

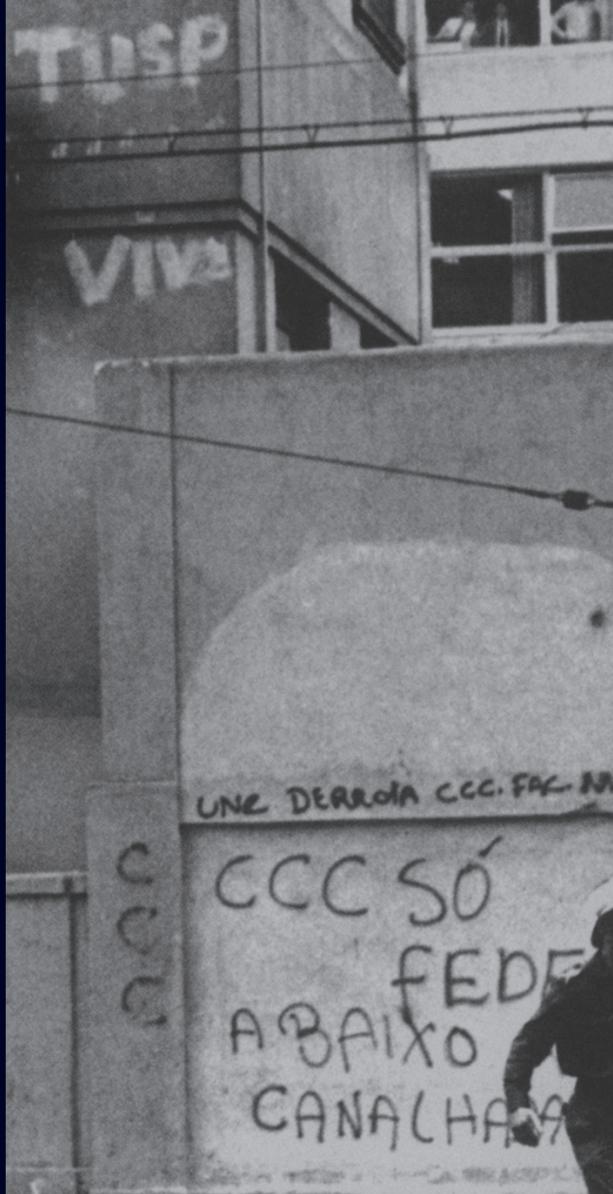


imagem: arquivo ceuma

desafio dos novos tempos **sebastião milaré** no terreiro lá de casa **luiz carlos moreira** dez teses sobre o teatro universitário **martin wiebel** teatro universitário, teatro de engajamento? **ivan delmanto** a universidade e o teatro de pesquisa nos anos de 2000 **elizabeth azevedo** o povo calado será sempre enrabado **marco antonio rodrigues** um gosto de caju: em busca do efeito estético **flávio desgranges** teatro maior feito para menores **dib carneiro neto** quem são os bárbaros? **hugo possolo** teatro vocacional em roteiro fragmentário sobre a necessidade **maria tendilau** sobre o trabalho de encenação com artistas não profissionais **manfred wekwerth** dramaturgia em tempos de mudança **kil abreu** teatro e a cidade: reflexões acerca dos lugares teatrais da cidade de são paulo no período de 1999-2004 **osé simões** a barbárie não acabou, seu edgar **aimar labaki** a produtividade febril e a experiência relativa **valmir santos** o livro (peça inédita) **newton moreno** a atuação do teatro da usp **equipe tusp**

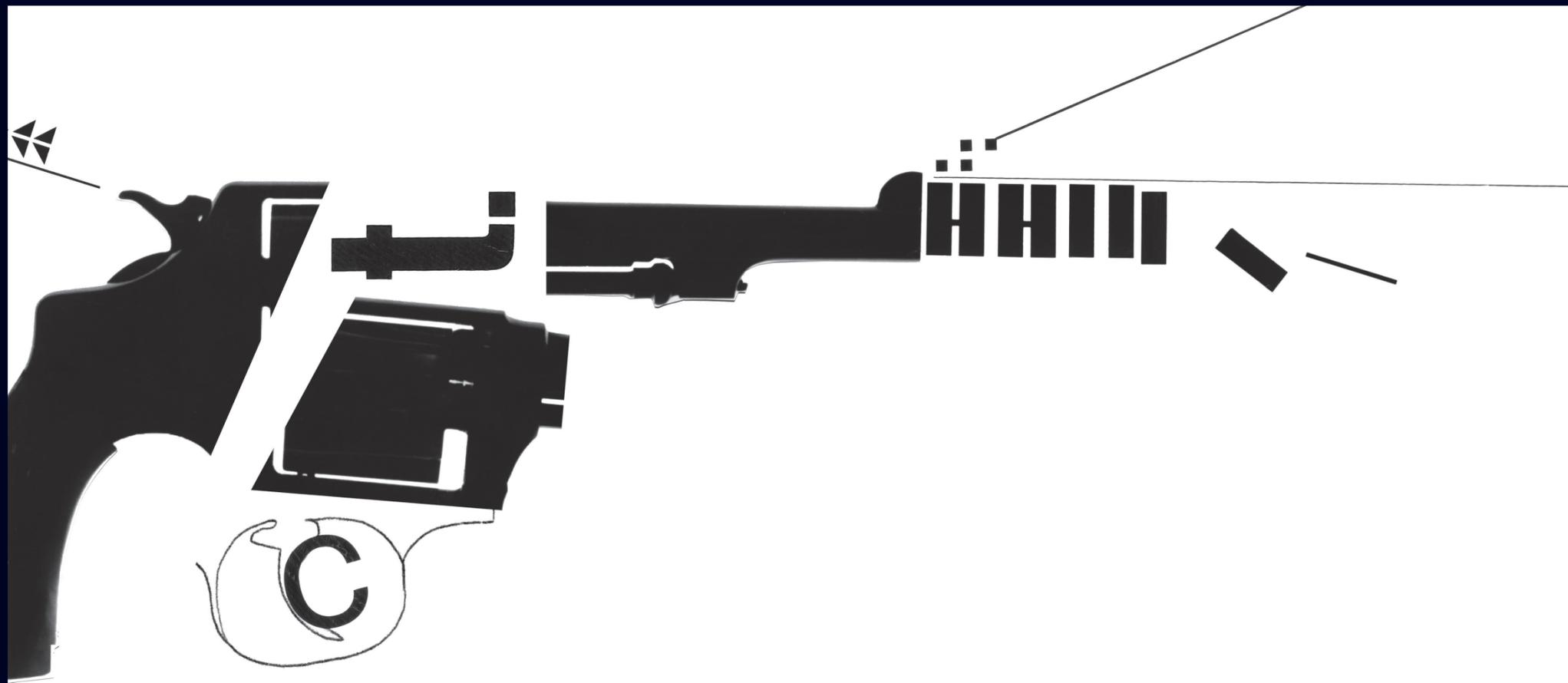
3

aParte XXI revista do tusp



aParte XXI revista do tusp

3



# aParte XXI

revista do teatro da universidade de são paulo

3



A PARTE

A PARTE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor*

João Grandino Rodas

*Vice-Reitor*

Hélio Nogueira da Cruz

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

*Pró-Reitora*

Maria Arminda do Nascimento Arruda

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Diretor*

Celso Frateschi

*Vice-Diretor*

Ferdinando Martins

*Orientadores de Arte Dramática*

Cláudia Alves Fabiano

Deise Abreu Pacheco

Francisco Serpa Peres

Laura Kiehl Lucci

René Marcelo Piazzentin Amado

*Analista para Assuntos Administrativos*

Magali Chamiso Chamellette de Oliveira

*Analista de Comunicação*

Fábio Larsson

*Secretária*

Neuza Aparecida Moreira Cirqueira

*Técnico Contábil*

Nilton Casagrande

*Técnica para Assuntos Administrativos*

Vanessa Azevedo de Moraes

*Ator*

Otacílio Alacran

*Sonoplasta/Iluminador*

Rogério Cândido dos Santos

*Auxiliar para Assuntos Administrativos*

Fábio Nastari Teixeira

*Auxiliar de Manutenção*

Antonio Marcos Nogueira da Silva

*Estagiários*

Aran Lopes dos Santos

Deborah Rocha Penafiel Domingues

*Vigia*

Edinaldo Barbosa

**3**

# aParte XXI



*Agradecimentos especiais a Ricardo Obtake e Sérgio de Carvalho.*

*Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária*  
Rua da Praça do Relógio, 109  
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050  
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093  
Fax: 11 3091.3154

*Teatro da Universidade de São Paulo*  
Rua Maria Antônia, 294  
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010  
Telefone: 11 3123.5223  
Fax: 11 3123.5240

# SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	9	
<i>Desafios dos Novos Tempos</i>	11	Sebastião Milaré
<i>No Terreiro lá de Casa</i> <i>aParte: A Barbárie Acabou?</i>	24	Luiz Carlos Moreira
<i>Dez Teses sobre o Teatro Universitário</i> <i>Tentativas para Debate</i>	27	Martin Wiebel
<i>Teatro Universitário, Teatro de Engajamento?</i>	33	Ivan Delmanto
<i>Em Busca do Teatro (Universitário) Perdido</i> <i>aParte: TUSP</i>	46	René Piazzentin
<i>A Universidade e o Teatro de</i> <i>Pesquisa nos Anos de 2000</i>	49	Elizabeth Azevedo
<i>O Povo Calado Será sempre Enrabadado</i> <i>aParte: A Barbárie Acabou?</i>	60	Marco Antônio Rodrigues
<i>Um Gosto de Caju: Em Busca do Efeito Estético</i>	63	Flávio Desgranges

<i>Teatro Universitário?</i> aParte: TUSP	73	Francisco Serpa Peres
<i>Teatro Maior Feito para Menores</i>	77	Dib Carneiro Neto
<i>Quem São os Bárbaros?</i> aParte: A Barbárie Acabou?	89	Hugo Possolo
<i>Teatro Vocacional em Roteiro Fragmentário sobre a Necessidade</i>	93	Maria Tendlau
<i>Sobre o Trabalho de Encenação com Artistas Não Profissionais</i> Tentativas para Debate	105	Manfred Wekwerth
<i>Respostas Novas, Questões Antigas: O Teatro Universitário e o Núcleo de Experiência e Apreciação do TUSP em Piracicaba</i> aParte: TUSP	118	Laura Kiehl Lucci
<i>Dramaturgia em Tempos de Mudança</i>	123	Kil Abreu
<i>O TUSP Fora de Centro: Uma Perspectiva de (Des)equilíbrio Teatral</i> aParte: TUSP	132	Cláudia Alves Fabiano
<i>Teatro e a Cidade: Reflexões acerca dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo no Período de 1999-2004</i>	137	José Simões de Almeida Jr.
<i>A Barbárie não Acabou, seu Edgar</i> aParte: A Barbárie Acabou?	148	Aimar Labaki
<i>A Produtividade Febril e a Experiência Relativa</i>	151	Valmir Santos
<i>O Livro Peça</i>	163	Newton Moreno
<i>Sobre os Autores</i>	179	
<i>Créditos</i>	181	

## APRESENTAÇÃO

A revista *aParte*, lançada em 1968, surgiu como a publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, nome de batismo do TUSP.

O TUSP consolidou-se (após uma primeira iniciativa em 1955) no calor do movimento estudantil, entre 1966 e 1968, por empenho de alunos da Faculdade de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura da USP. A partir de 1967, Flávio Império assume a direção artística do TUSP e, com André Gouveia, traça as feições estéticas do grupo. A segunda montagem do TUSP, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, com direção de Flávio Império, excursionou pelo Brasil e, em 1969, participou do Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. Porém, a decretação do Ato Institucional nº 5 e o agravamento da situação política no país marcam o início do desmantelamento do grupo, concluído no ano seguinte, após o festival de Nancy.

Os dois números da *aParte* (um terceiro não pôde ser publicado e foi destruído com o acirramento da perseguição política) são documentos estéticos-políticos de posição francamente revolucionária, em atitude editorial na qual tendência (política) e qualidade (estética) aparecem com impulso “guerrilheiro”, no tensionamento de posições que insistem em obscurecer a produção da cultura como questão de classe, fosse a classe burguesa, fosse a classe “intelectual”. Nas palavras do editorial do segundo número da revista (maio/junho de 1968):

Estamos em guerra. [...] Acuados e desarmados numa guerra que de repente sabemos estourada há muito, *que é que podemos fazer com a palavra escrita?* [grifo nosso] Talvez o fundamental seja admitir a situação: estamos em guerra. Mais que isso, vivemos numa nação ocupada. [...] Controlando as fontes de difusão de cultura, querem nos impingir sua ideologia barata como ciência e seus esquemas tradicionais transfigurados em roupagens berrantes como arte. Toda ciência, toda arte, toda teoria são produtos sociais e como tais, feitos de uma perspectiva de classe. [...] Deixemos a questão apenas levantada e a resposta apenas indicada: “O intelectual deve suicidar-se como categoria social, para renascer como revolucionário” (p. 3).

A experiência estética e política proposta pela revista *aParte* convidou-nos a retomar esse impulso tensionador diante da produção das artes cênicas na atualidade. Projeto que se pretende processo em construção, movimento composto pela proximidade, mas também pelo distanciamento (crítico) dessa produção, o que esperamos expandir, em números próximos, com a contribuição de outros olhares, óticas de fora.

Com este primeiro *aParte XXI*, o TUSP pretende abordar perspectivas da realização teatral paulista no primeiro decênio deste século, por meio da contribuição de gente que faz e pensa teatro. Decidimos começar por visões de dentro de tal produção, apostando na polifonia dessas perspectivas.

Assim, em diálogo com os artigos expostos, o leitor encontrará o expediente editorial do “aParte”, que convidou, neste número, integrantes do movimento Arte Contra a Barbárie a responderem, do modo como julgassem mais pertinente, à seguinte provocação: “A barbárie acabou?”. Também encontrará como aPartes a exposição das ações do TUSP nos *campi* da universidade, por meio da reflexão dos Orientadores de Arte Dramática do órgão. Além disso, inspirados nas formas originais de publicação da obra de Bertolt Brecht – os *Versuche*, em que produção teórica e poética eram colocadas em fricção –, propusemos, neste número, uma seção experimental (aliás, como a própria revista!) chamada de “Tentativas para Debate”. Tais Tentativas aparecem como desejo de ver discutidas as práticas culturais e artísticas no âmbito da universidade.

Para finalizar, irresistível aqui evitarmos a citação a outro momento da posição do TUSP de 1968 na revista *aParte*:

O teatro profissional tem uma limitação: o público. Não escolhe seu público, antes é escolhido por ele. Nesse sentido sua ação política é limitada (p. 5).

Desenterremos a provocação para encararmos os “apartes” que dela surjam!

O TUSP

**DESAFIOS DOS NOVOS TEMPOS**  
**SEBASTIÃO MILARÉ**





As últimas décadas foram pródigas em transformações. Transformaram-se os sistemas geopolíticos e as ideologias, gerando convulsões internacionais e transe localizados. Os meios de comunicação nos aproximam em tempo real de pessoas em qualquer canto do mundo; nos tornam, todavia, reféns de propagandas diretas ou subliminares, bem como de ideias e fatos sociopolíticos manipulados segundo interesses de pessoas e grupos, ou de situações em que verdade e mentira convivem como iguais. Este ambiente paradoxal, marcado por litígios étnicos e religiosos, pela febre consumista e pela violência sistêmica, reflete-se na produção artística e chega ao teatro de modo lento, porém vigoroso.

Para reflexões sobre o teatro produzido em São Paulo na primeira década do novo século, é imprescindível levar em conta as aludidas transformações, de âmbito planetário, bem como as que particularizam a experiência do homem brasileiro. Interessa igualmente observar que enquanto boa parte do teatro europeu passa a banir formas e linguagens dramáticas em nome do pós-dramático ou do híbrido, na América Latina o teatro prende-se a realidades humanas, à discussão de problemas que afetam fundamentalmente o indivíduo, levando-o à busca de novos valores e ao reencontro com a comunidade. Isto sinaliza a distância que passa a existir entre esses teatros, ensejando o

aparecimento de novas formas estéticas. Já não existem paradigmas padronizados, modelos consagrados que determinam a criação cênica.

A questão formal também é de interesse à reflexão sobre o teatro paulista do período. Em que pesem a presença dos pós-dramáticos e dos híbridos, bem como de obras obedientes a velhos códigos teatrais, há avançadas prospecções estéticas, com a digital de mestres como Antunes Filho ou Zé Celso, e atuam grupos que conquistaram o seu público, têm a sua “marca” reconhecida, e outros que não temem o risco e buscam o “novo”. Deste rico panorama de ideias convertidas em matéria cênica, quero destacar um segmento de fazedores de teatro que, atuando dentro de grupos formados a partir dos anos de 1990, perfilam com atuais vertentes latino-americanas. São grupos preocupados com o indivíduo e com a comunidade, capazes de imprimir tais preocupações nas formas estéticas, torná-las meio de comunicação cênica e, mediante isto, manifestação política.

A manifestação política destes grupos se processa no seio da obra, integrando a estética do espetáculo. Não é como o teatro político dos anos de 1960 e 1970, que levantava bandeiras ideológicas, tendo sua tese como centro do discurso, com o propósito de convencer a plateia daquela “verdade” através da palavra. Hoje dificilmente há uma tese formal – em seu lugar, vêm questionamentos sobre a precária condição de existência a que é levado o sujeito em face das contradições históricas que o estimulam ou o tolhem. Não é um teatro de “denúncia”, mas de constatação de realidades perversas. Um teatro que, transformando-se, busca a transformação da sociedade.

Um teatro que rompe com a própria arquitetura teatral e se estabelece em qualquer espaço, seja um velho armazém, seja a rua ou a praça, sejam albergues de indigentes ou instituições assemelhadas. O espaço não surge do acaso – pelo contrário, o espetáculo foi pensado para ele e o torna uma espécie de protagonista. Não se restringe a ambientar: integra e dá sentido à obra. A ideia é sempre aproximar o espectador da ação dramática e, por vezes, nela o incluir.

Esta tendência ganhou notável força em São Paulo, congregando grupos que atuam em rede, estabelecendo permanente troca de experiências no exercício artístico e profissional. O grande estímulo à formação desse estado de efervescente criatividade foi, e continua sendo, a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, instrumento de política pública voltada à cultura que marcou a década.

Na raiz da Lei de Fomento está a discussão sobre instrumentos oficiais de incentivo – como a Lei Rouanet, de âmbito federal –, que outorgam a departamentos de *marketing* de empresas o direito de eleger o artista a patrocinar, a despeito do dinheiro ser proveniente de renúncia fiscal. Intelectuais ligados ao teatro deram início, em 1998, ao movimento Arte Contra a Barbárie, colocando em debate esta e

outras questões pertinentes ao apoio oficial para o desenvolvimento da arte. O movimento logo conquistou adeptos, envolvendo toda a categoria. Os debates culminaram com a redação de um projeto de lei de fomento, que foi encaminhado à Câmara Municipal, discutido e aprovado. Em 2002, foi sancionada pela prefeita Marta Suplicy a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que passou a vigorar no mesmo ano.

Ao contrário das demais leis de apoio à cultura, a do Fomento não visa ao produto, ao espetáculo, mas à continuidade de trabalho dos grupos, viabilizando a infraestrutura necessária para o desenvolvimento da sua investigação estética. Isso permitiu ao Teatro Oficina, por exemplo, realizar pesquisas para a construção de ciclo de espetáculos baseado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, assim como a vários grupos de formação mais recente que estabelecessem suas sedes, espaços que viabilizaram a continuidade do trabalho criativo e ações paralelas, mediante o convívio com grupos convidados, com a realização de debates e oficinas, ou com proposições teóricas, que se materializam em livros etc.

Mas para os grupos que desejavam romper os limites físicos do teatro, rompendo assim com o circuito de distribuição convencional e com a plateia constituída pelos já predispostos a ver teatro – para estes, a Lei de Fomento foi estímulo decisivo.

### *Táticas e técnicas*

Vários destes grupos, formados por atores recém-saídos de escolas, colocaram como premissa de trabalho o encontro de novos interlocutores. As salas de teatro quase sempre vazias não os entusiasmavam. Fazia-se necessário não apenas buscar novo público, mas um público “interlocutor”. Não o espectador passivo, semioculto atrás da “quarta parede”, mas o espectador ativo, que torna a representação “espaço de vivência”. E isto os levou a instituir a sacralidade do teatro em espaços muitas vezes inusitados.

A busca de rompimento com as arquiteturas teatrais convencionais levam o grupo a táticas que implicam meios criativos e procedimentos adequados a tal propósito. Por conta disto, muitos atores procuraram aprender e dominar diferentes técnicas, como as do *clown*, as artes circenses, a mímica, a manipulação de bonecos, artes marciais, dança etc. O “processo colaborativo”, variação da velha e boa “criação coletiva”, torna-se plataforma e suporte. Ao contrário da “criação coletiva”, que abole totalmente a hierarquia na construção do espetáculo, tendo dramaturgia e encenação assinadas por todos os participantes, o “processo colaborativo” mantém as figuras do dramaturgo e do diretor, porém numa relação de trabalho muito próxima aos atores, que

participam ativamente na elaboração do texto ou da dramaturgia, bem como da encenação.

Teatro em espaços não convencionais é comum em São Paulo desde os anos de 1970. Eram, porém, projetos de espetáculos e não modo de atuação de companhias. Um grupo foi pioneiro nesta fase em que a criação em espaços não teatrais passou a ser projeto de grupo e a definir sua atuação: o Teatro da Vertigem, que sempre trabalhou em processo colaborativo, sob a direção de Antônio Araújo. Formado por atores procedentes da ECA-USP, estreou em 1992 com *Paraíso Perdido*, dramaturgia de Sérgio de Carvalho. O espetáculo, concebido para ser apresentado em nave religiosa, estreou na igreja de Santa Ifigênia, provocando grande polêmica entre segmentos de fiéis. Em 1995, estreou *O Livro de Jó*, dramaturgia de Luis Alberto de Abreu, no Hospital Humberto Primo, pois a peça só poderia ser feita em hospital. Esses espetáculos, vigorosos e de muita beleza, que incluíam o público na ação, estimularam jovens fazedores de teatro a buscar espaços diferenciados, estabelecendo nova relação com a cidade, procurando assim responder aos desafios dos novos tempos.

Em janeiro de 2000, o Teatro da Vertigem encerrou a “trilogia bíblica” com *Apocalipse 1,11*, dramaturgia de Fernando Bonassi, no presídio do Hipódromo. O final da peça – quando João passa pelo Juízo Final, depois de percorrer celas onde a condição humana é exposta em estado de degradação, e dirige-se à saída, ganhando a rua – é bastante simbólico deste teatro: jamais fechar os olhos aos grandes problemas humanos presentes no tecido social, não se deixar envolver pelo brilho da propaganda consumista geradora de fantasias e ilusões – pelo contrário: botar o dedo na ferida, não demagógica, mas criticamente, revelando as mazelas que afetam o cotidiano das pessoas, sempre com a perspectiva de que a transformação é possível, que a libertação permanece utopia válida.

O espetáculo seguinte do Teatro da Vertigem, *BR-3: Brasilândia – Brasília – Brasileia* (2006), com dramaturgia de Bernardo Carvalho, colocava aspectos cruciais do drama brasileiro sobre as águas assassiadas do rio Tietê. Embora problemas da complexa produção tenham abreviado a temporada, foi um dos espetáculos mais poderosos dos últimos tempos e provou que qualquer espaço, mesmo um rio extremamente poluído, pode se tornar teatro, potencializando os significados da obra e sua comunicação ao espectador por meios sensoriais que ultrapassam o racional.

### *De ruas e periferias*

O logradouro público, desde a Idade Média, é local de atividade cênica, dispondo de códigos tradicionais que orientam a criação. Não

surpreende, portanto, o fato de ruas e praças paulistanas serem invadidas por grupos que, programaticamente, distanciam-se dos espaços cênicos convencionais. Surpreende, sim, sua atitude em face da realidade social contida nesses espaços. Já não vão ali como os antigos mambembes, sucessores da *commedia dell'arte*, para ganhar a vida entre os passantes. Vão dialogar com os transeuntes, sejam empresários, donas de casa, camelôs ou moradores de rua. Do diálogo nascem os temas que o grupo transforma em espetáculo, quase sempre com “assessoria” dos personagens reais. Este diferencial entre os modelos tradicionais de teatro de rua e o objetivo artístico e político dos grupos, leva muitos deles a substituir o termo “teatro de rua” por “intervenções urbanas”.

Vários coletivos optaram por sediar suas atividades na periferia, junto a comunidades carentes. Cabe aqui registrar, primeiro, o pioneirismo do Teatro União e Olho Vivo, dirigido por César Vieira, cuja trajetória, iniciada em 1967, teve por base incursões a espaços da periferia e a regiões sem equipamentos de lazer e de cultura. Segundo, o Engenho Teatral, dirigido por Luiz Carlos Moreira. Fundado em 1979, inicialmente se apresentava em teatros do centro da cidade. Depois passou a trabalhar em bairros da zona sul e construiu um teatro móvel, atualmente instalado na zona leste, ao lado da Estação Carrão do Metrô.

Os atadores da periferia de formação recente diferem dos pioneiros em um dado crucial: geralmente o coletivo é formado por jovens que nasceram e se criaram em bairros da periferia. Sua atuação é intrinsecamente política, já que colhem dessa realidade os assuntos que transformam em espetáculos, sob um ponto de vista crítico, contestatório, mas não necessariamente ideologizado.

### *Grupos exemplares*

A apropriação de espaços, a intervenção urbana e o teatro na periferia são as três vertentes deste recorte da produção teatral em São Paulo na primeira década do século XXI. Cada vertente congrega dezenas de coletivos, que, todavia, serão aqui apenas exemplificados por comentários sobre grupos que apresentaram, no período, obra ou repertório de alto nível e que se tornaram, de certa maneira, exemplares.

Do encontro de atores procedentes de várias escolas nasceu o Grupo XIX de Teatro, com a proposta de estabelecer relação direta com a arquitetura da cidade, especialmente os prédios históricos, e desenvolver pesquisa temática pautada na história oficial em atrito com a história memorialista. Seu espetáculo de estreia, *Hysteria* (2001) – texto do grupo e direção de Luiz Fernando Marques, como seriam as produções futuras – é um dos mais significativos do teatro paulista

na década. Teve origem em vasta pesquisa sobre a situação da mulher que, em fins do século XIX, por questões comportamentais era considerada “histérica” e internada. Homens e mulheres da plateia eram separados. Entravam primeiro os homens, que se acomodavam em arquibancada e permaneciam na condição de observadores. As mulheres entravam depois de iniciada a ação das cinco atrizes, como internas do hospício, e eram acomodadas no espaço cênico na condição de “personagens”, para observação e possível internamento. Desta forma, às vezes das pacientes de mais de um século atrás somava-se a voz da mulher atual, revelando a permanência de conflitos e estigmas, conquanto vistos e tratados de modo diverso pelo mundo masculino que as observa.

Conseguindo residência na Vila Maria Zélia, bairro do Belém, primeira vila operária de São Paulo, o Grupo XIX passou a trabalhar com a colaboração dos moradores, criando seu segundo espetáculo, *Hygiene* (2005). Das memórias pesquisadas saltam imigrantes, comerciantes, ex-escravos, prostitutas de fim do século XIX, quando, por influência europeia, nas grandes cidades brasileiras passou-se à demolição das moradias coletivas, em nome da “higienização”, que procedia da “eugenia” então em voga além-mar. A ação transcorria da porta da igreja, percorrendo ruas da vila e tendo o ato final frente a uma bela e arruinada casa antiga. Ainda em colaboração com os moradores, o Grupo XIX criou seu terceiro espetáculo, *Arrufos* (2008), pesquisando na vida privada as relações amorosas através dos séculos.

Constituída por atores formados pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, a Trupe Sinhá Zózima propôs outro diálogo com a cidade: do ponto de vista de um ônibus, ou seja, do transporte coletivo. Criou o *Cordel do Amor sem Fim* (2007), de Cláudia Barral, direção de Anderson Maurício, em um ônibus que circula pela cidade enquanto em seu interior, em meio aos “passageiros”, desenrola-se a trama regional, falando de um amor impossível no sertão, às margens do rio São Francisco. Há intensa gama de significados na contradição da cena representada no interior do ônibus e a paisagem urbana que ele percorre. Prosseguindo a investigação estética, a trupe depois realizou curiosa adaptação do monólogo *Valsa nº 6* (2009), de Nelson Rodrigues, para ônibus em circulação pela cidade.

Diferente o caminho da Cia. Estável de Teatro, também formada por atores procedentes da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Começou seu trabalho de contato comunitário em projeto de ocupação do Teatro Flávio Império. Depois, vagou pela estética circense, chegando mesmo a adquirir uma lona. E foi em busca de local para instalar a lona que aportou no Arsenal da Esperança – instituição de acolhida para homens em situação de rua, ocupando belo conjunto de prédios, construídos em 1886, que foi hospedaria de imigrantes.

O trabalho diário neste local, em constante interação com acolhidos, propiciou o amadurecimento político do grupo e resultou no espetáculo *Homem Cavalo & Sociedade Anônima* (2008), texto coletivo, com supervisão de Cássio Pires, direção de Andressa Ferrarezi, que constitui cruel observação dos temas trabalho, moradia e consumo, contagiada pela vivência dessa população excluída.



Não por imitação, mas pelo caminho feito ao andar, a Cia. Estável de certo modo reproduz a experiência tida, algum tempo antes, pela Cia. São Jorge de Variedades, integrada por atores formados pela EAD e ECA, ambas da USP, sob a liderança de Georgette Fadel. A companhia descreve em sua trajetória, iniciada em 1998, admirável trabalho de busca estética, nos mais variados espaços. Passou pelo palco italiano, por espaços alternativos, pela arena tradicional e atuou no Albergue do Canindé e na Oficina Boracea, abrigos de pessoas em situação de rua, nos quais fez residência artística. Neles encenou *As Bastianas* (2003), adaptação de contos do livro *Macaúba da Terra*, de Gero Camilo, direção de Luís Mármora. O contato diário com os acolhidos dessas instituições propiciou o aprofundamento nas poéticas narrativas de Gero Camilo, dando cores de verdade e transcendência ao cotidiano de uma aldeia do sertão nordestino, onde mulheres falam da luta pela terra, do amor, da criação do mundo. Acentuou, igualmente, a consciência política do grupo que, na sequência, foi para a rua com o belo *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, dramaturgia de Marcelo Reis, Alexandre Krug e Rogério Tarifa, que também dirige o espetáculo. Um diálogo com a cidade, cheio de cores, sons, movimentos coreográficos. A cidade de São Paulo é a Dulcineia, que levou o herói desajustado, Dom Quixote, às loucas andanças. Mulher que se revela ocultando-se em paradoxos de grandes riquezas e miséria absoluta, no luxo das mansões e nos moradores de rua, na rara santidade e no crime desafiador.

A rua foi a opção primeira do Tablado de Arruar, grupo formado por atores procedentes de várias escolas, que estreou em 2001 com *A Farsa do Monumento*. Ainda preso a referências vindas da *commedia dell'arte*, o coletivo apropriava-se satiricamente dos “monumentos” espalhados pelas praças públicas. Sentiu logo que os desafios da rua alteravam-se conforme a região e decidiu prosseguir o trabalho nos pontos mais complexos, que são as praças do centro da cidade, buscando poética própria, formas expressivas condizentes à realidade com que lidava. Passou a ensaiar na rua, em contato permanente com os usuários das praças, e assim nasceu o segundo espetáculo, *Movimentos para Atravessar a Rua* (2003) – construído, como as demais obras, em processo colaborativo –, com dramaturgia de Alexandre Dal Farra e direção de atores de João Otávio.



*Movimentos* compõe-se de três episódios. Neles, figuram camelôs, desempregados e moradores de rua, saídos da realidade, que conviveram e subsidiaram, com sua experiência de vida, a criação dos atores. O grupo consolidou assim sua proposta de penetrar as contradições da cidade, iluminar a humanidade perdida no caos urbano, os dramas anônimos e a lógica econômica que se sobrepõe aos indivíduos e a tudo regula. Reflexões que conduziram o grupo ao tema da “higienização”, processo em curso que visa a retirar moradores de rua, eliminar favelas e cortiços, resultando no terceiro espetáculo, *A Rua é um Rio* (2006).

O Grupo Pombas Urbanas surgiu de oficina ministrada por Lino Rojas em São Miguel Paulista a jovens moradores do bairro, em 1989. A rua é seu espaço habitual, embora também se apresente em salas fechadas, palcos italianos e arenas. Em 2004, obteve, por comodato, enorme galpão em ruínas na Cidade Tiradentes, extremo leste do município. A reforma do espaço se iniciava quando o diretor Lino Rojas faleceu. A perda não desanimou o grupo que, ao longo do tempo, agregara pessoas de vários bairros, restando da formação original apenas Marcelo Palmares e Adriano Mauriz. A reforma do galpão, que recebeu o nome de Arte em Construção, contou com o apoio irrestrito da comunidade, consolidando laços entre o grupo e os habitantes locais. Desenvolvem-se ali oficinas de diferentes linguagens (teatro, dança, música, pintura) abertas à população, encontros de grupos teatrais

de São Paulo, de outros estados e mesmo de outros países da América Latina. Os integrantes do grupo mudaram-se para a Cidade Tiradentes e apresentam seu repertório pelas praças de bairros vizinhos. Hugo Villavicencio foi convidado a dirigi-los em *Histórias para Serem Contadas* (2007), texto coletivo reunindo histórias coletadas no contato com o povo. Tanto por suas criações extremamente vinculadas à realidade social como pelas atividades do Arte em Construção, o Pombas Urbanas é hoje uma das maiores referências da ação de coletivos teatrais na periferia de São Paulo.

No outro extremo da cidade, já no município de Taboão da Serra, atua o Grupo Clariô de Teatro. Fundado em 2002 por artistas residentes no bairro, tem a proposta de investigar a arte “enraizada nos arrabaldes da cidade”, como consta de seu *blog*. Em duas casinhas em rua muito pobre, no limite das periferias de Taboão com São Paulo, instalou o Espaço Clariô e montou o espetáculo que lhe deu projeção: *Hospital da Gente* (2008), baseado em cantos/contos de Marcelino Freire, dirigido por Mario Pazzini. Na realidade, os textos de Freire vieram a dar forma narrativa a graves questões da periferia que o grupo há muito vinha pesquisando. O cenário-instalação, montado entre as duas casinhas, reproduz as ruelas de uma favela. A ação é detonada pelo espectador-visitante, que entra na favela e, pelas portas abertas dos barracos, ouve relatos crus, isentos de autopiedade ou sentimentalismos, de sete mulheres às voltas com seus problemas. Conforme artigo em seu *blog*, o processo “propõe uma visita, uma parada na linha de tiro, para tentar entender, a partir do avesso, o que é a violência”. Além do trabalho cênico, o Espaço Clariô dá abrigo a manifestações de artistas da periferia, independentemente da linguagem a que se dediquem, integrando-os e levando a outros círculos esta produção até a pouco ignorada.

Próximo dali, no Parque Santo Antônio, já no município de São Paulo, atua a Brava Companhia, formada por amigos que se conheceram quando alunos de uma escola técnica da região, onde tinham aulas de teatro. Passou a atuar como grupo em 1998, fazendo espetáculos pelos bairros da Zona Sul, dando oficinas e estimulando a criação de novos grupos nos bairros. A estreia de *A Brava* (2007), texto coletivo e direção de Fábio Resende, não só deu nome à companhia como projetou-a para muito além da região. A história de Joana D’Arc vira metáfora do justo, conforme o ponto de vista gerado pela observação da vida social da periferia. Deste ponto de vista, a interpretação que se pode colocar é que o homem deve agir sempre com o coração, “ouvir” a voz que soa no coração e segui-la, sem se deixar convencer pelo suposto bom senso nem pela corrupção. A alta qualidade artística do espetáculo deu considerável impulso à companhia e, certamente, influenciou a cessão por comodato de um galpão, ante-

riormente utilizado como sacolão de alimentos, que virou o Sacolão das Artes, gerenciado pela companhia, que ali sedia suas atividades.

A postura política assumida pela Brava Companhia ilumina-se em *Este Lado para Cima: Isto Não é um Espetáculo* (2010), texto coletivo, direção de Fábio Resende e Ademir de Almeida. Além do claro enunciado político da trama, a obra evidencia que o grupo avançou na proposta de intervenção urbana. O trecho de uma rua é preparado para a ação principal, mas, bem antes do início, ruas e praças adjacentes percebem o ruído estranho. Homens com roupas semelhantes a uniformes militares ou de operários transitam com passos resolutos. Uma mulher, de mesmo figurino, vai pelas esquinas com megafone, convocando a todos para a apresentação, em tom de quem convoca para assembleia de sindicato. Em outro ponto, dois homens, com roupa igual, pregam cartaz lambe-lambe em um muro. O cartaz diz: “Trabalhadores, é hora de perder a paciência”. Um homem morre no ponto em que se dará a representação e é identificado como Ninguém. Ninguém mora na cidade. E todos os “ninguéns” da cidade trabalham diuturnamente para manter lá em cima a bolha invisível. Nenhum “ninguém” a vê, mas todos a temem, porque qualquer transtorno que nela ocorra repercute cá em baixo. Na bolha residem os que apenas usufruem e articulam modos de manter os “ninguéns” trabalhando à exaustão, com pequenos salários, alto custo de vida, precários sistemas de saúde e educação... Nasce a consciência de que a manutenção da bolha é pior para todos os “ninguéns” do que sua queda. Depois de um discurso aconselhando aos trabalhadores a perderem a “porra da paciência”, os “ninguéns” acendem os pavios de seus coquetéis molotov e marcham pelas ruas. As labaredas não significam um chamado à luta armada, mas à nova consciência, a uma nova postura do indivíduo em face ao sistema que o massacra. A bolha, onde atuam os grandes interesses financeiros que não têm cor nem ética, sufoca a sociedade, contamina as relações humanas, gera a violência.

A esses “grupos exemplares” poderiam ser juntados muitos outros que, por sua atividade, alteraram o panorama e a geografia do teatro paulistano na primeira década do século XXI. Fazedores de teatro que não se perdem em elucubrações esteticistas, mas, ao se aprofundarem na realidade social, ao buscarem seus temas na “vida real”, criam novas formas estéticas. Encaram os desafios dos novos tempos e devolvem o teatro à sua essência ritualística.



Desafios dos Novos Tempos

*Prólogo*

Há uma década, o Arte Contra a Barbárie mobilizava artistas e intelectuais contra a mercantilização da cultura, entendida como direito e necessidade da população, coisas que o mercado não poderia regular. Dizia que isto seria responsabilidade do Estado, cobrava uma política pública neste sentido, mas não deixava de pautar, também, os chamados “profissionais”, cobrando-lhes ética e função social no exercício de suas “profissões”.

No Terreiro Lá de Casa

Luiz Carlos Moreira



APARTE: A BARBÁRIE ACABOU?

*Cena Única: Briga de Casal*  
(*que, como se verá, não resulta em bom teatro*)

Mesa no canto de um bar, às vésperas das eleições de 2010. Um casal discute sua relação. Ela, Poliana, é a rainha do mundo cor-de-rosa. Canhotoiro tem seu nome em homenagem a um dos melhores pontas-esquerdas do Brasil, mas que nunca se deu bem na seleção nacional.

POLIANA: E o Fomento, também não adiantou nada?!

CANHOTEIRO: O Fomento se propôs a estruturar grupos de teatro para fortalecer uma forma de produção que pudesse levar a outras poéticas e outras relações com a cidade de São Paulo, em total oposição às formas mercantis.

POLIANA: Então! Os grupos proliferaram, desenvolveram a estética do desmanche, teatralizaram a barbárie do capital, construíram uma dramaturgia que foi além de Brecht...

CANHOTEIRO: Até a página 2, como diria um amigo meu, até a página 2... Denunciam a barbárie, mas não se livram da metafísica. Condenam a mercantilização, mas não condenam o capital. Você fala no desenvolvimento do teatro épico, mas que teatro épico é esse que não enfrenta a luta de classes?!

POLIANA: Deixe de ser sectário! E regressivo! Não estamos mais em 1920. A questão não é estetizar a política, mas politizar a estética. E o que interessa é a qualidade, de nada adiantam boas intenções se o teatro é medíocre.

CANHOTEIRO: Obrigado pela censura. Com isso, você acaba de dizer que não posso teatralizar a política, que isso é ser regressivo, chato, panfletário. O “bom” teatro pede personagens contraditórios, conflitos, fábula, um mergulho na alma, na natureza mais profunda do homem...

POLIANA: Eu não falei isso!

CANHOTEIRO: Mas é isso o que quer. Você e a meia dúzia de amigos que frequentam teatro. A gente continua preso ao esqueminha do centro: meu reino por um prêmio Shell – Prêmio Cooperativa! –, e-mails pro mundinho, briga por um espaçozinho na grande mídia – e bota a bunda na bilheteria à espera dos mesmos de sempre.

POLIANA: Ah, não! O Fomento esparramou grupos por toda a periferia.

CANHOTEIRO: “Menas”, por favor, “menas”. E esses “profissas” continuam “profissas”: colocam-se nos grupos como empregados, não como artistas criadores – querem o trabalho alienado! Correm pro grupo selecionado atrás do aluguel. Página 2! Só vão até a página 2.

POLIANA: Em primeiro lugar a sobrevivência, queridinho.

CANHOTEIRO: Isso sim é ser medíocre.

POLIANA: São nossos companheiros! É graças a eles que conquistamos o Fomento, o Proac em São Paulo e, espero, os editais para o Fundo Nacional de Cultura. Quando começamos, há dez anos, só tinha a Rouanet, a Marcos Mendonça, o incentivo pro marketing das grandes corporações. Mercado, mercado, mercado!

CANHOTEIRO: O Proac é um remendo, um programa feito às pressas pra impedir a votação do Fundo Estadual de Arte e Cultura na Assembleia Legislativa. Ou você já se esqueceu, *queridi-nhá?*

POLIANA: Foi o que pudemos conquistar. Pra quem não tinha nada, é um avanço.

CANHOTEIRO: Um avanço pro mercado. Põe o grosso da grana no velho incentivo fiscal. Pra gente e pro interesse público, as migalhas, e com os velhos editais de sempre. Esmolas pra que tudo continue como sempre. Isso sim é ser regressivo.

POLIANA: O Fundo Nacional...

Canhotoiro: Acorda! O Fundo é o fundo: fomos enquadrados! O que acontece com a gente é o mesmo que acontece com o país. Bolsa Família, salário mínimo, mais emprego... compensações! É só um cala-a-boca! Cooptação! É mudar pra não mudar. 30%, 36%, em 2009, da grana da União foi pro capital financeiro. Mais de 13% do orçamento da cidade de São Paulo, idem. A maior cidade do país está quebrada. O pré-sal será rifado como a cana, o ouro, o café, a industrialização! No capitalismo tardio não há projeto de nação possível. Então não me venha falar em política pública! E me mostre o teatro que está tratando dessas questões! Que personagem, que conflito de subjetividades, que porra de natureza humana dá conta disso!?

POLIANA: Não grite comigo! Você mesmo está tentando fazer esse tipo de teatro. E não é o único! Se vocês são irrelevantes...

CANHOTEIRO: Todo o nosso teatro é irrelevante, queridinha.

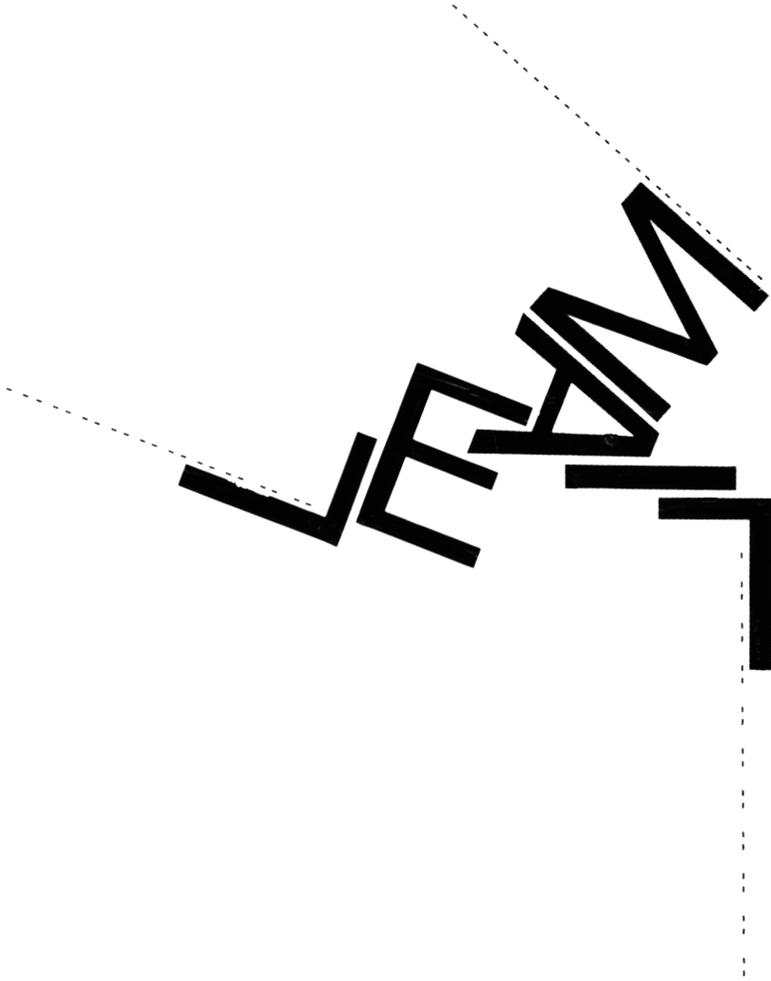
POLIANA: É, tudo que não seja a sua revolução é irrelevante...

CANHOTEIRO: Minha revolução?

POLIANA: Sua, sim. Se você está isolado, acho bom rever suas posições. E – quer saber?! – não tenho mais saco pra esse seu pessimismo! Nem pra ficar esticando ceninhas de separação. (*Levanta-se e sai*)

CANHOTEIRO: (*Pausa. Sozinho*) “Ceninha de separação” ...

**DEZ TESES SOBRE O  
TEATRO UNIVERSITÁRIO**  
MARTIN WIEBEL



**TENTATIVAS  
PARA  
DEBATE**

Iniciando as Tentativas para Debate, a *aParte XXI* propõe a republicação, neste número, de um artigo do número inaugural da revista *aParte*, de 1968. Neste texto, Wiebel discute, sinteticamente, perspectivas para o teatro universitário de seu tempo que ainda nos parecem relevantes ao debate atual.

Tradução: André Gouveia

*Apresentamos as teses de Martin Wiebel, editadas por ocasião do X Festival de Teatro Universitário de Erlangen (RFA) em 1966 e transcritas no n. 36 da revista Partisans, não apenas com a intenção de informar o leitor sobre os problemas do teatro universitário alemão, mas pelo fato de se aproximarem bastante das nossas, as posições de Martin Wiebel; em particular, consideramos muito oportunas as críticas do autor ao pseudovanguardismo e à procura do efeito fácil enquanto formas de fuga da realidade, que, às vezes sob aspectos diferentes, têm prejudicado também o nosso T. U.*

APARTE N. 1, MARÇO-ABRIL 1968

*Tese I.* O que chamamos hoje em dia de teatro universitário, qualquer que seja a pretensão implícita no termo, só pode ser rotulado de teatro de comunidade. Isto quer dizer; quem se reúne aqui, por um semestre, são aqueles que procuram resolver os seus desentendimentos com o mundo que os rodeia, por uma atitude tomada de empréstimo à ideia da arte pela arte; aqueles que se divertem exibindo seu senso de humor no palco. A paixão lúdica despertada naqueles que na escola são declamadores brilhantes é tolhida por contingências financeiras, técnicas e organizacionais. Encontram no teatro o que não lhes ofereceu a sua escola: uma comunidade que reduz o prazer lúdico a um absoluto.

*Tese II.* As flutuações no seio do teatro universitário são da mesma ordem das que atingem os agrupamentos estudantis, de tal maneira que se torna impossível desenvolver um estilo de representação uniforme. Posto que somos estudantes fazendo teatro, e não atores que estudam, devemos, deste defeito, extrair uma qualidade.

A única possibilidade de diferenciar o teatro universitário do teatro profissional, é afirmar conscientemente suas possibilidades amadorísticas dentro de uma concepção conveniente do estilo e da temática. Pior que o laborioso esforço de amadores em dissimular seu diletantismo, somente o esforço de meter-se desajeitadamente pelos caminhos repisados do teatro profissional.

*Tese III.* O teatro universitário tem, portanto, entre outras, a possibilidade de distinguir o estilo de representação de seus atores do estilo dos atores do teatro profissional. Não se trata de simular uma certa perfeição pela via do teatro de convenções ultrapassadas, nem pela imitação forçada de alguma celebridade teatral, mas de representar da maneira descrita por Brecht em “Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?” – isto é, de uma maneira sincera. O estilo dos atores, que decorre da mise-en-scène, é testemunho de vontade de imitar ou não o teatro profissional.

*Tese IV.* Uma das condições indispensáveis para criar este estilo de representação é a elaboração de uma mise-en-scène adequada. Ao contrário do teatro profissional, o teatro universitário representa, antes de tudo, ou unicamente, um coletivo que trabalha em grupo. A ditadura de um diretor pessoalmente responsável pelo seu trabalho não é conciliável com este princípio: é uma atividade conjunta que deve condicionar a atividade teatral dos estudantes. A possibilidade decisiva é, portanto, o esforço intelectual coletivo no momento da projeção dramática e da análise do texto pelo conjunto do grupo.

*Tese V.* A possibilidade mais importante do teatro universitário é a de formular a sua orientação por meio de discussões no seio do grupo. Geralmente o teatro universitário não corre os mesmos riscos financeiros do teatro profissional, e este fato deverá ser levado em conta na escolha das peças. Podemos, portanto, nos dedicar a formas de literatura dramática que, por razões financeiras, políticas ou filosóficas, estão fora do alcance do teatro profissional. Podemos, portanto, exumar e prover de novas concepções estas peças para torná-las representáveis; podemos, portanto, nos engajar.

*Tese VI.* O dever essencial do nosso teatro deverá ser o de constatar que sua crise deve ser concebida como uma crise de nossas condições interiores, uma crise de consciência.

A nossa miséria evidente vem da tendência fatal a dividir o mundo em duas esferas: a esfera da arte e a esfera do terrestre e do profano. Existe sempre o grupo daqueles que se sentem inspirados pelas musas e que se desembaraçam de seus contínuos conflitos com a realidade através do amor pelo teatro de vanguarda, diretamente calcado no dos teatros profissionais: em suma, é a fuga através do teatro. Assim como ninguém consegue chocar com a vanguarda pela vanguarda, ninguém consegue explicar a singularidade dos esforços do teatro universitário pelo simples mistério e o prazer lúdico que constituem o teatro amador. Um caminho para a criação de uma arte própria seria o de tomar consciência de que não é a transmissão de um patrimônio cultural, mas a compreensão do teatro como meio de atuar sobre a realidade que deve nos orientar.

*Tese VII.* Trata-se de instituir um teatro com uma finalidade fixa, o que quer dizer que é preciso saber para quem e como se vai representar, com uma certa singularidade e uma certa especificidade. A possibilidade válida para nosso teatro residirá em colocar em evidência relações socioeconômicas por meio de técnicas e de um trabalho adequados a um teatro universitário.

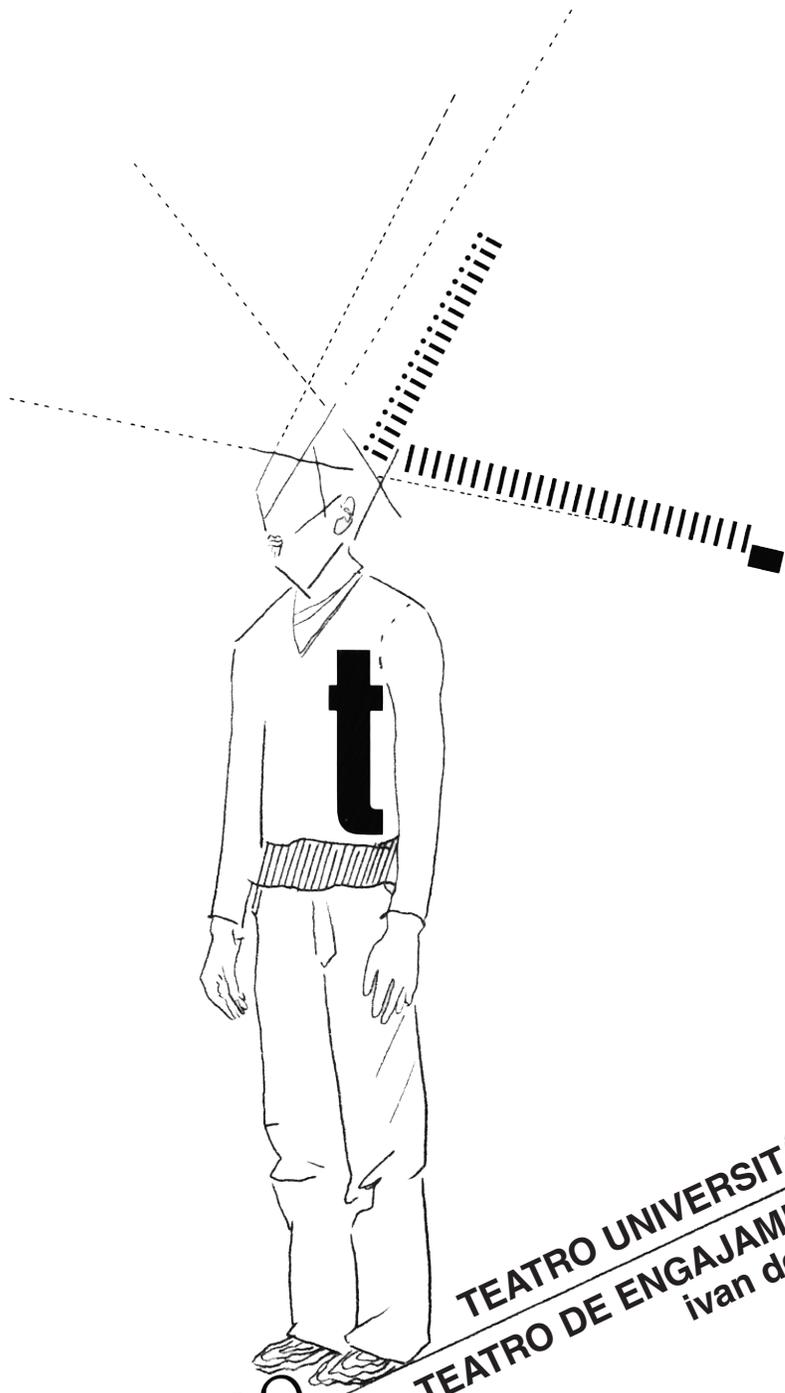
*Tese VIII.* De acordo com essas ideias, deverá ser estabelecido um repertório heterogêneo que permita demonstrar a intenção do teatro ao empregar suas técnicas próprias. Várias possibilidades se oferecem de exumar e remanejar peças que não são plenamente satisfatórias do ponto de vista dramatúrgico. Podemos mesmo readaptar e re-interpretar certas peças sob o aspecto da crítica social. Em caso algum deve ser permitido ao teatro universitário o abandono às tentações pirotécnicas da simples procura do efeito, ou o cultivo de um pseudo-vanguardismo.

*Tese IX.* A perigosa letargia do teatro universitário pode ser superada se o conjunto dos participantes se der conta de seu poder de criação e confirmar sua razão de ser por uma concepção própria. Se o nosso teatro for uma catapulta de atores ávidos de glória, dotado de certo pragmatismo econômico, e não um instrumento para destruir e reconstruir ideologias, não valeria a pena colocar em dúvida sua validade. Trata-se de abrir fronteiras para a atividade do teatro universitário, graças à razão que permite evidenciar condições sociais através da representação.

*Tese X.* A independência que caracteriza o teatro universitário nos oferece a possibilidade da experiência, no sentido estrito da palavra, isto é, a realização de um projeto anterior. Dois caminhos se abrem aqui:

- » a experiência estilístico-artesanal com os meios teatrais, buscando a mais alta perfeição.
- » o comprometimento do nível da crítica social com suas possibilidades de trabalho em equipe.





OOOOOO

**TEATRO UNIVERSITÁRIO,**  
**TEATRO DE ENGAJAMENTO?**  
ivan delmanto

*A MARCA DE UMA MORDIDA em lugar algum.  
Também a ela  
tens de combater,  
a partir daqui.*

PAUL CELAN

Em artigo na revista *aParte* de 1968, “Dez Teses sobre o Teatro Universitário”, Martin Wiebel afirma que, ao contrário do teatro profissional, aterrado por compromissos comerciais e financeiros de todas as ordens, o teatro universitário “seria capaz de engajar-se”. Engajamento entendido aqui quase à maneira de Walter Benjamin: um teatro capaz de dar seu testemunho sobre temas, experiências históricas e textos ignorados pela tradição hegemônica graças à sua capacidade de transformar os conteúdos, formas e modos de produção que marcam o teatro profissional, instaurando um espaço de reflexão coletiva prolongada. Para Wiebel, o caminho para o teatro universitário estaria em assumir-se enquanto tal, aprofundando sua experiência e fugindo da reprodução dos modelos presentes no teatro compromissado com a forma mercadoria.

Em encontro realizado no TUSP no último dia 9 de setembro, representantes de diversos grupos de teatro universitário de São Paulo discutiram seus processos de trabalho. Participaram do encontro Maurício Soares Filho, Silnei Siqueira (Grupo Vivo e Desnudo, do Largo São Francisco), Armindo Pinto (Teatro do Oprimido, do Instituto de Artes da Unesp), Suzana Aragão (Universidade São Judas Tadeu), Bia Szvat e Luís Pasquerelli (GTP – Grupo de Teatro da Poli), Vanessa Ferreira e Alex Araújo (Cia. do Caminho Velho), Eduardo Okamoto

(professor da Escola Superior de Artes Cênicas Célia Helena e Grupo Atrás do Grito – Unesp).

A discussão apresentou questões e contradições muito distintas daquelas identificadas por Wiebel na edição primeira desta revista. Para além das diferenças em relação ao teatro profissional, a reflexão apontou para uma crescente diluição das fronteiras entre teatro profissional e teatro universitário. A própria existência de um teatro profissional em São Paulo foi questionada. E o que se revelou, em vez de processos de pesquisa com formas, conteúdos e modos de produção particulares e distintos, foram metodologias de trabalho artístico muito diversas, mas quase sempre construídas a partir de tentativas de *extensão*, o outro pilar universitário, que os artistas descritos por Wiebel tinham dificuldade em incluir em seu engajamento, talvez ainda limitado às fronteiras dos colegas de teses. Se estas tentativas são algo mais que um ensaio não nos interessa definir. É possível que, se puderem configurar-se como “marcas de uma mordida em lugar algum” – inquietação, combate e angústia sem fim de que nos fala Celan –, contribuam para escovar a contrapelo também o engajamento.

IVAN DELMANTO: *Queria começar com uma breve apresentação do grupo que cada um representa.*

MAURÍCIO SOARES: Fiz artes cênicas na Unicamp e trabalho como professor de Literatura. O teatro dentro do Largo São Francisco existe desde o século XIX. Na época da fundação da faculdade já havia um grupo de teatro ali, que já sumiu e voltou. Então, a ideia da moçada era retomar o trabalho de teatro ali e, para isso, me chamaram para que eu dirigisse uma primeira montagem. Fizemos primeiro uma cena do *Na Selva das Cidades* do Brecht, lá dentro da biblioteca do Largo São Francisco – e isto é uma coisa que me empolga muito, a possibilidade de levar público para aquele centro, completamente abandonado aos finais de semana, e ocupar um pouco aquele espaço com esses ares teatrais, e nós fizemos isso. Em seguida, fizemos uma montagem do *Édipo*, numa temporada de uns dois meses, aos finais de semana, aberta ao público e sem cobrança de ingresso. E, no meio desse patinar para cá e para lá, nos apareceu este anjo abençoado, Silnei Siqueira, que agora está trabalhando conosco na concepção da nossa próxima montagem. Nos reunimos apenas uma vez por semana, sempre aos sábados à tarde, porque tem gente que faz direito pela manhã, tem gente que faz à noite, então é difícil conciliar horários. O grupo é totalmente aberto – quer dizer, tem pouquíssimas pessoas que não estudam direito lá, mas este é um dos nossos princípios, ser um grupo aberto.

SILNEI SIQUEIRA: Bom, tenho 75 anos e tenho a obrigação de ter uma história mais prolongada, não? Sou de fato formado em direito,

pelo Mackenzie, e sou formado pela EAD, em 1961. Faço teatro profissional e, com igual prazer – ou talvez até maior –, teatro amador, teatro universitário, teatro em clube, tudo isso. Por acaso, dirigi a peça inaugural do TUCA, *Morte e Vida Severina* – fui o diretor e também o “escolhedor” da peça – isso em 1965. Depois de cinco anos, o teatro do Centro Acadêmico XI de Agosto me convidou para dirigir um espetáculo, através do César Vieira – que escolheu *O Evangelho Segundo Zebedeu*. E fizemos um espetáculo que teve, praticamente, igual sucesso ao do TUCA... Quer dizer, estou falando de um período que foi se complicando politicamente, então era difícil para a universidade expressar-se, então uma das formas mais relevantes de expressão que se encontrou foi o teatro.

ARMINDO PINTO: Fui trabalhar na Prefeitura de Santo André e o Celso Frateschi, que era secretário de cultura, nos indicou que haveria uma formação em Teatro do Oprimido com o próprio Augusto Boal. Fiz essa formação com o Boal no CTO-Rio. Quatro anos atrás, senti a necessidade de defender o Teatro do Oprimido em um contexto que não fosse o do Boal, e senti a necessidade de aprender teatro, que não só Teatro do Oprimido, e fiz vestibular para o IA da Unesp. Percebi que o Boal era uma entidade que sobrevoava ali o Instituto de Artes – porque a gente teve dez minutos de Boal em todo o curso –, e aí eu me empenhei em criar, formar Teatro do Oprimido, criar um grupo. Então, no segundo ano, a gente fez uma formação, apareceu muita gente – a formação era para gente da Unesp e de fora –, e conseguimos um encontro legal... Esse grupo se transformou – o grupo continua, mas com outras pessoas: hoje temos sete alunos e oito não alunos nesse grupo. Bom, e não é só o grupo artístico. A gente fez em julho, sem nenhum tostão, na marra, o Encontro Latino-Americano de Teatro do Oprimido e Dança Contemporânea. Vieram nove pessoas de fora, a gente dormiu no tear e no camarim, juntamos dinheiro para o arroz e feijão... Enfim, é para dizer que a tentativa é mais do que um grupo artístico: é dizer às pessoas que existe uma ferramenta para os futuros educadores que vão trabalhar com teatro, que existe essa ferramenta chamada “Teatro do Oprimido”.

SUZANA ARAGÃO: Como ex-aluna da Universidade São Judas, tive interesse em formar um grupo ali dentro. Eu tinha uma raiva e uma inquietação na época: como eu havia encontrado muitos grupos, quando estudante de ensino médio, lá atrás, que trabalhavam com literatura, mas sempre no sentido de entregar a literatura para o vestibulando, propus que trabalhássemos, sim, com literatura, mas incentivando e estimulando a leitura e a formação de público. Então, o aluno nunca vem encontrar a obra entregue, ele vai encontrar uma obra que é para a vida, para a atualidade, que é questionada na atualidade, mas que não é completa. Ao final de um espetáculo, os alunos

participam de um debate no qual vão entender como foi o processo de montagem, qual é a pesquisa daquele processo, daquele procedimento, daquele espetáculo. O grupo já existe há dez anos e é formado por alunos da graduação em artes cênicas. Ele tem certa estrutura, os alunos são bolsistas – por se tratar de uma universidade privada, eles ganham bolsa e transporte também –, o grupo conta com profissionais de cenografia, de figurino, iluminação, projeção, luz, o que também possibilita que o aluno tenha contato com diversos criadores que estão aí atuando em grupos.... E é isso, proporcionar esse encontro com alunos de ensino médio, e um encontro provocativo, não como o que é em geral feito por aí, no grande mercado.

BIA SZVAT: O GTP começou há mais ou menos sessenta anos, antes de chamar GTP, com o Manuel Bandeira, que era politécnico e tem toda uma história com o pessoal do Largo, na década de 1970, uma atuação política muito forte. Com a abertura política, houve mesmo uma perda de referencial do que fazer com o teatro. Quando cheguei, em 2003, o grupo estava desativado – ele tinha formação baseada em grupos que se juntavam com um diretor, faziam uma montagem e não seguiam por dificuldades financeiras ou de organização, e mesmo de grupo. O Grêmio me chamou para pensar num projeto que tivesse continuidade e que seria vinculado um pouco à Fapesp. Comecei com quatro alunos e, em um ano, a gente montou Heiner Müller, *A Missão*, com vínculos para entender o que seria essa apatia política hoje, depois da ditadura militar – então havia enxertos de outros textos... O Grêmio e todos os alunos receberam de forma muito bonita o espetáculo inesperado. De lá para cá, o grupo cresceu muito. Hoje em dia, chegamos a cem integrantes, no ano passado, só que a gente não estava dando conta da demanda, porque, por exemplo, o núcleo amarelo, que é de iniciantes – a gente se separa em seis núcleos –, tinha 75 pessoas que queriam começar a fazer teatro, e eu abracei essas pessoas. Mas foi estressante, e chegou num ponto em que a estrutura mesmo não dava. Agora estamos fazendo uma seleção: neste ano, o grupo está com sessenta pessoas. O grupo é aberto também, não levamos em conta talento – na verdade, a seleção é para ver quem está a fim de fazer e quem está com disponibilidade, é muito mais isso que qualquer outro referencial. A gente conseguiu também uma estrutura, hoje em dia temos um espaço, tenho um salário e consigo pagar mais três diretores. Então assumo mais a coordenação, a administração, com um núcleo que está se profissionalizando. Eu dirijo este núcleo e estou fazendo a formação dos formadores, e eles começam a dirigir outros núcleos. O grupo cresceu muito mais do que a gente podia imaginar. O legal do GTP hoje em dia é que a gente teve alunos de medicina, engenharia, ciências sociais, geografia, cinema, alunos da própria ECA, psicologia – ali é um caldeirão de toda a USP, e de gente

que não é da USP, porque também é aberto. A gente fala que é um grupo só, mas, na verdade, é um celeiro de grupos. Eu considero quase um curso livre de teatro, porque é difícil falar de um grupo com esse tamanho, na realidade.

LUÍS PASQUERELLI: Bom, estou no Grupo de Teatro da Poli desde 2006, quando eu era ainda um engenheiro politécnico, um estudante de engenharia. Comecei muito aos poucos, com o grupo de iniciantes, fazendo teatro uma vez por semana e, à medida que fui me apaixonando, fui deixando e engenharia de lado, até que resolvi desistir da engenharia e prestar vestibular para a ECA. Passei e hoje em dia estudo licenciatura no CAC. No grupo, fui participando dos núcleos, me envolvendo, até que fui convidado pela Bia a participar do núcleo profissional, que está se profissionalizando, e, no ano passado, para dirigir um dos núcleos. Neste ano continuo como diretor de um dos núcleos, dos núcleos pedagógicos, uma codireção do núcleo de iniciantes com a Bia e fazendo parte do núcleo profissional como ator.

VANESSA FERREIRA: Nossa história é bem mais recente, vai fazer ainda quatro anos. Quando a Unifesp abriu o *campus* de ciências humanas – sou da primeira turma de ciências sociais, o Alex, de Filosofia –, a gente, já no primeiro ano, no primeiro semestre, se uniu, colou cartaz: “Quem gosta de teatro?” pelo *campus* e aí se juntou um grupo de pessoas, ninguém tinha experiência, ou tinha pouca experiência – alguns tinham mais, outros menos...

ALEX ARAÚJO: E começamos a estabelecer alguns objetivos: de nos apresentarmos nas primeiras semanas de filosofia, na primeira semana de história, na primeira semana de ciências sociais, porque lá, como é um *campus* que estava começando, era tudo primeiro, tudo começando... Os prédios ainda nem existiam, os problemas são sempre os primeiros, “é a primeira vez que isto acontece...” E aí surgiu o objetivo de montar um espetáculo maior, e estávamos escolhendo o texto quando surgiu uma proposta da universidade de colocar um professor para dar aula de teatro no *campus*. Só que eles não sabiam que o nosso grupo existia e, como o *campus* era muito pequeno, tinha só cem pessoas, falamos: “Vamos fazer uma troca” – porque queríamos muito continuar dirigindo, continuar produzindo e continuar fazendo todas as partes – e aí a gente conversou com esse rapaz, que se chama Eliseu Paranhos, que é um professor formado pela Unicamp. Ele se dispôs a coordenar o grupo: ele ensinaria quem estava dirigindo a dirigir, passaria exercícios, trabalho de voz. Aí começamos a montar *A Vida de Galileu* – que já está com dois anos e meio, sempre num processo de trabalhar a dramaturgia, trabalhar a direção, trabalhar a atuação –, e estamos crescendo com o *Galileu* por enquanto. No *Galileu*, temos uma grande dificuldade, que é ensaiar apenas uma vez por semana, montar o espetáculo e depois ficar três meses sem se

apresentar, quando todo mundo chega nos períodos de prova, nos períodos de seminários – enfim, têm dessas dificuldades... Só para fechar, o *campus* fica na região dos Pimentas, em Guarulhos, uma região enorme, metade de Guarulhos está ali, e é muito afastado do centro de Guarulhos, muito afastado de São Paulo, uma região muito carente, mas com densidade populacional gigantesca, e a Universidade é um enclave lá no meio, perdido.

VANESSA: Mas é legal que está vindo gente fazer teatro ali, estamos vendo a coisa começar assim, legal... Nós já nos apresentamos para a comunidade e estamos vendo de que forma nos relacionarmos – a gente está se descobrindo.

EDUARDO OKAMOTO: Vou falar um pouco da experiência que tive no Grupo Atrás do Grito de Teatro, que era da Unesp, um grupo do qual não faço mais parte. Na verdade, o grupo foi fundado no final da década de 1980, início da de 1990 – não sei exatamente a data porque na época eu tinha nove anos, dez anos... Inicialmente, era um grupo de estudantes da Unesp que se juntava para montar espetáculos de teatro, sem muitas pretensões, mas aconteceu uma coisa fundamental para a história desse grupo, quando uma pessoa que fazia mestrado em artes na Unesp assumiu a direção do grupo, o Nilton Souza, que atualmente é professor da Universidade de Goiás. Então, junto com o orientador dele, que na época era o Renúncio Napoleão de Lima, decidiram juntar esse grupo Atrás do Grito com um projeto de extensão da Unesp que se chamava Teatro Didático da Unesp. Juntaram essas duas coisas e fizeram o grupo Atrás do Grito de Teatro e Teatro Didático da Unesp, e o que aconteceu quando o Nilton entrou na direção do grupo, e que foi fundamental, foi que ele abriu o grupo para a participação de membros da comunidade fora da universidade. E isso caracterizou o grupo como um grupo muito heterogêneo. Assim, quando entrei no grupo, com quinze anos, tinha uma menina de oito e um senhor de oitenta, tinha brancos, pretos e índios, pobres e ricos, uma coisa muito misturada, e muito numerosa, tinha sempre entre vinte e quarenta integrantes e todos participavam dos espetáculos. Uma característica era que os espetáculos nunca eram fechados, então se você entrou agora e tem apresentação daqui a duas semanas, você estava na peça. Isso cabia porque a gente não fazia peças com protagonista, tinha muito do conceito de coro e etc. Mas o que eu acho bacana foi que esse grupo conseguiu, de certa maneira, consolidar um ideal, para mim, de uma universidade pública que sustente o tripé de pesquisa, ensino e extensão. Porque, por um lado, havia estudantes da própria universidade, que tinham ali um espaço de aprendizado, de experimentação da linguagem cênica etc. Além disso, havia a ideia de participação da comunidade de fora da universidade, e frequentemente apresentávamos os trabalhos fora de lá. Acho que uma das

coisas que garantia isso era que o grupo assumia-se permanentemente como não profissional. Lembro que era algo do qual falávamos bastante: não somos nem teatro amador, nem teatro profissional, mas um teatro não profissional, ou seja, um que não se pretende profissional e nem pretende profissionalizar-se – no sentido de que não pretende tirar daquilo seu sustento, não pretende tornar aquilo uma estrutura empresarial. Me parece que as relações comunitárias muitas vezes até interessavam mais que a própria questão do espetáculo de teatro. Isto era muito forte e acho que o grupo só se sustentava por conta deste princípio muito claro.

*IVAN: Salvo engano, me parece que existe, a partir dos anos de 1960, uma intensa reflexão sobre o teatro universitário. Parece que os grupos tinham uma identidade, se autodefiniam como teatro universitário. Ao longo do tempo, esta reflexão passa a ser confundida com a reflexão sobre teatro amador, depois chamado de não profissional. A partir de então, parece que as fronteiras diluem-se um pouco e você não consegue mais distinguir na reflexão o que é teatro universitário do que é teatro não profissional. Eu queria saber, a partir da experiência de cada grupo: vocês se identificam como teatro universitário, existe algo hoje que caracteriza o que seria o chamado teatro universitário? Junto com isso, queria que falassem também da relação de vocês com a universidade, quais as tensões que marcam o teatro nesse espaço.*

SILNEI: Vou falar um pouco sobre isso... O que é importante que a gente reflita, ainda que saibamos, é que o teatro universitário é um teatro naturalmente delimitado, porque se você pega um aluno de 3º ano, depois de mais dois anos ele está se formando e já não é mais universitário. Então é um teatro de passagem, digamos assim.

LUÍS: Sinto que tem uma modalidade, quer dizer, um tipo de teatro universitário que está pouco contemplado neste grupo aqui, que são os trabalhos feitos na graduação. Porque a universidade começou a ter licenciaturas em artes cênicas, e agora já bacharelados em artes cênicas, com especializações em interpretação, direção etc. Então, dentro das próprias disciplinas, existem trabalhos, espetáculos que começam a circular, e depois ainda tem a pós-graduação, que dá origem a espetáculos de teatro e tal. Então, a própria universidade vem também apontando para uma certa profissionalização, ainda no espaço do teatro universitário. Talvez por isso tenham ficado um pouco diluídas as fronteiras entre o que é amador, o que é universitário e o que é profissional, ainda mais quando se está numa cidade como São Paulo, porque eu fico um pouco assustado quando vejo, por exemplo, dentro da ECA, o pessoal estreia um espetáculo, no 2º ano, no 2º semestre da graduação – e montam um espetáculo, um exercício, e podem convidar um crítico da Folha de São Paulo para assistir o

espetáculo deles, entende? Se der sorte, sai uma crítica na Folha! Daí a fronteira entre o profissional e o que é o experimental, o universitário, nesse sentido pedagógico, está ainda mais diluída, eu sinto.

ARMINDO: Será que a gente não tem que discutir, debater, refletir para o que serve essa universidade? Para que serve a formação em teatro? Por exemplo, no nosso caso, o teatro é uma ferramenta para se discutir e transformar a realidade. Então tentamos discutir a própria universidade por meio do teatro, já que fazemos teatro, e usamos um texto do Vianninha, em que ele fala, na década de 1960, que a universidade é burra, é velha, que só tem professores cansados... Então eu acho que é um pouco isso: para que que a gente se forma em teatro num país como o Brasil? Para que serve essa universidade? Eu dou uma formação em Teatro do Oprimido como projeto de extensão, mas não tenho nem bolsa! Então, eu fico preocupado... Mas estou numa universidade pública e me sinto na obrigação de uma devolução, de uma devolutiva, é algo que me incomoda... Todo teatro é válido, todo – mas qual é o nosso papel? Qual o nosso papel na sociedade? Para que fazer teatro? Por quê? Para quem?

EDUARDO: Um outro preconceito também é o tipo de pressão que o teatro universitário sofre dentro da universidade... Acho que é uma coisa que o Silnei tinha dito antes, que o teatro vai sofrer pressões, porque vai ser incômodo em qualquer lugar, na universidade ou fora dela, até porque junta um tanto de gente, diferentes uns dos outros, falando sobre homens, sobre seres humanos e suas relações, e isso é muito subversivo, não? Mas, por outro lado, sinto que a universidade é um campo muito propício para muitas coisas porque tem um determinado tipo de trabalho que é difícil encontrar espaço fora da universidade, porque ali se tem uma infraestrutura muito propícia – no mínimo, tem uma sala aberta para as pessoas trabalharem, uma biblioteca, professores para consultar, tem uma agência de fomento à pesquisa para solicitar verbas, ou solicita-se verbas para a própria universidade, e é facilitada uma certa interdisciplinaridade – você pode tratar de artes, mas acessar o departamento de filosofia, de letras, de medicina ou de qualquer coisa que seja.

MAURÍCIO: Acho que tem um papel na formação do cara que está se tornando um profissional, independentemente da profissão. Não sei como isso funciona no cotidiano de um engenheiro – será que um engenheiro que passou pelo grupo da Poli é, em algum aspecto, um engenheiro diferente daquele que não passou? Tenho um pouco esta crença – que me parece também bem romântica: acho que tem tudo a ver caras que vão ser advogados – e advogados mesmo, andando de terno pela Paulista, superfelizes com seus processos, nos grandes escritórios – e acho que podem ver o mundo de outro jeito por terem passado por esse momento, por terem se expressado através do teatro...

VANESSA: Falando da minha experiência – acho que posso falar pela companhia inteira assim –, a gente não se sente “teatro universitário”, não sei se é uma coisa, um movimento... Sei lá, acho que, se for um movimento, ele é muito fragmentado, não tem sentido de conjunto, pelo menos não na minha cabeça...

SILNEI: Desculpe, mas eu queria – vou ter de – falar de história... No meu tempo, havia uma escola de arte dramática – duas, né? – e nada mais. Na formação de atores, a maioria das escolas de teatro em São Paulo é muito fraca, não tem muita formação para os alunos... Por exemplo, voltando um pouco, quando vocês falam de teatro universitário, por exemplo, no TUCA, quando fiz *Morte e Vida Severina*, teve aluno que falou sobre geografia do Nordeste, teve aluno que falou sobre a obra de João Cabral de Mello Neto, teve aluno que falou sobre a psicologia do retirante – e não só alunos, mas professores contribuíram –, e isto é algo que as escolas de teatro não têm. E com toda essa formação universitária, a gente está feito – tem gente de direito, da filosofia, e isto enriquece o grupo de teatro universitário.

IVAN: *Acho que o que vocês falaram tem um pouco dessa relação entre o dentro e o fora, o espaço da universidade e o de fora, e acho que muito da reflexão sobre o teatro universitário construiu-se a partir dessa negação dialética do teatro profissional. O Manfred Wekwerth tem um livro, publicado no Brasil como Diálogos sobre a Encenação, que tem uma frase sobre teatro operário em que ele diz o seguinte: “O grande risco desse teatro não profissional é imitar o teatro profissional”. A partir disto, eu queria saber se vocês correm este risco.*

SUZANA: No caso do trabalho que eu faço, acho que ele se distancia, na medida em que não está aberto à crítica, ao *Guia da Folha*, à possibilidade do suposto *glamour* do profissional. Então – e acho que foi aí que ganhamos muito junto à universidade –, como ele atende à comunidade, como é apresentado para os funcionários, nós fomos conquistando espaço e fazendo com que ele fosse entendido como algo sério ao longo desses dez anos. Ele se afasta um pouco da pretensão de mercado, o que eu acho que é um grande desejo do projeto... A universidade, sobretudo a privada, vivem em função das demandas do mercado... Então, mais que nos preocuparmos com a profissionalização, queremos que o grupo se entenda e perceba a importância do trabalho coletivo.

EDUARDO: Porém, em certo sentido, acho que o teatro profissional aproximou-se do teatro universitário, no sentido de que muita gente sai dos programas de pós-graduação ou de graduação, ou mesmo professores da universidade, e começa a desenvolver trabalhos nos moldes universitários, fora da universidade... Então sinto que este te-

atro experimental profissionalizado – vamos chamá-lo assim – aproximou-se do universitário, e não só o universitário que se aproximou do modelo profissional.

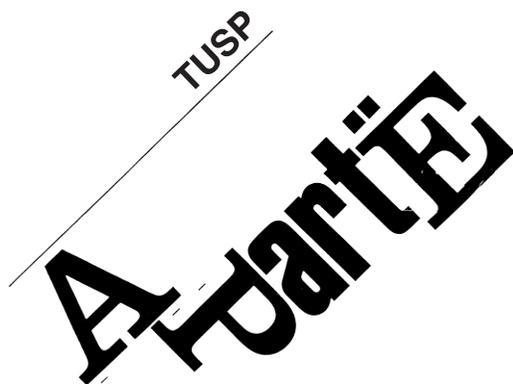
ARMINDO: O nosso está ligado à extensão, a gente trabalha na formação dos multiplicadores...

EDUARDO: Essa coisa de que a universidade não sabe fazer extensão, porque extensão, coisa que é muito clara para a universidade, é quando a universidade oferece um saber à comunidade... Mas tem uma questão, que o teatro propõe, que é o próprio abrir-se para a comunidade, que já é extensão e é pesquisa, no final das contas. Esse confronto é pensado e, por isso, o teatro é muito incômodo nestes diálogos, porque sempre pressupõe uma relação com a comunidade e a abertura de muros, na interação de mundos que frequentemente ficam apartados.

ALEX: Todas as áreas têm disso – em filosofia quase não existe extensão, não existe extensão... Se parte do pressuposto de que não tem como se fazer. Como não tem? Se não tiver, arranje-se! E é um dinheiro, é uma verba, é um braço da universidade que não existe, e a universidade pressuporia estes três braços!



## EM BUSCA DE UM TEATRO (UNIVERSITÁRIO) PERDIDO RENÉ PIAZENTIN



Há pouco – talvez alguns meses –, assisti ao registro de um dos módulos do projeto *Teatro Brasileiro – 30 Encontros*, ocorrido no TUSP em 1998. Ali me vi, na plateia, acompanhando a programação do TUSP, doze anos atrás – à época, estudante do segundo ano de artes cênicas. Hoje meu ponto de vista se inverte, e é no mínimo interessante resgatar o momento em que fui *público* das ações do órgão ao pensar a questão: *para quem atuamos?*

Como teatro vinculado à Universidade, fica evidente que um aspecto fundamental das ações do TUSP é estabelecer um diálogo, desenvolver e facilitar a produção teatral universitária, bem como voltar-se a esse público. Mas o que é hoje *teatro universitário*? A pergunta, vale lembrar, refere-se tanto à *produção* deste teatro como ao *público potencial* dentro da universidade.

Duas ações continuadas constituem, atualmente, a articulação *prática* desta pergunta: a **Mostra Experimentos**, que, além de trabalhos das duas escolas de formação em teatro vinculadas à USP (CAC e EAD), conta com a frequente participação de instituições convidadas, e o **Circuito TUSP de Teatro**, que semestralmente leva a produção de alunos aos *campi* do interior.

Mas o que significa para o aluno participar destas ações? A ideia de *extensão* fica clara e é plenamente contemplada? Quais as transfor-

mações necessárias para que o órgão estabeleça diálogo com o *teatro universitário* hoje?

Volto aos anos de 1990. Na época, a ideia de circular com um trabalho pelo interior parecia muito interessante e lembro de espetáculos, meus e de colegas, em que buscava-se brechas para tal: parcerias, festivais e mostras em cidades várias, coisas assim. Não sei dizer se, dez ou quinze anos atrás, o aluno de teatro da USP sabia qual seria seu *público-alvo*, mas hoje parece que ele está longe de identificar-se com a comunidade universitária. Talvez seja o produtor do Sesc mais próximo.

A necessidade de *inserção* no mercado parece ser um norte muito mais urgente que o diálogo com uma noção – qualquer seja ela – sobre o que é fazer *teatro universitário*. O termo, aliás, vem contaminado, inevitavelmente, da referência dos anos de 1960/1970. Ali se consolidou uma experiência concreta de *teatro universitário*. É claro que não é possível – nem desejável – *reproduzir* o sentido do *teatro universitário* daquele contexto histórico e político, já que tanto seu entendimento sobre o *fazer teatral* como o próprio significado de *ser universitário* – em especial no que se refere à universidade pública – são completamente diversos à nossa realidade. Entretanto, não perder de vista essa referência, ao menos no que ela pode nutrir a discussão sobre o tema, é fundamental.

*Teatro universitário* é passagem. Por definição, diz respeito a uma experiência que se dá no contexto da universidade. Sem poetizar uma era não vivida, a primeira reflexão que surge é: havia uma necessidade de *comunicação*. Provavelmente mais ampla, diante do panorama em que o país se encontrava. Onde está o foco *hoje*? Qual é o interlocutor imediato das obras geradas dentro das escolas? A passagem do aluno pela universidade cria um diálogo com esse público específico e com as questões pertinentes a ele ou é apenas a antessala da profissionalização? No caso dos cursos onde a profissionalização não está em primeiro plano, continua o aspecto *vocacional* deste fazer teatral?

A ideia de *teatro vocacional*, e mesmo de *teatro universitário*, não corresponde a uma fase *anterior* à profissionalização. São universos independentes, mas que se relacionam: grupos nascem no âmbito da universidade e profissionalizam-se; coletivos vocacionados, com o tempo, conseguem tornar o teatro sua ocupação principal; atores profissionais que fazem teatro com perfil mais próximo ao vocacional que ao de uma carreira profissional. Assim, mesmo sem entender teatro vocacional como um “momento” anterior ao profissional, parece haver aqui um aspecto positivo que pode se estender às esferas universitária e profissional. Se pensarmos em termos de estereótipos – que, generalizando, encobrem alguma realidade –, o *teatro universitário* das escolas de formação seria a corda bamba do formalismo e do

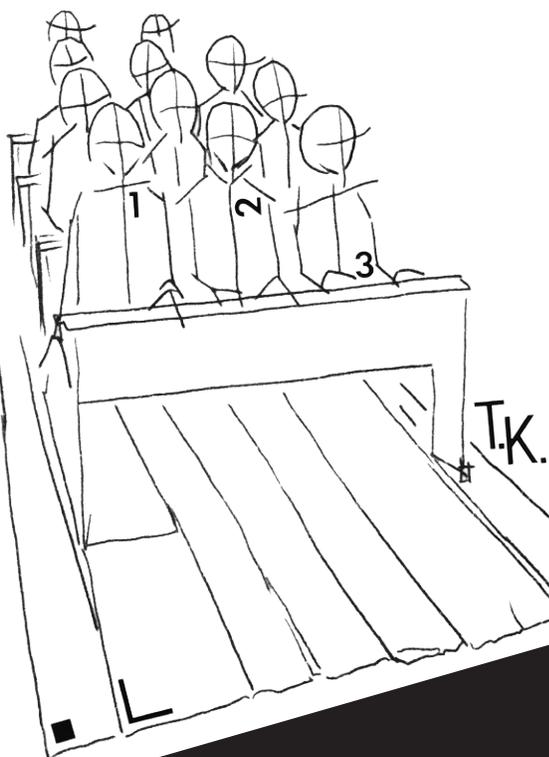
ranço teórico, e o *teatro profissional*, a corda bamba do mercado e do apelo fácil. Talvez a urgência do fazer que há no aspecto vocacional alimente, por um lado, uma prática não tão distante de interlocutores mais amplos e, por outro, proponha uma estética que tensione positivamente teoria e prática sem se render ao gosto fácil.

Esta inter-relação pode ser um caminho para identificar possibilidades de se pensar no *teatro universitário* hoje, bem como para pensar o TUSP como um espaço que não mais tem como principal função a *produção* de espetáculos, mas a difusão e a reflexão das artes cênicas. E não há como cobrar do universitário uma compreensão sobre o que seria um teatro contextualizado em sua experiência se o próprio órgão não refletir sobre isso, já que a difusão e a reflexão dialogam antes de tudo com este público.

Para responder tais questões, reflexão e ação devem caminhar juntas. Não há como interromper ações necessárias ou de caráter continuado – como o Circuito e a Mostra – para buscar um formato ideal. Embora, pela urgência do recomeço, muitas vezes a reflexão necessária não se dê a contento, ajustes são feitos entre uma edição e outra e, da mesma forma, novas ações do órgão buscam dialogar com projetos existentes. Se o *teatro universitário* está ou não perdido – talvez esteja apenas longe do *nosso* ângulo de visão –, a única forma de “encontrá-lo” é criar ações que dialoguem cada vez mais de perto com seu público e, ao mesmo tempo, problematizar sua própria existência.

**A UNIVERSIDADE E O TEATRO DE  
PESQUISA NOS ANOS DE 2000**

**ELIZABETH AZEVEDO**





### 1. Dos termos envolvidos.

Há dois termos envolvidos nesta equação. Começaremos pelo *teatro experimental*:

Não se pode ignorar que em toda a história das artes a experimentação sempre esteve presente, em maior ou menor grau. Segundo Hegel, o grande artista é aquele que tensiona os códigos estabelecidos de sua arte, as práticas consagradas, aquele que conhece seu material de trabalho (que nunca é um material sólido e *infissurável*), sabe lidar com a resistência que este lhe opõe e vencê-la ao experimentar novas soluções. O tensionamento extremo pode levar inclusive à ruptura total e irremediável. Poderíamos, portanto, falar de experimentalismo desde sempre. O experimentalismo está ligado à curiosidade, à busca, à revolta. No teatro, muitas das formas assumidas por esta arte podem ser consideradas experimentais ao longo dos séculos.

Pensando, todavia, em termos prevalentemente históricos, o termo *teatro experimental* tem sido empregado, sobretudo no século XX, para designar o teatro produzido desde as vanguardas do início desse século, ou mesmo pouco antes disso, a partir do *Théâtre-Libre*, de Lugné-Poë. Desde então, o grande diferencial relativo às inovações ou transformações anteriores estava no fato de que não só se visava uma

mudança na dramaturgia, mas, sobretudo, na encenação. O projeto geral era passar a sobrepor o teatro ao drama. Mas ainda assim havia a crítica de que a experimentação limitava-se aos aspectos materiais da cena e não incidia diretamente sobre a relação fundante do teatro – a saber, a relação palco/plateia – e tampouco sobre a questão da recepção, pela qual o espectador diante do espetáculo contribui para a ordenação do seu sentido.

O atualmente tão mal-visto teatro *burguês* pretendeu ser, e foi, um teatro de oposição, revolucionário. No entanto, o termo, como aplicado por Brecht, passou a designar, por oposição ao teatro engajado, o teatro de consumo fácil, voltado ao sucesso garantido de bilheteria, ligado geralmente à reprodução da ideologia dominante, possivelmente dispondo de mais recursos, e que acabou por fixar-se como algo essencialmente negativo. Porém, se pensarmos ainda em termos políticos, veremos que também a esquerda nem sempre sustentou a experimentação. Basta lembrar como exemplos as trajetórias do grande dramaturgo Maiakóvski ou do diretor Meyerhold, perseguidos pelo regime soviético.

Para caracterizar o *teatro experimental*, seria sempre necessário fazer apelo às definições supostamente bem traçadas entre direita e esquerda? Aparentemente não, se o conceito de “político” for mais amplo. A liberdade, ou a busca da liberdade, implícita na pesquisa estética já é, em si, uma afirmação de princípios políticos e sociais – abrir espaço para o novo, para o diferente, para o dissonante. E isto desde sempre.

De maneira geral, a prática do *teatro experimental*, como explica Patrice Pavis (1999), demanda maior tempo de teorização e ensaios, um processo constante de releitura e reescritura das cenas, textos de apreensão mais complexa – às vezes mesmo impossível dentro dos parâmetros consagrados pela tradição. O *teatro experimental* dá a si o direito à pesquisa, ao erro; assume riscos, enfrenta a incompreensão.

Por outro lado, devemos ainda considerar o segundo termo que compõe o tema desta discussão: a *universidade*.

Herdeira de uma tradição de origem europeia medieval, a instituição universitária só chegou ao Brasil a partir de 1912 (com a fundação da Universidade do Paraná), com a missão de formar quadros profissionais aliando o estudo à pesquisa e à extensão cultural. Não que antes disso não houvesse cursos superiores, mas estes não se integravam na formação de um centro mais amplo de pesquisa e inovação.

Como instituição, seu tempo é o tempo da reflexão, da análise, do olhar crítico, da invenção. Sem querer afastar-se da comunidade em que está integrada, tem, no entanto, ritmo próprio, às vezes mais, às vezes menos próximo do da coletividade. Seria ideal esperar que

tais ritmos não fossem contrários ou excludentes, mas eles tampouco devem ser sempre os mesmos – o que, em geral, ocorre nos regimes de exceção.

Mesmo assim, é possível estabelecer positivamente, na universidade, a relação entre a teoria e a prática cotidiana.

## 2. *Do encontro de ambos.*

“A Universidade e o Teatro Experimental nos Anos 2000-2010” é um capítulo a mais na história das relações entre cátedra e cena.

Foi necessário esperar até 1966 para que a Universidade de São Paulo, fundada em 1934, acolhesse um curso profissionalizante de artes cênicas, muito embora o teatro, de uma maneira ou de outra, já estivesse presente no ensino de terceiro grau desde o século XIX<sup>1</sup>: os autores saídos de seus bancos, os grupos do decênio de 1940, o GUT – Grupo Universitário de Teatro –, com o prof. George Raeders e Décio de Almeida Prado, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, e os grupos amadores de outras unidades.

Um teatro oficial da USP – o TUSP – estava nos planos da Reitoria desde o primeiro regimento universitário. A relação entre a universidade e o teatro, portanto, já vigorava há tempos, ainda que não de maneira sistemática, quando o curso de artes cênicas se instalou como resultado de uma abertura de perspectiva universitária sobre a natureza das ciências e das artes.

Houve então uma primeira integração importante entre o âmbito universitário e o teatro profissional e profissionalizante. Já naquele momento estabeleceu-se uma ligação mais próxima com o panorama profissional da cena paulista. Partindo da experiência vitoriosa da Escola de Arte Dramática (EAD), que havia sido criada por Alfredo Mesquita em 1948 e que tantos nomes importantes tinha lançado nos palcos brasileiros, o então setor de teatro da Escola de Comunicações Culturais foi pensado quase que como uma complementação aos estudos realizados por aquela escola. À EAD, uma instituição educacional de nível médio voltada para a capacitação profissional, se juntaria um curso de nível superior, direcionado fundamentalmente para a teoria (teoria, crítica e dramaturgia) e a formação complementar (cenografia).

Lembremos ainda que o curso de artes cênicas foi instalado em um momento de intensa agitação política no país, ainda com algum espaço para a crítica. Também é bem conhecido o engajamento do teatro na resistência ao governo de exceção instalado desde 1964.

1 Com estudantes do Largo S. Francisco compondo, por exemplo, o primeiro tratado nacional sobre a tragédia, além da produção dramatúrgica.

Assim, o setor de teatro da Escola de Comunicações Culturais – hoje Departamento de Artes Cênicas (CAC) – surgiu, de certo modo, como o reconhecimento pela universidade da importância das artes em geral, no seio da comunidade civil, como fórum de discussão e reflexão, o teatro incluído. No entanto, isso não garantia que a relação com todas as vertentes do teatro brasileiro se desse de maneira tranquila.

No setor de teatro, ao recorte puramente teórico dos primeiros anos, vieram somar-se outras disciplinas de caráter prático, muito embora estas já estivessem contempladas na formação da EAD. Começava a haver uma certa duplicação de atividades: foram abertas as disciplinas de direção, em 1970, e de interpretação, em 1972. Procurava-se dessa forma aproximar o curso das práticas efetivas da cena contemporânea em todos os seus aspectos.

Por outro lado, o desejo de tornar o setor de teatro independente fez com que os professores desse período se esforçassem por obter seus títulos de pós-graduação, o que intensificou e consolidou ainda mais o viés teórico do curso. O departamento tornou-se autônomo em 1986, passando a ter maior liberdade na elaboração da grade curricular e organizando pela primeira vez um curso de oito semestres específicos de formação em artes cênicas.

A partir da década de 1990, o departamento passa a oferecer um curso de pós-graduação, formando muitos dos docentes que atuam hoje em diversas instituições de ensino brasileiras. Portanto, a graduação e a pós-graduação do CAC permitiram a irradiação da formação acadêmica na área teatral num período relativamente curto de tempo.

Permanecia, no entanto, por parte dos alunos, a demanda por maior participação no corpo docente de professores-artistas envolvidos com as práticas da cena paulista, buscando-se estreitar o quanto possível os laços entre a formação teórico-prática e a abertura para o espaço do trabalho artístico. Na prática, várias das disciplinas simplesmente não tinham professores fixos (improvisação, interpretação, direção, maquiagem, entre outras). Os alunos tentavam compensar isso de diversas formas, inclusive criando as primeiras experiências extracurriculares de encontros e discussões em grupo.

Uma primeira e mais consequente iniciativa desse gênero foi o grupo Barca de Dionísos (formado em 1985 por William Pereira, Gabriel Villela, Cibele Forjaz, Lúcia Romano, Abílio Tavares e Antonio Araújo). Uma bem-sucedida montagem de *Leonce e Lena* em 1987 deu visibilidade ao grupo. A crítica já destacava nele a pesquisa com a questão específica da espacialidade, “de que andávamos divorciados há bem uns dez anos. Daí o prazer de ver a equação espaço-encenação-público rearticulada de maneira inteligente e criativa” (Alberto Guzik, “Uma Celebração Apaixonada, que Resgata a Pesquisa”, in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11.12.1987, p. 4, *apud* Souza, 2007).

Outra estratégia da Universidade para aproximar seu curso da prática artística foi a criação, em 1987, da disciplina de projeto teatral, no intuito de “integrar em pesquisa e realização de obra de arte teatral os alunos [...]”, além de “desenvolver e aprofundar a pesquisa, aperfeiçoando a realização teatral” (Paulo L. de Freitas, “Tornar-se Ator: uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil”, *apud* Souza, 2007).

Contudo, por não contar ainda com um local apropriado para a realização de seus espetáculos, o departamento “recebeu” o TUSP como forma de superar esta falta. Entre 1986 e 1990, o Teatro da USP foi administrado pelo Departamento de Artes Cênicas, nem sempre com os efeitos esperados. Melhores resultados foram conseguidos a partir do momento em que o TUSP passou para a esfera da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e começou a organizar os Festivais de Teatro (1991-1996), não só por integrar diversas e dispersas unidades da Universidade, mas também por ter aproximado o teatro feito pelos alunos (de fora do curso de cênicas) da USP dos profissionais da cena paulistana, através de oficinas, palestras e encontros.

O final da década de 1990 trouxe nova guinada em direção à maior ênfase nas disciplinas práticas dentro do CAC. Em primeiro lugar, talvez por um motivo até natural: com a aposentadoria dos antigos mestres, houve a necessidade de contratação de novos professores e estes eram, em sua maioria, já formados em teatro, em muitos casos na própria escola, e oriundos da cena artística, ao contrário dos mais velhos, que tinham formações em outras áreas das ciências humanas (direito e letras, principalmente). A redefinição do caráter pedagógico do departamento começou então a transparecer nas produções e pesquisas dos alunos.

A chegada de novos docentes, a grande maioria oriunda dos grupos teatrais mais expressivos da cena paulista e brasileira – Antonio Araújo, Cibele Forjaz, Sérgio de Carvalho, Beth Lopes e Maria Thaís, para citar alguns – fez com que “uma parte significativa da produção do Departamento tivesse origem em processos colaborativos. [...]” (Luz, 2007).

No começo dos anos de 2000, certas disciplinas teóricas foram eliminadas, ou tornadas optativas, ou requisitadas de outros departamentos. Algumas disciplinas práticas tornaram-se obrigatórias para esta ou aquela habilitação e outras tantas tiveram sua carga ampliada. Passou-se então a buscar a formação do chamado *artista-pesquisador-pedagogo*.

Assim, o exemplo da formação de grupos trabalhando em colaboração para a elaboração de espetáculos tem sido a prática dos muitos alunos do departamento. Tal prática é facilitada pela disponibilização de um aparato técnico e logístico suficiente às produções (ainda que não ideal – espaço, iluminação, cenotécnica, figurino etc.) que costuma

ser bastante difícil de conseguir por novos grupos que se formam. O acompanhamento de professores experientes e disponíveis para orientação é outro fator de disseminação do formato. O apoio mútuo de colegas que se unem ao deixar a universidade e empenham-se em continuar o trabalho de pesquisa conjunta é uma perspectiva que facilita a transição da vida escolar para a vida profissional.

Apenas para lembrar alguns dos grupos envolvidos com a pesquisa cênica (de diversos formatos) surgidos a *partir de*, ou *contando com* alunos e/ou professores de universidades, desde os anos de 1990 e que atuam ou atuaram entre 2000 e 2010, podemos citar o Grupo Lume, Razões Inversas, Teatro de Câmara, Satyros, Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, Cia.Livre, Cia. São Jorge de Variedades, Companhia do Latão, Tablado de Arruar, Companhia Balangan, Grupo das Dores de Teatro, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Os Fofos Encenam, Companhia Bendita Trupe, Núcleo Hana.

Outros mais novos, novíssimos, alguns contando com alunos ainda nem diplomados – uma tendência que se afirma na escola –, tendo-se como exemplos: Trupe de Choque, Forte Casa Teatro, Teatro Lá em Casa, Cia Temporária de Investigação Cênica. Mas seria impossível citar todos, já que a Cooperativa Paulista de Teatro registrou em 2009 mais de novecentos grupos cooperados (eram setecentos em 2006).

Nas mesmas condições, poderíamos ainda pensar em espetáculos independentes que elegeram a pesquisa de linguagem cênica como polo central de sua prática – *Aldeotas* e *O Porco* – e nos trabalhos de novos dramaturgos como Bosco Brasil e Newton Moreno, dentre outros.

Como bem definiu o professor e crítico Luiz Fernando Ramos (lembrando aqui a relação possível de ser pensada também entre universidade e crítica teatral):

[...] a tendência dominante dos espetáculos contemporâneos experimentais tem sido a do processo colaborativo, estabelecendo relações diferenciadas em relação ao texto (desde a criação autônoma a partir das improvisações do grupo, passando por espetáculos calcados em dramaturgia autônoma, mas sempre posta em xeque, ao lado da permanência das questões trazidas pelo teatro épico, chegando até os espetáculos na linhagem do antidramático, [...] ao lado da vontade de continuar contando histórias, a dificuldade de fazê-lo com as formas convencionais. É dessa tensão que advém a estranheza detectada [nos espetáculos experimentais]” (Ramos, 2010).

Em comparação ao processo de criação coletiva (dos anos de 1970, sobretudo), uma diferença que poderia ser apontada, entre outras, é que o sistema colaborativo dos grupos atuais permite uma maior *permeabilidade de projetos*. Ou seja, muito embora haja um núcleo duro constitutivo de cada grupo, os elementos que o compõem podem variar de espetáculo para espetáculo (na perspectiva de incorporação

de profissionais que trabalhem com técnicas ou práticas diferenciadas). Mais do que isso, os próprios elementos centrais do grupo não se comprometem em *regime de dedicação exclusiva* com o conjunto. Então temos autores que, apesar de terem seus próprios grupos, cooperam com espetáculos específicos de outros artistas, que, por sua vez, estão também ligados a algum grupo. Em projetos extragrupo, o processo colaborativo pode ou não se manter diante de espetáculos mais ou menos integrados no chamado mercado cultural.

De todo modo, o experimentalismo tem tido como tendências gerais nestes anos recentes um certo ar – para não dizer charme – marginal. Digo *certo*, porque, em São Paulo sobretudo, por conta da própria força que esse tipo de teatro conseguiu arregimentar, foi possível criar um aporte eficiente, ainda que talvez insuficiente, através do Programa de Fomento, para a pesquisa cênica – também aqui seria possível detectar a presença de elementos ligados à Universidade –, além de também vir conseguindo apoio de empresas governamentais.

O espaço cênico é outro ponto que vem sendo posto em xeque pelo experimentalismo. Desnecessário enumerar aqui os diversos projetos que se apropriaram de espaços públicos ou privados, reconfigurando-os completamente através da arte. Gostaria, no entanto, de mencionar a importância que o espaço próprio tem para o grupo. Um lugar de encontro e pesquisa é essencial para esse tipo de teatro. Essa busca por um *lugar seu* tem levado os grupos a serem agentes da transformação das relações culturais da urbe. A Praça Roosevelt e o Bixiga são apenas os exemplos mais conhecidos.

Espaços públicos, privados ou próprios – seja como for, a relação entre público e espetáculo começa a se alterar, a partir da própria conformação física dos espaços destinados a atores e espectadores. Espectadores divididos em grupos, grupos que dividem sua atenção entre cenas simultâneas, espaços inusitados



que desestabilizam as relações tradicionais entre palco e plateia, estas são situações recorrentes desse novo teatro. Isso sem mencionar, além do espaço, a questão do tempo – espetáculos que duram muitas horas, ou mesmos vários dias, com partes mais ou menos integradas. Enfim, procura-se quebrar a expectativa da tradição constituída.

E quem o público encontra nestes espetáculos? Um grupo de atores que têm na expressividade do corpo, na presença, na resignificação dos elementos teatrais (cênicos e dramáticos) um de seus princípios fundamentais.

Enfim, como diz Patrice Pavis, talvez com um pouco de exagero: “Hoje, o teatro [...] sabe muito bem que deve ser experimental ou não ser teatro”.

Todas estas questões têm estado presentes nas práticas dos alunos das universidades em função do contato com seus professores oriundos e líderes desses importantes grupos. Isto tem se refletido, por exemplo, num processo de *readequação* curricular que teve seu mais recente episódio quando, na última reestruturação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, declara-se:

Dedicado à formação do artista-pedagogo-pesquisador, o Departamento de Artes Cênicas, atua em consonância com a cena teatral contemporânea, em que as especialidades não são definidas com demasiada autonomia, buscando-se a inter-relação entre as diferentes linguagens artísticas e estimulando-se a multidisciplinaridade em cada uma das poéticas particulares.

Embora seja um avanço em direção à formação mais maleável, ainda se mantêm as chamadas habilitações (que formam teóricos, intérpretes, diretores e cenógrafos, especificamente). Isto é ainda desejável?

Para terminar, gostaria de mencionar três aspectos da relação entre universidade e teatro experimental nos últimos anos e uma questão:

1. A reflexão teórica que tem sido feita na Universidade a partir da prática cênica contemporânea têm crescido, seja através de artigos e dossiês (na revista *Sala Preta*, por exemplo), seja nas defesas de mestradados e teses que têm por objeto práticas teatrais atualíssimas.

2. Por parte dos próprios grupos, tem havido preocupação inédita em registrar seus processos de trabalho, as discussões pertinentes a cada espetáculo, a reflexão sobre teorias e práticas. Isto tem sido feito por meio de publicações (revistas e livros – como é o caso da Cia. Livre agora<sup>2</sup>). Tivemos, ou temos, os *Cadernos do Folias* (também um livro), a revista *Vintém* (e livros) da Cia. do Latão, um livro sobre a Cia. dos Atores, outros do Grupo Galpão, do Grupo XIX, do Verti-

2 Referência ao projeto de ocupação do TUSP pela Cia. Livre, ocorrido entre agosto e setembro de 2010, durante o qual realizou-se a palestra que deu origem a este artigo (N. do E.)

gem. Esta prática, parece-me, deve ser creditada ao tipo de formação dos elementos dos grupos. Além disso, nestas publicações encontram-se nomes de professores das mais conceituadas universidades, não só contribuindo como ensaístas, mas também compondo seus conselhos editoriais.

3. A presença e espaço que o TUSP tem proporcionado aos espetáculos experimentais, leituras, encontros etc. Situado no centro da cidade, é um local privilegiado para, como outras iniciativas teatrais, funcionar como ponto de encontro e cidadania.

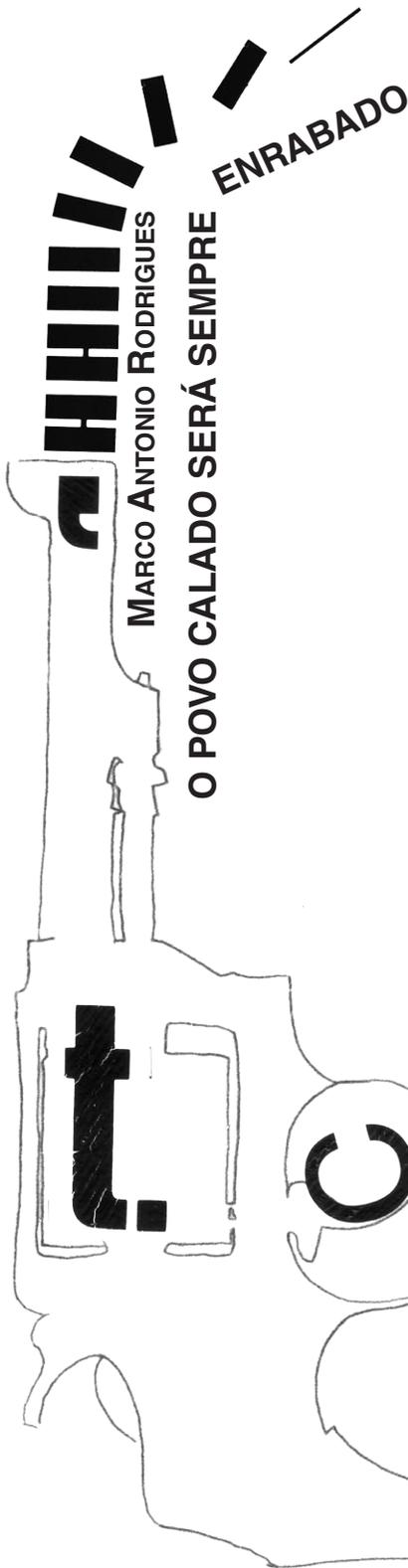
Deixo, por fim uma questão em aberto; trata-se de apontar para o perigo de se tentar atrelar em demasia as práticas dos departamentos de teatro às variações, sempre mais dinâmicas e efêmeras, das circunstâncias do teatro profissional, experimental ou não.

Dos alunos, deve ser exigida, além de suas experiências práticas, uma contrapartida teórica explicitada – algo desnecessário nas práticas profissionais.

O tempo da universidade é um e o do campo de atuação cultural é outro. Isto não é bom ou ruim em si e deveria ser sempre levado em conta.

#### *Referências Bibliográficas*

- BOITO, Sofia. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1966 e 1986*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- LUZ, Thiago. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1995 e 2005*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Luiz Fernando. “Teatro brasileiro Foge da Tradição”. *Folha de São Paulo*, 29/03/2010, Ilustrada, p. E3.
- SOUZA, Luiz Paulo Pimentel. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1986 e 1995*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- TAVARES, Abílio. *A USP e seu Teatro: Um Olhar Retrospectivo e Prospectivo*. São Paulo, dissertação de mestrado (ECA/USP), 2008.



Bom, corremos risco de aqui nos repetirmos todos, os bárbaros do início da arte. Lamentavelmente, a repetição não poderá acontecer com dois dos melhores, que fazem imensa falta a qualquer balanço – um pouco para não deixar a gente mentir e muito mais por seu humor e autoridade. São o Gianni Ratto e o Reinaldo Maia. Nos reuníamos todas as quartas-feiras pela manhã no Teatro de Arena, primeiramente porque sim, depois porque quarta-feira é dia de feijoada e aquilo era uma reunião séria, porque era afetiva. Afetividade aqui é um dado importante, afinal nós nos propúnhamos a compreender porque o teatro que fazíamos não tinha nenhuma relevância social, nenhum significado, ninguém queria ver – ou seja, era preciso que fôssemos duros, falando claro e concretamente sobre os trabalhos artísticos uns dos outros.

E para isso, é preciso confiar.  
Esta é a barbárie que acabou.

Hoje o movimento teatral se esfolia em várias organizações, justamente porque nenhuma consegue reunir a confiança do todo.

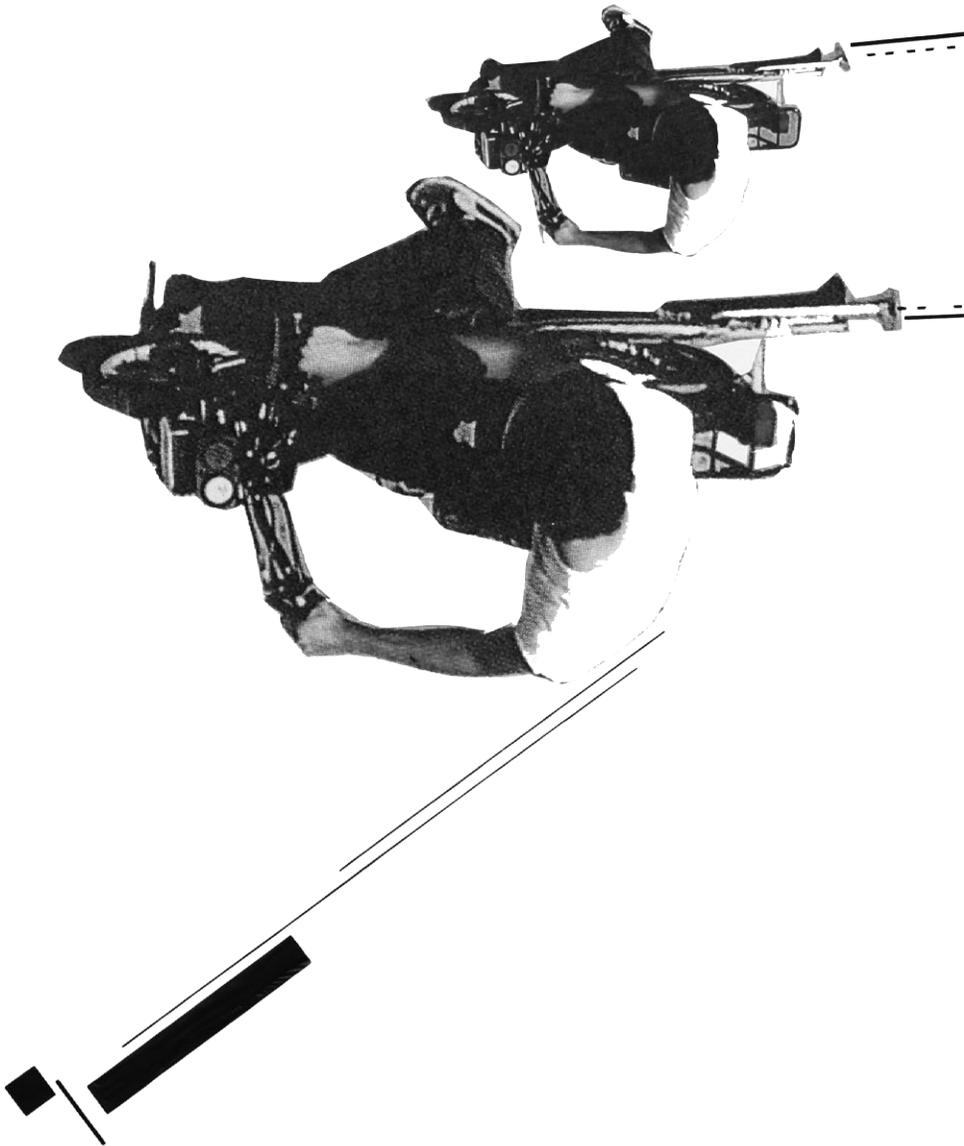
Por outro lado, não tínhamos ilusões: sabíamos que os problemas da expressão artística do país não advinham da falta de talento ou excelência de seus criadores: àquela altura, já dava para perceber os estragos que as leis de renúncia fiscal – Lei Rouanet e congêneres – haviam trazido para o imaginário cultural brasileiro. Beneficiando o marketing das empresas e referendando o modelo de entretenimento leve e alienante produzido pelas mídias eletrônicas, a Lei Rouanet se tornaria o modelo público de fomento à produção cultural institucionalizado no período da redemocratização, permanecendo intocado até hoje. Talvez seja o símbolo mais requintado e sutil da vitória do mundo da mercadoria sobre mentes e corações. É a barbárie que permanece.

Não tenho hoje nenhum sentimento nostálgico em relação ao Arte contra a Barbárie. Fizemos coisas, é verdade. Criamos um movimento anárquico, na contramão do tempo e do mercado, que não tinha nem chefe, nem tesoureiro, nem CGC. Desacreditamos a tal economia da cultura, fizemos teatro e cena do bom e do melhor. Criamos a Lei de Fomento, que é uma cunha na cabeça da direita e da esquerda. Enfim, habitamos a substância do tempo.

Mas faltou-nos a selvageria da barbárie e, assim, fomos bons moços demais. Não soubemos catapultar os conceitos de ofício, de técnica, de conteúdos artísticos e filosóficos, a um *status* de paradigma. Pelo contrário, o sentido de excelência artística, ou seja, de encontrar uma força autônoma para a arte, na qual ela por si só tivesse um significado social efetivo, não se consumou. Fora o bom e velho entretenimento, a novidade hoje são os programas públicos, que distribuem migalhas, tentando fazer da “arte” um mecanismo de inclusão social, uma forma de expressão de todos. Reforça-se assim a arte como valor agregado a alguma coisa “nobre” – educação, promoção social etc.

Se o conceito vingar e for aplicado a tudo, fica muito mais fácil. Abdica-se qualquer verticalidade, na esperança de que o espontaneísmo e a curiosidade nos iluminem.

A barbárie acabou? Sim, somos civilizados.





**UM GOSTO DE CAJU:  
EM BUSCA DO EFEITO ESTÉTICO**

FLÁVIO DESGRANGES

*Isso que eu tentei criar é uma planta que nós devemos proteger e, sobretudo, não forçar, pois corremos o risco de desenraizá-la. Uma planta que possa pulsar nesse espaço central, que está em nosso interior, nessa parte de nós que vive exilada, que gostaria de reaparecer e viver em sua própria terra, visível, mas continua lá, escondida.*

EUGENIO BARBA

A curiosidade acerca do potencial sensível e reflexivo do teatro, e mesmo a possibilidade de tornar-me um profissional da área, se deu, para mim, de maneira um tanto inesperada. Na ocasião, em 1985, cursava a graduação em direito na UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro –, que se apresentava como mais uma tentativa de encontrar uma carreira que me agradasse, pois acabara de abandonar o curso de engenharia química, que fazia na mesma universidade.

Mas as aulas de direito me pareciam também bastante enfadonhas e resolvi, no horário livre que dispunha durante o dia, oferecer-me para trabalhar como voluntário em uma instituição beneficente localizada no bairro do Caju, na cidade do Rio de Janeiro, chamada SOS – Serviço de Obras Sociais, e que atendia a uma média de quinhentas crianças e jovens social e economicamente desfavorecidos.

A coordenadora pedagógica da instituição propôs que eu assumisse uma das turmas, de crianças entre nove e treze anos, que, naquele momento, estava sem professor. O objetivo das aulas era o “reforço escolar” – pois as crianças estudavam na escola pública em um turno e no outro iam para o SOS. A proposta era “reforçar” aquilo o que tinham aprendido, ou deixado de aprender, na escola. Contudo, o grande serviço prestado era mesmo a guarda e a alimentação daquelas crianças que, muitas vezes, não faziam outras refeições que não as ali

oferecidas. A indisciplina e o barulho, por um lado, e o autoritarismo, por outro, imperavam na instituição e qualquer atividade organizada que demandasse maior disponibilidade, concentração e atitude colaborativa era rapidamente boicotada pelos alunos e abandonada pelos professores.

O Caju é um bairro localizado no subúrbio do Rio de Janeiro, circundado por quatro pontos que marcam o seu aspecto geográfico e social: a avenida Brasil, via intensa, ruidosa e com altos índices de poluentes; a Comlurb – Companhia Municipal de Limpeza Urbana, que possui no bairro um terreno amplo e malcheiroso, onde lança e seleciona dejetos; o cemitério do Caju; e a praia, que, pertencente à Baía de Guanabara, transformou-se em porto e, desfigurada e poluída, perdeu a beleza natural e as antigas condições de banho (era curioso, e triste, observar que muitas daquelas crianças, que moravam à beira-mar, diziam nunca ter ido à praia – mas era também compreensível, pois praia não existia mais naquele recanto). Neste bairro, a partir da segunda metade do século XX, construíram-se inúmeras favelas, habitadas em grande parte por imigrantes das regiões norte e nordeste do país. As condições precárias em que se encontravam aquelas crianças – desrespeitadas com frequência pelo Estado, que não oferecia condições mínimas de moradia, transporte, saúde, educação, cultura, e, por vezes, pelos próprios familiares, já que os relatos de casos de violência doméstica eram costumeiros – talvez explicassem a desconfiança com que recebiam qualquer proposta de afeto e cooperação. Afinal, por que esperar que estabelecessem relações de respeito e confiança com qualquer pessoa ou instituição, se o desrespeito era a tônica de suas relações cotidianas?

Foi nessas condições pouco convidativas, e de tanto tentar e fracassar nas aulas de “reforço escolar” – tarefa que nenhum dos professores conseguia realizar efetivamente, mesmo porque a zoeira que vazava de uma sala para as outras impedia qualquer tentativa eficaz –, que me lembrei das aulas de artes cênicas que tivera oportunidade de experimentar quando jovem na escola. Passei, então, a frequentar as bibliotecas da UERJ em busca de livros sobre teatro. As minhas idas à universidade ganhavam agora novo ânimo. Ao lado da minha sala, no SOS, havia um grande espaço em que ficavam depositadas velhas máquinas de escrever, remanescentes de um curso de datilografia já desativado. Solicitei aquela sala à coordenação para que eu e meus alunos passássemos a usá-la. Em vez de reforço escolar, teríamos aula de teatro! Ciente da dificuldade generalizada em realizar de fato o tal reforço escolar, a coordenação não fez qualquer oposição à minha iniciativa.

A mudança de espaço e a inovação foram, a princípio, muito bem recebidas pelos alunos do meu grupo, que invadiram a nova sala aos

gritos, felizes por aquela conquista. Ressalte-se que esta sala era muito maior que a outra. A nossa alegria era evidente – agora precisávamos partir para o próximo passo: organizar o grupo para as propostas e jogos teatrais. Aí as coisas deixaram de funcionar como eu imaginara, como aconteceram nas minhas aulas de artes cênicas na escola, ou mesmo como eram descritas nos livros. A prática improvisacional proposta pelos autores partia do princípio de que havia um grupo disponível, capaz de criar um silêncio concentrado e prazeroso, de falar e de ouvir, e não de gritar, de estabelecer uma relação, senão afetuosa, minimamente respeitosa ao menos, e não de correr desvairadamente pela sala, sem condições de ouvir qualquer proposta, mesmo que uma simples sugestão para nos sentarmos em roda. Este intento colaborativo estava muito longe da disposição do meu grupo. No primeiro dia da nova etapa, depois de várias tentativas de organizar as crianças, deixei-os sozinhos na sala, fui para o banheiro e chorei copiosamente. O teatro solicitava uma disponibilidade e entrega que eles jamais seriam capazes. Nem eles, nem eu.

Mas o dia seguinte chegou e continuei tentando. Demonstraram, aos poucos, compreender o quão divertido poderiam ser aqueles jogos e entender que, por vezes, respeitar as regras do jogo poderia ser muito mais prazeroso que uma zoeira permanente e despropositada. O que não quer dizer que as crianças perderam sua vitalidade e que a bagunça não se fizesse presente – e que, vez ou outra, era mesmo muito bem-vinda na nossa sala.

No final daquele ano apresentamos um pequeno espetáculo para os demais alunos da instituição. Foram vinte minutos de êxtase para mim, momentos únicos, em que pude ver meus alunos em cena, e aquelas tantas crianças pela primeira vez em silêncio total e absoluto, assistindo a seus companheiros. O vigor estético da arte teatral configurou-se de modo surpreendente para mim naquela tarde no Caju, tanto na potencialidade do processo em sala de aula, tal como o que realizei com meu grupo, como na mostra de espetáculo para os alunos que fizemos ao final do ano. Carrego viva ainda comigo aquela experiência fundamental, que me deu norte na vida pessoal e profissional, e sou muito grato ao tanto que aprendi com aquelas crianças, que, logo depois, se tornaram jovens e adultos, pois continuei ali trabalhando com eles por cinco anos.

Em meu último ano no SOS, no processo de criação em que me despedi do grupo, partimos divertidamente dos sambas que os alunos estavam habituados a cantar e, livremente inspirados na estética do teatro grego, montamos um coro de pagodeiros. As canções costuravam a trama, estruturadas a partir de lances como: “bandido entra na casa do pobre e toma um susto / o ladrão foi lá em casa, quase morreu do coração / apiedado ante a miséria com que se deparou, desce o

morro clamando aos policiais para que o prendam / ‘pega eu, pega eu que eu sou ladrão’”.

O meu reencontro com alguns daqueles meninos, anos depois, se deu de modo não menos inusitado. Estava no cemitério do Caju para o enterro de um tio querido e, como o velório se alongava por um tempo maior que o esperado, decidi afastar-me daquela situação angustiante e passear um pouco pela região. Foi nesta prosaica caminhada que encontrei acidentalmente dois ex-integrantes do grupo. Alegres com o encontro fortuito, os meninos, que já se mostravam adultos, deram-me conta do que faziam os demais: um agora trabalhava em uma oficina de automóveis da região; outro virara pescador, saindo nos pequenos barcos ainda existentes na comunidade local; uma atuava como secretária de uma pequena empresa; um outro se virava como traficante de drogas; e assim por diante. Contudo, para além da alegria de revê-los, chamou-me a atenção o fato de carregarem algo que nos marcava, que nos identificava, um algo que certamente também estaria perceptível em mim, como se o espaço conquistado pela experiência em comum ainda estivesse ali, presente, pronto a ser revisitado a qualquer momento.

O modo de constituição desse lugar estético a partir de experiências artísticas, tal como se dera com aqueles meninos, o espaço poético, local de encontros e descobertas, que solicita cuidado e revisão permanentes, tem, desde então, me despertado o interesse. Algumas respostas possíveis podem ser formuladas, sem a menor pretensão de esgotar a questão, mas, ao contrário, com o intuito de abri-la, de fomentar a investigação e o pensamento sobre o assunto.

### *Arte como Experiência da Arte*

A dimensão de experiência atribuída ao ato teatral nos tempos que correm nos convida a pensar na perspectiva histórica deste fato, o que pode ser desdobrado em algumas questões: Como compreender, em face das atuais condições históricas, a noção de arte como experiência? De que modo esta configuração experiencial da atividade artística pode ser pensada relacionando-a às alterações na forma de percepção das coletividades humanas? Neste sentido, como compreender a pertinência de uma proposta artística que convida o participante do processo a disponibilizar-se para um modo de atuação que ultrapasse a barreira da dimensão lógico-racional e que permita saborear os des-caminhos da experiência com a arte?

A palavra *experiência*, advinda do latim *experiri*, traz consigo o sentido de provar. “O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia” (Bondía, 2002, p. 25). O que nos

sugere a noção de colocar-se em risco, de embrenhar-se em zonas desconhecidas, de cruzar regiões perigosas, e que nos possibilita pensar a experiência poética como perda na linguagem, como invenção de possibilidades de fazer soar o desconhecido, o não dito, como percurso de produção de conhecimentos e de subjetividades. O que não tem nada de irracional e muito menos de confusão, mas que se afasta da razão instrumental e instaura o prazer de um procedimento que se contrapõe ao modo meramente operacional de ver, sentir e pensar o mundo.

A alteração na forma de percepção do homem moderno, como indica Benjamin (1993), em sua análise das alterações na vida social observadas a partir de meados do século XIX, pode ser intrinsecamente relacionada à perda da capacidade do indivíduo de engendrar experiências significativas. Este empobrecimento da experiência pode ser compreendido, especialmente, pelo estabelecimento de uma vida cotidiana marcada pelos choques da vida urbana nas grandes cidades, pelas modificações no âmbito do trabalho e pela instauração de determinado padrão estético nos vários meios de comunicação.

Ante a crescente urbanização das metrópoles, a vivência do homem moderno – exposto a tensões e perigos no turbilhão do tráfego, em que os novos meios de transporte disputam as ruas com os pedestres – faz forte apelo a um modo operativo da consciência, que se ocupa em aparar os choques da vida diária, e coloca em risco a própria possibilidade de engendrar experiências, já que a psique volta-se inteiramente à resolução das tarefas e impasses do cotidiano. Lançado no isolamento de seus interesses privados, o indivíduo vê a multidão como ameaça constante, ou pela inexistência de um espaço público convidativo, ou pela perda da singularidade ante a standardização dos comportamentos.

A percepção sensível do indivíduo, desde a instauração dos ditames da vida moderna, está premida por uma vivência urbana marcada pelos choques do cotidiano, pela padronização gestual, pelo consciente assoberbado e pelo desestímulo à atuação de outras formações da psique. Resta-lhe o empobrecimento da experiência e da linguagem. Ameaçado, vigilante, fugidio, voltado para seus próprios interesses, o homem moderno mostra-se inapto, seja para perceber o olhar que lhe é dirigido, seja para retornar o olhar que lhe é lançado pelos objetos e pelos outros. A razão operacional passa a tomar sempre a frente, calculando e catalogando os acontecimentos, protegendo-lhe de embates físicos e emocionais desagradáveis.

Os acontecimentos dispersos de um cotidiano fragmentado e funcional, bem como a overdose de conteúdos informacionais prioritariamente veiculadas pelos meios de comunicação, privilegiam uma operação psíquica meramente instrumental, em que o consciente se

desdobra para receber e catalogar eventos. Este treinamento diário e intermitente para uma atuação exagerada do consciente torna a psique pouco disponível para engendrar produções sensíveis, para além do mecanismo de estímulos e respostas rápidas que fazem apelo a uma racionalidade operacional.

A mudança na percepção inibe a produção de memória – traços mnemônicos inconscientes – e dificulta o acesso frequente aos conteúdos esquecidos, fundamentais para a elaboração da experiência. A memória, para Benjamin, constitui-se justamente pelos fatos significativos que não foram filtrados pelo consciente e são lançados nas profundezas da psique. Esses conteúdos, ao virem à tona, trazendo imagens do passado, incitam o indivíduo a debruçar-se sobre as situações vividas e a “chocar os ovos da experiência”, fazendo nascer deles o pensamento crítico.

Benjamin acredita numa oposição entre a memória e a consciência que é similar à distinção entre memória voluntária e memória involuntária na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Para ambos, a experiência ocorre quando traços mnemônicos inconscientes na memória são despertados, casualmente ou não, por algum acontecimento ou objeto exterior, realizando num instante uma feliz junção de significados capaz de modificar o rumo de uma vida, de uma história. (Palhares, 2008, p. 78)

As alterações na percepção solicitam, desde o advento da modernidade, procedimentos artísticos modificados para provocar a irrupção da memória involuntária. Somente uma recepção distraída, em que o consciente seja surpreendido, pego desatento, poderia se deixar atingir pelo instante significativo em que, na relação com o objeto artístico, o olhar nos é retribuído, nos toca o íntimo, e faz surgir o inadvertido, trazendo à tona experiências cruciais do passado. O encontro com a arte se coloca, desde então, fundamentalmente vinculado à proposição e à produção de experiências.

A psique lança para o esquecimento o que não consegue abarcar totalmente, pois marcado por fortes impressões. “O mecanismo geral de defesa não anula as fortes impressões; ele apenas as põe de lado” (Reik, *apud* Benjamin, 2006, p. 447). A memória, cuja função é proteger essas impressões, traz à tona os conteúdos do passado para serem elaborados à luz do presente. “Uma espécie de desordem produtiva é o cânone da memória involuntária” (Benjamin, 2006, p. 246). Para Proust, o acesso a essas formações inauditas, lançadas às profundezas da psique como elementos da memória, pode acontecer repentinamente, sendo tiradas do “sono muito vivo e criador do inconsciente” quando “mãos adormecidas se apoderam da chave certa, inutilmente procurada até então” (Proust, *apud* Benjamin, 2006, p. 447). Seria, no entanto, inútil tentar evocar esse passado através da lembrança,

pois aquilo que é fornecido pela memória voluntária, a memória da inteligência, não conserva nada dele. “É trabalho perdido procurar evocá-lo; todos os esforços da inteligência são inúteis. Ele está escondido fora de seu domínio e de seu alcance” (*idem, ibidem*).

Os *choques* provocados pelo cotidiano tenso da vida moderna – tal como os *traumas* para Freud – acarretam uma fratura na experiência e na linguagem, pois fazem convite a uma função psíquica meramente funcional.

A ampla capacidade de lembrar e de contar, de atribuir sentido aos fatos do cotidiano, remete, aponta Benjamin no ensaio “O Narrador” (cf. Benjamin, 1993), a uma sociedade diferente da capitalista, calcada em outros padrões de relações humanas e em outros ritmos de trabalho e de descanso.

O estímulo cotidiano frequente a uma atuação hiperbólica da consciência deixa a psique pouco disponível para uma percepção sensível que ultrapasse o mecanismo meramente instrumental.

Assim opera o indivíduo na modernidade, em sua relação quer com os acontecimentos cotidianos, quer com as variadas produções artísticas e culturais. O que indica a necessidade de efetivação de outra narratividade, outra abordagem dos fatos e ficcionalidades que, em particular, estabeleça contato com os conteúdos inauditos da memória involuntária.

Essas mutações culturais e históricas são lentas e não seguem mecanismos deterministas, mas elas não podem ser eliminadas por boa vontade ou decisão pessoal. Assim, mesmo que se lamente o desaparecimento das formas tradicionais de contar, o desaparecimento das lembranças compartilhadas e de uma memória coletiva [...], o desaparecimento da escuta paciente e respeitosa dos anciãos, o desenvolvimento capitalista e técnico contemporâneo torna ilusória qualquer volta a essas formas comunitárias de vida, de lembrança e de narração (formas que são idealizadas com facilidade retrospectivamente). Trata-se muito mais de inventar outras formas de memória e de narração [...]. (Gagnebin, 2008, p. 61)

Benjamin não clama por uma volta nostálgica ao passado, e saúda outra narratividade, tomada como uma trama de espaço e tempo que se abre como precipício, convidando o atuante a um mergulho em si mesmo.

O vislumbre desta outra narratividade se dá a partir das ruínas e pedaços da narrativa tradicional, propondo uma nova aproximação com a dinâmica do lembrar e do esquecer, e colocando em tensão o que se mostra em face do que não está dito. Uma forma de narração, análoga à do inconsciente, em um estado de espírito não dirigido pelo intelecto, sem nenhum sentido previamente estabelecido, sem nenhuma coerência e nenhuma finalidade definida *a priori*. E que possibilite saída de uma vivência ensimesmada, repetitiva, *sempre-igual*, que

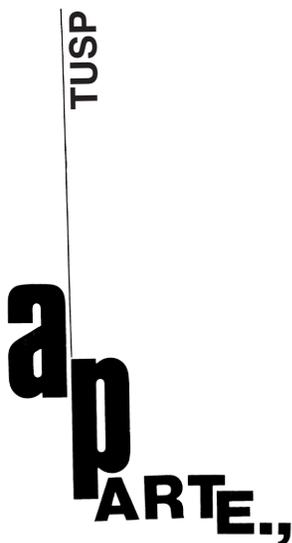
interrompa o círculo vicioso de uma história que não faz outra coisa que não repetir o passado, pois se ausentou do presente e abdicou do futuro. Uma narratividade que não remonta à comunidade de ouvintes pré-capitalista, mas que, de outra maneira, tira o indivíduo da clausura.

### *Referências Bibliográficas*

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº 19, 2002, pp. 20-28.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin: Memória, História e Narrativa”. In: *Mente, Cérebro e Filosofia*, São Paulo, Duetto, 2008, nº 7, pp. 59-67.
- MEIRIEU, Philippe. “Le théâtre et la construction de la personnalité de l’enfant: de l’événement à l’histoire”. In: CRÉAC’H, M. *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec le public*. Lyon, CRDP, 1993.
- PALHARES, Taisa. “Benjamin: Experiência e Vivência”. In: *Mente, Cérebro e Filosofia*, São Paulo, Duetto, 2008, nº 7, pp. 76-81.

# TEATRO UNIVERSITÁRIO?

FRANCISCO SERPA PERES



Quando ouço a denominação “teatro universitário”, o primeiro pensamento é “teatro feito por universitários”. Mas me pergunto: que universitários?

Por que tal termo? O que difere o “teatro universitário” do “teatro comunitário”, do “teatro religioso”, ou de outro qualquer que leve a designação do público que o realiza?

Os dois grandes ramos do teatro comumente definidos – teatro amador e teatro profissional – são um pouco mais claros em suas distinções: um quer o prazer do fazer teatral, o outro agrega a isso o fator econômico. Mas e o teatro universitário? Enquanto estudante de teatro na universidade, eu fazia teatro universitário?

Também não me convence dizer que teatro universitário seria aquele “feito por estudantes universitários” – jura? – “de outras disciplinas: engenheiros, arquitetos, físicos...” Não deveria ser então classificado como teatro amador?

Não seria característica do teatro universitário ter atuantes que, além de conhecer suas disciplinas de formação, ainda dispõem de tempo e vontade para dedicar-se ao fazer teatral?

Que interesses levariam um matemático a sair de seu universo e adentrar o mundo da interpretação, a criar outra pessoa? E, se é o que quer, porque não cursar uma escola de teatro?

Longe de purismo ou sectarismo, propor tais perguntas é buscar o porquê de classificar um teatro feito dentro da universidade como teatro universitário, o porquê de um aluno estranho ao curso de teatro buscar tal atividade e o porquê deste teatro distinguir-se do amador e do profissional – ao menos em sua denominação.

O ator de teatro universitário deveria ser mais aguçado em seus questionamentos artísticos que um ator de teatro amador ou de teatro profissional? Ou sua atividade seria como um *hobby*, um passatempo, um alívio às toneladas de informação que ele recebe da universidade? Ou, ainda, entrar em um grupo de teatro na universidade durante seu curso vai ao encontro de uma necessidade sua de observar o mundo por outros ângulos, de enriquecer-se com experiências que possibilitam um adentrar mais profundo na vida?

Enfim, o que é teatro universitário e quem o faz, por que motivos e em que âmbito são inquietações que tenho já a algum tempo, desde que as atividades do TUSP começaram a acontecer nos *campus* do interior, locais em que outros estudos são priorizados e onde teatro é um entretenimento que concorre com o cinema, festas e rodas de cerveja.

E o texto de Martin Wiebel, de 1966, “Dez Teses sobre o Teatro Universitário”, coloca justamente em questão especificidades e semelhanças entre este e as duas outras modalidades de teatro, abrindo caminhos bastante instigantes, me parece, para o universitário:

- » Distinguir a atuação destes atores da que se faz presente no teatro profissional;
- » Ser uma ação social de caráter coletivo, comunitário;
- » Ser adversa à pirotecnia e ao pseudovanguardismo;
- » Buscar na deficiência técnica e estilística um diferencial;

Talvez as respostas a toda as minhas inquietações estejam aí, escondidas e codificadas nestes postulados. De qualquer forma, em minha opinião, dentre todas as reflexões que Wiebel levanta, duas efetivamente definem o que viria a ser o “meu” teatro universitário:

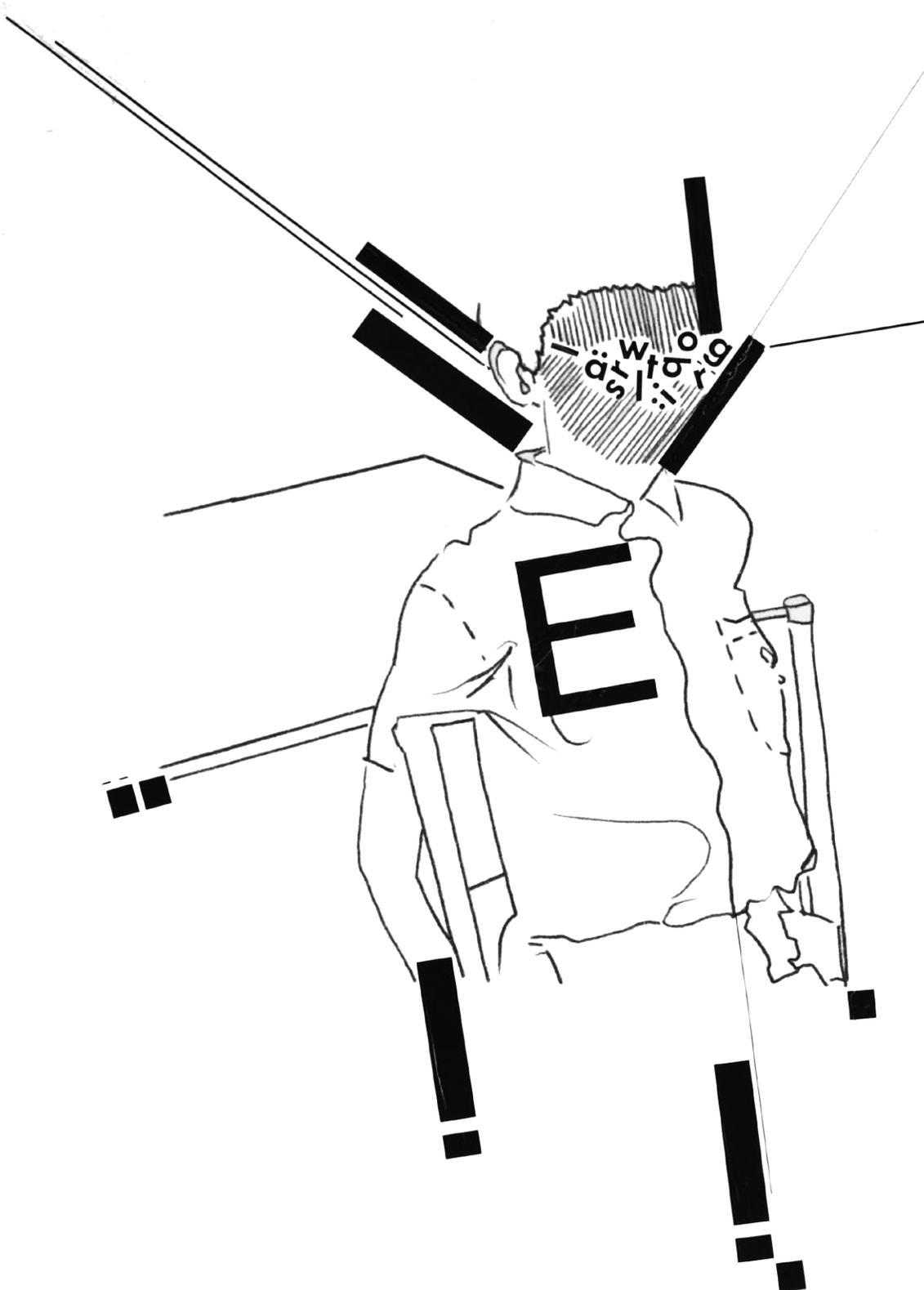
- » A experiência estilístico-artesanal com os meios teatrais, buscando a mais alta perfeição.
- » O comprometimento do nível da crítica social com suas possibilidades de trabalho em equipe.

A experiência de partilhar a construção artística nos grupos universitários seria uma espécie de “balão de ensaio” no qual o participante descobre caminhos de trabalho nos quais o processo é mais importante que o produto – talvez uma espécie de pedagogia do cidadão.

A partir dessas duas ideias, que fecham estrategicamente o texto, começo a pensar que este teatro universitário de que tanto falo e ouço

esteja algo apartado do teatro amador e do profissional, carregando qualidades e deficiências que podem aparecer também nestes, mas sendo possuidor de um caminho de misturas, heranças e desejos que lhe é de todo peculiar.

Acima de tudo, porém, ainda é teatro feito por universitários – com todas as consequências que isto pode trazer.



teatro **MAIOR** feito para menores

**DIB CARNEIRO NETO**



Que rumos o teatro feito para crianças está tomando no Brasil, diante de tantas mudanças na sociedade, diante de tantos novos recursos de linguagem competindo com a dramaturgia? O tempo de duração de um espetáculo tem de ser revisto, sob o risco fatal de esvaziarem-se as plateias? Está mais difícil conseguir elenco? As dificuldades de produção continuam inalteradas ou as leis de incentivo têm abarcado o teatro infantil em seu limitado espectro? O preconceito diminuiu? Reunimos um grupo de bem-sucedidos realizadores deste segmento para uma conversa sobre tudo isso. Compareceram ao debate, numa invernal manhã de sábado em São Paulo: Ilo Krugli, veterano autor e diretor do Grupo Ventoforte (*O Mistério do Fundo do Pote*); Vladimir Capella, autor e diretor premiado, cujos mais recentes sucessos são *O Colecionador de Crepúsculos* e *Meu Amigo Pintor*; Ângelo Brandini, autor e diretor do grupo Vagalum Tum Tum (*O Bobo do Rei*) e palhaço dos Doutores da Alegria; Amauri Falseti, autor e diretor da Cia. Paideia (prêmios Femsa e APCA de melhor texto adaptado por *Com o Rei na Barriga*); Cláudia Vasconcellos, dramaturga também premiada por espetáculos como *Assembleia dos Bichos* e *O Tesouro do Balacobaco*, e Alvisé Camozzi, italiano radicado em São Paulo, o mais recente praticante de teatro infantil deste grupo (*O Pequeno Samurai* e *O Astronauta*). Aí vai:

**DIB CARNEIRO:** *Eu queria começar perguntando o que mudou nas plateias mirins desde que vocês começaram a fazer teatro infantil. O que percebem na criança de hoje que não havia no começo da carreira de vocês?*

**VLADIMIR CAPELLA:** A diferença é que, até bem pouco tempo, quando a família ia ao teatro, os pais levavam a criança de sete anos e a criança de doze, e isto mudou completamente: as de doze anos agora rejeitam o espetáculo infantil. Naquela época, não. Criança era criança até mais tarde... E isto fez surgir esse segmento de teatro jovem, para a juventude, para os adolescentes. O mundo mudou, mais informação, televisão, internet, redes sociais...

**ÂNGELO BRANDINI:** É a velocidade das coisas que se alterou. Teatro é orgânico, precisa de mais tempo, só que a galerinha é pilhada demais para sentar numa cadeira e assistir a alguma coisa muito demorada. Hoje eles realmente ficam adultos mais rápido... No meu caso, trabalho há bastante tempo com os Doutores da Alegria. Nos hospitais, o nosso contato com as crianças tem de ser muito intenso, olho no olho. E mesmo lá elas estão muito pilhadas. Então, eu não sei se isso é bom ou ruim, mas o que tento fazer é um teatro que consiga alcançar crianças pequenininhas, de cinco anos, de doze, de quinze, de vinte, a babá que vai junto, o avô que leva todo mundo. Ou seja, isso forçou a gente a dar uma redirecionada nos espetáculos.

**AMAURI FALSETI:** Nós da Paideia trabalhamos muito com escolas públicas. Nesse universo, não só a criança mudou, mas a escola, a família, o professor. Felizmente somos artistas para acompanhar essas mudanças. A dramaturgia não funciona mais “tranquilamente” como antes. Deram hoje à criança uma independência que faz mal a ela. Ela fica sem ombro, sem parceiro. Surge a violência dentro da escola, os preconceitos...

**CLÁUDIA VASCONCELLOS:** Eu acompanho algumas leituras para crianças em bibliotecas públicas. Quando o trabalho é bem direcionado e a fabulação bem feita, as crianças gostam, não importa se já são um pouco mais velhas. Mas tem de haver um trabalho prévio com elas, as coisas não acontecem espontaneamente hoje. Você tem de trabalhar, incentivar, aí elas abrem um olhar para aquele livro, aquela história, e acontece a interação. E algumas escolas que entenderam isso até melhoraram a qualidade de aula em todas as outras disciplinas. Então acho que é uma questão de educar essas crianças para o teatro. Sim, elas querem crescer antes da hora, mas ainda têm sede de histórias.

**ÂNGELO:** Porque na essência ela continua sendo criança.

**ILO KRUGLI:** Sobre isto estou seguro: a criança não mudou em sua essência. Um exemplo é que faço determinado espetáculo infantil há quarenta anos e as reações das plateias são sempre muito parecidas.

Por exemplo, as crianças muito pequenas se desprendiam do colo da mãe e vinham engatinhando até o palco, fascinadas, curiosas. Quem disse que isto parou de acontecer? De jeito nenhum. Isto é a essência de ser criança, não importa a época. O que ocorre é que estamos vivendo um momento dramático, não só com o teatro: está havendo a mercantilização de tudo. Tudo virou produto. Me ligam dos jornais querendo saber para qual faixa etária meu espetáculo é destinado. O que é isto senão querer transformar minha peça num produto? Eu me chateio muito.

DIB: *Você não acha, Ilo, que seus espetáculos são muito longos para o ritmo das crianças de agora?*

ILO: E quanto tempo tem de ter um espetáculo? Tem fórmula? Ao contrário, fiquei feliz de ler outro dia, numa crítica, que eu, como encenador, não abro mão do meu tempo. Não abro, mesmo.

CLÁUDIA: Tempo é relativo. A criança vai acompanhar de qualquer jeito uma boa história. Na Alemanha, eles têm centros de teatro só para crianças e jovens. Lá, uma peça pode durar duas horas ou mais, com intervalo para o lanchinho, por que não? As crianças comem e voltam.

ILO: Pois é isso mesmo. Não há limites. Podemos fazer um espetáculo em série, que dure uma semana, e fazer a criança ficar voltando diariamente para ver a continuação da peça. Por que não?

ÂNGELO: Trabalhando já há quinze anos dentro dos hospitais, aprendi que o tempo tem de ser usado para causar alguma transformação na criança, deixar nela alguma marca, estimular um outro olhar, diferente daquela adversidade que ela está vivendo com sua doença. Então, isto me fez aprender que tenho um tempo para começar, um tempo para desenvolver e, depois, para fechar a ideia. É muito importante entender e levar isso para o teatro, ou seja, fazer a criança chegar num determinado estado e acabar o espetáculo, a apresentação, a fábula, deixando-a naquele ponto. Se você demora, passa desse ponto, a criança retrocede no impacto, na fantasia, na imaginação. Nos hospitais, ela está num estado de passividade. Você tem de sair do quarto dela, deixando-a de alguma forma diferente desse estado, senão sua apresentação não valeu de nada. Assim é no teatro infantil. Tem de saber parar e deixar que a plateia continue com aquela fábula na cabeça e vá pra casa pensando naquilo.

ALVISE CAMOZZI: Eu também me preocupo com o tempo e concordo muito com o que o Ângelo falou sobre transformar as crianças. Não me oponho a usar recursos que outros meios estão usando, como vídeos, filmes, eletrônicos de todo tipo. Não temos mais esse cotidiano de contar e ouvir histórias ao pé da cama. E não só no Brasil. Sou italiano e meus sobrinhos também não param mais para ouvir fábulas, lá na Itália. Então, o desafio é fazer essa criança interessar-se por algo no

teatro, porque hoje é muito diferente, quase inexistente, a relação dela com o universo ancestral da cultura popular. Temos de colocar outra coisa no lugar disso. O que seria? A cultura *pop*, a cultura urbana, sei lá, algo mais recente.

ILO: Também não podemos esquecer que a criação do espetáculo não é só a história em si, é principalmente o ator em cena, presente, vivo e comunicando-se com os outros. E nisso a criança embarca, assim como qualquer adulto com o mínimo de sensibilidade. Porque a nossa não é apenas uma profissão em si, é uma atitude, uma forma de expressão, o que significa que a criança que vai ao teatro e vê os atores fazendo, refazendo, criando, reinventando tudo sem limites, esta criança vai desenvolver uma disposição e uma energia para, ao longo da vida dela, não engolir teses, saber ter jogo de cintura, reinventar sua própria vida e, sobretudo, brincar muito, em todas as situações, não importa com que idade esteja. Para estar vivo é preciso estar o tempo todo criando. Adorei quando vocês falaram em fábulas ao pé da cama, porque, afinal, quem conta essas histórias, seja a mãe, a avó, a babá, está vivendo vários personagens ao mesmo tempo para a criança, está sendo ator e ensinando a criança toda a magia de reinventar-se. Não é à toa que as crianças pedem para repetirmos várias vezes a mesma parte da história. Morremos, morremos de novo, morremos quantas vezes for necessário. Porque, depois, neste ritual, que bom que é renascer... Isso é a essência de ser criança, que não vai mudar nunca, não importa a época, não importam os valores ou as mercadorias.

VLADIMIR: Com relação à perda das tradições, eu digo que não consigo fazer diferente. Comigo é sempre uma busca no passado, em todos os meus trabalhos, seja resgatando um autor, seja recuperando as fábulas. Não sei fazer nada para frente. E continua funcionando. As pessoas já sabem que meu teatro é assim. E também já sabem que o Ilo faz um teatro ritualístico, sim, mais demorado, longo – é o jeito dele. E não quer dizer que um seja melhor que o outro.

AMAURI: Por causa de tudo que estamos falando, chego à conclusão de que nunca o mundo precisou tanto das fábulas e dos contos de fadas como agora. Às vezes, vou a uma escola e o professor vem logo me dizer que seus alunos só conseguem, no máximo, quinze minutos de atenção. Quando ouço isso, qual o meu desafio? É buscar técnicas de teatro para estender esse tempo, fazer os alunos se interessarem por minha peça por um período maior que os habituais quinze minutos. Se a escola é ruim, se o professor é mal preparado, eu tenho condições de fazer com que o meu teatro não o seja.

ILO: Hoje, o teatro entrou numa linha muito psicanalítica, como se tudo fosse apenas uma questão de conflito. Não fazemos teatro para acabar com nossos traumas, temos de ir além desse ponto. Senão

vamos acabar como nos filmes americanos, em que o cara vira *serial killer* porque foi molestado na infância... Mas, no palco, ver os atores criando, movimentando-se e quebrando a realidade monótona do dia a dia, tudo isso cria condições para as pessoas se projetarem e perceberem que há um mundo imaginário pronto para ser desenvolvido dentro da gente. E que nos transforma.

DIB: *Já ouvi de vários grupos que só fazem teatro infantil a seguinte frase: “Dá mais dinheiro hoje produzir teatro para crianças que para adultos.” Gostaria que vocês opinassem sobre isso: as vantagens e os percalços da produção infantil.*

CLÁUDIA: Do ponto de vista do autor, eu diria que é mais difícil escrever para criança, exige muito mais cuidado, é um teatro muito mais delicado, não adianta só seguir as regras dramáticas... Do ponto de vista de produção, um facilitador é que temos instituições que apoiam com regularidade e frequência, como o Sesc, o Sesi, o Alfa. São canais que nunca se fecham, então os grupos já constituídos sabem a quem recorrer. Fazer parte de um grupo facilita nesse aspecto. Na hora de me inscrever num edital, é mais complicado ser aprovado se me inscrevo sozinha, sem o peso e o aval de um grupo por trás. O histórico de um grupo conta muito nesses programas de patrocínio e fomento. E há outro aspecto: eu acho que o teatro infantil tem um público cativo...

DIB: *Mas, por exemplo, você tem na gaveta um texto de teatro adulto e um de teatro infantil. Quer montar os dois, mas em São Paulo é mais fácil fazer acontecer a peça do teatro infantil, estou certo?*

ÂNGELO: Acho que sempre foi mais fácil o infantil que o adulto.

CLÁUDIA: Mas depende das condições que você quer, você pode montar um espetáculo adulto, *pocket*, dois atores, lá no porão de não sei onde...

ÂNGELO: Mas tem uma questão – que é boba assim, mas eu sempre toco nela –, que é a questão do horário em que acontecem os espetáculos. Essa coisa de ir para o teatro às quatro horas da tarde, eu acho que a galera que só trabalha com teatro adulto não sacou ainda que é um grande lance, que tem muita gente disponível para ir ao teatro à tarde...

CLÁUDIA: É verdade, o horário da tarde pega o público da terceira idade, por exemplo. Os mais idosos têm medo de ir ao teatro à noite, porque temem assaltos, porque o transporte coletivo é mais limitado, esses detalhes... Então eles vão assistir às peças infantis e adoram.

ÂNGELO: É, e você acaba promovendo o encontro – o encontro mesmo – da família... É muito mais legal ir ao teatro com seu filho, você leva a sua avó, leva todo mundo. Resultado: compram mais ingressos. E aí entra na história essa questão, que já abordamos antes, de como se faz para receber todo esse público heterogêneo e fazer

coisas legais para ele. Aí eu queria voltar na história que começou aqui e que eu fiquei até muito feliz de ter ouvido, e achei que estivesse sozinho nessa história, que é a questão de não ter as caixinhas de faixa etária nos jornais e revistas. Se parto do público infantil, quero também, a partir daí, fisgar a plateia adulta. Então, é horrível ter de designar um limite de idade nesse pragmatismo dos roteiros da imprensa. Teatro é para todos.

AMAURI: Uma coisa é importante não esquecer: hoje tem mais gente boa e séria fazendo teatro infantil do que os oportunistas despreparados de muito pouco tempo atrás. Antes, se havia uma estreia do Capella, todo mundo corria pra ver, pois era certeza de qualidade. Agora, temos mais Capellas, mais grupos sérios, com uma continuidade de trabalho que garante a qualidade. Eu tenho medo da palavra “fácil”, acho que não é fácil fazer teatro, nem o adulto, nem o infantil.

DIB: *Por que tem mais gente boa fazendo? Aprendeu-se finalmente a fazer teatro para criança, é isso?*

AMAURI: Mudou o olhar, mudou o olhar... O foco está na seriedade mesmo. Vamos chamar de “profissionalização”... Criaram-se mais critérios. Os editais de fomento deixaram de contemplar só grupos de teatro adulto. Temos mais grupos debatendo, realizando oficinas, criando movimentos. Temos mais parcerias, mais gente pensando o teatro para crianças. E isso tudo se reverte em mais respeito junto ao público também.

DIB: *Todos concordam com o que foi dito aqui: hoje, se você está organizado em grupos, em companhias, em coletivos, é mais fácil fazer teatro?*

CLÁUDIA: Acho que as próprias leis de incentivo dão preferência para grupos que tenham continuidade e tal... Então, por exemplo, se estou com um projeto de minha autoria, eu convido diretor, convido ator e crio o meu grupo,oras!

VLADIMIR: Sou completamente contra, detesto grupo, acho uma neurose – e agora as leis são só para grupos... Eu não sei o que é um grupo, por exemplo, eu trabalho com o [José Carlos] Serroni há anos no cenário e figurino, com o Davi de Brito na luz, com o Dyonisio Moreno na trilha... É uma equipe, sempre a mesma, que cria junto comigo... Isso não configura um grupo? Sabe, essa coisa de grupo, cara, é coisa dos anos 70... Teve uma época em que isso teve sentido, teve mesmo, nos anos 70, mas agora é velho, entende?

ÂNGELO: É só um modo de produção...

ILO: Ah, por favor, vamos ter cuidado... O teatro é e sempre será coletivo! Há formas e formas de organização e de produção, mas o teatro é uma arte coletiva.

VLADIMIR: Sem dúvida, Ilo, estamos falando a mesma coisa. Mas apenas acho que alguns grupos se dão bem e tal, e estou falando do critério para distribuir os apoios.

ILO: É muito difícil manter um agrupamento por tantos anos. É como saber manter um casamento. Fui uma vez falar com o chefe maior do Sesc de São Paulo, o Danilo Santos de Miranda, e ele sabe das minhas histórias todas, como e quando eu cheguei neste país... Ele sempre me vê e vem me beijar a mão. Mas, nesse dia, de repente, ele exclamou: “Mas, Ilo, você é *outsider!*” Até hoje não sei se ele me xingou ou me elogiou... Conto isso porque, mesmo fazendo parte de um grupo, o Ventoforte, tenho muitas dificuldades para conseguir apoio, porque as pessoas me veem assim, como um solitário resistente, um cara diferente. Eu só digo uma coisa: cuidado com os preconceitos, porque a sociedade tem, sim, de se agrupar para lutar. Há períodos em que eu e meu grupo somos destruídos, alienados dos projetos e dos apoios, alijados... E agora o teatro dito comercial inventou de fazer peças com, no máximo, três atores, para viabilizar a produção e as viagens. Imagina. Outra linha que tem feito sucesso é a dos contadores de história. Respeito demais o trabalho deles, que é necessário e importante para a formação fabular de nossas crianças, mas também é outro jeito de garantir uma produção barata. Me desculpem dizer isto, mas é assim. Eu, o *outsider*, não abro mão de trabalhar com um elenco de, no mínimo, seis pessoas e mais três ou quatro músicos. Não abro. Ficam me fazendo homenagens. Agradeço, gosto muito, fico vaidoso, mas preciso mesmo é conseguir fazer meus espetáculos. Uma vez, numa reunião dessas com a classe teatral para discutir as leis do Ministério da Cultura, alguém da plateia saiu em minha defesa, perguntando: “Até quando artistas como o Ilo Krugli ainda vão ter de ficar provando seu talento? Já não era hora de terem um apoio permanente do Estado?” O Antonio Fagundes tentou conseguir patrocínio pra mim numa das empresas, para abater do imposto de renda pela Lei Rouanet. Responderam para o Fagundes: “Mas o Ilo é muito poético...” Não deram o patrocínio!

ALVISE: Até hoje consegui apoio do Sesi e do Sesc para minhas peças. Mas, quanto aos editais públicos, sempre negaram para meus espetáculos adultos. Só consegui com um infantil... E isso quer dizer alguma coisa, não?

ILO: Sesc e Sesi formam um ministério paralelo... Hoje, justamente por causa dessas leis, os grupos proliferaram: onde havia dez, há agora 150... Fica parecendo que o Brasil é o paraíso do teatro. Esses mecanismos criam deturpações e depois o Estado não sabe mais como lidar. Eu mesmo pensava que fazia um teatro independente, mas agora não me encaixam mais neste rótulo, porque minha companhia tem 37 anos...

ÂNGELO: Sim, na visão deturpada das autoridades, o contrário de teatro independente é teatro de grupo... Tenho Lei Rouanet aprovada, mas nunca captei nem um real...

CLÁUDIA: No caso das leis, a gente talvez precise pressionar para que elas se ampliem, no aspecto de maior abrangência do leque de contemplados. Você começa a preencher um edital e vem lá um item: “Justifique a sua peça para a região em que ela será apresentada”. Meu Deus, por que querem que você privilegie algum aspecto regional, se você está criando um texto para que ele seja universal? Isso também é um tipo de afinilamento equivocado num edital... E o lance da exigência das tais “contrapartidas sociais”... Fazer teatro já não é, por si só, uma atividade social?

VLADIMIR: Quando comecei a fazer teatro, eu sempre fui beneficiado por tudo quanto é lei, por tudo quanto é órgão de governo, tudo eu conseguia, e eu acreditava que era por causa do projeto artístico que eu apresentava e tal. Sempre. Mas, de uns anos pra cá, me consideram bem-sucedido, então, não me contemplam mais. Porque “ele não precisa”, entende? Você é punido por ser bem-sucedido...

CLÁUDIA: Não podemos esquecer do que já constatamos aqui – tem muito mais gente boa fazendo teatro, mais grupos sérios do que antes. E os editais continuaram parados no mesmo patamar. Então o que falta é mais verba para acompanhar esse crescimento, essa demanda.

AMAURI: Sim, você tem razão, sinto que é este o problema. Não gosto dessa forma de tachar os grupos... Dentro de cada grupo há diferentes jeitos de organização. Porque os grupos também mudaram com o tempo, não só as crianças, não só o público, não só o teatro e a sociedade. Tudo mudou. É grupo, mas não mais como nos anos 70, é outra coisa. Então acho que as atuais leis de incentivo devem continuar a existir, só que é preciso criar também, junto com elas, outras possibilidades de apoio.

ILO: Vamos saudar os anos 70... [risos]

VLADIMIR: As leis têm de contemplar a diversidade.

AMAURI: Perfeito! Quando pego um edital para preencher, fico assustado...

ÂNGELO: Fora que dá preguiça, não é? Fazer edital... Mas bilheteria não sustenta espetáculo, não é?

DIB: *Vocês falaram um tempão como é muito mais possível fazer infantil do que adulto e agora estão em tom de lamúria? Não entendo.*

VLADIMIR: Na comparação com adulto, continuo dizendo que é mais fácil, mas o motivo é que teatro infantil ainda não importa muito na sociedade... Sai do jeito que sai, e isso, paradoxalmente, acaba facilitando as coisas... É uma seara sem dono.

CLÁUDIA: Muita coisa a gente produz do próprio bolso, então tem mais espaço talvez...

ÂNGELO: Eu acho que tem uma questão aí: ainda há, na classe, muito preconceito contra o teatro para crianças. Associam teatro infantil com falta de qualidade, até hoje...

VLADIMIR: Isso é na sociedade, não só na classe teatral. É social... Ninguém aguenta criança, as pessoas não têm paciência. As pessoas não vão nem assistir porque não aguentam criança, não aguentam barulho, entendeu?

CLÁUDIA: Mas talvez seja uma geração mais velha que ficou parada nesta mentalidade de que teatro infantil não é bem feito. Teatro infantil tem uma qualidade artística hoje incrível. Você trabalha com os mesmos atores... Atores de teatro adulto trabalham em infantil, diretor de teatro adulto está dirigindo infantil, sabe?

ALVISE: Tenho uma filha de cinco anos, portanto eu e minha mulher passamos a frequentar teatro para crianças em São Paulo. Foi assim que percebi que temos, sim, adultos preocupados com esse segmento artístico. Há especialistas, há debates, há grupos consistentes...

VLADIMIR: Outro aspecto a se levantar na comparação entre adulto e infantil é que a fronteira artística entre eles está cada vez mais tênue... Ultimamente tenho sentido assim: o meu teatro é o meu teatro, o de Vladimir Capella – e não sei se é para criança, se é para jovem... O do Ilo também: é o teatro do Ilo, totalmente fora de enquadramento em faixa de idade. Eu saio de casa e vou ver o trabalho feito pelo artista Ilo. Minha peça mais recente esteve no horário das 16 horas, mas quase só iam adultos... Não fui eu que pensei, não fui eu que pedi, não fui eu que divulguei assim... É como se o espetáculo escolhesse um pouco o seu próprio público.

DIB: *O teatro infantil hoje ainda depende muito da venda dos espetáculos para as escolas? Ou a bilheteria comercial do fim de semana já segura uma produção?*

AMAURI: A escola tem um papel importante. Os pais que levam o filho ao teatro são pais diferenciados na nossa sociedade, são exceção, têm condições de pagar ingresso para toda a família. Por isso, as escolas precisam ser mais presentes, usar o teatro como disciplina complementar, como necessidade de formação do ser humano.

ILO: Então, é um projeto de educação, e este projeto de educação quem pode encarar é o Estado, não somos nós...

AMAURI: Sim, esta diferença é fundamental. Cabe à escola educar. Nós temos um trabalho que é de arte, de transformação do ser humano... Mas podemos trabalhar no que sabemos fazer: mostrar para um professor qual é o alcance de uma peça de teatro.

DIB: *E os contadores de história, que o Ilo mencionou há pouco como forma de fazer teatro de baixo custo? Todos concordam?*

CLÁUDIA: O que não tira a qualidade dos contadores, que são incríveis!

ALVISE: O teatro de narração foi moda no mundo há alguns anos...

ÂNGELO: Mas acho que não sobrevive por muito tempo um cara que vai contar histórias no palco só pelo dinheiro. O público infantil

é muito exigente. Eu, como palhaço que sou, por formação até, poderia fazer um espetáculo de quarenta minutos sozinho e me encher de ganhar dinheiro, mas isso não me basta...

DIB: *Vocês falaram também no preconceito que ainda persiste numa ala de atores. Como é hoje conseguir elenco para as peças de vocês?*

ÂNGELO: Eu trabalho com um tipo de elenco bem específico: gosto dos palhaços. Há cinco ou seis anos, era muito difícil conseguir gente com essa formação... Hoje a coisa está um pouco mais tranquila e tenho à minha disposição um número grande de palhaços...

VLADIMIR: Eu também acho que está mais fácil agora. Tem muito mais gente... Na minha época, para conseguir músico, por exemplo, era difícil... Agora você acha músico, acha tudo... Mas continuo tendo prazer extra em trabalhar com gente que está começando. Acho que é um pouco diferente, e é mais gostoso... Mesmo que a qualidade não seja tão boa, eles têm garra, aquela vontade de aprender...

ALVISE: Existe hoje a possibilidade de se fazer pesquisa e de se reconhecer um caminho artístico dentro do setor infantil. Por isso, mudou inclusive a mentalidade do jovem ator que sai da escola de teatro.

AMAURI: Acho preocupante – já que você falou em escola de atores – a quantidade de gente com diploma para um universo tão pequeno. De formação de mão de obra – vamos pôr assim, nesse sentido de mercado. Quanta gente sai da universidade como ator!

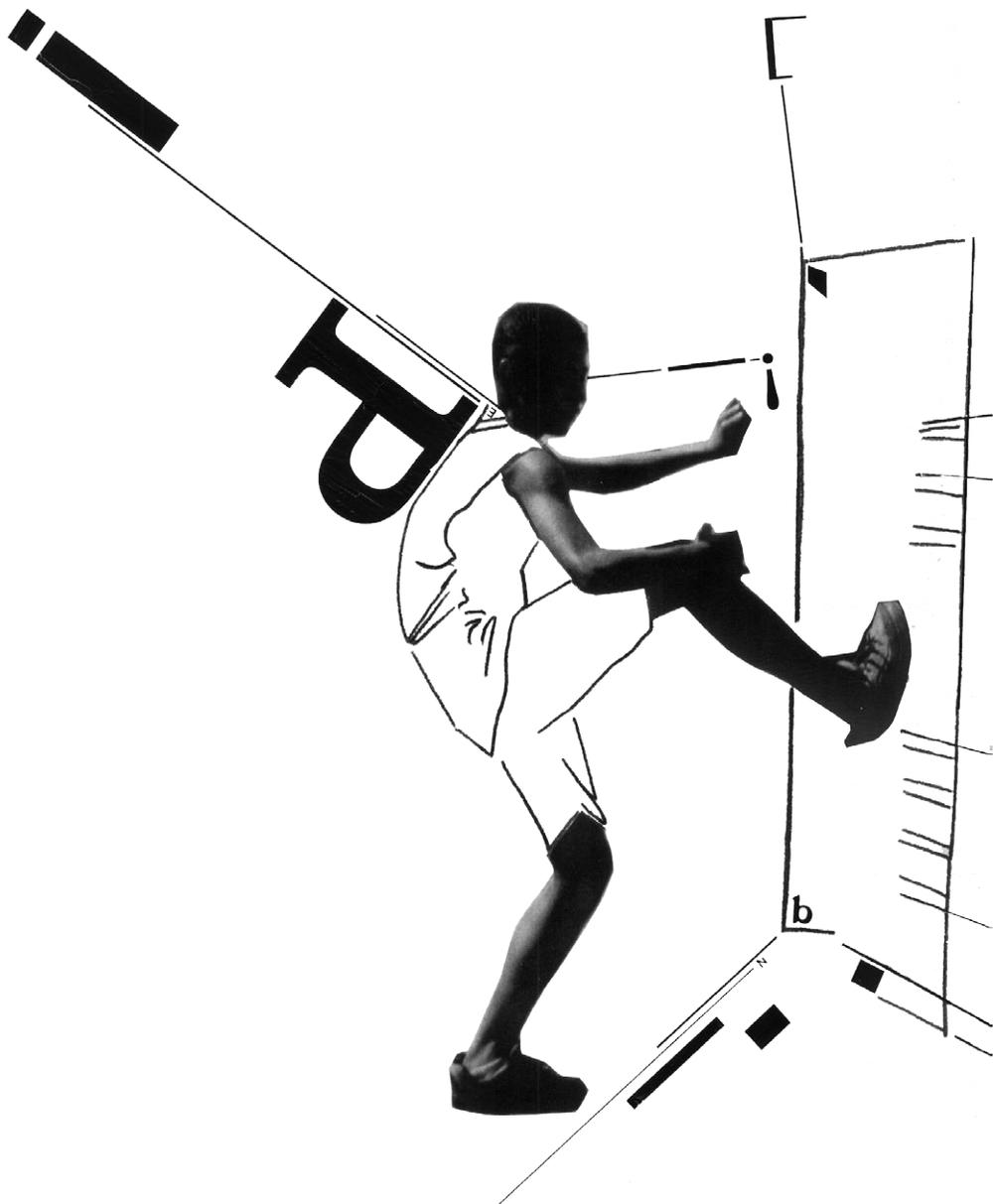
VLADIMIR: Um problema grave desta nossa época é que o ator se perdeu, não sabe mais qual é a sua função... Eles não têm mais esta preocupação, esta consciência. Querem saber do tamanho do papel, ou do tamanho do salário, ou do tamanho da visibilidade...

ILO: Acho que voltamos ao começo da nossa conversa. Porque essa mentalidade da nova geração de atores tem a ver com a nossa sociedade de mercado...

DIB: *Então, em vez de voltar ao começo, vamos fechar o círculo e encerrar nossa conversa. Muito obrigado a todos pela participação. Rendeu, não foi?*

ILO: E ainda vai continuar rendendo em casa, com cada um pensando em tudo isso... [risos]

**QUEM SÃO OS BÁRBAROS?**  
**HUGO POSSOLO**



**A PARTE: A BARBÁRIE ACABOU?**

*Somente escrevo este depoimento porque sei que outros participantes daquele grupo também estão contribuindo. Quando escrevemos o primeiro manifesto, combinamos que ninguém seria o autor daquele texto, uma vez que ele representa um pensamento coletivo. Uma versão isolada ou uma análise fortuita pode descaracterizar aquilo ao que nos propusemos.*

As primeiras reuniões do grupo que mais tarde se denominaria Arte Contra a Barbárie buscavam apenas analisar a situação do teatro naquele momento, final de século, mudança de governo, dificuldades econômicas etc. Queríamos nos aproximar, pois percebíamos, de maneiras diversas, contraditórias e conflituosas, que nós, dedicados ao ofício teatral na cidade de São Paulo, estávamos sem conexão, sem diálogo, isolados em nossos palcos, longe de discutirmos amplamente o sentido político da atividade teatral.

Uma parcela era de integrantes de grupos, outra de artistas e intelectuais sem o mesmo vínculo. Esta segunda turma incluía um grande provocador, Gianni Ratto, que em torno de seus oitenta e poucos anos conseguia instigar o pensamento de todos. Ele não estava ali para liderar nada, muito menos chamava as reuniões, mas trazia a elas muitos elementos agregadores que fizeram com que nos identificás-

semos mais e nos voltássemos mais ao cerne de nossas inquietações.

Passamos a escrever um manifesto, pretexto que direcionou nossas conversas, por vezes cansativas, outras dispersas, algumas raivosas, fuxiqueiras e também, ou talvez por isso mesmo, bem divertidas. Queríamos transformar a realidade e, pela formação intelectual de todos, pela experiência de vida de cada um, sabíamos que estávamos remando contra a maré.

Aquele momento histórico reflete o que vivemos hoje, dez anos depois. Uma forte tendência em abafar qualquer gesto de transformação em algo anacrônico, como se a atitude revolucionária fosse um pecado de deslocamento no tempo. O que nos anos de 1960 e 1970 eram atitudes virtuosas da juventude e dos artistas, ao final da década de 1990 passou a ser considerado um vício pernicioso do mundo capitalista, que pretendia globalizar-se sem resistências.

Nosso maior embate, embora não fosse nossa maior preocupação, era contra os ditames neoliberais que vinham se tornando o pensamento hegemônico de uma sociedade cada vez mais acomodada. Um contexto bastante difícil para gerar uma provocação que ecoasse ou que resultasse em alguma transformação, mínima que fosse, e que pragmaticamente também justificasse nosso esforço.

Foram bem mais de seis meses até que o texto, de pouco mais de uma página, fosse concluído. Foi um manifesto discutido linha a linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula.

Mas faltava o título.

Ele seria determinante para a exposição pública da síntese do pensamento ali embutido. Quase outros seis meses se passaram até chegarmos ao título “Arte contra a Barbárie” – e não vou revelar o culpado pelo nome! As discussões já estavam desgastadas e o aceitamos, mais por cansaço e falta de opção que por dar o sentido exato do que pretendíamos.

Divulgamos e convocamos imprensa, artistas, produtores e grupos de teatro para o lançamento do manifesto, no Teatro Aliança Francesa. Acredito que teve mais impacto do que esperávamos.

Uma frase, diz minha lembrança, calou fundo: “Cultura é prioridade de Estado”. Aquilo retirava aquele sentimento de culpa que sempre temos quando estamos diante de governos que relegam a cultura ao quinto plano, com a justificativa de que país pobre tem outras prioridades, como segurança, saúde, educação etc. – como se tais questões fossem desligadas entre si!

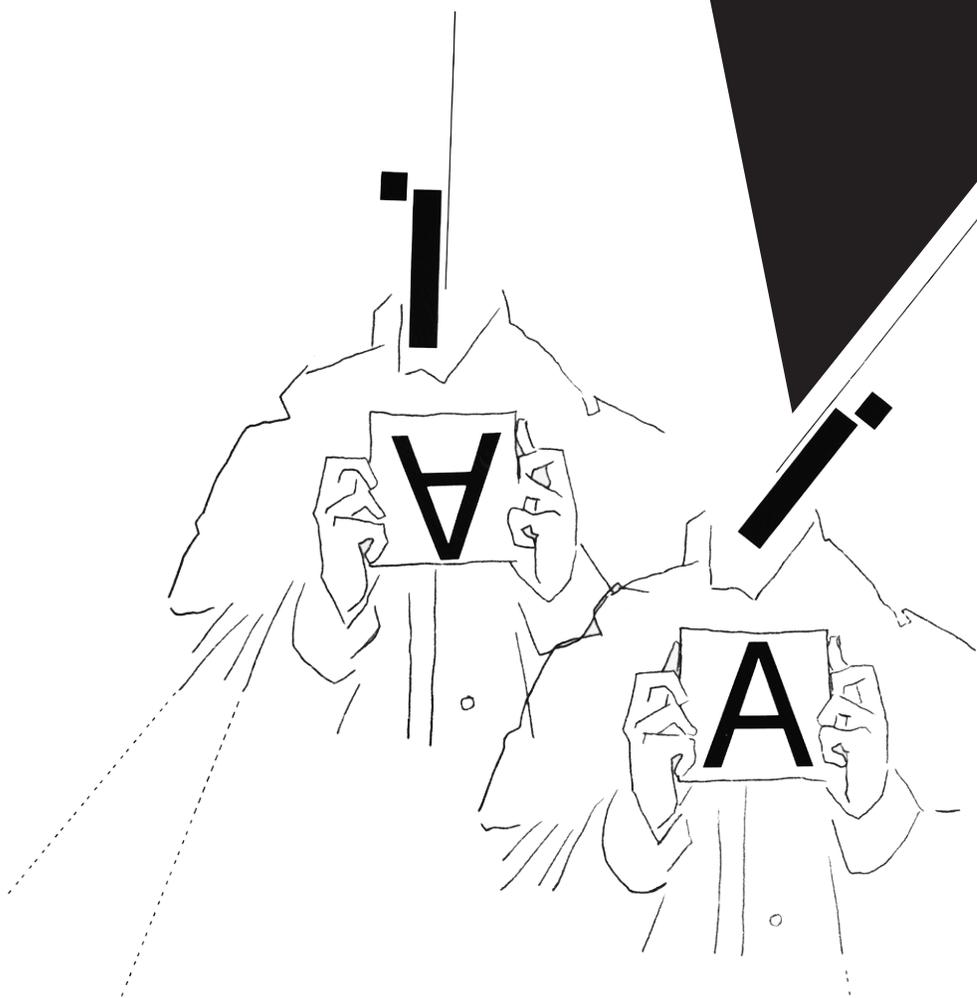
Outro ponto que, creio, deu mais sentido ao Manifesto foi o fato de que, pela primeira vez, ficava claro para a imprensa, população, governantes, que o dinheiro de leis de incentivo fiscal, como da Lei Rouanet, é dinheiro público utilizado em atividades privadas. Nem todos do grupo eram contra a Lei, mas não era essa a questão. Mas tínhamos, como

fizemos, de deixar claro para a opinião pública o que estava acontecendo com os órgãos governamentais de cultura, que buscam isentar-se de seu papel de fomentadores das atividades artísticas e transferir a responsabilidade total para a iniciativa privada, como se o Estado não tivesse qualquer responsabilidade sobre as manifestações artísticas, sobre a identidade e a formação de sua nação, de seu povo.

Avalio, assim como outros parceiros daquele grupo, que o nome “Arte Contra a Barbárie” foi um pequeno equívoco, que sugeria talvez muito mais e que também revelava uma forte contradição. É certo que não queremos a barbárie que o capitalismo vem impondo ao mundo hoje, com violenta desigualdade social, miséria de milhões e favorecimento de poucos, ao preço da formação de uma interesseira classe média prostituída e disposta a fechar os olhos aos conflitos sociais para voltar-se ao consumo alienante.

Por outro lado, somos nós os bárbaros, chamados de anacrônicos por trazermos em nosso DNA a vontade revolucionária (esta semi-morta palavra), como se fôssemos ogros em busca de sangue. Admito que não foi a barbárie que acabou, mas é fato que a globalização chegou a países tão socialmente desiguais como o nosso e que não estamos compreendendo, ou melhor, que não estamos fazendo nada significativo para alterar este quadro.

Muito de nosso movimento inicial perdeu-se pelo simples fato de que não tínhamos mais paciência com os velhos modelos de debate de esquerda, pouco sedutores, pouco provocativos. Em meu parco entendimento, a grande conquista do movimento, não foi a Lei de Fomento, conquistada pelo mesmo grupo dois anos após o primeiro manifesto, mas o quanto ele mostrou que, para enfrentar o pensamento hegemônico, é preciso tempo, paciência e criatividade, sob a pena de que o capitalismo seja mais rápido e mais ágil em nos estagnar.



**TEATRO VOCACIONAL EM ROTEIRO  
FRAGMENTÁRIO SOBRE A NECESSIDADE**

**MARIA TENDLAU**

*Sentou-se numa calçada, tirou do bolso o dinheiro, examinou-o, procurando adivinhar quanto lhe tinham furtado. Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era.*

VIDAS SECAS, GRACILIANO RAMOS

*Prólogo*  
*Projeto Teatro Vocacional*

O Projeto Teatro Vocacional foi criado em maio de 2001 durante a gestão de Marta Suplicy na Prefeitura de São Paulo e teve suas atividades práticas iniciadas em junho do mesmo ano. Originalmente, o projeto propunha formar novos grupos de teatro não profissional e orientar os já existentes através de uma equipe de artistas-orientadores (artistas atuantes no cenário do teatro paulista com um entendimento de pedagogia através da encenação) que trabalharia em rede pela cidade. Tinha por objetivo incentivar uma forma livre e não profissional de fazer teatro e oferecer uma gama de informações que possibilitassem, além de viabilizar a veiculação destas produções, o acesso à elaboração de um pensamento estético consequente.

O projeto atuava dentro de um conjunto de ações que almejavam atender aos três eixos propostos pela Secretaria Municipal de Cultura: sociabilização dos bens culturais, veiculação e difusão de uma produção oculta e elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX. A partir destes pressupostos, o Teatro Vocacional foi formulado para permitir um intercâmbio entre a produção teatral não profissional dos bairros

da cidade e os outros dois eixos demandados pela pasta. Fazia parte de uma política para o teatro na cidade de São Paulo pensada organicamente. Não se tratava de atender a esta ou aquela demanda específica, mas de mover o todo da produção e da fruição do teatro nas diversas esferas da cidade, além de criar novas perspectivas de acesso à linguagem, implementando uma ação robusta nos bairros tanto através do Projeto Teatro Vocacional como do Projeto Formação de Público<sup>1</sup>.

Estas proposições da Secretaria coincidiram com a aprovação na Câmara Municipal da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, o que deu início a uma substancial mudança no alcance do teatro de grupo na cidade, propiciando um cenário de integração das diversas propostas voltadas a tal teatro. Outro fator determinante para a disseminação da atividade teatral na cidade, no mesmo período, foi a criação dos Centros Educacionais Unificados (CEUs). Se no início dessa gestão (2001-2004) havia seis teatros municipais nos bairros, com a inauguração de 21 CEUs, ao final de 2004, a cidade passou a contar com cinquenta teatros equipados e atuantes, que recebiam espetáculos de alta qualidade, tanto do Projeto Formação de Público como de grupos fomentados. Estes espetáculos eram selecionados por um olhar de curadoria que buscava ampliar a recepção de obras com diferentes enfoques formais e de conteúdo. Também diversas sedes de grupo foram criadas e são ainda hoje mantidas, em parte, pela efetivação da Lei de Fomento. Outros espaços municipais, como a Biblioteca Robert Kennedy, a Casa Número Um e o Sítio Morrinhos, acolheram residências de importantes grupos do teatro paulistano, contribuindo igualmente para uma maior disseminação das ações.

O Projeto Teatro Vocacional foi pensado a partir de um paradigma: o teatro amador não é um estágio anterior ao teatro profissional. Este primado pode ser traduzido em duas reflexões. Uma diz respeito à ilusão de que o teatro profissional é o lugar onde as imperfeições de um teatro feito de modo amador são corrigidas. Neste caso, o teatro profissional seria uma depuração do teatro amador, donde

1 Este amplo programa de formação de público que contava com montagens de espetáculos, aulas e debates envolvendo jovens estudantes e a população em geral. O processo pedagógico desenvolvido pelos monitores do Programa junto aos educadores e aos alunos da rede municipal incluía monitorias realizadas antes da assistência dos espetáculos, mediação de debates após as apresentações e oficinas de investigação artística baseadas em exercícios dramáticos que permitissem o contato com os elementos que constituem a cena. Assim, operava-se uma formação gradativa na linguagem, aprimorando a capacidade de conceber um discurso teatral e de interpretar os signos cênicos.

só figurariam os efetivamente talentosos ou aqueles que houvessem adquirido excelência técnica. Isto nos leva a uma situação em que ambos os teatros perdem. Pois imaginar que um é o espelho caduco do outro é tirar de ambos suas especificidades. O teatro amador não deve ser um teatro profissional incompleto, mas um lugar de liberdade, onde a expressão de cada integrante possa ser contemplada independentemente de uma resposta às premissas da tradição ligada ao teatro mais comercial. Pois o que está em jogo nele não é o diálogo com o teatro como um todo, ou com o consumo cultural, mas o debate que se estabelece no presente da cena, seu lastro no cotidiano dos participantes, sua voz viva em determinado momento. Embora pessoalmente acredite que este princípio também seria salutar para o teatro profissional, este segundo têm demandas diversas, às quais deve atender. De todo modo, é fato que o teatro amador se aproxima de um teatro profissional mais investigativo e experimental, mas ainda sim deve ter um lugar específico que o libere de ser preposto do teatro que se insere nos modos de produção vigentes. A segunda reflexão é simples e pode ser escrita em uma afirmação: todos devem ter acesso ao fazer teatral, se o desejarem. Ou seja, o fazer artístico deve ser direito de cada um, independentemente deste “fazer” ser meio de entrada no mundo do trabalho. Por isso, o processo pedagógico, que acompanhava a orientação do Projeto Teatro Vocacional, atuava como ferramenta à coletivização e ao entendimento da estrutura do discurso teatral e não como meio de transmissão de formas predeterminadas, como ensino do “fazer teatral correto” (se é que ele existe).

Nos quatro primeiros anos em que estive à frente do projeto, foram diretamente atendidas cinco mil pessoas. Ao final de 2004, o projeto atuava em 49 equipamentos e a cidade contava com uma política consequente para o teatro. O que interessa mencionar é que uma política pensada de forma articulada viabilizava não apenas a quantidade, mas a qualidade das ações, o que garantia seu enraizamento e continuidade. O Projeto Teatro Vocacional ainda existe na cidade de São Paulo, mas com um olhar um tanto diferenciado daquele da origem. E isto significa dizer que a simples reprodução de primados elaborados na sua implantação não garante a efetividade dos objetivos inicialmente desenhados. Primeiramente, pela ausência de uma política complementar às ações teatrais dentro da Secretaria Municipal de Cultura nas gestões subsequentes. Segundo, porque a retirada do filtro crítico às premissas do projeto pode acenar com a miragem de uma continuidade, ao mesmo tempo em que encobre ou soterra os princípios motores que lhe deram origem.

Sendo assim, as observações seguintes desejam refletir e retomar elementos que regeram a implantação do projeto em 2001, por considerá-los centrais à ação.

*Ato I*  
*Da Necessidade*

*O Teatro é Necessário?*, questiona o título do livro publicado pelo pesquisador franco-argelino Denis Guénoun em 1977. É necessário?

Gosto da coisa posta assim, nos termos da necessidade. Mesmo que, através da questão, partamos em nossas reflexões por caminhos de uma necessária falta de necessidade. E isto apenas pelo esforço de passar ao largo dos discursos preestabelecidos da importância do teatro, que facilmente se tornam armadilhas para uma cristalização. Aparecem, deste modo rígido, desde em um argumento legitimador de políticas culturais mais assistencialistas, até numa possível reserva de mercado implícita e, às vezes, ingenuamente articulada entre os artistas.

O teatro não é necessário. Se o fosse, não seria preciso tanto verbo para defendê-lo. E se, mesmo assim, acreditássemos que ele é necessário, mas, supostamente, tão revolucionário que necessitasse ser isolado numa pretensa falta de necessidade para desarticulá-lo em favor de um poder estabelecido, imagino que uma revolução já teria acontecido. Mas não, não o é.

Guénoun, porém, argumenta pela necessidade. Necessidade do jogo estabelecido na cena, da presença viva do ator diante da comunidade. Em outro artigo mais recente (Guénoun, 2003), ele retoma a questão, em termos mais amplos. Retira o foco apenas do jogo na cena e amplia o recorte para o jogo estabelecido pelo todo da atividade teatral, ou seja, para o encontro entre o público e a representação. Para Guénoun, a convocatória pública para uma reunião é em si um ato político e isto denotaria o sentido intrinsecamente político do teatro. O teatro como ato político assume, nesta condição, sua necessidade. Mas esta necessidade só se evidencia em certos momentos históricos. Momentos em que o comum e a política assumem um papel central nas sociedades. E sim, o comum e a política devem ter papel central nas sociedades. De forma que seria salutar que o teatro fosse sempre necessário. Então, por que não o é?

Porque o teatro necessário não é qualquer teatro. O teatro necessário é aquele que reconhece – considera, faz valer –, no ato da representação, o seu sentido comum e político, tanto do ponto de vista de quem faz como do ponto de vista de quem assiste. Considerando que o ato de assistir a uma representação não figura atualmente, em nossa cultura, como atividade tradicional ou essencial, o sentido político do teatro não pode ser dado apenas por quem o assiste. A representação deve evidenciar este caráter através de sua abertura para o público. O teatro necessário não pode ser hermético, deve ser um teatro com muitas portas de entrada, que permita o diálogo.

Nunca poderia ser um teatro dogmático, estabelecido pela enorme distância entre quem faz e quem assiste. Deve ser um teatro onde o público pode reconhecer-se na representação e também reconhecer-se na assembleia que ocorre a ela.

É este o teatro que conhecemos? Onde está este teatro?

*Pano.*

*Cena II*  
*Teatro Desnecessário*

Que poderíamos dizer do Teatro Vocacional na cidade de São Paulo? Para que serve? Porque existe? Porque pode ser proposto pelo poder público?

Houve um tempo – por volta da década de 1960 – em que o teatro amador na cidade de São Paulo surgia de sua própria necessidade. Havia espaços para seu florescimento. E havia também um diálogo fértil, vivo, entre este teatro e o teatro investigativo e crítico feito em moldes profissionais. Um gerava o outro. A necessidade do diálogo gerava as possibilidades de discurso. Algo se reunia em torno deste teatro, algo potente enquanto debate público. Os festivais de teatro amador que eram realizados – especialmente se pensarmos na figura nacional de Paschoal Carlos Magno como propositor destes, ao final da década de 1950 – eram fóruns de discussão, de geração de pensamento, de fertilização de campos amplos para a criação dos fins culturais necessários aos coletivos. Tinham um perfil muito diverso do que hoje se caracteriza como festivais de teatro amador ou mapas culturais, realizados aqui e ali. As universidades, as escolas, os grêmios engendravam o fazer teatral e faziam aflorar sua necessidade. O teatro amador era um teatro alimentado pela realidade do teatro estudantil e vice-versa. E, então, figurava como cenário destes, a possibilidade de ocupação do espaço público de cultura: suas bibliotecas, seus teatros de bairro etc. O espaço público servia ao público no seu sentido originário. Sentido de ágora, sentido de assembleia de ideias.

Embora de todo necessário, este teatro era de fato desnecessário, em algum âmbito.

*Primeiro Número de Cortina: O Teatro Amador não é Necessário como Estratégia para Resolver Problemas de Violência Urbana*

O teatro pode, em algum nível, ser útil para revelar o sentido da violência, para dar voz aos violentados e para pôr em pauta o ato violento como ato regulatório ou reativo às situações de perigo e de precariedade. Mas se, por um lado, a forma poética expõe e critica

a violência, por outro, deve deparar-se com a própria violência do ato criativo. Violência aqui entendida como força inaugural, crítica e não domesticada. Há sempre algo de transcendente no ato artístico e isto o caracteriza como elemento desestabilizador da ordem, elemento que habita o universo da cultura como atrito, como reagente, e não como elemento de síntese ou de homogeneização. Portanto, de todos os atos de “paz”, o teatro é talvez um dos menos eficientes no que diz respeito à contenção da violência urbana explícita. É lógico que se a pessoa estiver ocupada fazendo teatro (e teatro ocupa bastante), ela terá menos tempo de estar sofrendo atos de violência, ou cometendo-os. Mas o mesmo poderia ser alcançado se ela se ocupasse com um móvel de origami ou pintando um pano de prato – e com um pouco menos de trabalho. É claro que o teatro tem a vantagem de, além de ocupar, poder ser preenchido por conteúdos remetentes a valores positivos e mensagens utilitárias. Mas daí resulta, tenho certeza, não um ato artístico, mas um simulacro da representação teatral.

Porém há um lugar em que, sim, o teatro é necessário para combater a violência. O teatro, assim como a arte em geral, é necessário para viabilizar a reversão de uma expropriação. A saber, a expropriação da linguagem e do espaço público como lugar do discurso. A falta de linguagem é a violência extrema, creio. Aprisiona as pessoas em um isolamento do exterior, mas também em sua própria possibilidade de articulação interna. Lembro-me sempre do personagem de Fabiano de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que não consegue articular nem seu próprio sentimento de violação com os poucos farrapos-peças de seu linguajar. Não é preciso, assim, mais que sua própria incapacidade para mantê-lo cativo e violentado.

GIORGIO AGAMBEN (*nas palavras de Peter Pál Pelbert*): A expropriação do comum numa sociedade do espetáculo é a expropriação da linguagem. Quando a linguagem é sequestrada por um regime democrático-espetacular e se autonomiza numa esfera separada, de tal modo que ela já não revela nada e ninguém se enraíza nela, quando a comunicatividade, aquilo que garantia o comum, fica exposto ao máximo e entrava a própria comunicação, atingimos um ponto extremo do niilismo (Pelbert, 2006, p. 9).

O teatro pode ser necessário como arma contra a violência quando evidencia esta ideia do espaço público como espaço de efetivação da linguagem. Sobretudo como possibilidade de acesso às ferramentas da construção do discurso e, subsequentemente, do pensamento. Mas, para além do acesso à linguagem, o que difere o exercício do teatro de um processo de alfabetização simples é que o discurso na cena já está posto como ação dialética, como exercício claro do comum; ele agrega atores e público na ação do debate, da reflexão.

*Segundo Número de Cortina: O Teatro Amador não é Necessário como Estratégia para Resolver Problemas de Autoestima ou Identidade*

Como exercício de reconhecimento de si e do outro, o teatro pode figurar como um procedimento interessante. O jogo teatral traz em potência uma infinidade de circunstâncias que propõe um encontro consigo e com a alteridade, e arregimenta neste encontro uma possibilidade de convivência. É da natureza do jogo propor regras que auxiliem no confronto dos nossos desejos com o desejo do outro e no exercício conjunto de significação. Mas não é próprio da arte manter-se como parâmetro de uma possível educação para vida em comum. Evidentemente, se lembrarmos da função ritual do teatro em outras épocas e lugares, chegaremos a algum ponto regulatório. Não é, contudo, esta a função que o teatro ocupa nas políticas culturais que afirmam ser o exercício da arte uma forma de resgate de identidades e do respeito próprio nas “comunidades”.

Quando se alardeia a necessidade de trabalhar para a afirmação das diferentes identidades e para a ampliação da autoestima e se pensa a arte como artifício para tal, é como se o teatro figurasse em um lugar estranho. Não que seja ilegítima a busca pelas identidades diversas numa pluralidade cultural, nem de ações afirmativas da diferença, que ampliem a autoestima de diferentes indivíduos e grupos. Apenas não podemos basear a necessidade do teatro neste espaço que é, particularmente, um espaço deixado vazio.

A história destes valores – identidade e diversidade cultural – nas políticas culturais, nos conta sobre sua origem em momentos específicos. Estes valores foram formulados, pela primeira vez, como recomendações internacionais no momento em que se dava o processo de independência de antigas colônias na África e Ásia. O temor de um desequilíbrio causado pela retirada dos governos europeus destes países, depois de terem reiteradamente explorado e inferiorizado a população local, auxiliou a articulação de uma ideia de valorização de culturas nacionais e autóctones. A cultura, assim, aparecia como motor para a consolidação e sustentação dos novos Estados. Ora, não é mais ou menos o mesmo o que operam as políticas culturais voltadas às periferias e zonas de conflito nas grandes cidades? Ampliar a autoestima e afirmar uma identidade como modo de preencher a ausência de governo depois da subtração cotidiana de suas expectativas e peculiaridades?

Então, mais uma vez, deixemos emergir a necessidade traiçoeira do teatro em contraponto às políticas culturais do tipo “*band-aid*” para feridas mais antigas. E formulemos: o teatro é necessário para afirmar a possibilidade de reinvenção contínua de nossas identidades, o exercício de estima ao que é comum, do apreço ao encontro, ao

debate, à formulação do pensamento livre. Pensamento, sobretudo, liberto de qualquer pressuposto identitário rígido.

*Black out.*

*Fragmento III*  
*Política e Espaço Público*

O Projeto Teatro Vocacional, quando iniciou suas atividades, tinha um desafio compartilhado pelos outros projetos do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura: atuar para a expansão (quantitativa e qualitativa) da atividade teatral, legitimando os espaços municipais de cultura como espaços públicos. Esta tarefa se fez necessária diante da progressiva descaracterização destes em seu sentido mais essencial.

O dimensionamento e a garantia do equipamento público na área de cultura como espaço aberto às formulações de pensamento, ao debate, à criação de diferentes discursos éticos e estéticos, deveria figurar como a tarefa primeira de uma política cultural. Um equipamento cultural não poderia nunca ser pensado apenas como espaço educativo, ainda que o seja. Muito menos como espaço de comercialização da produção cultural. O espaço público de cultura deve ser um espaço para o encontro e a fricção dos desejos diante de um horizonte cultural largo e não para a reprodução do que já existe ou para a afirmação do valor mercadológico de uma ou outra expressão poética.

Neste sentido, salta aos olhos a dimensão política que é sistematicamente excluída da configuração destes espaços. Política, entendida aqui como produção humana estabelecida na articulação entre as diferentes individualidades e a alteridade, tarefa do viver junto. Política entendida como espaço de debate e produção de pensamento.

Trata-se da segunda expropriação lembrada neste artigo: a expropriação da política. E não posso deixar de me surpreender quando as Casas de Cultura Municipais de São Paulo deixam de receber o Projeto Teatro Vocacional com a justificativa de que são espaços politizados. Não é da essência do espaço público ser político? E em um espaço onde se produz arte, se produz sentido, se produz pensamento, como poderíamos esperar que não fosse político? Contudo, é isto a que somos levados a crer. Somos levados a acreditar que política resume-se à política partidária; e que arte resume-se ao entretenimento, ao consumo ou à profissionalização. O Teatro Vocacional foi proposto num sentido absolutamente contrário a esta lógica: deveria ser um teatro feito de modo não profissional, desmercantilizado e essencialmente pautado pelo debate de ideias, sem qualquer tipo de restrição a assuntos ou formas. Eis porque deveria ser proposto pelo poder público, como tarefa de uma política cultural.

Aqui vale lembrar que, se pensarmos na ação cultural empreendida pelo exercício do teatro, ambas as expropriações, a da política e a da linguagem, unem-se num sentido comum.

Volto mais uma vez a Guénoun. Para ele, o teatro faz um convite a uma mirada. Somos coletivamente convocados a ver algo no teatro. Para o autor, convocados a ver “as palavras”, uma vez que, a elas, liga-se o modo como nos colocamos diante dos outros e diante do mundo. Ou seja, o modo como nos relacionamos como indivíduos, mas também como parte de um coletivo. Isto está expresso na convocatória feita pelo teatro: um olhar de assembleia sobre o modo como nos colocamos no mundo e no espaço comum. Assim, o teatro atua politicamente ao revelar o exercício da linguagem no espaço comum, no espaço público.

*Light in.*

*Instalação*

*Uma Ação que não se Articula com o Todo de uma Política Cultural é como o Baço de um Organismo sem Ossos*

O Teatro Vocacional existe na cidade; mas, arrisco dizer, seu lastro perdeu-se. A pergunta que resta é: a sobrevivência de um projeto com a amplitude do Teatro Vocacional é necessária para quem?

*Referências Bibliográficas*

GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma Ideia (Política) do Teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

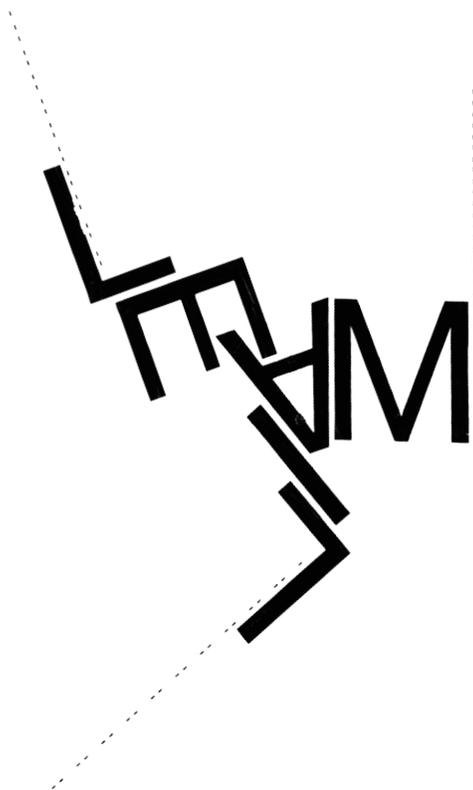
\_\_\_\_\_. *O Teatro é Necessário?* São Paulo, Perspectiva, 2004.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/texto-peterpelbart.pdf>, 2006. Acessado em 22.09.2010.



**SOBRE O TRABALHO DE ENCENAÇÃO  
COM ARTISTAS NÃO PROFISSIONAIS**

**MANFRED WEKWERTH**



**TENTATIVAS  
PARA  
DEBATE**

A Revista *aParte XXI* propõe, na seção Tentativas para Debate, a republicação – com a gentil permissão da Editora Hucitec – de um dos diálogos do livro *Diálogo sobre a Encenação*, de Manfred Wekwerth (pp. 17-18 e 23-47, trad. de Reinaldo Mestrinel, 2ª ed., Ed. Hucitec, 1986), por tratar-se de material que gostaríamos que fosse colocado publicamente em debate junto aos grupos universitários de teatro.

### *Por Que o Diálogo?*

*Entende-se por diálogo em prosa, antes de mais nada, essa forma de conversação cujo objeto é um conhecimento qualquer ou uma discussão científica. O diálogo socrático é disso um exemplo. Sua intenção exclusiva é suscitar, através de questionamentos adequados, imagens e ideias determinadas. E desenvolvê-las até que, por si próprias, se tornem evidentes. Os personagens desse diálogo são fictícios. Todavia, não é aí que reside esta forma de discussão, mas sim no modo como se desenvolve o tema e que, por isso, é denominado filosófico. O diálogo filosófico parece ser menos adaptado ao estágio atual das ciências do que em épocas anteriores da especulação filosófica.*

MAYER'S NEUES KONVERSATIONSLERIKON [Novo Dicionário de Conversação Mayer], 2ª edição, 1871<sup>1</sup>.

1 Enciclopédia publicada pela primeira vez de 1840 a 1852 em 52 volumes pelo Bibliographisches Institut, Leipzig. Teve inúmeras reedições (N. da Trad.).

Eu considero o diálogo muito adaptado ao “estado atual da ciência”. Além da vantajosa possibilidade de exposição de um assunto, seu princípio básico – “não é bem isso, mas sim aquilo” – é útil para representação dos processos dialéticos. Mas ao contrário do clássico diálogo platônico, procuramos evitar atribuir sistematicamente as afirmações corretas a um interlocutor e as erradas ao outro, para que o leitor não as diferencie mecanicamente. A própria investigação da verdade precisa ser representada como um processo, no qual as duas opiniões são colocadas em julgamento. O leitor não precisa expressar necessariamente sua simpatia por um ou por outro interlocutor.

Acerca dos próprios interlocutores, não há muito a dizer, a não ser que não se procurou criar tipos indeterminados. Se um aparece mais como mestre e o outro como aprendiz, isso não quer dizer que o próprio mestre não aprenda ensinando.

MANFRED WEKWERTH  
Berlim, R.D.A., 1956

*Diálogo 1*  
*Sobre o Trabalho de Encenação com Artistas Não Profissionais*

A: Sei que você trabalhou alguns anos com grupos de teatro não profissionais. Poderia falar um pouco, o mais brevemente possível, sobre a encenação nestes grupos? Estabelecer também algumas diferenças em relação ao teatro profissional? Você tem condições de fazer comparações, já que trabalha, há alguns anos, como encenador no teatro profissional.

B: Não deveríamos nos deter em demasia nestas questões de princípio, pois muito antes de existirem princípios, já existiam os grupos de teatro não profissionais.

A: Mas precisamente agora fala-se muito que não deveria haver diferenças entre montagens não profissionais e profissionais. O que acha disso?

B: O que acho? Conheço dezenas de funcionários da cultura que quebraram a cabeça com esta questão. Não conheço nenhum grupo não profissional que tenha discutido seriamente esta “questão existencial”. Mas já que você pergunta tão insistentemente, há tanto semelhanças como diferenças. Os empreendimentos são em princípio análogos: teatro profissional e não profissional pretendem representar uma história em um palco, diante de um público. O público deve ser divertido e instruído. Mas isto é apenas um aspecto da questão.

A: Mas um aspecto importante. Penso na formação artístico-científica do encenador não profissional. Ele precisa ter, em definitivo, uma perspectiva. Muitas coisas da encenação profissional são sem dúvida úteis e podem ser aprendidas pelos não profissionais: por exemplo, divisão das fases da encenação, marcações, agrupamentos, movimento em cena, ritmo, ações físicas. Mas o encenador profissional conta com o ator profissional. Este dispõe de uma formação, de longa experiência no palco, dedica-se exclusivamente à representação, tem um contrato que o obriga a representar e, além disso, deve possuir um talento extraordinário, pois é pago – e bem pago – para isso. O próprio encenador não profissional é amador (uma palavra medonha – até mesmo usada na Alemanha geralmente como insulto)<sup>2</sup>, tem diante de si o ator não profissional. Sem dúvida, há também entre os não profissionais talentos admiráveis. Mas, primeiro, são mais raros, já que estes em geral dedicam-se ao teatro profissional. E, segundo, o teatro não profissional é mais um movimento amplo do que uma elite. Então, o encenador não profissional não pode contar com perfeição artística. E falta a intensidade e regularidade do trabalho esmerado, que exige muitas vezes dos participantes quatro horas diárias de trabalho, durante meses a fio.

2 Vale o registro da pertinência da observação para o Brasil (N. da Trad.).

Estas comparações tolgem necessariamente, de antemão, o trabalho do teatro não profissional? Não é quase regra que o teatro não profissional tem que situar-se abaixo do nível do teatro profissional? O teatro profissional não tem que permanecer sempre o modelo inigualável?

B: Ouvindo você falar, quase se poderia acreditar. Mas, graças a Deus, a verdade é concreta. Na situação atual, as vantagens do teatro profissional citadas por você têm suas desvantagens, e as desvantagens do teatro não profissional, suas vantagens. Importa que cada qual aprenda a utilizar as vantagens em detrimento das desvantagens. Pense-se aqui como é ridícula a aplicação mecânica da fórmula: não há diferença entre teatro não profissional e teatro profissional. Justamente a aplicação mecânica desta fórmula tolhe o trabalho do ator não profissional, já que o situa em posição de inferioridade. É esta fórmula, entendida erroneamente, que o faz erguer os olhos com inveja e misticismo para o deus ATOR. É esta fórmula compreendida erroneamente que dirige seu olhar para a rotina teatral, tão propagada atualmente, em vez de orientá-lo para a realidade. Um disparate. Falemos com alento desta diferença em relação ao teatro profissional. Tentemos tirar proveito precisamente desta diferença.

[...]

Eu não sustento de modo algum que cada um somente pode representar seu próprio tipo social, embora na maior parte das vezes isso fosse o melhor. Quero é afirmar que a arte da observação da vida social real foi enterrada pelo teatro profissional. E que os próprios estudantes representam o que observam com mais vigor e simplicidade do que muitos atores hoje em dia, que de tanto representar esqueceram a realidade. Isso hoje em dia é essencialmente grave, visto que as observações feitas hoje já são superadas por aquelas do dia de amanhã.

A: Isso soa de modo perigosamente abstrato, viu? Tenho tido frequentes experiências com atores não profissionais que têm dificuldade especial em representar a si próprios. E quanto mais se trabalha com eles, mais inseguros se tornam.

B: Então eu posso dizer como você trabalhou com eles: tentou “tirar alguma coisa” deles, como se diz na linguagem teatral. Você tentou sugerir-lhes alguma coisa, para que “eles mesmos se superassem”. Você tentou transformá-los em pessoas completamente diferentes. Saiba que esta postura cabe mais ao âmbito da psicologia do inconsciente do que ao teatro. Certamente um teatro que se perde no psíquico utiliza este método com sucesso: pensemos em Jürgen Fehling<sup>3</sup>.

Eu considero este método de trabalho de utilidade muito limitada para o nosso teatro. E para o teatro não profissional, é inútil.

3 O mais realista dos encenadores do teatro expressionista alemão da década de 1920. Autor de *A Magia do Teatro*, onde expõe suas ideias (1885-1968) (N. da Trad.).

A: Mas você sabe que, afirmando isso, está nadando contra uma ampla corrente: a maioria das nossas montagens não profissionais são “trabalho de uma só pessoa”. Isto é, o trabalho do encenador. Ele representa, os demais o imitam; ele pensa primeiro, os demais depois dele. A propósito, seu grupo também se desmoronou ruidosamente quando você saiu. Ou não?

B: Tome isto como autocrítica. Somente uma vez a teimosia de um ator me forçou a representar corretamente a mim mesmo; tínhamos conseguido um torneiro mecânico que jamais havia pisado num palco. Ele deveria interpretar o papel do operário Pedro em *Os Fuzis da Senhora Carrar*<sup>4</sup>, de Brecht. Expus a ele apaixonadamente uma concepção que previa aquilo que deveria suceder dentro de si. Representei-lhe a paixão com que ele deveria exigir os fuzis de sua irmã: riu-se sonoramente de mim. Perguntou porque deveria gritar tanto; o homem tinha atrás de si um caminho longo e penoso; de resto, alguém que teve que se esforçar toda a sua vida sabe medir com moderação sua fadiga. E, além disso, para ele, Pedro estava mais interessado nos fuzis que na briga com a irmã: ao contrário, evitaria a briga antes de iniciá-la.

Capitulei diante destas considerações “simplistas” e, melindrado, limitei-me a achar juntamente com ele as marcações e movimentos mais sensatos, bem como as pausas mais significativas. Entretanto, ele foi ficando à vontade no papel, exigia tenazmente determinados apetrechos (por exemplo, cigarrilha em vez de cigarro) e contagiava os demais atores com sua ingenuidade provocadora.

Com o tempo, admirei-me com a abundância de gestos que ele oferecia para o papel: eram observações sérias. Ele representava amiúde de modo demasiadamente lento; indiquei-lhe seu ritmo. Com frequência não se encorajava a fazer pausas longas. Tentei animá-lo. Era acanhado, e me contive a duras penas para não forçá-lo (na verdade, mais porque estava ferido na minha honra de encenador!). No fim, tive a impressão de uma grande pobreza, porque achava que tinha feito muito pouco. Bertolt Brecht, que viu a montagem, contratou imediatamente este ator.

Sob a direção de Brecht, ele interpretou imediatamente um segundo-sargento em *Mãe Coragem*<sup>5</sup>. Era especialmente divertido, já que o representou com uma ótica de quem está “embaixo”. A contradição entre sua pessoa privada e o personagem foi fecunda. A rigor, Brecht jamais tentou transformá-lo num perfeito segundo-sargento da cabeça aos pés. Mostrava exatamente apenas os traços de um sargento sabujo que a ele, como operário, pareciam destacáveis: os traços monstruosos.

4 Título original: *Die Gewehre der Frau Carrar* (N. da Trad. ).

5 Título original: *Mutter Courage und ihre Kinder* (N. da Trad.).

A: Um talento singular.

B: Sim. Mas a vantagem deste método de trabalho somente se demonstra verdadeiramente em talentos menores. De resto, nos grupos não profissionais contamos muito mais com talentos experimentados. Com o tempo, deduzi que se deveria pesquisar mais – e isso a cada nova peça. Para cada grupo é necessário um “núcleo” de membros, mas deixar de testar na questão da distribuição dos papéis significa o fim do grupo não profissional. Dever-se-ia negligenciar a grande vantagem de se poder aproveitar a todos?

Nos grupos não profissionais, as vedetes são mais do que improdutivas: são cansativas.

A: Uma boa teoria! Não se esqueça, porém, da prática. Cada “principiante” provoca novas dificuldades: não sabe movimentar-se livremente no palco, tem dificuldades com as mãos, fala em tom monótono, declama ou usa chavões.

B: Você vai rir, mas na minha opinião isso acontece quando não se descobriu as vantagens específicas do teatro não profissional e se coloca a reboque do teatro profissional.

Atores não profissionais com um pouco de talento atuam no palco muito mais soltos do que muitos dos nossos atores profissionais. Com uma condição: que não se tente transformá-los de antemão em profissionais, de modo que deixem de imitar o homem comum para imitar o ator profissional. Vejamos os movimentos “livres” dos atores comuns, movimentos que já trazem da escola de arte dramática: o famoso “gingado”, que deve exprimir elegância; o andar com passos marcados, que anuncia homem importante; o “saracotear” para situações alegres. E com isso deixa de existir a “liberdade”, que passa a ser limitada pelos padrões já fixados. Se não se fez o ator não profissional recordar semelhantes movimentos, deixando-o simplesmente andar, destruindo-se a ideia barata de que tudo no palco deve ser “arte” (isto é, “artificial”), não se terá estas dificuldades.

Aliás, não é fácil destruir o solene respeito pelo palco: esta é uma tarefa central do encenador não profissional.

A: Você acha? E a gesticulação?

B: A mesma coisa. Nossa tradição teatral separa de modo idealista gesto, palavra e movimento. O ator comum defronta-se com o problema de encontrar para cada palavra um gesto “próprio”; sim, para, amor, ódio, alegria e indignação, ele possui gestos a toda prova, transmitidos pela tradição, os quais bem pude observar nas escolas de arte dramática, mas jamais na vida real. A “liberdade” de gesticular de tal maneira torna acanhado o ator não profissional imitador: ele não sabe o que “precisa” fazer com as mãos. Mas como é que se pode mostrar com estes gestos quem ama, odeia, fica alegre? Um operário ou um patrão? Um oficial ou um soldado? Observe-se, por exemplo, um

operário falando: Com que sobriedade gesticula, quanto significado tem cada gesto! O ator não profissional não deve jamais começar com estes gestos estabelecidos pelos atores profissionais. Ele só precisa mostrar, a partir de sua experiência, como se comportaria um determinado ser humano a ser representado. Neste caso, o encenador não deve de modo algum discutir longamente com o ator; ele tem que deixá-lo representar tranquilamente. Em *Um Homem é um Homem*<sup>6</sup>, soldados ingleses tentam saquear um templo tibetano. Um deles entala a mão numa ratoeira e é ferido nos dedos. Então tem que dizer a frase: “Isso será vingado!” O ator não profissional insistiu em dizê-lo não de modo furioso, mas alegre e objetivamente: como soldado, os ferimentos fazem parte dos riscos do ofício; além disso, a até então estúpida questão do assalto ao templo adquiriu agora um “caráter defensivo”: aqui, deve ser vingada uma mão esfolada. Ele representou a sequência, o encenador não ficou satisfeito com o resultado: para ele, a mão ferida tinha a mesma magnitude dos tiros de Sarajevo para a Áustria-Hungria em 1914. Ocasão oportuna para começar, pois, “com justiça”, um ataque mais amplo. O intérprete refletiu um momento. Depois tentou representar esta cena com grandeza e significado histórico: esticou para o céu a mão pintada de vermelho com os dedos encarranchados e manteve-a longamente diante do nariz de cada um de seus companheiros. Que gesto belo, grosseiro, ingênuo!

Quantos atores teriam neste caso cerrado ou brandido os punhos, para expressar seus sentimentos “interiores”! Quantos teriam se arrepiado de apresentar a cena de modo tão “deselegante” e tão direto! Mas a cena foi exatamente mostrada de modo direto e pesado. E raramente senti com tanto prazer as sutis matizes psíquicas como neste caso.

Coitado do encenador não profissional que comprimir as múltiplas propostas ingênuas de seu ator nos moldes da rotina teatral! Coitado, porque toma por incapacidade o acanhamento dos seus intérpretes. Será que na realidade sempre acontece como nas estórias da carochinha? Quantos esforços frequentemente tem que fazer o encenador profissional para levar seus atores a um “acanhamento poético”!

A: É difícil para o artista não profissional voltar as costas para o teatro convencional. Para onde deve olhar? Sei, você dirá, para a realidade. Mas a maioria dos nossos encenadores não profissionais não toma o “natural” e o ingênuo por indigno? Quando recentemente perguntei a um ator: “Afim, por que você anda tanto pra lá e pra cá, como uma pantera, é assim que você faz na vida real?”, recebi a resposta: “Não, mas estou num palco”.

B: Você toca aqui num ponto essencial: a marcação da cena. Aí a coisa parece um pântano: herança do teatro burguês. O arranjo

6 Título original: *Mann ist Mann* (N. da Trad.).

cênico servia e serve ainda hoje para exprimir processos “interiores” enredados, opacos. Com que habilidade o encenador não profissional copia seu colega profissional: “Aqui você precisa fazer um movimento para se aliviar psiquicamente”, “você anda agora de um lado para o outro para expressar suas dúvidas interiores”, “você tem que fazer movimentos para dar vida à cena”. Um disparate! Como seria fácil o encenador não profissional tirar proveito da ingenuidade briosa e artística de seus atores! Ali onde o teatro tradicional precisa de ativações psíquicas idealistas, o encenador não profissional será perfeitamente claro dando motivações concretas: “Você fica sentado ou de pé num lugar, até haver razões para sair dali”. Tais razões são: abrir uma porta, deixar alguém em segundo plano, manifestar algum interesse, ensinar como um professor, de acordo com a exigência de comportamento do seu personagem com os demais. Ou: pertencerão a um mesmo grupo íntimo aqueles que estão solidários de acordo com a situação dada. E isso até que haja motivo para desfazer o grupo.

[...]

Outra coisa que a montagem não profissional desperdiça com irremediável leviandade: a capacidade do ator de falar com naturalidade. É comum ouvir os encenadores não profissionais gritarem no palco: “Mais expressão!”, “Mais intensidade!”, “Mais sentimento!”, “Mais sentido!”, “Não coma o final da frase!” Que pecado, um pecado original do teatro profissional! Por acaso queremos ver nos nossos palcos apenas sacerdotes eloquentes e deputados discursadores? Ou homens em situações precisamente determinadas? Qual a condição para isto, senão a linguagem humana simples? A propósito, ao dizer “fala natural”, não me refiro àquela célebre “impostação” do ator profissional. Pelo contrário, o mérito do falar naturalmente é justamente sua vivacidade.

[...]

Contudo, de todas estas vantagens imagináveis, o teatro não profissional precisa descobrir a principal: a capacidade de representar diretamente situações que se produzem entre os seres humanos, de descobrir as relações concretas das pessoas entre si, muito mais do que os abismos enigmáticos do psiquismo.

A exposição permanente do ator no palco, a “posição superior” no sentido da palavra, cria com frequência a chamada “personalidade cênica”, que somente em casos raros é idêntica à verdadeira personalidade. Em geral, trata-se da ambição de imprimir a todas as situações o cunho pessoal, mesmo quando as situações nada tenham a ver com este cunho. É o truque de impregnar de exclusividade do caráter a toda forma de comportamento, isto é. de tomá-lo inimitável. Algo semelhante pode ser útil para um teatro idealista. Refere-se aos tipos inimitáveis que pretensamente fazem história (e também estórias); aos

homens insubstituíveis em qualquer situação. Sim, o prazer de seu público é alimentado por estas fontes. Um prazer barato!

Estados entregues à produção de um novo prazer no palco: a alegria na grande e incessante produtividade do cotidiano. Nossa atenção extrapola os grandes personagens, visa a sociedade que os produz. Para nós, o indivíduo é a multiplicidade das relações. Não acreditamos mais nos solitários que transformam o mundo. Transformemo-lo nós mesmos!

Todavia, isso exige atores que – pode parecer grotesco – tomem novamente o teatro mais simples (o que não é fácil). Atores que percebam que o convívio perceptível entre as pessoas é mais interessante que a vida interior: que não mergulhem nos abismos impenetráveis da alma, mas que observem e representem as relações explicáveis que os homens estabelecem uns com os outros. Atores que não destilem um tipo sem falhas, mas que representem simplesmente as rupturas, isto é, as contradições de suas ações como elas são: contraditórias. Atores que se contentem em sugerir os traços que interessem ao personagem, quando se trata de aludir aos grandes traços da fábula. Em suma: precisamos de atores que compreendam que o ser social determina a consciência. E que possam, no palco, representar o mundo exatamente desta forma.

Isso parece ser indiscutível hoje em nosso país, mas, visto mais rigorosamente, é uma utopia, excetuando-se o trabalho de Brecht.

Contudo, vejo precisamente no teatro não profissional algumas possibilidades que precisam ser preservadas da rotina teatral:

1. Sua ingenuidade para mostrar situações reais de modo direto e sem papas na língua.
2. Sua rudeza, que pode ser poética.
3. Sua incapacidade de cultivar a psicologia do inconsciente.
4. A necessidade de se “limitar” à representação simples da fábula.
5. A atitude do público que reclama do intérprete “apenas” a representação simples de uma história, sem rodeios.
6. A aliança, que deve ser almejada, do teatro não profissional com a classe operária.

A: Alto lá, mais uma vez! Você pretende abolir o teatro profissional?

B: De modo algum – eu sou profissional. Mas precisamente porque considero urgentemente necessária uma transformação do trabalho não profissional, advogo por ele. Pois de onde provém a desagradável tendência desses círculos dramáticos senão da febril procura de imitar o teatro profissional? Os próprios teatros estão em mutação muito mais cautelosa do que aquilo que se poderia receber deles como ensinamentos vigorosos. Certamente os encenadores não profissionais podem aprender muito dos teatros, mesmo hoje, mas devem evitar aprender o que é errado. O perigo é grande, pois o que se impinge

como fidedigno é sobretudo aquilo que foi longamente experimentado. De resto, o teatro profissional não deveria envergonhar-se de também aprender dos teatros não profissionais.

A: Você prometeu ser breve. Mas estendeu-se impertinentemente e esqueceu-se de algo essencial: a alegria. Atores e encenadores esquecem frequentemente o prazer em fazer teatro, a água que move o moinho, por assim dizer. Se o ator não profissional não sente mais alegria, não vai mais aos ensaios. Isto é, nesta dificuldade particular para o diretor do grupo dissimula-se uma grande vantagem: sem o prazer de representar, não é possível um teatro não profissional, mas – para a desgraça do público – é possível um teatro profissional.

Considero essencial louvar aqui a alegria de representar. No momento faz-se um grande alarido de que os grupos dramáticos existem mais para educar os homens para as relações coletivas e que esta função é mais importante que o prazer pelo teatro. Às vezes, tenho a impressão de que seria melhor chamar os grupos dramáticos de grupos pedagógicos.

B: Na época, não tínhamos, no nosso grupo, nos colocado esta tarefa. Quem vinha, fazia-o por prazer. Não vinha, quando não havia a alegria. Não me venham dizer que alguém joga futebol para cumprir o dever patriótico de fortalecer seu corpo. Uma ideia medonha. Mas sempre me surpreendi de como o teatro não profissional possui um forte poder pedagógico. Nosso grupo tornou-se um verdadeiro coletivo, sem que o tivéssemos “instruído” para tal. Nossos companheiros começaram efetivamente a refletir sobre questões sociais, sem que tivéssemos preocupados com isso.

O pedagógico foi, por assim dizer, um produto adicional – mas importante.

Creio que a alegria de representar deve estar em primeiro plano no trabalho do grupo não profissional.

Coitado do encenador não profissional que considere o prazer uma coisa fútil!

A: Você não pode negar, pois, que durante uma montagem, o encenador não profissional deve preocupar-se muito com questões pedagógicas. Pense quantos melindres há na distribuição dos papéis. Pense na participação nos ensaios e em muitas outras coisas mais. No desenvolvimento artístico dos atores, por exemplo.

B: Eu só disse que se deveria ter cautela para não lançar fora o bebê com a água do banho. O encenador não profissional também deve fazer destas questões um prazer para si e para os demais. Você vai rir, mas a própria reflexão pode ser um prazer.

Durante minha encenação no grupo não profissional, por exemplo, eu frequentemente tomava exemplos esclarecedores da literatura. Em consequência disso, passou-se a ler de modo assombroso. Aos compa-

nheiros que não tinham aparecido para os ensaios, o grupo fazia mais tarde uma serenata nas suas janelas, depois que os ensaios acabavam, altas horas da noite. Entregamos a uma jovem atriz talentosa, mas de pouca seriedade, a direção de um grupo infantil. Também tornamos “dramaturgos”<sup>7</sup> muitos companheiros, ao dizer-lhes que deveriam ler peças que gostariam de representar. Depois, eles tinham que contar a fábula a todo o grupo: uma arte muito difícil de ser aprendida “no banco da escola”.

É uma vantagem o encenador não profissional precisar refletir sobre questões que o encenador profissional resolveria com a típica frase: “Vocês são obrigados a fazer isso, pois assinaram um contrato”.

A: Eu acho que nossa conversa está se tornando muito genérica. Você não pode indicar em poucas frases algumas regras para o encenador não profissional? Para que ele, por exemplo, se acautele e se resguarde, quando o teatro não profissional começa a aprender com o profissional?

B: Isso eu faço de má vontade.

A: Pois então faça-o de má vontade.

B: As regras ficam genéricas e contêm erros quando absolutizadas. Vou ser esquemático. O encenador não profissional deve evitar:

- » Considerar-se o centro de gravidade.
- » Querer saber tudo melhor do que o ator.
- » Forçar o ator a adaptar-se à concepção, em vez de adaptar a concepção do papel ao ator.
- » Ter uma concepção prematuramente acabada, em vez de – como os atores – experimentar.
- » Ter em mente algo que não está no palco.
- » Só discutir, em vez de experimentar.
- » Ficar falando em voz baixa o texto durante os ensaios, em vez de observar.
- » Querer eliminar imediatamente todos os erros de representação.
- » Não ter coragem de interromper um ensaio malsucedido.
- » Não reconhecer que não sabe.
- » Querer fazer sozinho, em vez de deixar os atores descobrirem as coisas, mesmo que isto custe tempo.
- » Elogiar em demasia.
- » Elogiar muito pouco.
- » Subir muito no palco.
- » Forçar gestos e entonações.

7 Conselheiro artístico e literário de um teatro. Frequentemente tradutor e adaptador de textos. Brecht fez este trabalho para o teatro de Erwin Piscator, no início de sua carreira teatral (N. da Trad.). *Dramaturg*, no original.

- » Eliminar o dialeto em benefício de uma dicção teatral.
- » Imitar os atores profissionais, em vez de imitar a vida.
- » Deixar de rir das cenas cômicas quando são repetidas.
- » Dirigir somente das primeiras filas.
- » Dirigir sempre do mesmo lugar.
- » Desprezar o acaso.
- » Contar com o acaso.
- » Entregar os atores a um instrutor profissional de dicção sem controlá-lo rigorosamente.
- » Insistir em só trabalhar em salas escuras quando há luz do dia. Quanto mais clara a luz, mais lúcidas as cabeças.
- » Exigir de uma cena mais do que ela contém.
- » Ensaiar muito pouco.
- » Ensaiar em demasia.
- » Cultivar a psicologia do inconsciente.
- » Nada conhecer da dialética materialista.
- » Só conhecer dialética materialista.
- » Avaliar erroneamente o nível do grupo.
- » Aprender muito pouco do teatro profissional.
- » Aprender em demasia o teatro profissional.
- » Não querer cometer erros.
- » Querer demasiado...

A: Chega.

B: Eu...

A: Por enquanto, chega. Você se transforma, sem querer, naquilo que quer combater: um doutrinário. A propósito, um interessante processo dialético.

B: Acho que a nossa conversa está incompleta.

A: Sem essa de bajulação. Tudo que está completo sempre me leva a cessar o trabalho. O incompleto me estimula a começá-lo. Vamos parar por agora.

# RESPOSTAS NOVAS, QUESTÕES ANTIGAS: O TEATRO UNIVERSITÁRIO E O NÚCLEO DE EXPERIÊNCIA E APRECIÇÃO DO TUSP EM PIRACICABA

LAURA KIEHL LUCCI



Em 2009, com a chegada dos orientadores de arte dramática do TUSP aos *campi* do interior, uma das ações desenvolvidas em comum foi a criação de Núcleos de Experiência e Apreciação Teatral. Apesar de cada *campus* ter levado a ideia adiante tendo em conta características próprias, um dos objetivos comuns a todos os Núcleos sempre foi o fomento ao teatro e a formação de público. Em Piracicaba, o Núcleo participou de diversas ações teatrais, como saraus, rodas de conversa, *workshops*, leituras cênicas e, mais recentemente, a criação de *sketches* teatrais criados em processo colaborativo. Neste percurso, a experiência única destes encontros vem instigando algumas reflexões acerca do movimento teatral universitário.

## *Onde?*

A falta de um teatro é característica *sine qua non* nos *campi* onde não há departamento de artes cênicas. Em seu lugar, encontramos auditórios, salas de aula e centros acadêmicos ou de vivência dispostos a ceder seus espaços como parceiros das ações ou dos espetáculos. Tais espaços emprestados emprestam também suas características peculiares, ajudando a atribuir uma “cara” tipicamente experimental às atividades teatrais no *campus*.

Além disso, a falta de um espaço cênico nos leva a olhar o *campus* em busca de espaços potencialmente teatrais, que possam servir de cenários circunstanciais. Este olhar privilegia espaços que até então nunca teriam sido utilizados como cenário. O entendimento de que o teatro é a ação, não o edifício, e que é a ação que engendrará o espaço cênico – o que poderia ser matéria de todo um semestre de um curso de artes cênicas – nos *campi* do interior é quase que a primeira lição de sobrevivência. Entender o espaço como valor simbólico, passível de transformação, acabou por tornar-se a primeira lição de teatro dos Núcleos do interior. Obviamente não se quer defender com isso que os *campi* continuem não possuindo espaços adequados à prática teatral. Um espaço próprio garantiria também a identidade do Núcleo, agora que a “educação pela pedra” – nas palavras do grande João Cabral de Melo Neto –, lição de estética duramente conquistada, já foi apreendida.

### Quem?

No *campus* da USP de Piracicaba, os participantes são, em sua maioria, alunos da graduação e da pós-graduação, o que implica em constante reconfiguração do Núcleo, já que, o tempo todo, alunos se formam ou deixam o grupo, por motivos de trabalho e bolsas, sendo substituídos por outros. Tal movimento caleidoscópico gera a necessidade de adaptações contínuas e prazos curtos para a realização dos projetos.

De início, trabalhávamos com períodos certos de inscrição no grupo e combinados mais rígidos de entrada e saída. Atualmente, vejo a constante modificação como parte do trabalho, das circunstâncias do Núcleo, e percebo também que os que já passaram pelo grupo continuam sentindo-se conectados a ele, mantendo contato com o Núcleo; alguns chegam a voltar, outros se oferecem para ajudar, às vezes procurando outras formas de participação. As possibilidades de retorno e participação eventual precisaram ser garantidas para que o Núcleo se mantivesse estável e tivesse vida própria. Foi uma escuta necessária à continuidade da ação, e que, de impedimento inicial, tornou-se princípio de trabalho.

Acredito que esta deva ser uma das vocações do teatro universitário: oferecer um espaço permanente de acolhida e encontro artístico. Se nele o teatro é um meio e não um fim, a rigidez deve ceder espaço para novas possibilidades de relacionamento e troca.

### O Quê?

Na universidade, temos jovens que procuram o teatro como ocupação, não formação. A falta de experiência artística e o tempo escas-

so já indicam um caminho pedagógico que utilize a experimentação em seu favor. Uma linha de ação teatral em que a inexperiência motive escolhas éticas, estéticas e o experimentalismo.

Tais características acabaram por trazer ao Núcleo, em Piracicaba, a narrativa como suporte textual, a figura do ator-condutor ou ator-narrador como eixo de representação, o microfone como um possível instrumento de projeção vocal e a utilização de espaços não convencionais como única possibilidade espacial. Senão, vejamos: um texto com personagens delineadas exige tempo para trabalho de aprofundamento dos silêncios e ações internas, além de um compromisso de longo prazo dos participantes. Já um texto narrado por um ator/contador facilita o entendimento da ação e possibilita o rodízio e troca de personagens. A utilização de espaços alternativos é necessária por não termos um teatro. Some-se a isso a falta de iluminação cênica e entenderemos que a atmosfera da encenação, feita às vezes a céu aberto, precisa ser conquistada através de outros elementos que não o tempo interno do ator ou uma luz que favoreça a introspecção. Nos espaços amplos utilizados, o uso de microfone pelos atores é essencial para que se façam ouvir. E o texto passa a ser enxuto, valorizando ações, música e movimentos.

Mas vejamos estes elementos juntos: um texto narrativo ou épico, um ator-narrador, espaços não convencionais como forma de ocupação (e, com isso, o público em movimento pelo espaço) e microfones como elemento de distanciamento – eis que temos uma forma de teatro totalmente não convencional. Junte-se a isso a opção por um processo colaborativo e a criação de *sketches* curtos, pela própria dificuldade de tempo de ensaio, e tem-se um teatro de fato universitário em sua vocação – não devido à forma, mas por ser próprio àquele espaço, àquelas pessoas e às condições de trabalho, carregando na sua opção estética também uma ética própria de mobilização coletiva.

### *Para Quem?*

O Teatro Universitário pode – e deve – trocar com todos. Mas é no seio de seus iguais que talvez os avanços e discussões possam se dar de forma mais vertical.

A comunidade de alunos tem seu modo de agir, com atividades e ações que muitas vezes não alcançam funcionários ou professores do *campus*. São movimentos agrários, frentes de discussão, exibição de filmes em horários alternativos, enfim, uma infinidade de ações pensadas por e para os próprios alunos.

Vejo que para atingir esta comunidade, o trabalho tem de partir de seu próprio meio ou dialogar com discussões existentes em movimentos estudantis. Quando trazemos espetáculos do Circuito TUSP,

mesmo que dentro do *campus*, o interesse pela encenação ocorre de forma muito mais evidente se houver uma relação pensada previamente entre a ação “de fora” e os alunos da ESALQ.

Só é possível fortalecer o teatro universitário tornando-o importante para a comunidade que se quer atingir, ou para a comunidade que o frequenta e que se interessa em conhecê-lo. Ao se tornar essencial para esta comunidade, parte de sua forma de dialogar e de questionar este mundo, ele pode crescer e passa a atingir também outras comunidades do *campus* e da cidade.

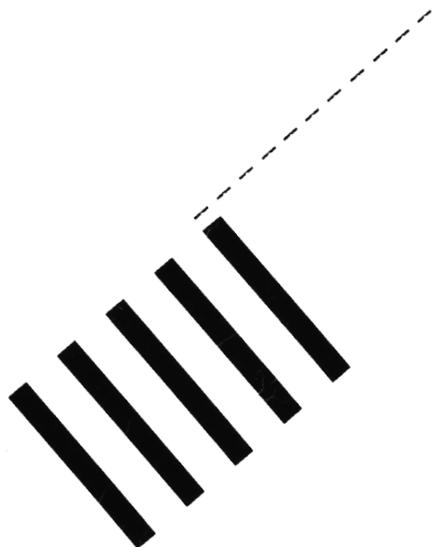
A perigosa letargia do teatro universitário pode ser superada se o conjunto dos participantes se der conta de seu poder de criação e confirmar sua razão de ser por uma concepção própria (Martin Wiebel, “Dez Teses sobre o Teatro Universitário”)

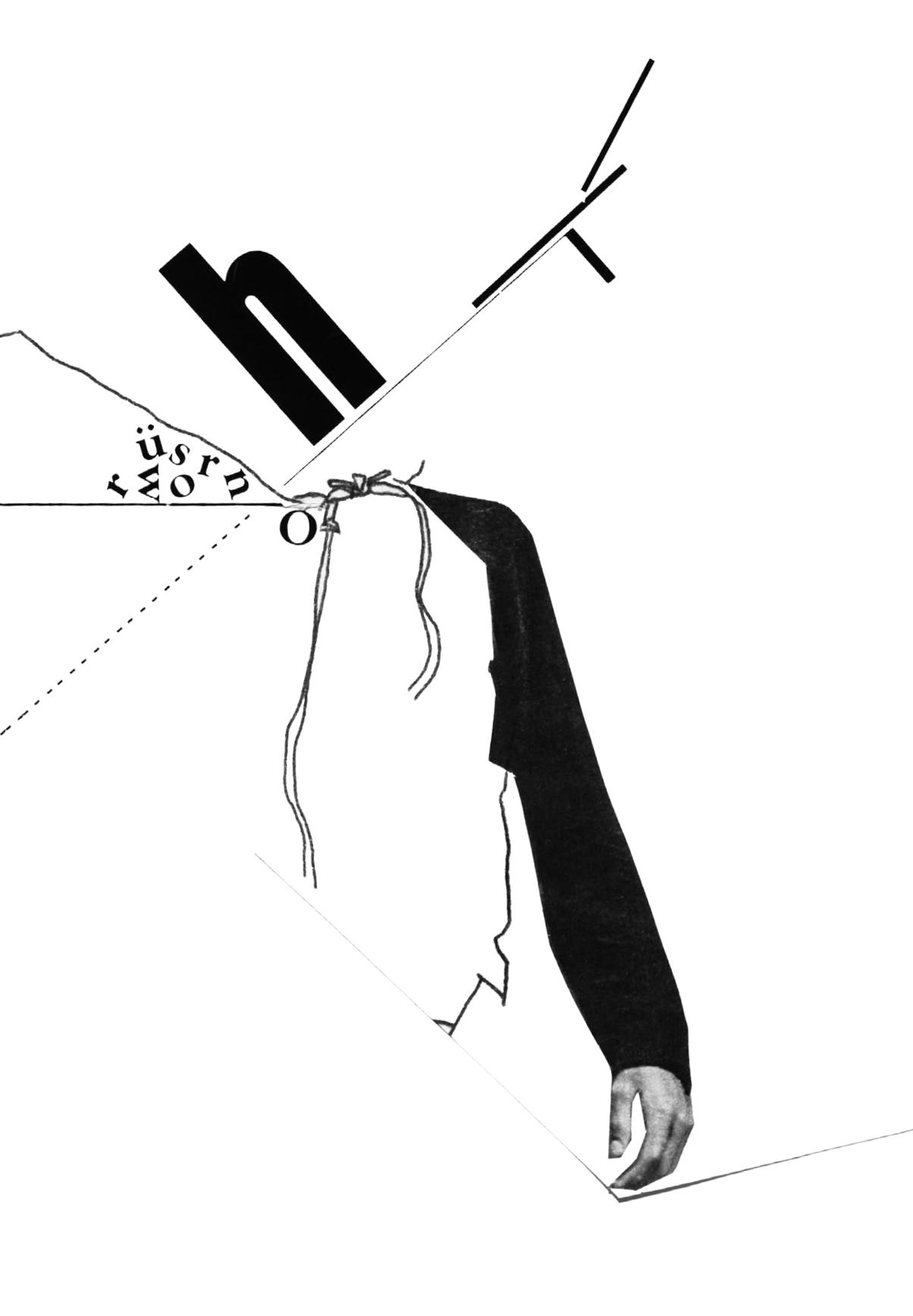
A especificidade do Núcleo é a própria especificidade do teatro universitário, seja ele brasileiro ou alemão. Quando encontramos no teatro o que nos motiva verdadeiramente, encontramos o que é universal no teatro.

**DRAMATURGIA EM TEMPOS DE MUDANÇA**  
**KIL ABREU**



**00000**





*São Paulo é como o mundo todo.*  
VACA PROFANA, CAETANO VELOSO

São Paulo é como o mundo todo e sua face impura. Por isso as narrativas criadas por um sem-número de artistas nos últimos dez anos não poderiam, por condição e necessidade, traduzir este mundo de maneira pacífica. Megalópole onde se cruzam os destinos e as histórias de um país inteiro, a cidade gerou, de suas entranhas imperfeitas, uma arte da escritura para o palco que tem como marca de descendência não um estilo ou uma escola reconhecível, mas um processo, o de mistura – de temas, formas e modos de criação. Laboratório seminal, tem sido o lugar para onde convergem a imaginação variada em motivos e soluções de autores de todos os cantos.

Então será preciso de pronto alertar que um panorama da dramaturgia paulistana dos últimos anos não pode ter compromisso com o elenco de autores necessariamente nascidos em São Paulo. Boa parte deles vem de fora e, estrangeiros, enfrentam o meio para levantar escrituras que muitas vezes ganham a marca de originalidade justo no cruzamento entre a sociabilidade “de origem” e esta outra.

Também em parte por isso, a própria noção do que seja a dramaturgia – o texto específico para o palco – ganhou aqui estatura diferenciada. Colaboraram, de um lado, para este repertório que tem base ampla em um imaginário muito diverso, que vem dos autores. Por outro, e especialmente nos últimos dez anos, há uma mudança

nos modos de criação teatral que tem aqui um lugar fecundo e que projetou saídas formais à margem das estruturas vigentes. Isto diz muito sobre uma cena específica, em boa parte amparada na cultura de grupo. Mas diz também sobre um teatro que equilibra, em volume e importância, tanto a criação laboratorial como o fortalecimento dos modelos dramáticos tradicionais normalmente desenvolvidos pelos chamados autores de gabinete, ainda que estes duplos (teatro de grupo/experimentação, autor de gabinete/estrutura tradicional) nem sempre coincidam – o que só expõe outra dentre as diversas assimetrias que se vislumbram no panorama.

### *Pós-dramático à brasileira*

Nas últimas décadas, afinou-se no Brasil – é verdade que não particularmente – o gosto pelo desafio às estruturas dramaturgicas modelares. Isto coincide com aquilo que Hans-Thies Lehmann batizou *teatro pós-dramático*, um conjunto de práticas que, desde os anos de 1970, retoma a veia iconoclasta dos primeiros modernos a partir de uma dada necessidade: a de criar alternativas de expressão cênica não tributárias nem ao modelo do drama tradicional nem aos modos de expressão colonizados pela cultura de massa. No caso brasileiro e, nele, especialmente o paulistano, creio que se há cotejamentos possíveis – visto que nossa cena também passou, em parte, a dispensar o compromisso de tentar reproduzir o modo “certo” de escrever para o palco –, creio que há limites para o enquadramento na teoria de Lehmann e há lances particulares na experiência nacional.

Do mais geral para o particular, pode-se dizer que para nós será difícil assimilar plenamente um fenômeno de ruptura (o pós-dramático) sem que tenhamos assimilado plenamente a tradição (a do teatro dramático). Sabemos o quanto nossos modos de sociabilidade foram e são esquisitos e nunca assumiram aquilo que no drama é motor essencial e que o tornou a forma de expressão do mundo burguês: o enfrentamento entre sujeitos livres. Entre nós, a liberdade para expressar autonomamente o pensamento sempre foi tema caro, em uma cultura social mais dada ao compadrio que maquia diferenças que à assunção vertical do conflito. O compadrio e a permanente negociação pacífica da vida e das relações de poder como que nos impedem de assumir, na esfera da representação artística, formas definidoras do embate verdadeiro, como pede o enfrentamento intersubjetivo que o drama pressupõe e que forja a sua estrutura. Mesmo que tenhamos perseguido durante muito tempo estas estruturas modelares (o reconhecimento de Nelson Rodrigues como primeiro paradigma da nossa modernidade teria a ver com isso), nunca foi fácil para o autor brasileiro seguir uma receita que o chão histórico teimava parcialmente

em reprovar. Por isso, ainda será necessária uma discussão mais funda sobre a pertinência absoluta da ideia de um teatro pós-dramático que tenha fracassado, em certa medida, na sua tarefa de abordar o referente com o qual se rompe.

### *Cultura de grupo, formas modelares e políticas da linguagem*

Entretanto, o maior ganho artístico dos últimos vinte anos foi justamente assumir, ao que parece, as incongruências do campo social em favor da criação de formas novas. Na maioria das vezes, estas escritas emergentes não reproduzem exatamente as formas modelares – seja a do drama ou a de outras modernamente mais avançadas, como a épica brechtiana – mas, em diálogo com elas, inventam estruturas necessárias, mais honestas com o meio e com o lugar justo, por dispensarem o modelo e inventarem seus próprios caminhos.

Neste capítulo, é a partir dos anos de 1990 que se dissemina a cultura de grupo, que será definitiva no aprofundamento destas novidades. Ainda que não seja exato dizer, como de costume, que os anos de 1980 foram a década do encenador – visto que muitos coletivos tiveram ação importante ali –, é sem dúvida a partir do decênio posterior que a cultura de grupo se apresenta mais volumosa e em bases firmes. A principal característica é a colaboração, que retoma a criação coletiva setentista sem reproduzir fielmente a sua dinâmica. Em época menos pressionada pelo fantasma da autoridade centralizadora, os processos atuais permitem a criação compartilhada, mas sem perder de vista os ofícios e tarefas particulares dos seus agentes.

E é em São Paulo, por força de circunstâncias internas ao ambiente artístico – e que pedem estudo para serem identificadas –, mas também por força de uma razoável mobilização política da classe teatral em torno da necessidade de mecanismos novos de apoio à produção, é em São Paulo que os coletivos vão encontrar o melhor campo para o exercício das suas experimentações. Uma parte deles fora já levada, por força dos pressupostos de subvenção via Lei do Fomento, a fazer um diálogo necessário com o entorno da sua criação, em um lance decisivo para a forja das novas dramaturgias.

Nestes casos, aquela perspectiva de um compartilhamento disciplinado pela execução de saberes específicos criou em geral um tipo de texto que, mesmo quando assinado por um autor em particular, dizia, e diz, sobre uma voz coral. É deste encontro entre a pena individual e os materiais criados em coletivo que uma importante fatia do teatro paulistano vai ser levantada. E cada grupo terá a sua dinâmica própria, em que vão variar as medidas de autoridade sobre a escritura.

De todo modo, se olharmos para as dramaturgias de companhias como o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (*Cindi Hip-hop, Frátria*

*Amada, Acordei que Sonhava*, textos assinados por Claudia Schapira), Grupo XIX (*Hysteria, Hygiene, Arrufos*) ou Teatro da Vertigem (*Apocalypse I, II, BR-3* – o primeiro assinado por Fernando Bonassi e o segundo por Bernardo Carvalho), veremos de imediato que àquele primeiro duplo (subjetividade/socialidade) acrescenta-se outro, em temas e formas relativamente originais. Do ponto de vista dos assuntos, em todos estes são evidentes as relações estabelecidas entre o plano do sentimento subjetivo e o alcance social que ele indica. Isto será, do ponto de vista do raio da ação dramática, quase que o fundamental nestes projetos. Tem a ver com o que o Núcleo Bartolomeu batizou de “urgência nas ruas”, em que os sujeitos que vivem nas franjas da cidade são colocados como protagonistas de ações que, ora envolvem o próprio imaginário urbano, ora o projetam nas malhas de pensamento de um clássico como *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca.

É esta disposição em relacionar os sujeitos que fomos no passado com os que somos agora, não de maneira ensimesmada, mas à luz das práticas sociais, o que tem movido o Grupo XIX. Por sua vez, as tragédias épicas do Teatro da Vertigem guardam, nas suas estreitas relações com os espaços físicos da cidade, o significado mais fundo que, eleitos aqueles sítios, a representação assume como o sentido essencial da escritura. Este embate com o meio está também em trabalhos excelentes de companhias como Os Satyros (*A Vida na Praça Roosevelt*, fantasia triste de Dea Loher totalmente fincada em solo paulistano), Cia. do Feijão (especialmente *Antigo 1850* e *Mire Veja*).

Do ponto de vista das estratégias narrativas, estes grupos, por força daquele raio de ação dos assuntos escolhidos, são levados a experimentar uma poética da mistura, em que formas novas fazem a livre interação entre gêneros (da tonalidade dramática que oportuniza a apresentação do sujeito ao painel épico pedido pela temática social). Muitas vezes, dependendo do acento de interesse, são escrituras que assumem francamente o elemento narrativo (como em Loher). Em outras, é o elemento de linguagem do lugar social ou da prática cultural objeto da reflexão o que dá ossatura ao texto (caso dos espetáculos do Núcleo Bartolomeu, em que há apropriação do *hip-hop*, fundamental para a originalidade da dramaturgia).

Há, nesta linhagem de investigação e reinvenção de gêneros a partir de necessidades particulares da expressão cênica, vários projetos de envergadura. Um dos mais importantes, pelo que gerou em resultados e pela persistência da pesquisa, é o do dramaturgo Luis Alberto de Abreu junto à Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes. É exemplo dos mais contundentes neste processo de apropriação das tradições narrativas a favor de objetos novos, recorrente nestes anos. Ali, foi a intenção de explorar a paisagem humana, segundo suas motivações íntimas e segundo determinada coordenada de classe, o que definiu as



formas de uma épica à brasileira, desenvolvida pelo autor com o grupo primeiro em chave cômica e depois dramática, em trabalhos referenciais como *Auto da Paixão e da Alegria*, *Borandá* e *As Três Graças*.

Em outra coordenada de muita importância, o caráter experimental da cena de grupo alcança os territórios do teatro político. E aqui ocorre algo de grande interesse. Talvez seja um momento raro em que a conjuntura pressiona, de fato, em direção a um teatro político de caráter necessariamente laboratorial. É que, para uma cena interessada na abordagem direta da realidade, será necessário o enfrentamento de um real esvaziado de perspectivas quanto aos projetos que na segunda metade do século passado alimentavam o teatro engajado. Por um lado, é claro que há um projeto de sociedade que foi derrotado e que ainda procura maneiras de reerguer-se e ter relevância social. Por outro, com ele, sobreveio a falência ou assimilação de vários dos mecanismos clássicos de expressão do teatro político, entre eles uma parte da estética brechtiana, assimilada pela cultura midiática e então tornada inoperante.

A conjuntura local também é desnorteante. Depois dos anos de política neoliberal, o Estado brasileiro é gerenciado de uma maneira que não chega nem mesmo a apontar a reforma do sistema, quanto mais a sua mudança profunda. E com o agravante de que, como nos melhores sonhos da esquerda, quem está no poder é um operário. Ainda que saibamos da precariedade que esta imagem encontra nas respostas da vida prática, não é irrelevante observar que, de uma ma-

neira ou de outra, há uma sensação de bem-estar – amparada, com justiça, nos fatos, mas refém de um comparativo cruel – que não favorece a crítica, ou ao menos a adesão a ela.

Então talvez este quadro justifique o grande empenho de grupos como a Companhia do Latão, Companhia do Feijão e Folias d’Arte, entre outros, no sentido de fazer do teatro o espaço de um ensaio, de uma experimentação de artistas que não têm respostas ou alternativas firmes ao quadro da conjuntura e que também já não se satisfazem com saídas ideológicas (no sentido do falseamento do real), que pouco problematizariam as questões que interessam. Isto talvez explique o discurso de espetáculos difíceis, porque estão eles mesmos no centro destas dificuldades, traduzidas em experimentação formal, como *Nonada* (Cia. do Feijão), *Mercado do Gozo* e *Equívocos Coleccionados* (Cia. do Latão), *Oresteia* e *Êxodos – O Eclipse da Terra* (Folias d’Arte).

### *Autores*

Mas, é claro, não só de grupos sobrevive a dramaturgia em São Paulo. Muitos autores permanecem criando solitariamente ou cumprindo os dois papéis, de criar colaborativamente e em gabinete. Entre estes últimos, chama muito a atenção o enraizamento do pernambucano Newton Moreno, prolífico autor que, com sua companhia Os Fofos Encenam, tem transitado por vários dos modos recorrentes de criação neste início de século. Em atitude ainda não citada aqui, mas hoje também comum, Newton tem experimentado a transcrição cênica, em narrativas surpreendentes que dependem menos de uma reescritura do texto e mais de concepções de encenação que reescrevem a seu modo a matriz. São exemplares deste procedimento o tratado sociológico de Gilberto Freyre levado ao palco, *Assombrações do Recife Velho*, e também *Memória da Cana*, em que a encenação praticamente faz Nelson Rodrigues meditar sobre as raízes do Brasil em uma chave nova e reveladora.

Na linha de um teatro dramático, tem sido fundamental o trabalho de uma geração de autores ocupados com os conflitos do homem urbano, na perspectiva das inter-relações. Mario Bortoloto (*Nossa Vida não Vale um Chevrolet*, *Homens, Santos e Desertores*), Fernando Bonassi (*Um Céu de Estrelas, Três Cigarros e A Última Lasanha*), Sergio Roveri (*Abre as Asas sobre Nós*), Aimar Labaki (*A Boa, MSTesão*), Bosco Brasil (*O Acidente*), Marici Salomão (*Bilhete, Shangrilá*) e Mario Viana (*Vestir o Pai, Amanhã é Natal*) são dramaturgos que estabelecem, cada qual a seu modo, o contraponto àquelas escritas impuras. Há aqui, naturalmente, uma tendência maior à unidade de estilo e de estrutura, assim como, em geral, a conflitos mais assentados em uma

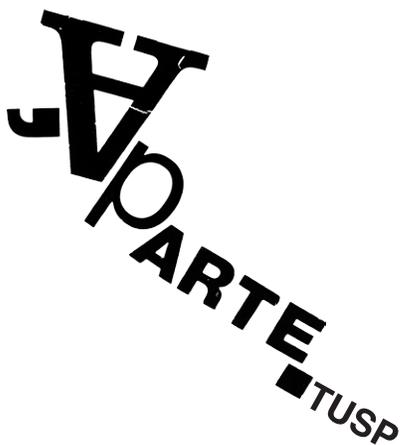
perspectiva dramática redonda. São retratos íntimos de subjetividades que ora aparecem recalçadas na sua pequenez (como em Bosco e Marici), ora constroem uma teatralidade que insinua sair do padrão realista (nos dois últimos Bonassi citados e em Roveri, especialmente em *A Coleira de Bóris*), ou por vezes tendem aos estudos de tipos urbanos, em observação de comportamento que também interessa muito na definição deste painel amplo (Mário Viana e Aimar Labaki).

A estes, somam-se alguns outros autores que nos últimos anos apresentaram escritas com uma marca de singularidade que impede seu alinhamento. Um dos mais curiosos, e dono de uma dramaturgia a um tempo estranha, performática e convidativa, é o amazonense Francisco Carlos, que reúne em suas peças mitologias de épocas e situações diversas, em situações que beiram o *nonsense* – mas não podem ser reduzidas a ele, pelo que têm de originalidade –, como em *Namorados da Catedral Bêbada* e *Banana Mecânica*.

Samir Yazbek (especialmente em *O Fingidor* e *A Terra Prometida*) é outro com larga produção nestes anos e com gosto inequívoco pelo que nos textos pode constituir o universo de argumentação das personagens, de onde tira o motivo maior de sustentação dos seus dramas.

Para o final, provisório e em aberto, de um panorama certamente parcial e desde logo assumido como precário, porque não vai alcançar todas as possibilidades de expressão do teatro paulistano nestes últimos anos, vale lembrar o trabalho de Zé Celso frente a *Os Sertões*. Entre aqueles que não cabem em lugar algum e, ao mesmo tempo, sintetizam em si uma boa parte das recorrências identificáveis nesta época, a criação do encenador frente ao Oficina Uzya Uzona é digna de nota. Primeiro porque a operação propriamente textual sobre Euclides da Cunha é exemplar, pelo que apresenta de desobediência criativa, no deliberado desrespeito a qualquer noção de gênero que marca os artistas inquietos e que, no entanto, ganha em cena a tradução de um épico legível e inesquecível. Segundo porque esta tradução cênica diz muito sobre o cruzamento possível entre os exemplos citados acima: o da voz de autor amalgamada à voz do grupo, o da ordenação junto ao experimento de estruturas não dadas, mas necessárias. Qual seja, o de uma labuta em que se encara o sentido radical da criação, como acontece em considerável parte das criações que o rico panorama teatral de São Paulo nos fez ver nestes últimos anos.

## O TUSP FORA DE CENTRO:



Para muitos, o mundo ainda está dividido entre periferia e centro, como se estivéssemos para sempre destinados a uma forma de existir no mundo que contempla os “do centro” como detentores do poder e do conhecimento – em outras palavras, o *poder do conhecimento* –, restando aos da periferia o fardo de viver na rabeira dos primeiros. Esta dicotomia centro-periferia se dá na ocupação desordenada e não planejada do território onde as desigualdades afloram. Além disso, a mobilidade – ou não mobilidade – no território tem absoluta relação com um certo poder econômico que, por sua vez, conduz a uma certa hierarquia social. O que não significa que não possamos desconstruir esta ideia, tratando o território com a complexidade que ele merece ter, para além das dicotomias que insistem na manutenção de uma ordem imposta, que historicamente mantém cada um “no seu devido lugar”. Uma ideia que, me parece, serve mais aos do “centro”.

Para Milton Santos, território é um dado simbólico. O dado simbólico está no acontecimento do viver por intermédio da produção (bens e serviços sociais) e circulação social, e na interferência das instituições gerando posicionamento social. É a comunhão entre as pessoas no lugar que faz com que os valores de troca se sobreponham aos valores de uso (Santos, 2007, *passim*).

## UMA PERSPECTIVA DE (DES)EQUILÍBRIO TEATRAL CLÁUDIA ALVES FABIANO

Tendo por cerne a desconstrução da dicotomia, desde 2009 o TUSP mergulhou num processo de “desterritorialização” (Santos, 2007, pp. 81-87), ao escolher ter funcionários “especialistas” em teatro – por sua vez, também egressos da USP – atuando nos *campi* do interior e não só apenas no tradicional TUSP da Maria Antônia. Afinal, toda mudança de lugar significa a perda de certa cultura herdada. Mas a ideia de “desterritorialização” também está ligada à ideia de alienação, visto que o homem sai de um meio onde viveu, aprendeu e produziu e vai para outro, onde ainda não domina, não conhece as formas de viver e se comunicar, torna-se um “estranho”. Ao mesmo tempo, o processo de “desterritorialização” permite a circulação de ideias, de imagens, de formas e um recomeço do processo de viver, o que torna tal ação teatral *pedagogicamente descentralizada*, já que reside nela o ideal de fazer circular ideias que há certo tempo estão concentradas em determinado lugar. Os dois lados perdem *certa cultura* e adquirem, em parte, *outra*, criando uma nova perspectiva de elaboração estética, e recuperando o que deveria ser a vertente principal de qualquer órgão de cultura e extensão: expandir, confrontar, enfrentar, dividir, elaborar, alterar, friccionar, enfim, diferentes áreas de conhecimento, de quem “está dentro” e de quem “está fora” da universidade. Sim, porque existe um *dentro* e um *fora*.

Então, a dialética se estabelece entre uma “nova cultura” e uma “nova territorialidade” (Santos, 2007, p. 83), resultando numa mudança da perspectiva do sujeito e, por que não, de uma instituição, no caso, a própria Universidade. Neste encontro, ou seja, das práticas já existentes ali (todas elas obviamente resultantes tanto da tradição *daquele lugar* como influenciadas pela mídia) com novas práticas propostas pelo orientador de arte dramática (também influenciadas por certa formação artística e pedagógica), o processo de alienação do sujeito pode regredir, paulatinamente. Certamente quando tratamos desta regressão do processo de alienação, acreditamos que esse movimento de “desalienação”, ou seja, de compreensão dos lugares não só em parte, mas das suas partes em relação a uma totalidade, não se refere somente ao público atendido que está no interior, mas toca o próprio TUSP, não mais produtor de objetos estéticos, mas criador de um espaço possível de diálogo com a própria instituição.

Quando o TUSP escolhe, por exemplo, dentre outras ações, fazer circular trabalhos de estudantes das artes cênicas, legitima-se o embate do discurso estético desses estudantes com o espectador desse outro lugar, numa área ainda possível na universidade – a do experimento –, enfrentando os desejos de um espectador que busca os efeitos midiáticos, mas também afloram os desvios da formação de um artista-estudante que ainda não compreende bem a sua função pública, o lugar público e trata a própria obra como inequívoca.

Uma ação pedagógica dentro da Universidade deveria ser, a priori, um trabalho multidisciplinar e que busque o diálogo consistente e consequente. Estudantes, funcionários e docentes precisam encontrar espaços de formação conjunta, que leve em consideração o nível de contato com a arte de cada uma das partes e a construção de um bem simbólico comum, para além das hierarquias e entraves administrativos que insistem em impedir a criação de algo novo, desconsiderando que qualquer ser humano muito pode contribuir com a construção da obra estética.

Não é mais possível falar de arte como elemento fundamental na formação de qualquer estudante, se percebemos uma participação pouco envolvida do corpo docente nos *campi* ou quando os estudantes-artistas egressos da universidade enxergam o TUSP não como um espaço possível de desdobramento e debate sobre a própria formação, mas como lugar de escoamento da obra – mas, claro, sem o camarim e o cachê.

Lembrando que Jean-Jacques Rousseau enfatiza que, num desejo de melhora do mundo, não basta “expandir as luzes”, porque “podemos ser homens sem sermos sábios” (Rousseau, *apud* Todorov, 2008, p. 90). Todorov ressalta que “o conhecimento não pega neces-

sariamente a via da ciência: para penetrar nos arcanos das condutas humanas, a leitura de um grande romance pode se revelar mais esclarecedora do que a de um estudo sociológico” (Todorov, 2008, p. 92).

### *Referências Bibliográficas*

- FABIANO, Cláudia Alves. *Uso do Território, Descentralização e Criação de Redes no Teatro Vocacional: Aspectos da Práxis Teatral do Artista-Orientador*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. 7ª ed. São Paulo, Edusp, 2007 (Coleção Milton Santos, 8).
- TODOROV, Tzvetan. *O Espírito das Luzes*. Trad. Mônica Cristina Corrêa. São Paulo, Editora Barcarolla, 2008.

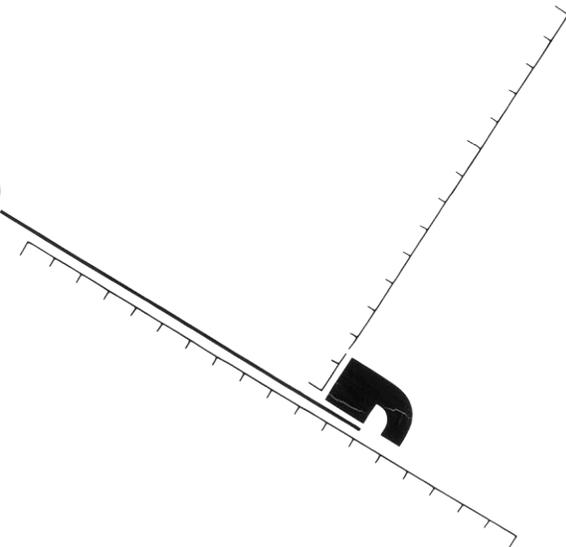
**TEATRO E A CIDADE:  
REFLEXÕES ACERCA DOS LUGARES  
TEATRAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO NO  
PERÍODO DE 1999-2004**

**JOSÉ SIMÕES DE ALMEIDA JUNIOR**

**TEATRO**



**OR.**





O conceito de *lugar teatral*<sup>1</sup> é difuso e polissêmico. Nossa abordagem propõe a discussão do *lugar teatral* como um espaço social no qual se constrói o teatro, compreendido como a unidade cultural, artística e social ordenada pelo *uso* que os artistas e o público fazem dele.

A evolução da distribuição dos *lugares teatrais* na cidade de São Paulo não é resultado de uma motivação única. Atuam uma série de variáveis particulares, reunindo processos sincrônicos e diacrônicos, continuidades e descontinuidades, que se sobrepõem uns aos outros, formando um imenso palimpsesto. Fixá-lo, portanto, é impossível. Resta-nos refletir sobre um momento, mesmo sob risco de transformá-lo numa fotografia envelhecida. Assim, feito o alerta, faço algumas reflexões acerca do território teatral de São Paulo no período de 1999 a 2004.

Na relação entre a cidade e o teatro, temos as formas *visíveis* e *não visíveis* dos *lugares teatrais* constituintes do território teatral. As for-

1 O *lugar teatral* é definido como o local onde ocorre a cena teatral. Trata-se de um espaço limitado pelo sensível biológico, fundado na intencionalidade do fazer teatral, na experiência, na memória e no *uso* social e cênico que se faz do espaço, constituindo-se no território vivido da cena (diferenciando-se de qualquer outro tipo de espaço) (cf. Almeida Junior, 2010, p.39).

mas *visíveis* geralmente são aquelas nas quais são exacerbados os processos de continuidade, da copresença, dos arranjos, da oportunidade e da produção cênica, como, por exemplo, o conjunto de *lugares teatrais* localizado na praça Roosevelt (Espaço dos Satyros, Teatro Recriarte Bijou, Espaço dos Parlapatões, Teatro Cultura Artística etc.) ou no bairro do Bixiga (Teatro Oficina, Teatro Sérgio Cardoso, TBC, Teatro Imprensa etc.), entre outros. Já as formas *não visíveis* encontram-se ligadas aos processos de descontinuidade, da particularidade, da falta de oportunidade e da produção cênica desigual.

No entanto, sejam arranjos espaciais contínuos ou descontínuos, *visíveis* ou *não visíveis*, os lugares no território teatral encontram-se ligados por uma rede, no interior da *totalidade-mundo-teatro*, acionada por sistemas de ações semelhantes que determinam a dinâmica de funcionamento desses lugares.

Essas ações são oriundas das necessidades, desejos e oportunidades inerentes à produção e à ação teatral num dado espaço-tempo. Nelas atua um conjunto de forças relacionadas ao eixo das verticalidades, compreendidas como vetores de uma racionalidade superior, portanto, de motivação externa ao local, e cujo objetivo é criar um cotidiano obediente e disciplinado (cf. Santos, 2004a, p. 286), de modo a atuar hegemonicamente no lugar. São as forças verticais que tornam semelhantes os eventos e as interferências ocorridos nos *lugares teatrais* de determinado território teatral.

Ao mesmo tempo, atuam as forças do eixo das horizontalidades, compreendidas como contrafinalidade, localmente geradas e de origem e abrangência local, que não seguem a racionalidade dominante e, portanto, são portadoras, segundo Milton Santos, da surpresa e da emoção (2002a, p. 40).

As *contraordens* não precisam ser necessariamente uma reação antagônica à força hegemônica. Podem agir em conjunto ou, simplesmente, *ser* algo indefinido ou oriundo de outras emergências e ausências na localidade. Em alguns casos, são elas as responsáveis pela solidariedade que atua no funcionamento do *lugar teatral*. Este é um aspecto relevante no desenvolvimento da relação teatro e a cidade. Pois as companhias, grupos ou pessoas ligados à atividade teatral colaboram entre si, visitam-se, comentam-se, fomentam ativamente e colaborativamente o teatro em todos os seus níveis.

A cada situação histórica foram construídos *lugares teatrais* desejosos e dialogantes com a cidade a partir de forças socioculturais do momento. Se compreendermos os lugares como a articulação do conjunto de ações e objetos, sob a força das verticalidades e horizontalidades, poderemos redimensionar o papel do lugar na atividade teatral e compreendê-lo não como algo dado, nem como um reflexo da sociedade, mas como um agente, uma mídia definidora do teatro.

Portanto, a distribuição socioespacial dos *lugares teatrais* e suas características nos indicam o modo como o teatro dialoga com a sociedade.

As questões da ocupação do espaço no ambiente urbano sempre estiveram presentes na cena teatral paulistana, de um modo ou de outro. Todavia, no final dos anos de 1980 e início da década seguinte, o movimento teatral acentuou tal dimensão, principalmente em relação à utilização de *lugares outros*. Isto é, a ocupação cênica na cidade de locais arquitetonicamente edificadas, porém distintos à função teatral.

Nos anos de 1980, alguns fatores – como conjuntura econômica, alto valor do aluguel das salas privadas, sucateamento das salas públicas, diminuição da percepção do teatro como função social na sociedade, recorrente *fratura e fragmentação* do espaço cênico, e a tendência à ruptura ao ilusionismo – provavelmente interferiram nas ações e nas dinâmicas de vários grupos e companhias teatrais. Nesse período, muitos grupos passaram a ocupar e realizar produções cênicas em *lugares outros*, distintos aos *edifícios teatrais* estabelecidos.

Várias montagens realizadas em lugares teatrais distintos ao edifício teatral tornaram-se visíveis na paisagem e se destacaram no circuito da cena teatral paulistana, como *Tâmara* (1992), de John Krizank, direção de Roberto Lage, realizada em um casarão no centro de São Paulo; *Leonce e Lena* (1987), de Büchner, com direção de William Pereira, no galpão de eventos do Sesc Pompéia; *Ostal* (1988), criação coletiva do grupo gaúcho Ói Nós Aqui Traveis, na casa noturna Madame Satã; *O Concílio do Amor* (1989), de Oscar Panizza, dirigida por Gabriel Villela no porão do Centro Cultural São Paulo, entre outros. Destacam-se, ainda, os trabalhos de dois grupos, seja pela radicalidade na ocupação do espaço na cidade, seja pela discussão estética do espaço e a cidade. O primeiro é a Companhia Teatro Multimídia sob a direção de Ricardo Karman, que realizou dois espetáculos: *Viagem ao Centro da Terra* (1992), ocupando o interior do túnel Jânio Quadros, que ainda estava em construção, sob o rio Pinheiros, e *A Grande Viagem de Merlin* (1995), uma das mais radicais interferências teatrais realizadas nos anos de 1990, na medida em que a ação teatral se desdobrava por vários lugares, iniciando no interior de um caminhão, locomovendo-se até o aterro sanitário da cidade de São Paulo (localizado na rodovia Bandeirantes), em seguida para um teatro em ruínas na cidade de Jundiá (Politeama) e terminando dentro de um lago, com o público em pedalinhos, ao redor de uma bolha flutuante que aprisionava Merlin, percorrendo 54 km em seis horas de espetáculo. O segundo grupo é o Teatro da Vertigem, fundado em 1992 e dirigido por Antonio Araujo, com a trilogia formada por *Paraíso Perdido* (1992), *Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse I, II* (1999), realizados, respectivamente, numa igreja em funciona-

mento, em um hospital e em um presídio desativados. O Teatro da Vertigem acabou por assumir uma postura relevante, nos dias atuais, na discussão de espaço, teatro e a cidade.

O conjunto da ação desses grupos e de outros tantos anônimos criadores, a partir do final dos anos de 1980, nos permite observar, nesse período, a retomada do teatro de grupo, o aumento na realização de espetáculos em *lugares outros*, a diversificação na tipologia dos *lugares teatrais* na cidade e a presença da discussão do tema *espaço urbano* na cena e na dramaturgia, no território teatral da cidade de São Paulo.

A pesquisa *Cartografia Política dos Lugares Teatrais na Cidade de São Paulo entre 1999-2004* (Almeida Junior, 2007) constatou a presença de *lugares teatrais* que foram engolidos pela crescente verticalização da metrópole, resultando numa aparente *não visibilidade* desses lugares em relação ao conjunto arquitetônico da cidade, uma vez que passaram a se encontrar interiorizados em outros edifícios distintos à função teatral. Ao mesmo tempo, foi possível notar a presença de *lugares teatrais* de portas abertas para a rua, em edificações não desenvolvidas especificamente para a atividade teatral, tais como galpões, prédios comerciais etc. Muitos destes novos espaços eram improvisados ou adaptados à atividade teatral e alguns deles tornaram-se as sedes das companhias de teatro. Portanto, o *lugar teatral* se instaurava não pela força do imaginário arquitetônico – como no edifício teatral clássico, por exemplo –, mas pelo *uso* que dele se fazia.

A rua, segundo Lefebvre (2004, pp. 29-31), não é somente um lugar de passagem e de circulação, mas um *topos* dialógico, referencial de localização, transferência e transporte de matérias que anima a vida urbana e, ao mesmo tempo, é o local da organização capitalista, dos perigos, do descontrole e da violência nas grandes cidades. Seja como for, é na rua que se torna possível a atuação do *tempo lento* proposto por Milton Santos (1996, p. 10), que nos possibilita romper com a velocidade e aumentar a percepção do espaço. Um teatro com suas portas voltadas para a rua, simbolicamente, se abre para a cidade.

Os teatros de fachada que se abrem para as ruas, na contramão do discurso da segurança, da otimização e da convergência de públicos, apregoados como vantagens na criação de *lugares teatrais* fechados, sempre ligados ao imaginário da segurança e da ordenação, são responsáveis pela visibilidade e, também, pelo modo de presentificação e resistência do teatro na cidade.

Merece destaque esta tipologia de espaço teatral que efetivamente se estabeleceu no conjunto urbano ao final dos anos de 1990: *lugares teatrais* edificados, pequenos e adaptados, com portas abertas para a rua.

É certo que tais espaços sempre estiveram presentes na história do teatro paulista; contudo, no período, este modelo de *lugar teatral*

inseriu-se de modo sustentável no território teatral, com programação regular e frequente, tornando-se *visível* na paisagem cultural da cidade. Sua presença se fez notar, por exemplo, nos guias de lazer dos principais jornais de São Paulo, publicações responsáveis por uma das cartografias (mapas da visibilidade) da atividade teatral nas metrópoles (Almeida Junior, 2007, pp. 180-199).

Ao considerarmos os *lugares teatrais* em seu conjunto, verificaremos a concentração destes espaços na região central e oeste da cidade. Na base de dados da pesquisa *Cartografia Políticas dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo* foram identificados na cidade de São Paulo, até o ano de 1999 (inclusive), a presença de 174 (cento e setenta e quatro) *lugares teatrais* edificadas. No período subsequente, até 2004, foram criados 74 (setenta e quatro) novos *lugares teatrais*, totalizando 248 (duzentos e quarenta e oito) *lugares teatrais* edificadas. (Almeida Junior, 2007, pp. 134)

Em 1999, pode-se verificar que a maioria destes lugares (97) ocupava o distrito central da cidade, em torno de 55%<sup>2</sup> do total das edificações investigadas no universo da pesquisa. Todavia, a situação não se alterou significativamente em 2004. No período, a maioria (51%) dos *lugares teatrais* localizava-se no distrito central.

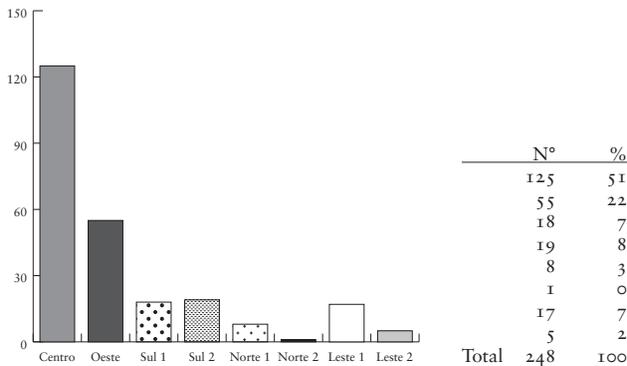


Gráfico 1: Localização por Distrito dos Lugares Teatrais na Cidade (Totais até 2004)

Se observarmos comparativamente os dados obtidos nos anos de 1999 e de 2004 – com 97 e 125 *lugares teatrais*, respectivamente –, verificaremos uma pequena oscilação percentual no número de *lugares teatrais* localizados no distrito central, valor aproximadamente 4% menor em 2004, em relação aos números de 1999.

2 Distribuição dos *lugares teatrais* identificados na Cidade de São Paulo, no ano de 1999: Centro, 97; Oeste, 33; Sul 1, 17; Sul 2, 12; Norte 1, 5; Norte 2, 0; Leste 1, 10; Leste 2, 0; Total: 174. (Almeida Junior, 2007, p. 137)

Tal dado poderia ser significativo, pois indicaria uma possível tendência à descentralização das atividades teatrais na cidade, por meio de uma distribuição mais homogênea dos *lugares teatrais*. Também, poderia indicar, por exemplo, maior possibilidade de acesso ao teatro pela população e revelar maior penetração do teatro como instância social na sociedade, entre outras possibilidades.

Observando separadamente a distribuição dos 74 (setenta e quatro) novos *lugares teatrais* entre 2000 e 2004, podemos notar que houve um aumento na distribuição de *lugares teatrais* em todos os distritos, se comparado à situação de 1999, dentre eles, mais significativamente, na Zona Leste.

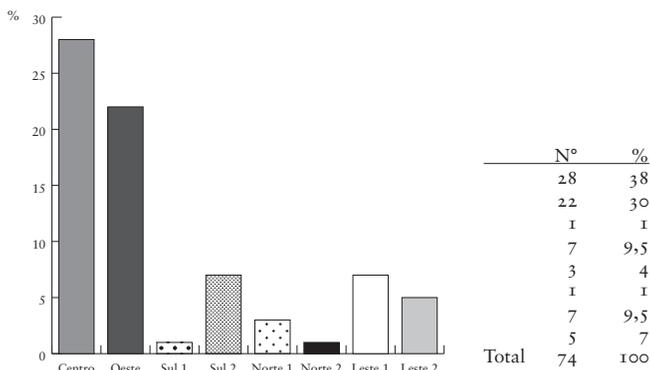


Gráfico 2: Localização por Distrito dos Lugares Teatrais na Cidade (2000 a 2004)

Apesar destes dados quantitativos revelarem uma ação descentralizadora, ainda assim, a região central continuou sendo o local de maior concentração de *lugares teatrais* na cidade. O distrito central é quantitativamente a região que mais produz teatro. É a região hegemônica, na percepção da cidade, como referência de produção e realização da atividade teatral.

O movimento percebido de descentralização dos *lugares teatrais* no período de 1999-2004 deu-se fortemente por iniciativa do poder público municipal. Resultam dos *lugares teatrais* construídos em complexos educacionais (CEUs), que interferiram significativamente no território teatral da cidade de São Paulo.

Cabe destacar que a criação de salas de teatro é fundamental para a veiculação e circulação da atividade teatral. À medida que nos descuidamos desta estrutura, o teatro deixa de estar presente como instância sociocultural visível na sociedade.

A construção de *lugares teatrais* nos CEUs foi uma ação de política cultural ímpar. Em quatro anos, foram construídos aproximadamente 50% (21 salas de teatro) mais espaços teatrais de propriedade

pública em relação aos existentes até 1999 em toda a cidade (Almeida Junior, 2007, pp. 139-141).

Não é nova a ideia da construção de espaços teatrais em ambientes da educação formal. Basta observarmos as escolas construídas nas décadas de 40/50 do século XX – em sua maioria, tinham uma sala de teatro (e não um auditório) em seu interior. O desaparecimento do espaço teatral na arquitetura das escolas de São Paulo ocorre no final dos anos de 1960, principalmente, a partir da construção em série de equipamentos escolares padronizados pelo governo estadual, cujo modelo valorizava como espaço de lazer e cultura a quadra poliesportiva. Assim, a presença de salas de teatro nos CEUs indicava potencialmente a inclusão e a valorização da atividade teatro no ambiente educacional e na sociedade.

O impacto da criação dos espaços teatrais nos CEUs não se restringe somente à questão da edificação, mas às dinâmicas associadas a seu funcionamento. Em parceria com a Secretaria da Cultura, foram desenvolvidos projetos, espetáculos, oficinas e cursos de teatro, entre tantas ações que envolviam artisticamente não somente a comunidade educacional, mas o seu entorno. A sala de teatro construída, portanto, passava de fato a ser, pelo *uso*, *lugar teatral*.

Tal ação certamente colaborou na constituição do imaginário da atividade teatral, principalmente naquelas regiões distanciadas dos eixos tradicionalmente produtores e consolidados da produção teatral, propiciando, assim, a criação de *outras* centralidades produtoras de sentido e ação cênica na cidade de São Paulo.

A questão do fomento, ocupação e *uso* do *lugar teatral* na cidade por grupos de teatro ou espetáculos e agentes culturais, interfere não apenas no modo como o teatro relaciona-se com a cidade, como também revela procedimentos estéticos e artísticos da cena contemporânea.

Mapear, demarcar e organizar os *lugares teatrais* é uma das possibilidades para a reflexão da cena teatral contemporânea; outra é compreendê-la como uma sintaxe espacial que atua na identidade do teatro.

Neste sentido, buscou-se, nos apontamentos e considerações acima apresentados, mostrar possíveis arranjos espaciais que estruturam este tecido cultural. Resultado da ação de forças horizontais e verticais, assoma-se a necessidade de considerar o *lugar teatral* como um agente e não como depósito ou mesmo um reflexo das ações da sociedade.

Observar o *lugar teatral* e sua distribuição na cidade de São Paulo ao final dos anos de 1990 e início do século XXI revela um texto cultural que reflete importantes transformações na cena, na dramaturgia e no funcionamento organizacional do trabalho teatral e da

sociedade no período, e permite compreender a atividade teatral, e seus desdobramentos, como um fato social que interfere e é interferido, que articula e que é articulado nos processos socioculturais em curso.

### Referências Bibliográficas

- ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. *Cartografia Política dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo – 1999 a 2004*. Tese de doutorado em artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Companhia dos Satyros – um Farol na Praça Roosevelt”. In: *Revista Afuera: Estudos de Crítica Cultural*, Ano I, no. 1. <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=PraxisUrbana&page=umfarolnapracaroosevelt.htm&idautor=18>, 2006. Consultado em 04.10.2010.
- \_\_\_\_\_. “O Lugar Teatral e a Cidade: entre o Visível e o Não Visível”. In *Nas Margens: Ensaios sobre o Teatro, Cinema e Meios Digitais*. Lisboa, Gradiva, 2010.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Grupos Teatrais, Anos 70*. Campinas, Unicamp, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte, Humanitas, 2004.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo, Edusp, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *O Espaço Dividido*. São Paulo, Edusp, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Pensando o Espaço do Homem*. 5ª ed. São Paulo, Edusp, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *Território e Sociedade*. 2ª ed. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2004e.
- \_\_\_\_\_. *Da Totalidade ao Lugar*. São Paulo, Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Por uma outra Globalização*. Rio de Janeiro, Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico e Informacional*. São Paulo, Hucitec, 1998.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre II – L'école du spectateur*. Paris, Belin, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Lire le théâtre I*. Paris, Belin, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Le théâtre et la cité*. Bruxelles, AISS-IASPA, 1991.
- UBERSFELD, Anne; BANU, Geoges. (1992), *L'espace théâtral*. Paris, CNDP.



## A PARTE: A BARBÁRIE ACABOU?

### A BARBÁRIE NÃO ACABOU, SEU EDGAR AIMAR LABAKI



A Barbárie existirá enquanto existir a Humanidade. Ela é o outro lado da moeda, oposta à Civilização, dela indissociável. Civilizar é tentar tornar possível alguma vida e alguma justiça em meio ao caos inerente à Natureza e ao Homem. Tirar as maiúsculas não vai alterar isso.

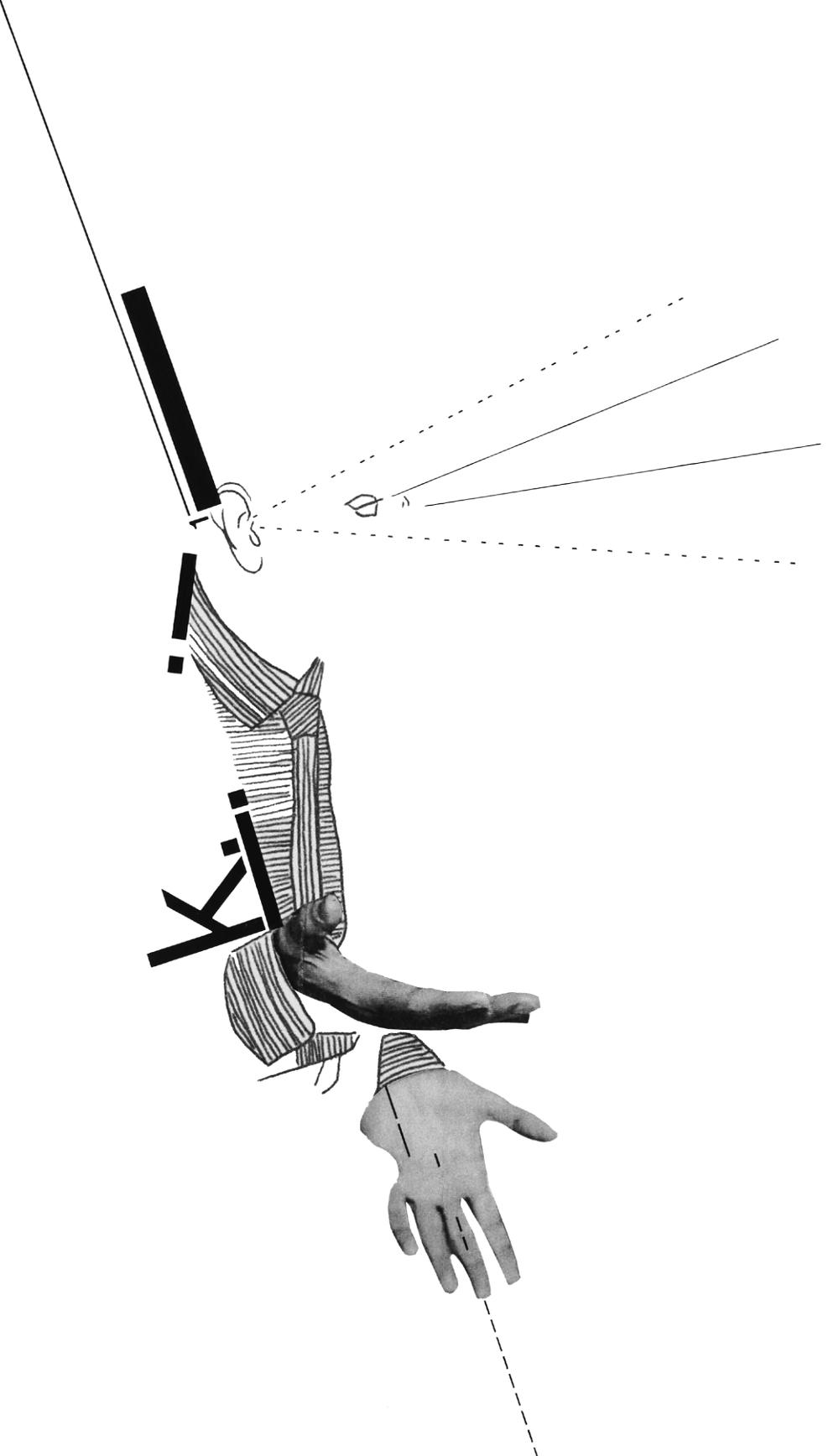
Não era este o entendimento dos fundadores do movimento Arte Contra a Barbárie. Para nós, havia duas possibilidades de se definir Barbárie, ambas excludentes, mas taticamente coexistentes naquele momento preciso da nossa redemocratização.

Para a “direita do movimento”, como jocosamente eu me referia a mim mesmo, sob os protestos também humorados do saudoso Reinaldo Maia, bárbara é uma sociedade como a brasileira, pautada pelo patrimonialismo. Uma nação em que ninguém acredita na Lei – em nenhuma classe social e em nenhum ponto do espectro político. Todos temos certeza de que a Lei é para os outros. Daí a dificuldade para se construir instituições que distingam entre público e privado, legítimo e legal, Arte e Cultura.

Para a esquerda do movimento, quase sempre hegemônica, Barbárie era, e é, sinônimo de Capitalismo. E, naquele momento específico, de algo que se chamava de Neoliberalismo. O objetivo seria então dinamitar o discurso capitalista, revelando uma suposta identidade entre legitimidade artística e uma opção pela Revolução. Seja lá o que isso signifique depois de 1989.

Hoje, os dois lados podem afirmar que a Barbárie está longe de se extinguir. Os oito anos de Lula foram de grande avanço social e inclusão de milhões de brasileiros à vida econômica (ainda que não necessariamente à cidadania). Mas marcaram também um aprofundamento da política econômica conservadora e um retrocesso na construção de instituições. Não é um processo linear, nem mesmo, em grande parte, planejado, como querem fazer entender os adversários do Lulismo. Mas, assim como os avanços sociais, este retrocesso também não pode ser negado.

O Arte Contra a Barbárie queria que a discussão das políticas públicas na área da cultura ultrapassasse a simples enumeração das reivindicações da classe artística e não se desse apenas utilizando o vocabulário do noticiário financeiro. Também nesse sentido, ainda que a Lei de Fomento tenha transformado o panorama de nossa produção mais comprometida com a reflexão, continuamos todos bárbaros. Ainda que doces.



**H  
L  
O  
E**

**A PRODUTIVIDADE FEBRIL E A  
EXPERIÊNCIA RELATIVA  
VALMIR SANTOS**



No prólogo do espetáculo *Quem não Sabe mais Quem é, o Que é e Onde Está Precisa se Mexer*, de 2009, a Companhia São Jorge de Variedades bate à porta do Theatro São Pedro, à luz do dia, e lança ao espectador ou transeunte algumas poucas certezas antepostas às dúvidas hamletianas, conforme reza o dualismo ocidental. A performance na calçada coloca a representação em xeque. “Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. O meu drama não se realiza mais”, diagnostica a figura vestida de preto que carrega uma mala e faz as vezes de cicerone do público pela paisagem da Barra Funda. O bairro da zona oeste é um dos redutos tradicionais da imigração italiana, que ali residiu e trabalhou em fábricas e indústrias a partir da segunda década do século XIX, como evidencia parte dos galpões desativados.

Embicado numa esquina, o Theatro São Pedro chama a atenção pela fachada em linhas arquitetônicas neoclássicas com elementos *art nouveau* (cf. Serroni, 2002). Inaugurado em 1917, este mesmo edifício abrigou o processo de criação e a estreia antológica de *Macunaíma*, em 1978. A adaptação e direção de Antunes Filho para a rapsódia de Mário de Andrade inscreveu o Grupo Pau Brasil na historiografia teatral (depois, Grupo de Teatro Macunaíma) e circunscreveu definitivamente a pesquisa cênica ou dramaturgica no território brasileiro,

o pendor à experiência em contraste com produções digeríveis nas escalas de elenco, na aceção de texto e na definição de conteúdo.

Aproximar os espaços de dentro (Grupo Macunaíma) e de fora (Companhia São Jorge) em diferentes épocas do Teatro São Pedro é a maneira que encontramos para ler a década zero do século XXI. Num arco de 31 anos, verificamos, de um lado, os subsídios da então Comissão Estadual de Teatro, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que permitiam a Antunes Filho ministrar curso para atores, alguns iniciantes, e mergulhar na aventura do herói sem caráter; e de outro lado, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que selecionou a Companhia São Jorge em pelo menos cinco editais desde a promulgação da lei em 2002.

Passado e presente constituem exemplos bem acabados de como arte e cultura podem e devem ser transformadas por políticas públicas – modelo sacramentado em países europeus – e incidir sobre os modos de produzir, criar e recepcionar o teatro. Por isso é revelador saber que antes de Antunes Filho vincular-se ao Serviço Social do Comércio, em 1982 – parceria profícua até hoje –, ele teve a oportunidade de ocupar um espaço público e desenvolver um curso permanente. Driblando, inclusive, as estruturas administrativas distintas de dois governos estaduais sob ditadura militar: Paulo Egídio Martins (1975-1979) e Paulo Salim Maluf (1979-1982). As atividades pedagógicas e experimentais aconteceram durante cerca de quatro anos nas dependências do São Pedro, a partir de 1978. O curso foi logo batizado de Centro Teatral de Pesquisa, um embrião do que viria a ser o Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, um departamento do Sesc – SP instalado na unidade Consolação (cf. Milaré, 2010).

Os argumentos que Antunes põe no papel para convencer a Comissão Estadual de Teatro e sua presidente, Amália Zeitel, a apoiar seu projeto algo visionário e fora do padrão coaduna as premissas da Lei de Fomento e o espírito do teatro de grupo. O diretor ambiciona “um centro catalisador para desenvolver pesquisas e experimentações, sem se ater aos padrões estabelecidos pela maioria das escolas de teatro brasileiras”, como se lê no artigo e manifesto “Método de Trabalho”, publicado no programa do espetáculo *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno*, de 1981, e assinado pelo Grupo de Teatro Macunaíma:

A formação dos elementos do grupo se daria levando em conta dois fatores fundamentais: os estudos teóricos e sua subsequente transferência para o palco sob a forma de exercícios, convergindo ambos para um objetivo comum, qual seja a persistência em desestruturar todo o trabalho concretizado em função das novas possibilidades que ele próprio despertaria. Aí residia uma das atribuições básicas segundo a qual o grupo se moveria e se transformaria num dos eixos fundamentais da sua filosofia: colocar-se em situação a cada instante da criação,

fazendo *tabula rasa* do conhecimento anterior e jogando-se para os estágios futuros sem nenhuma espécie de pré-concepção. (Milaré, 2010, p. 59)

O artigo primeiro da Lei 13.279, de 8 de janeiro de 2002, afirma que o objetivo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro é “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”. A pesquisa é entendida como as práticas dramatúrgicas ou cênicas, segundo convém à filosofia de trabalho no CPT. Mal passara o terceiro ano de vigência da lei que instaurou novos parâmetros, Antunes critica as comissões de seleção formadas a cada edital: “O compadre vai falar mal de compadre?”, ele questiona em entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo* e desencadeadora de mal-estar no meio artístico (Santos, 2004).

Um olhar retrospectivo ajuda a interpretar a reação idiossincrática de Antunes ao não absorver aquela passagem histórica decorrida do movimento artístico-cultural Arte contra a Barbárie, “um marco nas políticas públicas de cultura da cidade e até mesmo do país” (Costa & Carvalho, 2008, p. 149). O episódio denota o quão é diversa e complexa a fruição estética. Os anos de 2000 mostram ser mais rara a gravitação em torno de um criador, um grupo, escola, movimento ou sistema de interpretação, de dramaturgia ou de encenação. Uma tendência na contramão dos anos de 1980 e início dos de 1990, quando o princípio da hierarquia domina e, portanto, “o encenador passa a construir um discurso autônomo em relação ao texto dramático, usando uma série de elementos que compõem no palco uma escritura cênica” (Fernandes, 2010, p. 3). A aura ensimesmada do criador é deslocada, aos poucos, para uma atitude relacional. Abre-se ao coletivo redimensionado na autoria partilhada com todas as funções da equipe, com os pares, com o lugar e com o espectador, este coautor cada vez mais instigado na cena brasileira.

A rigor, a Lei de Fomento tem mais simbiose com o pensamento criativo disseminado pelo CPT do que talvez possa supor o seu idealizador. A série *Prêt-à-porter*, lançada em 1998 e amadurecida ao longo da década que entrou, opta por procedimentos que reveem o próprio papel de Antunes Filho como diretor, escudando-o na função de coordenador. Para além do jogo semântico, o discurso é delegar tudo aos atores. No caso, a duetos, que se anunciam emancipados na proposição da gênese a ser narrada/interpretada e nas consolidações da dramaturgia, da interpretação, dos figurinos e do espaço cênico sob luz invariável e branca. Um choque de percepção para a crítica e o público, acostumados à forte assinatura espetacular na dança do espaço vazio com os movimentos corais e, de quando em quando, os arroubos na conjugação da cenografia com o desenho de luz.

Nessa mesma perspectiva, afastar-se do palco convencional do Teatro Anchieta, no térreo, e levar o espectador para a sala de ensaio no sétimo andar do Sesc Consolação é um gesto sincrônico à produção da cidade, que passou a pisar outras territorialidades. O templo outrora indevassável do CPT abre suas portas – sempre em horário alternativo, diga-se –, convertido em teatro de câmara para setenta pessoas alinhadas em três fileiras, enquanto dois atores contracenam como que rentes ao público e à parede cenográfica. É no ventre desse vão horizontal que se dá a depuração em busca do essencial, em partituras rigorosas na ação física, na eleição das palavras, no extrato poético da cena naturalista à maneira oriental.

Aliás, atribuímos ao lastro do ciclo paralelo *Prêt-à-porter* o fator decisivo para a montagem que sintetiza a década antuniana em termos de oxigenação de linguagem. *Foi Carmen*, de 2005 e remontado anos depois, resulta uma celebração a Kazuo Ohno via Carmen Miranda. Costura teatro e dança com uma arriscada síntese de mitos e arquétipos que demandam repertório gestual e espacialidade alentadores.

Tais momentos lapidares são mais prováveis quando o artista tem condições estruturais para tanto. Faz 28 anos que Antunes pesquisa com o esteio do Sesc. Antes de incorporar o CPT, a entidade, ainda impactada pela repercussão nacional e internacional de *Macunaíma*, constituiu uma comissão para avaliar o panorama da produção local. Um documento elaborado em 14 de março de 1982 aborda as dificuldades por falta de recursos financeiros e “faz notar que os escassos patrocínios normalmente procedem de órgãos governamentais e se destinam à montagem de espetáculos, beneficiando um número reduzido das peças produzidas e colocadas em cartaz” (Milaré, 2010, p. 79). Tempos em que o Ministério da Cultura sequer existia: sua certidão de nascimento data de 1985.

Receber o aval do Sesc – leia-se os trabalhadores que têm impostos recolhidos através do empresariado dos setores de comércio e serviços – significa a garantia de continuidade. Apesar da reconhecida atenção dispensada às artes cênicas, proporcionando ingressos acessíveis e programação qualificada em sua rede de 32 unidades no interior e na capital, realizando espetáculos (é um dos contratantes mais frequentes da Cooperativa Paulista de Teatro) e festivais, o papel da entidade não suplanta a necessidade de ação nas esferas de governos municipal, estadual e federal. Por isso a relevância da Lei de Fomento em sublinhar “o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”. Seu ponto de vista é, antes de tudo, público – um dever para com o cidadão.

Transcorridos oito anos e dezessete editais lançados, são evidentes as mudanças paradigmáticas advindas do programa. O número de núcleos cooperados cresceu três vezes e meio. Eles eram 299

em 2001, ano anterior à vigência da Lei de Fomento, e hoje somam 1.076<sup>1</sup> – ressaltando que associações não ligadas à Cooperativa Paulista de Teatro são também contempladas. O aumento substancial indica que cabe no horizonte, além do esforço corrente de levantar uma produção, a possibilidade de manutenção do espaço combinada à capacidade ideal de viver plenamente do ofício, investir tempo e cabeça na pesquisa, assim como dispõe o CPT/Sesc – condição que a maioria dos trabalhadores do teatro no país está longe de usufruir.

Ampliou-se o raio de reverberação da arte teatral, apesar da predominância de atividades na região central de São Paulo. Levantamento concluído após o resultado da 11ª edição do Programa, no segundo semestre de 2007, mostra a seguinte distribuição entre os 143 projetos contemplados até então: 35,66% deles acontecem no centro, 24,47% na zona oeste, 16,08% no leste, 13,28% no sul e 10,48% no norte. A Secretaria Municipal de Cultura estima que esta divisão sofra pouca variação de lá para cá. Um dos critérios de seleção do programa confere peso à contrapartida social ou benefício à população, de acordo com o plano de trabalho do grupo. Apresentações, oficinas, seminários, exposições, saraus, cortejos e outras variantes são realizados em áreas carentes de equipamentos culturais e atraem uma gente que “não tinha condições de ir ao teatro e que também está se formando no diálogo com essa produção” (Labaki, 2007, p. 60). Adolescentes e crianças, sobretudo, viram espectadores cativos dos artistas locais, quando não se tornam um deles, amadores.

Os profissionais lutaram para converter consciência artística em protagonismo político, como lê Paulo Arantes (cf. Néspoli, 2007, pp. D8-D9). Houve pelo menos três anos de mobilização em assembleias, elaborando textos sugestivos ao pré-projeto de lei, convencendo vereadores nas galerias da Câmara Municipal, um engajamento que vingou a causa e segue vigilante toda vez que um secretário ou prefeito de turno ameaça targar o fundo público e perdido dos mais bem aplicados na cultura em São Paulo. O Teatro da Vertigem, assim como centenas de coletivos do país, sonha com a implantação desse mecanismo em nível nacional. “Esse programa é e deve ser exemplo de modelo de uma política cultural de Estado que alcance todo o Brasil” (Fernandes e Áudio, 2006, p. 152).

Tais indicadores da multiplicação dos grupos e da sensibilização do público não redundam, necessariamente, no cumprimento auspicioso de um hipotético artigo primeiro dessa arte cuja natureza deveria ser regida “pelas leis da teatralidade” (Grotowski, 2007, p. 45). A ciranda de projetos é correlacionada à ansiedade plasmada em cena.

1 Fonte: Coordenação do Núcleo de Fomento ao Teatro, DEC-SMC, Marisabel Lessi de Mello.

Pensamento e ação soam desconexos. Montagens são processadas a toque de caixa, comprimidas no calendário. Talvez o calor da hora de 2010 ainda não permita aferir essas questões. Está por ser esquadrinhada a resultante no universo da linguagem, seus avanços reconhecíveis em dramaturgia, atuação, encenação, ocupação de espaços não convencionais e demais veredas, cabendo distinguir retrocessos e estagnações.

Rememoramos um trabalho emblemático da vitalidade do teatro de grupo no período, por resignificar em cena o moderno e o arcaico, imbricar o velho e o novo, e não só como recorte histórico da Guerra de Canudos, mas como hibridização de linguagens da aventura do Oficina Uzyna Uzona em cinco partes de *Os Sertões* (2002-2006). Quando as peças são registradas em DVD, é José Celso Martinez Corrêa, Conselheiro, quem atenta aos seus pares e ao seu tempo:

O teatro brasileiro não está mais decadente, vive um gênesis da Criatividade e Poder. Vide *Os Satyros* dando vida à Praça Roosevelt. O *Vertigem* reavivando o Tietê. Os *Parlapatões*, as *Artes do Cinema*, a *Medicina*, a *Saúde*, se misturando na catarsis do Teatro retornado Bárbaro Dionisios. O *Exú do Prazer do Canto do Bode*. Apolonizado pela convergência digital no *Ditirambo da Dança* contada cantada. Há nações entrelaçando-se, dissolvendo-se e renascendo, não no multiculturalismo de campo de concentração das culturas, mas em sua Orgia. Desse cadinho nasce também uma nova Política. Um poder de presença que vence pela criatividade absoluta da vida em todos os “x” encontrados dos problemas. (Corrêa, 2006, p. 13)

Citamos ainda o plano das ideias e reflexões nas plataformas do ensino e do saber incidentes no arejamento estético, como as contribuições da Escola Livre de Teatro de Santo André, da Escola de Artes Dramáticas e do Departamento de Artes Cênicas da USP, do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp (o Lume nasce Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, em 1985, três anos após o CPT, hoje Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, propulsor da cena de coletivos em Barão Geraldo, Campinas) e da recém-criada SP Escola de Teatro, todas elas iniciativas públicas pontuadas porque prospectam a linguagem como “instrumento perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los” (Paz, 2008, p. 11).

Nossa crítica centra-se, no entanto, na corrida febril pela produtividade e os contratempos ao eixo criativo. Cada agrupamento põe-se em campo aguerrido para ver seu projeto aprovado nos editais do município (Lei de Fomento) ou em instância estadual (ProaC) e federal (prêmios da Funarte casados à Petrobras), sob o imperativo dos verbos “produzir” e “circular”, que veem conflitando com “pesquisar”. A preocupação legítima com a sobrevivência – e a razão

de ser do programa é estimular a continuidade – distendeu ainda o potencial politizador da articulação vitoriosa dos grupos. Vêm à tona suscetibilidades, por causa de determinados núcleos mais selecionados que outros, para citar um dos calos. Já se vão oito anos e cada resultado da Lei de Fomento suscita acirramentos. A disputa por subsídios como que ergue trincheiras. Além do espectro político-administrativo, que ronda desde que entrou em vigor, à mercê da máquina pública, há o risco dos próprios artistas minarem suas forças pela rixa, pela desqualificação do outro, ainda que perceptíveis uma ou outra sinalização contra esse tipo de desgaste.

Fica a sensação de saturação, pelo volume de espetáculos, pelas temporadas curtas que já alcançam sessões únicas semanais, mesmo nas salas e galpões do Sesc, que até pouco conseguia imprimir um ritmo diferenciado ao circuito e agora reflete a agenda apertada entre suas próprias unidades. Um circuito cada vez mais veloz e inflado pulveriza a aderência nas retinas, na memória natural do que se constrói, assim se espera, pelo valor intrínseco da maturação. Seria tudo isso um sintoma da contaminação cotidiana pelos índices de consumo atribuídos à expansão da economia brasileira? A desvirtuação atenta.

O mercado e nossos companheiros que ainda acreditam nele são perfeitamente capazes de desviar essas leis para seus próprios objetivos, mas o risco maior é o aprofundamento da crise do capital, que pode em minuto fazer evaporar o próprio fundo público que disputamos (Costa & Carvalho, 2008, p. 142).

Para concluir esta análise – que ganhou contornos francamente panorâmicos –, um pouco de digressão. Nos louros que colhe pela criação da Escola de Arte Dramática, a EAD, ao final dos anos de 1940, anexada à USP em 1969, Alfredo Mesquita costumava contar o idílio de Carlos Lacerda para com o teatro bandeirante na década de 1960. O político bajulava a presumida felicidade dos paulistas: “em todos os lugares aonde vou, das reuniões mundanas às políticas, dos escritórios aos bares, à sua livraria [...] fala-se, comenta-se teatro, todos se interessam por teatro!”. (Lima, 1985, p. 13). Ao que Paschoal Carlos Magno, pespegando desde o Rio de Janeiro, não concordava: “Precisamos acabar com aquela chatice do teatro em São Paulo” (*idem*, p. 9).

Ao finalizar as aulas num curso de introdução à arte dramática em São Paulo, em 1968, o ensaísta Anatol Rosenfeld lançou um prognóstico curto e direto: “O teatro brasileiro está em desenvolvimento, com força de ricas perspectivas futuras. Somos otimistas: há bons atores, seu número está aumentando, já existem bons diretores e autores também” (Martins, 2009, p. 390). Estas palavras foram mensuradas, então, pela régua das obras de Plínio Marcos, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Roberto Freire, Ariano Suassuna, Hil-

da Hilst, Dias Gomes, Jorge Andrade e pelos musicais pós-ditadura montados pelos grupos Arena, Oficina e Opinião.

Tão longe e tão perto, essas vozes podem ecoar algo do que vivenciamos e vamos atravessar na década que vem aí. É inequívoca a euforia dos musicais replicados da Broadway e do East End, ou recriados *à la* Brasil. Há uma legião de espectadores amantes deste entretenimento financeira e artisticamente sofisticado, sucessos *made in* Estados Unidos e Inglaterra, que atraem turistas de outros estados a São Paulo. Em consequência, mais atores, dançarinos e músicos estão tecnicamente preparados para jogar com essas habilidades corais e solistas.

Nestes anos de 2000, a Rede Globo de Televisão assumiu que “o teatro passa por aqui”, quem sabe tentando conciliar-se com a vida dupla de parte dos elencos, metida a subir aos palcos, uma vez que impossibilitada de ficar em cartaz de quinta a domingo – com honrosas exceções –, devido às gravações no Rio ou em São Paulo, ou vice-versa. O apoio vem emoldurado em vinhetas na telinha ou em página inteira, às quartas-feiras, publicada nos jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, sempre sem pestanejar a campanha institucional da emissora empenhada no celeiro.

De fato, um marciano que passasse pela capital paulista efervesce pelo teatro de grupo, superproduções musicais, militância do teatro de rua no centro e nas bordas da cidade, comédias *stand-up*, ímpetos desdobrados de Antunes e Zé Celso, recôncavo de trabalhos de proa vindos de outras praças do país, do exterior e mesmo do interior de São Paulo, interseção de criadores e professores na seara da universidade, publicações afins em editoras especializadas ou não, arrojo no teatro para crianças, edital para residência entre grupos e encontros reflexivos patrocinados pelo instituto cultural de um banco – o Itaú –, enfim, esse turbilhão põe a arte do teatro em uma roda viva que embaralha razões para tanta produtividade em detrimento da excelência incondicional. Se “cabe à arte atual restabelecer um vínculo com a experiência” (Naves, 2007, p. 28), nossa perplexidade é constatar que a experiência tornou-se relativa. Poucos lhe dedicam coragem e tempo efetivos.

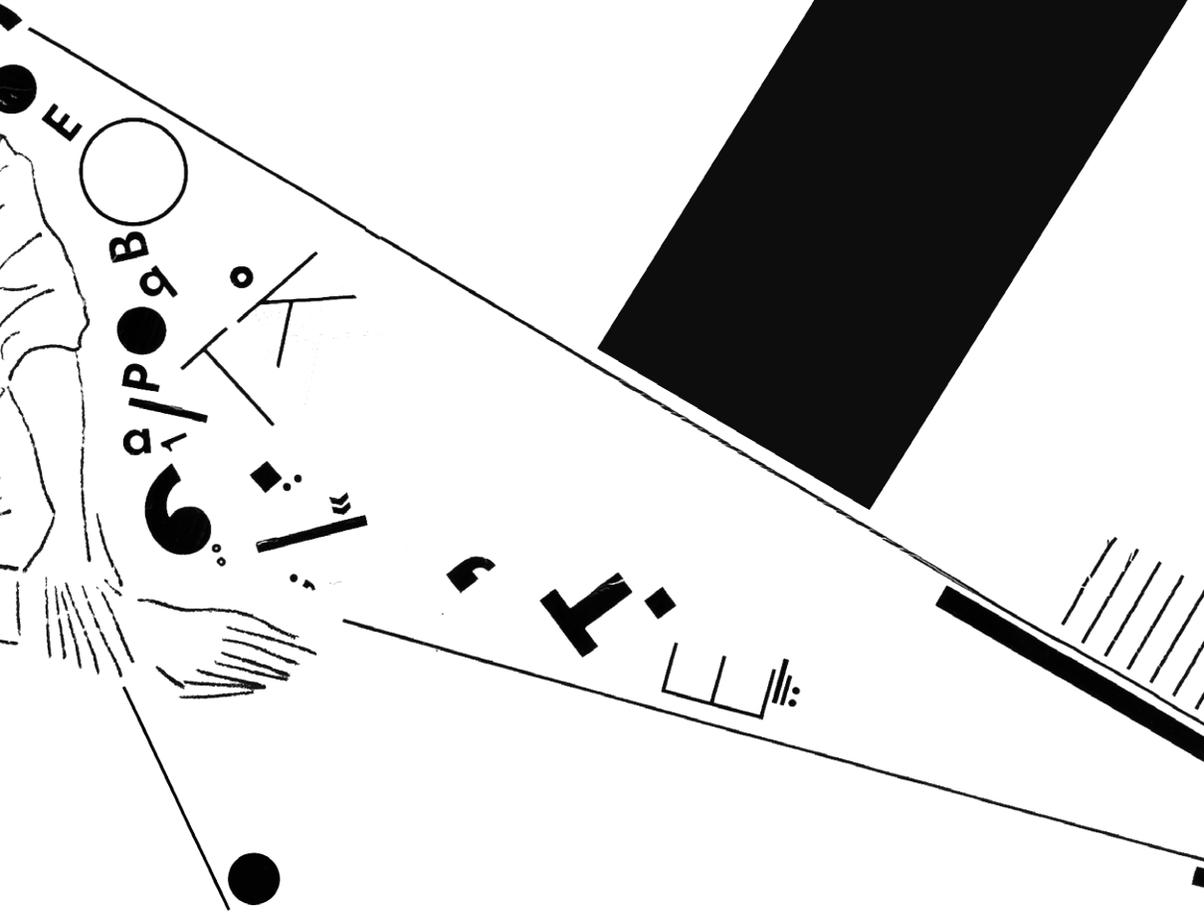
### *Referências Bibliográficas*

- CORRÊA, José Celso Martinez. “Terra Azul Orgasmo Ó”, *Programa Os Sertões – A Terra*, São Paulo, Oficina Uzyna Uzona, 2006.
- COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: Os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

- FERNANDES, Sílvia & AUDIO, Roberto R. (org.). *BR-3*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy, FLASZEN, Ludwik & BARBA, Eugenio. (2007), *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo, Perspectiva, Sesc SP.
- LIMA, Mariangela Alves de (org.) *Imagens do Teatro Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Centro Cultural São Paulo, 1985.
- MARTINS, Neusa. *A Arte do Teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo, Publifolha, 2009.
- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: O Teatro Segundo Antunes Filho*. São Paulo, Perspectiva, Sesc SP, 2010.
- NASCIMENTO, Reginaldo (org.). *Cadernos do Kaus: O Teatro na América Latina*. São Paulo, Scortecci, 2007.
- NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho: Ensaio sobre Arte Moderna e Contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- NÉSPOLI, Beth. “Paulo Arantes: Um Pensador na Cena Paulista”. In: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 15 de julho de 2007.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou O Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- SANTOS, Valmir. “Antunes Filho critica ‘teatro de compadres’”, 2004. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2912200406.htm>, consultado em 26/09/2010.
- SERRONI, J. C. *Teatros: Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil*. São Paulo, Senac, 2002.

**O LIVRO**  
**NEWTON MORENO**





Este número da revista *aParte XXI* reflete sobre a atividade teatral no Brasil nos últimos dez anos. Autor emblemático desse período, Newton Moreno fez durante a década um percurso que equilibra o teatro de pesquisa com a boa recepção do público, o regional e o universal, o passado com o presente. Experimentou linguagens, trafegou entre grupos, ganhou prêmios. E ainda escreveu textos provocativos, como o polêmico “Dentro”, levado aos palcos por Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas. Por tudo isso, *aParte XXI* publica “O Livro”, peça inédita de Moreno que, a pretexto de falar de literatura, trata, em um registro mais amplo, do ato criador.

*Escuro. Em off.*

HOMEM

Na verdade, fazendo um retrospecto, eu sempre tive respeito e quase medo na presença de um livro.

Num livro, pensava eu, cabe uma existência; numa biblioteca, uma humanidade. Via suas páginas como rostos que mudam de humor a cada dia.

Aos poucos, pude entender o livro como um novo amigo que me era apresentado pela capa e se despedia para seu destino de prateleiras, ao final de leitura. As prateleiras, um espaço híbrido, meio altar, meio jazigo. Ali, ficam cozinhando todas as estórias e ideias, num vapor de mofo, traças e espera. Até que alguém o ressuscite.

Eu me perguntava: “Lá, em fricção com outros tantos títulos, sobre o que será que eles conversam? Que tráfico de palavras, surdamente, deve urdir novas estórias?”

Eu, como um fantasma, escondia-me baixo à escrivadinha e usurpava um pouco de suas conversações e fofocas para tecer minhas próprias estórias, para oferecer alimento à fera da imaginação, desesperada fera que rugia impiedosa dentro de mim, numa demanda voraz por comida.

Imaginava que eles, os livros, miravam a mim, agindo minha letra sob o caderno como quem testemunhava o nascimento, ou a cópula, de uma nova criatura de papel e sonhos. Devem ter pensado: “ele prepara um novo companheiro”.

Sim, eu pensava em ser escritor.

“Se eu escrever um livro, quando eu for depositá-lo na prateleira, o farei como um pai que leva o filho à escola pela primeira vez. Temor e orgulho. Não o lançarei em qualquer lugar, perto de qualquer edição, escolherei o espaço certo, como o pintor estuda a cor exata na sua aquarela”.

Foi assim que fui perdendo meu medo dos livros. Até hoje.

Porque este Livro seria diferente.

*Música.*

*Pouca luz. Quase escuridão.*

*Até o final da cena, a luminosidade será total, incômoda aos olhos. Claridade brutal.*

*A encenação pode usar um livro em cena.*

HOMEM

Hoje meu pai entrou em meu quarto com um pacote envolto em papel azul-celeste.

O pacote amedrontava pela extensão e peso. Mas irradiava uma luz cor de céu.

A luminosidade do invólucro era apenas o impacto inicial.

Era o Livro.

Trazia um mistério consigo. Era sério aceitar aquele livro, acomodá-lo em minhas mãos.

“Ele vai doer um pouco”.

Disse-me meu pai.

Ele carregava, como quem carrega um bebê, uma lágrima em seu olhar. A dor cintila em seus olhos e me deixa com sede de sorvê-la e aceitá-la. Ele tenta ser rápido para que eu não perceba sua visitante inesperada. Mas eu a olho, como um pingente precioso e na lágrima eu vejo minha figura refletida, possivelmente, pela última vez.

Foi sério para ele entregar aquele livro.

*(Tempo)*

Sabíamos todos, naquela casa, que fui diagnosticado com doença degenerativa na córnea. Como muitos em minha família, eu tinha pressa em ver o mundo. Tenho pressa.

Cada família com suas heranças. Esta é minha parte. Sem latifúndios ou hipotecas.

Serei um turista cego. Que país conhecerá um turista cego? Como guardará suas impressões da viagem? Mas não é assim que somos postos nos sonhos? Passaporte para além da pálpebra.

Cego, cegarei em breve. Logo. Talvez em minutos.

Até o fim desta noite, eu posso cegar aqui, na presença de vocês.

*(Tempo)*

Este livro é um membro da família.

Aquele que todos os meus antepassados de infortúnio compartilharam.

Será também o meu último. Foi com este livro que eles se despediram da luz.

Por isso tão velho, roto, gasto. Posso sentir a aflição com que o seguraram meu tio, meu tataravô, minha prima de terceiro grau. Estão impressos no livro. A ansiedade. A dúvida.

Lembro quando assisti clandestinamente à cerimônia de meu tio.

Eu devia estar em meu quarto, abraçado por colchas, mas corri para o corredor e vi quando meu avô fez com meu tio exatamente o que meu pai fez comigo.

Tinha a mesma lágrima.

A mesma dor hereditária.

Meu avô disse: “Hora de fechar os olhos para se conhecer o íntimo das ideias”.

Eu não sei se eles terminaram a leitura.

Tento negociar com meu pai. Prazos. Faço promessas, indico outros parentes que podem envergar esta espada, este fardo, seu comando de cavalarias.

Minha tia, na masmorra de sua solteirice que exala um cheiro de desesperança e fim. Porque não ela, que é mais feia e mais só?

Meu pai sabe que tem que cumprir o ritual, traz o livro. Ele, sempre Ele. Sinto a nostalgia em seus olhos das outras cerimônias que realizou.

Meu pai caminha passos de sacerdócio. É um homem de cocar, túnica e coroa. É rei, mas chora.

Mas é chegada a minha vez.

Meu nome foi sorteado e eleito. Meu nome está inscrito no oráculo, na frente e no verso de sua língua. Sou o único nome que ele sabe pronunciar.

Penso com uma rapidez a qual não adestrei meu cérebro: haveria algum lugar seguro onde eu me escondo? Algum espaço nesta casa em que possa fugir do olhar agudo de meu pai?

Fujo, ganhando intimidade com as quinas e sótãos e becos daquele lugar. Pensando enganá-lo, retorno ao meu quarto. Tento cavar túneis

sob meus lençóis, grutas entre meus travesseiros, construir barreiras de invisibilidade para que a sentença não me ache. Mas com um radar preciso de quem sabe farejar sua própria carne, meu pai abre a porta. Inútil. A voz de meu pai me acha com o peso de sua responsabilidade. Conclama à batalha como se dissesse: “honre seu sangue”.

Meu pai, austero, como o patriarca que nunca fora, deposita o livro como quem anuncia a maturidade.

O mundo daqui para frente será outro.

Meu pai sentencia com um beijo sobre meus olhos, a despedida.

Quero me desculpar com ele, mas não sei minha culpa.

Meu pai trancou a porta com pesar. Sabe que só voltará a abri-la quando eu não puder mais vê-lo. Meu pai. O último de meu sangue que eu verei.

Agora só eu e meu algoz nesta passagem.

*(Tempo)*

Vou conseguir? Vou perder a visão antes de terminar a leitura? Será que vou perder a visão de um olho e depois, do outro? Será que a crueldade caminhará com parcimônia e calma pelo meu novo corpo? Porque este Livro? O que tem de especial? Qual o final? Qual sua estória? Em que capítulo me cegará? Na retina pisca uma dúvida: por que este livro me cegará?

*Homem sai e vai para perto da plateia.*

Por que desta estranha sentença: ver para depois cegar?

Fecho os olhos e não enxergo nada além do escuro.

O escuro. Um amigo?

E se eu quiser esmurrar esta parede para irromper fachos de luz. Rasgar. Sentiria perderem-se no ar, na atmosfera negra que me cerca, meus punhos fechados.

Percebo-me menos livre.

Sobra-me o arrependimento de não ter visto mais coisas.

Coisas que me aconselharam.

O que é feito dos poemas que não foram escritos quando o poeta morre?

Pensei na angústia do escritor ao final do poema e com a tinta rareando, brigando com o tinteiro, sacudindo a caneta. Como uma mãe num parto interrompido.

Estancado no meio do corpo do bebê, entre o útero e o mundo.

O bebê chorando e ela em suspensão, entre a cria e o aborto, entre a beleza e a extinção.

*(Tempo)*

Eu, cego! Até a última página, cego!

*Ocupa algum lugar fora do palco iluminado.*

Decido-me por recusar veementemente esta oferenda.

Com um certo “NÃO”, empurro o livro para o outro lado da sala. Longe de mim.

Repito “NÃO” em todos os idiomas que conheço e vou devolvendo o Livro para uma distância segura. Mas ele retorna. O Livro sempre retorna.

Sinto seu bafo em minha nuca.

*Como se fosse jogado de volta à cena, ao palco.*

Sentir-me assim, rendido, é uma constatação dolorosa. Caí num lugar de tristeza que desconhecia. Músculos desistidos, olhar preso ao chão por âncoras molhadas, a voz e o corpo exaustos não ofereciam mais perigo ao Livro.

Uma não vontade de qualquer movimento.

Sinto-me só.

A tristeza tem um aperto de mão frio.

Lentamente, sinto um tremor se inaugurar na planta do pé. Vibra as conexões ósseas e musculares, como um vulcão de insegurança que vai ganhando meu corpo. Convulsiono em um choro sísmico. O corpo está sem rédeas. Balança ao sabor desta sensação de despreparo para este desafio. A carne samba. Sou forçado ao chão e imprimo minhas unhas nas paredes na vã tentativa de equilibrar-me. Não há como articular nenhum pedido de socorro. Só a espera para que tudo se acalme. Ali, ao lado, o Livro espera. Inerte, a terra não treme para ele.

Assim como chegou rapidamente, o terremoto se vai.

Sinto-me só, mas ainda mais leve.

E é como se o Livro esperasse por tudo isto.

*Aproximando-se lentamente do Livro.*

Horror!

Sangro minha garganta de tanto negá-lo aos berros.

Cuspo sangue de revolta e medo.

Uma violência de fonemas explode em minha garganta. Digo coisas de uma crueldade inédita em minha boca. Mal começamos a relação e o Livro já tem poderes de arrancar palavras com gosto de pus, como se extirpasse algo doente da minha carne em algum febril exercício de cura.

Sou apresentado às minhas palavras plantadas no mangue, vestidas de lodo. Coloco-as para desfilarem pelo bloco, no meio do salão, despudoradas, suadas, com barba por fazer. Palavras que só com esforço pude assumir como minhas.

O Livro como que as recebe impassível, inalterado.

Parece que Ele já esperava minha reação, é como se ele me pedisse esta purgação.

Quase que condição intransponível se eu quiser continuar a viagem.

O vômito me deixou mais leve, mas não com menos medo.

Quando não posso mais falar nada porque estou exausto de sons, atiro objetos, lanço dardos, móveis, lama.

Penso que o enterro em entulhos do meu desprezo.

Mas, seguro de si e de sua missão naquela noite, o Livro ressurgente lento e cortante com estratégias de serpente. Desenha seu corpo sinuosamente em minha direção. Deixa um rastro de possíveis venenos e peçonha. Vem cobrar sua vitória.

Coloca-se empedernido e colossal entre mim e a parede de meu quarto.

Sinto seu bafo em minha nuca.

*Fugindo para outro canto da cena.*

O horror!!

Eu, com certeza, serei apresentado a novos fantasmas. Nesta nova morada de sol escuro e estrelas murchas, eu conhecerei meus monstros, que vez ou outra dançavam em meus sonhos.

Quantas sombras podem habitar minha sombra? Quais as surpresas deste casulo?

Eu posso sentir minhas pernas vergarem-se como se um abalo sísmico se insinuasse pela terra. Um suor metálico que tem cheiro de sangue e fim.

O suor caminha pelo meu corpo como se fossem serpentes aguçadas, ou insetos viscosos. Eu não tenho gritos para dar. Toda dor está presa nas paredes deste corpo.

Uma fragilidade monstruosa. É assim que me sinto mergulhado numa fragilidade monstruosa. Como um graveto de carne. Um graveto de carne prestes a ser lançado numa fogueira que ele nem sequer pode enxergar. Não posso ver a beleza do fogo que vai me consumir. Qualquer passo em falso, pode ser minha morte. Se houver um jardim de armadilhas e minas, eu nada posso fazer.

Estes pensamentos se aproximam de mim como se me pedissem para efetuarmos uma ciranda. Os pensamentos mais negros querem dançar comigo.

Eu nem me limpo mais, porque não tenho controle sobre meu corpo. O odor de pânico, as secreções, os dejetos, as excreções, todos são expelidos e constroem uma masmorra vertiginosa, uma casca azeda, uma prisão. Onde o medo é meu figurino. A única peça de roupa que me cabe. Ajustada e de corte clássico e impecável. O medo. Nesta espera, eu terei que envergar esta roupagem enquanto uma borracha imensa me apagará os olhos.

Não! Não! Não!

*Homem cai exausto.*

Sinto seu bafo em minha nuca.

Não há fuga. Eu terei que enfrentá-lo.

*(Tempo)*

Enfrentá-lo sim, ser vencido não. Com que armas posso tentar ludibriá-lo? E assim desatar o nó de minha cegueira eminente, fazer com que o destino se arrependa.

Era como se um mentor soprasse em meu ouvido para me fingir de rendido e ceder às vontades soberanas do inimigo.

Mas tudo apenas para estudá-lo de perto, saber-lhe as fraquezas e no momento certo arrancar-lhe páginas e incinerar seu coração.

É também uma estratégia que um anjo protetor me sugeria.

Hei de encontrar esta fortaleza.

Quando este Livro menos esperar, mordo-lhe letra e tinta e desvio-me do final que ele me propõe.

Decidido isto, aproximo-me dele.

Deixamos espaço para o constrangimento, não fingimos a estranheza ácida daqueles instantes primeiros.

Desconfio dele de início. Uns dez minutos. Rodeio o Livro como um *cowboy* enfrentando seu vilão. Ameaçando um duelo. Olho-o com uma pergunta indigesta.

*(Lança-se sob o livro como se quisesse agarrar a presa)*

Começo a leitura.

Leio, desvairado uma dezena de páginas rapidamente.

Desfrutar cada página com medo da última linha, da última sílaba, da última letra.

Tropeço em gagueiras e ignorâncias da língua.

Calma.

Para que correr? Pressa é uma raiva que se tem do tempo.

Respiro.

Lento, vou me acostumando com o livro.  
 Livros, por excelência, são objetos/criaturas da espera.  
 São tecidos com temperança e perseguem a imortalidade.  
 Tocá-los é tocar uma ideia concreta de tempo.  
 Eu me acalmo ao dizer isto em voz alta para mim mesmo.  
 E, lento, vou me acostumando com o livro.

*(Tempo)*

Talvez elas queiram que eu busque outro tipo de entendimento.  
 Talvez a ideia seja abandonar a ideia.  
 Eu rio. E minha gargalhada me dá arrepios.  
 Começo a sentir coisas inusitadas.  
 Sigo brincando com as páginas e as palavras, e percebo que seguro  
 o livro de um modo diferente. É como se eu tivesse a sensação de  
 segurar minha irmã no berço, meu cachorro, um pássaro ferido. Não  
 digo que sinto o sangue e o coração do objeto em questão, mas sinto  
 o objeto em questão.

As folhas são grossas e pesadas. Requerem vigor e coragem para  
 virá-las e consumi-las. A palavra talvez fosse envergá-las.

A espessura educa-me o tato, cumprindo sua função de guia supre-  
 mo na escuridão que me aborda. Áspera folha. Suave folha. Um pri-  
 meiro aprendizado. Rasgos de impressão. Relevos e letras impressas  
 com força. Sinto o calor daquelas palavras. Uma em especial aquece-  
 me os dedos. Vou e volto em sua caligrafia por uma dezena de vezes.

Percepção. Começo com a majestade do “P” maiúsculo, a sinuo-  
 sidade maliciosa do “e”, estranho a passagem de “r” a “c”, recupero  
 maliciosa relação com o “e”, e penso que o “P” maiúsculo é mais  
 atraente que o “p” minúsculo, acho de um refinamento a possibilida-  
 de da cedilha e termino retumbante explorando o casamento sonoro  
 de “a”, “o” e til.

Esta palavra me acende para a leitura das outras. Percorro letra,  
 til e cedilha; toda a família. Sigo apertando a mão de cada uma delas.

É uma maratona poder virar uma página. Exige tempo sair de uma  
 e passar para outra. Tenho de conhecê-la bem, fazer perguntas, ganhar  
 uma certa intimidade. E o livro é imenso. É a reeducação, uma nova  
 grafia, uma caligrafia, uma outra gramática. Sensorial, emotiva, viva.

Minha nova vista tinha câimbras. De hoje em diante, aquecerei  
 meus dedos para aventura do ensinamento. Alongarei, esticarei, balançarei  
 ao vento, até senti-los pulsando de curiosidade.

*(Longo tempo)*

Quando percebo o silêncio. O quarto quieto.  
Atravesso-o de canto a canto com o ouvido  
Nem uma mosca. Longe, um grilo. Um grilo... cada vez... mais...  
longe...

Nem uma mosca.

Só quando viro a página, ocupo o quarto com algum som. Vou e volto a página, brincando na fronteira. Administro o ritmo, mestre da bateria desta madrugada.

Subitamente, as palavras mudam de lugar.

Pode ser a cegueira confundindo-me a retina, mas não, eram as palavras caçoando de mim. Elas querem brincar como um cão que esconde a meia do dono, que balança gravetos, que o acorda com o focinho frio. As palavras querendo brincar comigo. Eu havia deixado uma palavra num canto, numa construção de frase e ela volta surpreendente na página posterior. Volto à página de trás e ela não está mais lá. Ficamos neste jogo de esconde-esconde. Eu virando subitamente as páginas para capturar aquela fugitiva zombeteira que me trapaceia os olhos. Quero pegá-la no flagra.

E, óbvio, ideia nenhuma se deixa aprisionar.

Súbito, agarro uma palavra. Juro que não escolhi, peguei a primeira.

No livro, ainda muda, aguardando sua vez, bem tímida mesmo, está a escolhida.

“Retumbante”.

Digo a primeira vez.

Um susto.

Falo e vejo a palavra ricocheteando pelo cômodo. Driblar móveis, luminárias, cortinas. De um lado a outro, até dissipar-se no ar e na minha memória.

O movimento. Tenho que me esquivar de tanta agilidade.

Peço mais uma ao livro. Ele me dá: “pingue-pongue”. Esta dura quase uma hora até se cansar e pedir repouso. Isto porque a disse uma só vez. Depois, um tiroteio.

Palavras sacudidas.

“Papagaio”, “zumbido”, “catástrofe”, “cacatua”.

“Ziguezagueando como um bumerangue”. (Outra boa palavra. Guardo-a para depois).

E se eu as combinasse? Será que se chocariam? Ou reproduziriam sons outros até me ensurdecer?

Arrisco.

“Ziguezagueando um retumbante bumerangue”.

Não funciona. Elas duelam, brigam, gritam umas com as outras.

Tenho que encontrar combinações mais felizes.

Palavras-irmãs. Feitas para soarem juntas.

Mas o livro me permite a generosidade da citação.  
Menciona um poema de minha infância a título de exemplo.  
Peço licença ao livro-guia e lanço:  
“Em ronco que aterra,  
berra o sapo-boi:  
– Meu pai foi à guerra!  
– Não foi! – Foi! – Não foi!”

Instantaneamente, um pântano instala-se em meu quarto. Sapos sugeridos no poema tornam-se reais. Eu os vejo. Saltando de uma palavra a outra. Sapos apoiando-se numa palavra para voar na direção da outra. Outras palavras, eles capturam com a língua, arrotando-as segundos depois. É uma orquestra de arrotos da língua portuguesa.

Os sapos cantores arrotando minha língua.  
Palavras voando sonoras pelo meu quarto.  
Canto e danço as páginas que se seguem.  
Rumbas, marchas, polcas, valsas, sambas.  
Aí a voz me falta.

Os sons fazem minha cabeça zumbir.  
Eu estou suado e exaurido de minhas tentativas de me desviar.  
Uma palavra me atinge.

Uma palavra que tem salto curto, mas pede um silêncio após ser dita.

Voo.  
Pausa.  
Digam comigo e depois obedeam ao silêncio que a palavra exige.  
Voo.

*(Tempo)*

Fui obrigado a seguir os pássaros em meu quarto.  
Os pássaros ninam meus olhos.  
Na pausa, derrubo minha cabeça cansada por sobre o livro.  
Encosto meu nariz em sua pele.

O livro, descoberto, livre do papel azul-celeste, emana agora um aroma morno, um cheiro de novo mundo. Tipo de aroma que devem ter provado os bandeirantes em várzeas paulistanas ou os holandeses em índias pernambucanas. Eu me lembro do desembarque em um aeroporto, num outro clima, num outro continente.

A tinta vermelha da capa tinha ares de sangue.  
Abre outra porta, iniciando outro rito.  
Com o faro, sigo o livro.  
Rastreio primeiro, leio depois.

Este livro é assim: feito para subverter a ordem, mudar o rumo, virar do avesso, dismantelar.

A primeira sensação é a de fumaça, a de perigo.  
O perfume inaugural a ser identificado é o de meu pai.  
Sua colônia brava, sua pele cansada, suada de muito trabalho, suada de muitos filhos para alimentar.  
Sua colônia vai misturando-se a outras colônias e peles.  
Velho, bolorento, mofado, pertencera a outros e, mágico, traz o perfume deles todos.  
As páginas e seu odor quente, de incomodar as narinas. Fazendo cócegas nariz adentro.  
O livro por debaixo do braço, fedido de mãos enebadas, aprisionando alguma essência de flores, o livro e o mapa dos cheiros.  
Mulheres e homens, crianças e anciãos.  
Seus rostos, expressões, idades, aos poucos ganham meu cérebro.  
Chego farejando à última página que tocou minha prima e meu tataravô.  
Lá, suas impressões digitais tocam uma vírgula.  
Lambo, discretamente, esta vírgula.  
Imprimindo um ponto em minha língua.  
E vou tecendo comentários sobre seu sabor.  
Tenho que descobrir o gosto de tudo aquilo. As palavras tenras, as palavras cruas.  
Numa mordida econômica, descubro que o personagem central tem cinco páginas de incompreensões e angústias abismais, tomo suas dores e as devoro lentamente.  
Mastigando-o e imaginando-o.  
Incorporando pigmento e grafite.  
É uma incorporação, uma cerimônia de posse.  
Beijo, mordo, lambo, chupo, sugo.  
Deformo o objeto e a mim mesmo.  
O livro me possui, me galopa.  
O livro me escancara outros livros e estórias.  
Num fluxo contínuo à minha vontade, à minha saliva.  
Lembro-me das palavras de infância, de livros gastos, livros de baú.  
Sei o sabor de contos de fadas, Dickens, Lobato.  
Passeio da puberdade à adolescência, despertando-me o apetite pela memória.  
Apetite.  
São tantos levantes de emoções que eu estou doído.  
É carne, santo Deus, é carne.  
Em diversos momentos, sou acometido por arrepios, frêmitos e ereções.  
Isto em algum lugar do meu corpo é literatura.

*Homem se contrai, como se sentisse uma pontada no ventre.*

Fico tímido. Envergonhado que me vejam vestido e abarrotado de outras felicidades (a dos sentidos).

Resolvo parir uma palavra só minha. Ninguém no mundo conhecedor de minha obra. Esta, minha exclusiva companheira, inédita, meu feto subversivo. A palavra minha.

*(Tocando-se)*

Meu tesouro que se espreita enterrada no miolo, arquitetando o romper da pele, querendo se arrancar de mim. Próximo do nascimento desta palavra pura, eu sinto que palavras pesadas escondem-se entre os ossos, gestando artrites e osteoporoses. Aquelas de significados tristes.

*(Rindo envergonhado)*

Será que esta nova palavra vai gostar de mim? Ânsia extrema de não articular um idioma estrangeiro ou de um bebê que se esgoela em sons sem a certeza de comunicação.

Palavras rasgando a pele e sendo minha. Chora sons inéditos. Improvável, esta palavra suspende o mundo, pede que eu o organize, diferente. Meu Deus, ser mãe! E pai!

Minha barriga expande-se e náuseas navegam minhas vontades.

Começo a sentir agora as dores do meu parto. Ai, o verbo que explode as carnes. O verbo que me expõe o ventre.

*Homem grita as dores do parto.*

Ainda molhada de líquidos da alma, eu a embrulho nos meus braços.

Qual a palavra? Não digo o nome.

Crie a sua, esta é só minha.

Ordeno que ela olhe para mim. Mas nenhum sorriso e choro corriqueiro.

Ela rosna para mim. A Palavra ameaça uma mordida, mas eu a domo. Alcanço a embocadura na iminência de mastigar-me o cérebro. Abro a boca da palavra e vejo os dentes, toco hálito, acaricio a língua. Bocarra de vulvas úmidas e pegajosas.

Olhar a palavra por dentro da boca. Sentir-lhe o morno arrote e a saliva que se derrete porque vai te morder.

De repente, a palavra some.

Desintegra-se nas minhas garras. Vejo que alguém bate a porta.

E ouço alguém repetindo várias vezes a minha exclusiva palavra. Alguém rouba na espreita da porta. Não é mais minha.

E agora?

*(Tempo)*

Meu único rebento. Minha última cria antes do reino das trevas. Meu lírio de fonemas.

Eu fico analfabeto de textos trágicos e recomeço o mapa do mundo com pureza de dores.

*Homem percebe que sua visão se foi. Tateia o espaço. Pode até mesmo tocar a plateia.*

Ainda ensohado dos líquidos do meu parto, o Livro anuncia sua presença. Mergulho minha mão em suas entranhas.

As últimas páginas aproximam-se.

Perco a noção de quanto tempo estou aqui.

Sinto o livro caminhar para o seu fim, sem qualquer sentimento amedrontado, fragilizado, autocomiserado.

Sou um Rei coroado sobre os portais de minha existência expandida.

Sinto-me o dobro, o triplo, o quádruplo.

Recebendo cada palavra que meu amigo me proporciona.

Dialogo com cada uma delas de maneira tão física que meu corpo exaure-se.

Acho mesmo, que nesta hora, brilha.

Irradia algo (a palavra “irradiar” irradia algo quando dita, já notaram?).

E as estrelas? Sentirei saudade de vê-las?

Todas as estrelas que à noite gritam luminosas clamando por nossa atenção. Elas querem nossos olhos, querem também que lhe demos um nome. Quantas estrelas ainda sem nome? E o exercício sadio de olhar para o alto e recuperar o infinito. Mas agora no meu quadro escuro, eu sou o infinito e a imensidão. Posso todas as cores sob este fundo escuro.

*(Tempo bem rápido)*

A luz faz silêncio.

Deve ser manhã.

O sol.

Sentirei saudades do sol?

O aroma é de orvalho. O mormaço me abraça a pele.

O ar pesa diferente.  
Deve ser manhã.  
Digo “deve ser” porque não enxergo nada.  
Nada.  
Apenas sinto o livro fazendo cócegas em minhas pegadas.

*Luz agora é muito forte. Incômoda. Sobe num movimento e rápido e black-out.*

## SOBRE OS AUTORES

Sebastião Milaré é crítico teatral e pesquisador.

Luiz Carlos Moreira é diretor teatral (Engenho Teatral).

Ivan Delmanto é diretor teatral (Trupe de Choque).

René Piazzentin é orientador de arte dramática do TUSP.

Elizabeth Azevedo é professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

Marco Antônio Rodrigues é diretor teatral (Folias d'Arte).

Flávio Desgranges é pesquisador e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

Francisco Serpa Peres é orientador de arte dramática do TUSP.

Dib Carneiro Neto é dramaturgo, crítico de teatro infantil e editor do Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo.

Hugo Possolo é ator e diretor teatral (Parlapatões).

Maria Tendlau é atriz, diretora e pesquisadora teatral.

Laura Kiehl Lucci é orientadora de arte dramática do TUSP.

Kil Abreu é jornalista, crítico e pesquisador do teatro brasileiro.

Cláudia Alves Fabiano é orientadora de arte dramática do TUSP.

José Simões de Almeida Junior é pesquisador, encenador e professor da Faculdade de Educação da UFMG.

Aimar Labaki é dramaturgo e diretor.

Valmir Santos é jornalista e pesquisador teatral.

Newton Moreno é dramaturgo e diretor teatral.

Simone Mina é cenógrafa e figurinista.

## CRÉDITO DAS IMAGENS

p. 19

*Homem Cavalo & Sociedade Anônima* / Cia. Estável de Teatro  
Fotografia: Betina Humeres

p. 20

*Movimentos para Atravessar a Rua* / Tablado de Arruar  
Fotografia: Veridiana Mott

p. 23

*Hygiene* / Grupo XIX de Teatro  
Fotografia: Sebastião Milaré

p. 45

Participantes do debate sobre teatro universitário ocorrido no TUSP em 2010.  
Fotografia: Deise Abreu Pacheco

p. 57

*Arena Conta Danton* / Cia. Livre  
Fotografia: Roberto Setton

p. 129

*Apocalypse, I, II* / Teatro da Vertigem  
Fotografia: Cláudia Calabi

p. 147

*Viagem ao Centro da Terra* / Teatro do Centro da Terra  
Fotografia: Divulgação

WHEELS OF FORTUNE



<i>Título</i>	<i>aParte XXI n. 3</i>
<i>Coordenação Editorial</i>	Celso Frateschi Ferdinando Martins Deise Abreu Pacheco
<i>Projeto Gráfico e Diagramação</i>	Fábio Larsson
<i>Desenhos e Colagens</i>	Simone Mina
<i>Digitalização dos Desenhos</i>	Cacá Bernardes
<i>Capa</i>	Fábio Larsson
<i>Imagem da Capa</i>	Simone Mina (sobre foto de Fernando Laszlo)
<i>Revisão de Provas</i>	Fábio Larsson Gabriela Itocazo
<i>Formato</i>	16 x 23 cm
<i>Tipologia</i>	Sabon LT Std (texto) Helvetica LT Std (títulos)
<i>Papel</i>	Cartão Triplex Alta Alvura 300 g/m <sup>2</sup> (capa) Chamois Fine 80 g/m <sup>2</sup> (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	184
<i>Tiragem</i>	2 000 exemplares
<i>Impressão</i>	Rettec Artes Gráficas