é*, não tem *é isso*. A cultura brasileira *está* dentro de um processo muito forte, muito grande. Só não foi para o vinagre com tudo o que tem acontecido porque existe uma cultura muito forte que a gente não consegue dimensionar. Que diabo é isso? Que valores são esses que muitas vezes a gente não conhece, que a gente nem representa, nem consegue representar; que homem é esse? Que homens são esses, nessa variação toda? É uma atribuição da gente, de todo mundo que produz cultura. Que gente é essa que ainda está aí e continua? Percebe? É isso que me parece interessante. A questão do negro, da informação, do GLS, dessa grande variedade; essa é a cultura brasileira. É por isso que a gente precisa de uma cultura aberta, abrigadora de absolutamente tudo isso. A gente tem que repensar e muito a cultura que nós temos enquanto cultura de absoluta exclusão, um modelo absolutamente excludente de toda a imensa variedade que faz parte da nossa cultura.

108

Sérgio de Carvalho – Vou pegar um tema sugerido pelo companheiro que usou a seguinte imagem: que cultura brasileira é essa em que os homens negros são “ferrados”. Historicamente, isso não é só uma força de expressão. Tem registros do século XVIII em que senhores de escravos de Ouro Preto eram julgados por terem chegado ao extremo de mandar ferrar um escravo. Literalmente pôr uma ferradura como punição à fuga. A punição, até para a Câmara Municipal de Ouro Preto, parecia um pouco pesada demais. Diante disso, surge a questão da representação: qual a forma de encenar essa violência? A telenovela das seis da tarde, aquela de época, já mostrou muitas vezes cenas de senhores judiando seus escravos. E isso se dá quase sempre sob um signo moral. É assim: um senhor de escravos terrível, excedendo a medida da desumanidade, pune o escravo de modo absurdo, o que, rigorosamente, não gera crítica à sociedade, mas ao indivíduo. Em última instância, faz parecer que o capitalismo é uma coisa normal, e condenáveis são apenas certos excessos gerados por ele. Assim, ter escravo é normal para a novela das seis. O anormal é a perversidade. Ao fazer a peça *Auto dos Bons Tratos*, utilizamos a imagem do escravo com ferradura. O Tourinho, personagem da peça, era alguém que não teria problemas em mandar fazer isso. Não com um negro porque o momento da peça é anterior ao estabelecimento do escravismo como

negócio entre Brasil, Angola e Portugal. Para não parecer um problema de caráter, mostramos um interrogatório em que um dos raros homens livres da época, um ferreiro que tinha participado da violência, responde a um padre exasperado que diz: *Senhor Ferreiro, diga-me se não é verdade que, naquele dia, obedecendo às ordens do capitão Tourinho, o senhor pegou uma ferradura e meteu cinco pregos, atravessando carnes e ossos de um índio*. A resposta do João Ferreiro é a seguinte: *Qual é o problema, vigário? Ele já era uma besta de carga antes da ferradura*. O objetivo é mostrar que a violência corresponde à normalidade capitalista. É normal, diante daquela necessidade econômica, tratar outro homem como besta de carga. É a lógica geral do negócio que precisa ser discutida. Precisa ser mostrado o vínculo desse tipo de violência com a perspectiva ampla do capital em movimento.

Flávio Aguiar – Eu queria lembrar que venho de uma outra tradição, não dos “nortes” deste Brasil, mas dos “sules”, dos muitos “sules”. Há um capítulo, um episódio d’*O Tempo e o Vento*, do Érico Veríssimo, em que o personagem Pedro Missioneiro, filho mestiço de um vicentista, como se dizia então, de um bandeirante e uma índia guarani que morrera no parto, encontra a Ana Terra. Ele foi criado pelos padres jesuítas das Missões dos Sete Povos. As missões já tinham sido destruídas e queimadas, portugueses e espanhóis já haviam feito as negociações entre si, a guerra missioneira havia terminado e já tinha sido morto o grande líder dos índios guaranis, Sepé Tiaraju. Ferido, recebe tratamento quando chega à casa da moça. Lá pelas tantas, o pai dela pergunta: *De onde vem vosmecê?* Ele dá uma resposta que eu acho exemplar, em portunhol, que era o que ele falava: *De nenhuma parte ou algo assim*. Quer dizer, ele vinha de lado nenhum. Ele vinha de um mundo que não existia mais. Essa era a questão.

Isso ilustra aquilo que o Darcy Ribeiro, no livro *O Povo Brasileiro – história e sentido na formação do Brasil* chama de construção de um povo ninguém. Ele diz da ninguentade – o contrário da identidade. O Darcy Ribeiro diz que os escravos que foram trazidos para o Brasil, os índios, os homens livres, os portugueses, antes de qualquer coisa foram reduzidos à condição de um povo-ninguém; não eram ninguém. E eles tiveram que se dar ao penoso trabalho da construção – em meio a conflitos, guerras,

matanças, maus tratos – de novas identidades. E daí saiu o Brasil. A identidade brasileira, digamos, as identidades brasileiras foram frutos de processos sanguinários e sanguinolentos, que realmente extorquiram povos das suas identidades e continuam extorquindo até hoje. Uma antropóloga me disse que não existe mais povo sem contato. Ela disse que o índio primitivo – o nome que os antropólogos usam – é alguém que não sabe que mora no Brasil. Então, a primeira coisa que se faz ao entrar em contato com uma tribo que não teve ainda contato direto, olho no olho, é explicar que eles moram num lugar chamado Brasil, e que isso é uma catástrofe na vida deles, que eles vão ter que se preparar para sobreviver a essa catástrofe. Esse é o mundo globalizado em que nós estamos vivendo. Eu penso que ele foi globalizado no momento em que Cristóvão Colombo voltou e contou para a rainha da Espanha que tinha chegado a um lugar que ele achava ser a Índia, mas não era.

110

Há uma questão que é necessário levantar. Conhecemos, hoje, muito infelizmente, a integração internacional de lutas de vários grupos de excluídos. Dos negros, dos povos indígenas, etc. Conhecemos pouco a nossa tradição. Não vou comentar a posição específica de ninguém, mas eu me espanto como, na Universidade de São Paulo, onde eu dou aula, não se conhece, por exemplo, Luís Gama. Quem é Luís Gama? É o chamado Orfeu de Carapinha, um ex-escravo que foi vendido pelo próprio pai, que se formou em direito e se tornou um dos grandes tribunos da abolição no Brasil ao lado de José do Patrocínio e grande poeta também. Se conhece pouco sobre Solano Trindade, poeta que viveu no Embu, criador de um movimento artístico excepcional, pujante, juntamente com um grupo de negros, cujo resultado é o turismo em direção ao Embu. Conheci pessoalmente o grande líder Solano Trindade, que, junto com Abdias do Nascimento, criou o Teatro Experimental do Negro, rebatido, criticado, mas é um feito. Se conhece pouco Clóvis Moura, um dos grandes historiadores – ao lado de Décio Freitas, que não era negro, era um gaúcho misto como eu – das rebeliões negras no Brasil. Nós temos uma tradição a resgatar.

Ainda sobre o termo globalização. Eu sei das preocupações legítimas e evidentes da formulação deste seminário. Ocorre que o termo ficou por demais marcado e associado à implantação forçada dos valores do

Consenso de Washington, um campo extremamente conservador, tanto que, nos fóruns sociais mundiais (processos de busca de integração, inclusive, não de derrogação dos Estados nacionais porque isso simplesmente jogaria a cidadania de milhões de pessoas pela janela, mas de superação dessas limitações e inimizades) surgiu uma outra palavra de origem francesa, talvez por oposição também aos anglo-saxões que vieram com seu *globalization*. Os franceses criaram *mondialisation*, usada mais recorrentemente hoje: mundialização, que tem a conotação de ocupação do espaço, e não obviamente, de imposição de um pensamento, como o Consenso de Washington transformou, infelizmente, o termo *globalização*. Para encerrar meu comentário, eu queria dizer que decididamente, nós não podemos pensar em nenhum processo de resistência, de construção de alternativas, de um outro mundo possível ou de um outro teatro possível, se ficarmos circunscritos ao plano ou simplesmente às realidades ou às fronteiras nacionais; seria um suicídio. O que nós temos que pensar, na verdade, é como resgatar a tradição internacionalista não só dos movimentos comunistas, mas, por exemplo, dos grandes movimentos pacifistas do século XX: a primeira e segunda guerra mundial, a guerra do Vietnã e as guerras estúpidas que estão colocadas aí.

111

Vamos a mais uma rodada de três questões, e aí nós encerramos para não castigar demais o pessoal aqui.

José Carlos – Eu queria trazer a discussão para o fazer, para o produzir conteúdo para a comunicação. Assisti a um filme recentemente – *Taiwan* – e por um incidente técnico ele não estava legendado. Eu havia lido na sinopse que a proposta era uma viagem pela geografia e pelos costumes de Taiwan. Só por isso, eu soube que o filme abordava a temática da regionalização, dos costumes, da cultura de Taiwan. Sem conhecer nada do idioma, sem legendas nem coisa nenhuma, eu entendi completamente o filme. Pergunto a vocês, dentro do sentido do fazer, do produzir conteúdo, se a discussão da linguagem não nos dá alguma perspectiva de universalização da cultura regional, que é bonita, é grande, é maravilhosa, mas não se desloca, ela é feita para nós mesmos. É a minha colocação, um pouco na linha da Escola de Frankfurt. Se a gente não tomar posse dos meios de comunicação e souber usá-los, vamos ficar com

a nossa cultura enterrada na nossa própria terra. A estrutura narrativa não é uma abertura para a universalização de uma cultura regional muito rica, que é a nossa?

Alguém – Pergunta: Gostaria de saber se essa relação patriarcal, que a globalização vem trazendo, já não acontece há muito tempo entre os grandes centros urbanos e a periferia, o subúrbio. Isso já não vem sendo imposto? Queria saber também dessa relação do burguês rarefeito numa sociedade como... numa situação como a do Rio de Janeiro, onde as linhas estão delimitando, demarcando um campo muito claro no subúrbio, onde algumas situações, como a do tráfico, comanda e está organizado. Essa diferença já não vem sendo demarcada pela violência, como resistência? E a empregada que não recebe, se ela já não está sendo mais oprimida ainda, na situação de miséria? Então, ela aceita essa condição ou, até de uma certa forma, se aproveita dessa condição? Não sei se eu estou sendo claro, mas é isso. Obrigado.

112

Patrícia – Boa-noite. Estou prestando Artes Cênicas e gostaria de saber se a maior dificuldade do teatro brasileiro não é a identificação do brasileiro, do que é ser brasileiro. A globalização não é só mais um ingrediente para essa miscigenação? Obrigada.

Luís Alberto de Abreu – As colocações todas são muito pertinentes. A primeira, a questão da linguagem, é fundamental. Acho fundamental o desenvolvimento das linguagens, explorar, cada vez mais, as possibilidades da linguagem, que, de certa maneira, está começando, por exemplo, no caso do teatro. Esse é um dado muito significativo. Obviamente, o teatro, quer queira quer não, como exige presença, é um fenômeno local. O cinema poderia, com mais facilidade, transmigrar a cultura. Você colocou as coisas de uma maneira bastante correta. Um lado é a questão da linguagem, e outro lado é a posse dos meios de produção. O que eu acho interessante é que todo esse processo de revolução tecnológica dá ao artista a possibilidade de ele mesmo deter os meios de produção, especialmente os tecnológicos. A gente fez uma escola de cinema em Santo André toda digital, e a idéia era exatamente esta: o artista tomar posse. Hoje, ele tem a possibilidade. Antigamente, fazer cinema era uma produção enorme, a

começar pela dificuldade na aquisição dos equipamentos. Com a revolução digital, é possível uma pequena comunidade ter cinema próprio, uma produção de cinema e uma produção de TV própria. O caminho está aberto, contanto que a gente não se aproprie desses meios, como já aconteceu. Se a gente tem câmeras digitais de última geração, câmeras de fotografia, câmeras de cinema, mas não sabe como trabalhar, como extrair filmes dali; se a gente otimiza esse equipamento para filmar festinhas de fim de ano, de aniversário, que ninguém vai ver porque não existe organização da linguagem daquilo... Acho que é uma questão fundamental. Abriram-se grandes possibilidades tanto na exploração da imagem mesmo, quanto na posse dos meios de produção. Sem essa posse, a gente não muda a cultura. Existem grandes possibilidades, só falta os produtores assumirem. No caso do cinema, não dá pra continuar produzindo sem ter meios de distribuição, ficar na dependência dos velhos circuitos. É preciso criar novos, criar uma nova mentalidade de produção e circulação da produção cultural.

Com relação à segunda pergunta, eu acho que a globalização é muito perversa no Brasil. De exploração absoluta, capitalista, com ausência total do Estado. Eu não sei se a violência é uma resposta, se é uma resistência ou uma degradação completa não só do sistema capitalista, mas do Estado também, que deveria ser moderador, nesse sentido, e não é de fato. Ele é o apoiador do sistema capitalista. Então, a coisa é mais complicada do que a gente imagina. Eu não acho que a violência seja absolutamente sem sentido ou que o tipo de violência que a gente vê seja uma forma de resistência. Talvez seja mais uma forma de reação. E reação não tem ética... é simplesmente reação.

A identificação do povo brasileiro é fundamental. Se a nossa cultura – o conceito de cultura dentro da coisa restrita, que é o ambiente onde a gente circula, onde a gente vive – não for de vez em direção à cultura política e à economia, em direção a esse povo – sem demagogia – sem nenhuma vergonha, a gente não tem mudança de nada. Eu me lembro sempre da história dos judeus, do momento considerado o renascimento do povo judeu, no século XVII e XVIII, quando, excluídos, foram em direção dos guetos russos de Varsóvia para organizar, ensinar aquela

gente ignorante. Foi um movimento muito bonito na história da cultura judaica, quando, independentemente de tudo, os intelectuais, filósofos, escritores, produtores de cultura entraram em contato com seu próprio povo, tentando romper o isolamento, já que pertenciam à alta camada judia. Nos guetos da Polônia e da Rússia, criaram um grande movimento, que explodiria no século XIX e XX. Está na hora disso, não existe outro caminho. Se o produtor quer ser produtor de cultura, se quer ser produtor de seu pequeno meio, de cultura mesmo, ele vai ter que estar ao lado dessa tradição, dessa informação cultural, como eu estava dizendo aqui. A gente não conhece nada sobre nossa cultura, a gente não conhece um quinto dessa cultura nem estamos interessados em conhecer. Se a gente não operar dentro da nossa cultura, não vamos conseguir nenhuma renovação e nenhuma força cultural.

Sérgio de Carvalho – Sobre a indefinição dos campos...Eu acho que o artista interessado na sociabilidade no Brasil tem que trabalhar com isso, como vontade de compreensão e ação no mundo. A histórica indefinição da elite, de certo modo, sinalizava um fenômeno que se tornou mundial, que é a precarização do trabalho. De algum jeito, vivemos hoje no mundo do trabalho precarizado, em que a figura do patrão clássico já não é reconhecida, em que você faz um bico aqui e outro ali, em que você passa a ser empreendedor de si mesmo. Largado, sem qualquer rede de proteção social no mundo da concorrência pura, tendo que ter três empregos, você precisa internalizar a lógica geral do capital, passando a funcionar na perspectiva do capitalismo a custo da sua vida. O conflito está presente, pode-se reconhecê-lo, mas tem cada vez menos representabilidade. É por isso que Brecht gostava de recuos técnicos a pontos mais definidos. Ele gostava de deixar inteligível o processo pelo qual a lógica discursiva do traficante se assemelha à do banqueiro. A diferença é que o traficante é menos profissional em seus negócios violentos de troca e coerção. Em termos brechtianos, o traficante é um aprendiz de banqueiro. Ele ainda chega lá, se não morrer no meio do caminho. Me parece que essa é a questão. A real universalização é a da forma-mercadoria. Para usar a expressão ambígua de Heiner Müller: *A revolução vai ocorrer quando a Coca-Cola sair brotando pelas orelhas do povo*. As ondas de contestação, hoje, se dão caoticamente sob o signo da rebeldia, da resposta étnica

ou do confronto religioso. Já não há o mesmo quadro de politização ampla de antes. No entanto, isso parece que volta a se modificar. Então, é um momento importante, de novidade, no sentido de que você não tem categorias estáveis para lidar. As contradições estão pipocando com a aceleração radical dessa lógica mercantil e seus decorrentes estragos sociais, e o Brasil, junto com os países mais pobres, parece estar na vanguarda dessa crise geral também no que se refere ao aparecimento de contradições mais ou menos produtivas.

Newton Moreno – Sobre essa questão da linguagem, concordo com o Abreu e trago duas observações. Vou voltar ao que eu estava falando sobre a Internet na pesquisa que realizei sobre o imaginário no Recife, a idéia das assombrações. Eu conversei com algumas pessoas que estudam comunicação, sociologia, e concluí que a questão dessas lendas urbanas que se propagam pela Internet é muito forte. A migração e o trânsito se configuram e, de alguma forma, ganham essa outra máquina de comunicação. Muitos entrevistados comentaram a diferença do imaginário em torno desses fantasmas no centro e na periferia. A tradução que a gente faz dessa diferença é de exploração, de violência, de usurpação, de apropriação e de agressão. Os fantasmas vêm com essa roupa, e é possível mapear o que esse imaginário revela no campo *outsider*. Acho que isso está superpresente.

Ainda refletindo sobre linguagem, eu tive que usar um dicionário para traduzir aos atores paulistas com quem eu trabalhei muitas expressões da cidade do Recife, uma riqueza de soluções, de junções muito grande! Guimarães Rosa mapeou lindamente a região com seu trabalho. São palavras de que eu tinha um certo conhecimento, da minha infância, que eu já tinha esquecido, já tinha reprocessado, já tinha deletado, mas que ainda se usam no país, de uma força e uma significação forte.

Sobre o que é o brasileiro, eu concordo com o Sérgio quando ele fala dessa angústia da forma para o dramaturgo. O tempo inteiro se pergunta como organizar o material, qual é a forma, qual o modelo. Para mim, a coisa dos quinhentos anos pode ser uma grande armação, mas me pareceu que a data de descobrimento ou de começo de alguma coisa gerou uma

vontade de descobrir o 'ser brasileiro'. Ele citou o Arena e o Oficina, a questão formal para descobrir como é que eu dou conta desse brasileiro em cena. Os quinhentos anos foram um motor, criou uma curiosidade coletiva de fazer o caminho de volta mesmo. Muitos espetáculos que a gente vê tentam responder a essa pergunta: *A Comédia do Trabalho, Os Sertões, Borandá, Assombrações...*, cada um com seu recorte, mas todos tentando responder ou, pelo menos, levantar uma possibilidade de resposta.

Flávio Aguiar – Para concluir minha participação, vou contar mais uma historinha que aborda simbolicamente o universo das questões colocadas aqui. Quando os navegadores portugueses chegaram à Bahia, houve quatro grandes rituais de fundação daquele encontro no Brasil. O último, o que nos ficou mais de perto, foi aquele em que o escrivão enviou uma carta ao rei. Não foi para qualquer pessoa. Foi um ritual que ele cumpriu dando conta do achamento, ou descobrimento, que eles tinham feito. O interessante é que, ao terminar a carta, ele pede um favor, não me lembro se para o cunhado ou o genro dele, degradedado para a Ilha de São Tomé. Ele pede que o rei não só permita que ele volte a Portugal, mas também um emprego. Ou seja, já o Caminha havia instituído o pistolão no Brasil. Foi o primeiro ritual, o mundo do favor, da cordialidade. Caminha teve um destino trágico, nem voltou para Portugal, pois morreu na Índia, no fim de 1500. O outro ritual, retrocedendo, foi que, lá pelas tantas, o Cabral resolveu receber os povos estranhíssimos que eles estavam vendo, e que eles não sabiam quem eram, na caravela. Ele montou um trono, assentou-se e mandou, pediu, instou que os índios viessem para a apresentação do Estado português, junto com as quinas, aquelas coisas que eles traziam, os marcos, etc. Pois bem, o que os índios fizeram? Subiram na caravela. Segundo o Caminha, se impressionaram muito com as galinhas, que não conheciam; deitaram ao lado do trono e dormiram. O segundo, nessa ordem, já foi mais barra-pesada: a realização da primeira missa no Brasil, que ficou celebrizada no quadro. Eu digo que é pesado porque introduziu um imaginário que não existia nestas terras. Não estou discutindo, do ponto de vista religioso, se é certo ou se é errado, mas foi introduzido o inferno, o céu, o paraíso, e todas as culturas locais foram reduzidas a passado da humanidade, a partir de então condenadas à extinção. O primeiro ritual é o que mais me interessa.

Quando os portugueses chegaram, colocaram uma canoa em direção à terra, na segunda tentativa; na primeira, não conseguiram chegar porque o mar estava muito bravo. Havia três pessoas-chave; uma era o piloto Nicolau Coelho, um gênio da navegação, que veio com Vasco da Gama. Ele imaginou que para dar a volta na África precisava se distanciar da própria África. Ele viajou com o Cabral para observar se havia novas terras.

Estavam na canoa o Nicolau Coelho, um africano cujo nome se perdeu e um judeu polonês que tinha sido aprisionado pelo Vasco da Gama em Goa porque ele sabia falar várias línguas. Somados, os três falavam dezesseis línguas. O nome da função deles era *línguas*. Quando aportaram e tiveram contato com os primeiros habitantes, perceberam que nada daquilo adiantava porque os nativos falavam uma língua que nenhum deles entendia. Nem os nativos entendiam a língua deles. Então, ocorreu uma coisa extraordinária. Os portugueses levaram à terra alguns instrumentos musicais e tocaram. Descreve o Caminha que seguiu-se uma cena absolutamente surrealista: portugueses e índios dançaram ao som das músicas, que se perderam. Temos o relato, mas o que foi dançado, o que foi tocado, nós não sabemos. O que eu quero dizer com isso? Se nós assentarmos um rádio-telescópio para o passado, o que normalmente se faz quando se olha o céu, a primeira coisa que nós vamos ouvir é um grande silêncio, as coisas todas que foram silenciadas. Para começar a pensar no problema da linguagem, a gente precisa pensar no problema do silêncio, ouvir o silêncio, o enorme silêncio balbuciado que portugueses e índios propiciaram, talvez o único momento feliz da conquista. Aquele silêncio é que pode nos mostrar como ousar, transpor os limites da linguagem sem renunciar a nossos instrumentos, sem renunciar às músicas que sabemos tocar, sem renunciar às danças que sabemos dançar.

Ana Maria Rebouças – Agradeço a presença de todos, especialmente aos da mesa. Espero vocês no mês que vem. Boa-noite.

:: SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES: À PRÁTICA DA DRAMATURGIA

Mesa 4 – O papel da dramaturgia no teatro e na sociedade contemporânea

Data: 25 de outubro de 2005

Local: Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo

Horário: das 19 às 21 horas

Participantes:

JA – Jorge Albuquerque (mediação)

JHA – Johana Albuquerque

CF – Cibele Forjaz

ART – Antônio Rogério Toscano

118

Jorge Albuquerque – Boa-noite. É sempre um prazer enorme estar com pessoas interessadas em temas dessa importância. Proponho que cada participante da mesa se apresente, fale sobre o seu trabalho e delinear seu perfil quanto à questão a ser discutida em alguns minutos.

Johana Albuquerque – Desde que eu fiz *Os Collegas*, espetáculo que falava sobre a era Collor, de certa forma começaram a me relacionar ou a criar conexões entre meu trabalho e política, coisa que me assusta um pouco. Na verdade, existe um grupo de trabalho com o teatro político em São Paulo de tendência muito clara, ao qual não me sinto coligada, vamos dizer assim. É interessante perceber que chegou um momento em que muitos grupos de teatro da cidade começaram a não ter resposta, através dos textos já escritos, do que queriam falar, uma certa ansiedade de retratar, discutir, analisar, teatralizar uma situação premente da realidade urbana que a gente vive, desse caos moderno que a gente está vivendo. A questão da globalização, inserida no contexto da discussão, e mesmo os autores que conhecida e conceitualmente estão atrelados ao teatro político, seja ele nacional ou universal, não estavam respondendo à demanda dos grupos de criação, o que também tem a ver com a questão do próprio fazer teatral dos grupos no sentido de que não queriam apenas pegar um texto pronto e adaptar para a realidade do momento, tendência

de décadas atrás, mas criar uma dramaturgia dentro da sala de ensaio a partir de uma discussão, de improvisações, do trabalho dos atores, a partir de um tema. É discutível porque temos aqui a Cibele que acabou de fazer isso.

Foi o que aconteceu com o meu grupo, a Bendita Trupe. A gente resolveu falar da era Collor, na verdade, discutir política e corrupção, entender como a coisa funcionava teatralmente falando. Começamos a rastrear informações dois anos depois do *impeachment*, em 1994, quando fui fazer um trabalho para a ECA sobre Shakespeare. Eu queria comparar Macbeth a Collor, uma coisa inusitada. E me surpreendeu o fato de não encontrar nas livrarias nada sobre o assunto. Comecei a consultar os sebos, e a partir daí achei uma vasta bibliografia que envolvia conteúdos bastante diversos: o depoimento de Pedro Collor, o irmão, que se chamava *Passando a Limpo – a Trajetória de um Farsante; Mil Dias de Solidão*, livro do Cláudio Humberto Rosa e Silva, que foi porta-voz do Collor (primeiro, inimigo político; depois, parceiro que escreveu um livro para defender o chefe); a bíblia chamada *Notícias do Planalto*, que um antigo editor da *Veja* escreveu... Enfim, várias fontes documentais com pontos de vista e linguagens bastante diversos, desde charges, discursos, fotos, vídeos, matérias de revista, de jornal e memórias, como *Zélia, uma Paixão*. O primeiro passo do nosso trabalho é a pesquisa documental, é o levantamento dos documentos e das fontes que trazem informações a respeito do universo a ser pesquisado. Do extenso material, elaborou-se uma livre cronologia dos fatos. A partir daí, a direção e a dramaturgia faziam uma pergunta sobre cada fato ou personalidade representativa do período, e o ator deveria responder cenicamente. É importante declarar que buscávamos o que não estava na fonte documental, ou seja, implícito na matéria. O primeiro escândalo público da era Collor foi quando a primeira-dama se viu envolvida num episódio financeiro ligado à LBA, Legião Brasileira de Assistência. A *Veja* publicou a primeira-dama chorando. Na semana seguinte, era aniversário do presidente. De terno branco, ele fez questão de tirar a aliança do dedo e declarar publicamente que tinha brigado com a esposa e que era normal, mesmo o presidente brigava com a esposa. Ele cortou o bolo de aniversário ao lado de Leda Collor, a mãe. Ficamos bastante instigados com os detalhes. Os atores

recebiam suporte documental com as matérias, pontuadas as informações que a dramaturgia e a direção gostariam que estivessem dentro da cena, e, detalhe, a provocação se chamava “escândalo da LBA – briga de casal”. Eles tiveram que trazer todas as informações do escândalo através de uma briga interna, uma briga íntima, de alcova, como a gente costumava dizer, uma cena de alcova, não uma cena pública. Muitos desses fatos e desses personagens foram investigados a partir dessa ferramenta operacional, vamos dizer assim. Daí surgiu um grande copião. Normalmente, nossos copiões têm três horas (risos). Depois, é fazer a coisa palatável para o público com uma hora, uma hora e meia para quem acha necessário. No caso do nosso querido José Celso, sabemos que ele não poupa o público e faz a gente assistir a seis horas de muito bom teatro.

O segundo trabalho é baseado em fontes documentais. A Bendita Trupe é beneficiada pela Lei de Fomento, e estamos há um ano e meio trabalhando em cima do novo texto, muito mais complexo porque a era Collor foi pontual, você criava um recorte histórico, claro, com fatos e personagens definidos. Agora, estamos falando sobre poder paralelo e violência, um tema bastante atual, muito polêmico, haja vista nosso final de semana, nosso domingo. Muitas vezes, nos dão tamarindo dizendo que é amora... É muito difícil analisar o momento porque estamos exatamente na linha de fogo, no olho do furacão, tentando viver, sobreviver e ao mesmo tempo compreender, analisar, se colocar diante da situação. Estamos num beco de sinuca bem mais complexo do que no primeiro trabalho, apanhando muito. O que tem ficado claro para nós é que, por mais que a gente trabalhe o conceito da realidade, do político, do urbano, a grande questão é a própria linguagem do teatro. E é isso que nos salva porque, se a gente tentar elaborar uma tese numa peça, muitas vezes... eu me sinto incapaz. Certos grupos têm essa capacidade porque têm um suporte conceitual bem mais elevado que o meu. Eu trabalho com outras ferramentas, não é o meu caso. A questão da linguagem é fundamental até porque linguagem e conteúdo estão muito irmanados, é quase a mesma coisa. O que nos dá suporte é o fato de o grupo ter uma tendência extremamente irreverente, crítica, mordaz. Nós fazemos comédia, comédia ácida, nós fazemos humor negro. Eu estava mexendo nas minhas coisas para ver o que eu ia trazer, e acabei encontrando algo inusitado, mas

bastante representativo do que eu acredito ser as coisas que o meu grupo faz, da questão política e ao mesmo tempo do trabalho do artista de teatro. É o prefácio do livro do Dario Fo, que fala do ator. Vou encerrar minha primeira fala lendo o texto escrito pelo querido Gianni Ratto, que, apesar de italiano, é um grande brasileiro, uma pessoa extremamente importante para o teatro brasileiro, não só como agente, como diretor e encenador, mas também como cabeça, como pensador de um fazer teatral no país. Diz o seguinte:

Nunca ri tanto lendo um texto tão sério. Melhor, nunca li um texto tão sério, escrito com tanto humor. Dario não usa meias-medidas. Duro, escrachado, mordaz, irônico, satírico, galhofeiro, inconformado, escatológico, crítico impiedoso, todavia profundamente humano, tem como alvo tudo o que representa a autoridade opressora em seus aspectos negativos, camuflados por paternalismos que cheiram a incenso e pólvora. Um manifesto político? Não. Um tratado de técnica teatral fundamentado na experiência vivida e aperfeiçoada no trabalho, na criatividade, e, fato fundamental, na percepção clara de que o ator pertence à polis e dela não pode se divorciar. Dario Fo é parente contemporâneo, de sangue novo, de uma corte de atores-personagens destemidos e perseguidos. Permeiam em seu livro a risada e o espanto divertido, com o qual constata as misérias do mundo, a canalhice dos poderosos, a ingenuidade dos explorados, o embuste da mídia, as camuflagens místicas, e assim por diante. A gargalhada de Dario pontua, como o baixo elétrico do rock, a sarabanda dos tipos e situações que exemplificam no seu livro. O Manual Mínimo do Ator, compêndio técnico, estético, ético, histórico, é a meu ver, um texto fundamental, não somente para os que assinam e para os que querem se aproximar do teatro, ou de alguma forma agir nele, mas também para os que atuam num âmbito maior, em que a cultura não pode ficar preguiçosamente obsoleta. A leitura objetiva e aprofundada do que sabemos estar por trás dos fatos permite recriar, hoje, de maneira grotesca, irônica ou trágica, o que a informação imediata nunca poderá nos dar. É nosso dever, ou se preferirem, nossa missão profissional como autores, diretores e pessoas de teatro, conseguir falar da realidade rompendo o modelo estandardizado, por meio da fantasia, do sarcasmo, do uso cínico da razão. Assim, iremos contrariar o programa e a estratégia que o poder procura levar adiante, ou

seja, doutrinar o público a nunca usar o seu senso crítico. Achatamento mental; fantasia zero.

A grande diferença entre o povo dos anos 60 e 70, que fazia teatro político, e muitos de nós, que de alguma forma tentamos (não sei se fazemos) falar sobre a realidade brasileira, é muito uma questão de fé – de fé e medo porque naquele período havia uma grande fé de que existiria mudança. Por mais oprimidos que eles estivessem, existia uma perspectiva, nem que fosse filosófica, da mudança da idéia de uma coletividade vivendo para um bem social melhor para todos. Hoje, todos nós, de alguma forma, sofremos na pele essa descrença, apesar de ainda querermos, desejarmos muito isso. Então, nos tornamos céticos e cínicos. Daí, me utilizar da comédia para falar da realidade brasileira. Fazer rir para refletir sobre essa questão.

Antônio Rogério Toscano – Boa-noite. Minha formação artística aconteceu a partir da dramaturgia; minha colaboração, portanto, tende para esse lado. Eu me tornei dramaturgo em meados dos anos 90, ainda na Unicamp, quando comecei a fazer alguns trabalhos com a Tiche Vianna e com a Maria Thaís, minhas professoras. Nesse contexto, eu fui jogado, como diz a Johana, num outro olho de furacão, que é o de ser dramaturgo num processo de construção de espetáculo que não possuía nortes dados, em princípio. Ou seja, fui chamado a participar de trabalhos em que nem sempre o procedimento dramaturgic resultava em lances dramáticos, mas em atividade ligada a todos os meandros do processo de criação, numa espécie de dramaturgismo, que às vezes passava pela pesquisa teórica, às vezes estrutura cênica, ou pelo diálogo com a encenação, em contato direto com o ator, enfim, nas diversas formas que esse trabalho pode assumir. Então, desde as minhas primeiras experiências com dramaturgia, eu tive que lidar com essa multiplicidade... Em um primeiro momento, para mim, era um pouco decepcionante, eu confesso.

Na verdade, eu ainda alimentava sonhos de ser um dramaturgo de gabinete. Eu lia os grandes autores e achava que as grandes respostas estavam nos grandes textos, e que obviamente eu escreveria todos esses materiais sozinho. Demorei um pouco até entender o que é que

o meu tempo e o meu mundo, e as coisas que me envolviam, e os meus parceiros de teatro me solicitavam. Eles me solicitavam, me pareceu e me parece até hoje, uma reflexão sobre a crise. Que crise? Aquela que deriva do modo como esses grandes textos, que num primeiro momento me pareciam responder a questões de modo mais objetivo, já não estavam respondendo à nossa sensibilidade coletiva justamente porque o trabalho de grupo rearticulou o seu processo de criação, de modo a desierarquizar as funções internas nos processos colaborativos. Fui colocado num olho de furacão em que a dramaturgia não era mais o centro das questões, não era mais o único viés por onde os temas podiam chegar à cena, e eu me vi como um participante, jogando de igual para igual com atores, com encenadores, com o próprio espectador. Nessa relação, nova para mim naquele momento (que hoje já não é nova nem para mim nem para ninguém), eu fui percebendo que essa desierarquização refletia um processo de fundo muito interessante de todo o teatro contemporâneo que diz respeito à sua dimensão não só poética, mas especialmente ética, justamente na medida em que o tempo contemporâneo tem solicitado aos artistas de teatro que sejam muito mais autorais nas suas práticas – não somente o dramaturgo, também o ator, também o pesquisador da cena. Ouvindo a Johana falar antes de mim, eu relembro perfeitamente minha crise a partir da crise daquele grupo, já que eles se colocaram diante de problemas sem respostas, e que portanto precisavam responder, e portanto precisavam trabalhar, cada grupo à sua maneira, com a construção dessa dramaturgia que não tem uma resposta dada, que está em diálogo com diferentes partículas participativas do ato criador. Portanto, não só com temas do presente, mas com formas do presente, e principalmente com relações humanas que são relações humanas do presente.

Fui colocado, então, num segundo momento, diante dessa coisa que atualmente se chama “processo colaborativo”, e que se dá de maneiras diferentes com diversos grupos, e que não é nova: remonta às experiências dos anos 60, em diversas medidas, não só da criação coletiva, mas de processos especialmente colaborativos. Digo isso porque acho importante que a gente tome cuidado no uso dos termos do processo colaborativo porque, às vezes, ele é capaz de enganar sobre o que é, de fato, aquilo de que a gente está falando. Quando eu falo do processo colaborativo,

particularmente, falo da minha relação com as diversas facetas que o espetáculo pode assumir, com a incerteza que é o processo de criação, com as diferentes respostas que o dramaturgo pode vir a dar nos diferentes projetos. Eu já participei de processos colaborativos extremamente dominados pela figura da encenação e de outros extremamente dominados pela figura do ator. Não há regras, não se constitui como método, embora haja nesse campo os mais e os menos ortodoxos. Foram processos colaborativos muito diferentes, com metodologias muito diferentes, com jeitos mais ou menos personalistas. Prefiro os menos! Trabalhei em outros processos em que isso foi diferente do que esses dois extremos que escolhi como exemplos. Em *Oswaldo Raspado no Asfalto*, na Escola Livre de Teatro, por exemplo, dirigido por cinco artistas (Georgette Fadel, Claudia Schapira, Gustavo Kurlat, Juliana Monteiro e eu), com textos resgatados de depoimentos de atores, o processo não se dava como confronto criativo, mas como encontro, diálogo e parceria.

Entendo a dramaturgia como um documento. Sou professor de teoria do teatro e de história do teatro, então eu tenho essa relação com a dramaturgia do passado e com os elementos da tradição, e sempre estudo a dramaturgia como um documento capaz de revelar aspectos de uma sociedade, como algo que está ali para mostrar como é que se articulavam as forças dentro de um espetáculo: tanto como registro de elementos daquele jogo social específico e histórico, como também, e diversamente, em propostas e provocações do que se desejava para o mundo, do que ainda não existia como realidade. Ou seja, eu lido com os meus aprendizes como se eles pudessem descobrir, através da dramaturgia, os processos de criação dos espetáculos do passado. Então me preocupa, na dramaturgia contemporânea feita em processo colaborativo ou nesses processos mais compartilhados, que nem sempre o dramaturgo consiga assumir de fato o seu lugar, já que o processo colaborativo prevê, embora haja a democratização das partes, que a gente mantenha cada lugar preservado. Ou seja, que um diretor ainda responda como diretor, que um ator ainda responda como ator e que o dramaturgo responda como dramaturgo. Preocupa-me ver que nem sempre o lugar da dramaturgia está suficientemente preservado nesse diálogo, o que acaba resultando, e eu vejo isso muito freqüentemente, em um dramaturgia que é apenas

organizadora dos pedaços criados. E o dramaturgo se torna um organizador, um mero alinhavador de fragmentos e que nem sempre consegue ter uma verticalidade na sua construção textual. Eu falo da minha própria experiência; falo de textos que poderiam ter assumido diversas facetas mas que assumiram uma única faceta: a tentativa de manter intacta a multiplicidade. Em nome dessa democratização, a gente fica dando conta de muitos desejos, e esses muitos desejos acabam não respondendo à dimensão ética que a dramaturgia pode assumir no seu tempo.

Fico pensando se não é esse o espelho que o meu tempo está pedindo da dramaturgia; se a dramaturgia não está registrando essa multiplicidade pouco rigorosa (porque sem dúvida eu sou um partidário do processo colaborativo, mas um partidário que deseja pensar sobre ele e sobre o papel da dramaturgia nele), até porque entendo que mesmo os textos que não são construídos em processos colaborativos são textos que, mais ou menos, desejam a intervenção de outros artistas. Quando eu digo desejam, eu digo o verbo desejar sublinhando-o: pedem, exigem que o encenador remodele aquela escritura; que o ator interfira naquela construção. Não acho que isso seja um privilégio do processo colaborativo. Minha grande preocupação é como a gente está respondendo à necessidade de compartilhamento que a dramaturgia contemporânea tem provocado.

Fora isso, meu trabalho como dramaturgo não é apenas o de dramaturgista; ele tem também outras caras. Eu fiz alguns trabalhos com o Teatro Balagan, companhia dirigida pela Maria Thaís: *As Cadelas* e o *Sacromaquia*. Ao mesmo tempo, trabalhei como dramaturgo-residente no TUSP, junto com o Abílio Tavares, onde fiquei cinco anos, de 1997 a 2002. Fiz quatro textos; textos de processos colaborativos e textos que foram montados a partir da minha escritura: *Juízo Final – Comédia Triste*, *Miss Brasil 2000*, *A Arrombada* e *Horizonte*. Tenho trabalhado freqüentemente com a Georgette Fadel e em espetáculos muito diferentes, principalmente no contexto da Escola Livre de Teatro de Santo André, que é hoje o lugar onde eu consigo fazer teatro porque sou engolido, o meu tempo é todo gasto lá (assumi também a função administrativa de coordenador). É onde eu tenho encontrado parceiros muito criativos e muito legais, especialmente no Teatro de Asfalto, em que realizei o *Leo não Pode Mudar*

o *Mundo* e o *Oswaldo Raspado no Asfalto*, ambos dirigidos pela Georgette Fadel, também experiências muito diversas porque o *Leo...* foi um texto que eu escrevi sozinho, e o *Oswaldo Raspado no Asfalto* foi uma provocação construída junto com os atores. E uma série de outras experiências como dramaturgo, mas não vou gastar a paciência de ninguém contando. Eu queria falar aqui hoje sobre essas minhas dúvidas e incertezas; trazer minha preocupação de como é que esse documento chamado dramaturgia tem registrado a crise do nosso tempo.

Cibele Forjaz – Sou diretora e iluminadora, e essas duas funções me possibilitaram participar de processos bastante diferentes. Como iluminadora, trabalhei com muitos diretores, o que abriu bem o leque das minhas atividades. Como diretora, venho desenvolvendo meu caminho na Companhia Livre como diretora artística e “puxadora de companhia”.

Basicamente, como iluminadora, venho de uma grande experiência, que foi trabalhar, durante treze anos seguidos, no Teatro Oficina. Trabalhei e vivi 24 horas por dia, 365 dias por ano, no Teatro Oficina, no processo que deu origem ao Uzyna Uzona e ao que a gente chama de repertório dos anos 90: desde que o Zé começou a fazer o *Hamlet*, a abertura do teatro, e todas as peças que se seguiram até o começo d’*Os Sertões*. Isso me deu uma medida bem diferente do que é o trabalho da nossa geração.

Outra experiência fundamental é meu trabalho como diretora dentro da Companhia Livre e do teatro de grupo, realizado por “gente de teatro”, ou seja, artistas que fazem tudo o que for necessário para que o trabalho do grupo aconteça. Antes da direção, já havia optado pelo teatro de grupo; dentro dele me formei e por ele fiz de tudo no teatro: da bilheteria à direção, da contra-regragem à atuação, assistências, co-direções, cenografia, iluminação. Virei iluminadora e produtora dentro do teatro de grupo, no qual todos têm de ser também produtores do próprio trabalho.

Nesse sentido, minha trajetória tem uma linha muito clara, que vem do *Leonce e Lena*, espetáculo que fizemos ainda na ECA-USP, com o grupo Barca de Dionisos, que deu origem a vários grupos que estão aí. Já era um texto do Büchner, o mesmo autor de *A Morte de Danton*. *Leonce e Lena* foi

dirigido pelo William Pereira. O Abílio Tavares foi um dos grandes mentores do projeto; ele reuniu muitas pessoas – o Antônio Araújo, a Lúcia Romano, o Luciano Chirólli, o Vanderlei Bernardino e muitas outras que estão por aí espalhadas em vários grupos. Na época, foi considerado um dos primeiros espetáculos da nova geração. Montado em 87, tinha muito a nossa cara. Várias pessoas que escreveram disseram isso: *Talvez seja um dos primeiros espetáculos dessa geração sem pai, ou sem pai nem mãe. Leonce e Lena* falava principalmente de um espanto, de um desencanto e de um espanto mais do que qualquer outra coisa. Apesar de ser um texto do Büchner, a gente já trabalhava muito com processo colaborativo, não tanto na elaboração do texto, mas na construção do espetáculo. Quer dizer, um trabalho baseado nos chamados *workshops* realizados pelos atores; durante dois ou três meses, criamos cenas sobre o texto para depois chegar ao texto. Esse processo foi dar, depois, no *Woyzeck*, texto pelo qual eu tenho absoluta obsessão, a ponto de ter realizado três montagens diferentes. A primeira, em 90 ou 91, num projeto de *Didática da Encenação* na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em que uma equipe de jovens profissionais, todos integrantes da Barca de Dionisos, trabalhava com 60 oficinairos. Cada profissional tinha um grupo de cinco pessoas. Um iluminador com mais cinco oficinairos, o diretor com mais cinco, o cenógrafo com mais cinco... e mais vinte atores, jovens, estudantes na época, como Matheus Nachtergaele, Roberto Audio e muitos outros. O Tó (Antônio Araújo) foi o dramaturgista; ele traduziu o *Woyzeck* e re-trabalhou a articulação das cenas. Foi um trabalho importante para mim porque o *Woyzeck* é uma peça escrita pelo Büchner, em 1837, num momento muito próximo do nosso, um momento de desencanto. Ou seja, ele era um socialista utópico desencantado, que viveu o refluxo da Revolução Francesa. O momento em que o ideal “liberdade, igualdade e fraternidade” já tinha naufragado, tinha já se transformado numa estrutura política muito acachapante, o momento em que toda a Europa retrocedeu com a restauração da monarquia francesa. Um momento de violência muito grande – política, econômica e social. Esse primeiro *Woyzeck* era um espetáculo que, apesar de ser um texto do Büchner, falava também da estrutura de trabalho capitalista e se passava numa grande fábrica. Remontamos em 2002, em duas versões: uma chamada *Woyzeck, o Brasileiro*, e *Woyzeck, o Desmembrado*, e pela primeira vez eu tive a meu lado um dramaturgo.

O Fernando Bonassi passou seis meses trabalhando com a gente no processo de construção do *Woyzeck* de 2002, e para mim foi um alívio porque até então tínhamos que reconstruir espetáculos, mexer no texto, e a ausência do dramaturgo causava desastres na finalização do trabalho. A relação com o Bonassi foi muito boa. A gente fez um trabalho de análise de texto, depois destrinchamos cada cena e, dentro de cada cena, os principais assuntos. Os atores improvisaram, e depois o Bonassi pegou tudo e reescreveu o texto numa versão que chamamos de *Woyzeck, o Brasileiro*, que tem muito de Büchner, mas também tem bastante de Bonassi. Outro aspecto importante é que o trabalho colaborativo gera um texto que é alinhavado pelo dramaturgo, mas com participação muito grande dos atores. *Arena Conta Danton* foi outra parceria com o Bonassi. No *Danton*, a questão política ficou mais premente pelo contato que tivemos com o Teatro de Arena.

A Companhia Livre fez um grande projeto de estudo e pesquisa sobre o Teatro de Arena, e o *Danton* foi um trabalho feito à luz desse encontro. Ou seja, nossa idéia era fazer uma ponte entre uma geração e outra. Ficou patente, então, o que a Johana levantou sobre a diferença entre uma geração muito conseqüente, que tinha um projeto político claro, preciso, que trabalhava de uma forma muito bem estruturada e pensada, e a nossa geração, nascida na crise de um sonho em ruínas. Como filhos do silêncio, nossa relação com o passado foi cortada. Normalmente, o teatro faz a passagem de uma geração para outra através de um contato direto, isto é, uma geração se forma vendo os espetáculos e trabalhando diretamente com a geração anterior. Durante muito tempo, isso nos foi negado. Vinte anos depois, foi retomado, mas precisaria ser recozido, e a passagem, reelaborada. No *Danton*, nosso trabalho se baseou em reescrever *A Morte de Danton*, do Büchner, à luz do Teatro de Arena e do Sistema Coringa, forma de lidar com o texto teorizada pelo Boal e criada pelo grupo Teatro de Arena como forma explícita de se contar uma história do passado para falar do seu presente. A gente trabalhou sobre essa idéia mais do que sobre a forma como o Sistema Coringa se estabelecia no *Arena Conta Zumbi*, no *Arena Conta Tiradentes*. Eu acho que a gente reconstruiu o texto mais a partir do processo colaborativo, ou seja, dessas mil mãos

e consciências que pegam o texto, comem e depois recriam em sala de ensaio. Esta exposição é um *pinelar* para que a gente discuta juntos a questão da crise.

Jorge Albuquerque – Farei breves comentários para encaminhar a discussão. As três falas tocam em questões extremamente importantes do ponto de vista dos sistemas psicossociais. O primeiro ponto fundamental, que está embasando os três discursos, é a questão do papel do artista na sociedade, ou seja, o papel de atores, o papel do dramaturgo, o papel da direção. A função maior do teatro é elaborar o que a gente poderia chamar de mundividência humana, elaborar as circunstâncias em que o ser humano está imerso. Cabe ao artista, nessa dimensão, explorar todas as possibilidades evolutivas e adaptativas de que um ser humano necessita para sobreviver efetivamente. Quando falamos sobreviver efetivamente, estamos falando sobreviver em plenitude. Então, esse conceito de mundividência está por trás dos três discursos. Por exemplo, há uma característica em que a Johana tocou, que é – usando a linguagem de sistemas – como o ator faz o papel de um sistema com uma determinada função de transferência; cabe ao ator, e ao autor também, ser estimulado e apresentar uma resposta a esse estímulo que satisfaça os anseios da sociedade. Esse processo pode ser usado muitas vezes para a equibração sistêmica e para a sobrevivência do sistema. A Johana situou explicitamente a técnica do humor. Por que o humor é fundamental nessas construções? Porque quando o sistema psicossocial se torna extremamente agônico, dominador, as formas de agonia são sempre impostas pela dominação direta do desvalor. Uma forma de dominação desvaloriza os elementos do sistema. Nesse caso, cabe ao ator denunciar esse mecanismo de desvalor na medida em que ele mesmo consegue desvalorizar a opressão. E o humor é excelente para se fazer isso. Ou seja, o humor, nesse caso, é usado para anular o efeito do desvalor que leva às dominações, à agonia. Ela frisou o humor ácido, mordaz, que os atores têm, uma certa crueza e ao mesmo tempo a capacidade de rir diante de certas circunstâncias. Esse é um ponto importante.

Na fala do Rogério, a questão levantada é sobre o papel atual do dramaturgo, e como o dramaturgo lida com os trabalhos colaborativos.

Também é uma estratégia de sobrevivência o trabalho colaborativo, nisso que chamamos de sinergia. Ou seja, dado um sistema complexo, como é que os subsistemas conseguem trabalhar de maneira coordenada, e com isso garantir a sobrevivência do sistema-mestre, do sistema maior? O ideal, no caso do dramaturgo, é que ele sirva de elemento de nucleação para o estabelecimento da organização do sistema. Quando a peça, que tem esse papel de reconstrução mundividente, está sendo elaborada, o dramaturgo é capaz não de otimizar, mas de permitir níveis de organização que vão cumprir seu papel junto à tarefa do ator. Me parece que a dúvida do Rogério é mais em que medida um trabalho muito sinérgico, muito colaborativo, não iria diluir a eficácia, a eficiência desses graus de organização. Como é que isso fica? É uma questão fundamental. Ele também tocou na elaboração da mundividência. O papel do teatro, do ator e da dramaturgia é como elaborar a mundividência humana. O estar no mundo do ser humano.

130

Finalmente, a fala da Cibele toca de novo no papel do dramaturgo, que levanta uma questão extremamente fundamental que já vivemos e ainda vivemos. Esse corte – no qual a Johana também tocou – que a nossa sociedade sofreu é típico de sociedades agônicas, com perda de memória, o vazio. Ela cita um período de vinte anos. A perda é o corte da função memória do sistema, é uma estratégia sempre usada pelos mecanismos de dominação. Nas formas agônicas de poder, uma das primeiras coisas que elas fazem é exatamente destruir a memória do sistema. E do ponto de vista sistêmico, é sempre muito mais fácil destruir do que construir. Portanto, cabe aos detentores da capacidade de elaborar complexidade – artistas, cientistas e filósofos – o difícil trabalho de recuperar a memória, de reconstruir o sistema. Ela citou um prazo forte – de 1970, quando a repressão começou a ficar intensa, até 1987, lapso de dezessete anos. A minha experiência pessoal diz que as pessoas que nasceram perto de 70, e que portanto atingiram o final ou o meio da adolescência entre 76 e 87, tinham perdido muito de identidade em valores e em questões profissionais. Então, o que ela descreveu é uma coisa extremamente cruel e extremamente real. Hoje em dia, vivemos em um país onde essa memória não está reconstruída ainda. E vai ser difícil reconstruí-la porque vai demandar um tempo muito grande. Qual é a principal perda quando a função memória é cortada? O acesso às formas de autonomia

como valor. As pessoas, antes, conseguiam trabalhar com algum valor. As pessoas agora não têm esse valor para se apoiar. Fica muito difícil criar assim porque é preciso entender que o ato de criação, que é muito forte na atividade artística, é uma estratégia evolutiva e adaptativa de permanência de um sistema complexo. O sistema que não for capaz de se adaptar não sobrevive. Ou seja, as questões levantadas aqui são questões que interessam diretamente à sobrevivência da coletividade, de uma sociedade. Bem, eu deixo a palavra aberta. A gente pode transformar isso numa conversa.

Anderson – Tenho quatro questões. Existe algum limite para a linguagem do teatro dar conta de todas as crises que acontecem no mundo atual? Por exemplo, para o clima, existe como tratar; isso acarretaria a busca de novas formas de linguagem fora da dramaturgia tradicional e européia, fora dos livros, para tratar dessas questões? Outra: como o processo colaborativo conseguiria dar conta dessas questões levantadas; como fazer o coletivo pensar nisso sem virar o caos? Por último, como o fazer teatral pode ser distribuído de forma igualitária nas cidades brasileiras? Tem a questão da desigualdade econômica, mas tem a questão da desigualdade de todos os níveis de informação... do espetáculo que é produzido e fica só no centro da cidade, não consegue ser distribuído... Você falou da sobrevivência, mas no Brasil a questão principal da sobrevivência de qualquer coisa é a distribuição, tanto de renda quanto de informação.

Ana Maria Rebouças – Deixa eu fazer um comentário? Pensando no tema... e a fala de vocês parece reforçar isso, hoje, o que também é importante no teatro não é só o espetáculo, o texto como produto final, mas a relação das pessoas que se estabelece no processo colaborativo e também através de oficinas, *workshops*, debates, mesmo a incorporação de não atores aos espetáculos, o que vem sendo feito pelo Zé Celso com os meninos do Bixiga, pelo Tó com os presidiários no *Apocalipse*, e em vários processos de criação que incorporam falas e vozes de outras pessoas. Eu acho que é uma maneira de você disponibilizar essa vivência também para a sociedade, esse aprendizado que vem da história do teatro e as relações que se estabelecem no teatro. É uma impressão.

Antônio Rogério Toscano – Não sei se posso responder a algumas das questões que você colocou. Provavelmente, não. O que eu penso é que a criação é uma coisa que lida necessariamente com a incerteza. Então, quando você pergunta que garantias a gente poderia dar para que o processo colaborativo não se tornasse um caos, a resposta que eu tenho é que é da natureza da criação dionisíaca o aspecto caótico, o jogo com o incerto, a relação com o que virá, com o que não está previsto. Mesmo em trabalho não colaborativo, as garantias não podem ser dadas. Eu me lembro de vários momentos em que a crise estava chegando ao pescoço, em diversas criações, e foi solicitado a mim que garantisse que seria bom ou que aquilo resolveria problemas... Minha resposta em todas as vezes foi que, se a gente tiver que ter garantias *a priori*, não se devem buscar essas questões na arte. Eu estudei engenharia, ciência exata, mas preferi voltar para o teatro... Não é da natureza da arte ter pré-concepções. Não acho que seja um problema para o processo colaborativo o caos, o que eu acho é que o processo colaborativo tem que lidar criativamente com o caos, elemento próprio da criação. E, necessariamente, ele vai responder ao caos, ou aos diferentes caos que possam surgir na caminhada, de forma específica e própria, provavelmente diferente de como a dramaturgia européia respondeu em algum contexto do passado. Acho que o processo colaborativo surgiu para dar conta de coisas que a tradicional dramaturgia européia já não dava. Sem dúvida nenhuma, a originalidade desse modo de criação provoca a originalidade do processo e, portanto, do resultado do espetáculo. Ou seja, é óbvio que um espetáculo feito por esse processo reverbera múltiplas vozes, e isso não cabe dentro da tradição textocêntrica que a gente conhece até o fim do século XX. Então, certamente, o processo colaborativo responde de modo criativo a tudo isso, e responde com a incerteza. Se ele pudesse resolver tudo com certeza, talvez estivesse em outro campo que não o da arte.

Johana Albuquerque – Quando você coloca se o teatro dá conta de tudo isso, eu respondo: não. Nenhuma arte dá conta do momento que a gente vive. Talvez o termo não seja exatamente esse. A questão sobre o caos, a incerteza, a busca da compreensão através da arte, na verdade, cria mais perguntas do que respostas, mais sugestões do que afirmações.

Ela cria ansiedade, uma necessidade de reflexão. Então, a impressão que uma peça causa em você pode ser totalmente diferente da que causa no outro. As peças que conseguem deixar que o espectador complete a obra são, pra mim, as mais interessantes, as não unânimes, que todo mundo gosta. O Nélson Rodrigues costumava dizer que a unanimidade é burra. De certa forma, eu concordo com ele porque adoro peças polêmicas, adoro filmes que provocam reações e opiniões diametralmente opostas porque a arte é uma provocação, não é uma afirmação. A questão da socialização da arte, do acesso ao teatro agoniza a todos nós. Vou contar um episódio que eu vivi na semana passada. Estou fazendo uma peça infantil que está passeando pelos CEUs. Na unidade do Campo Limpo, levamos *Assembléia dos Bichos*, uma peça bastante simples. Eu confesso que nunca tinha entrado num CEU e fiquei extremamente impressionada com a estrutura física do centro. É um teatro maravilhoso, um equipamento maravilhoso, com técnicos altamente capacitados. Até que entraram as crianças e os professores. Aliás, a peça é recomendada para crianças de cinco anos, mas até as de três anos respondem superbem. Só que tinha crianças a partir de nove meses! Era um chororô! Quando deu o blecaute inicial, foi uma choradeira maluca. Explicamos que era preciso silêncio, e uma coordenadora pediu um pouco de luz na platéia porque o escuro assustava os pequenos. Começou um tititi, um entra-e-sai de alunos e professoras no meio da peça que me fez pensar no dinheiro gasto no projeto de levar teatro para quem nunca viu. Parece que só querem números, pois são várias peças que vão para os CEUs, mas não existe um planejamento, uma conversa com os professores nem orientação didática para se trabalhar o conteúdo. Foi o caos! Foi superdifícil fazer a apresentação. A gente saiu frustrada, não fazendo o melhor por falta de interação, por falta de comunicação.

Agora vou contar uma história totalmente inversa. Fui visitar um lugar chamado Coperifa. É um sarau na zona sul, no Boteco do Zezão, onde havia tanto senhores de mais de 60 anos, como crianças de sete anos, jovens com muito talento, às vezes uma tiazinha que mal sabia ler. Mas o respeito era total. Eu não só fiquei surpresa como impressionada, e de certa forma invejei-os. É um projeto que eles desenvolvem há quatro anos, todas as quartas-feiras, para a comunidade. Tem gente que passa

a semana inteira preparando o poema para ler. Na hora da leitura, para quem ouve e para quem apresenta não tem diferenças. O que importa é um querer se manifestar e o outro querer ouvir. Como artista, sinto muita necessidade de socializar mais meu trabalho. Eu busco fazer um teatro popular em termos de linguagem para que todos compreendam o teatro que eu faço. Muitas vezes, tenho dificuldade de como chegar e de como vou ser recebida, como me comunicar para dar e receber o melhor. Estamos aprendendo. O projeto da Coperifa é espontâneo, bem-sucedido, maravilhoso. Às vezes, tem uns projetos superformatados, com suporte estatal, dinheiro, mas a coisa não acontece porque, na verdade, a preocupação maior são os números, é a grana. E isso não leva a lugar nenhum. Essa é a grande questão do momento. A dramaturgia, de certa forma, está buscando essas respostas. É a grana que realmente importa? É a grana que vai nos salvar?

134 Cibele Forjaz – Eu quero pegar alguns fios desenvolvidos pelos meus colegas. Primeiro, a questão da “criação”, que, como disseram, não é só o caos do processo colaborativo, mas é o caos da própria criação. A gente está vivendo uma revolução no teatro, uma revolução copernicana, que muda o centro da criação, isto é, Deus saiu do centro, e a gente vai ter que lidar de uma forma mais aberta com a diversidade da própria criação. A gente vem de uma história de centro muito claro. Quem mandava no processo teatral? Num certo momento, eram os grandes atores, os monstros sagrados. Depois, os dramaturgos. O texto era imexível, e tudo emanava do texto pronto. Mais tarde, foram os diretores; quer dizer, o século XX é considerado o século da ditadura dos diretores. Alguns falavam em ditadura mesmo; o diretor passou a ser o criador do espetáculo, com liberdade total de construí-lo à sua maneira ou à sua semelhança. No momento atual, estamos dissolvendo e coletivizando o centro. É lógico que estou falando de maneira generalizante. Nem todo trabalho foi ou é assim em cada momento histórico, mas a gente tem esse espectro na história do teatro.

Existe um processo de criação em que cada um tem, sim, a sua função, e isso é fundamental. Não é a criação coletiva, livre e aberta. Normalmente, o tema, a questão, a reflexão, o assunto é muito discutido entre a equipe

toda. Quando cada um entra em cena, seja um ator, um iluminador ou um diretor, vem para responder aos anseios daquele grupo sobre uma questão que foi levantada, discutida e refletida por todos. Eu acho que isso muda bem o trabalho. Nessa nova forma de criação, o diretor e o dramaturgo são também criadores de processo, que, a partir do caos, precisa ser organizado de alguma forma. O diretor, mais do que o artista que cria a “cara” do espetáculo, é o artista que constrói o caminho, fundamental para se chegar a algum lugar. O diretor passa a ser o catalisador das energias criativas e da reflexão do grupo todo e, principalmente, o criador desse caminho. Através da forma como você cria o caminho, você indica nortes, lugares para onde se vai. É lógico que o resultado final vem do processo, mas o diretor constrói o caminho desse processo muito junto com o dramaturgo no caso de um projeto em que o texto vai ser escrito. O caminho, porém, tem que ser pensado antes.

Outra coisa que se levantou de diversas formas, foi a relação entre o espetáculo não como produto acabado e o seu público. O teatro sempre foi vivo, com a característica de falar à *polis* sobre os assuntos do momento. Mesmo através de textos de outros momentos, o teatro fala para seus contemporâneos agora. Não resta nada dele; resta texto, que é dramaturgia. O teatro ao vivo sempre procurou falar para a sociedade em que vive, do contrário, ele não tem sentido. A diferença é que está havendo uma abertura maior para isso na medida em que você não só pensa na transmissão de alguma coisa para a sociedade, mas também se abre ao diálogo, se abre aos vazios ao propor à platéia questões não resolvidas, espaços de reflexão e quebras, inclusive, da ficção, para que o momento presente fique mais explícito. Ou seja, existe uma ficção acontecendo num tempo e num lugar, mas isso se quebra, e o teatro se assume enquanto tal, questiona a platéia, relaciona-se com a platéia para depois retomar a reflexão realizada na própria condução da ficção. Eu acho que o processo colaborativo acaba se abrindo a isso, necessariamente. Há uma interlocução mais direta com o aqui e o agora.

Pergunta de uma pessoa do público que não quis falar ao microfone.

Johana Albuquerque – O fato de se trabalhar com fonte documental

já cria conexão direta com o real. Só que isso é simplesmente o começo porque a gente, como eu disse, não quer fazer uma tese, muito menos teatro panfletário. Hoje mesmo eu estava procurando um texto do Vianinha, mas não achei. Era uma hora em que ele botava a mão na cabeça e dizia: *Nós íamos para a porta de fábrica fazer as peças e achávamos que estávamos fazendo uma coisa enorme. Só que nós íamos uma vez nas portas daquela fábrica. Então nós não tínhamos assiduidade.* Na verdade, eles estavam fazendo uma reflexão, uma autocrítica sobre aquele momento em que a classe teatral rachou. Então, para um lado foi o Zé Celso e os modernos – a esquerda moderna, vamos dizer assim, que dizia: *Nós fazemos arte pela arte. Somos de esquerda, sim, acreditamos na mudança, acreditamos na resistência, mas antes de tudo, a linguagem, o teatro, a pesquisa, a provocação.* Tanto a carnavalização d’*O Rei da Vela*, e o uso daquelas coisas irreverentes para o período, que na televisão era constante, que é a coisa do Chacrinha, de usar o verde-rosa e a purpurina, que para o pessoal do teatro e das esquerdas era uma irreverência não muito adequada porque a esquerda era cinza, preta, grafite; a situação não era para brincadeira. Isso para nós é questão fundamental, sem querer criticar outros grupos que fazem teatro político (porque eu acho que “teatro político” é um termo muito amplo, pode ter várias tendências), mas aqueles que acreditam que o teatro é um instrumento didático de transformação, mas em termos de linguagem teatral bastante primário, vamos dizer assim.

Quando se trabalha teatralmente com um grupo de atores, por mais que a gente tenha de onde partir, seja de um tema, seja de uma história, seja de uma matéria de jornal, é muito importante se buscar algo novo e original. Mesmo que não seja ao longo da história, mas para aqueles que estão fazendo agora e para aqueles que vão ver. Às vezes, a gente vai ao teatro e ao cinema, e depois de cinco minutos, já se sabe o que vai ver. Porque é aquela formulinha standardizada, que funciona, então vamos fazer isso. Não que se deva jogar a tradição por água abaixo, pelo contrário. Eu sou historiadora, sou extremamente a favor das conquistas. O teatro não se reinventa do nada. A história, as tradições, o que as outras gerações fizeram, são extremamente importantes. Somos filhos disso, mas há que se buscar algo irreverente, provocador, instigante, algo que me arrepie e arrepie as pessoas que estão vendo, ou pelo menos

façam com que elas se interessem, se sintam instigadas. E sobretudo trabalhar horizontalmente com o público. Trabalhar horizontalmente no sentido de que eu sou um artista e estou dando um recado para você e ao mesmo tempo quero que você me ame. Eu quero ser amada por você. Eu não quero dar aulas, não quero dizer como o mundo deve ou deveria ser, o que está errado. A questão da poética, a questão do lirismo, a questão da sugestão, a questão da beleza, a questão da crítica, tudo isso, na verdade, a informação, tem que estar filtrada pela arte. E não o contrário, senão eu vou fazer jornalismo, vou fazer filosofia, vou fazer geografia, economia política. Não teatro.

Cíbele Forjaz – Você levantou muitas coisas. Sua fala foi instigadora e provocadora para nós. Em primeiro lugar, todo teatro é político. Ele pode até ser reacionário, é uma opção. E nesse sentido, ele também é político. Num certo momento, havia um inimigo comum, e cabia à arte a resistência a esse inimigo. Por um lado, era provocador; por outro, era limitador. Às vezes, você não precisava se perguntar qual era a situação e o que fazer, isso era dado. Tínhamos um inimigo comum, e tanto a platéia quanto os atores se irmanavam. A terra arrasada também é boa porque dela a gente tem que reconstruir alguma coisa, e a gente tem um horizonte bom para se ver a realidade, mais do que algo previamente construído. Nesse sentido, você levantou a lebre falando sobre o papel da arte. Em se tratando de teatro, obra de arte viva, me parece claro que a gente tem, sim, um horizonte violento pelo qual lutar. Existe uma mercantilização absoluta das relações, da vida e da arte, vista, hoje, principalmente como produto para venda. O teatro não funciona muito nesse sentido; é um produto que não tem grande multiplicação; é um fiasco, uma falência, serve muito pouco, não funciona como mercadoria. Ele não é competitivo; não é valorizado; acaba à hora em que se faz; muito caro porque as pessoas têm que estar todas ao vivo o tempo inteiro. Não é cinema, que tem uma indústria, você faz, custou milhões, você manda para o mundo inteiro e ainda pode fazer produtos a partir dele. O teatro resgata o encontro humano e uma questão fundamental no nosso universo, que é a da pessoa humana no centro das coisas. Na Companhia, temos um lema: “as pessoas valem mais do que as coisas”, uma questão fundamental na sociedade no momento em que a gente vive. Já era no século passado, mas neste

momento, com a perda das utopias, a gente se viu diante de um mundo onde as coisas valem muito mais do que as pessoas, e as pessoas têm que brigar e lutar a vida inteira para adquirir coisas que não lhes servem de nada. Então, o teatro, de uma forma ou de outra, nos coloca diante dessa questão. É gente ao vivo, e é só isso o que ele tem de específico: gente falando para gente. A própria estrutura do teatro já coloca o homem no centro das coisas, e é uma inversão fundamental a ser realizada. Parece-me que a mercantilização da vida também é um inimigo comum.

Antônio Rogério Toscano – A Cibele, falando da mercantilização, e a sua pergunta lembraram o que a gente fez na Escola Livre de Teatro, na semana que passou, em um fórum, uma prática da gente, em que todo mundo se senta em roda e discute questões, os próximos passos da escola, o que for. É democrático, e fiz questão de que se mantivesse vivo em minha gestão, um modo de dialogar com os diferentes posicionamentos dentro da escola. Fizemos um fórum ampliado, cujo tema era “Ética”. No primeiro dia, a gente fez uma aula; no segundo, a gente montou grupos de trabalho. Um deles se chamava *Dramaturgia contemporânea – temáticas e formas da crise*, coordenado pelo Luís Alberto de Abreu. Quando a gente imaginou que a discussão se daria a partir de sujeitos, de autores, ele fez uma opção radical e muito bonita: traçou uma breve história do papel do dramaturgo. Você perguntou sobre o papel da arte, não é? Ele colocou que sua paixão pela dramaturgia surgiu quando ele compreendeu o papel do dramaturgo nas sociedades antigas, como o dramaturgo lidava diretamente com o mito, com as coisas fundantes da vida social. O dramaturgo era o sujeito que fazia com que toda a *polis*, toda a cidade ou toda a comunidade se voltasse para si mesma em estado de observação, um encontro não só com sujeitos, mas consigo mesma. Esse dramaturgo, capaz de elaborar o rito do retorno, foi cada vez mais perdendo lugar no mundo. O Abreu contrapôs o papel original do dramaturgo ao papel do dramaturgo moderno e contemporâneo, desse sujeito absolutamente individualizado, que toma como fetiche a criação, que nem sempre dá conta de fazer os homens se encontrarem consigo mesmos, ou seja, artista de obra de arte com respostas pontuais, menos coletivas. Dentro desse raciocínio, o papel da dramaturgia ficou menos potente em relação à do dramaturgo ancestral. Com isso, ele levantava a

questão do lugar do dramaturgo contemporâneo. Tem havido um esforço de resgate, que Brecht percebeu muito bem, que já vinha antes, na formação dos grupos nos teatros livres do fim do século XIX na Europa, quando as relações humanas ganham importância, tanto no Teatro de Arte de Moscou quanto no Teatro Livre do Antoine. As pessoas estão reunidas em processo criativo coletivizado para retomar questões significantes, maiores que o umbigo do dramaturgo, que ultrapassam a expressão individualista do dramaturgo. Hoje, está muito claro pra gente que o papel da arte, o papel da dramaturgia é lidar com isso de modo mais problemático, de forma a perceber que já não conseguimos falar a todos, como colocou o Anderson há pouco. De que estamos vivendo perto desse perigo, o abismo... Na periferia da cidade, alguns quilômetros daqui, existem pessoas falando numa língua muito diferente da sua quando se discute teatro, arte, quando se discute qualquer coisa. O papel da arte está, de fato, em perceber e problematizar todos os abismos que nos separam de nós mesmos e dos outros. Talvez a arte consagre um novo processo de comunhão de idéias, de partilha, de parceria... Coisas perdidas, atualmente.

Johana Albuquerque – É interessante... Eu vou utilizar uma fala que ouvi numa palestra que organizei lá na Fnac. Uma socióloga estava falando...

Jorge Albuquerque – Quem deu? ... Eu fiz a curadoria. Chamava-se... como é o nome?

Ana Maria Rebouças – *Da Cidadania Ultrajada à Marginalidade.*

Johana Albuquerque – É, *Da Cidadania Ultrajada à Marginalidade.* Pra alimentar a pesquisa do grupo voltada à montagem do novo espetáculo da companhia baseado em fontes documentais sobre violência e poder paralelo, a Bendita Trupe promoveu, na Fnac, dois ciclos de debates e leituras sobre o tema, com amostragens de jornalismo investigativo, cinema, literatura, música, depoimentos vivenciais, pareceres do poder, lideranças comunitárias e pensamento analítico. Participaram do ciclo 2004 os jornalistas Gilberto Dimenstein e Carlos Amorim; os cineastas Toni Venturi, Paulo Sacramento, Lúcia Murat e Ricardo Elias; os escritores

Fernando Bonassi, Ferrez, Marçal Aquino, Bruno Zeni e Júlio Ludemir; os músicos DJ Marlboro, Xis e MC Gaspar. Os palestrantes do ciclo 2005 foram: a ex-menina de rua Esmeralda do Carmo Ortiz; o sobrevivente do Carandiru André du Rap; a agente social Yvonne Bezerra de Mello; o ex-secretário de segurança Benedito Mariano, o jornalista Antônio Carlos Prado; as lideranças Petronella Maria Boonen, do Fórum em Defesa da Vida, e Goes da Cidade Tiradentes; as pesquisadoras Flávia Schilling, do Grupo de Estudos sobre Educação e Direitos Humanos da FE-USP) e Alba Zaluar (Pesquisadora dos morros do Rio, coordenadora da série Violência, Cultura e Poder – FGV); o psicólogo Paulo Endo, autor do livro *A Violência no Coração da Cidade*, dentre outros. As discussões giraram em torno de temas como exclusão, criminalidade, armas, organização, repressão, cadeias, mídia, hip hop, funk, militância e possibilidades de transformação. Os atores da Bendita Trupe pontuavam os debates com leituras dramáticas de trechos dos livros ou exibição de trechos de músicas ou filmes dos palestrantes presentes.

140 Tinha uma socióloga maravilhosa. Ela disse que o mundo de hoje cultiva a idéia de segregação como se estivesse vendendo a idéia “segregai-vos todos”. Não se reconhecer no outro, ver no outro um inimigo facilita a comercialização das coisas. E o teatro, de certa forma, o tempo todo, prega justamente o contrário: somos todos iguais, podemos nos olhar nos olhos, podemos estar juntos, partilhando alguma coisa que é da ordem do humano. A questão é seríssima.

Cibele Forjaz – É interessante a questão da igualdade porque entre liberdade, igualdade e fraternidade, a liberdade é resolvida porque, perante a lei, é uma liberdade não exatamente livre. Talvez a igualdade seja a questão mais complexa, que não foi absorvida, mas simplesmente tirada de lado; não há liberdade nem fraternidade sem igualdade. É impossível. Não há democracia sem igualdade, não há qualquer possibilidade de se avançar sem igualdade. A igualdade é uma questão fundamental.

Jorge Albuquerque – A arte é forma de conhecimento, e seu papel é trabalhar as realidades possíveis. Enquanto a ciência se preocupa com a realidade, a arte explora as possibilidades do real, isto é, um enorme salto complexo na evolução. Uma coisa é o sistema adaptar-se a uma situação

de sobrevivência; outra coisa é o sistema prever situações possíveis para a adaptação. É esse o papel que a arte desempenha. Um segundo ponto é que a arte elabora principalmente um conhecimento não discursivo. É claro que o dramaturgo, ao escrever o texto, usa a linguagem discursiva, mas o que o ator faz no palco é uma elaboração de sentimentos e emoções. Isso é conhecimento e não tem um conteúdo muito lógico no sentido clássico da palavra. A arte facilita a elaboração de conhecimento. O Anderson tinha levantado a questão de como é a linguagem do teatro, do que ela é capaz. Como toda linguagem, é incompleta. Linguagem é sistema de signos. Signo é parcial. Por outro lado, a arte tem a vantagem de elaborar textos e alfabetos não discursivos e consegue comunicar conhecimento tácito, o conhecimento não discursivo, melhor que as outras formas de conhecimento.

O outro ponto importante, que a Cibele levantou, é exatamente a questão da igualdade. Ela disse que não há liberdade, não há democracia se não houver igualdade. Num mundo onde diversidade é fonte de organização, ou seja, onde a diferença sempre vai contar, o grande papel que a igualdade busca é a igualdade de natureza principalmente afetiva. Isso não pode ser esquecido. Nós temos diferenças, sim, porque nossas histórias são diferentes, mas a grande questão da igualdade é a aceitação do outro, que a arte, principalmente o teatro, pode propagar. Sentir-se acolhido é a primeira grande necessidade humana, e sentir-se identificado, a segunda. A terceira, ter acesso às gratificações, não necessariamente salário, mas basicamente valor. Para uma forma de arte fazer isso, só no conhecimento tácito, em que se insere a dimensão do valor. Elaborar a questão do valor humano é o clímax do processo. Essa a grande finalidade da arte, abrir caminho para exploração das possibilidades de sobrevivência. A grande missão que o artista tem.

Ana Maria Rebouças – Agradeço a presença de todos e desta ilustríssima mesa, e lembro que o seminário do dia 29 de novembro terá como tema *Dramaturgia Híbrida: tramas da linguagem*. Obrigada e boa-noite.

:: SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES: A PRÁTICA DA DRAMATURGIA

Mesa 5 – Dramaturgia híbrida: tramas da linguagem

Data: 29 de novembro de 2005

Local: Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo

Horário: das 19 às 21 horas

LFR – Luiz Fernando Ramos (apresentação e mediação)

LR – Lúcia Romano

AG – Alberto Gaus

MB – Mário Bolognesi

ZB – Ziza Brisola

142

Luiz Fernando Ramos – Boa-noite pra vocês, boa-noite aos meus companheiros de mesa, que vão nos iluminar sobre tema tão intrigante: *Dramaturgia Híbrida: tramas da linguagem*. Vou fazer uma apresentação do tema, que é bastante amplo, do qual abordaremos, historicamente, quatro visões e suas características. A primeira coisa é nos voltarmos para os gregos, inclusive para Aristóteles, que, com sua *Poética*, funda a reflexão sobre o teatro e sobre a produção de dramaturgia, o que estamos abordando hoje. Durante muito tempo, a *Poética* era lida como um tratado de literatura dramática porque, em alguns momentos, Aristóteles se refere, privilegia, valoriza a produção da literatura dramática como algo que ele reputa mais relevante, em detrimento da produção do espetáculo. Estudos contemporâneos têm mostrado que, a despeito dessa valorização, ele está, de fato, falando do espetáculo, da produção de uma materialidade cênica que inclui a produção de dramaturgia para colocar de pé o espetáculo. Isso já é quase consensual.

Nesse sentido, eu queria dar três exemplos históricos de como a gente pode pensar o que entendemos como dramaturgia, que já não é a que está dormindo dentro do texto, do livro, mas a dramaturgia que acontece materialmente, cenicamente, simultânea e concomitantemente ao espetáculo. Há um comentário do filósofo alemão Nietzsche, num texto dele pouco conhecido, inédito, recentemente publicado nos *Escritos não*

Publicados de Nietzsche, em que ele faz um comentário sobre a tragédia grega. O Nietzsche é mais conhecido por *A Origem da Tragédia*, reflexão muito filosófica sobre o sentido da tragédia. Mas esse texto, não; é muito objetivo. Ele fala de Ésquilo, o grande trágico – o primeiro dos três grandes trágicos – do início do século V antes de Cristo. O comentário mostra o aspecto escultural na tragédia do Ésquilo, mostra como as figuras que Ésquilo constrói na cena, no palco, na apresentação da sua tragédia têm um peso importante na efetivação do espetáculo. Ele atribui ao Ésquilo e às figuras cênicas que ele cria uma grande influência sobre o Fídias, o grande escultor grego que vai marcar, que vai produzir estátuas antológicas na tradição das artes plásticas ocidentais, as mais famosas do século V a.C. A influência do espetáculo do Ésquilo sobre o Fídias é um bom exemplo pra se pensar como a espetacularidade da tragédia se apresenta, a despeito das tramas que a dramaturgia do Ésquilo construía de maneira material e visual. Outro exemplo, dando um salto colossal de mil anos para a Idade Média, para o início do século XI e XII, é quando o teatro sai das igrejas e se espalha pelas ruas dos pequenos burgos, financiado pelas corporações de ofício para contar histórias religiosas, tratar de temas religiosos dentro da mitologia cristã. Essa ocupação espacial da cidade não deixa de expressar, plástica, espacial, concreta e materialmente, o que se pensa como dramaturgia, que, a despeito das histórias que estavam sendo contadas, das fontes em que se baseavam para construir aquele teatro, se construía como dramaturgia urbana, espacial. Na contemporaneidade, estamos às vésperas da estréia do novo espetáculo do Teatro da Vertigem, o *BR 3*, que vai acontecer no rio Tietê. Além de o espectador estar dentro de um barco navegando sobre o rio, é comum você ver capivaras, ratazanas, cachorros e gatos mortos que passam pelo rio, além das pontes, da iluminação do espaço, que é o espaço da cidade. Esse espaço deteriorado da cidade, o rio, está ali construído como dramaturgia. Os bichos mortos e o mau cheiro que se sente falam tanto quanto as palavras dos atores. É dramaturgia também. Eu dei três exemplos bem abertos, mas agora eu queria falar historicamente sobre o conceito da dramaturgia da cena, a idéia de pensar na dramaturgia além das palavras e dos textos anteriores ao espetáculo.

Pensar o espetáculo como dramaturgia é uma idéia que se consolida, basicamente, em meados do século XIX. Eu arrisco, com o Wagner

(compositor que pensou uma produção de ópera diferenciada da que havia até então no sentido de aumentar a efetividade do espetáculo da ópera), a pensar a ópera como ele chamou: obra de arte total. A palavra em alemão é meio feia, *gesamtkunstwerk*, que se tornou um conceito inspirador para que alguns homens de teatro do fim do século dezenove pensassem o teatro não como parte da literatura, mas como arte que tinha sua especificidade, sua dimensão própria, a arte do espaço, do tempo e do movimento na apresentação de coisas para outros homens. Um desses teóricos pioneiros foi o Adholphe Appia, suíço que trabalhou diretamente a partir do Wagner. É a partir da ópera wagneriana que ele vai pensar um replanejamento, uma nova forma de pensar o espaço e o tempo do teatro, decisivos para toda a cenografia moderna. Um outro é o inglês Gordon Craig, que vai falar exatamente dessa idéia de arte do movimento, arte que tem suas próprias leis, que se expressa plasticamente, concretamente, materialmente. Portanto, quando a gente pensa dramaturgia no sentido que a Ana nos propõe, dramaturgia híbrida, que já não é a dramaturgia das palavras, claro que a gente tem uma pedra fundadora porque se trata de construir textualidades cênicas usando elementos que não são palavras, não são textos escritos, mas elementos plásticos, formas moduladas que, a partir de sua organização como linguagem, diante de um público, passam a dizer coisas tão contundentes quanto as palavras diziam. Recentemente, havia um espetáculo em São Paulo, no Sesc Belenzinho, de um diretor francês contemporâneo chamado François Tanguy, que se chamava *Coda*, exemplar nesse sentido. Era a prova cabal de que a dramaturgia da cena, proposta no início do século XX, é, hoje, quase moeda corrente no teatro, com platéias habilitadas para a nova leitura. O espetáculo se construía basicamente em elementos cenográficos. Pena não contarmos com nenhum cenógrafo na mesa. Tenho uma certa frustração de perceber que os cenógrafos, hoje muito organizados (em São Paulo, existe um movimento de fortalecimento da cenografia), têm muita dificuldade de se assumir como dramaturgos do espaço, dramaturgos dessa materialidade. Eles preferem atuar na cena, na cenografia, quando eu acho legítimo se se pensassem como dramaturgos. É uma provocação. Gostaria que vocês comentassem a respeito.

Assim, o que minha exposição aponta é que a perspectiva de uma dramaturgia pensada com amplitude, de produzir direto na cena (não é

mais a dramaturgia da criação de trama, de uma história, da composição de diálogos para que alguém produza espetacularmente), é um potencial muito grande para o teatro contemporâneo. Os próprios dramaturgos começam a atuar com a tridimensionalidade, trabalhando com o espaço, como o Teatro da Vertigem; essa idéia de que você vai compor uma peça pensando nesses elementos, nessa plasticidade do espaço da cidade, de um rio dentro de uma cidade, como composição fundamental nessa trama que está sendo construída não só com palavras. Essa perspectiva abre muitas possibilidades, inclusive para os dramaturgos. Eu comentei que os cenógrafos têm dificuldade de se assumir como dramaturgos, por outro lado, os dramaturgos começam a escrever na cena também, não só nos seus gabinetes e nos seus papéis, mas começam a compor junto com os encenadores e com os atores. A Lúcia, como atriz, vai falar sobre a participação dos atores na dramaturgia do espaço, da cena; a própria Ziza tem essa experiência. Temos aqui o Alberto, mímico que trabalha com o corpo, e o Marinho, que trabalha nessa dimensão do circo, espaço privilegiado na dramaturgia da cena, que vai abordar o assunto, essas ações que já não se medem no desenvolvimento dos diálogos nem nas rubricas que os dramaturgos indicam, mas que são substantivas. Elas têm sua própria realidade, construídas em tempo real, na cena ou nos processos de ensaio, e a partir daí ganham a legitimidade para se tornarem textos dos espetáculos. É uma ação que não se constrói mais com palavras, mas com croquis, com plantas, com desenhos, com projetos. Nesse sentido, um encenador contemporâneo norte-americano, Robert Wilson, já tem 20 anos de trabalho e produções de vários tipos. O que há de comum entre elas é que todas são construídas a partir de croquis, a partir de desenhos. Primeiro, ele desenha a cena e depois realiza. Em nenhum momento, passa por uma textualidade das palavras, e a gente pode dizer que essa dramaturgia tem outra característica, isto é, além de ter como elemento a matéria, o espaço, a plasticidade, muitas vezes não depende da construção de sentido, em termos de que a gente vá contar uma história que, necessariamente, se explicita. Muitas vezes, pode se construir apenas de sensações, de elementos plásticos, de cores, de vibrações.

A característica mais comum da dramaturgia espetacular é que ela trabalha mais solta. Como não está trabalhando com palavras e com histórias, ela pode ser mais abstrata, mais etérea, o que acaba influenciando

os dramaturgos. A própria dramaturgia contemporânea, quando é escrita sem palavras, sem histórias nem tramas, também passa a não mais buscar sentidos, a não mais contar histórias, e também passa, ela própria, a ser abstrata, mais vaga e mais etérea. Tem-se aí uma contra-influência de toda essa tradição que o século XX foi consagrando sobre a própria dramaturgia, sobre o próprio ato original de sentar e escrever uma peça. Obrigdo.

Alberto Gaus – Boa-noite. Eu trabalho com mímica, especificamente mímica ativa, que é um estilo, uma linha de trabalho que desenvolvemos no Solar da Mímica. Nós jamais escrevemos textos antes. A última coisa que a gente faz é passar para o papel. Quando acontece, é um roteiro. O que a gente faz? Coloca o ator em cena, em trabalhos de improvisação. E vão surgindo os espetáculos. O mais importante é ter um ator de qualidade, preparado para improvisar. Se você pedir que um iniciante em teatro improvise uma cena, ele vai fazer coisas do cotidiano ou que ele já viu, como cenas de televisão, de *A Praça É Nossa*, e daí por diante. O ator tem que estar aberto para improvisar. A partir daí, a gente faz um quebra-cabeça, cria uma série de possibilidades para o ator fazer a dramaturgia dele. Quando dizemos para um ator que ele vai montar um espetáculo, o corpo energético dele já sabe qual é esse espetáculo e já sabe sobre a dramaturgia. Ele já sabe o espetáculo inteiro, o que vai acontecer. Resta decodificar todo o processo para terminar com o espetáculo pronto, em cena. Então, começamos a dar uma série de exercícios para o ator descobrir: locais onde vai acontecer a cena, momentos de medo, momentos de prazer, momentos de dificuldade, momentos de fugas... Você vai soltando, e a cada momento de improvisação, vamos pegando as pecinhas do quebra-cabeça. No final, temos uma linha onde surge o processo do espetáculo, onde ele vai passar por tudo aquilo que ele já viu, culminando com a realização do espetáculo, após a qual vai-se conversar, debater com os atores e fazer uma avaliação. O Luiz Fernando comentou cenografia. A cenografia é criada junto; é superparalelo. Ela surge. Na realidade, o mímico já cria toda a imagem. Eu vou trazer, por exemplo, um local do meu espetáculo. Em primeiro lugar, ele tem que entrar aberto, sem pensar em nada, sem criar nada, sem imaginar nada. Nesse momento, aparece a cenografia toda: as paredes, apareceu uma lua, uma montanha aqui do lado... uma escada vermelha que vem pra cá... É colocado depois o cenário, discute-se para saber como é que se coloca o espetáculo. Para começar. Aí, vão fazendo perguntas e a gente vai falando...

Lúcia Romano – O tema é extenso, bem provocador. Gostaria de conversar sob dois aspectos, um mais teórico, aproveitando a fala do Luiz, e depois fazer um depoimento pessoal sobre as dificuldades que o tema traz para a construção dos espetáculos. Digo pessoal porque são questões que me intrigam a partir dos trabalhos que tenho feito ultimamente como atriz nos processos de criação. E também os problemas que percebo nos espetáculos que tenho visto ultimamente para criticá-los, como júri, sobre a dramaturgia nas criações dos grupos. O que eu entendo por dramaturgia híbrida é a dramaturgia que nasce de espetáculos que sugerem uma fusão de linguagens. É a partir desse aspecto que eu vou falar. A idéia do híbrido, eu discordo um pouco do Luiz Fernando, não é exatamente a idéia de junção de elementos, é um pouco diferente da idéia de obra de arte total, de concepção de um conjunto a partir da soma de elementos, usando o máximo dos recursos expressivos e plásticos desses elementos. Tem uma coisa muito específica no híbrido que é a provocação de uma situação de choque entre as linguagens, muito diferente do princípio de soma. Quando você coloca a questão de uma situação de choque entre as linguagens, você está sugerindo que o espectador vai ter que lidar com um problema de compreensão do espetáculo. Ele precisa, de alguma forma, ter uma iniciação na natureza de cada uma das linguagens: da dança, da música ou do teatro. Ao mesmo tempo, ele vai ter que compartilhar com o espetáculo a dificuldade de cada uma dessas linguagens para preencher a complexidade daquilo que está sendo representado em cena na sua totalidade. Então, ao invés de você criar uma situação, digamos, mais confortável, como se somasse uma pitada disso, outra pitada daquilo, você cria uma situação de conflito. Essa situação de conflito e de choque entre a forma como cada linguagem formula o seu sistema de significação vai gerar uma terceira coisa. É o que acontece, por exemplo, nos espetáculos da Pina Bausch. Você está assistindo ao espetáculo e, num certo momento, você acha que está vendo um espetáculo de dança e começa, então, a decodificar o espetáculo a partir das possibilidades que a dança oferece: do movimento pelo movimento, do uso do espaço, da formação de desenhos no espaço, enfim, todo o repertório que a gente conhece da própria dança. Em dado momento, a Pina Bausch faz outra coisa: ela começa a construir o espetáculo não como um espetáculo de dança, e você diz que está vendo um espetáculo de teatro porque surge o personagem, a cena dramática. Quando as duas

coisas se juntam, força-se o espectador a ficar acordado não só para o que ele está vendo, mas também para a natureza do sistema de representação que as diferentes artes formularam.

Outro aspecto que eu acho importante pensar sobre a idéia do híbrido, e no caso, principalmente, das formas de teatro híbridas que a gente vê contemporaneamente, como o teatro físico, o teatro visual, o teatro de movimento – tantos termos que vão descrever as fusões possíveis entre o teatro, a dança, a mímica, a performance, o circo – é que esses espetáculos não obrigatoriamente abrem mão da textualidade dramática. Temos o vício de pensar que, porque é dramaturgia híbrida, a gente pode se livrar de muitos problemas da organização dos sentidos, atribuição geralmente designada para o texto dramático. Existem, sim, muitas formas de construção e de utilização do texto dramático nesses tipos de espetáculo de fusão de linguagens. Assisti, no meio do ano, a um espetáculo híbrido, executado por alunos de quarto ano de uma faculdade de teatro de Belo Horizonte. A proposta era fazer um espetáculo que pesquisasse exatamente essa possibilidade de fusão do teatro com as outras artes. Tinha de tudo: vídeo, trechos de dramaturgia inspirados no Nélson Rodrigues, no Arnaldo Jabor, relação direta com o espectador, teatro-dança, enfim, tinha tudo o que um jovem artista acharia sedutor usar na possibilidade de fusão. A gente saiu do espetáculo com uma piada, que eu vou contar porque abre a questão que eu queria comentar (os problemas da dramaturgia híbrida). Dizíamos que duas coisas faziam muito mal ao teatro contemporâneo. Uma era o Nélson Rodrigues, e a outra, o teatro-dança, e queríamos descobrir qual fazia mais mal para o teatro. É uma piada, claro, porque a gente sabe da importância tanto do Nélson Rodrigues quanto do teatro-dança, mas a brincadeira falava exatamente sobre a dificuldade que é lidar com os dois pólos que aparecem nos espetáculos contemporâneos: o pólo textual e o pólo “visual”. Estou falando visual entre aspas porque não quero dizer que não exista construção de textualidade a partir da movimentação do corpo, seja do movimento translação ou da relação entre pessoas em cena; quero dizer que essa tensão, já característica do fenômeno teatral, entre a materialidade do real e o espaço ficcional, aberto pelo espetáculo teatral, é exacerbada frente às possibilidades que o teatro contemporâneo passa a oferecer para o espectador e para seus criadores. Por isso a piada – o que

faz mais mal – quando a gente olha para os dois pólos sem compreender o que eles vão definir como lugar onde vai flutuar a tensão do espetáculo e onde o espetáculo vai se constituir. O que eu chamo de pólo ficcional o Barba chama de pólo de abertura do espetáculo. É o pólo de significação. O que eu chamo de outro pólo, o textual, é o que o Barba chama pólo de comunicação. Quando li essa definição, não através dele, mas de pessoas que falam sobre o teatro dele, o Schechner, o Birringer, eu me reconfortei quanto a essa dificuldade porque entendi que a tensão que existe entre os dois pólos é, ao mesmo tempo, o caminho para a constituição tanto de um novo espetáculo quanto da definição de um novo papel do ator; possível na solução dessa tensão. O Barba sugere que a energia do trabalho do ator resulta exatamente do atrito entre o pólo da comunicação e o pólo da significação. Interessante que ele vai atribuir a função de sentido não ao pólo de comunicação, mas ao de significação, o mais aberto, no qual os signos da cena flutuam muito mais porque é o menos determinado e o mais rico para a criação de um espetáculo. Ele diz que os melhores espetáculos são os que constroem sua estrutura a partir do pólo de flutuação. É um pensamento reconfortante, pra mim, especialmente, que trabalho como atriz, pensar que a energia do meu trabalho vai nascer da fricção dessas partes, em especial da fricção da materialidade do meu corpo em relação aos elementos que são do pólo ficcional (como a personagem dramática, a criação de um estado emocional que corresponda à fábula ou à narrativa que está sendo trabalhada).

Isso me leva a falar sobre um segundo problema, que eu identifico nos espetáculos que tenho visto ultimamente e que tem a ver com a questão que o Fernando lembrou muito bem, da atribuição de sentido. Concordamos todos com que a necessidade de compreensão de um espetáculo, quando a gente partilha o fenômeno teatral, hoje, é muito diferente da necessidade de 50 anos atrás, quando o teatro se baseava muito mais na construção de uma narrativa linear; quando havia a necessidade de que uma história fosse contada. Eu estou dizendo 50 anos pra situar um tempo, não pra dizer que não existissem diversas formas do espetáculo teatral nesse “passado teatral”. E ainda existem. Tudo bem, a gente já concordou sobre a diversidade de formas teatrais. Hoje, então, nós podemos assistir a um espetáculo e fruir dele sem que ele nos conte uma história, obrigatoriamente. Já podemos

olhar para os espetáculos de outra maneira, mas, ao mesmo tempo, a gente ainda tem necessidade de “ler” o espetáculo e de compartilhar com ele os signos que está constituindo. E também temos necessidade de que o espetáculo tenha uma pulsação; não aquela desenhada por uma curva dramática, como na dramaturgia tradicional (apresentação dos personagens, formulação, evolução e solução do conflito), mas, de certa maneira, ainda temos necessidade de desfrutar dessas pulsações da cena.

Eu tenho visto que muitos espetáculos que partem dos pressupostos de juntar texto falado com imagens ou de elaborar um outro tipo de narratividade, padecem de uma visão frágil sobre a construção de sentido, função que, antigamente, era atribuída à dramaturgia do texto, e que hoje é feita pela dramaturgia da cena. Essa outra compreensão é difícil de ser assimilada pelos grupos que querem trabalhar com as novas formas de narratividade, de textualidade. Talvez, por dois aspectos. Primeiro: esses grupos, muitas vezes, não são acompanhados por um olhar de um *dramaturg* ou de uma pessoa responsável pela constituição da unidade textual, uma falta visível nos espetáculos. O segundo aspecto é que a constituição da dramaturgia da cena é uma vivência difícil de conquistar porque é muito problemática. A gente pode elencar uma série de elementos que dificultam essa vivência e aprendizado. É muito difícil para o ator, primeiro, ter domínio sobre a sua potencialidade expressiva, física ou vocal. Num segundo momento, é difícil adquirir domínio sobre o quanto se comunica quando não se está obrigatoriamente trabalhando sobre uma partitura escrita. Também é difícil para o grupo manter a quantidade dos resultados alcançados, por exemplo, numa improvisação; porque no momento em que o texto é registrado, ele o é ainda no seu formato tradicional: a personagem entra em cena; Láís fala: *Oh, onde é que estão as chaves?* Pedro responde... Parece que a gente teria que reinventar a própria escrita do texto, o próprio roteiro, o jeito que se anota, para que todos os signos da cena tivessem a mesma possibilidade de preservação nessa forma de documento – o texto – uma das que ainda se utilizam. São tantos os problemas que surgem... e muitas dificuldades surgem a partir do momento em que a gente passa a assumir não só um olhar teórico sobre as possibilidades da dramaturgia híbrida, mas também quando procura vivenciar concretamente, num processo de trabalho, esse tipo de dramaturgia.

Ziza Brisola – Boa-noite. O depoimento que eu tenho para dar é como atriz, como experiência de uma pessoa que, desde o princípio da sua carreira artística, trabalhou com esse tipo de dramaturgia. Quando fui fazer escola de teatro, eu já era bailarina, já era circense e já tinha noção muito clara de que o que eu queria no teatro estava muito mais voltado para o trabalho de corpo, para o trabalho físico, para o desenvolvimento dessa dramaturgia. Costumo dizer que eu nunca tive um personagem com nome, só em poucas peças que fiz como convidada, mas na Linhas Aéreas, minha companhia, onde a gente pesquisa, nunca, nem no infantil que a gente faz, que tem uma família, tem a mãe, o filho e a filha. É muito mais a figura do que aquilo representa. Não tem nome. Por acaso. Não foi nada combinado na vida. Então, de tudo o que foi dito aqui, eu fiquei me perguntando o tempo todo como encaixar isso na minha experiência como atriz e produtora. E aí vêm muitas coisas que a Lúcia levanta: até onde vai a discussão, até onde isso está sendo colocado nos palcos, em cena, como, com que problemas ou com que bons resultados. No caso da Linhas Aéreas, a gente demorou cinco anos pra chegar a um primeiro resultado. Essa é a conclusão que eu tive, dos primeiros cinco anos de trabalho. É um desafio bem difícil, bem profundo. Não que os primeiros quatro espetáculos, até chegar ao quinto, não sirvam para nada, pelo contrário. É o *Pequeno Sonho Vermelho* que pela primeira vez teve uma dramaturgia junto com o processo de criação. Por que eu acho que nessa última tentativa a gente achou alguma coisa? Porque, independente de não contar uma história, de os personagens não terem nome, de o texto falado fazer parte de uma partitura em que o que comunica é muito mais o visual ou a ação física do que a palavra e o significado estrito dela, sempre tinha o vazio de trajetória do próprio espetáculo. A gente mesmo sentia que não queria resolver aquilo contando uma história com começo, conflito, nó e resolução do nó. Ao mesmo tempo, a gente também sentia esse vácuo. Eu acho que no *Pequeno Sonho*... a gente encontrou uma maneira de traçar uma trajetória do espetáculo que, sem usar todos os estágios da construção dramaturgical tradicional, conta uma história, uma história real da emoção, de por onde aquilo passa.

No nosso caso, é visível a construção da dramaturgia a partir do cenário. Até porque as técnicas que a gente mais usa – híbrida ao teatro – são as técnicas aéreas de circo. A gente está sempre ocupando o cenário com nosso

próprio corpo e com a própria técnica de circo. A gente treina para isso; dificilmente a gente consegue criar uma cena sem o cenário; normalmente, a gente chega ao cenário para criar a cena. Quando a gente fez a nossa mesa, aqui, alguém perguntou sobre uma cena específica, alguém que tinha visto o espetáculo: *Como vocês chegaram àquela saia gigante?* O Francisco Medeiros, diretor do *Pequeno Sonho...*, disse que não sabia onde tinha começado a direção, onde terminava o texto, onde começava a dramaturgia e onde entrava o trabalho dos atores. Naquele momento, eu fiquei muito feliz. Realmente, a gente encontrou; o diretor não sabe onde começa o trabalho dele e onde termina o meu. Ali estava expresso, numa frase, que a gente tinha achado um híbrido, que não é nem um, nem outro. Justamente, o que acontecia muito era achar que era dança, que era circo, que tinha texto, que não tinha. Até o pessoal de circo acha que não tem circo no espetáculo. Mas a gente, que já substituiu muito elenco, sabe direitinho que está lá o circo porque se não for uma pessoa circense, não consegue fazer. E o pessoal de teatro mais convencional diz que não é teatro e não sabe ao certo o que aconteceu quando acaba o espetáculo.

152

Disso que vocês falaram, dentro da experiência do Linhas Aéreas, são as duas coisas mais importantes. Como depoimento pessoal, eu gostaria de dizer que na pesquisa que a gente seguiu para o espetáculo, achamos uma parte teórica na qual nos apoiamos para criar tudo: o Kandinsky. Isso vem exatamente na esteira do que o Luiz Fernando estava dizendo, do final do século XIX, começo do século XX, sobre a abstração das artes plásticas, das artes visuais. O Kandinsky baseia tudo isso num conceito que é a necessidade interior. Ali estava toda a pesquisa teórica. Quando a gente descobriu, eu comentei que era o que a gente tentava fazer e não sabia como chamar. Por quê? Porque era uma necessidade interior das pessoas que passaram pelo grupo, dos convidados e de pessoas sempre muito ligadas à expressão do corpo, a alguma técnica de corpo, que naquele momento não estavam a fim de utilizar aquela técnica para fazer melhor, mas para colidir com outra. No final, não seria nem uma nem outra, nem as duas, mas uma sobreposta à outra.

Mário Bolognesi – Boa-noite a todos. É um prazer estar aqui debatendo este tema tão polêmico e antigo. Quando me debruço sobre o assunto,

tenho sempre a impressão de que a gente ainda está no século XVIII. Parece que foi lá, especialmente no Teatro das Feiras, que tudo começou a se esboçar. Eu não pretendo fazer um apanhado histórico dessa questão porque vou me ater às relações do circo com o teatro. O que, às vezes, nos é apresentado sob o véu do “novo”, não é tão novo assim, mas a polêmica não é exatamente essa, do novo ou do velho. O que eu gostaria de ressaltar é que nós estamos vendo na atualidade – e já tivemos vários depoimentos que corroboram tal afirmação – essa gama de apropriação das várias linguagens até então tomadas como linguagens específicas. Na realidade, nunca foram tão específicas e tão formatadas em si mesmas. O que eu quero dizer com isso é que, no fundo, toda dramaturgia é híbrida, mesmo aquela feita no gabinete, na medida em que ela já parte do princípio da ação e aquele personagem e aquela fala estão num lugar, estão num tempo. Então, sob esse princípio, a dramaturgia mais rigorosa, feita no gabinete – se é que existiu dramaturgia rigorosamente de gabinete – mesmo ela, já traz o elemento desse hibridismo porque concebe espaços, concebe tempos e lugares, ou seja, ela concebe uma espacialidade de maneira muito diferente da literatura romanceada ou mesmo da literatura épica.

Com base nessa premissa, talvez com o intuito de relativizar um pouco os termos e o debate, eu gostaria de me concentrar na relação entre o circo e o teatro, que nós temos visto aflorar, pelo menos nas últimas duas décadas, no Brasil e no mundo. De um lado, o circo foi buscar no teatro, na dança, na coreografia, na música, nas artes plásticas, elementos que estimulassem seu espetáculo. De outro lado, também assistimos ao teatro indo buscar em várias fontes, inclusive no circo, elementos para a revitalização da sua teatralidade. Esse encontro de lugares aparentemente distintos é uma constante. O circo, quando deu seu primeiro passo no final do século XVIII, já nasceu híbrido. Nasceu híbrido por conta de duas tradições culturais até aquele momento antagônicas: de um lado, a aristocrática arte eqüestre; de outro, a popular arte dos saltimbancos. Vamos colocar todos esses termos entre aspas, por favor, o “popular”, o “aristocrático” e o “erudito” porque eles são bastante complexos. Ou seja, o circo já nasceu híbrido. Imediatamente, ele ganhou os recursos teatrais, musicais, cenográficos, etc. Eu vou dar um exemplo rápido. O circo, principalmente na França, começou a representar as façanhas de Napoleão Bonaparte pelo mundo afora. Existe um espetáculo

famosíssimo de circo, do começo do século XIX, que se chama *A Batalha de Waterloo*, feito sobre cavalos, com espadas, lanças, facas, com vôos, com feras e outros animais. Ou seja, ali já estava dada a teatralidade em que não se distingue exatamente o que é o teatro, o teatral, do que é exatamente o circense, mesmo porque, provavelmente, naquele momento, não havia o “especificamente circense”, que será explorado no século XX. Estou apontando isso para relativizar um termo que tenho ouvido com certa frequência, uma contraposição, uma oposição entre o chamado circo tradicional e o circo novo. O segundo termo, “circo novo”, foi usado pela primeira vez por volta de 1850, por uma companhia parisiense que fez um espetáculo cujo picadeiro era uma piscina...

Luiz Fernando Ramos – Igual ao Soleil...

Mário Bolognesi – ... igualzinho ao Soleil. Evidentemente, os recursos da piscina deviam ser diferenciados; a iluminação, etc. Naquele momento, a equipe já foi chamada de “circo novo”, mas não era tão novo assim porque ainda fazia parte da “tradição circense”. Ou seja, o circo sempre se inspirou nas mais diversas linguagens possíveis. No século XX, dialogou inclusive com o cinema, a televisão e o rádio. Também o teatro sempre se aproximou de outras linguagens, não somente as circenses, mas da pantomima, das dramatizações populares, da dança, dos esportes... enfim, a gama é extensa. Estou pontuando esses fatos para fazer a seguinte afirmação, embora pareça provocadora: esse “novo circo” é um circo tradicional. O novo circo, o circo que é novo, não se chamaria assim. Acho o termo absolutamente inadequado.

No século XX, o circo desenvolveu uma pesquisa própria, uma linguagem própria que abdica de todo resquício de significação e de sentido. Isto é, nós podemos tranqüilamente entrar no circo, assistir ao espetáculo e sair de lá sem fazer a tal pergunta: *Você entendeu?* É uma pergunta que não tem nexos quando aplicada ao espetáculo circense. Ela cabe muito bem no cinema, no teatro, na dança. O que é *entender*? O verbo está diretamente ligado a conexões da compreensão, da racionalidade, da apreensão racional, daquele sentido, daquela significação. E nós não necessitamos disso no circo, nesse chamado “circão”. Nem no cirquinho, aquele que está na

periferia ou nas pequenas cidades. Nós não necessitamos dessa pergunta porque o circo, no século XX, investiu na sua própria linguagem. Ele buscou os seus referenciais em si mesmo; isso significa que ele não investigou o entendimento espetacular, mas a vivência sensorial daquele espetáculo, isto é, ele explorou enormemente aquilo que é tema comum na filosofia, na estética; ele explorou o sublime, principalmente a partir do corpo, das dificuldades desse corpo e das aventuras do homem nesses aparelhos. Ele explorou o sublime, contrapondo-o imediatamente ao grotesco. A associação, que é romântica – Victor Hugo tem um ensaio que se chama *Do Grotesco e do Sublime* – possibilitou essa investigação peculiar à linguagem circense. Isso significa, entre outras coisas, a busca do grau zero de significação para o circo. Ou seja, ele não significa nada. Ele não significa nada exterior a si, ele significa ele mesmo. Ele abdicou, por exemplo, da metáfora, que ele conhecia, que ele dominava. Ele não usou mais o cavalo com lanças e com espadas para representar Napoleão e suas investidas “gloriosas” na África e em outras paragens, mas ele explorou a habilidade do cavalo em si mesma a partir do próprio cavalo. Por outro lado, ele explorou a acrobacia em seu sentido intrínseco. O que eu quero dizer com isso? Nenhum acrobata, no trapézio, representa, interpreta um salto mortal, um triplo salto mortal. Ou ele faz ou não faz. Não existe a instância da representação. Vocês poderiam me perguntar se ela está ausente no circo. Não, não está ausente. Mesmo nesse grau zero de significação, ela ainda sobrevive por conta de uma cenografia, por conta de uma iluminação, de um figurino, de uma coreografia, ou seja, de uma situação de espetacularidade, mas que não tem no mundo exterior o seu aporte significativo. Ela o tem em si mesma. Nós temos o caso do mágico – o caso do mágico e da magia é interessantíssimo – porque sabemos que é representação, sabemos que é trucagem. No entanto, nós queremos ser muito bem enganados. Faz parte do jogo ser bem enganado. Se você for mal enganado, não vale, você descobre o truque. Aí tem um grau de interpretação elaborado, mas o toque fundamental do jogo é a cumplicidade com a platéia, que sabe que está sendo enganada, mas quer ser muito bem iludida. Mesmo assim, o jogo do ilusionista não remete o espectador a uma realidade exterior. A ilusão daquele momento sobrevive apenas ali e não pressupõe portas de entrada ou de saídas para o mundo exterior. Pois bem, no século XX, o circo investiu na busca de uma linguagem específica, fundamentada não no entendimento, não na

representação de sentidos, mas aliando significantes e significados em busca de signos. Ele abdicou da metáfora e foi em busca de si mesmo e fundamentou essa busca na experiência sensorial. O espetáculo circense chega para nós através do olho e da pele. O ouvido, que nos daria a indução de palavras e palavras carregadas de sentido, não está ausente, de maneira nenhuma. Pelo contrário, ele até manteve um apresentador, uma figura muito precisa na formação da história, na formação do circo, na história do circo, mas essa palavra é muito comedida, e em muitos casos ela é até ausente.

156 Por que essa investigação oscilou entre o sublime e o grotesco? Porque ela dava margem a que, na nossa experiência de espectador, oscilássemos entre o risco, o medo, o arrepio, o assombro e o relaxamento desse assombro, características fundamentais das duas categorias, a do sublime e a do grotesco. Porque ela apresenta o difícil, isto é, ela apresenta espetacularmente a possibilidade de voar no trapézio; ela apresenta espetacularmente a quebra da lei da gravidade em diversos aparelhos e números; ela apresenta espetacularmente a habilidade humana de andar sobre um fio, a toda a altura. Essa espetacularidade está permeada pela presença constante do risco. Até do risco de vida. A presença do cinto de segurança nos espetáculos circenses é algo muito recente. Até a década de 70, no meio circense, se você fizesse uma apresentação com cinto de segurança, diziam que você ainda estava aprendendo, não era profissional. Isso tem mudado porque a segurança do artista é uma realidade que se impõe.

Enfim, o que eu gostaria de ressaltar é que existe a possibilidade desse risco e a possibilidade dessa queda. E isso atemoriza a nós, espectadores. Ao mesmo tempo em que o espetáculo circense joga com o risco, necessita do risco, faz do risco espetáculo, ele nos devolve, inconscientemente, a condição de mortais. Nesse aspecto, ele aciona o medo, o risco, o assombro, que aliás é uma experiência idêntica ao sublime encontrado nos fenômenos naturais. A investigação filosófica acerca do sublime nasce a partir dos fenômenos naturais. Diante do *tsunami*, estamos absolutamente impotentes, nada podemos fazer. E nós, espectadores, ali na arquibancada, diante daquele desafio, também nada podemos fazer. Não há nada que eu

possa fazer porque o próprio fato de o trapezista anunciar o salto, o triplo salto mortal (cá entre nós, tem evoluções acrobáticas mais difíceis e que não têm tanta fama), dá a dimensão de um artista que está mostrando a minha impotência. Mas, como eu sou igual a ele no gênero porque ele é humano como eu, ele também me dá aquele gosto, aquele sabor de: *Nós estamos nos aproximando do âmbito do divino porque nós estamos conseguindo andar no ar; porque nós estamos dominando o fogo; porque o fogo não nos é prejudicial; porque nós rompemos a lei da gravidade*, ou seja, ele nos dá uma pequena ilusão, ténue ilusão de escamoteamento, de esquecimento dessa nossa condição de mortais que só vai se completar no riso grotesco. O riso grotesco é o antídoto dessa ilusão. Existem diversas, variadas teorias do riso, mas a que me parece que se coaduna mais ao entendimento desse riso grotesco do palhaço é aquela que repõe o valor da vitalidade em seu seio, aquela que evidencia o que está devidamente escamoteado na vida, no nosso corpo, no nosso dia-a-dia, que é o grotesco. É o que não queremos ver, não queremos assumir. Ao mesmo tempo, o riso revitaliza porque é uma resposta. Eu olho para o palhaço, rio dele e imediatamente penso: *Ainda bem que não sou assim*. Ou: *Eu sou assim, mas pareço ser diferente, muito menos ridículo do que eu sou*. Muito obrigado!

Luiz Fernando Ramos – Vamos abrir para perguntas, para comentários que vocês queiram fazer, mas eu queria dar uma amarradinha no que foi dito, alguns comentários pontuais. Em primeiro lugar, em relação a tudo o que a Lúcia disse, eu concordo totalmente. A gente está com um tema meio empilhado, a gente está empilhando a questão do híbrido com a questão da dramaturgia da cena. Nesse processo histórico, existem dois momentos: o momento de obra de arte total é um momento de harmonização desses elementos, e o momento do pós-moderno é de justaposição, em que você não tem mais simplesmente o encadeamento harmônico, mas você tem a justaposição, e quando não, você tem o atrito, como você muito bem colocou. É importante enfatizar que, além da dramaturgia feita com os elementos cênicos, com os elementos sem as palavras, sem texto anterior, essa dramaturgia ganha tonalidades de conflito interno entre os sistemas, também uma característica contemporânea bem nítida. O Kandinsky, citado pela Ziza, pintor russo que se naturalizou alemão, escreveu uma peça montada, inclusive, nos Estados Unidos. É uma peça para luzes, de mais

ou menos trinta minutos, em que as cores constroem a cena. Não tem ator; é o máximo da abstração dentro da idéia de dramaturgia da cena. Finalmente, achei sensacional a inversão da coisa do circo novo. E me lembrei de uma história que amarra o que a gente disse no início. Estudando o teatro brasileiro nos seus inícios – vocês sabem que o teatro brasileiro, oficialmente... (ele nasceu provavelmente com os homens pré-históricos do Piauí, quando faziam fogueiras e dançavam em torno) teoricamente, nasce com os jesuítas, rompendo a tradição dos índios, no século XVI, no âmbito do descobrimento. Porém, o teatro de palco italiano, da casa de espetáculos, vai nascer no século XIX. Quando a Coroa Portuguesa resolve vir para o Brasil, fugindo de Napoleão, em 1808, traz a justiça, a saúde, a universidade e traz também o teatro. É construído no Rio de Janeiro, por volta de 1820, o Teatro São Pedro de Alcântara, o *locus*, o lugar onde vai nascer a teatralidade brasileira. Ela se afirma já na década de 40, quando surge Martins Pena, e João Caetano é o grande ator desse momento. O *Jornal do Comércio*, o jornal da corte do Rio de Janeiro, saía todo dia com uma coluna chamada *Teatros*, que encerrava com a seguinte frase: *rematará o espetáculo...* A idéia de espetáculo naquele momento não é uma ópera ou um drama ou uma comédia. Não. É uma ópera seguida de um drama, seguida de uma comédia, seguida de um número de acrobacia; se bobear, um pouco de cavalinhos e... uma peça do Martins Pena pra terminar. Quem ia ao teatro, provavelmente os poucos cariocas brasileiros que freqüentavam a casa de 1200 lugares, assistia a esse espetáculo. A casa existiu até inícios do século XX, demolida para a construção do Teatro João Caetano, que está na praça Tiradentes até hoje. Era uma teatralidade, por excelência, híbrida. E por excelência, de justaposição, até na contramão da *gesamtkunstwerk* wagneriana, que propunha exatamente um sentido mais harmônico. Nesse sentido, você também coloca a idéia de o circo no século XX abandonar isso (que o circo novo apresenta como novidade), que era, como o Mário nos informou (eu não tinha noção dessa ruptura no circo), uma tradição de contar histórias, narrativas, e ganhar essencialidade no século passado. Até me permitiria dizer, ele deixa de trabalhar com o significado e passa a trabalhar com o significante, dentro da idéia do Ferdinand de Saussure, lingüista fundamental para a fonética moderna; a idéia do significante como o objeto que fala por si, que já não precisa de um adereço que o comente. Por excelência, esse circo é um espaço tanto de coisa híbrida, no sentido

de juntar várias linguagens, como de dramaturgia que se constrói na raça, no picadeiro, sem qualquer mediação. Eu acho que todos falamos de coisas que convergiram. Se alguém quiser comentar...

Lúcia Romano – Quando pensei em cutucar o Luiz, não foi com a intenção de corrigir, foi porque a dificuldade em realizar um espetáculo de tantas linguagens está em pensar que ele terá, de alguma forma, que constituir um todo. Somar, simplesmente, vai resultar em excesso, que vira inflação de sentido, ausência. Além disso, o todo, muitas vezes, pode não aparecer pela soma.

Eu também achei engraçado pensar que a dramaturgia sempre foi híbrida; que o circo sempre foi híbrido. É como a piada: todos os verdes são iguais, mas a gente deve reconhecer que existem verdes mais verdes do que outros verdes. Talvez o circo, ao se aproximar do teatro, afirme sua autonomia sem pensar no problema da significação ou da construção do sentido. Quando o teatro faz um caminho em direção ao circo também para afirmar sua autonomia, terá que passar pela questão da construção do sentido. Então, a gente vai ver, realmente, que os verdes do circo e os verdes do teatro são diferentes! São verdes diferentes! No caso do teatro, essa transformação vai depender de um aprendizado diferenciado para o ator. Ele vai ter que se tornar hábil, como o Alberto disse. Ele terá que adquirir habilidades não necessárias até então, mas que têm relação com uma função naturalmente dramática do ator, tanto que começam a surgir termos para descrevê-lo, como “ator-criador”. Também vai ser necessário um aprendizado do próprio espectador. O Kirby tem uma definição inusitada para a necessidade ocidental de construção de narratividade quando a gente assiste a um espetáculo. Ele descreve a forma dominante de leitura visual no ocidente, que é a de ver um espetáculo construindo pontos de forma linear, de padrão ocular mesmo. A gente pode seguir um espetáculo com os olhos movendo-se em pontos que constituem linhas. Ou aceitar a construção de um espetáculo que exige padrões oculares organizados em teia, com planos em paralelo, dimensões mais profundas e menos profundas... Para isso, também vai-se precisar de um aprendizado do espectador. Eu quero enfatizar que os dois aprendizados, do ator e do espectador, são custosos; não são simples de se adquirirem. No meu entender, trata-se da construção

de uma nova espetacularidade que mostra a constituição de um “outro verde”.

Mário Bolognesi – Eu não quis, em momento nenhum, ressaltar a facilidade desse aprendizado, pelo contrário. É um aprendizado da carne, do músculo, não apenas do entendimento. Se eu passei essa idéia, por favor, deixem-me corrigir. De fato, são verdes distintos, mas o pigmento básico se mantém, ou seja, são processos diferenciados em que, em alguns, há trabalhos de igualdade entre o cenógrafo, o ator, o diretor, o iluminador, o dramaturgo. Em outros, uma presença maior do diretor ou do dramaturgo. Talvez estejamos vivendo a experiência da criação em pé de igualdade a ponto de o diretor não saber o que é dele e o que é dos outros. A linguagem circense que procurou sua especificidade manteve certa autonomia dos agentes artísticos que a compõem, devido, sobretudo, ao princípio da montagem. É quase *performance*, em que cada artista cuida da sua apresentação, em que a harmonização é dada pelo apresentador, embora esse circo nunca tenha abdicado da direção do espetáculo. O diretor pensa o ritmo, a cor, o alto e o baixo, a cadência de todos os momentos, sem deixar de elaborar a finalização, que usualmente incide sobre a exploração do risco, do medo, do assombro. No geral, termina com trapézio.

Luiz Fernando Ramos – Vamos abrir para perguntas e colocações. Por favor, identifique-se ao microfone.

Ana Maria Rebouças – Vocês falaram em um texto mais tradicional, com desenvolvimento e encadeamento. O que está muito presente nesse texto é a mensagem. Um dramaturgo, tradicionalmente, pensa que mensagem ele quer transmitir com o texto. Hoje, me parece que as experiências de quebra, de fusão ou atrito entre as linguagens abrem os sentidos não para o encontro de uma mensagem, mas para a fruição estética, ou então para isso que o Marinho disse sobre a questão performática, de você se deparar com o risco, com o sublime, com o grotesco, e o espetáculo mexer sensorialmente com os seus sentidos. O *Pequeno Sonho Vermelho* é uma exaltação ao cotidiano. Você não chega a uma resposta sobre “o que o espetáculo quer dizer”. É o cotidiano que está ali, o risco do cotidiano, de você viver dançando com a geladeira, do como você faz com o sofá na sua casa... Acho também

que, como relatou o Mário, o que o diretor do circo faz, é uma espécie de dramaturgia. O rufar dos tambores cria suspense; a própria colocação dos números de circo cria um certo ritmo que conduz as reações do espectador. É como se fosse um texto, mas feito com outras linguagens, com outros recursos.

André – Boa-noite. Nós estamos com um grupo de teatro trabalhando mais ou menos na linha do híbrido, mas a gente nem sabia disso. Trabalhamos com a criação corporal, com vários exercícios, tentamos utilizar um pouco de *commedia dell'arte*. A partir de um texto tradicional, Nélson Rodrigues, Shakespeare, a gente consegue, através de uma criação corporal totalmente diferenciada do teatro tradicional, *lincar* isso diretamente? A gente consegue montar uma peça de Shakespeare sem problema? Ou teria que fazer uma criação completamente diferente? Nós não temos intenção de montar Shakespeare, de transcrever isso para o Shakespeare. Temos um espetáculo que vai entrar em cartaz, já ficou um tempo em cartaz, que trabalha no híbrido. Há possibilidade de *lincar* as duas linguagens, criar corporalmente e depois passar para o texto pronto?

161

Luiz Fernando Ramos – Vou sugerir uma resposta. Acho que sim, acho que para começar, como o Mário já tinha dito, talvez se a gente pegar o Shakespeare histórico... Não tinha nada mais parecido com o nosso teatro híbrido do que o teatro elisabetano, para o qual o Shakespeare escreveu. O Shakespeare nunca escreveu para ser lido, ele escrevia em folhas para os atores, que mal tinham tempo de decorar. Assim como os atores da *commedia dell'arte*, eles tinham um procedimento corporal cênico bastante codificado. Era muito simples e rápido transformarem aquelas linhas em cena, tudo muito misturado nos procedimentos construtivos deles. Seria muito bom mesmo que você jogasse os procedimentos que vocês estão trabalhando para construir seu espetáculo contra o Shakespeare. Você tem uma relação respeitosa com o Shakespeare, como se aquilo fosse uma autoridade; a palavra morta, ali, na palavra. Trabalhar sem nenhum escrúpulo com aquelas palavras e permeá-las com o que vocês estivessem trabalhando seria muito mais fiel ao Shakespeare do que se vocês decorassem aquilo e tentassem representar Shakespeare. Se vocês forem absolutamente fiéis a essa prática que estão fazendo, vocês estarão sendo mais shakespearianos do que nunca.

André – Não é usual você ver montagens de Shakespeare totalmente híbridas, não é muito feito.

Luiz Fernando Ramos – Não é, mas já houve muitas experiências bem-sucedidas de enfrentar o Shakespeare sem temor de estar respeitando ou não até porque a idéia da dramaturgia híbrida, ou da dramaturgia que se constrói na cena, não é exatamente nova, mas a gente vive um momento no teatro contemporâneo em que essas possibilidades estão abertas. Então, a gente tem que pensar não como alguma coisa contra alguma outra, mas num enriquecimento dos processos teatrais. Eles são mais amplos, mais abertos, mais ricos quando têm possibilidade de construir um texto que não se constrói mais estritamente na cabeça de uma pessoa, mas coletivamente nesse processo de criação. É claro que continua havendo dramaturgo que trabalha. No caso de vocês, é interessante que tem o que a gente chama, agora está na moda chamar, *dramaturg*, dramaturgo sem o último “o”, que vem de uma palavra alemã. É o sujeito que, no processo de criação, faz a mediação entre você e o Shakespeare; não é um dramaturgo porque ele não vai criar a sua cena. Vocês estão criando, e ele irriga o trabalho do grupo com Shakespeare, e vice-versa, vendo que parte do Shakespeare é interessante pegar por conta do que vocês estão descobrindo na cena. Sempre vai ter essa pessoa que é o diretor do circo, alguém que vai pensar o conjunto, que vai pensar o ritmo, a hora de apagar a luz, de ligar o canhão. Isso é dramaturgia. Às vezes, é o encenador que faz, às vezes é o ator, e às vezes tem essa pessoa especializada que faz a mediação. Sabe o meio-de-campo? O cara fica só tocando a bola, distribuindo o jogo. Eu acho que é assim.

André – Obrigado.

Luiz Fernando Ramos – Outras pessoas podem responder. O Marinho tem alguma coisa pra falar.

Mário Bolognesi – Eu concordo inteiramente contigo.

Lúcia Romano – Falando do que é viver esse processo e seus problemas, eu alertaria vocês para duas coisinhas, além de que é muito bom ter alguém que olhe de fora e pense na constituição do texto integral. Não é só saber

sobre o que vocês estão falando, se é um texto do Shakespeare ou não; se reinventaram uma cena que tem só imagens ou, enfim, se é uma cena que não quer dizer nada. Você deve ter uma consciência, uma sensação naquele momento do texto de que você quer traduzir aquilo numa dança ou seja lá no que for. Pra isso, é muito bom ter uma pessoa de fora ou uma câmera de vídeo, pra depois assistir e discutir. Além disso, é preciso atentar que o resultado, antes mesmo da vontade de criar um espetáculo híbrido, é o que vocês tiveram como treinamento. Como na brincadeira que eu contei: a gente não sabe se o surgimento do teatro-dança foi melhor ou pior para o teatro se for utilizado apenas com a idéia de “constituir alguma coisa diferente”. Se a gente pensar o teatro-dança como procedimentos de treinamento, vivenciável em aulas que a gente faz, composto por elementos técnicos que a gente pode ensaiar, cotidianamente no período de trabalho, aí sim, você pode dizer: *Eu quero fazer o híbrido*. E chegar lá.

Alguém – A dança dos ventos ou alguma coisa parecida?

Lúcia Romano – Pode até ser a dança dos ventos, qualquer coisa. Você precisa saber que o que você repetiu dez vezes, provavelmente, é o que vai aparecer no espetáculo. O que você repetiu uma vez – estou simplificando a questão – não vai aparecer no espetáculo. É o que a Ziza disse. Por mais que queira trabalhar com o Linhas Aéreas, eu não poderia porque não sei fazer vôo. Então, se eu não for ao circo e treinar o vôo, posso até dizer que faço teatro aéreo, mas eu não vou fazer. Insisto em que vocês têm que batalhar para a constituição da linguagem no cotidiano do ensaio. Além de sentar e pensar como é que fariam o texto, além de ler o texto e “entender” o personagem dramático, vocês terão que inventar procedimentos de trabalho que permitam que o resultado, quando forem improvisar, seja realmente próximo do que você está chamando de híbrido.

André – Obrigado.

Ana Maria Rebouças – O Alberto Gaus teve que sair porque ele tem um espetáculo agora, às 21 horas.

Marina Luti – Boa-noite. Vou fazer um comentário e uma pequena

pergunta. Estou estudando teatro, não sou atriz, estou começando e tive uma experiência em uma oficina. A gente montou improvisações livres, ao gosto de cada um, para depois montar o espetáculo. Eram trinta pessoas, e houve dança, circo, contorcionismo, gente que tinha afinidade com texto... Eu não tinha nem idéia de que o resultado poderia chegar perto do híbrido, mas, como a Lúcia disse, existe o problema de entendimento. As pessoas fazem, mas talvez não saibam o que estão fazendo; ou querem fazer, mas não conseguem. A gente fez, teve um resultado, mas o trabalho foi empurrado pelos coordenadores, já que não tínhamos experiência nenhuma. A gente estava fazendo o que gostava, mas não tinha noção da relação entre as artes e as linguagens. Minha vivência é pequena, então eu queria saber se, para o principiante, seria melhor estudar teoricamente essas artes para chegar a uma conclusão de produção e formação de espetáculo, ou na prática mesmo, fazendo, fazendo, fazendo, até o corpo sentir que chegou na dramaturgia híbrida?

164

Luiz Fernando Ramos – Eu vou falar da experiência que eu tenho como professor na USP. De fato, é um problema essa história de dramaturgia híbrida. Antigamente, quando os alunos iam fazer os seus primeiros exercícios, era muito mais simples porque eles pegavam uma peça pronta e ensaiavam. Decoravam, e, por pior que eles fossem, no sentido de que eles ainda não tinham o corpo pronto, não tinham se formado como atores, era mais simples transformar aquilo num espetáculo pronto. Agora, todos os alunos querem fazer sua própria dramaturgia, os atores querem ser dramaturgos, querem construir sua cena a partir das suas experiências, e fica mais difícil obter esse resultado, pois você ainda não tem tantos recursos. É um problema do ensino de teatro hoje. Todas as escolas de teatro vivem esse problema. Na verdade, o que mudou foram os princípios construtivos. Continua sendo muito importante, se você quer ser ator, trabalhar o corpo ao máximo, treinar o que você puder para se constituir como signo. Se você vai fazer uma peça a partir de um texto ou se você vai construir a partir da sua própria experiência, do seu processo de ensaio, isso tem a ver mais com a tendência contemporânea que aponta nesse sentido e que exige, principalmente, uma performance corporal. Quando você só tinha que decorar um texto, como no século XIX – o teatro que acontecia daqui (do pescoço) pra cima, o teatro da garganta – seu corpo podia ser pouco

desenvolvido, mas se você falasse bem, se tivesse uma voz “oh”, e falasse bem impostado, já tinha 90% do que um ator precisava. Hoje em dia, ficou mais difícil se constituir como ator que sabe construir uma linguagem com seu próprio corpo. Realmente, precisa de mais treinamento. Entretanto, também as técnicas, hoje, são mais voltadas para esse departamento, para formar um corpo, e as coisas se compensam. Eu gostaria de ver o que a Lúcia tem a falar sobre o assunto, como atriz e como pessoa que pesquisa teatro. O Marinho também.

Mário Bolognesi – Não tenho muito a acrescentar. Treinamento é fundamental, e a escola de teatro aponta caminhos. Ela não investiga esses caminhos, quem vai investigar é você. Em poucas palavras: faça! É melhor o erro do que o acerto sempre. O acerto sempre não vai a lugar nenhum. Quando eu estudava, lia muito um autor que por acaso não é das artes. Esse autor, Giles Gaston Granger, filósofo da ciência, de matriz estruturalista, tem uma frase lapidar que serve para todo artista: *O erro é parte integrante do edifício que ergue a ciência*. Pode-se muito bem tirar “ciência” e colocar “arte” porque o avanço da arte só se dá sem medo dos erros.

165

Lúcia Romano – Se o teatro, a arte contemporânea, nos criou problemas, aumentou nossas necessidades de aprendizado! Um grande progresso no aprendizado, não só do teatro, mas das outras artes também, é considerar que não existe tanta separação entre conhecimento teórico e prática. Então, esse conflito você não precisa ter. Talvez, a conquista seja você realmente conseguir, no seu trabalho teatral, juntar a reflexão com a prática. Estabelecer diálogo entre as coisas também não é fácil, mas é possível. A partir de um momento, você vai ver que uma coisa ilumina a outra; elas não são tão dissociadas. Essa dissociação aconteceu por uma separação que existe no Ocidente entre mente e corpo, uma polaridade ridícula se você pensar que a mente é de carne e também está contida no corpo, e que os seus processos de reflexão resultarão nas suas ações, e vice-versa. Nenhuma das coisas vai conquistar resultados se for considerada isoladamente. Não adianta eu fazer um tipo de teatro se eu não construir um percurso para isso. Agora, como é que a gente vai aprender tantas coisas ao mesmo tempo? Só existe um meio além da sagração do erro (realmente é importante considerar o erro parte do processo): fixar objetivos que você possa atingir. Você estabelece pequenos

passos e, a cada conquista, eles vão, naturalmente, abrindo outros objetivos. Não existe nada de ruim em você começar um bom aprendizado do sistema Stanislavski, por exemplo, mas você precisa saber que não é só isso que existe. Depois que você constituiu isso, entendeu como é a construção do “se mágico”, entendeu a ação física, você vai juntando outros elementos, entendendo que são recortes de um todo, que é bem mais complexo. Você pode fazer pequenos enquadramentos: recortei aqui, entendi, conquistei. Consegui, conscientemente, desenvolver um procedimento, uma série de exercícios para chegar a esse resultado. Exercícios que eu posso repetir, ensinar, enfim. Depois, você faz um novo recorte. Você tem tempo. O Jano diz: *Você tem mais ou menos 79 anos para realizar isso.*

Ziza Brisola – Eu gostaria de dizer só uma coisa: vai, aprofunda na sua experiência aquilo que vai estar em cena. Faça o que te dá prazer, faça aquilo porque aquilo é necessário pra você. Claro, pode ser que da primeira vez que eu subi no trapézio, eu tenha pensado: *Nossa, que linda! Você é linda aqui em cima*, mas se ficasse cinco, sete anos numa companhia em cima de um trapézio pra ficar linda... Tem que ter necessidade de dizer alguma coisa de cima do trapézio. Senão, desce. Não precisa ficar lá em cima.

Alguém – Vocês diriam que a tendência atual é o teatro de pesquisa? É esse teatro de novas descobertas, de junções de elementos, como é o grupo do Vertigem, que tem poucos espetáculos propriamente feitos, mas muitos anos de pesquisa? O ator, hoje em dia, precisa ser um pouco dramaturgo, um pouco diretor e um pouco bailarino? É necessário tudo isso?

Luiz Fernando Ramos – O teatro de pesquisa é um fenômeno do século XX. Desde o início do século XX, o próprio Stanislavski, que hoje pode ser visto, erroneamente, como coisa ultrapassada, era um homem de teatro e um pesquisador seríssimo. Os grandes nomes, o Brecht, o Artaud, foram artistas basicamente pesquisadores e deixaram esse legado. Há grupos que trabalham numa pesquisa mais longa, em tempos maiores, e outros que trabalham em tempos menores, nem por isso deixam de ser de pesquisa. A pesquisa é uma característica incorporada ao teatro e tem a ver com o que a Lúcia disse há pouco: a teoria e a prática não se opõem, ao contrário, elas se alimentam. Não é à toa que o teatro de hoje está na universidade; existem

associações de pesquisa, de pós-graduação, de pesquisa em artes cênicas. Há muita gente no Brasil que vive de pesquisar artes cênicas, independente de estarem criando artes cênicas. É uma realidade inquestionável e um passo dado. Quanto ao ator, hoje é muito mais do que simplesmente uma voz, ele é um corpo, ele tem que saber dançar muito. Sempre teve, sempre foi assim. O ator da *commedia dell'arte* era menos que isso? Já no século XVI, havia o ator shakespeariano, de quem se exigia muito. Hoje também. Talvez esse aspecto do dramaturgo seja uma novidade, essa constituição de uma partitura do ator como algo que basta à cena, que não precisa ter mais nada além de um ator e de uma partitura. Talvez seja uma característica do teatro do século XX. Talvez seja realmente uma novidade histórica.

Lúcia Romano – Uma observação. Estou no Teatro da Vertigem desde sua fundação. No primeiro edital de fomento à pesquisa, antes do *Paraíso Perdido*, a gente dividiu os textos para inscrever no edital. O Tó (Antônio Araújo) escolheu as pessoas. Eu ia escrever sobre pesquisa em teatro e pesquisa corporal. A Daniela, sobre pesquisa de coreografia, e alguém sobre a pesquisa de texto. Ele propôs uma frase para a gente desenvolver: *Se você não souber o que procura, não vai perceber quando encontrar*. Se você não souber o que está procurando, nem vai perceber quando encontrar a solução! O projeto foi escrito exatamente a partir desse princípio. O que a gente procura? A gente vai ser capaz de perceber quando chegar lá? É uma frase bem inspiradora sobre que pesquisa precisa acontecer nas artes.

Luiz Fernando Ramos – Uma versão: uma boa pesquisa começa com uma boa pergunta. Se você não tiver uma boa pergunta, não pesquise porque, quando você encontrar, não vai saber o que estava procurando.

Agradeço muito a presença de vocês e dos nossos companheiros da mesa. Foi um prazer estar aqui. Obrigado.

Ana Maria Rebouças – Sou eu que agradeço a presença de vocês.

:: PERFIL DOS PARTICIPANTES

Alberto Gaus, formado pela faculdade de Belas Artes de São Paulo, há vinte anos vem desenvolvendo pesquisa sobre mímica. Ao longo de sua carreira já ganhou os prêmios Molière, APCA, Mambembe e Fundacen. Apresentou vários espetáculos de mímica de sua autoria, tanto no Brasil como na Europa. Coordena o Centro de Pesquisa Teatral Solar da Mímica & Cia, na cidade de Juquitiba.

Ana Maria Rebouças, pesquisadora de teatro, é curadora associada de teatro do Centro Cultural São Paulo. Sua área de pesquisa está centrada na dramaturgia brasileira contemporânea, com ênfase nos processos de criação do texto em suas relações poéticas com a cena.

Antonio Rogério Toscano é dramaturgo, diretor teatral, pesquisador e professor de Teoria e História do Teatro. Atualmente, ministra aulas na EAD (Escola de Arte Dramática - ECA/USP), na ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André) e na PUC (Departamento de Artes do Corpo).

Cássio Pires é dramaturgo e professor de Teatro Brasileiro e Literatura Dramática da Escola Superior de Artes Célia Helena. Autor de textos encenados pelo Teatro Promíscuo, Cia Elevador de Teatro Panorâmico, Cia. da Revista e Cia dos Dramaturgos, entre outros grupos, teve recentemente dois de seus trabalhos apresentados nos ciclos de leitura dramática dos festivais Tramedautore e Intercity Festival, respectivamente de Milão e Florença (Itália).

Cibele Forjaz é diretora e iluminadora. Sua carreira é pontuada de realizações expressivas na iluminação de diversos espetáculos. Atuou como iluminadora no Teatro Oficina de 1991 a 2002. Em 1999, com outros artistas, forma a Cia. Livre, para a qual dirige *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, *Arena Conta Danton*, com dramaturgia de Fernando Bonassi e *Vem-Vai - O Caminho dos Mortos*, de Newton Moreno. É professora de iluminação e direção no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

Fernando Bonassi é escritor, cineasta, roteirista e dramaturgo. Destaca-se na literatura brasileira contemporânea como autor de muitos contos e romances publicados, inclusive na Europa e nos Estados Unidos. Seu livro Declaração Universal do Moleque Invocado foi indicado para o Prêmio Jabuti em 2002. Seu romance Um Céu de Estrelas foi adaptado para o teatro e também para o cinema. Autor de vários textos teatrais, trabalhou em sistema colaborativo na escrita de Apocalipse 1,11, junto com o Teatro da Vertigem.

Flávia Pucci é atriz e diretora, graduada pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Como atriz, integrou o CTP (Centro de Pesquisas Teatrais do SESC/SP) por sete anos, onde participou das montagens que o diretor Antunes Filho realizou sobre a obra de Nelson Rodrigues na década de 80 (Nelson 2 Rodrigues e Paraíso Zona Norte), além de outras. Também atua na televisão e no cinema. Dirige espetáculos de teatro infantil e adulto, alguns criados em processo colaborativo, como Histórias pra Ninar Gente Grande. É professora de Interpretação no INDAC, escola profissionalizante de atores.

Flávio Aguiar é pesquisador do Programa de Pós-graduação de Literatura Brasileira da USP e Editor-Chefe da Agência de Notícias Carta Maior. É autor do romance Anita e do ensaio A comédia nacional no teatro de José de Alencar. Foi um dos idealizadores e orientadores do Projeto de Formação de Público da Divisão de Teatros da Secretaria Municipal da Cultura (2001-2004).

Johana Albuquerque, diretora, atriz e pesquisadora teatral. Coordenou a Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro Brasileiro e foi curadora do ciclo de leituras e debates Dramaturgias 2004, no Centro Cultural Banco do Brasil. É diretora e fundadora da Bendita Trupe, que desenvolveu dois espetáculos a partir de fontes documentais sobre poder e corrupção no Brasil (Os Collegas, 2003 e Miserê Bandalha, 2006). No teatro infantil, a Bendita Trupe realizou diversos espetáculos, entre os quais o premiado Assembléia dos Bichos (2005), de Cláudia Vasconcellos.

Jorge de Albuquerque Vieira é professor no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, onde leciona Ciências Cognitivas e da Informação, com ênfase em fundamentos da Teoria da Complexidade. Professor aposentado pelo Departamento

de Astronomia da UFRJ, atualmente também leciona no Museu Nacional da UFRJ; no Curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP e na Faculdade Angel Vianna do Rio de Janeiro. Coordena o NESC - Núcleo de Estudos em Semiótica e Complexidade da PUC de São Paulo.

Kil Abreu, jornalista, pesquisador e crítico teatral. Doutor em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Coordenador da Escola Livre de Teatro de Santo André. Foi diretor do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura (2003-2004). Atua como curador de diversos festivais, entre eles, em 2007, do X Festival Recife do Teatro Nacional, com o tema Teatro do Eu, Teatro do Mundo, que promoveu uma homenagem ao dramaturgo e diretor Hermilo Borba Filho.

Leonardo Cortez é ator, dramaturgo e diretor formado pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Também trabalha como ator de televisão. Fundador do grupo teatral Os Gansos, para o qual já escreveu quatro peças: O Crápula Redimido (2003), In memoriam (2004), Escombros (2005) e O Rei dos Urubus (2007). Assinou a autoria do Teleteatro da TV Cultura, O Dia Em Que Mamãe Soltou o Verbo.

Lúcia Romano, atriz e pesquisadora com atuação marcante nos grupos de teatro Barca de Dionisos, Teatro Balagan e Cia. Livre, também atua no cinema e na TV. Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da USP, Mestre em Comunicação e Semiótica na PUC/SP, com especialização em Dance Studies, no Laban Centre London. Finaliza Doutorado na ECA/USP, com projeto sobre Teatro e Gênero. Publicou o livro Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico (Perspectiva), onde analisa as principais vertentes internacionais e nacionais ligadas ao Teatro Físico.

Luís Alberto de Abreu é dramaturgo, roteirista, professor, um dos idealizadores da Escola Livre de Teatro de Santo André. Uma parte considerável de sua produção como dramaturgo se concentra nas relações entre a cultura popular e a comédia brasileira. Idealizou, junto com a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, o Projeto Comédia Popular Brasileira, para o qual já escreveu várias peças. Entre suas peças destacam-se Bella Ciao, Xica da Silva e O Livro de Jó, esta última es-

crita em processo colaborativo com o Teatro da Vertigem. No cinema, foi co-roteirista de filmes como Kenoma e Os narradores de Javé.

Luiz Fernando Ramos é dramaturgo, encenador e professor de Teoria do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde também coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. É autor do livro *O parto e Godot* e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena e co-editor da revista *Sala Preta*, do Departamento de Artes Cênicas da USP. Atuou como crítico dos jornais *Folha de S.Paulo* e *Estado de S.Paulo*, e é colaborador em diversos periódicos.

Mário Bolognesi é professor do Departamento de Arte Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. É graduado em Filosofia e doutor em Artes pela ECA/USP. Ex-trapezista, é pesquisador e diretor circense e teatral, tendo publicado o livro *Palhaços*, pela Editora Unesp.

Mário Bortolotto é escritor, ator, diretor de teatro e fundador do Grupo Cemitério de Automóveis. A maior parte de sua produção literária é dedicada ao teatro, destacando-se *Medusa de Ray-Ban*, indicada ao Prêmio Shell/ 98, e *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*, ganhadora do Prêmio Shell/ 2000. Edita o jornal *Urbano* e integra a banda de música do Cemitério de Automóveis.

Newton Moreno, ator, diretor e dramaturgo. Com a peça *Agreste* (Prêmios Shell e APCA de Melhor Texto de 2004), inicia um projeto de dramaturgia voltado ao universo nordestino. Como seqüência, escreve *Assombrações do Recife Velho*, dirigida por Márcio Aurélio e *As Centenárias*, dirigida por Aderbal Freire Filho, esta última indicada ao Prêmio Shell de 2007.

Rubens Rewald é professor de roteiro na Escola de Comunicações e Artes da USP, dramaturgo, roteirista e cineasta. Publicou o livro *Caos/ Dramaturgia (Perspectiva)*, que relaciona a teoria do caos e os processos de criação na dramaturgia contemporânea (teatro, cinema e televisão). Além de escrever para o cinema e o teatro (*Narrador*, *Rei de Copas*, entre outros), também trabalhou como dramaturgo em espetáculos da Cia. *Nova Dança 4*. Como cineasta, dirigiu curtas metragens e o longa *Corpo*.

Samir Yazbek é dramaturgo e diretor teatral. Trabalhou durante oito anos com o diretor Antunes Filho. É organizador de Uma Cena Brasileira, da Editora Hucitec, coletânea com depoimentos de atores e atrizes brasileiros. Ministra oficinas de dramaturgia em várias instituições, entre elas o SESC. Publicou o livro Teatro de Samir Yazbek, pela Coleção Aplauso da Imprensa Oficial, que traz uma coletânea de suas peças O Fingidor (Prêmio Shell de Melhor Texto em 1999), A Terra Prometida e A Entrevista.

Sérgio de Carvalho é dramaturgo, teatrólogo e encenador, fundador da Companhia do Latão. É Professor de Dramaturgia e de Crítica Teatral na Universidade de São Paulo. Doutorou-se em Literatura Brasileira pela mesma universidade com tese sobre o teatro modernista em São Paulo. Colabora com diversos periódicos e edita a revista Vintém. Em 2007, é convidado pela Casa Brecht de Berlim para falar sobre sua experiência com teatro dialético. Recebeu o prêmio Villanueva, em Havana, pelo espetáculo O Círculo de Giz Caucásiano, de Bertolt Brecht.

172

Ziza Brisola é atriz e artista circense. Uma das fundadoras da Cia. Linhas Aéreas, que pesquisa os recursos expressivos do circo e a ocupação do espaço aéreo no teatro, utilizados em espetáculos como Pequeno Sonho em Vermelho, com direção de Francisco Medeiros. Participou do projeto teatral interativo Aqui Ninguém é Inocente, resultado de experiências realizadas pelos atores nas ruas de São Paulo, que deram vida a personagens do cronista Voltaire de Souza (pseudônimo de Marcelo Coelho), cujo processo de criação foi transformado em livro homônimo (Ed. Alameda, 2007).

São Paulo, 2008
Composto em Myriad no título e ITC Oficina Sans, corpo 12 pt.
Adobe InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>