ADÉLIA NICOLETE

DA CENA AO TEXTO

Dramaturgia em processo colaborativo

São Paulo
2005

ADÉLIA NICOLETE

DA CENA AO TEXTO

Dramaturgia em processo colaborativo

Dissertação apresentada à Área de
Concentração: Artes Cênicas da Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como
exigência parcial para a obtenção do
Título de Mestre em Artes, sob a
orientação da Prof^a. Dr^a Sílvia
Fernandes da Silva Telesi.

São Paulo
2005

DA CENA AO TEXTO : DRAMATURGIA EM PROCESSO COLABORATIVO

Adélia M. Nicolete

COMISSÃO JULGADORA

Nome e assinatura

Nome e assinatura

Nome e assinatura

Dissertação defendida em __/__/2005

“A vida inventa!
A gente principia as coisas, no não saber por que,
e desde aí perde o poder de continuação
- porque a vida é mutirão de todos
-por todos remexida e temperada.”

(*Grande sertão: veredas*
Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

Assim como a vida, uma dissertação de mestrado é, a seu modo, um processo colaborativo. Para a realização do presente trabalho, contei com a ajuda inestimável de uma série de parceiros. A eles meu mais sincero agradecimento e, de antemão, minhas desculpas caso a tarefa que me foi designada - o texto - fique a dever ao grande projeto com que sonhamos no princípio das coisas.

Muito obrigada à Prof^a Dr^a Sílvia Fernandes, pela orientação paciente, compreensiva e rigorosa.

A Mariângela Alves de Lima e à Professora Doutora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo que generosamente apontaram inúmeros caminhos no exame de qualificação.

A todo o Grupo Galpão e especialmente a Alexandre Galvão, Cacá Brandão, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia e Wladimir Monteiro pelas entrevistas, depoimentos, materiais, hospitalidade, simpatia demais da conta.

A todo o Teatro da Conspiração e especialmente a Marcelo Monthesi, Neusa Dessordi, Ronnie Corazza e Solange Dias pelas entrevistas, esclarecimentos, lembranças. Não é só um grupo de teatro, é um grupo de amigos.

Aos colegas do Núcleo de Estudos de Dinâmicas Coletivas de Criação, da Escola Livre de Teatro, e aos educadores-artistas Antonio Araújo e Lucienne Guedes pelas discussões e trocas.

A Cristiane Layher Takeda Kusnetsov, Vilma Campos dos Santos Leite e Daniele Pimenta pelos aconselhamentos, troca de idéias e amizade.

Obrigada a Délia e Geraldo, Jonas, Thomás, Lina e Giselda.

Obrigada a Luís Alberto de Abreu, sempre.

NICOLETE, A.M. Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. USP

RESUMO

Estudo da criação dramatúrgica no processo colaborativo e sua comparação com a criação coletiva e o dramaturgismo. São analisados aspectos tais como contexto histórico, a presença do dramaturgo na sala de ensaio, o texto que nasce da cena improvisada pelos atores, a autonomia das funções criativas, a questão da autoria, a aplicação pedagógica, entre outros. De acordo com alguns parâmetros estabelecidos, descreve-se e analisa-se a criação de três espetáculos realizados em processo colaborativo: *Cx postal 1500*, do Oficínio do Galpão Cine Horto, *Um trem chamado desejo*, do Grupo Galpão, e *Geração 80*, do Teatro da Conspiração. Entre outras reflexões, conclui-se que, embora guarde semelhanças com as práticas que lhes são anteriores, o processo colaborativo tem características específicas e se constitui numa reposta a questões sociais, culturais e econômicas contemporâneas.

Descritores: Dramaturgia. Processo colaborativo. Criação coletiva.
Dramaturgismo. Grupo Galpão. Teatro da Conspiração.

NICOLETE, A.M. Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. USP

ABSTRACT

The study of dramaturgy creation in the collaborative process in comparison to collective creation and dramaturgism. Aspects are analyzed, such as historical context, the presence of the dramatist in rehearsal, improvisation on the text by actors, the autonomy of creative functions, the authorship question, pedagogy application, among others. In agreement with established parameters, the creation of three plays, done by the collaborative process are described and analyzed: *Cx Postal 1500*, by Oficina do Galpão Cine Horto, *Um Trem Chamado Desejo*, by Grupo Galpão, and *Geração 80*, by Teatro da Conspiração. Among other thoughts, one can conclude that although there are similarities with earlier practices, the collaborative process has specific characteristics and it constitutes an answer to social, cultural and economic contemporary questions.

Keywords: Dramaturgy. Collaborative process. Collective creation.
Grupo Galpão. Teatro da Conspiração.

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO	1
1 – UM POUCO DE HISTÓRIA – ANTECEDENTES IMEDIATOS DO PROCESSO COLABORATIVO	
1.1 Década de 70 - Fugindo dos padrões	5
1.1.1 A criação coletiva	7
1.1.1.1 A criação dramática	9
1.2 Anos 80 - A década do encenador	14
1.2.1 O dramaturgista	16
1.2.2 Experiências de transição	21
2 – PROCESSO COLABORATIVO – CONTEXTO E ASPECTOS DA CRIAÇÃO DRAMÁTICA	
2.1 Anos noventa – Brasil neoliberal e a arte na economia de mercado	26
2.1.1 Coletivos de criação	29
2.1.2 Novos dramaturgos e o processo colaborativo	32
2.2 O processo colaborativo e o dramaturgo junto da cena - algumas possibilidades de encaminhamento	33
2.2.1 Quem vai falar - a equipe	33
2.2.2 Sobre o que se quer falar – o tema e a pesquisa	34
2.2.3 Abordando o tema – os ensaios	36
2.2.4 O olhar do dramaturgo sobre a cena	38
2.2.5 A cena é o foco	43
2.2.6 O que conservar e o que descartar – a seleção do material	46
2.2.7 A dramaturgia da cena	48
2.2.8 A colaboração do público	50
2.2.9 Todos colaboraram – a autoria no processo colaborativo	52
3 - GRUPO GALPÃO – DO COLETIVO AO COLABORATIVO	
3.1 No princípio era a rua	55
3.2 A experiência com os <i>workshops</i>	57
3.3 Galpão Cine Horto	60
3.3.1 <i>Cx Postal 1500</i>	61
3.3.1.1 O início dos trabalhos	62

3.3.1.2	Finalização do espetáculo – a dramaturgia da cena ...	67
3.3.1.3	A configuração do texto e o resultado final	70
3.3.2	A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de <i>Cx Postal 1500</i>	
3.3.3	Desdobramentos da montagem – a continuidade do núcleo de dramaturgia do Galpão Cine Horto	76
3.4	Processo colaborativo em <i>Um trem chamado desejo</i>	78
3.4.1	O processo de criação	79
3.4.1.1	<i>Workshop</i> para uma <i>Pocket Opera</i>	80
3.4.1.2	O dramaturgo entra em cena. Roteiro, improvisações, texto dramaturgico – colaborações mútuas	84
3.4.1.3	Rumo às finalizações – a dramaturgia da cena	91
3.4.1.4	Cenografia, figurino, iluminação, música, cinema e direção – a junção texto-cena	102
3.4.2	A questão da autoria	107
3.4.3	A configuração do texto e o resultado final	109
3.4.4	A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de <i>Um trem chamado desejo</i>	111

4 - TEATRO DA CONSPIRAÇÃO

4.1	ELT: o berço do Teatro da Conspiração	122
4.2	O processo de criação de um novo espetáculo	123
4.2.1	Primeiros planos	124
4.2.2	A pesquisa teórica, cênica e dramaturgica	126
4.2.3	A prática da avaliação e o exercício do desapego	129
4.2.4	A dramaturga na sala de ensaio e a elaboração do texto	132
4.3	Os diferentes níveis de experiência do elenco e suas implicações no trabalho	
4.4	As angústias	144
4.4.1	A ciranda do elenco	146
4.4.2	A memória	149
4.4.3	Substituições durante a temporada	154
4.5	O período de seleção do material	157
4.6	O papel do público	160
4.7	A definição do texto e suas versões	167
4.8	A configuração do texto e o resultado final	170

4.9	A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de <i>Geração 80</i>	173
CONCLUSÕES		177
	Processo colaborativo, criação coletiva e dramaturgismo	184
	Os traços do processo colaborativo	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		203
AGRADECIMENTOS FINAIS		214

VOLUME II - ANEXOS

ANEXO 1 - Ficha técnica e texto dramático de <i>Cx Postal 1500</i>
ANEXO 2 – Ficha técnica e texto dramático de <i>Um trem chamado desejo</i>
ANEXO 3 - Ficha técnica e texto dramático de <i>Geração 80</i>

INTRODUÇÃO

Processo colaborativo, participativo; método coletivo, montagem cooperativa ou até interativa. São muitas as maneiras com que se vem tentando nomear um processo de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas. O texto dramaturgico é elaborado ou reelaborado (caso se tome alguma obra como base) pela equipe; a configuração cênica é fruto da experimentação e da discussão feitas por todos os envolvidos; o encaminhamento das situações e personagens surge dos atores, mas pode conter contribuições dos outros artífices, ou seja, a cena, como a vida, “é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”.

Em outras palavras, não deve haver soberania desta ou daquela função, o que se pretende é que cada um dos envolvidos responda artisticamente por sua área específica, mas receba e ofereça contribuições às outras áreas – aqui se incluindo iluminação, sonoplastia, cenografia e tantas quantas forem envolvidas no processo criativo.

Por ser uma prática relativamente nova, circunscrita ainda a um pequeno número de grupos e espaços de investigação, os espetáculos dela resultantes sofrem daquela variação nominal. Optou-se aqui por denominá-la *processo colaborativo*, conforme adotado pelo Teatro da Vertigem, da cidade de São Paulo. Esse grupo, desde sua criação, na década de 90, foi dos que primeiro investigaram sistematicamente o caminho da colaboração equivalente entre os criadores. Seus espetáculos *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, constituíram uma trilogia bíblica (não planejada *a priori*) e, de certa maneira, consolidaram a nova prática criativa.¹

Coletivos de criação não são uma novidade trazida pelo teatro contemporâneo. A contribuição do ator na construção do texto, e mesmo do espetáculo, já ocorria na *Commedia Dell'Arte*. Molière e Shakespeare escreviam junto da cena, para os atores com quem trabalhavam, recebendo deles sugestões. Muitos outros exemplos seriam capazes de ilustrar o coletivo criador no decorrer da História. Um dos objetivos deste trabalho é localizar o processo colaborativo dentro de um contexto histórico específico, e examinar a influência que exerceram sobre ele dois de seus antecessores imediatos: a criação coletiva e a prática do dramaturgismo. Sempre com o foco no trabalho de dramaturgia, comentam-se algumas etapas do processo e descreve-se a construção de três espetáculos cujo texto nasceu da sala de ensaio.

¹ Os respectivos textos dramaturgicos, bem como notas introdutórias, ensaios, críticas, fotos e outras informações sobre o grupo podem ser encontradas na obra *Trilogia bíblica*, citado nas referências bibliográficas do presente trabalho.

Embora alguns grupos possam ter experimentado processos semelhantes ao colaborativo, a reflexão sobre esse *modus operandi* tem ocorrido, principalmente, pela atuação de alguns dos componentes ou ex-componentes do Teatro da Vertigem em outros grupos e em escolas de teatro. Antonio Araújo, o diretor da companhia, atua em cursos de direção e em núcleos de estudos do teatro contemporâneo. Luís Alberto de Abreu, responsável pela dramaturgia de *O Livro de Jó*, pesquisa o processo colaborativo e coordena núcleos de artistas que se têm voltado para o estudo de novas práticas dramáticas.

Destacam-se, até o presente momento, algumas experiências orientadas por esses dois criadores ou que já constituem desdobramentos de sua atuação: os trabalhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André e do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, em São Paulo. Em Minas Gerais, o Grupo Galpão de Belo Horizonte, além de ter criado seu espetáculo *Um trem chamado desejo* nos moldes do processo colaborativo, manteve até 2002 um núcleo de dramaturgia que investigava essa prática e, enquanto a presente monografia é elaborada, oferece uma oficina de processo colaborativo a alguns grupos da cidade. Ainda em Minas, o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto estuda o processo e são muitos os grupos, em vários locais, que já adaptam a prática à sua realidade, mesmo que não utilizem a mesma nomenclatura. São experiências e reflexões que se acumulam. Aos poucos têm sido feitos registros sob a forma de depoimentos, artigos e dissertações que, longe de querer sistematizar os procedimentos, têm visado, antes de qualquer coisa, a investigar e tentar compreender como se dá o processo colaborativo.

Nossa ligação com o tema vem de trabalhos efetuados sob orientação de Antonio Araújo e Luis Alberto de Abreu na ELT em 1999 e 2000, da experiência em sala de aula e no Teatro da Conspiração de Santo André, assinando a dramaturgia do espetáculo *Geração 80*, em 2002. Em todos os processos vivenciados, pode-se perceber a cena dando origem à criação do texto escrito.

Em relação aos métodos utilizados para este trabalho, recorreu-se à pesquisa bibliográfica, principalmente na abordagem dos aspectos históricos, da criação coletiva e do teatro contemporâneo. Sobre dramaturgismo e processo colaborativo pouco se tem escrito, ou ao menos publicado - a pesquisa acadêmica sobre os temas está em fase inicial. Sendo assim, a maior parte das informações foi encontrada em artigos de jornais e publicações especializadas. Os registros em vídeo fornecidos pelos grupos, as entrevistas e os depoimentos dos participantes fundamentaram os estudos de casos.

No primeiro capítulo, faz-se uma retrospectiva de dois procedimentos utilizados na construção de espetáculos teatrais: a criação coletiva e o dramaturgismo. O primeiro teve seu período de maior produção no país nos anos setenta; o segundo, prática já adotada no teatro europeu desde o século 18,

ganhou destaque no Brasil nos anos oitenta, na chamada década dos encenadores. Ambos possuem características que serão retomadas ou modificadas pelo processo colaborativo, nos anos noventa.

Tais características são abordadas no capítulo dois em que, após um breve histórico sobre o contexto brasileiro, faz-se a descrição de algumas das etapas do processo colaborativo, preparando para o estudo da construção de três espetáculos.

Cx Postal 1500 foi realizado no Oficinão do Galpão Cine Horto, de Belo Horizonte, em 1999. Por se tratar de uma oficina para atores e dramaturgos, o processo teve características particulares tais como a presença de um diretor e de um coordenador de dramaturgia profissionais, o auxílio de preparadores de voz e de corpo, uma estrutura relativamente confortável de trabalho – local fixo de ensaio, verba para produção, por exemplo. Essas mesmas condições foram desfrutadas no segundo caso estudado, *Um trem chamado desejo*, elaborado pelo Grupo Galpão no ano 2000. Lá, porém, em vez de estudantes de teatro, havia um grupo de atores profissionais e uma equipe de criadores igualmente experiente. Em ambos os casos, apenas o responsável pela dramaturgia, Luís Alberto de Abreu, tinha conhecimento prático do processo colaborativo. Essas duas montagens e sua abordagem por parte da crítica são descritas e analisadas no capítulo três.

A escolha de duas obras ligadas ao Grupo Galpão deve-se à permanência de seu trabalho na cena brasileira, contando com 23 anos de estrada e tendo como uma das principais características a diversidade de processos de montagem. Já realizaram criações coletivas; montagens nos moldes tradicionais; lançaram mão do dramaturgismo. Desde 1998 o grupo promove o Oficinão Galpão Cine Horto e o projeto contou, de 1999 a 2002, com um núcleo de dramaturgia coordenado por Luís Alberto de Abreu, encarregado de elaborar os textos dramáticos em processo colaborativo.

No quarto capítulo analisa-se a montagem do espetáculo *Geração 80*, feita entre 2000 e 2001 pelo Teatro da Conspiração, de Santo André, São Paulo. Segunda montagem do grupo, *Geração 80* contou com a participação de vários iniciantes, e alguns veteranos, entre eles a diretora e a dramaturga – as únicas com relativa experiência em processos coletivos de criação. Sem as mesmas condições de trabalho dos colegas mineiros, o grupo teve de ensaiar em diversos locais, enfrentou a saída de atores por motivos econômicos, e até bem perto da estréia teve de arcar com despesas de produção.

Pelo fato de ter participado da montagem de *Geração 80* como dramaturga, o material disponível para pesquisa, bem como as discussões com a equipe tornaram o estudo do processo mais alentado que os outros. *Cx Postal 1500*, tendo sido fruto de uma oficina, apresentou um menor volume de registros de processo que *Um trem chamado desejo*, montagem oficial do grupo. Tais fatores condicionaram a abrangência do estudo de cada um dos casos. Porém, isso não impediu que se identificasse uma série de características semelhantes, levando a considerar que o processo

colaborativo, longe de ser um método, aplicável a qualquer circunstância e realidade, constitui um conjunto de procedimentos – dentre eles, alguns que são básicos - adaptável a projetos diversos.

Finalmente, na conclusão, compara-se o processo colaborativo com a criação coletiva e a prática do dramaturgismo, numa tentativa de examinar as semelhanças e aferir as diferenças capazes de fazer dele um procedimento autônomo e com características próprias.

CAPÍTULO 1

UM POUCO DE HISTÓRIA

Antecedentes imediatos do processo colaborativo

O processo colaborativo caracteriza-se pela construção do texto ao longo da montagem do espetáculo. Este se desenvolve a partir da colaboração de todos os integrantes da equipe, desde as pesquisas iniciais até a finalização, sem hierarquia e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na sua autonomia e no seu desenvolvimento.

Tais características de trabalho coletivo, aliadas à necessidade da presença do dramaturgo em sala de ensaio, fazem pensar no processo colaborativo como uma espécie de superação, ou de seqüência natural da criação coletiva, que teve nos anos setenta seu período mais produtivo no Brasil, e da prática do dramaturgismo, que se destacou na década seguinte, com a projeção da figura do encenador. É bom lembrar que ambos os procedimentos são anteriores em termos cronológicos, mas continuam sendo praticados no teatro atual.

A revisão de alguns aspectos ligados à criação dramática daqueles dois períodos, poderão tornar mais claras a sua importância no surgimento, na década de 90, do processo colaborativo.

1.1 Década de 70 - Fugindo dos padrões

Há trinta anos cantava-se que a população brasileira era constituída de “noventa milhões em ação”, torcendo e opinando sobre o nosso futebol que brilhava na copa do mundo – mas sem poder escolher presidente ou governador. A paixão pelo esporte e a farsa do “milagre econômico” mascararam, boa parte da década, as atrocidades cometidas pela ditadura contra aqueles que ousassem discordar da ordem vigente. A censura à imprensa impedia a veiculação de informações; a produção cultural foi solapada com a proibição de centenas de filmes, peças de teatro e letras de música.

O teatro tentava sobreviver a tudo isso. Salvo algumas exceções, os espetáculos ditos comerciais dominavam o mercado – comédias leves, com temática de adultério, nomes famosos encabeçando o elenco. Eram realizados, em sua maioria, num esquema capitalista de produção

e consumo: um produtor/investidor elegia um texto que julgasse comercialmente oportuno, contratava um diretor para montar eficientemente a peça, e escolhia alguns atores que tivessem um perfil adequado às personagens do texto. Em pouco tempo à equipe se juntariam cenógrafos, iluminadores e outros artistas para garantir um bom resultado estético e, perto da estréia, seria providenciada a divulgação com o objetivo de atrair o público pagante que, afinal, daria o retorno do capital investido, mais os lucros.

De certa forma como reação, como fruto do descontentamento com a situação em que vivia o país, uma outra prática teatral despontava no horizonte – a prática coletiva, a produção cooperativada². Eram artistas que se reuniam em torno da vontade de fazer teatro e/ou de utilizá-lo como instrumento de contestação formal ou política, sem hierarquia, sem reproduzir esquemas autoritários de trabalho ou padrões convencionais de realização cênica. Em meio à censura e à repressão, um grupo constituído em moldes democráticos era uma espécie de oásis.

O ator e diretor Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão, na década de 80, lembra que “havia uma necessidade premente de contestar qualquer tipo de liderança e de relação de comando. Era uma época marcada demais por um certo *hippismo* que via como careta qualquer divisão, setorização, regras, ordem, disciplina”³.

Uma parte dos que faziam teatro de grupo no período eram jovens, quase sempre rotulados como alienados. Muitos eram filhos da classe média, acusados de falar do próprio umbigo, de fazer comédias para seu pequeno público familiar, ou criticados por utilizarem o palco para exercícios de expressão corporal. Sofreram esse tipo de crítica o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, o Oficina, por exemplo. Outra parte assumia propósitos marcadamente políticos – grupos de bairro, de sindicatos, e de grupos latino-americanos atuantes até hoje, tais como o La Candelária, da Colômbia, o Teatro Experimental de Cali, e o TUOV (Teatro União e Olho Vivo), do Brasil.

Ao entrevistar o dramaturgo Jorge Andrade para a revista *Argumento*, em 1973, Anatol Rosenfeld revelou o que ele e grande parte da crítica pensava do teatro de “expressão corporal” e, ao mesmo tempo, como atuavam as patrulhas ideológicas do período:

Mas sua dramaturgia não foi considerada fora de moda somente pelos expoentes do irracionalismo, do misticismo oriental, do emudecimento compensado por contorções, ataques catalépticos e epilépticos, pelos adeptos do teatro agressivo, exercícios cênicos de ioga, pelos diretores psicodramáticos e psicodélicos, por toda essa fauna curiosa que

² Mariângela Alves de Lima, autora de importante estudo sobre o teatro nos anos setenta, comenta que nesse período o movimento amador chegou a representar mais de 80% da produção teatral brasileira, estendendo-se muito além do eixo Rio - São Paulo (Lima, 1979, p. 78).

³ Entrevista concedida à autora em setembro de 2002.

desarticula o teatro brasileiro com seus espasmos e convulsões. Ela foi também “censurada” pelo lado contrário, que lhe recriminou a falta de engajamento progressista, não é verdade? (Rosenfeld, 1973, p. 75).⁴

Passadas quase três décadas, o olhar se torna mais complacente. Algumas das produções tidas como “alienadas”, hoje são vistas de outra maneira: a contestação formal, o retrato da juventude, suas angústias e desejos. A crítica bem humorada a princípios e rituais da classe média e dos meios de comunicação representaram, de certa forma, uma atitude política em relação à realidade. O grupo paulista Pessoal do Victor, da ala dos politicamente engajados, chegou a criar um espetáculo influenciado pelo Asdrúbal – *Na carreira do divino* (1979) de Carlos Alberto Soffredini. O autor Paulo Betti comenta que

observando o fenômeno *Trate-me leão*, nos deu vontade de fazer o que seria um *Trate-me tatu* (risos). Era muito menos uma forma de reagir ao que estava colocando o Asdrúbal, mas de pegar o exemplo do que ele estava fazendo, que para nós não era aquilo, e dizer: “existem outros sotaques e formas de ser jovem”. Não foi a nossa preocupação principal. Apenas fomos despertados para falar da nossa realidade. Aí fizemos o *Na carreira do divino*, que não foi nada do que era nosso propósito inicial. Acabou sendo um espetáculo sobre a cultura e o linguajar caipiras. (Bryan, 2004, p. 43)

Numa época de radicalismos como foram os anos setenta, embora representassem lados contrários, “alienados” e engajados, acabavam adotando, muitas vezes, um procedimento comum de trabalho, a criação coletiva.

1.1.1 A criação coletiva

Nos anos setenta e na década seguinte, o processo coletivo de criação procurava eliminar a divisão social do trabalho, marca do “teatro-empresa”. Não havendo setorização, todos os componentes do grupo encarregavam-se das etapas criativas e administrativas; da produção e da divulgação. Destoava-se de uma série de outras iniciativas no contexto político e econômico do país – era como se houvesse micro-territórios anarquistas ou socialistas funcionando em plena ditadura.

Porém, o teatro feito coletivamente tinha de dividir o mercado com as produções empresariais. E como não dispunha dos recursos dessas, a diferença poderia ser justamente a

⁴ Jorge Andrade (1922-1984), autor de *A moratória*, *Vereda da salvação*, *Ossos do barão*, *As confrarias*, *Rasto atrás* e vários textos mais, pautava-se pela representação do homem brasileiro, seguindo o conselho que recebera de Arthur Miller nos anos cinquenta: “volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença”. Muitos de seus trabalhos foram baseados em intensa pesquisa histórica e documental e, embora prime pelo diálogo interpessoal das personagens e uma estrutura mais próxima do drama convencional, sua obra apresenta traços marcadamente épicos.

poética coletiva pois, como afirma Mariângela Alves de Lima, mais interessante que o acabamento formal daquele tipo de espetáculo era “a sua intensidade tanto ao nível das idéias como da execução” (Lima, 1979, p. 61). Essa intensidade devia-se ao envolvimento pessoal e não somente empresarial dos participantes na construção da obra. A crítica e pesquisadora afirma que “como resultado artístico, a obra é de autoria coletiva. Quem faz o texto, quem organiza a produção executiva ou quem sobe ao palco é sempre o intérprete. Intérprete no sentido original do termo, ou seja, aquele que interpreta o mundo através da arte.” Comenta ainda que a história e o desejo individuais de cada membro do grupo refletem, na obra, a história e o desejo da sociedade à qual pertence. (Lima, 1979, p. 47).

Eduardo Moreira complementa a reflexão acima quando diz: “um outro fator que pesava para a dificuldade de opção por um texto pronto era a nossa própria inexperiência. Parecia-nos ali que era fundamental criar um texto que fosse um retrato de nós mesmos, de nosso momento, de nossas habilidades.”⁵

Essa dificuldade, citada por Eduardo, de encontrar um texto pronto que atendesse aos anseios do grupo foi uma constante no período. A isso pode-se acrescentar o descrédito na palavra e no *logos* e, conseqüentemente, o afastamento da figura do dramaturgo e o surgimento de um teatro que passa a se utilizar também da expressão corporal como emissora de sentido.

O trabalho coletivo foi, então, uma das soluções encontradas para expressar idéias e sentimentos daqueles artistas, um processo diferente para criar um texto que, tendo a “cara” de cada um dos componentes levava, em conseqüência, a uma encenação diferente. Em outras palavras, a procura pelo *que* falar, levou o grupo a encontrar, também, um *como* – uma nova forma para atender a um conteúdo inédito.⁶

A criação coletiva não foi um fenômeno tão somente nacional. Muitos grupos europeus e americanos haviam apontado o caminho já em finais da década de 50. Alguns grupos e diretores que a adotavam, tais como o Living Theatre e Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cali, visitaram o Brasil e exerceram grande influência sobre o nosso teatro.

⁵ Entrevista concedida à autora em setembro de 2002.

⁶ Para um aprofundamento do assunto recomenda-se a leitura de *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi. Nessa obra, entre outros pontos, o autor reflete sobre a dialética entre forma e conteúdo e, à luz de Theodor Adorno e Hegel, afirma que, para novos conteúdos, se fazem necessárias formas que lhes sejam adequadas. Em linhas gerais, o drama, enquanto forma, atendia a determinados temas e períodos históricos. Com a modernidade, o gênero épico passou a ser o mais adequado para dar conta do novo homem e, conseqüentemente, de novos conteúdos. Sob esse ponto de vista, a criação coletiva, adequando-se ao universo temático dos anos sessenta e setenta, dando voz a uma série de indivíduos, sem uma narrativa linear única, é uma forma eminentemente épica. De modo semelhante, o mesmo ocorreu com o processo colaborativo, como será visto adiante.

Na maioria dos casos, essa prática ilustrava uma tendência de negação da figura do autor e da supremacia do texto como veiculadores de sentido, e pleiteava-se a criação também por parte dos demais componentes do grupo – tanto que a figura do diretor como condutor absoluto também foi questionada e, muitas vezes, abolida. Em grande parte dos trabalhos, o intérprete tomava o centro do processo e dele irradiava praticamente toda a obra – cenários, figurinos, música, produção, divulgação, direção e texto.

1.1.1.1 A criação dramatúrgica

É certo que todos contribuíam, sem distinção de função, para a realização do espetáculo. Todavia, quando se pretende generalizar a prática da criação coletiva afirmando que todo mundo criava tudo, inclusive o texto, arrisca-se a perder um sem número de detalhes que acabavam diferenciando a prática dos grupos. Por mais semelhanças que pudesse haver em seu procedimento, cada equipe encontrava um mecanismo próprio no trabalho diário. Esse mecanismo poderia, além do mais, se alterar a cada montagem, baseado no contexto, nas condições humanas e materiais do momento.

Havia grupos que começavam com improvisações em torno de alguma inquietação ou idéia. Da reflexão sobre o conjunto de situações ou cenas improvisadas, chegava-se a um tema e, em torno dele, realizava-se uma pesquisa detalhada que iria alimentar a construção do espetáculo. No livro *Teoria e prática do teatro*, o diretor Santiago García, do grupo colombiano La Candelaria, comenta, a partir de suas experiências com o processo de criação coletiva, que o tema

vai aparecendo paulatinamente na medida em que são descobertas suas diferentes camadas através das improvisações. De modo que no início do trabalho o tema é sumamente vago, às vezes obscuro. É através da elaboração da forma que se vai esclarecendo, se definindo o “tema”. (García, 1988, p. 25).

A motivação para a montagem de *Guadalupe*, pelo La Candelaria, surgiu de uma viagem que o grupo fizera às Planícies Orientais colombianas, e que despertara o interesse pela música e pelos acontecimentos políticos durante a revolução liberal do país. Santiago García descreve, no mesmo livro:

Por exemplo, para se definir o tema de *Guadalupe*, que no início era bastante confuso, o grupo precisou de quase um ano de trabalho. Quando se começou a improvisar com base numa hipótese de trabalho o tema era muito geral. Algo sobre a morte de Guadalupe, sobre a traição da direção liberal aos camponeses liberais. Na medida em que se foi estruturando a obra e se foram eliminando personagens e cenas que sobravam, foi

aparecendo o tema de forma mais definida: ‘a entrega de um movimento popular’; isto determinou a forma final da obra: ‘a morte oficial e a morte real de Guadalupe Salcedo’ emoldurando os acontecimentos que explicam a entrega. E somente no final conseguimos definir o tema geral da obra: ‘a entrega.’ (García, 1988, p. 25).

A pesquisa, então, passava a alimentar improvisações e, ao longo dos ensaios, uma estrutura dramatúrgica e cênica ia sendo elaborada. O texto nascia, muitas vezes, da conjunção entre cenas, pesquisa e ensaios – conjunção feita em grupo ou por alguém ou alguma equipe responsável, e várias versões poderiam se suceder até um possível texto-final. Poderia ocorrer também de o grupo manter o texto sempre permeável a mudanças, alterando-o conforme o contato com o público, o momento político ou qualquer outro motivo.

A prática dos jogos teatrais e improvisações era adotada há algum tempo fora do país, mas no Brasil estava apenas começando. Porém, ao longo do tempo, mostrou-se fundamental para a criação de espetáculos daquele período e das décadas seguintes. Segundo Sílvia Fernandes, “a criação coletiva dos textos é concomitante à composição de um modo próprio de mostrá-los” e tanto uma quanto outra são viabilizadas pelo jogo teatral (Fernandes, 2000, p. 226).

Foi Viola Spolin, depois de sua experiência com teatro improvisacional no circuito *off-off-Broadway* americano quem, nos anos sessenta, propôs um sistema de trabalho capaz de desenvolver o processo expressivo de atores ou de pessoas simplesmente interessadas em fazer teatro. Os participantes eram chamados de jogadores e a palavra talento não era levada em consideração – requeria-se apenas a disponibilidade para o jogo, a cooperação, a observação de determinadas regras básicas que despertavam a concentração e a espontaneidade.

Nesse contexto, o processo é tão ou mais importante que o resultado, e não se pretende que seja baseado em teorias e técnicas. Esta última é adquirida pelo jogador ao longo do tempo, descoberta por si mesma e não imposta de fora para dentro. Finalmente, o jogo teatral, além de oferecer condições para a criação de cenas e espetáculos, é uma prática pedagógica. Sendo assim, cada improvisação apresentada conta com a avaliação não só do coordenador dos trabalhos, mas também de uma platéia formada pelos jogadores que não estão em cena. Todos devem avaliar se o resultado alcançou os objetivos e apontar pontos positivos e problemas, encaminhando o desenvolvimento da cena e dos participantes.

Partindo-se da definição de alguns elementos básicos tais como *quem*, *onde* e *o quê*, é criado um problema a ser solucionado pelos jogadores. A solução vem em forma de cenas

improvisadas que, sendo aperfeiçoadas no decorrer do processo, podem chegar a um espetáculo - sem grandes estrelas, com a colaboração de todos.⁷

Ao se observar o trabalho de vários dos grupos de criação coletiva do período, pode-se perceber o papel do jogo teatral na construção do espetáculo. Havia, porém, os grupos que recorriam a outros procedimentos.

Silvana Garcia comenta que, dos grupos que estudou para a elaboração de seu livro *Teatro da militância*, a maioria optava pela produção de texto a partir do chamado trabalho de mesa, que não se confundia nem subsidiava o processo de montagem. “Só mais para o final da década, com a disseminação da prática de improvisação, alguns grupos começaram a incluir uma etapa de prática no processo.”(Garcia, 1990, p. 151). Portanto, um outro caminho de criação dramaturgica tinha na pesquisa o primeiro passo da criação.

O grupo levantava um tema - ou pesquisava vários até chegar a um que fosse do agrado de todos - em geral relacionado ao contexto sócio-cultural, às inquietações de seus componentes. Assim que a pesquisa terminava, elaborava-se uma estrutura básica com personagens, situações, conflitos – de acordo com a sugestão de todos – e escrevia-se o texto.

A elaboração do texto poderia ser feita por todos, por uma comissão ou por alguém destacado para tal. O grupo TUOV (Teatro União e Olho Vivo) e o Forja, ambos de São Paulo, dispunham de dramaturgos “oficiais”: César Vieira e Tin Urbinatti, respectivamente⁸. A esse respeito, Silvana Garcia comenta:

em muitos casos, o esforço coletivo chega até determinada etapa e depois fica nas mãos de um indivíduo responsável pelo acabamento. Às vezes, essa atribuição é alternada entre dois ou três elementos do grupo que, apesar do disseminado desejo de igualdade, detêm um *status* de liderança, seja por aptidão ou formação, seja por carisma pessoal.”(Garcia, 1990, p. 146).

Quando ocorria de um texto ser assinado por apenas um responsável, geralmente o coletivo deveria avaliar as versões, sugerir alterações até que se chegasse à forma “ideal”. No TUOV esse texto dificilmente chegava a uma forma definitiva a partir da estréia, pois o grupo levava em conta, via de regra, os comentários e sugestões do público ao longo das temporadas (Vieira, 1981).

Havia também os grupos que partiam de textos ou estruturas dramáticas elaborados pelo elenco. Essa experiência foi vivida pelo grupo paulista Royal Bexigas’s Company em seu

⁷ Para aprofundamento do tema e contato com o sistema de jogos propriamente dito, recomenda-se a leitura de *Improvisação para o teatro*, de Viola Spolin, devidamente citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

⁸ Sobre os procedimentos criativos desses dois grupos, ver *Em busca de um teatro popular*, de César Vieira, e *Pensão liberdade*, do Grupo de Teatro Forja, devidamente citados nas referências bibliográficas deste trabalho.

espetáculo *O que você vai ser quando crescer* (1974). Os jovens atores se reuniam na casa de um deles e, segundo Ney Latorraca, um dos fundadores, “cada um escrevia o seu sonho de ator, o que gostaria de fazer em cena: um príncipe, um suicida, um rei”. (Carvalho, 2004, p. 42). Ney qualifica o resultado dessa etapa como uma colcha de retalhos. Comenta que o ator e diretor Sérgio Britto, querendo comprar os direitos da peça, quando foi pedir autorização na SBAT descobriu que o texto todo cabia em duas folhas ⁹. Ou seja, grande parte das situações era improvisada, ou não havia preocupação de fixar um resultado.

Embora não houvesse um registro impresso detalhado do texto, a etapa correspondente havia sido cumprida pelos atores. Tanto que, depois das definições iniciais, Silney Siqueira foi chamado para dirigir o espetáculo. O restante das atribuições ficou, novamente, a cargo do elenco – cenários e objetos trazidos de casa, bordados feitos sobre maiôs e sungas, como lembra Ney Latorraca (Carvalho, 2004, p. 43).¹⁰

Chamar alguém de fora para dirigir um espetáculo não chegava a descaracterizar o processo de criação coletiva, pois o grupo continuava a desempenhar conjuntamente muitas das funções da montagem.

Algumas vezes a direção poderia ficar a cargo de um ator. Outras, esse diretor interno ao grupo, atendendo e respondendo ao coletivo, encarregava-se também da estruturação dramática – caso do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone e seu diretor-dramaturgo Hamilton Vaz Pereira. Havia ainda a possibilidade de todos se incumbirem de fazer tudo.

De qualquer maneira, o que ocorria com frequência naquele tipo de processo era que o grupo se via obrigado a acatar eqüitativamente, até por respeito a seus princípios democráticos, as contribuições criativas individuais em detrimento do todo cênico, ou seja, o espetáculo constituía-se pelo “ajuntamento” ou “colagem” das idéias (Fernandes, 2000). Caía por terra a unidade dramática, a idéia de uma história linear, com começo-meio-fim claros, ocorrendo num só tempo e lugar, com um desenrolar lógico e conseqüente de ações até o desfecho. Tomavam a cena o fragmento, a variedade de recursos dramáticos e estéticos, a narrativa, o olho-no-olho com a platéia, a quebra da quarta parede.

Tudo isso estava presente no espetáculo *Ó pro céu vê na ponta do pé* (1984), do Grupo Galpão. Com direção geral feita por Eduardo Moreira e Fernando Linares, a peça era composta de nove quadros desenvolvidos pelos atores, em subgrupos. Embora houvesse quadros em que

⁹ Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

¹⁰ O Royal Bexigas's Company foi um dos primeiros grupos paulistas a trabalhar num esquema cooperativado de produção, “com a sociedade dividida em seis cotas idênticas, repartidas entre os sócios, de cuja assinatura conjunta dependia o funcionamento burocrático e comercial da equipe.” (Fernandes, 2000, p. 21). Desse modo, não se sujeitavam às imposições de um produtor ou do mercado.

todos participavam, Eduardo recorda que “um determinado quadro tinha a cara de uma dupla de atores, enquanto o outro era de outra dupla.” ¹¹ Isso certamente poderia ser atribuído às diferentes influências que naquele momento eram processadas pelo grupo: o teatro de bonecos, os malabares e o universo do circo, conforme declara o ator e diretor Chico Pelúcio:

Mas a gente montou uma colcha de retalhos, era um espetáculo de rua, com vários quadros, tinha mímica, tinha número circense. (...) Eu tinha um quadro com a Wanda ¹² que era de mímica, o Eduardo tinha um quadro do guarda, que era de perna-de-pau, ele e o Paulinho ¹³, que usava mímica. Eram o camelô e o guarda, baseado um pouco naquele esquete de palhaço que "aqui você não pode tocar, aqui também não". (...) Cada um construiu o seu, e o que alinhavava um pouco isso eram quadros de circo, que era a linguagem que a gente queria. ¹⁴

Num processo como esse, em que as individualidades do grupo afloram para compor o quadro ficcional, com idéias aparecendo de tantas fontes, com características por vezes tão diversas, o resultado invariável tinha de ser uma composição de tendência marcadamente épica. Ao ser questionado sobre uma possível “unidade” daquele espetáculo, Chico Pelúcio responde:

A unidade era a não-unidade. Era um espetáculo de quadros. A gente tinha uma caixa preta que era a idéia inicial de uma caixa de onde saíam várias surpresas. A unidade era essa caixa. Nós propusemos um tema e íamos trabalhando. Tinha uma abertura meio circense, depois tinha o número de bonecos, depois tinha o número de um repórter e um câmara - que tinha um texto por baixo, mas que trabalhava muito em cima da improvisação. O texto era construído segundo a realidade local. ¹⁵

Cada um elaborava e dirigia o seu quadro, podendo contribuir, em sua área de maior interesse, com os demais - Chico e Fernando Linares orientavam a área circense; Paulinho Polika, os bonecos. “O Eduardo é que alinhavou os poucos textos que existiam: o do repórter, os do coral multinacional que eram cinco músicas. O Fernando tratou de ficar um pouco de fora apesar de atuar, alinhavando um pouco isso”, relata Chico Pelúcio na mesma entrevista.

Tal panorama coletivo, contrário à hierarquia, criava um espaço em que todos tinham voz ativa e liberdade de criação. Tratava-se, pois, de uma experiência democrática, em contraste com a ditadura mantida pelos militares até boa parte da década seguinte.

¹¹ Entrevista concedida à autora em setembro de 2002.

¹² Wanda Fernandes, uma das fundadoras do grupo.

¹³ Paulo Polika, que não chegou a integrar o elenco permanente do Galpão.

¹⁴ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2003.

¹⁵ Idem.

1.2 Anos oitenta - a década do encenador

A partir de 1974 os brasileiros puderam acompanhar uma lenta e gradual abertura política, com direito a várias recaídas no autoritarismo - o incêndio do antigo prédio da UNE em 1980, a Censura Federal ainda atuante, são alguns exemplos. Aos poucos, algumas peças teatrais proibidas foram tendo acesso aos palcos e o teatro pôde gozar uma maior liberdade de expressão que a que tivera na longa e negra fase anterior a 1979.

Para alguns estudiosos e críticos do período, porém, a tão sonhada liberdade não rendeu ao teatro quanto poderia e chegou a provocar-lhe uma significativa crise de criação e qualidade. Segundo Yan Michalski, essa crise, no tocante à dramaturgia, deu-se no momento em que não era mais necessário expressar-se em linguagem metafórica, antes condicionada pela presença da censura. Para Michalski “quando o código cifrado já não é necessário nem adequado, é preciso utilizar outra linguagem, mais direta, que tampouco pode ser uma mera volta aos esquematismos populistas que estavam em voga antes de 1964.” (Michalski, 1987, p.15). A transição mostrou-se difícil e lenta.

Não bastasse, as peças liberadas encontraram um público que, aos poucos, começava a se cansar dos temas políticos e da investigação dos traumas sofridos durante a repressão.

Dentro desse contexto, a própria ‘frente de resistência’ em que o ramo se constituiu nos tempos de arbitrariedade ditatorial, foi se desintegrando progressivamente. Não existindo já nenhum inimigo comum - a censura, a repressão - contra o qual importava cerrar fileiras, passaram a ocupar uma posição onde predominam os interesses individuais e as tendências antagônicas no modo de encarar a função social do teatro. (Michalski, 1987, p. 19).

Enquanto o “teatro-empresa” mantinha seu nicho no mercado e muitos grupos continuavam a investir na criação coletiva e no ator como criador da cena, um outro tipo de prática começava a despontar. Nela, o diretor assumia o controle total da criação.

A experiência com a criação coletiva havia mudado bastante a maneira de se encarar o trabalho do diretor. Sílvia Fernandes, em seu estudo sobre o teatro dos anos setenta, observa que sua tarefa não é mais simplesmente encenar uma peça. “Ele escreve a direção ao mesmo tempo e do mesmo modo que escreve o texto, com base nas notações de improvisação, a partir das quais seleciona não apenas falas, mas atitudes, gestos, movimentos e achados visuais e sonoros.” (Fernandes, 2000, p. 232). Torna-se um coordenador do processo, numa antecipação de seu trabalho na década seguinte.

A diretora e professora Elisabeth Lopes, em sua dissertação de mestrado *A linguagem*

experimental do teatro brasileiro: anos 80, igualmente conclui que a riqueza teatral do período deveu-se à aliança criativa de dois elementos: encenador e ator criador. Segundo ela, só foi possível o experimentalismo do encenador quando este encontrou ressonância no trabalho do ator, desenvolvido nos períodos anteriores. O texto, que já havia perdido o reinado, é agora encarado como apenas mais um dos instrumentos a serem regidos pelo encenador (Lopes, 1992).

Em muitos casos, a metáfora verbal utilizada nos anos de repressão foi substituída pela visual – às vezes sem nenhum sentido político ou social aparente. Ulysses Cruz, Gerald Thomas, Gabriel Villela e Bia Lessa foram alguns dos ícones do período. De Antunes Filho, o mais velho deles, Sebastião Milaré comenta, no programa do espetáculo *Gilgamesh* (1995):

Longe de modismos que infestam a cena, mas sintonizado com a vanguarda internacional contemporânea, Antunes Filho conduz seus jovens atores/discípulos no processo de investigação dramática onde a conquista e o domínio da técnica é o ponto de partida para a criação. A técnica a serviço da idéia e não de formalismo estéril, ou dos jogos de efeito tão em moda aqui e agora. A forma é decorrente das relações intrínsecas do drama e traduz a idéia. De modo que não há *forma mais conteúdo* e sim *forma do conteúdo*. Ou seja, no teatro de Antunes a estética não é embalagem nem moldura, é o fundamento. (Milaré, 1995, p. 6).

Embora tendo sido feito nos anos noventa, esse comentário aponta de igual maneira para os anos anteriores da atuação do encenador e dá um panorama do teatro feito nos anos oitenta e que se estendeu sobre boa parte da década seguinte. Milaré, um estudioso da trajetória de Antunes Filho, além de constatar-lhe a liderança, definindo-o também como mentor, classifica a concorrência de formalista, acusando-a de fazer jogos de efeito, espetáculos bonitos, mas de conteúdo ausente ou equivocado.

Ocorre que, independente deste ou daquele princípio estético, tudo era criado a partir das idéias do encenador, até mesmo o texto. Na opção por um texto já existente, este apenas servia de base para a montagem, pois o diretor apropriava-se dele como julgasse mais conveniente: cortando, adaptando, fazendo acréscimos, conjugando-o com outros textos, teatrais ou não. Muitos encenadores também se encarregavam da dramaturgia. Outros valiam-se de um profissional especialmente encarregado de elaborar a dramaturgia, tornando concretas as idéias do diretor. Esse profissional, que podia acumular outras funções, tinha o nome de *dramaturg* ou *dramaturgista* ¹⁶.

¹⁶ Será adotado no presente trabalho o termo *dramaturgista* para melhor diferenciar de *dramaturgo* que, no Brasil, se refere ao autor dramático. Há os que preferem *dramaturg*, mantendo o termo em alemão, mas pela sua semelhança sonora e gráfica com dramaturgo, preferimos o outro termo.

1.2.1 O dramaturgista

Não há espaço aqui para um estudo histórico dessa atividade, cuja origem remonta à Alemanha do século 18, inaugurando uma tradição de atividades teóricas e práticas que precedem e determinam a encenação de uma obra. O encenador alemão Erwin Piscator ¹⁷, assinalava em 1927 a presença desse profissional em sua equipe:

“Em face do grande valor que a dramatologia [o dramaturgismo] tinha para o nosso teatro, era decisiva a escolha dos dramatólogos [dramaturgistas]. Depois de muita hesitação e inúmeras discussões pessoais, decidi-me pelo editor do fórum, Wilhelm Herzog, defendido igualmente pelo diretor administrativo Otto Katz. Entre nós, a tarefa do dramatólogo não consistia apenas, como nos demais teatros, na compilação do programa, propostas de distribuição, busca de peças e eliminação de trechos supérfluos do texto. O que se tinha forçosamente de exigir de um dramatólogo, em nossa especialíssima situação, era uma verdadeira colaboração artística comigo ou com o escritor que era o autor do trabalho. O nosso dramatólogo, partindo da nossa atitude política, devia ser capaz de refundir uma peça e de, em estreita ligação com os meus propósitos de direção artística, desenvolvê-la cenicamente e renová-la no texto” (Piscator, 1968, p. 164).

¹⁸

O ator, encenador e dramaturgo Bertolt Brecht chegou a fazer parte do “laboratório dramaturgico” proposto por Erwin Piscator. Esse núcleo era responsável pelo desenvolvimento ou estudo de textos a serem montados pelo grupo. Mais tarde, em 1949, ao fundar o Berliner Ensemble¹⁹, Brecht instituiu de vez a prática do dramaturgismo, como relata Bernard Dort:

é, em grande parte, ao Berliner Ensemble que nós devemos a instituição do dramaturgismo, a aparição, nos nossos teatros, de dramaturgistas titulares, distintos dos encenadores. E a delimitação do dramaturgismo como um setor de atividade específica. Os primeiros dramaturgistas franceses (Bataillon, Jourdeuil, etc) seguiram, primeiramente, um modelo brechtiano. (Dort, 1986, p.9). ²⁰

¹⁷ Erwin Piscator (1893-1966) foi responsável pelos primeiros experimentos com o teatro épico. Ligado ao Partido Socialista, conclamou os trabalhadores de Berlim à criação de um “teatro proletário”, com vistas à conscientização da população, à luta de classes. Pregava um teatro com fins pedagógicos, que abordasse temas econômicos, sociais e políticos e que lançasse mão de recursos antes exclusivos de outras áreas: projeções de filmes e *slides*, esporte, acrobacia, música, discursos, entre outros.

¹⁸ A tradução em português de Aldo Della Nina optou pelos termos *dramatologia* e *dramatólogo*.

¹⁹ O Berliner Ensemble foi um coletivo teatral fundado em 1949 por Bertolt Brecht e sua mulher, a atriz Helene Weigel. Após a morte de Brecht, muitos diretores artísticos se revezaram na coordenação do grupo até que, em 1992, sob a coordenação de um grupo de artistas, o Berliner passa de teatro público a companhia privada, recebendo subsídios governamentais.

²⁰ Bernard Dort (1929-1994), um dos mais destacados críticos do teatro contemporâneo da França, foi professor do Instituto de Estudos Teatrais da Sorbonne Nouvelle e contribuiu para a divulgação do teatro e do pensamento de Brecht naquele país. Escreveu para revistas e jornais. Colaborou com Jacques Lassalle nas funções de conselheiro literário e tradutor do Théâtre National de Strasbourg. *Théâtre en jeu* (1979), *La représentation émancipée* (1988), *Le spectateur en dialogue* (1995), *O teatro e sua realidade* (publicado no Brasil pela Editora Perspectiva), são alguns de seus livros.

Ao longo do tempo, suas atribuições foram se diversificando, embora permaneça sempre vinculado a uma companhia teatral: conselheiro literário, crítico, preparador teórico, relações públicas com o espectador, leitor de textos enviados à companhia, etc. Para Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, o dramaturgismo é uma “atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra” (Pavis, 1999, p. 117).²¹

Além do trabalho sobre um texto já pronto, o dramaturgista pode também se encarregar da escrita, adaptação ou tradução de um texto. É essa particularidade do dramaturgismo que interessa ao presente estudo - sua responsabilidade de confeccionar, organizar, estruturar o roteiro ou texto, além de amparar os estudos teóricos necessários à montagem – sempre vinculado ao trabalho do encenador, como afirma Michèle Raoul-Davis:

Eu definiria o dramaturgista hoje da seguinte maneira: cúmplice remunerado de um ou de mais encenadores. (...) Essa pessoa não é de modo algum indispensável. Só o desejo, a necessidade do encenador de tê-lo como parceiro e interlocutor, suscita e justifica sua presença. Seu papel pode ser assumido por outros: o próprio encenador, o assistente, o cenógrafo, certos atores, o conjunto, quem sabe... A presença de um dramaturgista não é nunca obrigatória e hoje, como ontem, é sempre decidida pelo encenador. (Raoul-Davis, 1986, p. 4).²²

Foi o encenador Gabriel Villela quem solicitou o trabalho de dramaturgismo para o arquiteto e professor Carlos Antonio Leite Brandão (Cacá Brandão), quando foi trabalhar com o Grupo Galpão. Brandão foi dramaturgista de *Romeu e Julieta* (1992), dirigida por Villela e, em seguida, de outros três espetáculos do grupo: *Um Molière imaginário*, *Partido* e *Inspetor geral*.

A princípio, para a montagem da peça, Cacá Brandão coordenou os estudos relativos a Shakespeare, sua obra e sua época, à arte e ao homem maneirista, à formação da cultura e da família mineira, ao folclore da região, e tudo o mais que era requisitado pelo encenador. O dramaturgista acompanhava o dia-a-dia dos ensaios, escrevia um diário da montagem e, a certa altura, ficou encarregado de reduzir o texto original em 50%: “fundindo ou cortando cenas, seguindo como critério manter o essencial do trágico e do cômico e a intenção cênica do diretor, cortei 30% do texto. O próprio diretor cortou mais um pouco”. (Brandão, 1993, p. 21)

Em seguida, Gabriel teve a idéia de introduzir uma nova personagem: um contador de história que fizesse as vezes do próprio Shakespeare. Para isso incumbiu o dramaturgista de criar prólogos, cenas e poemas com o linguajar empregado por Guimarães Rosa em muitas de

²¹ Para detalhamento, verificar os verbetes “autor teatral” e “dramaturgo”, no *Dicionário de teatro* do referido autor.

²² Michèle Raoul-Davis é dramaturgista da equipe do encenador francês Bernard Sobel no Centre Dramatique National de Genevilliers.

suas obras. A partir desse momento, Brandão estudou a obra Roseana, escreveu os trechos solicitados e mais os textos do programa da peça. Numa etapa mais adiantada, começou a intervir no sentido de apurar o texto dito pelos atores e indicar os trechos que melhor funcionavam junto ao público durante os ensaios abertos, reformulando toda a dramaturgia.

Brandão se via o tempo todo como alguém a viabilizar as idéias do diretor. No trecho do diário datado de 11 de junho de 1992 ele anota que “antes de nossas aulas preparatórias sobre o autor e seu tempo, Villela intuiu o Bardo. Ele não precisa de mim para dar-lhe respostas, mas apenas para dar um grau qualquer de certeza às suas adivinhações.”

Em algumas ocasiões o dramaturgista sentiu-se inútil, em outras excessivo; funcionou às vezes como assistente de direção e não se furtou a passar por algumas experiências com os atores e técnicos tais como andar numa trave de madeira a mais de 2 metros do chão, costurar figurinos, carregar cenários sob a chuva:

Nesse início do trabalho comecei a desconfiar que Gabriel já trazia, ainda que intuitivamente, várias das soluções cênicas. A mim competia encontrar, estudando, as perguntas desconhecidas, mas que o diretor sem saber, já procurava responder. O trabalho do dramaturgista não fornece uma resposta teatral imediata, mas ele é o responsável por esclarecer e tornar nítidas as margens do perigoso rio no qual navegamos e dá segurança ao curso pretendido. Essa contribuição invisível de seu trabalho é uma das mais importantes. Por isso, era bom que eu também fizesse aeróbica, esgrima e me equilibrasse desajeitadamente sobre travas, a dois metros de altura, recitando e aprendendo os textos da peça, oral e corporalmente, como todos os demais atores (Brandão, 2003, p. 102).

Várias passagens no diário de montagem do espetáculo, escrito por Brandão, descrevem o controle quase total de Villela sobre o trabalho. Uma delas, extraída de 29 de maio de 1992, registra:

Quando Toninho²³ diz sentir um bloqueio para oferecer sugestões ao diretor, Villela responde que, enquanto diretor, ele escreve com o corpo do ator e que não sabe trabalhar com a criação coletiva. Sua criação é um ato isolado e individual e, por isso, como ontem no ensaio com Romeu e Julieta, ele se torna um trator, a escutar as vozes internas mais do que as sugestões externas. ‘Tenho certeza que esse processo é o que mais enriquece o grupo’, ele diz. (Brandão, 2003, p. 33).

Outra passagem, datada de 29 de julho, ilustra o domínio do encenador também sobre o

²³ Antonio Edson, ator do Galpão e intérprete do Narrador na montagem de *Romeu e Julieta*.

texto: “Sei que ontem terminou-se a peça com novas machadadas no texto dadas pelo diretor. E que a tensão reinante foi grande.” (Brandão, 2003, p. 60). É importante registrar que Brandão anota esse tipo de fato quase como “necessário” à montagem e às pretensões do diretor. Se utiliza um tom crítico é mais pelos escrúpulos em relação à obra de Shakespeare – em vários trechos lamenta ter de realizar cortes e adaptações. Tanto o dramaturgista quanto a equipe chegaram, por vezes, a encarar como positiva a autoridade de Villela.

No trabalho seguinte do grupo, Cacá Brandão se propôs, além de continuar orientando a pesquisa teórica, a elaborar o texto. Como havia gostado da experiência de misturar teatro com literatura, *Um Molière imaginário* seria criado a partir da peça *O doente imaginário*, de Molière, e do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Brandão se valeu também de outros textos do autor francês e de um longo período de conversas com o diretor, Eduardo Moreira. Quando levou as primeiras versões da dramaturgia para a sala de ensaio, foram ouvidas e incorporadas muitas das sugestões do elenco.²⁴

Chico Pelúcio, que participou como ator em *Um Molière imaginário*, diz que o dramaturgista, ao amparar a pesquisa, por exemplo, dá “à direção e ao ator um significado, uma clareza, uma consciência, transcendental, um sentido mais elevado daquilo que se faz, daquilo que você faz. Ele tem um papel quase 'religioso', num certo sentido: ele religa a encenação a um cosmo muito maior”, que é o do próprio Conhecimento (Saadi & Guedes, 2002, p. 122).

A esse respeito, Dort comenta que o dramaturgismo pode ser encarado também como uma prática pedagógica, pois ensina à equipe um estado de espírito. “Ele convida os trabalhadores do teatro a tomar consciência de sua atividade. Ele os responsabiliza; dá-lhes conta do ou dos sentidos de suas realizações.” (Dort, 1986, p. 10).

O encenador Gerald Thomas, cujo trabalho teve um maior destaque nos anos oitenta e noventa, contou com a colaboração do dramaturgista Sérgio Sálvia Coelho na elaboração do texto de *Um cão andaluz*. Com base nessa experiência, Coelho elaborou sua dissertação de mestrado sobre dramaturgismo. A certa altura do trabalho, ele afirma que

De fato, embora o produto final de meu trabalho tenha sido um texto, não se trata do texto de um dramaturgo, pois foi elaborado ‘por encomenda’ para atender a circunstâncias específicas de produção, direção e elenco, dificilmente podendo ser encenado fora desse contexto. Sobretudo, não se pode dizer que seja um texto de minha autoria, já que fiz pouco mais que uma montagem de fragmentos de trechos de peças e outros escritos de Garcia Lorca e Pirandello. (Coelho, 2001, p. 60).

²⁴ Cacá Brandão descreve dia-a-dia o processo de construção do espetáculo num dos volumes da obra *Grupo Galpão: Diário de Montagem*. Os demais volumes tratam das montagens de *Romeu e Julieta*, *Rua da amargura* e *Partido*.

Prosseguindo em sua reflexão, Sérgio comenta que o dramaturgista “pode ser visto como um fornecedor de matéria-prima não só para o encenador, mas para os outros criadores envolvidos (atores, técnicos e público), dentro dos limites materiais definidos pela produção”, sem com isso tornar-se um mero *assistente de idéias* do diretor ou um *preparador de referências* dos atores. Segundo ele, o trabalho do dramaturgista é, principalmente, de acompanhamento, pois, “nunca deixando de ser um criador, seu ponto de vista nunca deve prevalecer sobre a encenação; sua principal tarefa é ajustar as diferentes necessidades dos criadores àquelas que estima ser da platéia” (Sérgio, 2001, p. 61). Finalmente, lembra que as preferências estéticas pessoais do dramaturgista deverão estar subordinadas às dos outros envolvidos, pois ele está ali para servir a um processo.

Raciocínio semelhante apresenta Bernard Dort ao avaliar que, embora a colaboração entre encenadores e dramaturgistas seja sempre frutífera para ambas as partes, não se pode deduzir daí que o dramaturgismo seja uma atividade independente, autônoma (Dort, 1986, p. 10). Segundo ele,

O dramaturgismo como atividade específica serve apenas para questões de divisão de trabalho, não de uma definição de atividades distintas do conjunto da realização teatral. É bom lembrar: o dramaturgismo é um estado de espírito. Uma prática transversal. Não é uma atividade em si. (Dort, 1986, p. 10)

Pensando assim, Dort filia, mais uma vez, o trabalho do dramaturgista ao coletivo. Ao dizer que se trata de uma prática transversal e não de uma atividade em si, define o dramaturgismo como um ofício de transição, que deve desaparecer “no fogo de artifício da representação”, pois foi devidamente assimilado pela equipe e transformado em cena – compartilhando com ela a fugacidade.

Nesse mesmo artigo, o autor faz uma declaração que interessa particularmente ao presente estudo: o dramaturgismo “é, literalmente, um lugar de passagem. Duvido que alguém possa ser dramaturgista durante toda a vida. O dramaturgismo não pode se bastar a si mesmo. Ele deve abrir perspectivas seja para a escritura dramática, seja para a realização de espetáculos.” (Dort, 1986, p. 10).

Terá sido esse um dos fatores a motivar, nos anos noventa, a presença de um dramaturgo junto da cena? Não bastava mais um dramaturgista, nem ao encenador nem ao grupo? Criou-se a demanda para uma função mais autoral e concreta e menos de suporte para as pesquisas teórica e dramatúrgica?

De qualquer forma, no teatro brasileiro dos anos noventa, o dramaturgista continuou se fazendo presente em muitas produções. No processo colaborativo, que propõe um dramaturgo especialmente designado para a elaboração do texto, o trabalho de dramaturgismo acabou por adquirir outros contornos, como poderá ser visto no capítulo seguinte.

1.2.2 Experiências de transição

Assim como, nos anos setenta, montagens tradicionais e comerciais dividiam a cena com a criação coletiva, também nos anos oitenta, apesar do reinado do encenador, muitos grupos surgiram ou continuaram atuando em esquemas mais coletivos. Com um período de pesquisas, por vezes um longo processo de elaboração, esses grupos, embora contando com a figura marcante do diretor, se estabeleceram em “zonas de fronteira”.

O Mambembe foi um deles. Surgido em 1976, teve seus primeiros trabalhos voltados para o teatro popular, encenando textos de vários autores. Capitaneado inicialmente por Carlos Alberto Soffredini, efetivou uma pesquisa da linguagem teatral brasileira, de formas de representação que consideravam mais autênticas para nós do que aquela imposta pelo Teatro Brasileiro de Comédia (Fernandes, 2000, p. 201).

Aliando pesquisa e treinamento do ator, foram criados vários espetáculos a partir de textos prontos: *A vida do grande dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1976), de Antonio José da Silva; *O diletante* (1977), de Martins Pena; *A farsa de Inês Pereira* (1977), de Gil Vicente; *Noite dos assassinos* (1979), de José Triana, e *Vem buscar-me que ainda sou teu* (1980), de Soffredini.

No início dos anos oitenta, tendo Soffredini se afastado do grupo, a pesquisa se volta para a vida sexual do brasileiro e, para escrever o texto, é chamado o jovem dramaturgo Luís Alberto de Abreu. A importância dessa montagem foi ter colocado o elenco também como colaborador na criação dramatúrgica. Abreu avalia que foi com a montagem de *Foi bom, meu bem?* que ele aprendeu a trabalhar em grupo:

Escrever sozinho, no gabinete, como se diz, é uma coisa – você demora o tempo que quiser e, na maioria das vezes, não tem perspectiva de montagem. Com um grupo é diferente: o dramaturgo escreve quase que concomitantemente ao trabalho do elenco, é uma coisa muito mais viva, porque o grupo sugere, comenta, ri, não gosta, cobra. E o dramaturgo pode cobrar também, pode pedir sugestões e complementos. (Nicolete, 2004, p. 73).

A experiência chegou a ser repetida no espetáculo seguinte, *Cala a boca já morreu*. O grupo foi dissolvido em 1986, porém a marca da dramaturgia autoral com a colaboração dos atores e a partir do que é visto na cena, estampou o trabalho de Luís Alberto de Abreu de forma indelével.

Um outro grupo, surgido nos anos oitenta, aliando pesquisa, projetos a longo prazo, a forte presença do encenador e o ator criador da cena – mesmo que a partir de textos consagrados – foi o CPT SESC Vila Nova (Centro de Pesquisa Teatral). Criado em 1982, quando da fusão do Grupo de Teatro Macunaíma com o CPT, o projeto se propunha, entre outros fundamentos, a escolher autores e obras que pudessem suscitar a compreensão tanto do ser humano quanto da realidade brasileira. Nas palavras de Antunes Filho, o CPT visava a libertação do que se considerava um jugo tirânico de regras, modelos e de “estereótipos da língua/linguagem/sintaxe/estética, não somente no plano ideológico, como também na prática do ser Humano/Artista do Brasil” (Antunes Filho, 1983). A libertação ocorreria por meio da pesquisa do Teatro Novo, do Artista Novo.

Antunes propôs-se, a partir de então, a formar esses novos artistas, tanto do ponto de vista técnico quanto ideológico. Segundo ele, o ator precisa ter uma filosofia, “uma ideologia de homem de teatro, um ponto de vista firme na abordagem das realidades” que façam dele um ser social e não alguém preocupado com questões narcísicas. Precisa ter uma técnica que o auxilie a expressar os conteúdos da melhor maneira.²⁵

Essa iniciativa só foi possível porque Antunes Filho, por volta de 1977, decidira abandonar o teatro comercial e dar uma virada em sua carreira. Essa virada aconteceu com o espetáculo *Macunaíma*. Antunes solicitou o Teatro São Pedro e conseguiu uma verba pública para levar a cabo um projeto de pesquisa teatral em torno do romance homônimo de Mário de Andrade. Fez uma série de testes e arregimentou um elenco jovem e quase inexperiente que, durante um ano e dois meses, leu, assistiu a filmes, fez entrevistas, pesquisou e, principalmente, improvisou inúmeras cenas. Essas improvisações iam sendo registradas por Jacques Thiériot, que estava vertendo o livro para o francês. Dessa conjunção resultou o espetáculo que estreou

²⁵ O CPT permanece sob a coordenação de Antunes Filho, no mesmo SESC Vilanova – agora Consolação. No projeto inicial em 1983, estava Ulysses Cruz, assistente de Antunes e diretor de núcleo que, mais tarde, desvinculou-se do grupo e seguiu carreira solo. O CPT produziu espetáculos memoráveis, sempre fruto de estudos e, por vezes, releituras: *Romeu e Julieta*, *Nelson 2 Rodrigues*, *Xica da Silva*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Vereda da Salvação*, *Gilgamesh*, *Trono de sangue*, *Fragmentos troianos*, *Medéia*. No fim dos anos noventa, Antunes deu início ao projeto *Prêt-à-porter*, tríptico de cenas curtas elaboradas pelos próprios atores numa investigação interpretativa e dramaturgica, a ser apresentado em espaços reduzidos, sem efeitos de luz ou necessidade de muitos recursos cenográficos. Em 2004 estreou *O canto de Gregório*, primeiro texto elaborado no Núcleo de Dramaturgia do CPT.

em 1978 e encerrou sua carreira somente em 1987, depois de quase mil apresentações em todo o mundo.²⁶

Finalmente, um terceiro exemplo: o Grupo de Arte Ponkã.

Em 1980, no MASP e num reduto dos chamados “alternativos” de São Paulo - o Teatro Lira Paulistana – o ator Paulo Yutaka, apresentou o espetáculo-solo *Bom dia, cara ou um ator trabalha*. Formado pela EAD (Escola de Arte Dramática), Yutaka havia trabalhado com Ademar Guerra, José Celso M. Corrêa, feito teatro na Europa e se apresentado em festivais internacionais. De volta ao Brasil, apresentou apenas duas vezes o espetáculo que contava com a colaboração visual de Alex Vallauri (famoso pelos grafites que faria pela cidade nos anos oitenta), a colaboração musical de Luís Tatit (integrante do grupo Rumo, um dos destaques musicais do período) e a supervisão de Emílio di Biasi. É importante comentar esses créditos e essa iniciativa, já que marcam um princípio de mistura entre o teatro e a performance, e a inquietação artística de Paulo Yutaka em relação às suas origens. A esse respeito, o crítico Jefferson Del Rios comentou:

O forte de Yutaka é, porém, a constatação das contradições pessoais, principalmente as de origem. A melhor cena do espetáculo é aquela em que o ator, usando a linguagem do teatro kabuki japonês e alguns achados brilhantes de improvisação cênica (como uma máscara oriental feita com creme de barbear), mergulha no lado nipônico do seu passado. As evidentes divisões emocionais e os obstáculos decorrentes da formação dupla estão presentes. Chega a ser comovente. (Del Rios, 1980, p. 27)

Dois anos depois, com alguns atores de origem nipônica ou não, Paulo Yutaka fundou o Grupo de Arte Ponkã. O nome escolhido refere-se à fruta resultante do cruzamento da mexerica com a laranja, numa relação direta à mestiçagem entre nativos e imigrantes.

A primeira produção do Ponkã foi uma criação coletiva - *Tempestade em copo d'água* (1982). O grupo prosseguiu com trabalhos que aliavam tanto técnicas da tradição teatral (com destaque para a japonesa) quanto experiências com a fragmentação, a performance, a tecnologia em cena. Elaborou os próprios roteiros ou textos – *Aponkãlípse* (1984), *O próximo capítulo* (1984), *A primeira noite* – mas também encenou textos de outros autores, como *Pássaro do poente* (1987), de Carlos Alberto Soffredini, e *Quioguem* (1991), uma coletânea de peças curtas do século 14, originalmente escrita para teatro de bonecos. Dirigiu coletivamente alguns trabalhos, mas também contou com a direção de Luiz Roberto Galízia.

²⁶ Sobre a montagem de *Macunaíma*, ler *Teatro e antropofagia* de David George, devidamente citado nas referências bibliográficas deste trabalho. Nessa obra, o professor e diretor americano discorre também sobre a montagem de *O rei da vela* pelo Grupo Oficina.

O Ponkã representou, de certa forma, uma transição entre as práticas anteriores de criação coletiva e uma preocupação com o resultado estético, que tomava impulso nos anos oitenta. Uma ponte entre o “todo mundo faz tudo” e uma crescente especialização de funções que, na década seguinte, viria a resultar no processo colaborativo.²⁷

²⁷ O Grupo de Arte Ponkã encerrou suas atividades em 1991 com o espetáculo *Quioguem*. Três de seus integrantes originais vieram a falecer nos anos oitenta e noventa: Luiz Roberto Galízia, Paulo Yutaka e Celso Saiki. Para um aprofundamento nos estudos sobre esse grupo paulista, recomenda-se a leitura de *Galízia: uma poética radical no teatro brasileiro*, dissertação de mestrado de Luiz Fernando Ramos.

CAPÍTULO 2

PROCESSO COLABORATIVO

Contexto e aspectos da criação dramatúrgica

Ao se pensar na década de 70 como tendo sido marcada pela ditadura militar, e os anos oitenta como um período em que se processou uma lenta e gradual abertura política, que viria a desembocar nas eleições diretas para a Presidência da República no final da década – os anos noventa podem ser encarados como o momento em que o país foi submetido a um novo despotismo: o do mercado.

Para que isso pudesse ocorrer, houve a conjunção de uma série de fatores. Dentre eles, a inflação teve papel fundamental. Desde o regime militar, os índices inflacionários subiam a cada ano. Só para se ter uma idéia, 1978 (governo Geisel) registrou a média de 40%. Em 1980 (governo Figueiredo) - ano da prisão de vários líderes sindicais do ABC paulista, de atentados a bomba no intuito de sabotar a transição democrática - o índice praticamente triplicou. Em 1983, com greves em vários setores, uma tentativa de greve nacional e a campanha para eleições presidenciais, a inflação chegou a 211%, e o índice de 1989 (governo Sarney) alcançou os 2.751%.

Paralelamente, o país se (re)organizava a cada dia. Entidades de classe, comunidades de base, grupos sociais, movimentos e campanhas contra o custo de vida, por melhores salários, por direito à terra, no combate à censura e à repressão. O movimento pela anistia já estava trazendo de volta ao Brasil intelectuais, políticos e artistas exilados e, em 16 de abril de 1984 um ato público reuniu cerca de 1,7 milhão de pessoas em São Paulo exigindo Diretas Já. O Brasil ia retomando o caminho democrático.

Em 1985 a emenda constitucional que propunha eleições diretas para Presidência da República foi rejeitada no Congresso Nacional e Tancredo Neves foi eleito indiretamente, propondo-se a governar “em nome da conciliação”, sem maiores traumas, confrontos ou rupturas.

Suas pretensões conciliadoras não chegaram a tomar corpo. Tancredo morreu e, em seu lugar, assumiu o poder o senador e acadêmico José Sarney que, com a sua Nova República - quatro planos de estabilização econômica (Cruzado, Cruzado 2, Plano Bresser, Cruzado Novo), os congelamentos temporários de preços e salários, e os “fiscais do Sarney” - conseguiu manter a inflação em níveis altíssimos. Um governo sem maiores destaques a não ser uma nova e questionável Constituição e o restabelecimento de eleições diretas. No mais, o Presidente foi denunciado, com alguns ministros e uma série de parlamentares, por corrupção; manteve a saúde e a educação em péssimas condições, e

um déficit público (governo arrecadando pouco e gastando muito) que, paulatinamente, preparava o terreno para a adoção de políticas neoliberais.

2.1 – Anos noventa - Brasil neoliberal e a arte na economia de mercado

Em 15 de março de 1990 pôde-se assistir à posse de um presidente eleito pelo povo, vinte e seis anos depois do golpe militar. Fernando Collor de Mello, à frente do recém criado PRN (Partido da Renovação Nacional), derrotara mais de vinte candidatos no primeiro turno, dentre os quais, Ulysses Guimarães (PMDB), Paulo Maluf (PDS), Aureliano Chaves (PFL), Roberto Freire (PCB) e Mário Covas (PSDB). O “caçador de marajás”, como se auto proclamava, concorreu, no segundo turno, com Luís Inácio “Lula” da Silva e venceu, contando com o apoio de oligarquias tradicionais do Nordeste (que ele prometia combater), grandes grupos empresariais e a TV Globo, o maior veículo de comunicação do país.

Segundo o professor Francisco de Oliveira, a eleição de Collor foi favorecida pelo clima de inflação e corrupção crescentes, “onde a dilapidação do Estado preparou o terreno para um desespero popular, que via no Estado desperdiçador, que Collor simbolizou com os marajás, o bode expiatório da má distribuição de renda, da situação depredada da saúde, da educação e de todas as políticas sociais. Foi esse voto de desespero que elegeu o Bismarck das Alagoas.” (Oliveira, 1995, p. 25).

Em seu governo, o *marketing* entrou em definitivo na política brasileira. A partir de então, a imagem passou a valer mais que as atitudes concretas. O “produto Collor” era um Presidente jovem, enérgico, ousado, que praticava esportes, dirigia aviões, era categórico em seus pronunciamentos. Alguém que dizia governar para os descamisados e acabar com a corrupção no governo, mas que, ao longo do mandato, confiscou a poupança, mudou novamente a moeda (retornando o Cruzeiro), não conseguiu conter a inflação e revelou-se, ele mesmo, o marajá dos marajás. Recebeu de forma ilícita cerca de dez milhões de dólares só para custeio de despesas pessoais, reformou a Casa da Dinda, sua residência, acobertou desvios de dinheiro da LBA (Legião Brasileira de Assistência), feitos pela Primeira Dama, e recebeu denúncias até do irmão.

Os desmandos da administração atingiram também a área da cultura. Collor revogou a Lei Sarney ²⁸, extinguiu a Funarte (Fundação Nacional da Arte) e a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes).

²⁸ Sancionada em 1985, a Lei Sarney permitia às empresas financiar atividades culturais aplicando parte do imposto de renda devido.

O amigo e tesoureiro de sua campanha pela presidência, Paulo César Farias, o famoso P.C., foi responsabilizado por manobras que chegaram a contabilizar mais de trezentos milhões de dólares – dinheiro recebido de empresários em troca de favores junto à máquina administrativa.²⁹ Paulo César fugiu, mas foi capturado na Tailândia, ficando preso num quartel, em Brasília. À medida que as investigações sobre a corrupção avançavam, deu-se início ao movimento pelo *impeachment* do Presidente, finalmente votado na Câmara em 29 de setembro de 1992. Collor renunciou ao cargo e, no final das contas, foi denunciado tão somente por corrupção passiva.

Quem o substituiu no cargo foi o vice, Itamar Franco. Além de algumas idiossincrasias, Itamar ficou conhecido pela troca constante dos ministros da Fazenda - no total foram quatro os que tentaram recolocar a economia nacional nos trilhos. O último deles, Fernando Henrique Cardoso, recebeu carta branca e conseguiu que o índice acumulado em 1993 chegasse a 2.708,55%. Finalmente os diques estavam quase se rompendo, tornando mais fácil a aceitação de uma medicina deflacionária drástica³⁰. O ministro anunciou um plano de estabilização que, a médio prazo, faria o país rezar pela cartilha neoliberal: privatizações, combate ao Estado tido como assistencialista, aumento de impostos, concentração de riqueza, exclusão social.

Collor havia dado início, em 1990, ao Programa Nacional de Desestatização, com transferências patrimoniais significativas do setor público para o privado. Até o final de 1993, 25 estatais haviam sido privatizadas. Aos poucos, o Estado perderia quase que totalmente o controle de mineração, siderurgia, petroquímica, telecomunicações e setor elétrico.

Fernando Henrique, que já planejava lançar-se candidato à Presidência, propôs que as medidas de combate à inflação comessem pelo corte das despesas do governo – e isso incluía, além das privatizações, cortes na previdência e em áreas essenciais como saúde e educação - e aumento da arrecadação (leia-se aumento de impostos, principalmente para pessoas físicas). Nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, professor de Teoria Política,

O discurso ideológico utilizado para justificar essa prática transformista se baseia no mais vulgar determinismo econômico. (...) E com o agravante de que tal determinismo é agora empregado como instrumento de chantagem: se não privatizarmos o patrimônio público, se não reduzirmos os escassos direitos sociais conquistados, se não nos adequarmos à cartilha do Consenso de Washington etc., então o Plano Real fracassará, não atrairemos os milagrosos investimentos estrangeiros e ficaremos assim de fora da inevitável ‘globalização’, o novo e charmoso nome da

²⁹ Instalada uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito), apontou-se o envolvimento de empresas dos grupos Votorantim, Odebrecht, Andrade Gutierrez, Viação Itapemirim, Mercedes-Benz, Vasp, Sharp, Coperúcar, entre outros.

³⁰ A esse respeito, ver “Balanço do neoliberalismo”, de Perry Andersen, publicado em GENTILI, P. e SADER, E. (org.) *Pós-neoliberalismo* : as polícias sociais e o estado democrático. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995. p. 9 - 23. Nesse texto, o professor inglês, ex-consultor do Banco Mundial, faz uma retrospectiva do avanço mundial do neoliberalismo, reflete sobre sua adoção no Brasil e as perspectivas futuras.

velha dependência, agora anunciada como portadora de um futuro luminoso. (Coutinho, 2000, P. 123).

Eleito para a Presidência em 1995, o ex-militante da esquerda, ex-exilado, ex-senador, ex-professor de Sociologia, a certa altura de seu governo, chegou a pedir que se esquecesse tudo o que escrevera. No poder, FHC assumiria posições bem diferentes das que havia defendido no passado. A recuperação da economia nacional andou *pari passu* com a decadência do setor social. Vários dos movimentos e entidades organizados ao longo de décadas foram sendo, aos poucos, desarticulados. Por trás do discurso de que, agora, se falaria diretamente com o cidadão, passava-se por cima da representatividade (leia-se organização, coletivo, força), estimulava-se o individualismo. Só para citar um exemplo, várias empresas mudaram-se do ABC paulista alegando estarem fugindo dos sindicatos, enquanto o governo, na figura do ministro Ciro Gomes, estimulava o diálogo direto entre a empresa e o funcionário, passando por cima das entidades de classe.

Aliados a isso, reduções de gastos com direitos sociais em nome do pagamento da dívida externa, dos investimentos internacionais e da inclusão do Brasil no panorama da globalização ³¹ (Coutinho, 2000, p. 123). Os ricos ficando cada vez mais ricos, a miséria aumentando. O Estado se desobrigando de deveres que antes eram seus, delegando à sociedade em geral grande parte das atribuições sociais e assistenciais. Cada um deveria se defender com as armas que possui. ³²

Criou-se um panorama ainda mais individualista, dominado por conceitos próprios do capitalismo, em todas as áreas. Tudo passa a ser visto como mercadoria, até mesmo a arte. Como “produto” que é, a obra de arte tem de atender a uma “demanda”, segundo a “lei da oferta e da procura”, refletindo sobre o “custo-benefício”, proclamando que “quem não tem competência não se estabelece”. Para se conseguir montar um espetáculo, a equipe deve procurar um patrocínio junto a

³¹ Globalização aqui entendida, no sentido econômico, como uma articulação de sistemas industriais, comerciais e financeiros de um país para a participação numa economia mundial aberta e integrada. Nesse processo, levam maiores vantagens os países que dispõem de tecnologia avançada e controlam os recursos para investimento e financiamento - o que ainda não é o caso do Brasil.

³² Estas medidas seguem o que foi proposto no chamado Consenso de Washington, que estabeleceu diretrizes para a implantação do neoliberalismo em países latino-americanos. O professor Cristovam Buarque esclarece, num verbete de seu Dicionário Pessoal, que o Consenso foi o nome dado às conclusões tiradas numa reunião em Washington DC, em novembro de 1989, onde se discutiram os resultados dos programas de estabilização e ajustamento monetário, bem como as reformas econômicas neoliberais em aplicação na América latina. O Consenso “define as linhas de um futuro onde: a) haveria a globalização econômica mundial, com a integração internacional entre os setores ricos das economias dos diversos países, através do livre comércio entre eles; b) a privatização transferiria patrimônio público das estatais para o setor privado, que se encarregaria de todo o processo econômico, inclusive da implantação de infra-estrutura; c) as atividades econômicas seriam regidas pelo mercado sem a intervenção do Estado, que reduziriam seu papel regulador e mesmo de intervenção social; d) o Estado daria atenção especial à moeda, cuidando de mantê-la estável mediante o controle do crédito e da taxa de juros, qualquer que seja o preço social.” (Buarque, 2001, p. 88) As diretrizes do Consenso foram definitivamente adotadas no Brasil quando da implantação do Plano Real, no governo Fernando Henrique Cardoso.

empresas particulares - que dão clara preferência a produções que tenham atores televisivos no elenco. Não raro esses atores têm de ir pessoalmente ao departamento de *marketing* para tentar o financiamento.

Não bastassem as vantagens da renúncia fiscal, essas empresas buscam outro tipo de retorno ao patrocinar espetáculos e eventos. Preocupam-se com o tipo de obra ao qual vão aliar seu nome - chegando, freqüentemente, a sobrepor sua marca à própria obra. Muitas vezes o patrocinador impõe tal quantidade de condições que chega a descaracterizar o projeto inicial da equipe e inibir iniciativas críticas e investigativas. Ou seja, na intenção de ver seu trabalho realizado, o artista precisa fazer concessões, adequações, e adaptar seu projeto ao objetivo da empresa. Caso não faça isso, tem poucas chances de sobreviver num mercado de arte cada vez mais selvagem.

Diante dessas circunstâncias, uma das saídas encontradas foi a retomada, com força ainda maior, dos coletivos de criação. Se nos anos setenta, ou mesmo antes, eles surgiam como forma de viabilizar economicamente as obras e garantir a expressão, sem as imposições das produções comerciais, a partir dos anos noventa, os coletivos tomam contornos mais radicais como será visto a seguir.

2.1.1 Coletivos de criação

Antes praticamente restritos ao teatro e às artes visuais, os coletivos passaram a abranger as mais diversas áreas - cinema, música, vídeo, rádio, TV, intervenções urbanas, textos, arquitetura, design gráfico, *web design*, cenografia, *webradio*, performance, colagem, intervenções no metrô, animação, literatura, instituições de arte, mídia impressa, eventos. A maioria deles ganhou força e destaque no século 21, mas muitos atuam desde os anos noventa - BijaRi (São Paulo 1996), Expressão Sarcástica (Florianópolis 1993), NeoTao (São Paulo/Campinas 1997), Urucum (Macapá 1995), Soononmoon (Salvador 1997), são alguns, entre muitos outros.

Como já foi dito, coletivos não são uma novidade.³³ A diferença é que hoje os artistas estão pondo mais ênfase na colaboração criativa que na ação individual. Não sem motivo, os núcleos de artes visuais estão entre os mais atuantes. Por ser uma área tradicionalmente individual, a visibilidade

³³ Dois exemplos, dos mais significativos, fora da área teatral, foram o Fluxus e o Grupo CoBrA. Este, formado por artistas plásticos dinamarqueses, belgas e holandeses (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã) no pós-guerra (1948-1951), propunha um trabalho artístico partilhado, resultado das distintas experiências de cada país. De cunho marcadamente político, o CoBrA surgiu como forma de reação ao domínio nazista na Europa, propondo a recuperação das identidades nacionais por meio da retomada do imaginário primitivo e folclórico, mas com influência da arte contemporânea. O Fluxus, um grupo de artistas de várias nacionalidades colaborando entre si, atuou nos anos sessenta, principalmente na Europa, nos Estados Unidos e no Japão. Seus filmes, performances e publicações, a princípio, visavam criticar o sistema museológico e destruir convenções, lançando mão, muitas vezes, da criação coletiva.

veio se tornando cada vez mais difícil para artistas que não dispusessem de *marchands*, ou não caíssem nas graças de curadores. Da mesma forma, os músicos encontravam dificuldade de veicular seu trabalho devido ao peso da indústria fonográfica.

De maneira um pouco diferente de uma simples sociedade de ajuda mútua - onde cada um entra com uma cota e a cooperativa trata de empresariar o artista, que continua trabalhando individualmente - o coletivo de artistas transforma-se num coletivo de criação. Dependendo da proposta, cada criador pode interferir no trabalho do outro, eventos são organizados e realizados por várias pessoas e, muitas vezes, o público pode interferir na obra ou em sua execução. Isso tudo sem impedir que se continue levando um trabalho individual - garante-se a visibilidade do artista e, por outro lado, relativiza-se a figura da grande estrela.

Do ponto de vista econômico, o coletivo assegura a sobrevivência do artista, pois muitas das ações requerem a participação de todos e, coletivamente, é muito mais fácil agendar espaços, conseguir trabalho. O grupo torna-se, dessa forma, auto-suficiente e isso é acentuado na medida em que os componentes podem desempenhar várias funções. Num coletivo musical, o artista desdobra-se em cantor, instrumentista, compositor, produtor, captador de recursos, artista gráfico. O trabalho não é compartimentalizado, como ocorre nas grandes gravadoras, por exemplo. Dessa forma, tem-se o domínio da totalidade da obra, ao mesmo tempo em que se assegura sua qualidade e identidade em todas as etapas.

Em alguns desses grupos chega a haver um esmaecimento da figura do líder, havendo uma gestão coletiva. Todos são igualmente responsáveis pelas ações do coletivo e, no caso de se assumir, por algum motivo, a coordenação de algum trabalho, o próximo será coordenado por outro componente. Ou a turvação da autoria se radicaliza, como no coletivo musical paulistano Instituto em que “se algum dos quatro integrantes centrais trabalha mais intensamente numa produção, ainda assim a assinatura é coletiva, sem destacar esse ou aquele membro.”³⁴

Esses núcleos podem englobar os mais diversos talentos de seus componentes e, num sentido mais amplo, captar fora de sua área construções de naturezas distintas, perfazendo, assim, uma obra que é dialógica tanto pelas diversas vozes que a compõem quanto pela natureza dessas vozes. Continuando com o exemplo de um coletivo musical, pode-se lançar mão de poesia, internet, vídeo digital, *media art*, *softwares*. E a colaboração não precisa se dar, necessariamente, ao vivo. Se acentua cada vez mais o uso da internet na criação, na tomada de decisões, e a obra vai sendo criada virtualmente. A *media art* permanece no plano digital, já os eventos, as intervenções, as obras elaboradas ganham vida em algum momento fora da tela do computador. Ricardo Roza, do coletivo

³⁴ www.1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904200306.htm - 30/09/2004.

paulista Rizoma, de texto, *web* e *design*, diz que “o individualismo saturou. Há uma necessidade básica de se agrupar, que os meios eletrônicos tendem a facilitar. Sai a rubrica egocêntrica do ‘gênio criador’ e entra a voz coletiva do anonimato criativo e compartilhado.”³⁵

Hélio Oiticica já havia previsto essa tendência à coletivização em 1966, quando elaborou um manifesto de 15 páginas denominado “Esquema geral da nova objetividade”. Resumidamente, “Nova Objetividade” era a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda da época, cujas principais características seriam: “1 - vontade construtiva geral; 2 - tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 - participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico, etc.); 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 - tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (...), 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.”³⁶

Comprova-se, pois, que a busca pelo coletivo não é somente uma saída econômica. Trata-se de um posicionamento do artista frente à realidade imediata/próxima e distante/global. Quando Oiticica proclama que o artista deve tomar posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, isso está intimamente ligado a uma proposição coletiva que se acentua na medida em que se estimula a observação participante do espectador. Valoriza-se, pois, o processo, a experiência compartilhada pelo artista e pelo público, e não somente o resultado.

O teatro dos anos noventa vai, ele também, constituir-se em um coletivo criador em novos moldes. Nas palavras da professora Silvana Garcia, publicadas na revista *Conjunto*,

Pilar do melhor teatro produzido nos anos 60-70, o teatro de grupo sofreu uma retração na década seguinte, dando lugar ao domínio do diretor. (...)

Com o decorrer dos anos 90, a tendência dos artistas a compartilhar democraticamente o espaço de criação e a reduzir o destaque dos protagonistas - fossem diretores ou atores - em favor da prática coletiva, veio paulatinamente a impor-se. (Garcia, 2004, p. 25)

Nessa retomada de um teatro de grupo que compartilha democraticamente a criação, a presença decisiva do dramaturgo vai se mostrar uma das principais diferenças em relação à criação coletiva praticada nos anos setenta.

2.1.2 Os novos dramaturgos e o processo colaborativo

³⁵ www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39341.shtml - 30/09/04 p. 1

³⁶ Mais informações e facsímile do documento podem ser encontrado em www.itaucultural.org.br.

Curiosamente, nos anos oitenta, ao mesmo tempo em que, em grande parte das encenações mais significativas, destacava-se a figura do encenador como principal artífice, preparava-se, nos porões, uma safra de novos dramaturgos que viriam, na década seguinte, a recuperar a força do texto no teatro e a reequilibrar o peso das instâncias criativas.

Deu-se, naquele período, uma grande oferta de cursos regulares e oficinas de dramaturgia ministrados, em sua maioria, por Carlos Alberto Soffredini, Chico de Assis e Luís Alberto de Abreu. Esses cursos pretendiam atender a um número cada vez maior de interessados em dramaturgia, o que podia ser verificado também na quantidade de inscritos em concursos de textos teatrais ³⁷.

Alguns daqueles cursos geraram núcleos de dramaturgia - o do CPT e o Núcleo dos Dez, em São Paulo, por exemplo. De certa forma houve um efeito multiplicador. Grandes dramaturgos se dispuseram a refletir sobre seu ofício, a compartilhar seus conhecimentos e, com isso, contribuir para a formação de toda uma geração de novos autores que tiveram nos anos noventa suas primeiras obras escritas e encenadas e, hoje, ocupam lugar de destaque no cenário teatral.

Há também os que não passaram por cursos específicos de dramaturgia, mas vieram do cinema ou são autodidatas. Não importa. O fato é que a proliferação de novos dramaturgos foi, sem dúvida, um dos elementos fundamentais para a proposta de processo colaborativo. Principalmente pelo fato de eles se disporem a trabalhar de uma outra maneira, que não a da autoria individual. Como identifica Silvana Garcia, no artigo anteriormente citado,

Outro aspecto importante da produção dos anos 90 é a presença de uma nova geração de dramaturgos, jovens maduros, em sua maioria com idades que oscilam entre os trinta e os quarenta anos, que fazem da escritura uma profissão. Ou seja, não são apenas autores inspirados que desenvolvem projetos artísticos pessoais, mas que trabalham em sistema colaborativo, aceitam desafios como escrever para companhias, criar roteiros de cinema e televisão e têm uma presença ativa na vida da comunidade teatral. São profissionais do ofício, que escrevem por motivação própria, porém também aceitam convites de grupos ou diretores. Nestes casos, eles se aproximam e até se integram por um tempo ao projeto coletivo, às vezes para produzir mais de um trabalho e, em seguida, regressar à sua condição de *free-lancer*.” (Garcia, 2004, p. 27).

Se, a partir da década de 70, a criação coletiva representou um coro dissonante em relação às formas de produção correntes durante a ditadura militar, nos anos 90 e seguintes, à imposição de um discurso sócio-econômico-cultural unificado e arbitrário, contrapõe-se o processo colaborativo. Essa

³⁷ Esse número, ao que parece, continua em escala ascensional, como afirma Luís Alberto de Abreu em entrevista concedida à autora em 7 de fevereiro de 2005. Segundo o dramaturgo, aumentaram os concursos de dramaturgia, que recebem cada vez mais inscritos – muitos deles talentosos, mas sem um conhecimento técnico que viabilize satisfatoriamente suas idéias. Abreu justifica dessa forma o interesse crescente por oficinas de dramaturgia – a capacitação, a instrumentalização do artista para uma atividade que, muitas vezes, ele já exerce de maneira informal e intuitiva.

contraposição é garantida pelo diálogo constante entre os artífices da cena. O resultado desse diálogo é, na instância final, o próprio espetáculo.

2.2 O processo colaborativo e o dramaturgo junto da cena - algumas possibilidades de encaminhamento

O processo colaborativo é, fundamentalmente, uma experiência de grupo. Superou-se o reinado do autor do texto. O foco no trabalho do ator foi ampliado, e o encenador soberano cedeu lugar ao coordenador do processo. Busca-se agora, como na criação coletiva, um espaço de igualdade que garanta a todos os envolvidos terem suas idéias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra. O quanto cada um vai colaborar depende de sua experiência, seu conhecimento, seu desejo. O importante é que, embora preservadas e delimitadas as funções, nenhuma área tenha um destaque maior que as outras – ao menos idealmente.

2.2.1 Quem vai falar - a equipe

Como sua antecessora, a criação coletiva, o processo colaborativo se desenvolve de maneira mais eficiente a partir do trabalho em equipe. Essas duas práticas se devem, em grande parte, à formação de grupos cooperativados, surgidos na década de 70 no Brasil. Como foi visto anteriormente, aqueles coletivos propunham uma nova maneira de atuação que lhes dava liberdade de escolher o repertório, sem as amarras da produção convencional que visava apenas a atender à demanda comercial, o chamado “teatrão”.³⁸

A tríade criativa ator-diretor-dramaturgo só veio a se efetivar nos anos noventa, com o processo colaborativo³⁹. Aqui, o ator criador é parte atuante da construção do espetáculo e a relação dramaturgo–diretor não é mais de submissão, e sim de cooperação num mesmo patamar criativo. Ou seja, o terreno fertilizado por atores e encenadores nos anos setenta e oitenta rendeu um novo fruto nas décadas seguintes. Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, comenta que, nos dias atuais,

³⁸ Para um aprofundamento do tema recomenda-se a leitura de *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*, dissertação de mestrado de Felisberto S. da Costa, pela USP, em 1990; e do livro de Silvia Fernandes, *Grupos teatrais: anos 70*, devidamente anotados nas referências bibliográficas desta dissertação.

³⁹ Mantém-se a tríade no masculino singular por motivo de padronização – nada impede que haja mais pessoas incumbidas da direção e da dramaturgia. A equipe pode aumentar com a entrada de cenógrafos, iluminadores, sonoplastas e outros artistas presentes criativamente em sala de ensaio, a qualquer altura do processo. E pode ser uma tríade transitória na medida em que, a cada trabalho, modifica-se parte do quadro. A trilogia bíblica do Teatro da Vertigem manteve o mesmo diretor, boa parte do elenco, mas foi escrita por três diferentes dramaturgos. A Companhia do Latão, em suas diversas montagens, tem conservado os mesmos dramaturgos e diretores, mas com um elenco que se altera esporadicamente.

o trabalho de grupo retoma seu papel fundamental nos rumos da renovação da cena e do diálogo com a contemporaneidade. A perspectiva do coletivo teatral, do exercício de equipe, em muitos casos sem uma hierarquia criativa, está mais afinada com a própria natureza colaborativa do teatro, do que com a afirmação de individualidades artísticas e isoladas. (Araújo, 2001, p. 20).

O fato de o processo colaborativo estar intimamente vinculado ao trabalho de grupo não implica, necessariamente, na impossibilidade de se juntar artistas para uma montagem específica que vai sendo definida e construída ao longo dos ensaios. Tampouco descarta a prática em sala de aula, com alunos sem experiência anterior em teatro. Porém, a diferença apresentada pelo grupo constituído é a possibilidade de evolução da pesquisa, promovida pela sucessão de processos/espetáculos. Outra característica do trabalho em equipe é o envolvimento mais aprofundado entre os componentes, o que pode suscitar maior liberdade criativa entre eles e uma equivalência de experiências ao longo das montagens.

2.2.2 Sobre o que se quer falar – o tema e a pesquisa

Reunida a equipe, define-se um tema sobre o qual o trabalho irá se desenvolver. Isso tende a assegurar uma linha para a pesquisa de informações, a construção de personagens, do enredo, da encenação, do texto e tudo mais. Como na criação coletiva, o tema é o ponto de partida do processo, pois não havendo um texto já escrito a ser montado, em geral o primeiro passo é responder à questão: sobre o que o grupo quer falar? Definido o tema, parte-se para a pesquisa – ou pode-se mesmo pesquisar para se chegar a um tema, como fazia o La Candelária.

Fernando Bonassi, responsável pela dramaturgia de *Apocalipse 1,11*, em depoimento sobre a experiência com o Teatro da Vertigem, afirma que a pesquisa é um dos principais fatores a colocar todos os componentes em pé de igualdade para a criação. A partir da leitura dos mesmos textos, da análise dos mesmos filmes, da visita aos mesmos lugares, o grupo desenvolve um vocabulário comum e forma um manancial de imagens que serão reelaborados e traduzidos cenicamente⁴⁰. Nessa etapa inicial, cada elemento da equipe pode acrescentar ao material pesquisado os conteúdos pessoais e a sua própria interpretação das informações, o que vai gerar uma infinidade de cenas e situações propostas, de um modo bastante parecido com algumas experiências de criação coletiva.

Outros grupos optam por dividir a pesquisa entre seus membros, que se encarregarão, mais tarde, de compartilhar o material com os demais, sob a forma de seminários ou cenas.

⁴⁰ Depoimento concedido no evento *Dramaturgias*, em 27/11/2002, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

Dependendo da decisão da equipe, do tema ou da disponibilidade de tempo e recursos, a pesquisa pode ter um enfoque mais bibliográfico, mais imagético, psicológico ou formal. A equipe pode ir a campo fazer observações de maneira impessoal ou de forma interativa, seja entrevistando pessoas, seja compartilhando com elas determinadas situações. Os componentes podem tomar a si mesmos e às próprias experiências como fonte, levantando lembranças, sentimentos, dificuldades, ou direcionar a coleta a outrem, se têm como premissa não trabalhar dados pessoais.

Enfim, o que se vai pesquisar e como isso vai ser feito pode se configurar de um sem-número de formas. Incontestável parece ser a necessidade da pesquisa, já que é preciso conhecer satisfatoriamente o tema que se quer abordar, e isso durante todo o processo. A pesquisa, em suas diversas formas e intensidades, está presente em todas as etapas, não só no início. A ela cabe, muitas vezes, o aprimoramento contínuo e a busca de solução para questões surgidas ao longo do trabalho. Sílvia Fernandes, em seu texto para o programa de *Apocalypse 1,11*, ao registrar a construção do espetáculo, anota que, mesmo depois do texto já estar sendo reelaborado, “como a pesquisa de campo continua, o universo particular dos personagens é traduzido em cenas cada vez mais completas, com as melhores soluções compartilhadas entre os atores.” (Fernandes, 2000c).

A pesquisa também ocorre nas montagens tradicionais, mas como estas partem, em geral, de um texto já escrito, é ele que vai nortear o material a ser levantado pelo grupo: informações históricas, geográficas, sociais, comportamentais, gestuais, formais. No processo colaborativo, à maneira da criação coletiva, os dados pesquisados é que darão subsídios para a criação de situações e de cenas por parte dos atores, de condução dos trabalhos por parte do diretor, e de encaminhamento dramaturgico.

2.2.3 – Abordando o tema – os ensaios

Mesmo com a pesquisa inicial em andamento, pode-se começar o período de ensaios. Em geral os grupos recorrem a improvisações, começando a surgir cenas, sementes de texto, de interpretação e encenação, esboços de personagens. Outras equipes, dentre elas o Grupo Galpão e o Teatro da Vertigem, partem igualmente para a elaboração de *workshops* – propostas de cena mais definidas, até com certo conceito e acabamento formal. Estas cenas se constituem quase como embriões do espetáculo e não têm a provisoriedade da improvisação. São, na verdade, uma improvisação retrabalhada, pois tiveram mais tempo para sua elaboração.

É no período de ensaios que será construído o espetáculo como um todo – texto, interpretação, encenação, cenografia – e não em etapas sucessivas, como ocorre nas montagens

convencionais. Nessa etapa específica, no processo colaborativo, a palavra *ensaio* adquire seu valor de experimentação, tentativa, busca, estudo – mais do que de treinamento, que melhor se adequa à etapa próxima ao final da montagem, quando muitos dos aspectos já estão definidos e a repetição vai garantindo uma fixação.

Durante essa etapa, o dramaturgo poderá analisar e sugerir os encaminhamentos da cena, trabalhar os aspectos referentes ao texto ao longo do processo. Da mesma maneira fazem o diretor, os intérpretes e os demais criadores em suas áreas específicas.

Luis Alberto de Abreu em seu texto *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre um processo de criação* sugere que, após a fase de pesquisa tornada comum a todo o grupo, o dramaturgo deva se encarregar de propor “uma estruturação básica de ações e personagens” (Abreu, 2003, p. 38). A essa estruturação Abreu dá o nome de *canovaccio*, à maneira do roteiro que, na *Commedia Dell’Arte*, indicava as ações do espetáculo, entradas e saídas de atores, números cômicos.⁴¹

A partir de uma idéia do que pretende, o dramaturgo descreve detalhadamente cada cena, dando o máximo de indicações internas e externas para as personagens, suas ações e as circunstâncias da cena, sem, no entanto, escrever os diálogos – que ficarão a cargo da improvisação dos atores. O *canovaccio* funciona, assim, como um estímulo ao jogo oferecendo, entre outras vantagens, a oportunidade para que o grupo comece a entrar em contato com personagens e situações que poderão vir a constituir o espetáculo. Um roteiro de ações bem desenvolvido cria uma série de estímulos ao grupo que, em vez de elaborar sua personagem ou a cena a partir de um texto já pronto, pode explorar e experimentar vários caminhos, apropriando-se da criação logo nas etapas iniciais, como será exemplificado nessa dissertação quando do estudo de *Um trem chamado desejo*.

Nada impede, porém, que esse roteiro possa ser elaborado pelo dramaturgo numa etapa posterior, depois de uma série de ensaios, depois de algumas de suas idéias e dos outros criadores terem sido experimentadas. Quando isso ocorre, Abreu esclarece que o *canovaccio*

não se constitui em mera ‘costura’ das propostas do coletivo, nem uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. No *canovaccio* as improvisações, propostas de cena, imagens e conceitos do espetáculo, todo o trabalho anterior já aparece estruturado. (Abreu, 2003, p. 38)

Conforme ele vai sendo experimentado pela equipe, é possível que surjam outras idéias que levem à reformulação dos planos. Assim como as opiniões do dramaturgo podem mudar o rumo da interpretação e da encenação. Tudo vai depender das discussões e argumentações.

⁴¹ *Canovaccio* consta no Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa. O verbete, apresentado como expressão estrangeira, apresenta a pronúncia correta- *canovátxio* – e descreve: “Na *commedia dell’arte*, argumento ou esquema de ação cênica, com base nos quais os atores improvisavam”.

Assim como na criação coletiva, a discussão é uma prática fundamental no processo colaborativo. Apesar de específicas, as áreas não são estanques. Portanto, é necessária a interferência mútua para assegurar a construção da cena. Nada deve ser decidido à revelia e o voto democrático deve ser igualmente evitado. O ideal é que a discussão leve ao consenso e esse consenso é alcançado quando se tem em mente o objetivo pretendido, o projeto. Mas isso é mais fácil na teoria que na prática. Além de saber trabalhar em conjunto, é preciso ter uma boa dose de paciência e determinação, pois o excesso de timidez ou de polidez, muitas vezes, pode levar à omissão – e não há processo colaborativo sem a participação eficiente de todos. Antonio Araújo afirma que,

diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro, em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma “promiscuidade” criativa não só é bem bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada. (Araújo, 2003, p.105).

Mais uma vez a experiência com o jogo teatral se mostra importante. Nele, o apego a um papel ou a uma cena é desestimulado. Trocam-se papéis, elabora-se uma cena que, em seguida, será improvisada por outro time, ouvem-se e elaboram-se críticas e sugestões o tempo todo, socializa-se o material trazido ou criado durante o processo, com vistas ao trabalho como um todo.⁴²

Da mesma forma, no processo colaborativo uma sugestão de texto, uma personagem, um gesto passam a fazer parte do arsenal do espetáculo, podendo ser questionados, modificados, apropriados por outrem – desde que com critério e com vistas ao resultado final.

Difícilmente a formação do artista nos moldes convencionais proporciona o desprendimento necessário a um tipo de trabalho em que a interferência mútua na criação é fundamental. O jogo, como um dos elementos na formação do artista de teatro, pode talvez facilitar ou tornar menos dolorosa a tarefa de abrir mão de algumas posturas possessivas em relação à própria obra.

Um outro aspecto desenvolvido nos jogos improvisacionais – e aqui fala-se especificamente das propostas de Viola Spolin – é o exercício da avaliação. Os jogadores dividem-se, basicamente, em dois grupos que se revezam: atuantes e platéia. Esta última, de modo um pouco diverso do espectador tradicional de teatro, tem a incumbência de assistir de maneira crítica à cena para depois tecer

⁴² Sobre experiências envolvendo jogo teatral e criação de textos ficcionais recomenda-se a leitura da tese *Palavras em jogo. Textos literários e Teatro-Educação*, de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, e *A criação literária e o jogo teatral*, dissertação de mestrado de Vilma Campos dos Santos Leite, devidamente citados nas referências bibliográficas deste trabalho

comentários visando ao aperfeiçoamento do trabalho. Ao analisar a cena do colega, a platéia também aprende e torna-se capaz de assimilar os comentários ao seu próprio trabalho quando for a sua vez de jogar.

Este exercício de análise e avaliação das cenas apresentadas pelo grupo é fundamental no processo colaborativo. Todos os componentes experimentam o duplo papel de criadores e de críticos, cada um lançando mão de instrumentos e recursos próprios de sua função. O olhar do dramaturgo será, então, diferente do olhar dos demais, embora todos estejam visando ao mesmo espetáculo.

2.2.4 – O olhar do dramaturgo sobre a cena

O espetáculo como um todo vai sendo elaborado paulatinamente a partir das cenas apresentadas pelos atores. Seu desenvolvimento vai depender da avaliação dessas cenas, com o objetivo de reelaborá-las - processo que vai sendo repetido até a forma que possa ser considerada final, por mais que essa finalização seja relativa. O mesmo verifica-se em relação à dramaturgia. Pergunta-se, então: o que olhar numa proposta cênica? E como olhar? A partir de que parâmetros? Como analisar um material em processo? Como identificar, em elementos ainda primários, a potencialidade para se tornar cena?

Se essa obra vai sendo construída a partir da análise e reelaboração do material levantado em sala de ensaio, pode-se pensar que o olhar de cada um dos participantes se conduz de maneira semelhante ao olhar de um crítico, podendo dispor dos mesmos recursos utilizados atualmente por ele. Fernando Bonassi, por exemplo, estando ausente do período inicial dos trabalhos de *Apocalypse 1,11*, tomou conhecimento do que havia sido produzido por meio das gravações de ensaios.

Mesmo quando não se dispõem de gravações, ao avaliar uma cena, é possível interrompê-la, repeti-la, fazê-la avançar ou retroceder, paralisar ou pular trechos, tirar-lhe o som, editar se necessário for para uma maior compreensão do todo ou do fragmento ⁴³.

No livro *Cómo analizar un film*, Francesco Casetti e Federico di Chio dão pistas que podem muito bem ser utilizadas na avaliação de cenas no processo colaborativo. Os autores afirmam que toda atividade crítica se estrutura com base na tríade comentário – análise – interpretação. As três etapas ocorrem de maneira simultânea e colaboram com a avaliação propriamente dita. Porém, esse olhar crítico dos componentes do grupo, em vez de resultar num comentário analítico escrito (crítica ou estudo) vai resultar numa proposta para o avanço do processo.

⁴³ Todos esses procedimentos dos quais um crítico pode lançar mão eram, até pouco tempo, privilégio do cinema. Atualmente o crítico teatral pode também contar com gravações em vídeo ou em técnicas digitais que facilitam e tornam ainda mais acurados seus comentários e pesquisas. Sobre instrumentos de análise de espetáculos, recomenda-se a leitura da obra *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis.

Interessa aqui uma abordagem do ponto de vista dramaturgico. Como deve ser, então, o olhar do dramaturgo sobre a cena? Em que medida comentário, análise e interpretação de uma proposta podem ocorrer e serem úteis para a elaboração do texto?

Começando pelo item *comentário*, Casetti e De Chio observam que ele se refere a informações gerais a respeito da obra: o autor e sua relação com outros autores; noções que estão à volta ou contextualizam o objeto, considerações históricas e culturais, mobilização de saberes externos à obra e que a contextualizam no espaço e no tempo. São, portanto, pressupostos anteriores ao contato com o objeto e que o situam sob diversos ângulos para o crítico (Casetti e De Chio, 1991).

No caso do processo colaborativo, quando o dramaturgo assiste a uma cena elaborada e apresentada pelos atores, ele se torna um crítico do processo. Sendo assim, deve levar em conta uma série de informações externas à cena: o que ele conhece da linguagem, dos métodos e técnicas, da equipe, do estágio em que se encontra o trabalho. Seu conhecimento das fontes pesquisadas, das referências ou encaminhamentos que foram dados para que se desenvolvesse o trabalho, o que já foi feito até aquele momento em termos de propostas apresentadas, a cena dentro do contexto maior do tema e da peça como um todo – principalmente quando o processo já está adiantado. Dessa forma, cada cena é situada sob diversos ângulos e dificilmente criticada *per se*.

Ao situar a cena, o dramaturgo se remete ao que já foi feito, ao que precisa ser feito em termos de progresso da cena e do conjunto, podendo, então, identificar avanços, estagnações, necessidades de mudança. Nesse momento ele pode decidir sobre o encaminhamento em sua área: fixação de soluções, cortes, desenvolvimentos, trocas, aglutinações, aprofundamento da pesquisa, aproveitamento de materiais descartados anteriormente, e um sem número de propostas.

Convém assinalar que o olhar do dramaturgo pode levá-lo a selecionar trechos, não se baseando, muitas vezes, em critérios funcionais ou técnicos. Uma boa parte das escolhas leva em conta a intuição, o prazer e uma percepção de adequação de determinado trecho apresentado ao âmbito geral da peça – fato que pode não ter uma explicação lógica no momento, mas que, futuramente, no conjunto, vai se mostrar eficiente.

Se o comentário trabalha no entorno do objeto e suas circunstâncias, a *análise*, por sua vez, vai representar um mergulho no objeto, em suas relações internas. Toda obra possui uma determinada unidade, composta pelo conjunto de elementos nela presentes. É isso que deve ser analisado. A unidade, porém, é complexa e pode ser necessário fragmentá-la, segmentá-la, dividi-la em partes para que a análise ocorra da melhor maneira. O processo de análise visa, então, a identificar quais são essas partes e como elas se relacionam, identificando uma espécie de sintaxe interna da obra. O analista segmenta para, depois, obter uma visão mais abrangente do objeto (Casetti e de Chio, 1991).

No processo colaborativo, como ainda não há um todo a ser analisado, e sim uma progressão de cenas que vão sendo elaboradas ao longo dos ensaios, a análise é feita de maneira inversa: tem-se somente alguns segmentos, a princípio independentes. Praticamente às cegas, vai-se intuindo um encaixe das cenas apresentadas na tentativa de formar um todo coerente – é como um quebra-cabeça do qual se vai recebendo as peças aos poucos e não se tem a tampa da caixa para indicar a imagem final. Essa imagem vai sendo elaborada aos poucos, sempre com a certeza de que haveria um sem número de possibilidades de outras configurações/imagens finais. E essa coerência, essa unidade pretendida, normalmente tem como norteadora a proposta inicial do grupo - geralmente o tema eleito pela equipe, sempre amparado pelas pesquisas e discussões. É importante que se tenha em mente esse objetivo geral que possa guiar a análise - tema, proposta formal – um fator que fica de fundo na hora do trabalho analítico.

A proposta de cena, ela sim, pode ser decomposta pelo dramaturgo, analisada em suas diferentes partes, recomposta e compreendida num processo de fragmentação do que já é um fragmento. A cena é analisada como um todo, num primeiro momento, e depois pode ser decomposta e analisada em vários aspectos entre os quais ação, fábula, unidade, personagens, situação, conflito, núcleo dramático, pertinência quanto ao tema, relevância no contexto geral.

Patrice Pavis, na obra em que trata da análise de espetáculos - teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema -, faz um comentário que pode ser útil à análise da cena pela equipe, pois num primeiro momento, uma cena apresentada num ensaio é como um espetáculo a ser analisado:

Para a análise do espetáculo, trata-se de determinar se é preciso olhar mais ou escutar mais, se estamos submersos pelos signos visuais ou se devemos utilizar nossa imaginação só pela escuta do texto, em suma, se assistimos a um drama ou se escutamos um relato. (grifos do autor) (Pavis, 2003, p. 188)

Acrescente-se a isso a identificação de categorias teatrais e características estéticas - absurdo, burlesco, patético. Questões relativas a gênero e forma: comédia, happening, psicodrama ou drama. Princípios estruturais como conclusão, coerência, ritmo, ruptura, podem igualmente ser analisados, bem como a encenação e seus elementos, a interpretação e até mesmo a reação do público.

Enfim, dessas análise e compreensão efetuadas pelo dramaturgo, ele retira elementos que, segundo sua opinião, podem ser úteis para a construção do texto escrito. Lembre-se também que esse texto só é geral a partir da união dos diversos blocos criados ao longo do trabalho, isto é, o texto, bem como a encenação, também nascem decompostos e vão se unificando ao longo do processo.

À medida que o processo avança, essa análise é feita de maneira mais acurada, pois se vai tendo uma melhor idéia do todo. O que no princípio era apenas um tema, vai se delineando melhor

como uma história ou como uma série de situações ou personagens, fruto da análise e reelaboração das propostas. Ou seja, vão sendo dados mais elementos para a análise do dramaturgo. Lembrando que o material sugerido pelo dramaturgo é também analisado pela equipe, seja do ponto de vista da encenação, seja do ponto de vista de quem vai interpretar o texto proposto, e pela equipe técnica.

Ao longo do processo colaborativo são feitas análises do trabalho por toda a equipe. Essa prática de análise e compreensão dos detalhes tende a ocorrer em graus cada vez mais elaborados, progredindo até a forma final do espetáculo.

Completando a tríade, Casetti e De Chio definem a *interpretação* como o momento em que se procura identificar o que o objeto significa, em que se aplica uma interferência, um juízo de valor (Casetti e De Chio, 1991).

No processo colaborativo, ao selecionar os elementos que poderão ser aproveitados para a construção do texto, ou cortando o que considera dispensável, o dramaturgo está avaliando a pertinência do material, sua coerência dentro do caminho percorrido até ali e dentro do todo. Está emitindo um juízo de valor, interferindo concretamente no material apresentado.

Recomenda-se, no entanto, que essa interpretação não se limite ao aqui-agora da cena, mas trabalhe com algo que poderia se chamar análise da potência ou crítica em perspectiva, isto é, que se avalie também o que está implícito, o que pode vir a ser produzido, o que ainda não existe. O dramaturgo, assim como os demais criadores, antevêem, na constante provisoriedade do produto apresentado, as possibilidades futuras tanto para a cena quanto para o conjunto da peça.

Analizando o fragmento apresentado, o dramaturgo deve contrapô-lo à visão do todo que já tem ou que ainda está formulando. Nesse sentido, ele avalia não só o concreto, mas também o que pode se concretizar. Avalia até mesmo se há necessidade de texto verbal ou se a interpretação e os achados cênicos já comunicam suficientemente determinada idéia.

É preciso lembrar, sempre, que o texto sugerido pelo dramaturgo, ao voltar concretizado em forma de cena, traz consigo elementos de outras fontes: gestos, interpretações, acentos, imagens. O que o dramaturgo havia imaginado, estabelece relação com o que está sendo visto e esse choque pode ser decepcionante ou, como ocorre em grande parte dos casos, trazer elementos que contribuam para o enriquecimento do texto. A cena concreta tem uma força que é inegável. Por isso o dramaturgo tem de estar atento para não fechar a interpretação para outras opções e garantir o constante aperfeiçoamento do trabalho.

Daniel Besnehard⁴⁴ tem uma opinião semelhante a respeito. Apesar de dramaturgista, ao comentar sua função, fala da importância e da qualidade do olhar:

Eu acredito que o dramaturgismo ‘de palco’ [da cena] seja um exercício de olhar. Mas um olhar que predispõe a uma crítica afetuosa. O dramaturgista está no interior de um processo onde o trabalho ainda está em gestação, evoluindo, tomando forma, então não se pode ter numa posição que não seja também construtiva. Esse exercício de um olhar crítico antecipado é muito importante. Quando um crítico vê um espetáculo, ele não faz concessões, ele julga. O dramaturgista julga também, mas não da mesma maneira, ele tenta ser compreensivo, tenta fazer evoluir da melhor forma o que ele considera ser o melhor. (Besnehard, 1986, p. 50)

Essa colocação serve igualmente para o dramaturgo em processo colaborativo. Seu olhar e sua crítica são diferentes daqueles do crítico profissional, principalmente porque o trabalho ainda está sendo construído. A avaliação estética dá lugar a uma avaliação criativa, de processo, que sugere, propõe, ajuda a solucionar problemas, embora com mais autonomia que o colega dramaturgista.

Luís Alberto de Abreu adverte, porém, que, até certa altura do processo, somente os criadores envolvidos podem se dar o direito de criticar. Segundo ele, pessoas afastadas do processo, por ignorarem o dia-a-dia dos ensaios, os objetivos e os esforços para alcançá-los, tendem “naturalmente a analisar o que vêem como resultados e não como ‘algo em perspectiva’, como imagens, formas e cenas em progresso, sujeitas, muitas vezes, a radicais transformações.” (Abreu, 2003, p. 40). É recomendável, portanto, que o olhar externo ao processo se dê somente quando o trabalho estiver próximo da finalização, momento em que os criadores se encontram mais seguros para receber as críticas alheias.

Comentário, análise e interpretação ocorrem ao mesmo tempo quando se assiste a uma cena. Julgamentos e escolhas são feitos, descartes e aprimoramentos são propostos com base numa série de informações e condições. Feita a crítica, o dramaturgo propõe um encaminhamento a ser discutido com a equipe que, via de regra, também passou pelo mesmo processo de análise. A partir daí, em geral solitariamente, o dramaturgo reelabora o material apresentado. Essa proposta, por sua vez, será experimentada concretamente e, de novo, submetida ao olhar crítico, até que o processo seja finalizado.

2.2.5 – A cena é o foco

⁴⁴ Nascido em 1954, Besnehard formou-se em Filosofia e Teatro, atuando como dramaturgo e dramaturgista na Comédie de Caen de 1978 a 1986. Entre 1986 e 2003, foi secretário geral e dramaturgista no Nouveau Théâtre d’Angers. Desde setembro de 2003, assumiu as mesmas funções no Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Como dramaturgista, “não concebe a função sem uma ligação estreita com as diversas práticas de escrita: artigos para revistas, fichas de leitura, ‘devaneios dramáticos’ a respeito das obras encenadas pela companhia, ‘escritos de leitura’ (adaptações e montagens)”. (Besnehard, 1986, p. 48).

Sendo o exercício da crítica parte fundamental do processo colaborativo, recomenda-se que sejam respeitados certos princípios. Em primeiro lugar, a crítica deve ser criativa, não se contentando em analisar o que foi mostrado, mas procurando ver além do que foi mostrado. Importa também a intenção, a idéia que se esconde sob a pele das palavras e dos gestos. É esse, muitas vezes, o tesouro, pois raramente a cena nasce pronta, perfeita. É preciso desbastar um tanto do material até se chegar à forma ideal, ou acrescentar volumes, texturas, movimento.

Mais uma vez pode-se remeter ao jogo teatral. Dadas as coordenadas e discutida minimamente a cena, os jogadores devem partir para a ação. Fazer e experimentar são os verbos conjugados Hamilton Vaz Pereira, quando dirigia a *O inspetor geral*, primeira montagem do Asdrúbal, propôs uma regra básica: não se conversava durante os ensaios. Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro sobre a trajetória do grupo, comenta que,

Nos grupos da época, Hamilton percebia uma anacronia. Os atores geralmente improvisavam durante cinco minutos e, em seguida, sentavam-se e falavam cinquenta minutos sobre a improvisação. Então, nos ensaios do Asdrúbal era proibido falar. Os atores tinham que mostrar ali, em cena, o que é amor, o que é ódio, o que é raiva, o que é maravilha. (Hollanda, 2004, p. 69).

No final do ensaio, cada um tinha exatos sessenta segundos para expor sua opinião a respeito do dia. Nesse tempo expunham-se as preferências, as opiniões e como o trabalho deveria seguir.

Também na esteira dos jogos e da ação concreta, Jean Baune e Bernard Grosjean, ao realizarem um trabalho com o que chamam de *pequenas formas* - pequenos textos, de diversas origens, elaborados cenicamente a partir de jogos – descrevem uma das primeiras etapas do processo:

O coordenador propõe ao grupo experimentar sucessivamente várias propostas que, embora não sejam levadas à cena, permitem explorar a fundo um caminho, depois outro, até que o grupo escolha com conhecimento de causa o caminho que parece o melhor para concretizar suas intenções primeiras. A importância dessa fase é perceber que não se pode julgar uma idéia a não ser na condição de tê-la tentado. (Baune e Grosjean, 1995, p. 48).⁴⁵

Isso pode evitar perigos que rondam praticamente todo o trabalho criado coletivamente: o excesso de racionalização, as elucubrações, as discussões estéreis e infundáveis sobre determinado assunto, que podem até partir do concreto, mas caminham assustadoramente para o abstrato.

Dentre o material levantado em sala de ensaio, o mais concreto, sem dúvida, é a cena. Luís Alberto de Abreu considera a cena não apenas como uma unidade completa em si e encenada, mas

⁴⁵ Jean Baune e Bernard Grosjean são educadores. Uma descrição do processo encontra-se no artigo *Petites formes...grands enjeux*, publicado em 1995 nos Cahiers Pédagogiques, devidamente citado nas referências bibliográficas deste trabalho

“qualquer organização de ações propostas por atores, diretores ou dramaturgos (a cena escrita tem o mesmo valor da cena interpretada!) e qualquer uma delas deve ser testada no palco ou na sala de ensaio antes de ser refutada ou modificada por acréscimos ou cortes” (Abreu, 2003, p. 38).

É a cena, então, que tem o maior valor nesse câmbio criativo, mais valor que a idéia, o projeto ou as subjetividades. A cena deve ser o foco para onde se dirigem todos os olhares e reflexões, pois constitui o material concreto alcançado.

Esse dado é importante para que um simples argumento bem conduzido ou uma idéia bem engendrada não possam destruir a organização de uma cena que, mesmo ruim, custou trabalho e esforço dos criadores. A idéia bem engendrada ou o argumento bem conduzido devem transformar-se em cena. Só uma nova cena tem o poder de refutar a cena anterior. Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam idéias, propostas ou simples sugestões.” (Abreu, 2003, p. 38)

Desse modo, a responsabilidade do dramaturgo é também com a cena e não somente com o texto escrito, com as falas das personagens. Por outro lado, o termo *dramaturgia* amplia-se para abranger a cena, como descreve Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (Pavis, 1999, p. 114)

Uma dramaturgia baseada na cena determina que somente a análise da cena em si, seja qual for a sua etapa de desenvolvimento, norteie as discussões e encaminhamentos. Por exemplo: o dramaturgo elabora um texto e a análise deve ocorrer somente após a sua experimentação cênica a fim de se evitar prejulgamentos. Isso abre espaço para que haja também um *espaço de experimentação dramática* e não somente interpretativa.

A esse respeito Antonio Araújo, ao relatar a experiência do espetáculo *Paraíso Perdido* em sua dissertação de mestrado, comenta que:

O rompimento com a idéia do texto fixador ou imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário. É claro que mais tarde dentro do processo, tal síntese ou

concretização acontecerá naturalmente, mas o importante aqui é a garantia de um espaço de experimentação dramática. Exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas, etc, cujo único compromisso é o da possibilidade do escritor improvisar e investigar livremente. Portanto, esse material será tão fugaz e provisório quanto os exercícios cênicos propostos pelos intérpretes. Poderá ser inteiramente descartado ou, se for o caso, aproveitado dele algum elemento sugestivo (Araújo, 2003, p. 103).

Em seguida, o diretor do Teatro da Vertigem conclui que essa dinâmica vai exigir uma nova postura do dramaturgo perante o trabalho, pois ele terá de ser “tão desprendido quanto atores e diretor, que no segredo da sala de ensaio, são capazes de propor cenas inconsistentes, frágeis, de péssima qualidade, mas fundamentais ao desenvolvimento da obra.” (Araújo, 2003, p. 103).

Em geral, nessa etapa do trabalho, nada é aceito ou descartado *a priori*. Esse tipo de procedimento ajuda a desviar o peso do texto e distribuir responsabilidades para todos os criadores - nesse sentido, o dramaturgo deve se considerar também um criador do espetáculo e não só o criador de um texto, dando opinião sobre todas as áreas. Antonio Araújo, mais uma vez, faz-se referência:

...acreditamos num dramaturgo presente no corpo-a-corpo da sala de ensaio, discutindo não apenas o arcabouço estrutural ou a escolha das palavras, mas também a estruturação *cênica* daquele material. Nesse sentido, pensamos numa dramaturgia como uma escrita da cena e não como escrita literária, aproximando-a da precariedade e da efemeridade da linguagem teatral, apesar do suporte do papel no qual ela se inscreve. O que significa romper com a sua recorrente aura de eternidade para que ela evapore no suor da cena, no *hic et nunc* do fenômeno teatral. Ao invés de um escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, queremos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor. (Araújo, 2003, p. 103).

Aqui salienta-se a importância da presença do dramaturgo na sala de ensaios, seja com que periodicidade for, para a consecução de um projeto nos moldes colaborativos - afinal, o texto vai ser escrito à medida que o trabalho avança. Não há, porém, um padrão a ser seguido. Cada grupo, cada trabalho e cada dramaturgo decidem a melhor maneira de garantir sua presença nos ensaios.

Tomando como exemplo a *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, Sérgio de Carvalho, responsável pela dramaturgia, esteve presente em todos os ensaios da peça *Paraíso Perdido*. Para a montagem seguinte, o Teatro da Vertigem sentiu necessidade de trabalhar sobre um esboço de texto que norteasse a pesquisa. Foi chamado Luís Alberto de Abreu que, a princípio, realizou discussões apenas com o diretor, Antonio Araújo, e só depois do rascunho do texto *O livro de Jó* participou de alguns ensaios. Em *Apocalipse 1,11*, ocorreu um meio termo, já que o dramaturgo Fernando Bonassi, depois de uma série de conversas e definições temáticas com o diretor, frequentou diariamente uma fase de ensaios e, na etapa seguinte, preferiu alternar suas visitas, para dispor de um distanciamento que garantisse um melhor trabalho sobre

o texto.

A presença do dramaturgo dá a ele a possibilidade de ver encenadas, praticamente *pari passu*, suas sugestões de texto, verificando sua eficácia, e podendo alterá-los se ele ou a equipe julgarem necessário.

2.2.6 – O que conservar e o que descartar – a seleção do material

Concluída a fase de elaboração e experimentação, chega o momento da seleção do material produzido. O que manter e o que descartar? Se na criação coletiva um dos critérios poderia ser a contemplação democrática de todos os participantes, no processo colaborativo os critérios tendem a ser outros. Todavia, o pudor, o receio de magoar e o medo do conflito podem inibir certos cortes que seriam necessários.

Na verdade, uma pré-seleção natural vai ocorrendo ao longo do trabalho, na medida em que se investe em determinadas soluções em detrimento de outras, em que se definem caminhos que irão priorizar um feixe de cenas ou personagens e não outro. O próprio canovaccio pode ser encarado como uma primeira seleção de material, na medida em que sugere uma estrutura com base na pesquisa e em algumas improvisações e não em outras.

A certa altura, os criadores podem, com base em critérios definidos em conjunto, identificar blocos temáticos a partir do material selecionado, estruturas gerais que começam a se configurar. Enfim, a maneira pela qual cada grupo vai se desincumbir dessa etapa de seleção pode ser diferente a cada trabalho, mas o fato é que ela é necessária, dado o volume de material surgido no processo de ensaios. E cada seleção pode configurar um espetáculo diferente.

No processo colaborativo os critérios de seleção diferem dos da criação coletiva na medida em que procuram ser mais funcionais - é selecionado o material que melhor se adequa à estrutura pretendida. Nesse sentido, as discussões seguidas de um consenso substituem a simples vitória da maioria. Pode-se dizer que no processo colaborativo o jogo de forças é muito maior, pois não se trata de individualidades, mas de funções. O diretor, embora hierarquicamente equiparado aos demais, fala como diretor, responde pela encenação, sendo assim, tem em vista o espetáculo e zela pela melhor solução, independente de quem criou esta ou aquela cena. O mesmo se dá com o dramaturgo. Embora tenha interferido nas demais criações, sua responsabilidade específica é com o texto e, para construí-lo da melhor maneira, selecionará este ou aquele material, independente de seu criador.

O período de seleção é, muitas vezes, o que mais gera discussões. Antonio Araújo afirma que todos os componentes do grupo devem bancar as funções/autoria num choque igual de forças. Para ele, quando o dramaturgo se resume a um *copydesk*, ou o diretor não tem ascendência ou trabalha no

laissez-faire, ou o ator é do tipo que prefere receber as marcações, o trabalho não acontece ⁴⁶. O processo colaborativo só ocorre por meio de choques e opiniões embasadas e defendidas:

Nesse sentido é que, além de um dramaturgo com mão firme que não tema os eventuais conflitos e confrontos decorrentes da exclusão de cenas -, o processo colaborativo solicita, por outro lado, generosidade e desprendimento a todos os outros criadores que se aventuram nesse tipo de prática. Como diretor, também já me vi concedendo ou abrindo mão de um maior rigor na seleção do material, a fim de manter um bom clima de trabalho. Mas há que lutar contra isso, por mais traumático e desagradável que seja (Araújo, 2003, p. 115).

O processo colaborativo requer do dramaturgo um desprendimento que ele não aprende no trabalho de gabinete. Por outro lado, dá a ele um pouco do prazer do ator em sentir a sua criação como coisa efêmera, ocorrida na relação com o público – único momento em que ela está viva.

Passado o período de maior embate na definição do material, este é reelaborado dramaturgicamente, ganhando uma forma concreta, seja por meio de quadros (como veremos em *Cx Postal 1500* e *Geração 80*), de seqüência causal (como em *Um trem chamado desejo*), ou algum outro recurso. Uma ou mais versões do texto são experimentadas e discutidas, e novas modificações são feitas até que se tenha uma visão mais clara do conjunto. É como se muitas peças do quebra-cabeça estivessem encaixadas, mas ainda não se pudesse ver a totalidade, apenas intui-la. Se a equipe trabalhou a partir de um canovaccio, a situação é um pouco diferente. É como se o grupo imaginasse qual é a figura, tivesse encaixado uma boa quantidade de peças, mas sem muita certeza. Em ambos os casos, ainda há uma série delas a encaixar. Cada grupo vai experimentar sensações diferentes. Uma talvez seja comum: a de que o tempo não vai ser suficiente.

Na fase em que o quadro está próximo da forma final, mas ainda há peças faltando ou que parecem não se encaixar, chega o momento da dramaturgia da cena.

2.2.7 – A dramaturgia da cena

Depois de muito trabalho, espera-se que haja um texto praticamente pronto, atuações já estudadas, indicações de luz, cenário, trilha sonora, definições de encenação, e os ensaios abarcam a montagem quase do começo ao fim. A dramaturgia da cena consiste na lapidação do espetáculo como um todo e tem por base, agora, o conceito de texto cênico e não mais o de um texto escrito pelo dramaturgo.

⁴⁶ Depoimento concedido no evento *Dramaturgias*, em 27/11/2002, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.

A idéia de texto cênico decorre da evolução do conceito de encenação ao longo da história. Se durante um período ela foi definida como a eficiente tradução cênica de um texto previamente escrito, no início do século 20 essa definição começou a mudar, paralelamente à deposição do texto e do autor como soberanos da cena. Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold e Antonin Artaud foram alguns dos primeiros encenadores que ousaram propor a equivalência entre o texto escrito e os demais elementos constituintes do espetáculo. Depois deles, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Bob Wilson e muitos outros vêm, cada um a seu modo, propondo novas articulações e novos paradigmas, no decorrer do tempo.⁴⁷

Sílvia Fernandes, no último capítulo de seu livro *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*, aborda as transformações por que passou o conceito de encenação no teatro contemporâneo. Ao comentar as idéias de André Veinstein, um dos mais importantes estudiosos do teatro, a autora registra a encenação “como o conjunto de materiais que compõem uma escritura no palco e também como a função que organiza esses materiais”. Desse modo, ela é “ao mesmo tempo, o ato de encenar e o resultado desse ato”, verbo e substantivo (Fernandes, 1996, p. 273).

Enquanto resultado, a encenação conjuga uma série de elementos, advindos de diversas fontes produtoras de sentido, que passa a formar um todo comunicável, ou seja, um texto legível na totalidade do espetáculo. A partir dessa linha de pensamento, Sílvia Fernandes percorre alguns teóricos contemporâneos que refletiram sobre a questão do texto cênico, entre eles Patrice Pavis e Anne Ubersfeld.

Inicialmente, Pavis faz uma distinção entre texto dramático, representação e encenação. O primeiro deles é “o texto lingüístico lido ou ouvido durante as representações” e só faz sentido enquanto registro escrito que “preexiste à encenação”. A representação é “tudo o que é visível e audível em cena, mas ainda não foi recebido e decodificado pelo espectador”. É um objeto empírico pelo fato de ainda não ter sido exibido e, portanto, não ter completado o processo de comunicação. Esse processo terá sua conclusão quando da encenação. Para Pavis, ela é um “sistema estrutural que só existe uma vez reconstituído pelo espectador, que faz sua leitura com base nos sistemas significantes produzidos em cena.” Prevendo a participação do público como leitor da cena, o teórico francês encara o espetáculo como um texto redigido a partir de vários regimes de enunciação (Fernandes, 1996, p. 273-274).

⁴⁷ A esse respeito, consultar *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Nela, Jean-Jaques Roubine traça o panorama de um século da encenação européia, tratando do nascimento do teatro moderno, dos períodos de reinado do texto e do dramaturgo, bem como de sua deposição. Trata também das transformações do espaço cênico, dos elementos constituintes do espetáculo – cenário, figurino, luz, música – e do trabalho do ator.

Anne Ubersfeld prefere o termo “representação como texto” e o define como a combinação de diversos textos – luz, cenário, figurino, objetos, voz - “uma pluralidade de enunciados articulados que não funcionam a partir da fusão de códigos, mas de sua convivência paralela ou dialética, concorrente ou divergente.” (Idem, p. 274).

Perto do final de uma montagem em processo colaborativo, quando da conjunção de todos os elementos constituintes do espetáculo, aproxima-se uma “redação” final do texto cênico. Essa redação pede uma nova dramaturgia, a dramaturgia da cena. Ela é, pois, o processo pelo qual os criadores, olhando o espetáculo como um todo, fazem as alterações necessárias rumo à finalização, à articulação final do espetáculo. Sendo assim, o dramaturgo deixa de olhar somente o texto que escreveu e passa a analisá-lo em sua conjunção com a luz, o cenário, o gesto, a voz, o ritmo, as marcações em geral. Na verdade essa prática já ocorreu nas etapas anteriores do processo, na medida em que o texto escrito ia sendo experimentado na concretude da cena. Naquela espécie de micro-espetáculo, o dramaturgo e os demais criadores podiam perceber o resultado da integração texto e cena, e alterar um e outro conforme a necessidade. O que ocorre nessa etapa final é que ao texto escrito, à cena e à interpretação dos atores vêm se integrar outros significantes, ampliando as possibilidades de leitura, causando atritos, redundâncias e um sem número de efeitos. Então os micro-espetáculos, ao se juntarem, formam um todo que supera a soma das partes. Constitui-se quase numa outra obra, com características próprias, que precisa ser comentada, analisada e interpretada por si mesma.

Quando observa o texto escrito na conjunção com os demais componentes do espetáculo, o dramaturgo pode notar, por exemplo, que determinado gesto ou marcação “dizem” mais sobre a situação do que palavras, e decidir por cortá-las. Ou o diretor pode avaliar que a transição entre uma cena e outra está pedindo uma narrativa, um diálogo, um comentário a ser dito pelo ator. As diferentes áreas mais uma vez interferem mutuamente, com vistas ao espetáculo como um todo, aparando arestas, cobrindo falhas - ajustando o encaixe entre as peças do quebra-cabeça e revelando, finalmente, uma imagem.

Um outro participante do processo que pode ajudar nessa dramaturgia da cena é o público, ele vem completar a obra, merecendo também o *status* de autor. No processo colaborativo, a participação da platéia como colaboradora pode fechar o círculo criativo.

2.2.8 – A colaboração do público

Qualquer espetáculo, realizado sob quaisquer métodos, se completa na relação com o espectador - suas histórias, crenças, opiniões, gostos, formação. O que ocorre no teatro de processo mais tradicional é que a opinião da platéia é geralmente mensurada pela quantidade de risos ou de

aplausos ao final da peça, e isso pode ser bastante enganador. Se ela emite opiniões é nos corredores que levam à saída, no caminho até o estacionamento, no restaurante ou em casa. No processo colaborativo, porém, essa relação com o público pode ser parte integrante da montagem.

Ela dá uma resposta ao que a equipe pretendia com a obra: os objetivos foram atingidos ou não? As intenções de determinadas cenas ou propostas foram cumpridas ou não? Dependendo da reação do público verifica-se que o trabalho pode não ter atingido o ponto *a*, mas atingiu o ponto *b*, igualmente válido, revelando algo sobre a produção de que não se tinha idéia. Pode-se então reencaminhar a cena para o primeiro objetivo pretendido, caso seja essencial. Ou pode-se alterar o curso, buscando uma terceira via.

O público é variado e sua resposta pode vir de diversas maneiras e em diversas ocasiões. Há os que acompanham o processo e os que chegam apenas para ver o produto. Há os espectadores que são do “meio artístico”/teatral (criadores ou críticos) e os que são freqüentadores habituais ou esporádicos, parentes, amigos ⁴⁸. Sobre isso Antonio Araújo comenta:

Tivemos recentemente com o Apocalipse, uma experiência muito positiva, o ensaio aberto. Houve uma interação muito grande com as pessoas convidadas e, à medida em que eles comentavam, nós retrabalhávamos as cenas. Considero isso uma vantagem do teatro com relação às outras artes, como a pintura, o cinema. (O sarrafo, 2003, p. 7)

Depois da estréia, o grupo pode se utilizar do retorno da crítica especializada e/ou continuar ouvindo a opinião, solicitada ou não, do público espectador. Essa opinião pode vir por meio de debate depois do ensaio ou da apresentação, pelos meios de comunicação, pelas respostas a algum tipo de enquête verbal ou questionário por escrito, ou simplesmente por meio de comentários feitos particularmente aos criadores que, via de regra, trazem para o grupo as opiniões ouvidas.

Parte desse público pode voltar para “conferir” as eventuais alterações na montagem, outra parte simplesmente afere o produto, emite sua opinião e não está interessada nas conseqüências disso. Ou seja, a colaboração pode ser consciente ou não por parte de quem opina – mas o fato é que ela existe e pode ser muito importante.

O grau de atenção dado às opiniões e às sugestões ouvidas de pessoas alheias à montagem varia de acordo com um sem número de critérios. Um deles pode ser o conhecimento de causa de quem fala - um diretor que dá sua opinião sobre eventuais problemas de direção na montagem; um criador que já tenha passado pelo mesmo tipo de dificuldade, ou um crítico cujo trabalho assegure a confiança da equipe.

⁴⁸ Para aprofundar o estudo da recepção de uma obra em progresso, recomenda-se a leitura de *Caos/dramaturgia*, dissertação de mestrado de Rubens Rewald, devidamente citado nas referências bibliográficas deste trabalho

Deve-se levar igualmente em conta o volume de opiniões semelhantes sobre determinado aspecto da montagem. É preciso considerar algum comentário recorrente a respeito do que o grupo possa perceber como leitura equivocada da cena, problemas de articulação das falas, ou dificuldades quanto ao texto. A ressonância com aspectos intuídos ou pretendidos pelo grupo é outro item a ser considerado, pois a opinião do público pode reforçar o que a equipe considerava caminhos ou descaminhos da montagem.

Os comentários recebidos são discutidos pelo grupo, avaliados e assumidos ou não como motivadores de alterações. Essa colaboração da platéia é que vai encaminhar o espetáculo para o processo de ajustamento com vistas à estabilização - a não ser que a proposta seja a instabilidade. Pode-se denominar estabilização o momento em que as mudanças ocorrem em nível mínimo e a trajetória do espetáculo transcorre sem alterações, a não ser as decorrentes do acaso. É como se o espetáculo só pudesse ser considerado pronto depois da relação ativa com a platéia, que daria a colaboração final no processo.

2.2.7 – Todos colaboraram – a autoria no processo colaborativo

Ao dramaturgo o desprendimento será necessário também quando da nomenclatura que sua função receber nos créditos finais do espetáculo. Ele não será considerado autor único, como nos textos convencionais, mas não será menos autor só porque o texto por ele elaborado é fruto também da colaboração dos demais artistas. É ele quem domina as técnicas da escrita dramaturgica, é ele quem conhece os recursos e procedimentos disponíveis, é ele quem supostamente lida melhor com a organização das ações e que, portanto, deve se encarregar de transformar as sugestões provindas da cena ou de comentários em algo dramaturgicamente interessante – isso quando não ocorre de algumas cenas já surgirem quase prontas das mãos dos atores.

O ator e o diretor podem conhecer um pouco de dramaturgia, possuindo um repertório de textos lidos, conhecendo poéticas, analisando textos ou até elaborando cenas inteiras, por exemplo. Mas o especialista é o dramaturgo, que também pode conhecer ou ter alguma experiência em atuação e direção, mas não se encarrega dessas áreas.

Dado o estímulo que pode ser um tema, uma frase, uma lembrança, o ator cria e apresenta uma cena que, muitas vezes, é bastante sugestiva, rica em imagens e que pode enriquecer o trabalho. O que ocorre muitas vezes é que o produto apresentado não tem um acabamento dramaturgico ideal. É aí que entra o trabalho do dramaturgo. E também quando ele consegue identificar na cena algo mais do que aparenta. Ele antevê que um pequeno conflito, uma personagem ou um assunto que passaram

despercebidos para a maioria podem render uma cena, podem se encaixar em outra, podem solucionar – ou causar - um possível problema de unidade.

Completando a reflexão: assim como o dramaturgo não é menos autor ao acatar sugestões alheias, o diretor também se depara com cenas inteiramente elaboradas pelos atores ou pelo dramaturgo e, ao incluí-las no espetáculo, não é menos encenador por isso. Wellington Andrade, em sua dissertação de mestrado, cita Antonio Araújo a respeito do assunto: “é uma autoria compartilhada. Você tem uma figura que é o dramaturgo que responde pela dramaturgia, mas não pela autoria. A autoria é de todos. Todo o processo de dramaturgia está cheio dessas interferências ou dessas contaminações, da direção ou dos atores. Tanto quanto minha direção está contaminada pela proposta do dramaturgo e pela proposta dos atores” (Andrade, 2000, p. 178).

No processo colaborativo, o fato de haver alguém ou uma equipe responsável por determinada área não exime os demais da colaboração, ao contrário. A permeabilidade é necessária para que se discuta a obra como um todo e não somente sob o ponto de vista de cada um dos “setores”. “Portanto, aquele coletivo de artistas é, no ponto de chegada, o autor daquilo que é mostrado ao público, não só pela “amarração”, artística dentro de sua especificidade, mas porque contribuiu, discutiu e se apropriou do discurso cênico total daquele espetáculo. (Araújo, 2003, p.105).

Porém, como já foi comentado, existem responsabilidades criativas e isso define o terreno principal de atuação de cada componente e lhe dá a autonomia dentro de sua área específica. A autonomia leva à autoria, à assinatura, ao compromisso com o resultado alcançado.

Em relação à denominação mais adequada à função do dramaturgo, há que se levar em conta alguns elementos. *Dramaturgia* parece ser um termo amplo o bastante para que nele caiba tanto a elaboração da estrutura de toda a peça quanto somente do texto. Recorra-se a Patrice Pavis na busca de definições mais precisas:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (Pavis, 1999, p. 113)

Parece, por um lado, que se pode denominar a esfera do texto no processo colaborativo como Dramaturgia. Nela, o responsável, de posse do referido “conjunto de regras” é capaz de analisar cenas e escrever o texto, a partir de propostas alheias (indutivamente) e, em alguns momentos, de elaborações próprias (dedutivamente).

Na mesma página, Pavis adverte que “a dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica.” Com Brecht e seus estudos sobre teatro dramático e épico, a dramaturgia é encarada também como a estrutura ideológica e formal da peça, o vínculo específico de uma forma e de um conteúdo. Sendo assim, dramaturgia abrange tanto o texto base quanto os meios empregados para encená-lo.

Mais adiante, Pavis define dramaturgia, no sentido de atividade exercida pelo dramaturgo, como algo que “consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos ao escolher uma interpretação particular, ao orientar o espetáculo no sentido escolhido [grifo nosso].” (Pavis, 1999, p. 113).

Então, qual termo utilizar para designar a área ou função do dramaturgo no processo colaborativo se todos podem ser considerados responsáveis pela *dramaturgia* (texto e cena)?

Na criação coletiva isso era mais fácil. Grande parte dos grupos optava por esmaecer as autorias específicas e creditar tudo ao coletivo. Outros davam crédito de texto e direção a quem os assumira. Em obras cujo texto é de responsabilidade do dramaturgista, alguns deles recebem os créditos pela dramaturgia ou pelo texto e não pelo dramaturgismo.

Desse modo, no processo colaborativo também, cada grupo vai encontrar a sua maneira de designar as funções. Alguns optam por “dramaturgia de”, “texto de” ou “texto final de”. Tudo vai depender do modo como o trabalho ocorreu, do consenso do grupo e da relevância que a equipe dá à questão.

Estes e outros pontos serão aprofundados nos capítulos seguintes, durante o estudo da construção dos espetáculos *Cx postal 1500*, *Um trem chamado desejo* e *Geração 80*. Atuando em diferentes contextos, com propostas e material humano diversos, cada equipe adaptou o processo colaborativo à sua própria realidade.

CAPÍTULO 3

GRUPO GALPÃO

Em 1982, o Festival de Inverno de Diamantina, Minas Gerais, abrigou uma oficina com dois membros do Teatro Livre de Munique. Na ocasião, cerca de cinquenta jovens atores puderam desenvolver um trabalho corporal, tomar contato com acrobacia, jogos teatrais com bastões e outros objetos, além de muitos exercícios de respiração e técnica vocal inspirados em Grotowski e na interpretação épica brechtiana. Quando o curso chegou ao fim, restavam apenas 12 participantes. Dentre os “sobreviventes” estavam Teuda Bara, Eduardo Moreira, Antonio Edson e Wanda Fernandes – futuros componentes de um dos grupos mais representativos do teatro brasileiro: o Grupo Galpão.

Eduardo, um dos fundadores, comenta que a experiência com os alemães foi tão marcante, que chegou a talhar o perfil do grupo:

fomos talhados por dois diretores de uma companhia alemã (George e Kurt), que trabalhavam conosco oito horas por dia, num regime de férrea disciplina, onde se considerava um crime morder um pedaço de maçã enquanto um outro colega fazia exercícios de improvisação.⁴⁹

Além da disciplina, a influência sobre o Galpão se daria também na adoção das técnicas circenses e no trabalho centrado na figura do ator, desenvolvendo sua expressividade e capacidade de trabalhar na rua, um ambiente naturalmente disperso, com dificuldades sonoras e muitos imprevistos.

3.1 No princípio era a rua

Quando o grupo começou a atuar, todas as referências vinham da experiência coletiva - mesmo sem saber exatamente a diferença entre uma criação coletiva e o trabalho com um diretor, como relata Chico Pelúcio em entrevista ao *Folhetim* (Saadi & Guedes, 2002, p. 100).

Em seu primeiro espetáculo, *E a noiva não quer casar* (1982), optou-se por aprofundar a experiência com o teatro de rua. “Era o início da redemocratização, o espaço público começava a ser

⁴⁹ Entrevista concedida à autora em 25 de setembro de 2002.

espaço de manifestação”, lembra Chico na mesma entrevista, da qual interessa destacar mais um trecho:

O Eduardo abriu um baú na casa dele e estendeu no gramado todas as roupas velhas que tinha lá. Os personagens nasceram a partir desses figurinos. Se pensou um espetáculo em que havia uma noiva que não queria casar e cada pretendente vinha mostrar sua habilidade: um cuspiá fogo, tinha o acrobata, o percussionista, tentando conquistar o coração dessa noiva e todos em pernas-de-pau, que era a técnica dos alemães. Esta criação foi essencialmente coletiva e era muito primária no sentido dramático, mas era uma coisa que encantava pela irreverência: seis pernas de pau mais uma bandinha de percussão invadindo uma praça, coisa que na época não existia em Belo Horizonte (Saadi & Guedes, 2002, p. 100).

Segundo Eduardo Moreira, “o texto era uma amarração tosca que possibilitasse a cada ator desenvolver suas habilidades circenses”. Os pretendentes tentavam conquistar a noiva por meio dessas habilidades e, ao final, ela acabava optando pelos quatro. Eduardo trouxera um roteiro de ações que foi adaptado, desenvolvido e apropriado pelos atores. A criação do texto propriamente dito foi coletivizada, a partir do trabalho prático do elenco. Da mesma forma, a organização feita pelo coletivo foi mais significativa que a amarração da direção. Eduardo conclui:

Talvez dessa simplicidade e dessa falta de pretensão viesse uma certa graça do trabalho. É importante frisar que fomos para a rua no final de 1982 e nossos espetáculos eram assistidos sempre por mais de 700 espectadores. Isso criava um impacto muito grande e creio que, de alguma maneira, contribuímos para ajudar as pessoas a perderem o medo de se reunir e se manifestar. Mas era preciso aprofundar não só o como dizer, mas também o que e o por que dizer as coisas através do teatro.⁵⁰

A segunda experiência do grupo, com o objetivo de ser apresentada em palco italiano, foi *De olhos fechados* (1983), peça infantil escrita por João Vianney. Apesar de ter um texto já pronto e contar com um diretor, Fernando Linares, a montagem transcorreu num processo bastante coletivo, com sugestões constantes dos atores e interferência mútua entre as áreas.

No terceiro espetáculo, *Ó procê vê na ponta do pé* (1984), o grupo investigou mais uma vez a criação feita por toda a equipe. Segundo Cacá Brandão, a partir de uma idéia inicial, cada componente contribuiu na construção das cenas (Brandão, 1999, p. 37). Outras técnicas foram trazidas ao grupo por seus novos integrantes: mímica, pantomima, teatro de bonecos, malabares e acrobacias, todas amplamente utilizadas no espetáculo. Eduardo Moreira descreve a estrutura da peça:

O espetáculo era composto de nove cenas: 1) abertura com um grupo de atores chegando a uma cidade desconhecida e percebendo o movimento sem se perceber a presença do público; 2) a

⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 25 de setembro de 2002

montagem de um circo (tenda); 3) a cena de dois repórteres de TV; 4) um mendigo e uma bailarina de caixa de música numa vitrine; 5) um comício com um político demagogo; 6) a cena com bonecos tratando das tribos urbanas (punks, hippies, hare krishnas); 7) coral de cantores atrapalhados; 8) um camelô e um policial e 9) o final com a despedida do circo.⁵¹

Cada cena foi proposta por um ator ou um grupo de atores que se encarregavam de desenvolvê-la, o que decorreu em uma característica fragmentada ao espetáculo. A abertura, o final e as passagens de cena exigiram uma “amarração”, da qual se incumbiram Fernando Linares e Eduardo Moreira, que tinha interesse particular em dramaturgia, embora não fosse dramaturgo. Ao final, as cenas eram curtas e funcionavam quase que autonomamente. Tanto que, algumas vezes, quando a situação da rua estava muito dispersa, o grupo simplesmente cortava algumas cenas.

3.2 A experiência com os *workshops*

Em 1986 o Galpão se apresentou no Festival de Inverno da UFMG em São João Del Rey, com o espetáculo *Arlequim, servidor de tantos amores*, baseado em Goldoni, e aproveitou para participar de uma oficina de um mês, coordenada pelo encenador paulista Ulysses Cruz. Na oportunidade o grupo tomou contato com um processo de criação cênica denominado *workshop*, em que segundo Chico Pelúcio, “o ator tem uma idéia, traduz essa idéia numa cena que ele concebe e monta em dois dias e, a partir dessa cena, é que se decide se funciona, se não funciona, se é teatro, se não é, se atende ao que se quer ou não”.⁵²

Pode-se dizer que o *workshop* caracteriza-se por um híbrido de improvisação - dado o prazo relativamente curto para a elaboração da cena - e formalização: roteiro, luz, figurino, cenário, marcação cênica, por exemplo. Cacá Brandão descreve a experiência da oficina:

Todos têm de dirigir um workshop, trabalhar como atores e até produzir cenário e iluminação. De três em três dias, apresentava-se um trabalho, que era avaliado por uma crítica oral e escrita, feita por cada um dos alunos, na qual se proibiam chavões tais como ‘legal’, ‘bonito’, ‘gostei’ ou ‘não gostei’, ‘bateu’, ‘é uma proposta’, etc. Exigindo discernimento crítico e objetividade para se analisar o que se fazia, os alunos foram obrigados a ultrapassar o nível do gosto pessoal e explicitar aquilo que fundamentava suas opiniões. Reunidos em círculo, todos os aspectos são minuciosamente analisados, da adaptação à concepção cênica proposta, até o trabalho dos atores, o figurino, os elementos do cenário, a iluminação e a trilha sonora. Na última fase do trabalho, Ulisses elege algumas cenas para retrabalhar (Brandão, 1999, p. 49).

⁵¹ Idem.

⁵² Entrevista concedida à autora em janeiro de 2003.

Vale a pena descrever esse procedimento e destacá-lo, pois ele veio a ser adotado pelo Galpão em várias de suas futuras montagens, fosse como exercício para os atores, criação de peças, fosse como busca de solução para problemas cênicos. Todo um espetáculo pode nascer de uma proposta realizada via *workshop* - como foram os casos de *Romeu e Julieta* e *Um trem chamado desejo*, entre outros.

O *workshop* guarda certas semelhanças com o jogo improvisacional no tocante a seu caráter processual e não definitivo; à rapidez com que deve ser definido e executado, à dificuldade de racionalização daí advinda, e também no tocante à crítica oferecida pela “platéia ativa”, estimulando um aperfeiçoamento da cena ⁵³. Chico Pelúcio detalha a diferença entre a elaboração de uma cena em criação coletiva e numa experiência de *workshop*, que pode evidenciar a semelhança com o modelo improvisacional :

No caso do *Ó procê vê* (...) o processo de criação era no sentido de que você estava ali montando uma cena para ser definitiva: eu estava dirigindo, o outro estava dirigindo que era para entrar no espetáculo como definitivo. O *workshop* já tem outra característica, ele tem uma pessoa que propõe e é sempre no caráter de experimento, para ver se serve ou não. E tem de ser feito num tempo curto. Não é definitivo, é o esboço de alguma coisa que vem a servir a um espetáculo inteiro. Dali pode surgir alguma coisa. No *workshop* você não está montando para virar uma cena definitiva - ele tem sempre este caráter aberto e de experimentação, onde vale tudo. Portanto não tem que acertar, ele tem de ser claro, tem de ser rápido, e tem de sugerir alguma coisa. Tem essa diferença, sim - e que eu acho que é melhor, porque quando você fala assim: “Olha, é definitivo”, sem querer, a liberdade ela é um pouco cerceada, você começa a pensar demais, a pesar demais. E no *workshop* você fala: “Faz o que vier na cabeça, em uma semana. Você dirige, propõe para o grupo, faz essa cena, essa proposta, essa encenação e vamos ver no que é que vai dar”. É possível experimentar tudo, existe uma possibilidade muito maior de saírem loucuras sadias do que essa perspectiva de montar uma cena definitiva. (...) O risco é mais permitido. ⁵⁴

Foi um período de novas descobertas para o grupo que, aos poucos, caminhava rumo à profissionalização. A experiência coletiva permaneceria, porém em novos moldes. E a influência de Ulysses Cruz transcendeu o nível técnico e influenciou o próprio destino do grupo: foi ele quem apresentou Gabriel Villela aos atores do Galpão. Desse contato nasceriam, anos depois, duas montagens que projetaram a equipe dentro e fora do país.

Em seu primeiro trabalho com o grupo, em 1992, Gabriel lançou mão da experiência com os

⁵³ Foi comentada no Capítulo I a importância dos jogos teatrais nos métodos coletivos de construção do espetáculo. Para detalhamento do conceito de *platéia ativa* recomenda-se, mais uma vez, a consulta à obra *Improvisação para o teatro*, de Viola Spolin. Em linhas gerais, nas sessões de trabalho com jogos teatrais o grupo é dividido em blocos de jogadores e platéia, que se revezam sistematicamente. Isso proporciona aos jogadores, mesmo iniciantes, o sentido de compartilhar uma experiência com quem está assistindo. Após cada jogo apresentado ocorre uma avaliação por parte do orientador, dos jogadores e da platéia que, diferente do público tradicional de teatro, emite sua opinião, sugere e interfere no trabalho.

⁵⁴ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2003.

workshops. Solicitou da equipe cinco cenas, tendo o automóvel Veraneio como elemento cenográfico. Chico Pelúcio conta que montaram cinco textos de cinco autores diferentes, “cada um de nós dirigiu um, Gabriel assistiu aos cinco e, no final, disse: ‘vamos mesclar Guimarães Rosa com Shakespeare’”, o que resultou em *Romeu e Julieta* (Saadi & Guedes, 2002, p. 101) ⁵⁵.

Ao longo dos ensaios solicitou ainda *workshops* de bonecos, de brincadeiras infantis, na intenção de descobrir soluções para alguns impasses que iam surgindo na composição do espetáculo. É Chico Pelúcio, mais uma vez, quem descreve: “Gabriel morava em São Paulo e nos deixava como tarefa trabalhar certas cenas, aí um de nós assumia e dirigia. Quando voltava, a gente apresentava e decidia - serve, não serve, adapta ou coisa parecida” (*Ibid.*, p. 101).

O fato de solicitar cenas e sugestões dos atores não significava, contudo, que o processo de trabalho de Gabriel Villela pudesse ser definido como coletivo ou colaborativo – lembre-se que ele foi dos encenadores que mais caracterizaram os anos oitenta, a “década do encenador”. O projeto, o controle total, permaneceram em suas mãos – tanto que os *workshops* solicitados no meio da montagem visavam a concretizar suas idéias ou “intuições”. Em vários trechos do diário, o dramaturgista Cacá Brandão cita ou descreve falas e atitudes de Villela que confirmam a totalidade abarcada pelo seu comando. Num deles, do dia 29 de maio de 1992, pode-se ler:

Gabriel registra que a coisa mais abominável no teatro é a interferência do ator no trabalho do outro. Para ele, a definição dos papéis deve ser clara e cada um permanecer no seu departamento, concentrado: “ator não mete bico no trabalho do outro senão é sem sentido chamar um encenador para conceber o espetáculo. O trabalho de cada um de vocês é elaborar o que lhes foi colocado no caminho da interpretação.” (Brandão, 2003, p. 37)

No trecho seguinte a essa citação, o dramaturgista anota a maneira positiva com que ele e os componentes do Galpão encaravam esse “método mais verticalizado” proposto pelo diretor. A autoridade externa contrastava com a “anarquia” e a “trajetória indisciplinada” atribuídas ao grupo ou, pelo menos, a alguns de seus componentes.

A rua da amargura teve um processo conduzido ainda mais “verticalmente” por Villela. Em 1994, depois de ter perdido Wanda Fernandes num acidente de automóvel, o grupo sentiu que deveria

⁵⁵ Os *workshops* giraram em torno de “teatro rebolado ou de revista; *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto; *O grande teatro do mundo*, de Calderon de la Barca; *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare e *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa” (Brandão, 1999, p. 94).

retomar o trabalho para “tentar retomar o prumo”, segundo palavras de Eduardo Moreira. É ele quem registra que,

Com a morte de Wanda, o Galpão perde uma de suas bases mais sólidas, e não tenho dúvida que esse processo de montagem será absolutamente atípico e que dependerá muito da condução de Gabriel. (...) Para um grupo acostumado a participar ativamente do processo de criação dos espetáculos, com atores que sempre imprimem sua assinatura na elaboração das cenas, creio que esse processo trará uma característica bem particular (...). (Moreira, 2003, p. 15)

Gabriel Villela conduziu todas as etapas do trabalho, como Eduardo havia previsto. Mas com a próxima montagem, o grupo pretendia retomar o controle criativo. Em *Um Molière imaginário* mais uma vez lançou-se mão dos *workshops* e improvisações a partir de uma primeira versão do texto apresentada pelo dramaturgista Cacá Brandão – que tomara como referência *O doente imaginário*, de Molière, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A direção ficou a cargo de Eduardo Moreira que teve uma série de dificuldades para a realização do trabalho. Seu papel era constantemente questionado pelo elenco, assim como o texto. Brandão registra, nos diários da montagem, a dificuldade dos atores de se desprender de um padrão interpretativo adquirido ao longo dos anos. Conflitos de todo tipo iam surgindo, crises, até que, próximo à etapa final, um esforço conjunto garantiu a estréia do espetáculo no Festival de Teatro de Curitiba.

Paralelamente, o grupo, que havia assentado suas bases de atuação “orientados por uma visão coletiva e alternativa que se fortalecia nos anos oitenta”, começou a refletir a respeito de uma forma de inserção ainda mais radical na comunidade artística mineira (Pelúcio, 2004, p. 3).

3.3 Galpão Cine Horto

Depois de conceber e organizar algumas edições do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte, algumas divergências levaram o Galpão a se afastar do projeto. Foi então que o grupo percebeu que, fora dos espetáculos, não mantinha relação com a comunidade.

Por volta de 1997, o Cine Horto, antigo cinema localizado perto da sede do Galpão, foi oferecido em locação. O grupo ficou interessado, embora não tivesse recursos no momento. O que atraía era a possibilidade de criar um centro cultural, oferecer atividades que suprissem, de alguma forma, a carência dos artistas por aperfeiçoamento - espaço de troca, pesquisa e fomento ao teatro.

Algumas iniciativas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, inspiraram o que viria a ser o Galpão Cine Horto, inaugurado em março de 1998. Uma delas foi a Escola Livre de Teatro de Santo André, apresentada ao Galpão pela diretora Maria Thaís. Com ela aprenderam a “importância de ligar a

formação com a criação, da perspectiva do professor criador, do ator proponente e do espaço vivo, mutável, que busca, a cada dia, um caminho reinventado”. (Pelúcio, 2004, p. 4).

O primeiro projeto realizado foi o Oficinão. Elaborado antes mesmo da inauguração do espaço, tinha como proposta desenvolver um trabalho com um grupo de atores já experientes. Durante um ano mergulhariam em um tema específico e a pesquisa levaria a um espetáculo. “O Oficinão seria, desse modo, a espinha dorsal da casa, a partir da qual seriam buscadas outras formas de ampliar a experiência rumo à profissionalização dos envolvidos” (Pelúcio, 2004, p. 4).⁵⁶

A primeira montagem, já em 1998, dirigida por Chico Pelúcio, foi *Noite de reis*, de William Shakespeare, transposta para a região do rio São Francisco. Para 1999, pretendia-se uma pesquisa em torno dos 500 anos do descobrimento do Brasil.

3.3.1 Cx Postal 1500

Enquanto o Oficinão dava início a seu segundo trabalho, o Grupo Galpão, estava às voltas com a montagem de *Partido* – baseada no livro *O visconde partido ao meio* (1951) de Ítalo Calvino. A direção estava sob responsabilidade de Cacá Carvalho e contava-se, mais uma vez, com o trabalho do dramaturgista Cacá Brandão.

Foi nesse período que Luís Alberto de Abreu, indicado por Cacá Carvalho e por Maria Thaís, recebeu o convite de Júlio Maciel, ator e diretor do Galpão, para integrar o novo projeto do Oficinão. O dramaturgo paulista ministraria uma oficina de dramaturgia e coordenaria o processo colaborativo da nova montagem. A partir desse trabalho conjunto foram criados o espetáculo *Cx Postal 1500* e o Núcleo de Dramaturgia do Galpão, responsável pela criação de outros textos nos Oficinões seguintes.

A maioria dos interessados na oficina de dramaturgia vinha das mais diversas áreas: jornalismo, psicologia, magistério, artes plásticas, etc. Ou seja, embora praticassem eventualmente ou profissionalmente a escrita, desconheciam até mesmo a prática dramática de gabinete - experiência inicial de quase todo dramaturgo – e já teriam de se aventurar num processo de escrita colaborativa com atores, direção e equipe.

Durante as aulas foram trabalhadas noções básicas de mitologia, estruturação dramática,

⁵⁶ Desde sua criação, o Galpão Cine Horto já ofereceu um grande número de cursos e atividades, dirigidos à comunidade local e a artistas interessados. Destaquem-se, entre tantos, os programas Galpão Convida (intercâmbio com grupos e artistas de outras localidades); o Projeto Sabadão (palestras mensais com destacados artistas da cena brasileira); Festival de Cenas Curtas; Conexão Galpão (projeto educacional com escolas pública e comunidade em geral). O projeto mais recente é o Redemoinho (Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral), ocorrido em 2004, e que reuniu grupos, artistas, espetáculos e oficinas de todo o Brasil. Nesse encontro foi lançada a revista *Subtexto*, citada na bibliografia deste trabalho.

enredo, elaboração de personagens, dramaturgia da cena, entre tantas outras – elementos que Abreu julgava necessários para o desenvolvimento do trabalho. O estudo da narrativa dramática foi fundamental, pois o recurso seria bastante utilizado no espetáculo devido a seu caráter épico: o relato histórico, depoimentos de personagens, comentários a respeito da História.⁵⁷ Aos poucos eram escritas e analisadas pequenas cenas para que os jovens dramaturgos tivessem um contato mais prático com a tarefa.

A equipe responsável pela escrita dramatúrgica contou com dez participantes: Georgia Oliveira, Ítalo Mudado, Ivana Andrés Ribeiro, Jória Batista de Souza, Marcelo Braga de Freitas, Marcelo Henrique Costa, Maria Cristina de Andrade, Miguel Anunciação, Sérgio Luiz e Sofia Martins. O elenco foi formado por 19 atores (entre 19 e 46 anos) e cerca de 50 pessoas envolvidas na produção (Alves e Valente, 2000, p. 121).

3.3.1.1 O início dos trabalhos

Decidiu-se que o tema dos 500 anos do descobrimento do Brasil seria abordado sem o caráter de efeméride. Seria focado o período de colonização, a problemática do indígena, o contato com o homem branco e as consequências sentidas até hoje.

Todos os participantes realizariam a pesquisa e o projeto contaria com a ajuda de professores da UFMG. Foram consultadas diversas fontes bibliográficas, assistidas uma série de palestras e, de posse das informações, partiu-se para a criação propriamente dita.

Logo no primeiro ensaio a equipe foi alertada para o fato de que ficaria a maior parte do tempo sem o texto definitivo. Talvez pelo tipo de formação que muitos artistas de teatro têm, a perspectiva de trabalhar sem um texto acaba assustando e até predispondo a equipe a duvidar que a experiência tenha um bom termo. Enquanto os dramaturgos estudassem, os atores desenvolveriam jogos e improvisações em torno do tema, sob a coordenação do diretor.

Mais adiante, o processo pediu que tanto os dramaturgos quanto os atores e demais participantes sugerissem cenas ou situações a serem trabalhadas, desenvolvidas, de modo a constituírem um acervo para a construção da peça. Essa sistemática mostrou-se bastante estranha a praticamente toda a equipe, mas, aos poucos, iam surgindo jesuítas, índios, escravos, naufragos, bêbados, degredados, um sem

⁵⁷ O ator, por sua vez, teria de ser também um narrador, porque as cenas dramáticas seriam alternadas com os relatos.

número de personagens que começavam a se relacionar e a fazer sentido.

Júlio lançou mão de diversos jogos improvisacionais durante o processo criativo dos atores. Vale destacar um deles, proposto quando um bom número de personagens já estava sugerido. O diretor pediu que se delimitasse um grande quadrado com materiais diversos. Para fora dessa “fronteira” ficariam dispostos os atores com suas respectivas personagens. À ordem do diretor, as personagens nomeadas, em geral duas, deveriam entrar no espaço improvisacional e criar uma cena na hora. Por exemplo: índio e portuguesa; escravo e jesuíta. O ator teria um tempo mínimo para imaginar uma situação antes de entrar na “arena” – a algumas das situações criadas nesses jogos chegaram a ser desenvolvidas mais tarde, na forma de cena.

Depois de um tempo, cenas escritas pelo núcleo de dramaturgia começaram a surgir. Ensaios começaram a ser assistidos pelos dramaturgos e anotados, cenas eram reelaboradas e devolvidas aos atores. Nessa altura os atritos pareceram inevitáveis. A esse respeito, depõe a atriz Ana Régis:

Tivemos vários encontros com a dramaturgia para mostrarmos as improvisações e com o tempo começaram a chegar os textos. A resistência de nós, atores, foi grande. Reclamávamos que na improvisação o texto tinha sido diferente, antes mesmo de experimentar o texto na cena, achávamos que as alterações eram perdas. É claro que muitas propostas da dramaturgia eram inegavelmente ótimas e eram assimiladas imediatamente. Tivemos muitos atritos principalmente ao abordar a questão indígena. Haviam pontos de vista diferentes entre a dramaturgia e os atores que eram do núcleo dos índios. Por fim entramos em acordo, mas depois de muita conversa.⁵⁸

A atriz, dois anos depois, integrou o núcleo de dramaturgia e foi uma das responsáveis pelo texto do espetáculo *Cães de palha*, do Oficínio, também dirigido por Júlio Maciel em processo colaborativo. Tendo acumulado experiência nas duas áreas de criação, Ana Régis avaliou:

Hoje, 3 anos depois, penso que a maioria dos atritos que partiram dos atores [no *Cx Postal 1500*] era em função de uma ignorância em relação à dramaturgia, às técnicas dramatúrgicas, que quando eram esclarecidas, geralmente, resolvia-se o problema em questão. Penso também que, durante o processo, o trabalho do dramaturgo é o que mais se sujeita a críticas: é questionado tanto pela direção quanto pelos atores, ao passo que a direção ninguém critica, pelo menos não de forma explícita e do trabalho do ator só quem fala é o diretor.⁵⁹

Esse último trecho mostra uma característica do processo colaborativo que é específico de trabalhos que envolvem iniciantes e profissionais: quem detém mais experiência e, portanto, a liderança, geralmente é o diretor. E sendo o Oficínio uma espécie de curso de teatro, a pouquíssima vivência teatral

⁵⁸ Depoimento concedido à autora, por escrito, em 2001, referente ao espetáculo *Cx Postal 1500*. Naquela montagem Ana Régis interpretou uma mulher que se fazia passar por padre jesuíta.

⁵⁹ Depoimento concedido à autora, por escrito, em 2001, referente ao espetáculo *Cães de palha*.

dos dramaturgos e a posição, até certo ponto, de “aprendizes” por parte dos atores, resultava no tipo de relação a que Ana Régis se refere em seu depoimento.

Em *Cx Postal 1500* somente Luís Alberto de Abreu tinha conhecimento, na prática, do processo colaborativo, o que colocava praticamente todos os envolvidos no mesmo barco. A experiência anterior de Júlio Maciel como diretor, muitas vezes, de pouco valia diante da novíssima situação de criar um texto ao longo do trabalho, de administrar conflitos, de amainar uma ansiedade pela vinda do texto que era também sua. Em diversos momentos Abreu interveio, apontando questões relativas a todas as áreas da criação. Muitas vezes os conflitos continuavam, mas sua experiência permitia que, ao menos, fosse ouvido pela equipe e a viagem fosse retomada.

Abreu era constantemente solicitado para resolver impasses e tranquilizar os participantes. Sua coordenação era feita *in loco*, via telefone e internet. A certa altura foi chamada a atriz Beth Penido para atuar como “coordenadora” da dramaturgia, servindo de ponte entre direção, elenco e dramaturgos; num misto de mãe, madrastra e bombeiro do processo. Abreu relata:

Essa coordenação, no caso do Oficinão, foi fundamental. (...) Em determinado momento, o diretor e os atores dependem dos dramaturgos. Isso acontece quando eles já deram o material criativo, quando já se discutiu, e ficam à espera. O dramaturgo vai ter de delimitar esse material criativo, organizar as ações e propor coisas para o diretor e para os atores para que eles possam aprofundar esse material, para que eles possam reinterpretar esse material, reelaborar no sentido de buscar uma profundidade maior. Então, nesse sentido, a coordenação foi muito importante porque ela fez ver aos dramaturgos que eles não poderiam apenas reagir, responder, eles deveriam agir como dramaturgos mesmo: não só ver os ensaios e depois escrever, mas deveriam propor a priori, municiar de material criativo já organizado os atores e o diretor.⁶⁰

Dignos de nota foram alguns procedimentos dentro do Núcleo de Dramaturgia. Talvez pelo fato de os dramaturgos serem iniciantes e não terem ainda alguns pudores ou veleidades em relação ao próprio trabalho, o intercâmbio criativo foi uma constante. Um dramaturgo começava a escrever uma cena e, num momento de impasse ou “bloqueio criativo”, oferecia o texto para que outro continuasse – num exercício intuitivo da prática colaborativa. Ao final, o material levantado era composto de cenas criadas em conjunto com os atores, cenas quase totalmente estruturadas na sala de ensaio ou elaboradas tão somente pelos dramaturgos.⁶¹

⁶⁰ Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

⁶¹ Recomenda-se a leitura da edição de nº 99 da revista *Théâtre Public* (mai/jun de 1991), dedicada especialmente à dramaturgia: *Ateliers d'écriture dramatique*. Nela são apresentados vários depoimentos e relatos de experiência com oficinas de dramaturgia na França. Numa entrevista a Daniel Lemahieu, Jean-Pierre Sarrazac diz que, na oficina sob sua coordenação, os dramaturgos escrevem, têm seus textos lidos e comentados pelos colegas e, em seguida, refazem o trabalho. Lá não se

Dado o grande número de envolvidos e a multiplicidade de referências trazidas, Júnia Alves e Lúcia Valente, ao realizarem um estudo sobre o espetáculo, identificaram que

a performance do texto descortina uma polifonia e intersemiose de linguagens da qual participam Pero Vaz de Caminha, Manuel Bandeira, Thornton Wilder, Pelé, o bispo Sardinha, Oswald de Andrade - personalidades diversas e bem conhecidas – em assonância com a história, a teoria literária, a poesia, a técnica narrativa, as músicas de carnaval, o futebol, a favela, a senzala, o açúcar, o café e outras considerações. (Alves e Valente, 2000, p. 121)

No dizer das autoras, “a multiplicidade das vozes é resultado de um simultâneo entrecruzar de consciências, ou falas, independentes e distintas de universos que não se confundem”. Constituindo-se a polifonia “como uma reunião de materiais heterogêneos, uma pluralidade de centros não redutíveis a um denominador ideológico comum” (Alves e Valente, 2000, p. 125). Dessa forma, a liberdade de cada um estava garantida não só em relação à elaboração criativa do tema como também à sua abordagem ideológica – fato que fica ainda mais acentuado em se tratando de um núcleo de dramaturgia e não de um dramaturgo único.

Claro está que uma postura crítica em relação ao universo tratado era compartilhada por todos os participantes, o que diminuía ou até eliminava a possibilidade de alguma abordagem ufanista do tema. A liberdade criativa estendeu-se também à estrutura formal do espetáculo. Embora se tratasse de uma narrativa histórica, criou-se uma estrutura tal que as cenas dispensavam uma sequência cronológica, optando por uma abordagem descontínua e fragmentada. A variedade de fontes criativas garantiu que o espetáculo mesclasse

referências históricas claras com lendas imprecisas - tais como a da criação do mundo, de acordo com a crença do povo guarani. Nele as várias máscaras e vozes coabitam para construir uma espécie de paródia dos sistemas que se entrecruzam; um macrosigno complexo, de elementos múltiplos distintos, cuja articulação imprevista carrega uma força crítica inusitada.” (Alves e Valente, 2000, p. 135).

Uma cena de *Cx Postal 1500* bem pode ilustrar o comentário de Alves e Valente:

POSSUÍDO	(fala enquanto revira os olhos): Um dia, um menino negro como a gente, de pele escura e carapinha como as nossas, nasce em um quilombo cheio de gente (...). Vejo o menino! (...) está correndo, sendo perseguido, mas ninguém consegue pegá-lo (...). Ele parou! Está esperando o inimigo. Ele corre de um lado, corre de outro... Não entendo!
NEGRO:	O que está vendo, homem?

diz simplesmente “gostei disso, não gostei daquilo”, mas “eu proponho que...”, numa prática semelhante ao que ocorre no processo colaborativo.

POSSUÍDO: A transmissão não tá muito boa. Agora vejo! Um homem vestido de preto. E vinte e dois homens pretos e também brancos, onze de cada lado, numa relva bem aparadinha. Todos vieram da África e empurram uma esfera pra lá e pra cá. Em volta dos negros o povo gritando e xingando de marafona o homem vestido de preto (...) O negro que foge com a esfera e ninguém consegue pegar vai ser rei. E quando for rei do nosso quilombo tudo quanto é negro vai estar feito!

NEGRO: Tá, mas vamos azular, negro!

POSSUÍDO: (saindo do transe): Vamos. Parece que a arma, a esfera do negro murchou. Ele se deu bem. Tá morando numa maloca grande, bonita, perto de outras malocas grandes de branco.

NEGRO: E o resto do quilombo?

POSSUÍDO: Estão todos livres. Só que estão tudo socado tudo apinhadinho no morro, em cada cafua que o onde tem dois cabe um.

NEGRO: E por que moram lá? Não são livres?

POSSUÍDO: Acho que é questão de gosto.

NEGRO: Dos negros?

POSSUÍDO: Dos brancos. Vam'bora, homem, que eu confio é nas minhas pernas!

3.3.1.2 Finalização do espetáculo – a dramaturgia da cena

Talvez pelo fato da inexperiência geral em relação ao processo colaborativo, acabaram ocorrendo alguns equívocos em relação aos limites entre as áreas. Próximo ao último terço do processo, o diretor convidou os atores do Grupo Galpão para um ensaio aberto. Sabe-se que, numa montagem em processo colaborativo, geralmente a estrutura é fixada quase no período final. O que os convidados assistiram, então, era pouco mais que um esboço, e a proximidade da apresentação os deixou duvidosos em relação à concretização do projeto. Sérias críticas foram feitas quanto à qualidade, ao andamento e aos procedimentos adotados, deixando a equipe ainda mais apreensiva e perto de um colapso que poderia colocar por terra todo o esforço empreendido até ali.

Isso leva a algumas questões: se a opinião do público é tão importante para a finalização de um trabalho em processo colaborativo, qual o melhor momento para se abrir o processo ao olhar externo? Que elementos devem estar presentes para que determinadas respostas não abalem o grupo?

No espetáculo *Cx Postal 1500*, por ser a primeira experiência com esse tipo de procedimento, havia uma fragilidade parecida com aquela que os grupos sentem ao propor algo fora dos padrões correntes. Havia dúvidas não só quanto ao que estava sendo apresentado como também em relação ao próprio processo, e essas dúvidas transpareciam na postura com que o trabalho foi apresentado no ensaio aberto. Por não saberem que, muitas vezes, a “indeterminação” acompanha a montagem até bem próximo da estréia, a sensação de pânico tomou conta do grupo e da platéia – também no Galpão, ninguém havia tido contato com o processo colaborativo até aquele momento.

Os comentários dos convidados foram rigorosos, alegando falta de unidade, caos, excesso de

informações – uma embarcação à deriva que, ao contrário da frota de Cabral, provavelmente não chegaria a lugar algum. Só que ninguém no grupo tinha elementos ou experiência para “defender” o trabalho – o que já não ocorreu nas montagens posteriores do *Oficinão*, quando foi utilizado o mesmo tipo de processo.

Portanto, mais do que a falta de elementos estruturais determinados, o que abalou a equipe foi a insegurança quanto à própria metodologia utilizada.

Abreu foi consultado novamente e tratou de esclarecer alguns pontos, questionando a interferência de pessoas estranhas nessa altura do processo, tranquilizando os participantes e tentando colocar a montagem novamente nos trilhos. Segundo ele, há momentos em que nem o grupo sabe ao certo o que está sendo construído e, conseqüentemente, não tem condições de justificar escolhas e tampouco ouvir opiniões de maneira isenta.⁶²

Recuperada a confiança, o grupo continuou a trabalhar, agora no rumo da estréia. Cenários e figurinos, sugeridos ao longo dos ensaios, foram sendo finalizados por artistas convidados. A iluminação, feita por profissionais do Galpão, foi pensada com a cenografia e a cena. E o elenco, contando com a orientação de profissionais no trabalho corporal e vocal, desenvolveu um repertório de canções e coreografias a ser utilizado no espetáculo.

Às vésperas da estréia, Abreu foi chamado para assistir a um ensaio, pois ainda havia dúvidas quanto à unidade e ao conceito da obra - era chegada a hora da dramaturgia da cena.

A partir de uma visão geral da montagem se pôde ter um panorama onde era possível a identificação de lacunas, trechos com algum tipo de deficiência, redundâncias, equívocos, ausências e repetições, mas também de cenas marcantes, imagens fortes, achados cênicos. Caberia aos criadores montar a melhor partitura possível com os elementos disponíveis, e lançando mão de outros que estivessem ao seu alcance.

Identificados trunfos e problemas, o espetáculo foi sendo exibido cena a cena. Depois de cada trecho, Abreu e Júlio Maciel discutiam com a equipe e trabalhavam a cena como um todo, num processo de lapidação. Seqüências foram realocadas, trechos foram cortados, recomendaram-se ajustes cênicos e dramáticos e o coordenador da dramaturgia finalizou o texto escrito, como afirmou em entrevista:

Não redigi especificamente o texto final, porque eles produziram muito, muitas cenas. Eu alinhei essas cenas. Em algumas cenas propus algumas poucas modificações técnicas, dei um corpo às várias cenas que os dramaturgos tinham criado tendo em vista o tema que era bastante

⁶² Em relação a esse ponto, há alguma diferença com as montagens tradicionais? Não haverá nelas, também, um ponto ideal, ou quase, para que se abram os ensaios para o público opinar? Não se deve esquecer que crise e insegurança permeiam qualquer montagem teatral, mesmo as elaboradas nos moldes consagrados pela tradição. A única diferença, talvez, é que nessas últimas, em geral, existe um texto dramático servindo como referência.

Incluíram-se alguns textos que abordavam o drama dos caiowás-guaranis e introduziu-se uma nova personagem, misto de narrador e diretor de cena, com o objetivo de dar unidade ao espetáculo.

Assim, Abreu figurou quase como um *deus-ex-machina* na etapa final do processo de *Cx Postal 1500*, o que faz pensar em possíveis limites do processo colaborativo. Durante vários meses a equipe buscou uma composição conjunta a partir de sugestões individuais, grupais e reelaboração de sugestões alheias. Embora com graus diferentes de experiência teatral, todos encontravam-se num mesmo estágio em relação ao processo colaborativo: iniciantes. Por várias vezes o trabalho esteve próximo da crise e, se não tivessem o apoio e a referência por parte de Abreu, talvez o espetáculo não saísse, ou fosse adiado, ou resultasse numa sucessão de cenas precariamente agrupadas.

Propõe-se, então a questão: até que ponto o processo colaborativo é, em alguns casos, mais do que algo possível de ser realizado efetiva e satisfatoriamente, uma meta a ser seguida?

Cx Postal 1500 propôs um desafio ainda mais radical para uma equipe de iniciantes: o trabalho com vários dramaturgos ao mesmo tempo. O fato de ser uma oficina e não um grupo imprimiu um caráter de aprendizado que permite – e até pressupõe – a interferência de coordenadores. Abreu interveio até mesmo em alguns aspectos da direção na medida em que trabalhou, na finalização, com a dramaturgia dentro da cena já montada e não só no papel.

Recorrendo à figura de um narrador – que tentava “unir os fios” partidos ao longo da História, compartilhar com o público a perplexidade constante nos quinhentos anos de Brasil – Abreu propôs uma metáfora que dizia respeito também aos fios da própria montagem, à perplexidade diante do caos presente na encenação: os múltiplos elementos, personagens, veredas, abordagens, idas e vindas. Incluindo o drama contemporâneo dos caiowás-guaranis, conseguiu estabelecer uma ligação concreta entre o presente e o passado, acentuando ainda mais a proposta de reflexão que norteou a montagem desde o princípio. Dessa maneira, o coordenador conseguiu garantir a permanência das sugestões elaboradas pela equipe, juntando seus fios na busca de uma unidade.

Um grupo que se proponha trabalhar em processo colaborativo, mesmo que experiente em outras práticas de criação, e que não conte com a coordenação de ninguém, tende a passar pelas mesmas etapas de crise, dúvidas, abundância de material, dificuldade de seleção, pânico diante de uma platéia implacável. Embora não haja garantias, há possibilidade de que uma segunda ou terceira montagens levem a um processo mais seguro (em termos de confiança na chegada a um porto) e a um resultado mais próximo do pretendido.

⁶³ Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

3.3.1.3 A configuração do texto e o resultado final

O texto final de *Cx Postal 1500* configurou-se como um imenso painel da História do Brasil Colônia.

Enquanto o público entra, um grupo de índios toca e canta para um outro índio que está sentado no meio deles, imóvel, alheio a tudo. Quando todos estão acomodados, entra o Diretor de Cena e chama a atenção para o emaranhado de imagens, fios e histórias que será visto e pede ajuda ao público para “desatar o nó da perplexidade” na qual se encontram os brasileiros ante os 500 anos de descobrimento, e os espectadores, ante o que será visto. Ao Diretor de Cena, em sua posição onisciente, cabe dar informações históricas e também coordenar o desenrolar do espetáculo, dando ordens à iluminação, interrompendo a fala de personagens e corrigindo seu desempenho perante o fato narrado. Sua primeira intervenção é em relação aos índios que estão em cena – os caiowás-guaranis. Um deles está muito triste e, mais tarde, o público saberá por que. Em seguida, Maria, a portuguesa, pede para entrar em cena com Manoel, seu marido. Os dois estão em Portugal e se preparam para deixar o país, em busca de uma vida melhor. No meio da cena, um jesuíta se apresenta ao público. É uma moça que se vestiu de frade e também partirá para o Brasil. O Diretor interrompe o diálogo picaresco do casal, sob protestos de Maria, e dá ordens ao iluminador para dar foco a um outro índio, do século 16.

Rapaz entra falando em tupi e, em seguida, aparece um folião, fantasiado de índio, com uma garrafa de cachaça na mão e um apito na boca. Dá-se um diálogo recheado de nonsense entre uma figura do passado e seu simulacro de cinco séculos depois. A cena é invadida por um bloco de carnaval, seguido pelo índio “autêntico”, e um grupo “autêntico”, que arrasta consigo o folião. Num canto, aparece o degredado, que se apresenta ao público, seguido por Maria e Manoel, perdidos no meio do oceano, pois o navio naufragou. Segue um diálogo cômico, em que o casal ajusta algumas contas particulares, até que são novamente interrompidos pelo Diretor. Este faz uma retrospectiva histórica do extermínio de tribos no Brasil, preparando a próxima cena, em que se conta sobre os males que se abateram sobre a tribo e o alto índice de suicídios de seus jovens.

Diretor faz um sinal e entram em cena três jesuítas que, já no Brasil, perdidos na selva, conversam sobre seus temores e expectativas; fazem comentários sobre a nova terra. Diretor de Cena questiona a atitude de frei Mariano, a moça travestida de jesuíta e, em seguida, os frades são substituídos pelo grumete e o degredado, que contam sua história um para o outro. Ao saírem, são substituídos por Negro e Possuído, dois escravos fugitivos. Os dois param na clareira e fazem previsão sobre o futuro de sua raça no Brasil. Terminado o relato, continuam em sua fuga. Índios contam a Bernardo, o índio melancólico, o mito indígena da criação do mundo, na tentativa de dissuadir o rapaz do suicídio. Diretor de Cena, depois

de contar ao público como o caiowá encara o suicídio, chama à cena o bêbado Grazino Matoso que, falando em versos, ironiza os indígenas.

Entra o Folião, ainda bêbado, querendo saber onde está – este é o mote para uma série de comentários sobre o país e a atuação da Igreja. Ao voltarem os jesuítas, Grazino e Folião saem. Frei Mariano tenta ensinar uma índiazinha a falar português, ao mesmo tempo em que a catequiza, afetuosamente. Saem todos. Índiazinha volta com uma amiga, frei Gusmão também volta. Dá-se a cena em que o frei é “tentado” pela índia que, nua, se expõe a ele. Jesuíta foge, assustado. Imediatamente, atrás de uma galinha, entram uma índia e a portuguesa Maria, que irão disputar o bicho. Uma não entende o que a outra fala, as duas discutem. Depois de muita luta, Maria consegue pegar o bicho, que será servido num jantar oferecido por Manoel ao bispo Sardinha. Diretor interrompe a cena, em nome do bom gosto e do bom senso, chamando o que promete serem as duas últimas personagens até o final do espetáculo. Uma delas é uma jovem portuguesa cuja única saída foi a prostituição. O outro, é o bispo Sardinha, que entra carregado numa rede por dois negros, atravessa a cena e, sem proferir um palavra sequer, é ovacionado pela colônia. Os dois negros ficam e estabelecem um diálogo irônico sobre a situação do negro, misturando vocabulário e informações atemporais, numa ponte entre a colônia e o Brasil contemporâneo. Terminam sua intervenção com um rap, narrando o mito da criação segundo os africanos.

Os negros fogem. Entra Maria chamando por Manoel; o folião, ainda perdido; a jovem prostituta, os caiowás cantando e chamando por Bernardo; os três jesuítas e o bispo Sardinha, numa grande confusão de falas e movimentos. Diretor de Cena intervém, justificando para o público a desorganização resultante de um processo com tantas personagens. Fala da necessidade de síntese e de cortes, sob protestos de todos, e anuncia que, dali em diante, irá organizar a parte final do espetáculo.

Maria e Manuel têm sua última cena. Frei Navarro, o que mais despreza a cultura nativa, vê-se diante de um ritual indígena, no qual é instado a fumar e tem a revelação de que está, na verdade, possuído pelo demônio. Sai cambaleante, no que é substituído pela jovem prostituta que quer confessar suas aventuras e gozos ao Frei Gusmão – que revela ao público ter fugido de Portugal para escapar da luxúria. O destino da jovem é a loucura, o do frei, a eterna busca de sossego espiritual. Este é o mote da próxima cena, em que o bispo Sardinha, freis Mariano e Gusmão discutem os rumos da fé na colônia. Diretor interrompe a cena para que índios atuais continuem a narrativa sobre a criação. Na sequência, um longo diálogo entre o bispo e alguns índios do século 16, que usam frases do manifesto antropófago como argumento, precede a deglutição do jesuíta.

Tem início uma cena coral, onde blocos de índios e portugueses se desafiavam mutuamente por meio de músicas e frases, como torcidas de futebol. Até um americano dá o ar da graça, no final,

reivindicando a posse do Brasil. Terminada a cena, Bernardo, o jovem caiowá, conclui a narração do mito da criação. O Diretor toma a palavra e, no encerramento do espetáculo, pede desculpas ao público. Diz que continua perplexo porque, no meio de tantas comemorações ufanistas pelos 500 anos, aos caiowás-guaranis tem restado o suicídio.⁶⁴

Sem divisão explícita de cenas, as personagens, cerca de trinta, vão se revezando. Todas anônimas, à exceção do Bispo Sardinha, representam o contingente que formou a sociedade brasileira dos primeiros tempos. Sucedem-se momentos cômicos e trágicos; personagens atravessam a cena alheia, contestam a veracidade do que está sendo contado, dialogam com outras que fazem parte do futuro. Tal miscelânea é fruto das diversas vozes que compuseram o texto, seguindo os mais diversos estímulos, aplicando diferentes formas⁶⁵.

Dessa forma, o metateatro impõe-se desde a primeira fala do Diretor e, a certa altura, numa cena próxima do final do espetáculo, o processo se desnuda ante o público. Várias personagens, já conhecidas do espectador, invadem a cena com seus conflitos particulares, causando grande confusão:

DIRETOR	(COLOCANDO ORDEM) Um espetáculo com um tema tão vasto como este, requer alguma síntese, alguns cortes em histórias e personagens para o entendimento, ritmo, concisão e clareza. É normal que cenas mal estruturadas ou personagens com pouca profundidade sejam sacrificados no processo de criação do espetáculo.
MARIA	O senhor não se atreva!
FOLIÃO	Já que vim para o século XVI por um passe de mágica e pela idéia infeliz de algum dramaturgo, pelo menos me mande de volta antes de acabar minha história!
JOVEM	(DRAMÁTICA) Eu nem tive tempo de expor minha alma.
DIRETOR	Sim, eu compreendo, mas...
CAIOWÁ	Há dois dias o menino Bernardo não come, senhor. Está ficando fraco...
DIRETOR	Sinto muito! A vida pode conviver com milhões de histórias, um espetáculo, não! A partir de agora para que a platéia não se enfade, se é que já não se encontra enfadada, eu organizarei a parte final do espetáculo. Maria, capricha porque vai ser sua última cena. ⁶⁶

Nesta cena, pode-se notar que as próprias personagens estão confusas diante da história que está sendo contada, espelho da própria História. A confusão das personagens, por sua vez, espelha a confusão dos atores, do diretor e dos dramaturgos ao longo do trabalho. Assim, pode-se pensar que a figura do Diretor de Cena, tentando colocar ordem e conduzir a narrativa, representa, na verdade, o coordenador de dramaturgia e sua função ao longo do processo.

⁶⁴ Essa descrição tem como base o texto final, fornecido por Luís Alberto de Abreu e que está anexado ao presente trabalho. O espetáculo apresenta algumas diferenças em relação ao texto escrito – cortes e improvisações, por exemplo.

⁶⁵ No texto final, a diversidade poderá ser observada até mesmo nos tipos de formatação dos blocos, sinal de que foram escritos por diferentes pessoas e, depois de feita a dramaturgia da cena, conjugados pelo coordenador.

⁶⁶ Trecho do texto final, fornecido à autora por Luís Alberto de Abreu.

Outro recurso utilizado por Luís Alberto de Abreu, para dar unidade à narrativa e fazer a ligação entre o descobrimento e a contemporaneidade, foi o grupo de índios caiowás-guaranis. Essas personagens abrem o espetáculo com seu canto, e tomam, esporadicamente, o foco da cena. O alto índice de suicídios daquele povo, amplamente noticiado pela imprensa da época, motivou o dramaturgo a utilizá-los para uma reflexão ainda mais concreta a respeito da situação a que chegaram os povos indígenas ao fim de 500 anos.

No que se refere à estrutura, pode-se identificar por volta de vinte cenas – aqui definidas pela troca de personagens e assunto abordado. A ligação entre elas ora é narrada e comentada pelo Diretor, ora é anunciada pelas próprias personagens, no diálogo dramático. Também podem ocorrer “invasões” de cena pelas personagens do bloco seguinte. Seja qual for o recurso, há sempre alguém no espaço cênico, de modo que as passagens entre um fragmento e outro ocorrem sem interrupções.

Uma espécie de aldeia foi criada pela equipe de cenografia - a platéia ficou disposta frente a frente, em arquibancadas, em dois lados do espaço cênico. O chão foi coberto por serragem e os muitos bambus fincados no chão criavam a ilusão de uma floresta e representavam o solo brasileiro. O além-mar e o Atlântico estavam dispostos numa elevação, localizada numa das extremidades do corredor formado pelas arquibancadas. Era esse também o lugar do Diretor de Cena. Por fim, na outra extremidade, repleta de bambus localizava-se a aldeia caiowá-guarani.

A estréia ocorreu em 27 de janeiro do ano 2000 e o espetáculo permaneceu em cartaz até o mês de abril do mesmo ano, no Galpão Cine Horto.

3.3.2 A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de *Cx Postal 1500*

É preciso destacar o papel da imprensa na divulgação de obras e de procedimentos que se propõem a alterar o quadro de produção vigente. Ao se considerar o resultado, sem que se destaque, de algum modo, a maneira como foi alcançado, despreza-se todo um esforço de mudança. Principalmente em se tratando de novos processos de trabalho.

Um espetáculo realizado em processo colaborativo tem, eventualmente, tantas qualidades e defeitos quanto qualquer outro. O que faz a diferença é o modo com que se chegou até ele. E isso precisa ser considerado para que se compreendam os ditos defeitos e qualidades, para que se evitem comparações injustas. E também para que novos processos sejam disseminados e possam, quem sabe, renovar a cena.

A imprensa noticiou a primeira temporada, mas as outras apresentações, feitas em locais

diversos, não tiveram a mesma cobertura. Dos comentários feitos a respeito do espetáculo, interessam aqui os que se referem à dramaturgia e à maneira como foi elaborada, por se tratar de uma primeira experiência “oficial” com processo colaborativo em Belo Horizonte.

Das catorze matérias fornecidas pelo grupo para essa pesquisa, menos da metade comenta o processo de construção do espetáculo e, quando o faz, em geral, é de forma breve e tão somente ilustrativa.

Tome-se como primeiro exemplo uma pequena matéria publicada no jornal Hoje, em 1º de janeiro de 2000, dando conta de uma série de estréias teatrais em Belo Horizonte. Os dois últimos parágrafos foram dedicados a *Cx Postal 1500* e o autor, tratou de esclarecer:

(...) *CXP 1500* definiu seu texto em esforço coletivo: os novos dramaturgos escreveram paralelamente aos ensaios dos atores, desde março passado. ‘É a maior conquista do Oficinão - que já realizou *Noite de Reis*, dirigido por Chico Pelúcio -, o maior diferencial’, acredita [Júlio] Maciel [diretor]. (Anunciação, 1 jan 2000).

Sendo um dos componentes do núcleo de dramaturgia do Galpão Cine Horto, Miguel da Anunciação pôde dar o devido crédito à dramaturgia e revelar um pouco do processo de construção do espetáculo.

Quando da estréia, o Diário do Comércio, fez um resumo da proposta e noticiou:

(...) Um dos mitos da criação do povo guarani é o ponto de partida de um épico que funde pequenas trajetórias, tendo como centro personagens anônimos. De repente, atores e platéia estão no mesmo barco: como contar uma história chamada Brasil? Para onde ir? A perplexidade gerada pela busca de uma síntese quase impossível leva essa ‘nau’ para muito além de uma mera data comemorativa.

(...) A novidade é que a peça é fruto também da primeira turma da Oficina de Dramaturgia, cujos integrantes são os responsáveis pelo texto. A coordenação da oficina é de Luís Alberto de Abreu (São Paulo), autor de 37 peças entre dramas, comédias e monólogos. Convidado pelo Grupo Galpão para a tarefa, Luís envolveu-se de corpo e alma no ‘processo colaborativo’ do Oficinão, junto aos professores Ítalo Mudado e Bete Penido. O trabalho contou também com uma assessoria acadêmica de pesquisa histórica, formada por professores da Universidade Federal de Minas Gerais. (27 jan 2000)”

O autor da matéria, não creditado, parece ter tido conhecimento do processo por outros meios que não apenas os *releases* mandados à imprensa. Além de apresentar uma síntese até certo ponto interpretativa do espetáculo, citou o núcleo de dramaturgia e assumiu a denominação processo colaborativo, embora não tenha sido claro em sua definição – dá a entender que foi um processo entre Abreu e os professores.

Carla Leandra Linhares, em 8 de março de 2000, no Diário da Tarde, logo após uma síntese do trabalho, diz que ele foi realizado

Reunindo atores profissionais de Belo Horizonte, Ribeirão Preto, Porto Alegre, Santa Catarina, Argentina e Venezuela, que escreveram o texto, criaram os cenários e figurinos e produziram todo o espetáculo (...)

Ao longo da matéria, Carla menciona o texto sem creditá-lo, uma vez sequer, ao núcleo de dramaturgia, o que reitera o comentário inicial de que tudo foi criado pelos atores, como pode ser verificado nos trechos abaixo:

(...) há toda uma preocupação em associar imagem e expressão verbal, a partir das quais resulta o efeito dramático dos diálogos. A conjugação dos aspectos emocionais, psicológicos e sociais faz com que o espetáculo ganhe dimensões universais, seja pela sua capacidade de discutir as relações de sujeição diante da hegemonia estrangeira, seja pela aceitação dos papéis sociais impostos pela ideologia burguesa tradicional.

Assim é que os diálogos simples e objetivos tornam-se revelações, que emergem tal qual a consciência dos sentimentos das personagens, todas anônimas, mas que não se reduzem à simples reprodução de estereótipos com suas condutas previsíveis. (Linhares, 8 mar 2000).

Já o semanário *Pampulha* do final de janeiro de 2000, ao contrário, creditava o texto tão somente ao núcleo de dramaturgia:

No enredo, uma diretora, interpretada por Bete Penido, tenta encenar uma peça sobre os 500 anos do Descobrimento. Nessa metalinguagem, a diretora funciona como fio condutor da montagem construída a partir de fragmentos narrativos envolvendo personagens anônimos criados pelos dez participantes da oficina de dramaturgia.

No mesmo *Pampulha*, em abril do mesmo ano, Paulo Campos criticou o espetáculo e apontou a figura da narradora como desnecessária, já que sua presença quebrava o ritmo da cena, impedindo o espectador “de embarcar na história proposta.” O comentário continuava, finalizando com um crédito, ainda que não muito positivo, à dramaturgia:

O recurso da metalinguagem (a história dentro da história) também não funciona com eficiência como em outros meios. (...) Prova de que, se a oficina de atores avança a passos firmes, a de dramaturgia ainda tem muito o que aprender. (29 jan 2000).

Nada foi comentado em relação ao processo de construção, como se o leitor já soubesse o que é o Oficinão, e que ele comporta, no mínimo, esses dois núcleos. Pouco esclarecedora foi também a matéria publicada em janeiro pelo *Hoje em dia*. A jornalista pede ao diretor que comente o processo, sem descrevê-lo ao leitor:

Durante a feitura do espetáculo, pipocaram divergências. ‘Como todo processo criativo, aliás. Foi um processo difícil de colaboração mútua, mas o importante é que sempre soubemos lidar com os atritos. E acho que o resultado é uma síntese do pensamento de cada um’, assegura o diretor. (Cassese, 27 jan 2000).

Mais adiante, Patrícia Cassese continua citando Júlio Maciel e algumas características do processo colaborativo (dificuldade de seleção de material, descartes, mudanças):

Maciel só lamenta que, para não alongar a duração, muita coisa ficou de fora da encenação. ‘Nossa maior dificuldade foi sintetizar idéias. Depois de um ano de criação, tínhamos um volume de textos suficiente para uns quatro espetáculos. Muitos personagens e situações foram abandonados, outros mudaram de características.’ (Idem).

Mais uma vez, não se descreve o processo, ao contrário de Pedro Guimarães que, n’*O Estado de Minas* de 27 de janeiro, dá algumas informações:

Na verdade, ‘CX Postal 1500’ é o resultado de duas oficinas promovidas pelo grupo Galpão, a de atores, que forneceu os 19 integrantes do elenco da peça, e a de dramaturgia, cujos alunos escreveram trechos dos textos a serem encenados.

Pedro não comentou quais os textos escritos pelos dramaturgos e nem revelou, no caso, quem teria escrito os outros trechos. Na sequência, o jornalista complementa que “muitas personagens foram criadas e tiveram seu perfil pesquisado pelos próprios atores.” Fala sobre a pesquisa realizada e como ela interferiu na criação das personagens:

a base histórica forneceu alimento para a criação de tipos fictícios e figuras anônimas, apesar de todos eles representarem uma classe de indivíduos ou grupo racial. A única personagem real é o bispo Sardinha, figura bastante conhecida por ter sido devorado pelos índios aimorés. Até um turista do século XX, um bêbado desgarrado do carnaval carioca idealizado pelo professor Ítalo Mudado, dá as caras num dos momentos mais engraçados do espetáculo. (Guimarães, 27 jan 2000).

Por se tratar, talvez, da primeira experiência colaborativa em Belo Horizonte, a cobertura dada pela imprensa a *Cx Postal 1500* não foi suficiente para esclarecer o processo e, muito menos, para fixar o termo. Isso só veio a ocorrer, pouco a pouco, com *Um trem chamado desejo*.

3.3.3 Desdobramentos da montagem – a continuidade do núcleo de dramaturgia

Após a experiência com o *Cx Postal 1500*, o núcleo de dramaturgia escreveu ainda *Por toda a minha vida*, *Cães de palha* e *O homem que não dava seta* – todos em processo colaborativo. Alguns dramaturgos participaram de todos os processos, outros saíram e voltaram, novos integrantes foram incorporados à equipe. Abreu comenta que, no processo de *Por toda a minha vida*, uma investigação em torno do melodrama, o seu trabalho foi muito menor.⁶⁷

Na terceira experiência com o processo colaborativo no Oficinão, duas atrizes que haviam participado do primeiro processo, resolveram experimentar o outro lado, criando o texto. O ponto de vista mudou completamente. *Cães de palha*, também dirigido por Julio Maciel, contou com a dramaturgia de Ana Régis e Nina Caetano, uma jesuíta e uma indígena do *Cx Postal 1500* que, dessa vez, deveriam defender a todo custo suas criações dramatúrgicas perante um elenco de jovens atores e um diretor, agora mais experiente no processo colaborativo e, portanto, mais exigente.

Vale a pena citar um trecho de outro depoimento/desabafo de Ana Régis, agora a respeito de sua atuação como dramaturga em *Cães de palha*:

Quanto ao processo de escrita, eu diria que o meu maior trabalho foi defender o meu trabalho, quer fosse justificando-o, quer fosse explicando-o. Diferentemente do ator que, ao apresentar uma proposta em cena, através de um improviso, tem uma resposta imediata do diretor se aquilo foi válido, ou não, em função do imediatismo que a cena oferece, o dramaturgo que apresenta o seu trabalho em uma folha de papel ou disquete, tem como obrigação, por mais que o texto se utilize de rubricas (que normalmente são ignoradas por diretores e atores) para ter uma dimensão cênica, o dramaturgo ainda assim tem de discutir o texto, o que, na maioria das vezes, é bastante produtivo, embora possa ser também desgastante.⁶⁸

O homem que não dava seta foi a última experiência do Núcleo de Dramaturgia no Oficinão e a primeira montagem apresentada também fora do Estado.

Em 2003 o projeto girou em torno de *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca - um texto já pronto e consagrado a basear os trabalhos. A edição de 2004 resultou no espetáculo *In memoriam*.

⁶⁷ Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

⁶⁸ Depoimento concedido à autora, por escrito, em 2001, referente ao espetáculo *Cães de palha*.

Dirigido por Chico Pelúcio, Júlio Maciel e Lydia Del Picchia, foi escrito pelo ficcionista mineiro Luís Giffoni, em processo colaborativo.

O trabalho pioneiro de *Cx Postal 1500* estimulou o Grupo Galpão a criar, nos mesmos moldes, *Um trem chamado desejo*.

3.4 O processo colaborativo em *Um trem chamado desejo*

Depois de vários espetáculos com um tempo relativamente longo de pesquisas e ensaios, o Grupo Galpão queria realizar uma produção de intervalo, algo mais leve, mais curto, enquanto pensava numa próxima montagem mais alentada.

A idéia era que o espetáculo fosse um *pocket show* musical, algo breve, que motivasse o elenco a tocar e a cantar de maneira mais elaborada que nos espetáculos anteriores.

O grupo definiu então um universo temático constituído de um triângulo amoroso, traições e a figura do “corno”, o marido traído. Partiu-se para uma pesquisa musical em torno de Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, entre outros. O teatro mineiro dos anos trinta e quarenta pareceu ser um ambiente propício para a trama, ainda mais por coincidir com a fase em que o cinema surgia como o grande inimigo do teatro. Estavam, dessa forma, delineados alguns caminhos para o projeto, e a pesquisa foi encaminhada.

Chico Pelúcio descreve alguns motivadores do processo:

O que nós vamos contar? Vamos contar a história dos músicos que estão tocando... Aí a coisa vai evoluindo até chegar na idéia, até querer um espetáculo, chamar o Abreu, e decidir virar mais do que um *pocket*. A idéia foi evoluindo e, não seriam mais músicos, poderia ser uma companhia... A coisa foi como acontece sempre: passo a passo, quebrando a cabeça, acontecendo...⁶⁹

Não seria a primeira vez que os atores do Grupo Galpão se proporiam a construir um espetáculo sem um texto para seguir “à risca”. Suas experiências com a criação coletiva, os *workshops* e o dramaturgista Cacá Brandão davam, de certa forma, uma tranquilidade quanto à tarefa de criar cenas a partir de si mesmos e de sua pesquisa. Os anos de estrada e uma temática bastante próxima de sua realidade também pareciam constituir uma espécie de terreno conhecido.

⁶⁹ Entrevista concedida por Chico Pelúcio à autora, em janeiro de 2003.

Dentre os profissionais convidados, Luís Alberto de Abreu vinha de sua experiência com a dramaturgia de *Cx postal* 1500, de seu trabalho junto à Fraternal Companhia de Artes e Malasartes, de São Paulo, à ELT de Santo André e ao Teatro da Vertigem, onde o processo colaborativo já era pesquisado desde princípios da década de 90.

Márcio Medina, cenógrafo e figurinista, era também conhecido do grupo, pois havia trabalhado no espetáculo *Partido*. O maestro e compositor Tim Rescala chegou ao Galpão trazido por Chico Pelúcio, que havia dirigido um musical de sua autoria. Os iluminadores Wladimir Monteiro e Alexandre Galvão fazem parte do grupo e acompanharam o processo desde o início. Como havia a intenção de incluir um curta-metragem no espetáculo, também foram chamados dois profissionais da área de cinema. O restante da equipe já havia trabalhado em outras montagens e ficou responsável pela preparação corporal, vocal e musical do elenco.

Portanto, as perspectivas de uma criação em processo colaborativo pareciam as melhores possíveis – todos experientes, competentes e dispostos a dialogar. Havia uma idéia básica, improvisações e sugestões de encaminhamento de um texto. O quadro parecia tranquilo: uma peça curta, simples, de rápida elaboração, fácil transporte e com versatilidade para apresentações nos mais diversos locais – uma espécie de produção de entressafra, para o aperfeiçoamento musical dos atores.

Tudo teria saído conforme o almejado. Não fosse justamente o fato de serem todos experientes, competentes e dispostos a dialogar.

3.4.1 O processo de criação

Os trabalhos anteriores com Cacá Brandão em *Romeu e Julieta*, *Um Molière imaginário* e *Partido* haviam proporcionado ao Galpão a experiência da criação do texto durante o processo de ensaios. De maneira diferente da criação coletiva, onde o responsável pelo texto (Eduardo Moreira) também participava do espetáculo ou, de certa forma, “alinhavava” os textos criados pela equipe – nas três peças citadas havia alguém determinado especificamente para acompanhar os ensaios, anotando soluções surgidas, propondo encaminhamentos.

Em *Romeu e Partido* a direção tanto cênica quanto dramaturgica esteve a cargo dos encenadores. As muitas contribuições oferecidas por Brandão visavam a atender à intuição ou ao claro propósito de Gabriel Villela e Cacá Carvalho. Havia, sim, a incorporação de muitas propostas surgidas nos ensaios, mas estas tinham sempre a intenção de cumprir um traçado que estava definido ou apenas se delineando na cabeça dos dois diretores.

Ao que parece, em *Um Molière imaginário* o dramaturgista teve mais autonomia de vôo no sentido de criação dramática. Brandão, em seu diário de trabalho da peça, anota em 31 de outubro de 1996: “Hoje é o ‘Dia das Bruxas’. Bom dia para começar a escrever o diário de uma montagem que já me envolve e ao diretor, diuturnamente, há mais de um ano e ao grupo, há três meses. (Brandão, 2003, p. 16).

Um texto base foi oferecido ao grupo e, no decorrer do processo, foi sendo alterado de acordo com as propostas surgidas na cena. A direção de Eduardo Moreira, não sendo tão verticalizada, esteve mais aberta às contribuições dos parceiros.

Um trem chamado desejo, por sua vez, contaria com a direção de Chico Pelúcio, a colaboração dos atores, e a participação de alguém especificamente designado para o texto. A dramaturgia não seria submetida à direção, mas também não ditaria o texto a ser levado à cena. Dessa forma, a experiência criativa acumulada pelo grupo, aliada à dos profissionais envolvidos garantiria a consecução da obra nos moldes colaborativos.

Todo o material levantado nas pesquisas foi encaminhado aos colaboradores. O dramaturgo debruçou-se especialmente sobre espetáculos de circo e teatro mineiros no século 19, e da História e formação de Belo Horizonte. Isso, aliado a seu estudo de tipos populares, constituiu-se importante material de base para a elaboração da dramaturgia.

3.4.1.1 *Workshop para uma Pocket Opera*

Decidido o que queria para seu próximo espetáculo, encaminhado o material de pesquisa, o grupo apresentou a idéia ao dramaturgo, ao cenógrafo e ao diretor musical sob a forma de cena. Pode-se ter uma idéia da apresentação acompanhando um trecho do roteiro escrito, quase uma transcrição do *workshop*, enviado ao dramaturgo em duas partes. A primeira constava de uma relação de 14 cenas, à moda de um esquema de entrada e saída de atores, sob o título de *POCKET – roteiro para Workshop*⁷⁰:

CENA 1

S. Coisinha montando cenário

CENA 2

Chegada de Madeira

Madeira e S. Coisinha

CENA 3

Chegada de Florisbela

Madeira e Florisbela

⁷⁰ O documento foi enviado ao dramaturgo via internet, em 2000.

CENA 4
Chegada de Meireles e Praxedes
Madeira, Florisbela e Meireles
Meireles

CENA 5
Chegada de Abigail
Abigail

CENA 6
Chegada de Lindinha e Fofinha
Chegada de Praxedes e S. Coisinha
Lindinha, Fofinha e Praxedes

CENA 7
Chegada de Gracinha
Lindinha, Fofinha e Gracinha

CENA 8
Chegada de Sandoval
Gracinha e Sandoval

CENA 9
Camarim

CENA 10
Preparação para o início do show
Chegada de Provisório

CENA 11
Show da Cia.

CENA 12
Final do show
Chegada de Sandoval

CENA 13
S. Coisinha montando o cenário

CENA 14
Camarim

O documento traz na sequência um roteiro mais detalhado, quase um pré-texto. Nele, o grupo apresenta personagens e seus intérpretes, sugere diálogos, rubricas e músicas que, sendo de época, servem como indicação de tema ou gênero. Um trecho ilustra a descrição das personagens e o que pôde ser visto nas duas primeiras cenas do *workshop* apresentado ao dramaturgo: ⁷¹

⁷¹ Adotaram-se para estudo as duas primeiras cenas da peça, levando-se em conta os seguintes critérios: trata-se da apresentação de algumas personagens, o que situa melhor o leitor que não conhece o texto nem assistiu à montagem; apresenta-se o mote do amor e da traição, que vai percorrer praticamente todo o espetáculo. Selecionar trechos outros,

PERSONAGENS:

S. Coisinha – “Faz tudo” da Cia. (Paulo André)
Madeira – Maestro; caso de Florisbela (Beto)
Ana Florisbela – Cantora, mulher de Meireles (Inês)
J. Meireles – Principal ator da Cia., marido de Florisbela (Eduardo)
Praxedes – Ponto (Toninho)
Abigail – pianista, violinista (Fernanda)
Fofinha – corista, gêmea de Lindinha (Lydia)
Lindinha – corista, gêmea de Fofinha (Teuda)
Gracinha – trombonista, caso de Sandoval (Simone)
Sr. Sandoval – Dono da Cia. (Arildo)
Provisório – Saxofonista (Chico)
(...)

CENA 1 – S. COISINHA

S. Coisinha toca o 3º sinal, apaga a luz e começa a montar o cenário do “Pocket-show”. Entra com estantes e instrumentos, coloca tudo em seu lugar, sempre com um interesse especial pelo trombone de D. Gracinha, até que em um momento pega o trombone e fala:

S. COISINHA : Boa Noite D. Gracinha. Fiquei muito contente após ter aceito meu convite para ir ao cinema. Bonito vestido D. Gracinha!

E começa a cantar: “Boa noite amor...”

(Ao final da música, entra Madeira)

CENA 2 – S. COISINHA E MADEIRA

MADEIRA:	Boa tarde, Seu Coisinha!
SEU COISINHA:	Boa tarde, Sr. Madeira !
MADEIRA:	O senhor me parece mais feliz hoje! Viu algum passarinho verde?
COISINHA:	É... Feliz, sim senhor. Hoje temos duas sessões e... bem... Tenho certeza de que hoje teremos um bom público, será a melhor casa do mês.
MADEIRA:	Estamos precisando mesmo. Este mês a coisa não foi nada boa. Eu creio que deveríamos modificar o repertório, introduzir números novos, músicas mais animadas, samba maxixe, requebrado... Do jeito que a coisa vai...
COISINHA:	A coisa não vai aí, senhor. Aí é o lugar de D. Gracinha.
MADEIRA:	Escute, Seu Coisinha. Dona Florisbela deve estar chegando. Vamos ensaiar um número novo! Precisamos de concentração. Cuide para que ninguém nos perturbe.
COISINHA:	Sim, senhor, Sr Madeira.
MADEIRA:	E se ela trazer o Otelinho, cuide para que ele não acorde.. Ah, e por favor, Seu Coisinha deixe os meus sapatos brilhando para as récitas de hoje.

implicaria em localizar a situação e as personagens para o leitor, bem como antecedentes da cena, o que poderia tornar confusa a abordagem.

COISINHA: Sim, senhor, Sr Madeira. Sapatos brilhando, sim senhor. Sr Madeira, me desculpe a liberdade, não é do meu feitio importunar as pessoas, mas como o senhor sabe, há dois meses que o Sr Sandoval não nos paga. As coisas têm ficado difíceis para mim. Será que o senhor não teria 10 mil réis para me emprestar? Pago assim que o Sr Sandoval...

MADEIRA: Para que o senhor quer 10 mil réis? O senhor nunca sai deste teatro. Não tem família.

COISINHA: Ora Sr Madeira, eu não pergunto ao senhor porque quer os sapatos brilhando ou porque vive limpando o “salão” com o dedo mindinho... Eu tenho minhas obrigações contas a pagar e...

MADEIRA: Obrigações... contas... sei. Não Seu Coisinha, não. Eu não tenho 10 mil réis para te emprestar.

COISINHA: Está certo Sr. Madeira. Muito obrigado mesmo assim. Eu vou falar então com o Sr Meirelles. Tenho certeza que tendo com ele a conversa certa ele não me negará míseros 10 mil réis. O Sr Meirelles é homem de muito bom coração e depois...

MADEIRA: Assim que o Sr. Sandoval nos pagar eu lhe dou 20 mil réis, está bem?

COISINHA: Oh! Muito obrigado Sr Madeira, muito obrigado. 20 mil réis! Quanta gentileza. Mas é que eu preciso de algum para agora, eu vou fala com o Sr. Meirelles, ele não vai negar...

MADEIRA: Não! Seu Coisinha , aqui eu tenho 2 mil réis. Toma! Eu acho que vai ajudar...

COISINHA: Vai ajudar sim senhor. Muito obrigado Sr. Madeira. Assim que eu receber eu...

MADEIRA: Não se preocupe em pagar Seu Coisinha, preocupe apenas em ser discreto...

COISINHA: Ah! Esteja tranqüilo senhor. Discreto, sim senhor! Muito obrigado Sr. Madeira! E que Deus o proteja.

(MADEIRA FICA SOZINHO EM CENA E COMEÇA A ENSAIAR UMA MÚSICA; CANTA: “O DIA EM QUE ME QUEIRAS ” ; ANA FLORISBELA ENTRA E O VÊ CANTANDO)

CENA 3 – MADEIRA E ANA FLORISBELA

MADEIRA: Por que você não foi ao nosso encontro ontem?

ANA FLORISBELA: Me perdoe querido, mas não pude comparecer, Eu expliquei no bilhete...

MADEIRA: Que bilhete?

ANA FLORISBELA: Que eu deixei no seu camarim...

MADEIRA: Cebolas! Não achei. Fiquei com o coração em frangalhos.

ANA FLORISBELA: Meu bombom...

MADEIRA: Meu suspiro...

ANA FLORISBELA: Você é tão lindo, tão romântico ... Mas preferi não arriscar. O Meireles com suas aulas de fisiologia da paixão, me solicitou novamente para demonstrações de morte morrida e morte matada! Não tive jeito.

MADEIRA: Ah! Meireles! Esta situação está me deixando louco! Por você sou capaz até de matar!

ANA FLORISBELA: O que é isto, Madeira? Não me faça tomar medo de você também. Pense em mim, pense no nosso...no meu pequeno Otelô! Assim não quero...

MADEIRA: Não Ana Florisbela! Vamos mudar o rumo da conversa...

ANA FLORISBELA: Que tal, resgatar um antigo número que eu fazia no Grande Circo Família May? Eu adentrava a ribalta, vestida de uma singela borboleta, com uma enorme cobra sucuri enrolada pelo corpo ... eu arrancava aplausos da platéia, os estudantes iam ao delírio, o número era excepcional Madeira! Foi neste número que o Meirelles me conheceu ...

MADEIRA: Ai, Meirelles! Não Ana Florisbela, vamos continuar a ensaiar a minha música! Eu a compus especialmente para você! Vai ser um sucesso!

ANA FLORISBELA: Você acha mesmo? Estou nervosa. O Meirelles diz que eu tenho de trazer algo dramático nos meus números.

MADEIRA: Você vai trazer para a ribalta o tipo mais brejeiro do Brasil!

ANA FLORISBELA: Úú! Estou bem? Bem realista? Acho que nasci para este tipo de papel! Vamos ensaiar, porque o Sr. Sandoval vai adorar encher as burras de dinheiro com o nosso número. Ai, Madeira, Machado ainda vai ouvir falar de mim!

MADEIRA: Quem é este Machado?

ANA FLORISBELA: Minha terra natal, Meirelles! Oh! Madeira!

(CANTAM: “MORENINHA LINDA, MORENINHA BOA...”; O NÚMERO É INTERROMPIDO POR MEIRELES E PRAXEDES QUE ENTRAM NA CENA CONVERSANDO ANIMADAMENTE)

Como se tratava também de um *workshop* de cenário, esboçou-se ali o que o grupo imaginava. Segundo a atriz Lydia Del Picchia, que interpretou a personagem Fofinha, a primeira idéia do cenário havia surgido em um *workshop* anterior, dirigido pela atriz Simone Ordones. A idéia era que tudo se passasse “dentro de um quadro, uma moldura, como se a história estivesse pendurada na parede, como uma lembrança.”⁷²

A sugestão era que a maior parte do espetáculo transcorreria nas coxias de um teatro. Alguns praticáveis seriam colocados na parte posterior, os objetos de cena seriam reais e não estilizados ou simbolizados – cadeiras, estantes, instrumentos, figurinos. Um painel no fundo (no caso do *workshop* uma cortina escura) apresentava recortes transparentes que, sob a incidência de luz, deixavam ver os atores tocando seus instrumentos nos trechos musicais, observando situações antes de entrar em cena, e assim por diante.

Para isso, a iluminação já havia sido elaborada com os atores e as dificuldades puderam ser solucionadas ao longo do processo. Por exemplo, tal proposta de cenário – que foi mantida por Márcio Medina – pedia uma “luz de serviço”, usada pelos atores quando ensaiam. Então, Wladimir e Alexandre tiveram de experimentar diversas maneiras de transformar uma simples luz de serviço em luz de serviço cênica.⁷³

Com relação à trilha musical, ficou demonstrado que cada personagem teria seu número, fosse cantando, fosse dançando; que a música traduziria/complementaria a situação, e que os próprios atores seriam os instrumentistas.

3.4.1.2 O dramaturgo entra em cena. Roteiro, improvisações, texto – colaborações mútuas

Tendo pesquisado, assistido ao *workshop*, conversado com a equipe, e de posse do roteiro

⁷² Depoimento concedido à autora em 9 de maio de 2005.

⁷³ Depoimento concedido à autora por Wladimir Monteiro, Alexandre Galvão e Lydia Del Picchia, em 26 de abril de 2005.

escrito, Luís Alberto de Abreu elaborou um enredo (sinopse), apresentando uma sugestão de história. Esse enredo foi baseado nas sugestões encenadas e registradas pelo grupo, de idéias próprias e de elementos dramaturgicos que julgava necessários. O documento recebeu o título de “*ENREDO pocket*”:

A Companhia de Teatro Musicado Alcantil das Alterosas não anda muito bem das pernas. O País está em crise, a economia está em crise, o teatro está em crise e dentre todas essas crises a do Alcantil é a maior. A Companhia já teve alguma glória, há tempos, quando “mambembava” pelo interior (e mesmo quando se fixou num bairro afastado do centro) mas agora o público rareia e a trupe mal ganha para a subsistência. Depois de considerarem a dissolução da Companhia, convenceram o empresário Sandoval a tentar uma última cartada: a montagem de uma revista musical chamada “De Curral Del Rey a Belo Horizonte”, de autoria de Praxedes, ponto da Companhia. Os atores repassam os principais números musicais pouco antes da estréia e nesse ensaio percebe-se no elenco tanto conflitos pessoais quanto conflitos relacionados à própria visão teatral e à condução da Companhia. Estréiam a revista com um grande número de abertura. Ao fim do número percebem que os poucos gatos pingados presentes foram embora. A desolação é transformada em euforia, não sem custo e conflito, quando o empresário Sandoval consegue convencer o elenco a fazer um filme. O assunto do filme – a questão do corno e do adultério - tem certa simetria com a vida real do elenco o que provoca algum mal estar logo superado em razão do objetivo maior que é chegar as telas. Os atores são ensaiados com dificuldade em razão da nova linguagem artística. No dia da estréia do filme, Sandoval reúne o elenco para um comunicado: foi compelido, em função do gosto do público, a incluir, na película, alguns atores famosos, em algumas pequenas cenas. Na projeção do filme o elenco percebe que foi substituído na maioria das cenas ficando apenas com a figuração. Após imensa discussão que termina com a destruição do projetor, o elenco em respeito ao público presente resolve encenar o restante do filme, fundindo o assunto do filme com a própria história da Companhia.

Percebe-se que, como o *workshop* abordou apenas até a cena do cinema – comentários do elenco sobre as filmagens – Abreu deu prosseguimento e conclusão à trama. Enquanto estrutura, o enredo permaneceu o mesmo durante todo o processo.

Na seqüência, Luís Alberto de Abreu elaborou um *canovaccio* – roteiro de ações detalhado, cena a cena, uma sugestão de desenvolvimento do texto a partir do que fora proposto no enredo. Um detalhe importante: o documento recebeu o nome de “*CANOVACCIO Um big, extra large pocket*” – sinal de que a idéia original de se fazer uma peça curta mostrava-se cada vez mais distante.

O trecho a seguir, referente às duas primeiras cenas apresentadas pelo grupo no *workshop*, dá uma idéia do que permaneceu das sugestões do grupo e dos acréscimos sugeridos pelo dramaturgo:

CENA 1

Seu Coisinha, um velho figurante e contra-regra da Cia de Teatro Musicado Alcantil das Alterosas prepara o palco para a estréia que acontecerá mais tarde. Ele tem uma ligação quase fetichista com relação ao teatro. Gosta das cadeiras, dos instrumentos musicais, das cortinas, da maquinaria, gosta até das pulgas e do cheiro velho, às vezes de mofo, que impregna o teatro. O cheiro é de arte, dos fantasmas que habitam os velhos tablados. Seu Coisinha abre a caixa do trombone carinhosamente e revela seu amor por Gracinha, a trombonista. É um amor “sui generis”, que não pode ser sensual em razão de sua idade e insiste em não ser

platônico. Lamenta ter perdido a potência sem perder o desejo. Lembra-se rapidamente de seu tempo de figurante e factótum de circo mambembe no começo do século.

CENA 2

Entra o maestro e compositor Madeira. Coisinha dirige-se pressuroso a ele e pergunta-lhe, com algum malícia sobre Gracinha. Madeira responde-lhe irritado que não quer mais uma amante na Companhia. Estranha o empenho de Coisinha em querer arrumar-lhe amantes já que este foi seu pombo-correio entre Madeira e Florisbela, mulher de Meireles. Coisinha confessa-lhe que foi um grande amante no passado, por isso lhe admira. Madeira retruca que ser amante é um árduo trabalho e que pensa que, às vezes, é melhor ser corno, que é a vocação natural do homem. Coisinha pede-lhe dinheiro emprestado e ao ouvir a negativa, espertamente insinua que vai pedir a Meireles, marido de Florisbela, amante de Madeira. Este acaba lhe emprestando. Madeira pergunta por Florisbela. Esta surge com uma postura de mulher fatal e tem início uma cena musical na qual a música é tocada por Coisinha, Madeira e Florisbela. A cena começa com Florisbela representando uma princesa oriental que tenta conquistar o sultão de todas as arábias, sultão já velho e cansado de satisfazer tantas concubinas. A princesa, a custo, consegue conquista-lo quando, dançando um maxixe ou samba, revela-se uma morena brasileira de Governador Valadares que foi aos Estados Unidos e acabou vendida como escrava branca para o Oriente Médio.

Pode-se notar que, na sugestão apresentada como primeira cena, o dramaturgo acrescenta ao esboço do *workshop* dados de ação e de composição da personagem Seu Coisinha - alguns desses elementos serão aproveitados pelo diretor musical na canção de abertura. Abreu mantém o amor do contra-regra pelo teatro, acrescenta erotismo na sua paixão por D. Gracinha e dá a ele um passado. Como poderá ser visto adiante, Abreu irá lançar mão de Lopes (anteriormente chamado Provisório) para transformar a primeira cena numa espécie de prólogo.

Na segunda cena apresentada no canovaccio, Abreu sugere que Seu Coisinha é o cupido da companhia, reforçando sua malícia. Mantém a chantagem entre as personagens, o pedido de dinheiro, e adianta a chegada de Florisbela, antes reservada à cena 3, abordando a traição. Finalmente, sugere o tema musical a ser desenvolvido – a princesa oriental que é, na verdade, uma mulata.

Percebe-se ao longo do canovaccio que o trabalho do dramaturgo consistiu em dar unidade ao que antes era uma sucessão de cenas em que os atores sugeriam situações e apresentavam suas personagens. Aprofundaram-se as caracterizações, antes esboçadas por meio de alguns traços marcantes (a tímida, a amante, as gêmeas opostas, o ponto arraigado à tradição, o grande ator, etc). Desenvolveu-se um encadeamento mais orgânico entre as cenas, mudaram a ordem e o motivo de entrada de algumas personagens, envolveu-se de teatralidade a inserção cinematográfica pretendida para o bloco final do espetáculo.

Depois de analisado e aprovado o canovaccio, diretor e elenco passaram a trabalhar as sugestões do dramaturgo por meio de improvisações. Chico Pelúcio devolvia impressões, sugestões e resultados

para Abreu, via telefone ou internet ⁷⁴. Em seu trabalho de estruturação, o dramaturgo havia proposto alguns cortes nas sugestões dos atores. Lydia Del Picchia comenta a respeito:

Me lembro que a Fofinha tinha uma relação com todas as personagens femininas, ela era meio sacoleira, e vivia vendendo batons, meias finas, bijuterias baratas e sei lá o que mais para suas colegas. É claro que isso foi “sumido” no texto, pois realmente não contribuía com o roteiro, eram situações que dispersavam as cenas, etc., mas até a gente entender e engolir demora um pouco (...). ⁷⁵

Paralelamente, Abreu desenvolvia uma sugestão de texto que ia sendo apresentada ao grupo e “confrontada” com as cenas produzidas a partir do canovaccio. Assim, a equipe improvisava, desenvolvia as personagens e situações por si própria, com base no *workshop* e nas sugestões primeiras do dramaturgo.

Em seguida, começou a surgir o texto (com desenvolvimento de ações, diálogos e rubricas) - que era, ele também, um desenvolvimento do canovaccio e das improvisações, passadas ao dramaturgo pelo diretor.

O fato de o texto ser desenvolvido paralelamente às improvisações pode sugerir, à primeira vista, uma certa “inutilidade” destas. Num outro tipo de metodologia, poder-se-ia pensar que, com a chegada do texto, é ele que deve prevalecer – o mito da letra impressa e “definitiva”. Ocorre que um texto no processo colaborativo, nunca pode ser considerado definitivo antes de ser experimentado na prática, de ser confrontado com outras instâncias criativas, de ser analisado/comentado/interpretado criticamente pelo grupo. No caso de *Um trem chamado desejo*, era justamente da operação de cotejamento entre improvisações e texto que ia surgindo o espetáculo.

Ou seja, tanto soluções cênicas quanto referentes ao texto surgiram dessa conjunção. Ao mesmo tempo, à medida que as músicas iam sendo compostas, o grupo tinha mais um elemento a ser trabalhado. Por vezes, a letra repetia o que estava sendo dito no texto – ou vice-versa. Aos atores e ao diretor cabia, muitas vezes, selecionar algum trecho de uma ou de outro para ser cortado. As letras iam sendo passadas também para o dramaturgo que, eventualmente, fazia ele mesmo uma pré-edição antes de mandar o texto para o grupo.

No que se refere às sugestões do dramaturgo, de maneira geral as elaborações do grupo coincidiam, senão *ipsis literis*, ao menos em boa parte do sentido, confirmando a eficiência do trabalho

⁷⁴ Em conversa com Vilma Campos, Mestre em Artes com a dissertação *A criação literária e o jogo teatral*. (2003), em que aborda a escrita a partir da cena improvisada, ela salientou o papel das novas tecnologias a serviço da criação teatral. Segundo Vilma, esse tipo de experiência (colaboração à distância e, às vezes, em tempo real) não seria possível tempos atrás, assim como a utilização de gravação de ensaios para ser assistida pelo dramaturgo ausente (caso ocorrido no processo de *Apocalipse 1,11*, por exemplo) ou para ser analisada posteriormente pela equipe. A mediação tecnológica, nesse caso, constitui um elemento quase que fundamental para a realização do projeto, principalmente devido à distância física entre os participantes.

⁷⁵ Depoimento concedido à autora em 9 de maio de 2005.

com o roteiro de ações. Durante todo o tempo Chico Pelúcio mantinha contato com Abreu, retornando comentários e o andamento do processo e, via de regra, esses comentários refletiam no texto que ia sendo escrito.

A seguir, um trecho dessa primeira versão, referente às duas primeiras cenas que são já de conhecimento do leitor, fará perceber mudanças em relação ao próprio canovaccio – o que pode ter sido determinado pelas contribuições do elenco, direção e equipe. As músicas originais compostas por Tim Rescala, por exemplo, são fundamentais para a caracterização das personagens e das situações perante o público, bem como para a ambientação pretendida pelo grupo.

CENA 1 – Do amor ao teatro e de outros amores.

SEU COISINHA ENTRA, ARRUMA ALGUNS OBJETOS DE CENA, DÁ OS TRÊS SINAIS CARACTERÍSTICOS DO INÍCIO DO ESPETÁCULO E SAI PARA QUASE IMEDIATAMENTE ENTRAR ALTIVO, TRANSMUTADO EM UM PERSONAGEM NOBRE E DRAMÁTICO. CAMINHA EM PASSOS LARGOS EM DIREÇÃO À PLATÉIA, ESTACA E DECLAMA COM INUSITADA FORÇA DRAMÁTICA.

COISINHA Pudesse eu parar a roda do tempo
E fazer retornar os minutos fugidios
Juntar os fios do passado
À eternidade do presente momento;
Ah!, pudesse eu retornar à minha juventude,
Àqueles serenos dias!
E sorver agora aquele sincero amor de ontem
Que em minh'alma como fonte se abria.

(COISINHA PÕE A MÃO EM PALA) Mas quem vem lá? (CORRE A OUTRO LUGAR E COMPÕE A PERSONAGEM E A VOZ DE UMA MULHER. A PARTIR DE AGORA COISINHA ENTRA EM FRENESI INTERPRETANDO NUM ÚNICO FLUXO TODOS OS PERSONAGENS.) Não me reconhece, pústula! Vim do passado fazer justiça! (PAI) Não creio em meus olhos! (FILHA) Pai! Pai! (PAI) Não entre aqui, Madalena! (FILHA) Quem é essa mulher? (MULHER) Sou sua mãe. Sua verdadeira mãe! (PAI) Meu Deus! (MULHER) É em nome desse mesmo Deus, que não devia estar em sua boca, que estou aqui. (FILHA) Então era verdade? Era verdade o que a velha ama me contou? (PAI) Posso explicar! (MULHER) Negue se tem coragem! (PAUSA DRAMÁTICA) (PAI) Filha! (FILHA) Saio hoje dessa casa pra nunca mais lhe ver! (BATE PALMAS) (MENSAGEIRO) Trago más notícias, senhor! Seu sócio deu desfalque em sua empresa! (PAI) Fui traído! As desgraças caem sobre mim como chuva! (CAI AO CHÃO) (MULHER) Vai, tenha uma longa vida para que nela rasteje até o fim de seus dias! (PAI) Infâmia! Deus sabe que não fui culpado! (COISINHA RETOMA SEU PRÓPRIO CARÁTER E VIBRA.) Lindo! Lindo! Lindo! Me emociona... (VÊ A CAIXA DO TROMBONE DE GRACINHA E A TOMA) me emociona como isso! (ABRE A CAIXA) Gracinha! Fosse eu um ator e lhe amaria como meu maior personagem! (CANTA)

Antes, bem antes do elenco chegar / E começar a ensaiar
Me ponho logo a arrumar / Pois tudo tem seu lugar (...)
Meu esfregão se transforma / Na espada de um cavaleiro
Ou minhas roupas se tornam / Os trajes de um rei justiceiro

Eu me imagino em lugares / Bem longe, onde eu nunca pisei
E até me vejo nos braços / Do amor que eu nunca terei.

(COISINHA RETOMA O PERSONAGEM DO PAI, SE CONFRANGE E COMEÇA A SOLUÇAR. ERGUE-SE, COM EXPRESSÃO DETERMINADA) Repudiado, rejeitado, envilecido! À minha frente só se abre o caminho negro da morte! Mas, não! (NUM CRESCENDO) Hei de mudar o destino que as estrelas me querem impor. Hei de recobrar o respeito de minha família e recuperar o amor de outrora. Brando armas, luto agora e venço. Ou hei de morrer tentando.

Mas logo retorno à vida real / Pois tudo volta ao normal
Não posso me transformar / Num Cinderelo a sonhar. (...)

Antes do elenco chegar / Tudo retorna ao normal
Tudo eu arrumo / Tudo eu ajito / Antes de dar o sinal.

COISINHA Ah!, o teatro! Quero morrer neste palco! (ENTRA LOPES)
LOPES Eu, não, Seu Coisinha! Quero morrer bem longe desse tabladinho fuleiro!
COISINHA Ah, seu Lopes! Faz tempo que o senhor está aí?
LOPES Cheguei agora. Nem vi sua ardente declaração de amor ao trombone de dona Gracinha. Vou dizer uma coisa, seu Coisinha: Falar sozinho leva à loucura.
COISINHA Não falo sozinho. Só relembro cenas.
LOPES E esse palco já teve cena que prestasse?
COISINHA Como não, seu Lopes? Cada cadeira, cada velha cortina, cada objeto... Até o suor das paredes, até o ar, tudo aqui lembra os velhos atores e as grandes atrizes.
LOPES O ar me traz cheiro de mofo!
COISINHA Esse lugar tem vida, seu Lopes. À noite, as vigas estalam, as tábuas do palco rangem e mais de uma vez eu já vi naquele canto o fantasma do diretor Furtado Coelho, acredita?
LOPES Acredito. Eu também tenho visto, à noite, durante o espetáculo, muito fantasma... lá na platéia. Gente viva que é bom, que paga ingresso, nada!
COISINHA É, a coisa vai mal, o público anda sumido. Mas a estréia de hoje vai ser sucesso!
LOPES Amém pra nós todos que estamos precisados!
COISINHA É, uns mais outros menos. Sucesso, casa cheia, fila na bilheteria, ingressos vendidos... O senhor por acaso não teria algum pra me emprestar por conta do nosso sucesso de hoje à noite?
LOPES Estou liso, seu Coisinha. E dona Abigail? O senhor poderia dar uma mão...
COISINHA Ih, não tem por onde! Já tentei facilitar Dona Abigail para o Meireles, para o Praxedes, até pra mim eu tentei!
LOPES (RI) Pro senhor, seu Coisinha?
COISINHA (MALICIOSO) É, o homem perde os dentes, mas nem por isso perde a fome.
LOPES Ontem à noite... Quase, seu Coisinha, quase!
COISINHA Ah!, “Quase” não sai no jornal.
COISINHA É. E pensar que deixei uma ótima companhia mambembe, de casa sempre cheia, pra entrar nessa companhia. O que um homem não faz por um par de olhos de uma mulher. Principalmente quando o par de olhos tem atrás um corpo daqueles!
LOPES O senhor respeite Abigail, seu Coisinha!
COISINHA Respeito, meu filho! Contra minha mais íntima vontade e minha mais expressa intenção, respeito! De uns tempos pra cá não tenho feito outra coisa senão respeitar toda e qualquer mulher.
LOPES Onde meu coração foi amarrar minha égua, seu Coisinha! (SAI)
COISINHA Em pasto que não brota água nem nasce capim, seu Lopes. Vai por mim.

(REINICIA A CANTAR. ENTRA MADEIRA).

Nesta primeira cena, o dramaturgo desenvolveu quase que ponto por ponto o que estabelecera no canovaccio. O texto demonstra a “veia trágica” – ou melodramática - de Seu Coisinha, e suas frustrações e antecipa a entrada de Lopes, apresentando seu interesse por Abigail. No diálogo entre eles, adianta-se a cupidez de Seu Coisinha e mantém-se o erotismo da personagem, caracterizando-o também como ardiloso. Como se pode ver, Tim Rescala já havia composto o tema musical da cena.

A cena 2, elaborada dramaturgicamente, ficou com a seguinte configuração:

CENA 2 – Sobre amantes e sobre uma hiperbólica cena musical.

MADEIRA	(ENTRANDO) Bom dia, Seu Coisinha! Meireles já chegou?
COISINHA	Não, mas dona Florisbela já está se trocando.
MADEIRA	Ótimo.
COISINHA	Ah, seu Madeira... E sobre Gracinha?
MADEIRA	Pensei bem e resolvi que não. Gracinha é um pedaço de mulher, mas está envolvida com o Sandoval, o produtor. Não é bom mexer nem com mulher de patrão nem de delegado.
COISINHA	O senhor é que sabe.
MADEIRA	Me diz uma coisa: Por que o senhor que já trabalhou pra me juntar com Florisbela quer agora me juntar com Gracinha?
COISINHA	E que eu amo o teatro dramático, as atrizes e as grandes histórias, seu Madeira. Gracinha é especial, foi feita para os grandes amores. Eu mesmo se ainda tivesse competência para esses assuntos ousaria sonhá-la pra mim.
MADEIRA	O senhor é um perigo, Seu Coisinha!
COISINHA	Fui. Mas ela merece uma história melhor do que a que tem com o Sandoval.
MADEIRA	E o que é que eu tenho com isso?
COISINHA	Na vida e na arte os amantes são grandes personagens.
MADEIRA	Obrigado pela consideração, mas estou satisfeito com meu caso com Florisbela.
COISINHA	Pois eu, não! Seu caso se transformou num ramerrão insosso. Está faltando na sua vida o risco das grandes histórias! O risco é o alimento da paixão, seu Madeira! O que seria de Romeu e Julieta sem o risco da tragédia? Um casamentinho trivial!
MADEIRA	E eu vou correr risco para o seu divertimento? Ser amante é uma coisa séria, seu Coisinha. É um trabalho árduo, atribulado, cansativo.
COISINHA	Eu também acho, mas qual é o interesse que tem o seu caso com a Florisbela se o Meireles nunca descobrir?
MADEIRA	Que é que o senhor está querendo? Ver minha caveira no necrotério, seu Coisinha?
COISINHA	Só quero um pouco de ação, uma história que possa ser lembrada, contada, talvez até escrita e representada!
MADEIRA	O senhor é contra-regra não é dramaturgo, seu Coisinha!
COISINHA	A paixão é a mesma na vida e no palco!
MADEIRA	Só que na vida um corno furioso faz um estrago bem maior. E quieta que esse assunto me dá arrepios.
COISINHA	Está bem, mas será que o senhor não teria uns dez mil réis...
MADEIRA	Não, não tenho!
COISINHA	Está bem, deixa estar! Vou falar com o Meireles ...
MADEIRA	(ASSUSTADO) Falar o que?
COISINHA	Talvez ele se mostre mais amigo e me empreste.
MADEIRA	(RECONSIDERA) Não tenho dez, mas dois posso lhe adiantar no momento.
COISINHA	Serve, obrigado. Quem encontra um amigo, encontra um tesouro! (PEGA O DINHEIRO E SAI. SURGE FLORISBELA VESTIDA DE ODALISCA).

FLORIS Meu suspiro!

MADEIRA Meu Bombom!

FLORIS Não, não me toque!

MADEIRA Meireles ainda não chegou!

FLORIS Então, me toque, me toque! Agora chega, que eu também não sou uma qualquer! Não é hora nem lugar!

MADEIRA Você me enlouquece! Porque não veio ontem ao nosso encontro?

FLORIS Não pude. O Meireles me requisitou para ensaios dramáticos de morte morrida e morte matada. Morte morrida repentina, acidente, longa agonia e enfarte. Morte matada a punhal, a tiro, suicídios variados por envenenamento, enforcamento, ai! Eu não agüento mais o Meireles!

MADEIRA Amanhã, então?

FLORIS Não vai dar! Ele me requisitou para ensaio de riso louco, riso trágico, riso irônico, riso satânico e sardônico!

MADEIRA Deixa o Meireles para lá. Você está linda! Esse número ainda vai fazer sucesso no Rio de Janeiro!

FLORIS Ah, o meu sonho! Estrelar um musical no Rio de Janeiro! (MADEIRA TENTA BEIJÁ-LA) Depois! Depois, quantos beijos quiser, meu Sultão! (CANTAM)

Eu sou uma princesa / Uma princesa oriental
 Dos homens a fraqueza / Maliciosa e fatal. (...)

Eu sou mais que uma princesa / Sou mulata com certeza
 Mulata brasileira / Fogosa e faceira
 É esse meu segredo / Eu só vou contar pro meu sultão (...)

Mas hoje, já liberta / Respiro outros ares
 E nunca mais porei / O meu pé em Valadares. ⁷⁶

Nesta segunda cena, acentuam-se a malícia e as artimanhas de Seu Coisinha, tornando-o temível, pois sabe de tudo o que ocorre na companhia – principalmente os detalhes sórdidos. Do diálogo, mantém-se o comentário sobre o romance de Madeira com Florisbela e o misto de pedido de empréstimo e chantagem. No trecho do casal, o dramaturgo tirou o bilhete que, na idéia do *workshop*, seria usado, depois, para chantagear o casal. Tirou também o comentário sobre Otelinho, fruto do adultério da personagem com Madeira. Desenvolveu o tema das aulas que Florisbela recebe do marido, tirou a referência à cidade de Machado, terra natal da personagem, e substituiu-a pelo Rio de Janeiro, sonho de todo ator de musicais – mesmo que Machado, no caso, pudesse ser entendido também como Carlos Machado, famoso produtor carioca.

3.4.1.3 Rumo às finalizações – a dramaturgia da cena

⁷⁶ Arquivo com o texto, fornecido à autora pelo dramaturgo. As canções, na íntegra, encontram-se no texto do espetáculo, anexado a este trabalho.

Depois de alguns meses, quando o grupo estava próximo de uma possível estréia, Abreu assistiu a um ensaio aberto com a equipe e uma pequena platéia de convidados. Nessa ocasião o dramaturgo pôde perceber concretamente os rumos que o projeto havia tomado. Chico Pelúcio já havia sinalizado mudanças nas cenas enviadas por escrito, mas o que pôde ser visto chegou a ser, por vezes, uma adaptação. Por causa da extensão, foram feitos cortes; por causa do estilo, cortaram trechos ou trocaram piadas. Atores que tiveram algumas de suas participações cortadas estavam descontentes, carentes de solução. Os números musicais não estavam suficientemente apropriados pelos artistas; o vídeo constava como um apêndice e não como um elemento portador de teatralidade. Enfim, esses e alguns outros problemas que pareciam não ter solução.

Trata-se de uma ocorrência bastante comum num processo que se pretenda colaborativo. Quando o dramaturgo está presente com mais constância ao longo dos ensaios, os problemas são discutidos dia-a-dia e, dependendo do projeto, as soluções também vão se acumulando ⁷⁷. Nesse ensaio específico do *Trem*, o clima era de “desespero”, tinha-se a impressão de não haver saída. Embora a maioria dos atores, apesar da insegurança, conseguisse desempenhar seu papel com entusiasmo, um ou outro ator, deixava transparecer, em cena e fora dela, seu descontentamento. Para o grupo, a peça estava longa demais, confusa e, dado o prazo que se esgotava, não conseguiriam estrear. O importante é que eram todos maduros e estavam querendo resolver a questão, avalia Abreu.⁷⁸

Por um lado, ainda não era o espetáculo que haviam imaginado, por outro, não era totalmente o texto que Abreu tinha escrito. Depois de uma pausa, a discussão. O público presente fez alguns comentários, principalmente acerca do entendimento de algumas passagens e da inserção do filme. Em seguida, o dramaturgo fez suas considerações. Segundo ele os elementos estavam todos lá, só que um pouco descaracterizados. A tarefa do dramaturgo, a partir daquele momento até a estréia, seria deixar o seu “precioso texto” de lado e, por extensão, o que havia sonhado, imaginado que seria ideal. Deveriam partir para a elaboração do espetáculo como um todo, com o material que tinham em mãos, aperfeiçoando-o. Diretor, dramaturgo, atores e demais colaboradores trabalhariam juntos, na dramaturgia da cena.

Assim como ocorrera em *Cx Postal 1500*, o espetáculo foi analisado em sua totalidade e identificaram-se aspectos positivos, que seriam mantidos ou destacados, problemas a serem resolvidos, lacunas e uma série de outros elementos. A segunda etapa consistiu em avaliar particularmente cada cena, cortando-se partes do texto escrito, aglutinando-se informações verbais a soluções cênicas e,

⁷⁷ Diz-se que dependendo do processo pois, como foi no caso de *Um Molière imaginário*, do mesmo Galpão, a presença diária do dramaturgista não evitou problemas de todo gênero, como pode ser conferido na leitura do diário da montagem.

⁷⁸ Entrevista com Luís Alberto de Abreu, concedida à autora em 7 de fevereiro de 2005.

finalmente, argumentando-se a favor de uma série de decisões dramatúrgicas que haviam sido preteridas. Uma das mais importantes foi o corte feito pelo grupo da primeira parte da cena final. Nela, depois da exibição do filme, as personagens repetem, teatralmente, a ação cinematográfica e dão continuidade a ela. O grupo, preocupado com o tempo e achando o trecho redundante, resolveu cortá-lo e partir direto para a seqüência que complementa o filme. Abreu argumentou que o filme havia apenas informado a respeito do mote da traição, as personagens da peça deveriam retomar a ação em suas mãos, e dar ao público a experiência concreta – e metalingüística – do tema, trazendo à tona, por meio de uma representação, a traição que ocorria, de fato, na companhia.

O corte da cena fora motivado, em grande parte, pela dificuldade que o elenco estava tendo com as narrativas propostas. Lydia Del Picchia lembra do desespero dos atores:

Quando chegou no teatro narrativo, a gente já não sabia mais quem a gente era. Se era o ator fazendo a personagem de cinema, que agora estava no teatro... Então, quando a gente ia falar, a gente não sabia que postura assumir. Se era eu, Lydia, eu a Fofinha [atriz do Alcantil], eu a Selma [personagem do filme], ou eu a vaquinha [personagem de Fofinha no espetáculo do Alcantil]! Quem é que estava falando? A gente ficou um tempo nesse limbo também, de tentar fazer esse teatro narrativo depois de tanta coisa que tinha acontecido. De ser mais simples e, ao mesmo tempo, de superar o cinema.⁷⁹

Talvez o papel mais importante do dramaturgo naquele dia tenha sido o de estimular o grupo, recuperar-lhe a segurança de um resultado satisfatório. É Lydia, mais uma vez, quem conclui:

Penso que a parte final do espetáculo ficou com um ritmo muito bacana, a gente se diverte demais, é tudo meio zoneado mesmo, bem com a cara de improviso que deveria ter. Não sei se é bem teatro narrativo, mas é algo muito gostoso de se fazer.⁸⁰

Abreu começou a planejar as propostas que levaria para o ensaio seguinte. A exemplo do que tinha feito em *Cx Postal 1500*, cada cena seria apresentada, avaliada e trabalhada conforme a necessidade. Esse procedimento foi fundamental na reelaboração do texto, jamais considerado “definitivo”, nessa etapa do processo colaborativo. As alterações e decisões assumidas durante esses ensaios críticos resultaram numa outra versão do texto, menor, escrita pelo dramaturgo. Segue transcrito o trecho que serve como referência:

CENA 1 – Do amor pelo teatro e de outros amores

⁷⁹ Depoimento concedido à autora em 26 de abril de 2005.

⁸⁰ Depoimento concedido à autora em 9 de maio de 2005.

(SEU COISINHA ENTRA, ARRUMA ALGUNS OBJETOS DE CENA, DÁ OS TRÊS SINAIS CARACTERÍSTICOS DO INÍCIO DO ESPETÁCULO E SAI PARA QUASE IMEDIATAMENTE ENTRAR ALTIVO, TRANSMUTADO EM UM PERSONAGEM NOBRE E DRAMÁTICO. CAMINHA EM PASSOS LARGOS EM DIREÇÃO À PLATÉIA, ESTACA E DECLAMA COM INUSITADA FORÇA DRAMÁTICA.)

COISINHA “Pudesse eu parar a roda do tempo e fazer retornar os minutos fugidios. Juntar os fios do passado à eternidade do presente momento. Ah, pudesse eu retornar à minha juventude, aqueles serenos dias! E sorver agora aquele sincero amor de ontem que em minh’alma como fonte se abria.” Ah, o teatro me emociona...(VÊ A CAIXA DO TROMBONE DE GRACINHA E A TOMA) ... me emociona como isso! (ABRE A CAIXA) D. Gracinha! Fosse eu um ator e lhe amaria como meu maior personagem! (CANTA)

Antes, bem antes do elenco chegar / E começar a ensaiar (...)

Eu me imagino em lugares / Bem longe, onde eu nunca pisei
E até me vejo nos braços / Do amor que eu nunca terei.
(COISINHA CONVERSA COM O TROMBONE DE D. GRACINHA)

Se um dia D. Gracinha me amar / Eu pedirei sua mão
Em troca vou lhe ofertar / Meu mundo e meu coração (...)

Ah!, o teatro! Quero morrer neste palco! (ENTRA LOPES)

LOPES Eu, não, Seu Coisinha! Quero morrer bem longe desse tabladinho fuleiro!

COISINHA Ah, seu Lopes! Faz tempo que o senhor está aí?

LOPES Cheguei agora. Nem vi sua ardente declaração de amor ao trombone de dona Gracinha. Vou dizer uma coisa, seu Coisinha: Falar sozinho leva à loucura.

COISINHA Não falo sozinho. Só relembro cenas.

LOPES E esse palco já teve cena que prestasse?

COISINHA Como não, seu Lopes? Cada cadeira, cada velha cortina, cada objeto... Até o suor das paredes, até o ar, tudo aqui lembra os velhos atores e as grandes atrizes.

LOPES O ar me traz cheiro de mofo!

COISINHA Esse lugar tem vida, seu Lopes. À noite, as vigas estalam, as tábuas do palco rangem e mais de uma vez eu já vi naquele canto o fantasma do diretor Furtado Coelho, acredita?

LOPES Acredito. Eu também tenho visto, à noite, durante o espetáculo, muito fantasma... lá na platéia. Gente viva que é bom, que paga ingresso, nada!

COISINHA É, a coisa vai mal, o público anda sumido. Mas a estréia de hoje vai ser sucesso!

LOPES Amém pra nós todos que estamos precisados!

COISINHA É, uns mais outros menos. Sucesso, casa cheia, fila na bilheteria, ingressos vendidos... O senhor por acaso não teria algum pra me emprestar por conta do nosso sucesso de hoje à noite?

LOPES Tá delirando, Seu Coisinha? Nem por hoje e nem por conta de ontem à noite.

COISINHA O senhor fez algum sucesso ontem à noite?

LOPES O que um homem não faz por um par de olhos de uma mulher

COISINHA Ah, conta direito, Sr. Lopes. Que suspense...

LOPES Ontem à noite... Eu e D. Abgail...

COISINHA D. Abgail? Ela é uma boa moça. Não vá desrespeitá-la.

LOPES E D. Gracinha? Não vá desrespeitá-la.

COISINHA Eu não tenho feito outra coisa senão respeitar toda e qualquer mulher. Mas o senhor sabe... a gente perde os dentes mas não perde a fome.

LOPES Sossega, Seu Coisinha...

COISINHA	O Sr. Madeira está chegando. Tem um ensaio com Dona...
LOPES	Ana Florisbela.
COISINHA	Então o senhor já sabe?
LOPES	Eu e todo Curral Del'Rey... (SAI. ENTRA MADEIRA)

Vários cortes são flagrantes na Cena 1. O primeiro deles é a representação melodramática de Seu Coisinha. Sua entrada volta a ter um caráter mais de pantomima e sua primeira fala restringe-se ao poema. Na conversa com Lopes, foi eliminado o caráter libidinoso do velho contra-regra. A personagem adquire, ao contrário, uma preocupação com a reputação de D. Abigail, mantendo apenas um comentário mais malicioso a respeito de seu desejo pelas mulheres. No geral, algumas falas foram cortadas inteiras e outras, diminuídas.

CENA 2 – Sobre amantes e sobre uma hiperbólica cena musical

MADEIRA	Bom dia, Seu Coisinha.
COISINHA	Bom dia, Sr Madeira.
MADEIRA	E D. Ana Florisbela?
COISINHA	Já chegou. Está se trocando. O Sr. Meirelles ainda não chegou. Não tem ninguém no teatro.
MADEIRA	Ótimo. Sabe o que é, Seu Coisinha. Estamos ensaiando nosso número novo. Tenho que convencer o Praxedes a incluí-lo no espetáculo. Por isso precisamos ensaiar em paz.
COISINHA	Eu sei... Esse tipo de ensaio é bom mesmo em paz, sem o marido por perto. O marido não deve ser o último a saber, o marido não deve saber nunca. Ainda vão escrever isso.
MADEIRA	Ah, pára de criar novos dramas e dê atenção a nossa estréia de hoje à noite. O senhor é contra regras e não dramaturgo.
COISINHA	A paixão é mesma na vida e no palco. Eu só quero um pouco de ação, uma história que possa ser lembrada, contada, talvez até escrita e representada.
MADEIRA	Ficou maluco? Ser amante é coisa séria. É trabalho árduo, atribulado, cansativo... E para ser um bom amante, sem riscos, é melhor uma de cada vez.
COISINHA	O risco de ser descoberto é que proporciona as grandes emoções que se tornarão as grandes histórias.
MADEIRA	Só que na vida real um corno furioso faz um estrago bem maior. E chega desse assunto.
COISINHA	Está bem. Sr. Madeira, o senhor não teria 10 mil réis para me emprestar...
MADEIRA	Não, não tenho.
COISINHA	Está certo. Muito obrigado mesmo assim. Eu vou falar então com o Sr. Meireles.
MADEIRA	Falar o que?
COISINHA	Talvez ele se mostre mais amigo e me empreste.
MADEIRA	Eu não tenho 10, mas 2 eu posso adiantar no momento.
COISINHA	Serve, obrigado. Quem encontra um amigo, encontra um tesouro. (PEGA O DINHEIRO E SAI. SURGE FLORISBELA).
FLORIS	Meu suspiro!
MADEIRA	Meu Bombom!
FLORIS	Quieta o facho, Madeira, eu vim para ensaiar!
MADEIRA	Mas o Meireles ainda não chegou!

FLORIS Uai, então, mais um tiquinho... Agora chega, que eu também não sou uma qualquer! Não é hora nem lugar! E nós temos que convencer o Praxedes a colocar nosso número na estréia de hoje, minha cartomante falou que vai dar tudo certo!

MADEIRA Você me enlouquece! Porque não veio ontem ao nosso encontro?

FLORIS Não pude. O Meireles me requisitou para ensaios dramáticos de morte morrida e morte matada...Tiro, punhal, envenenamento, enforcamento...

MADEIRA Amanhã, então?

FLORIS E vai dar? Ele me requisitou para ensaio de riso louco, trágico, irônico e desmaios! Ai, eu não agüento mais o Meireles com essa coisa de fisiologia das paixões!

MADEIRA Deixa o Meireles para lá. Você está linda! Esse número ainda vai fazer sucesso no Rio de Janeiro!

FLORIS Ah, o meu sonho: eu, linda, estrelando um musical no Rio de Janeiro! Acho que eu nasci para esse tipo de papel...

MADEIRA Você é perfeita!

FLORIS Ai, saliente! Depois, depois te dou quantos beijos você quiser, meu sultão!

(CANTA A MÚSICA DA PRINCESA ORIENTAL) ⁸¹

A nova versão da Cena 2 mantém a contenção sexual de Seu Coisinha. Ele não é tão ameaçador, nem tão ardiloso, embora conserve a chantagem sobre Madeira. Foram cortadas muitas frases e, na relação Madeira-Florisbela, diminuíram as descrições das aulas de Meireles. Foram incluídas as sugestões sobre convencer o Praxedes (diretor) a aprovar a cena, e sobre a previsão da cartomante, dadas pelos atores.

Nessa etapa é que se fez sentir, de forma mais acentuada, a interferência do elenco e da direção sobre o texto. N'*Um trem...* ocorreu do ator Paulo André, intérprete da personagem Seu Coisinha, discordar do perfil traçado pelo dramaturgo. O assunto foi discutido, Abreu discordou, alegando que do jeito que o ator sugeria a personagem ia ficar romântico ou melodramático demais. Paulo insistiu, dizendo que não via a personagem tão maliciosa, intrigante e farsesca. O ator argumentou, e demonstrando sua opinião no concreto da cena teve, finalmente, sua personagem alterada no texto. A personagem tornou-se mais humana e de traços mais cômicos que farsescos, o que foi positivo para a peça, segundo o dramaturgo.

Outras alterações vieram no tocante ao humor. O dramaturgo, por ser paulista, imprimiu nas piadas e certas situações um humor mais cáustico, despudorado que, segundo ele, é diferente do humor mineiro. Abreu avalia que isso, causando estranhamento no elenco, fez com que muitas piadas e situações fossem cortadas, pois ninguém ficava à vontade para fazê-las ou achava que o público não iria achar graça. O humor mineiro, para o dramaturgo, é mais contido, mais irônico e funciona por meio de insinuações. Sendo assim, muitos trechos foram adaptados, o que levou Abreu a uma conclusão:

⁸¹ Arquivo com o texto fornecido à autora pelo dramaturgo.

O trabalho com Grupo Galpão foi muito interessante. (...) Eu fiz uma versão primeira do texto e mandei. Aí percebi que o humor que estava trabalhando era característico da Fraternal [grupo paulista a que pertence o dramaturgo], era outro tipo de coisa, outra cultura... Então tive a necessidade de estar lá, de participar daquilo, de me tornar um pouco mineiro, naquele momento, para conseguir fazer um trabalho com eles. E aí me veio uma coisa óbvia, que é o eixo do mundo, o eixo do mundo não existe, o eixo do mundo é onde você está, onde você está trabalhando, vivendo, esse é o eixo do mundo. Se eu estou com um trabalho em Belo Horizonte, meu eixo do mundo é lá, é com o Grupo Galpão, meu eixo do mundo são aquelas pessoas. Então eu tenho tentado muito menos impor a minha visão estético-teatral que absorver a deles para conseguir chegar a um trabalho legal. (Labaki, Saadi & Garcia, 2003, p. 102).

A música de Tím Rescala obrigou também uma alteração no texto. Como várias das letras abordavam situações que até então eram representadas, foram necessários cortes e sínteses.

Outra interferência que Abreu pôde sentir em seu trabalho veio da encenação. Como o texto, a princípio, era muito extenso, quase não dava abertura para o diretor, que se limitava, de certa forma, a “colocar os diálogos em pé”. Depois, a cena foi ocupando certos espaços que, somados ao texto, tornavam as cenas ainda mais longas. Nesses casos, abriu-se mão de partes do texto, em nome de algumas soluções de encenação. Um exemplo flagrante disso é a abertura do espetáculo. A proposta do dramaturgo, transcrita anteriormente nessa dissertação, viu-se sintetizada para dar lugar à entrada de Seu Coisinha, performance sem palavras, apenas com sons de contra-regragem que, logo de cara, situam o público no universo teatral de truques, magias e ilusões.

Esta postura de desprendimento em relação à própria criação, segundo Abreu, é fundamental para o sucesso de uma criação em processo colaborativo. Cada novo espetáculo, cada equipe, pedem que se deixem de lado preconceitos, mas também técnicas e soluções que se acreditavam infalíveis. O “eixo do mundo”, citado pelo dramaturgo, indica um mergulho na proposta e no grupo para, a partir daí, descobrir o caminho a ser trilhado, a forma mais indicada a ser adotada no trabalho.

Pode-se perguntar: se um grupo escolhe determinado dramaturgo é por apreciar a maneira como escreve, a sua “marca”. Então por que não aceita isso na hora que recebe o texto nas mãos para trabalhar? Por que tenta adaptar a escrita desse autor para trazê-la para o seu universo? Isso não seria redução? Questionado, Abreu responde, com relação ao Grupo Galpão:

O Galpão não me pediu um texto, simplesmente. Eles me fizeram uma proposta de trabalho conjunto. Essa proposta implicava numa interpenetração de idéias e experiências, um diálogo vivo onde eu posso intervir na cena tanto quanto eles podem interferir no meu texto – sempre com critérios bem definidos. Por outro lado, quem é, afinal, Luís Alberto de Abreu e sua “marca pessoal” senão o conjunto de tantos livros lidos, espetáculos assistidos, múltiplas influências?

Esse dramaturgo não existe por si só nem quando escreve sozinho – há sempre uma fonte, uma imagem, uma referência que é de outra obra, outro fato. Somos todos assim, não é? ⁸²

Sendo assim, o texto de *Um trem chamado desejo* não foi apenas fruto de uma pesquisa em livros e arquivos, foi o resultado de um trabalho dinâmico e constante entre artistas. E mesmo o dramaturgo tendo colocado o Galpão como eixo do seu mundo, podemos identificar, em muitos momentos do texto características presentes em muitas de suas peças. ⁸³

Como amostra dessa mútua interferência criativa, apresente-se o resultado final da conjunção texto/direção/música/cenografia/interpretação das duas cenas anteriormente citadas:

CENA 1 – Do amor ao teatro e de outros amores.

SEU COISINHA ENTRA, OLHA PARA O PALCO VAZIO E CANTA, À CAPELA, A PRIMEIRA ESTROFE DA MÚSICA.

COISINHA Antes, bem antes do elenco chegar / E começar a ensaiar (...)

SAI, TRAZ UMA CADEIRA, UMA ESTANTE E A CAIXA DO TROMBONE. CANTA:

COISINHA Os objetos de cena pra lá / Os figurinos pra cá
 Só que eu me deixo levar / E então começo a sonhar

SAI, TRAZ OUTRA CADEIRA, OUTRA ESTANTE. TOMA-SE DE EMOÇÃO E INTERPRETA, ALTIVO E EXAGERADO:

COISINHA Pudesse eu parar a roda do tempo
 E fazer retornar os minutos fugidios
 Juntar os fios do passado
 À eternidade do presente momento;
 Ah!, pudesse eu retornar à minha juventude,
 Àqueles serenos dias!
 E sorver agora aquele sincero amor de ontem
 Que em minh'alma como fonte se abria.

(VOLTANDO AO NORMAL) Ah, o teatro me emociona. (PEGA A CAIXA DO TROMBONE DE D. GRACINHA. ILUMINA-SE UMA “JANELA” DO CENÁRIO ONDE SE PODEM VER ALGUNS MÚSICOS TOCANDO ACORDEON, DESTAQUE PARA OS INSTRUMENTOS E NÃO PARA OS INTÉRPRETES.) D. Gracinha! Fosse eu um ator e lhe amaria como meu maior personagem! (CANTA)

Se um dia D. Gracinha me olhar / Eu pedirei sua mão (...)

(MÚSICOS TOCAM A CANTAM:)
Mas quando sobe o pano / E abre mais uma sessão

⁸² Entrevista concedida à autora em 7 de fevereiro de 2005.

⁸³ Sobre a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, recomenda-se a leitura da tese de doutoramento de Rubens José de S. Brito, *Dos peões ao rei : o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*, anotado na bibliografia do presente trabalho.

Eu sinto um frio na espinha / Um aperto no coração

(ENQUANTO OS MÚSICOS TOCAM E FAZEM UM FUNDO EM *BOCCA CHIUSA*, COISINHA FALA)

D. Gracinha, eu gostaria tanto de poder passear no parque com a senhora. Vê, há beijos de amor em toda parte. Deus um sorriso em cada flor entalha. Dona Gracinha, eu te darei um bosque com uma casinha dentro, com tudo de bom que há: bateadeira de bolo, tanque de cimento, cama redonda, espelho no teto... Lá seremos felizes. Eu quero que a senhora seja feliz. (RETOMA O CANTO, ARRUMANDO O CENÁRIO)

Antes do elenco chegar / Tudo retorna ao normal
Tudo eu arrumo, tudo eu ajeto / Antes de dar o sinal.

Ai, o teatro! Quero morrer neste palco! (OUVE-SE SOM DE TIROS, LOPES ENTRA, GRITANDO, INTERPRETANDO TRAGICAMENTE)

LOPES Ai!... Ai!!!... (DÁ ALGUNS VOLTEIOS, CAI NO CHÃO. SEU COISINHA ESTÁ PREOCUPADO) Fui flechado!...

COISINHA (VENDO QUE NÃO É NADA) Ah, seu Lopes!...

LOPES Diferente do senhor, eu quero morrer bem longe desse tabladinho fuleiro! E vou dizer uma coisa, seu Coisinha: Falar sozinho leva à loucura.

COISINHA Não falo sozinho. Só relembro cenas.

LOPES E já teve cena que prestasse nesse palco?

COISINHA Como não, seu Lopes? Tudo isso aqui tem vida. À noite, as vigas estalam, as tábuas do palco rangem e mais de uma vez eu vi, lá naquele canto, o fantasma do diretor Furtado Coelho. Acredita?

LOPES Acredito. Eu também tenho visto, todas as noites, durante os espetáculos, muito fantasma..

COISINHA Onde?

LOPES Na platéia. Gente viva que é bom, que paga ingresso, seu Coisinha, olha, neca!

COISINHA É, a coisa vai mal, o público anda sumido. Mas a estréia de hoje à noite vai ser sucesso!

LOPES Amém nós todos, que estamos precisados!

COISINHA É, uns mais outros menos. Sucesso, casa cheia, fila na bilheteria, ingressos vendidos... Por acaso o senhor não teria algum pra me emprestar por conta do nosso sucesso de hoje à noite?

LOPES Está delirando? Nem por hoje e nem por conta de ontem à noite!

COISINHA O senhor fez algum sucesso ontem à noite?

LOPES O que um homem não faz por um par de olhos de uma mulher?

COISINHA Ai, conta direito, senhor Lopes! Que mistério!

LOPES Seu Coisinha, ontem à noite... (OUVEM BARULHO NAS COXIAS)

COISINHA (AFLITO) Ah, é o sr. Madeira que está chegando. Ele vem mais cedo hoje para um ensaio secreto...

LOPES (CORTA) Sossega, sossega, seu Coisinha. Ontem à noite... Eu fui flechado!... (SAI)

A abertura do espetáculo mantém a pantomima de Seu Coisinha por algum tempo. Sua “fala” inicial é a primeira estrofe da canção, seguida, então, pela representação, mais que pela interpretação, do poema. Em termos de tempo, a abertura ficou mais longa, embora algumas estrofes da música tenham sido cortadas. Isso ocorreu pois foi acrescentado coral, coreografia, várias entradas e saídas da

personagem. Porém, a intercalação entre os elementos torna a cena leve, nostálgica e romântica, ilustrando o amor do contra-regra por Dona Gracinha, mas também pelo teatro.

A entrada de Lopes determina uma alteração de ritmo da cena, tornando-a mais ágil. Ele anuncia que foi flechado por Cupido, embora não revele que a paixão tem nome: Abigail. O público ficará sabendo quando os dois tiverem uma cena juntos – com direito a música.

CENA 2 – Sobre amantes e sobre uma hiperbólica cena musical.

MADEIRA	(ENTRA TOCANDO) Boa tarde, Seu Coisinha!
COISINHA	Boa tarde, Sr Madeira.
MADEIRA	D. Ana Florisbela já chegou?
COISINHA	Já chegou. Está se trocando. O Sr. Meireles ainda não chegou. E não tem ninguém no teatro.
MADEIRA	Ótimo, precisamos ensaiar em paz.
COISINHA	Eu sei, eu sei. Esse tipo de ensaio é bom mesmo que seja em paz, sem a presença do marido. O marido não deve ser o único a saber, o marido não deve saber nunca. Vou escrever isso um dia.
MADEIRA	Pára de criar novos dramas e dê atenção à nossa estréia de hoje à noite.
COISINHA	A paixão é a mesma na vida e no palco.
MADEIRA	Só que na vida real um marido furioso faz um estrago bem maior. E pare com esses assuntos que eu preciso me concentrar.
COISINHA	Está bem... Sr Madeira, o senhor não teria uns dez mil réis para me emprestar. Eu pago...
MADEIRA	(CORTA) Não, não tenho!
COISINHA	Está certo. Muito obrigado mesmo assim. Eu vou falar então com o Sr Meireles...
MADEIRA	Falar o que?
COISINHA	Tendo com ele a conversa certa, ele não vai me negar míseros dez mil réis.
MADEIRA	Seu Coisinha! Dez eu não tenho, mas dois posso lhe emprestar no momento.
COISINHA	Serve, obrigado. Quem encontra um amigo, encontra um tesouro! (PEGA O DINHEIRO E O TROMBONE E SAI. FLORISBELA ENTRA PELO OUTRO LADO, DE ROBE, TAPA O OLHO DO AMANTE).
MADEIRA	Meu suspiro?
FLORIS	É! Meu Bombom! (MADEIRA, SENTADO, A AGARRA E BEIJA. ELA TENTA SE SAFAR, MALICIOSA) Madeira! Aquieta o facho, viu? Eu vim aqui para ensaiar!
MADEIRA	Mas o Meireles ainda não chegou!
FLORIS	Uai! Então! (SENTA NO COLO DE MADEIRA E SE AGARRAM) Agora chega, que eu também não sou uma qualquer!
MADEIRA	Mas você me enlouquece!
FLORIS	Saliente! Não é hora nem lugar! E nós temos que convencer o cabeça dura do Praxedes a colocar nosso número na estréia de hoje à noite. Minha cartomante falou que vai dar tudo certo!
MADEIRA	Porque não foi ao nosso encontro de ontem à noite?
FLORIS	Ai, meu bombom. Não pude. O Meireles me requisitou para ensaios dramáticos de morte morrida e morte matada. Tiro, punhal, enfarte...
MADEIRA	Amanhã, então?
FLORIS	E vai dar? Ele me requisitou para ensaio de riso louco e desmaios! Ai! Eu não agüento mais o Meireles!
MADEIRA	Deixa o Meireles para lá. Vamos ensaiar! E então? Serviu?
FLORIS	Serviu. Como uma luva.
MADEIRA	Comprei numa loja especializada no Rio de Janeiro!

FLORIS Ah, meu Deus! Rio de Janeiro! Já pensou o nosso número fazendo o maior s
 sucesso na Praça Tiradentes? Acho que eu nasci pra ser vedete, Meireles!
 MADEIRA Madeira!!!
 FLORIS Ai, perdão, meu bombom. (FLORISBELA TIRA O ROBE E REVELA-SE UMA
 ODALISCA. COMEÇAM A ENSAIAR O NÚMERO DA PRINCESA
 ORIENTAL)⁸⁴

Nesta versão, foram cortadas ainda mais falas. O que antes era “corno furioso” virou “marido furioso”; as alusões a amantes em geral foram eliminadas na primeira parte. Quanto a Madeira-Florisbela, o trecho permaneceu quase o mesmo da versão anterior, acrescentando-se uma referência ao figurino comprado no Rio de Janeiro.

Relevando-se o fato de que, após a estréia, o espetáculo ganha vida própria e vai sendo modificado em vários de seus aspectos, principalmente referentes à encenação e ao texto, considere-se essa transcrição como sendo o texto final. Nela estão contidos elementos presentes já no *workshop* inicial; traços do canovaccio desenvolvidos pelos atores nos ensaios; soluções dramatúrgicas elaboradas por Luís Alberto de Abreu, assim como adaptações dessas sugestões; apropriações cênicas de trechos anteriormente escritos para serem falados; consenso quando do trabalho com a dramaturgia das cenas. Por que, então, Abreu recebe os créditos como dramaturgo?

Como já foi dito, a questão da autoria no processo colaborativo é um tema recorrente. Talvez se possa refletir melhor sobre ela, no caso de *Um trem chamado desejo*, comparando a criação dramatúrgica com o processo dos outros colaboradores.

3.4.1.4 Cenografia, indumentária, iluminação, música, cinema e direção – a conjunção texto-cena

Remontando-se ao período inicial do *pocket show* pretendido pelo Grupo Galpão, àquele momento em que as primeiras idéias iam surgindo, fica-se sabendo de uma doação insólita que veio delinear parte do processo.

Cacá Carvalho, que dirigira *Partido*, estava trabalhando num espetáculo com o ator Edson Celulari, marido da atriz Claudia Raia. Esta, querendo se desfazer de um grande lote de figurinos utilizados em seus musicais, aceitou a sugestão de Carvalho de doar o material para o Grupo Galpão. As roupas e acessórios foram, então, “apropriados” pelo elenco, auxiliando na elaboração de personagens e sugestões de figurino de *Um trem chamado desejo*.

⁸⁴ Transcrição feita pela autora, de gravação do espetáculo realizado no Teatro SESIMINAS em 5 de abril de 2001. Agradecemos ao diretor Chico Pelúcio pelo empréstimo da fita máster e à colega Francine Ramos pela conversão em VHS.

Sabe-se que foram feitos mais de um *workshop* de cenário, como afirma Chico Pelúcio: “o texto foi um bate-bola constante entre cena e autor, o cenário, com o Márcio Medina, também teve isso, a gente fez alguns workshops de cenário e apresentava para ele” (Saadi & Guedes, 2002, p. 102).

Márcio Medina realizou a mesma pesquisa feita pelo elenco e por toda a equipe – algo mais voltado para o tema, a História de Belo Horizonte no período a ser trabalhado pelo espetáculo, a chegada do cinema, etc. Fez também sua própria pesquisa, iconográfica. A partir dessas referências e das sugestões apresentadas nos *workshops*, elaborou o seu projeto de cenografia e figurinos e, no decorrer dos ensaios as propostas iam sendo apresentadas e discutidas com a equipe.

A conformação final de cenografia, ao ser comparada com a de um dos *workshops* apresentados⁸⁵, revela que muitos dos elementos sugeridos pelo grupo foram acatados. Ocorre que, no *workshop*, eles estavam apenas esboçados. A tarefa do cenógrafo foi desenvolver, aperfeiçoar as sugestões, e propor novas soluções. Seguindo o princípio de que *Um trem...* figuraria como uma homenagem à arte teatral e aos atores, em especial, Medina propôs um cenário que revelasse de alguma forma o trabalho de um grupo de teatro por trás das cortinas – literalmente. Criou uma configuração que mostrasse os bastidores do teatro durante a preparação das peças e também durante um espetáculo, ou seja, os espectadores teriam um ponto de vista de palco. Nessas ocasiões, o elenco da Companhia Alcantil representaria de costas, para uma platéia imaginária, enquanto o público real do teatro poderia observar tanto a peça representada na ocasião quanto as atividades de seu Coisinha, e dos demais artistas fora de cena – preparação para a próxima entrada, cuidados com um bebê, amamentação, picuinhas, depressão, disputas, comentários, resmungos.

Essa proposta de cenário ajudou a compor um dos grandes achados da direção: uma verdadeira sinfonia de personagens, mostrando a representação teatral como um organismo vivo, onde todos os elementos se encaixam e se integram, embora mantenham sua atividade particular.

Também foi importante a integração do cenógrafo com Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros, os iluminadores. Os dois estavam colaborando desde os primeiros *workshops*, seguindo as recomendações do diretor em relação à praticidade que a luz deveria ter e à quantidade reduzida de refletores, pois o espetáculo viajaria bastante. Quando Medina chegou, os estudos de cenografia foram feitos com os iluminadores, que procuravam solucionar questões tais como: “qual a melhor maneira de compor a luz que valorize o aspecto deteriorado do teatro?” Ou então, “como reproduzir a luz da

⁸⁵ Referência ao *workshop* apresentado em 3 de junho de 2000, assistido também pelo dramaturgo, e cuja gravação lhe foi enviada pelo grupo para estudo complementar.

platéia do teatrinho de Sabará – referência usada pelo cenógrafo para o teatro onde o Alcantil se apresentava?”⁸⁶

Alexandre e Wladimir fizeram estudos de perspectiva junto à equipe de cenotécnica, e acompanharam de perto a construção do cenário e os ensaios. Esse procedimento tornou a pesquisa de iluminação mais detalhada e a operação de luz, mais fácil devido à intimidade com a cena. Para eles, o processo colaborativo garante um aprofundamento do trabalho do iluminador, pois não se busca somente a plasticidade, o efeito. Sendo assim, o artista tem o prazer de ver o trabalho como um todo, já que todos os elementos foram compostos juntos, evitando-se a análise compartimentada, do tipo ‘olha que cenário bonito!’, ‘olha que luz bonita!’ e assim por diante. Alexandre e Wladimir avaliam que

Como produto artístico, o espetáculo se torna um corpo único. É muito mais prazeroso, embora mais trabalhoso. Você vem com menos fórmulas prontas, mais descobertas, e o trabalho fica muito mais coeso.⁸⁷

No que se refere à relação entre o texto, a luz e a cenografia, um grande desafio ocorreu a partir da cena em que o filme era projetado. A dramaturgia propunha que se criasse uma sala de cinema, com direito a telão para a projeção. Com a quebra do projetor, o grupo adaptaria o cenário para que ficasse idêntico ao do filme, como já foi comentado. Com a quebra do projetor, o elenco retomaria a ação, reapresentando no palco, o que antes fora visto na tela.

O primeiro desafio foi respondido por Medina com o fechamento de duas laterais do cenário sobre o fundo, o que serviria de suporte para o telão e daria um aspecto de cinema. A luz apresentava uma dificuldade maior de solução. O palco deveria ficar à escuras, para que se pudesse ver o filme. Por outro lado, os atores do Alcantil fariam a trilha musical ao vivo, o que tornava necessária a leitura de partituras. E seu Coisinha, operador do projetor localizado no palco, também deveria ser capaz de ver os botões. Chegou-se à conclusão de que os iluminadores esperariam o posicionamento de seu Coisinha junto ao projetor, antes de apagarem tudo, e fariam uma luz o mais baixa possível para os músicos. Solucionou-se da melhor forma, mas com sacrifícios constantes: algumas vezes Paulo André demorou para encontrar o botão correto no projetor, e os atores tinham certa dificuldade para ler as partituras.

A transformação do cinema em reprodução do cenário do filme foi solucionada cenograficamente com o que o grupo chamou de “virada”. O cenário é virado 180° e o que se vê é um

⁸⁶ Depoimento de Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros concedido à autora em 26 de abril de 2005.

⁸⁷ Idem.

palquinho, com direito a ribalta. Para a iluminação, um novo problema surgia por conta do teatro narrativo, como afirmam Alexandre e Wladimir:

O teatro narrativo deu um nó na cabeça da gente. Até ali, vínhamos tratando a luz de uma forma, com tons pastéis. Então, a gente resolveu colocando cor. A orientação que o Chico Pelúcio nos deu foi: “esta cena é um espetáculo que está sendo improvisado, não tinha nada pronto, ninguém tinha ensaiado, a máquina do cinema quebrou.” Então a luz não tinha de estar certinha, necessariamente. Nós ficamos três dias pensando em como fazer essa luz ‘improvisada’. Foi um desespero. No final, a proposta ficou assim: o foco era mais aberto e se fazia quase uma geral. Eram apenas três focos, mas como o espaço de representação era pequeno, qualquer foco “lambia” a cena toda. Transportamos para a frente a ribalta iluminada que, no primeiro ato, ficava no fundo. Então foi bem uma conjunção do cenário com a luz.⁸⁸

Dessa forma, trabalhou-se de maneira diferente de outros processos. Em muitos deles, quando o grupo já tem um texto definido, ele é enviado ao cenógrafo e ao iluminador que, conforme seu estilo, concepção, idéia, elabora um projeto a priori, a ser discutido, em geral, com o diretor e/ou produtor. Em outros casos, esses criadores estão vinculados ao diretor e respondem às suas idéias. Isso quando o diretor não acumula duas ou três funções – caso de Gabriel Villela.

Portanto, tão rico quanto para o dramaturgo, que conta com muitas contribuições na elaboração do texto, o processo colaborativo também dá ao cenógrafo e ao iluminador outras visões sobre o seu trabalho.

Lembre-se de que as sugestões cenográficas do *Trem* foram dadas por atores – alguém não especializado em elaborar uma cenografia, mas que, a todo momento, em cena, se relaciona com ela.⁸⁹ O ator tem, portanto, todas as condições de opinar sobre essa área e, no Galpão, as escolhas cenográficas do elenco refletiram também na encenação. Vejam-se as entradas e saídas, as ações atrás das cortinas e reveladas pela luz, a disposição dos instrumentos, alguns recursos de contra-regragem, etc.

De forma semelhante transcorreu a elaboração musical. A partir das sugestões iniciais dos atores e do canovaccio escrito por Abreu, Tim Rescala ia compondo as canções e enviando para o grupo. Tim teve de levar em conta os instrumentos que cada ator tocava, quem estaria em cena e

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Aqui, mais uma vez, cabe a citação aos jogos teatrais de Viola Spolin. Nesse caso, no tocante à elaboração da planta baixa e à fisicalização. Esta última é um procedimento por meio do qual o ator, na ausência de móveis e objetos, por exemplo, representa como se existissem concretamente. A outra, a sistemática de se elaborar com o grupo, antes de certos jogos, a planta baixa da cena, com disposição de móveis e objetos, com o objetivo de tornar comum a toda a equipe os materiais de cena, em geral, fisicalizados. Essas práticas, porém, não fazem desse ator-jogador, necessariamente, um cenógrafo. Ele é, antes, alguém que tem consciência do espaço cênico, condições de criar conformações diversas e, principalmente, alguém capaz de se apropriar desses elementos em benefício de sua atuação como ator. (Cf. Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*.)

quem tocaria. Aos atores coube se aperfeiçoar no instrumento – alguns eram iniciantes – ou abrir mão dele, adequar canto e dança. Verificou-se onde as canções tornavam o texto redundante e vice-versa.

O compositor acompanhava alguns ensaios, auxiliava nas dificuldades referentes à sua área. No dia-a-dia o grupo contava com a preparação vocal de Babaya e, naquele ensaio perto da pretendida estréia, os atores ainda não se consideravam suficientemente preparados para tocar, cantar, dançar e interpretar. Tim modificou muitas vezes os arranjos, com o objetivo de facilitar a execução das músicas pelo grupo.

Uma das conclusões a que se chegou foi que o Galpão não é uma orquestra, um grupo de músicos. Trata-se de um grupo de atores. É certo que são atores capazes de cantar, tocar alguns instrumentos e dançar, mas, preferencialmente, sua especialidade é interpretar. Em *Um trem chamado desejo* o grupo interpreta um elenco que trabalha com musicais e, como se pode verificar assistindo ao espetáculo desse elenco, ele é o *Alcantil das Alterosas* e não uma orquestra. Esse detalhe torna perdoáveis, e até simpáticos, eventuais deslizos.

Um dos principais conflitos abordados na peça referia-se à ameaça que o advento do cinema parecia significar ao teatro. Daí surgiu a idéia de incluir um filme de curta metragem na encenação. Inspirada inicialmente no conto *Casal de três*, de Nelson Rodrigues, a trama abarcaria também uma antiga e histórica frustração dos atores do Grupo Galpão: participar de filmes e serem cortados na edição. Diversos amigos cineastas convidavam o grupo para fazer figuração em seus filmes, na maioria das vezes sem nenhum tipo de remuneração. Os atores participavam de bom grado, até com a intenção de alargar seu universo de atuação também para o cinema. O filme estreava e, com ele, a decepção: as cenas em que haviam participado tinham sido cortadas; eles apareciam, mas lá no fundo do quadro; tinham metade do corpo cortado devido à angulação escolhida.

Da mesma maneira, os atores da Companhia de Teatro Musicado Alcantil das Alterosas teriam também sua experiência garantida no novo veículo, porém, estando ao lado de grandes estrelas - no caso, Maria Padilha, Eduardo Moskovic, Cacá Carvalho e Tim Rescala, atores convidados - seriam relegados a terceiro plano na tela.

Paralelamente aos ensaios, o filme ia sendo produzido. O cineasta André Amparo assinou a direção e Marcelo Braga ficou encarregado de elaborar o roteiro, com acompanhamento dramaturgicamente de Luís Alberto de Abreu. Houve uma série de discussões a respeito de sua estética e da maneira como o filme seria integrado teatralmente à encenação, antes que se chegasse ao consenso da interrupção do filme e da apropriação da trama pelos atores do Alcantil. A mensagem implícita: o teatro nunca vai morrer, pois nada substitui a presença do ator ao vivo e sua relação com a platéia.

Finalmente, avaliadas as contribuições das instâncias criativas e sua relação com o texto escrito, chega a hora de refletir sobre a colaboração do diretor.

Num processo tradicional, cada criador tem claramente delimitada sua função na montagem do espetáculo. Ao diretor cabe a concepção geral. É como se todas as outras áreas estivessem sob sua orientação e seu comando, na busca de uma unidade. Qual a função do diretor em um processo que não parte de um texto pronto? Em que todos interferem na criação alheia, dando sugestões e apresentando soluções cênicas que, antes, eram da alçada do encenador?

Para Chico Pelúcio, o diretor em um processo colaborativo “é cada vez mais como um misto de diretor e coordenador do processo, sem uma visão vertical de direção” (Saadi & Guedes, 2002, p. 102). *Um trem...* teve particularidades tais que a figura do diretor/coordenador foi imprescindível. Chico, muitas vezes, sendo o mediador entre o elenco e os demais colaboradores - era praticamente o único com uma visão geral do processo. A seu trabalho de encenação, somou-se a colaboração como ator e, finalmente, a orquestração de todas as outras criações.

Ao acompanhar as cenas “de fora”, ele procurava ajustar os diversos elementos, na tentativa de chegar a uma unidade. Se essa já é uma função do diretor numa montagem tradicional, no processo colaborativo ela adquire um outro caráter, pois o diretor não trabalha só com a sua concepção de encenação, mas com todo um conjunto de vozes individuais, porém interdependentes. Isso talvez faça dele o maior responsável por não tornar o espetáculo um amontoado de cenas onde cada elemento aponta para uma direção diferente.

3.4.2 A questão da autoria

Viu-se que uma das diferenças fundamentais entre a criação coletiva e o processo colaborativo é a especificidade das funções, mesmo que elas interfiram mutuamente. Na medida em que um colaborador responde artisticamente pela sua área, isso significa que a “assinatura” da função será sua. Atores irão colaborar com a cenografia – via *workshop*, via pesquisa, críticas, sugestões e soluções – mas sem um “compromisso” com a área. Seu compromisso efetivo é com a interpretação, é por ela que ele vai responder, embora interfira também em outros campos. Como foi dito, ao cenógrafo cabe ver e ouvir a equipe e, com os seus conhecimentos, trazer sínteses e soluções, criando a cenografia e assinando como responsável.

Da mesma forma a dramaturgia, pois dramaturgo não é quem escreve o texto teatral somente. Segundo Abreu, dramaturgo

é quem organiza as ações, coloca em ação os personagens em relação ao enredo, em relação ao resultado que isso vai ter com o público. Todo esse material que foi dado pelo diretor, pelos atores, pelo cenógrafo e por todo mundo que participou desse processo colaborativo, todas essas criações o dramaturgo vai colocar no seu cadinho e extrair dali a quintessência, a melhor geometria possível para o diretor, para os atores e técnicos trabalharem e para ele continuar o próprio trabalho também.⁹⁰

Abreu avalia que o fato de processar também criações alheias não diminui a importância do dramaturgo, ao contrário, pois o material criativo é muito maior. Criar, sugerir, adequar, abrir mão, encontrar outros caminhos quando novos elementos surgem são algumas das tarefas diárias da dramaturgia em processo colaborativo. E, quando o dramaturgo não souber como resolver uma questão, nada impede que o diretor ou o ator a encontre, pois o que importa é o trabalho como um todo e não a defesa de postos. Isso, porém, não faz do diretor e do ator, dramaturgos.⁹¹ Abreu conclui:

O processo colaborativo é um processo onde dramaturgo só é dramaturgo no final, quando ele conseguiu fazer uma boa relação, porque tudo que vem é muito novo, o que vem é muito diferente do que ele já viu. Se ele está criando em casa, ele tem o tempo de estabelecer como ele quer o enredo, o que ele quer atingir no público - ele faz tudo isso na cabeça. No processo colaborativo ele projeta tudo isso também, mas, nessa projeção dele, entram uma série de interferências que ele não pode descartar como em casa, sozinho, ele descarta. Ele vai ter de se debruçar sobre a criação alheia e integrá-la ao próprio trabalho.⁹²

No *Trem*, o dramaturgo trabalhou, na etapa final, com a dramaturgia da cena. Muito desse trabalho interferiu na encenação. Os atores apresentavam diariamente soluções cênicas – muitos elementos encontrados no espetáculo estavam presentes no *workshop* inicial. Isso, porém, não fez de Abreu ou do elenco, diretores. Ou seja, todos os envolvidos, de uma certa forma, têm sua “autoria” contaminada pelas colaborações alheias. Então, que critérios determinam a assinatura do trabalho pelo seu responsável?

Ao se refletir sobre a questão da autoria, é importante identificar pelo menos dois dos componentes envolvidos. Um de ordem ética e outro de ordem artística. Fique claro que, no processo colaborativo, o fato de um artista assinar como responsável por determinada área, não implica em que ele seja considerado autor único. Assinar como dramaturgo um trabalho colaborativo supõe que toda a equipe criou e sugeriu, em diversos níveis e intensidades, e que houve um encarregado de refletir mais detidamente sobre a dramaturgia e desenvolvê-la, de acordo com os seus conhecimentos específicos, a

⁹⁰ Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

⁹¹ Há casos, porém, em que existe de fato a co-autoria dramaturgical. Isso ocorre, por exemplo, em montagens curriculares onde o ator, com devido preparo dramaturgical, se incumba de desenvolver cenas, mas sob coordenação. Em se tratando de processo colaborativo com especificação de funções, colaboração não é sinônimo de co-autoria.

⁹² Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

partir das idéias do conjunto. Esse componente artístico é importante na medida em que o outro, seja ator, seja diretor ou iluminador, pode se sentir à vontade para opinar em relação às outras áreas, justamente por haver um “especialista” em cada função.

Claro está, e isso já foi comentado diversas vezes, que as opiniões e sugestões no trabalho alheio devem vir embasadas e justificadas, sempre. O que existe é uma abertura para que o ator, por exemplo, fale da dramaturgia sob o ponto de vista do seu próprio trabalho: como o texto está sendo percebido, emitido, apropriado, transformado por ele? A dramaturgia é comentada, via de regra, sob o ponto de vista da interpretação. E assim ocorre com todas as outras relações. Isso significa que não existiram vinte e tantos dramaturgos no *Trem*, opinando sobre dramaturgia. Existiu, sim, um dramaturgo, Luís Alberto de Abreu, que, ouvindo atores, diretor, cenógrafo, diretor musical, e outros criadores, sintetizou, discutiu, estruturou, elaborou e, conseqüentemente, assinou a dramaturgia.

Ocorre, porém, e aí entra o componente ético, que, ao falar sobre *Um trem...*, é esperado que o dramaturgo comente que a criação do texto se deu em processo colaborativo.⁹³

Se um outro grupo se interessar em remontar *Um trem chamado desejo* a partir do texto, Abreu é quem primeiro deverá ser consultado. Perante os órgãos de direitos autorais basta a autorização do dramaturgo, porque o registro do texto é feito em seu nome. Mas se trata de um texto criado para uma companhia específica, em processo colaborativo e, como ainda não há uma legislação – a prática e os estudos a respeito estão apenas começando – o que se espera é uma atitude de ordem ética, a consulta ao grupo.

3.4.3 A configuração do texto e o resultado final

A versão final escrita de *Um trem...* está dividida em duas partes⁹⁴. A primeira tem oito cenas e a intervenção de oito números musicais que, ora comentam a situação vivida pelas personagens, ora fazem parte do show apresentado pela Companhia. O primeiro momento, que constitui dois terços do espetáculo, utiliza-se, em sua maior parte, de diálogos dramáticos e se concentra na apresentação dos artistas, seus dramas, o fracasso junto ao público, as tentativas de salvar o trabalho e, ao final, na esperança de sobrevivência trazida pelo cinema.

⁹³ É importante que se reflita, cada vez mais, sobre os processos criativos tanto quanto se reflete sobre as obras. A partir do momento em que o espectador sabe que determinado espetáculo foi criado em processo colaborativo, e sabe em que implica esse processo, ele saberá discernir as diversas autorias finais daquelas que ocorreram durante o período de elaboração do trabalho. Esse esclarecimento se dá a partir da divulgação pela mídia, dos trabalhos acadêmicos, da disseminação das práticas colaborativas na sala de aula e nos grupos em geral.

⁹⁴ Diz-se versão final escrita pois se trata de texto, eventualmente, diferente daquele emitido pelos atores a partir da estréia.

A segunda parte, com quatro cenas, constitui uma virada. Trata-se da apresentação do filme e da frustração do grupo, seguida pela interrupção da exibição por causa de uma pane no projetor, e pela dramatização da história pelos atores. Nesse bloco lança-se mão da narrativa direta ao público - que se julga ser o público que foi assistir ao filme - além dos diálogos dramáticos entre as personagens. Vale dizer que, nesse momento, ocorrem diálogos tanto entre as personagens do filme, quanto entre as da Companhia, constituindo-se, assim, dois níveis de relações interpessoais, às vezes ocorrendo ao mesmo tempo, imiscuindo-se.

Ao representar os conflitos vividos pelas personagens da tela, o Alcantil representa a si mesmo e seus casos de adultério, frustração, traição. Isso acaba funcionando como uma catarse para o grupo que, liberado por meio da metáfora, pode voltar aos trilhos do teatro, provando ser essa uma arte insuperável, pois conta com a presença viva do ator. A antiga companhia vira Companhia de Cine-Teatro Alcantil das Alterosas e nova intervenção musical marca o final do espetáculo, na homenagem à arte do ator.

O espetáculo foi elaborado para um espaço à italiana. O palco construído dentro do palco possibilita dois níveis de leitura – o primeiro, da história que está sendo contada (da Companhia e suas agruras) e o segundo, da história que os atores contam dentro da história (o espetáculo fracassado, o enredo do filme). Sempre que há narrativa direta à platéia, ela ocorre no segundo nível. Consequentemente, isso faz com que o público também represente um papel: o do público do século passado, que foi ao cinema e não pôde ver o final do filme. Talvez isso passe despercebido para a maioria dos espectadores, porém se constitui num requinte que, ao ser identificado, proporciona uma modificação na qualidade da recepção.

Os jogos de luz por trás do cenário, revelando os bastidores da montagem através de transparências, destacam o que não pode ser comentado publicamente pelas personagens: seus pensamentos, sonhos e perversidades. Do mesmo modo, quando o cenário é virado e o público assiste ao espetáculo que a companhia representa, é como se estivesse acompanhando tudo das coxias. Nesse momento, além de fruir o *show*, pode fruir também do que acontece por trás das cortinas, nos bastidores – a agitação e a adrenalina, o filho que chora e a mãe que o amamenta, as picuinhas, as pequenas sabotagens, a melancolia, o assombro ao constatar que o público foi embora. Sendo assim, se *Um trem chamado desejo* é um texto que pretende fazer uma homenagem ao teatro e à arte do ator, o espetáculo também faz isso a seu modo, com todos os recursos de que dispõe.

A imprensa escrita, de um modo geral, acolheu o trabalho de forma positiva. À parte as análises críticas, interessam aqui os comentários a respeito da dramaturgia escrita e, especialmente, do processo em que foi elaborada.

3.4.4 A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de *Um trem chamado desejo*

A maioria dos artigos e resenhas a respeito do espetáculo trata de descrever o entrecho dramático e ilustrar que a peça contém experiências e opiniões pessoais do elenco. O que poucas fazem é citar ou descrever o processo de criação do texto e denominar satisfatoriamente as funções. Isso reflete, até certo ponto, o fato de o próprio grupo não estar suficientemente consciente do processo – o que poderá ser verificado nos depoimentos de alguns de seus componentes. Com o passar do tempo e a continuidade dos projetos, o quadro irá mudar.

Falando de maneira geral, pode-se considerar que um crítico analisa o espetáculo em si e não o seu processo, mas sem pretender estender demasiado o assunto, seria bastante pertinente que se procurasse investigar como o espetáculo foi elaborado pois, sem dúvida, muito de seu resultado se deve a isso. E, se não bastasse, esse tipo de informação em muito contribuiria para esclarecer o público, estimular outras criações semelhantes e acenar com outro tipo de procedimento dramatúrgico que não o de gabinete.

Dentre os artigos fornecidos pelo Galpão, foram selecionados os que tratam do processo de criação e/ou da atribuição de funções na construção do espetáculo – nesse caso, nos moldes colaborativos. Ou seja, dos quarenta e nove textos coletados, entre artigos, resenhas e críticas, serão utilizados vinte e dois como estímulo à reflexão.

Entre os que mais detalhadamente descrevem e definem o processo está Miguel Anunciação, repórter do jornal *Hoje*, de Belo Horizonte que, tendo feito parte do Núcleo de Dramaturgia do Oficinão, pôde ter contato direto com a criação de um espetáculo nos moldes colaborativos. Seu artigo, dando conta da estréia, esclarece o público sobre parte do processo, ao citar uma declaração de Chico Pelúcio: “cada ator forneceu o material do seu personagem, seu olhar pessoal sobre os bastidores e o mercado de produção. São depoimentos calcados das vivências, cada um botou pra fora o que acha do teatro” (Anunciação, 2000, p. 1). O repórter esclarece:

E até porque se falou bastante, como numa sessão de análise, ainda que não conte necessariamente suas próprias histórias, neste processo de criação o Galpão teria “purgado muito”. Os parceiros de texto (Abreu) e trilha (Rescala) teriam seguido climas pré-indicados. “E foram fidelíssimos”, observa (Eduardo) Moreira, ainda que a infidelidade seja central em “Um trem chamado desejo.” (*Ibid.*)

Miguel define Luís Alberto de Abreu como “parceiro de texto” e registra que ele seguiu climas pré-indicados – e de maneira “fiel”, como salienta um dos atores. Ou seja, ao escrever o texto, Abreu teria se baseado em idéias ou sugestões alheias, não sendo considerado um autor, mas um “parceiro”.

Em artigo do ano seguinte, intitulado *Galpão faz da traição uma comédia musical*, Miguel esclarece um pouco mais o processo, citando novamente uma declaração de Pelúcio:

“A idéia surgiu entre os próprios atores: aprimorar o já longo contato musical e instrumental do elenco e tirar proveito de uma pesquisa onde a figura do corno conta e canta suas dores através de pérolas imortais da nossa MPB (...). Este primeiro borrão de espetáculo não indicava mais que um pocket musical”, assinala Chico Pelúcio. Apresentado (e aprovado) por um pequeno núcleo de amigos de sempre do Galpão, o “feto” desenvolveu-se em direção a um organismo maior, mais ambicioso. (Anunciação, 2001, p. 1)

No pequeno núcleo de amigos estava o dramaturgo, um dos responsáveis pelo desenvolvimento do “organismo”.

Na crítica *Trem danado de bom*, o repórter anota que “boa parte da adoção do público se deve ao humor safado e perspicaz do texto de Luís Alberto de Abreu” (Anunciação, 2001, p. 1). Nesse momento Miguel consegue identificar que boa parte do texto escrito teve um responsável, que chegou até a imprimir algo de seu estilo pessoal de escrita na peça para o Galpão. Isso se deve, claro está, ao fato de que ele conhece o dramaturgo e parte de sua obra cômica.

Finalmente, na crítica *Texto do espetáculo compartilha ficção e um tanto de confissão*, Miguel mais uma vez consegue diferenciar/especificar o trabalho dramaturgico ao afirmar:

Porque ao expor as mazelas de uma companhia de poucos recursos, entregue ao drama da falta de público, o texto compartilha um tanto ficção, outro tanto confissão. Tão ilegíveis (a despeito das referências locais) quanto hilárias e inteligentes. A dramaturgia de Luís Alberto de Abreu (...) é clara e bem armada. Pródiga em gags sem persegui-las e despida de enfeites, como prefere o humor. Homenageia o teatro, a comédia musical e popular do Brasil, num tom de quase chanchada. (Anunciação, 2001)

Alguns equívocos quanto à nomenclatura e definição de funções podem ser encontrados no artigo de Clara Arreguy, para *O Estado de Minas*. A repórter define o espetáculo como resultante “de um trabalho de criação coletiva tendo como eixo o desejo, que se desdobra em dois rumos: nas relações amorosas entre os integrantes de uma trupe teatral fuleira dos anos 20, em Belo Horizonte; e na luta pela arte e sua sobrevivência, em todos os sentidos.” (Arreguy, 2000, p. 10) No *box* inserido no rodapé do artigo pode-se ler: “UM TREM CHAMADO DESEJO - Criação coletiva do grupo Galpão, com texto final de Luís Alberto de Abreu, direção de Chico Pelúcio, cenário e figurinos de Márcio Medina e música de Tim Rescala”.

Tendo sido comentado anteriormente neste capítulo que tanto o texto quanto os cenários e os figurinos foram desenvolvidos primeiramente em *workshops* do grupo, por que o dramaturgo realizou o “texto final” e o cenógrafo foi considerado autor de sua área? O próprio programa da peça especifica: “Direção: Chico Pelúcio / Argumento: Grupo Galpão / Dramaturgia: Luís Alberto de Abreu / Música e letra: Tim Rescala / (...) Cenário e figurino: Márcio Medina (...)”, como se cada artista respondesse pelo seu setor. No caso de artigos como o referido, o fato de determinar que o “texto final” é de alguém, pode denotar que havia um texto anterior pronto e que ao dramaturgo coube tão somente finalizá-lo e carimbar sua chancela.

Valbene Bezerra, do jornal *O popular*, de Goiânia, vislumbra um entendimento da criação dramática no processo colaborativo ao publicar que

Luís Alberto de Abreu deu sentido às improvisações do elenco até chegar ao formato final da peça, que conta a história de uma trupe fracassada dos anos 20, a Alcantil da Alterosas, cujo maior sonho é apresentar-se na praça Tiradentes, no Rio. (Bezerra, 2001, p. 3).

Desconsidera, porém, que o dramaturgo faz bem mais do que dar sentido à criação alheia e, no *box*, anuncia: “Peça: Um Trem Chamado Desejo / Roteiro: Luís Alberto de Abreu”. Aí ocorre um duplo equívoco. Primeiro que em teatro o termo “roteiro” é utilizado para denominar uma das etapas anteriores ao texto, e segundo que, tendo um filme como parte integrante do espetáculo, ele sim tem um roteiro e um autor, que não é Luís Alberto de Abreu, mas Marcelo Braga.

Na *Folha de Londrina*, o repórter Francelino França, enviado a Curitiba para fazer a cobertura do Festival de Teatro, não poupou elogios ao dramaturgo do *Trem*. A certa altura diz que Abreu

construiu uma dramaturgia que transborda brasilidade. A linguagem maliciosa, a sensualidade, o comportamento musical e a mistura de raças não consegue traduzir o impressionante universo criado pelo dramaturgo. “Um Trem...” é uma homenagem a um ofício, um resgate de uma história no tempo-espço. A loucura criativa do grupo teatral retratado na peça se fez presente no deboche das emoções. (...)As sacadas de genialidade se sucederam no palco e inebriavam o público. (França, [s.d])

França gostou do espetáculo e segue tecendo considerações elogiosas a ele e ao grupo. Porém não cita, em nenhum momento, o processo criativo. Isso faz pensar que o texto foi uma criação original de Luís Alberto de Abreu, quando não foi.

Ao viajar com a peça para o Rio de Janeiro, o Galpão recebeu uma crítica no jornal *O Globo*, em que Bárbara Heliodora faz um apanhado do processo e designa funções, creditando a Luís Alberto de Abreu a dramaturgia e não a autoria:

A peça, em sua feitura, mostra também o quanto todos gostam de explorar o talento de quem já é do grupo, pois o argumento foi elaborado por uma pesquisa a respeito da música popular brasileira no mais legítimo gênero ‘dor-de-cotovelo’, misturada com os exageros das traições amorosas que faziam as delícias de modestas companhias teatrais brasileiras nas primeiras décadas do século 20, entregando a direção ao ator Chico Pelúcio. Mas o grupo também gosta de se enriquecer com talentos de fora e, por isso, chamou Luís Alberto de Abreu para fazer a dramaturgia e Tim Rescala para fazer música e letra dessa evocação de um passado pobre, porém charmoso. (Heliadora, 2001, p. 25).

A crítica de Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, se baseou na apresentação feita no Festival de Curitiba em 2001. Logo no primeiro parágrafo o crítico anota que “*Um trem chamado desejo*, comédia musical de Luís Alberto de Abreu, é ambientada nas coxias da companhia teatral mineira Alcantil das Alterosas, nos anos 20.” (Luiz, 2001). Só mais adiante é que Macksen vai dar uma pista do processo dramático, embora não esclareça que sua escritura se deu ao longo de todo o período de ensaios e trabalhos práticos e não a partir de um roteiro escrito:

o roteiro original é uma criação do grupo, a qual Luís Alberto de Abreu deu a forma de comédia com música. Aquilo que se passa no palco é reflexo do que acontece por trás da cena, e através desse duplo plano narrativo, *Um trem chamado desejo* procura manter o humor farsesco numa trama ingênua, como deve ser o espírito da burleta.” (Luiz, 2001)

O *Diário da Tarde*, do Belo Horizonte, é mais um jornal a definir o *Trem* como criação coletiva. O repórter César Macedo pressupõe que o leitor do veículo sabe exatamente o que é uma criação coletiva e ignora que muitos definem ou compreendem o próprio teatro nesses termos. Afirma que o espetáculo “contou com a amarração final do dramaturgo paulista Luís Alberto de Abreu” (Macedo, 2000, p.8). Pode-se entender daí que Chico Pelúcio dirigiu, mas quem fez a “amarração final” foi Abreu.⁹⁵

Michele Oliveira, da *Gazeta Mercantil*, anuncia que “com argumento surgido do próprio grupo, o texto tem autoria de Luís Alberto de Abreu. Mas o diretor admite que a criação é resultado de interferências dele e dos demais atores também” (Oliveira, 2001). Como vimos ao longo deste trabalho, a direção de Chico Pelúcio teve, em muitas ocasiões, a interferência do dramaturgo. Afinal, este é um dos pressupostos do processo colaborativo.

⁹⁵ “Amarração” é um termo comum no jargão teatral, considerando que um espetáculo é composto por uma série de “fios”, correspondentes a cada uma das áreas, a cada um dos recursos, idéias, signos envolvidos. Ao trabalho de dar unidade, ou seja, de compor com esses fios um tecido/trama adequados às intenções da equipe e à apreciação do público, dá-se o nome de amarração. Em geral, ela é realizada pelo encenador. O dramaturgo em processo colaborativo pode “amarrar” os fios correspondentes à sua área e, na medida em que dá sugestões à encenação, contribuir com a “amarração” geral.

A repórter começa bem, diferenciando a idéia original (argumento) do trabalho com o texto ⁹⁶. Mais uma vez, supõe-se que o público saiba no que consiste um argumento e como se desenvolve um texto a partir dele. Os que sabem, de fato, poderiam pensar, com a frase, que o grupo apresentou uma idéia abstrata, um desejo ou mesmo uma fábula ao dramaturgo e o encarregou de elaborar o texto. Porém, como se sabe, o “argumento” foi também mostrado cenicamente, por meio dos personagens representados concretamente pelos atores, em situações e diálogos, ou seja, teatralmente. Dessa forma, o grupo não só pretendeu um material para o texto como também para o espetáculo.

Na seqüência, Michele cita o diretor ao dizer que ele e os atores interferiram na criação. Criação de quê? Do espetáculo ou do texto? Se deste, é importante lembrar que o dramaturgo em processo colaborativo interfere também na cena e que a construção do espetáculo decorre dessas múltiplas interferências. E por que não citar as interferências na música e na cenografia? Talvez pelo fato de se considerar o espetáculo como a integração entre um texto e sua interpretação na cena.

Na esteira do artigo anterior, temos um outro, de Paulo Polzonoff Jr, do *Jornal do Estado*, de Curitiba. Paulo define o Galpão como um grupo que, “ao contrário das companhias tradicionais, privilegia o ator em detrimento do diretor” (Polzonoff Jr, 2001). É arriscado afirmar que o grupo privilegia os atores “em detrimento do diretor”. Não é o que se verifica ao analisar a trajetória do grupo, pois, em muitos momentos, os diretores imprimiram sua marca pessoal em alguns espetáculos. Prova disso é também a montagem de *O inspetor geral*, de Gogol, que estreou em 2003 e teve direção de Paulo José. Quando o grupo ainda planejava a realização desse espetáculo, Chico Pelúcio comentou na revista *Folhetim*, ao concluir uma reflexão sobre o processo colaborativo:

“É interessante esse processo, porque o diretor é cada vez mais como um misto de diretor e coordenador do processo, sem uma visão vertical de direção. Nosso próximo espetáculo provavelmente vai ter o diretor convidado e a gente vai se entregar ao processo desse diretor. Se ele vier com um processo completamente diferente, possivelmente a gente vai entrar num outro tipo de trabalho.” (Saadi & Guedes, 2002, p. 102)

Foi assim com Villela, Cacá Carvalho e com Paulo José.

A seguir Paulo Polzonoff Jr justifica a afirmativa anterior ao dizer que “neste *Um trem chamado desejo*, os atores criaram o argumento e improvisaram, até chamarem o dramaturgo Luís Alberto de Abreu para dar uma lapidada no texto.” (Polzonoff Jr, 2001). É possível entender daí que o dramaturgo só foi chamado quando o texto já estava suficientemente pronto para receber, então, alguns retoques e estreiar. Tendo informações sobre o processo, sabe-se que ele não ocorreu dessa

⁹⁶ Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* define: “No terreno das Letras, O argumento designa o sumário do conteúdo, ação ou enredo de um poema, conto, novela, romance ou peça de teatro. Nesta acepção, o termo entrou a ser utilizado no século XVI, por vezes de mistura com ‘assunto’, ‘tema’, ‘matéria’ ou ‘idéia’”. (Moisés, 1988, p. 41).

forma. E conhecendo o trabalho dos dramaturgos, sabe-se que dificilmente um deles se disporia à tarefa de simplesmente “lapidar” o texto de outrem – tarefa mais comum no cinema e na televisão, quando um mesmo roteiro pode passar por diversas mãos, inclusive as do diretor e produtor, até chegar à versão final.

Nesse caso, Mariângela Alves de Lima, em *Comicidade do ‘Trem’ fica a léguas da farsa* (2001), foi mais feliz, dando uma pista sobre o processo nas linhas finais do texto:

O texto de Luís Alberto de Abreu, escrito a partir de situações dramáticas propostas pelo grupo, tem uma precisa correspondência histórica com o vocabulário teatral dos anos 20 e a economia da boa escrita. Os atores do Galpão lançam assim um olhar amoroso sobre o passado enquanto põem as mãos na massa do contemporâneo. (Lima, 2001, p. 24).

Três jornalistas, de três Estados diferentes, divulgam informações de conteúdo semelhante: o texto é uma criação coletiva do Galpão e Luís Alberto de Abreu elaborou o texto final. São eles Sérgio Rodrigues Reis, do *Estado de Minas*; Mônica Riani, do *Jornal do Brasil*, e Sandra Soares, do *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Mais uma vez não fica claro o processo nem o papel do dramaturgo.

Sérgio, porém, a certa altura do artigo esclarece que “ao chegar à maturidade, aos 18 anos, o Galpão mergulhou em um processo criativo para elaborar o espetáculo, que durou meses. Começou com uma idéia de pocket show, que virou esboço, roteiro, depois o Tim Rescala iniciou a composição das músicas e foi realizado um workshop com os atores. A partir da improvisação, o texto da peça foi sendo construído” (Reis, 2000). Fica a dúvida: foi construído pelo grupo e finalizado pelo dramaturgo, ou Luís Alberto de Abreu começou seu trabalho no período pós-improvisação?

A *Gazeta do Povo* ao fazer a cobertura do Festival de Curitiba de 2001 creditou o trabalho dramaturgício ao publicar que “(...) alguns números são simplesmente impagáveis, também por conta do texto afiado de Luís Alberto de Abreu” (Slowick, 28/03/2001), porém o repórter não comenta sobre o processo criativo, o que faz pensar que o texto foi uma obra original. Três dias antes o mesmo repórter havia tencionado abordar o processo, no mesmo veículo:

“Esta temática foi acontecendo por causa de nossa necessidade de trabalhar com a música”, afirma Chico Pelúcio, diretor de *Um trem chamado desejo*. “Já estamos trabalhando com Luís Alberto de Abreu (dramaturgo paulista que deu forma final ao texto) há algum tempo, sempre num processo de criação de textos através do ator, e quisemos fazer um musical.” (Slowick, 25/03/2001)

Nessa ocasião Humberto Slowick oferece ao leitor algumas palavras sobre a elaboração do espetáculo - “processo de criação de textos através do ator” – que não chega a esclarecer muita coisa. Além disso, quando Chico Pelúcio afirma estar trabalhando há algum tempo com Abreu nesse

processo, ele não está falando do Galpão (cujo espetáculo anterior foi *Partido* e não teve a participação do dramaturgo) mas do projeto Oficina do Galpão Cine Horto.

Israel do Vale, anuncia na *Folha de S. Paulo* a estréia do espetáculo em Belo Horizonte dizendo que “Luís Alberto de Abreu assina a dramaturgia, a exemplo do que fez no ano passado em ‘Caixa Postal 1500’, dirigida por Chico Pelúcio (...) para o Oficina do Galpão, o projeto paralelo encenado no Cine Horto, centro cultural mantido pelo grupo” (Vale, 2000). Mais uma vez não há comentários sobre o processo criativo. E o que significa Abreu ter assinado a dramaturgia? Que não se trata de um texto original do dramaturgo ou é apenas uma maneira diferente de dizer que ele escreveu a peça? No *box* de divulgação, o argumento não é creditado ao grupo, o que leva a pensar num texto original de Luís Alberto de Abreu.

Já os leitores do jornal *A Tarde*, de Salvador, ficaram sabendo, pela repórter Mary Weinstein, que “o texto e o argumento de *Um trem...*, elaborados pelo próprio grupo, foram finalizados pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu” (Weinstein, 2001). Pode parecer que Abreu apenas finalizou, deu retoques em um texto que já estava pronto, o que não é verdade.

O suplemento Rioshow, de *O Globo*, fez uma pequena chamada para a estréia do espetáculo no Rio de Janeiro, em 2001. Um trecho pretende dar conta de parte do processo e da dramaturgia:

Tudo começou com uma vontade imensa de fazer um pocket só com canções de fossa, ou melhor, de corno. Mas, como o grupo mineiro não consegue fazer nada pocket, o projeto foi crescendo, crescendo, até se tornar *Um trem chamado desejo* (...) a peça, costurada por Luís Alberto de Abreu a partir de improvisações dos próprios atores, conta a história de uma trupe fracassada dos anos 20 (...) (Rioshow, 2001, p. 25)

Mais uma vez, o trabalho do dramaturgo em processo colaborativo fica relegado à costura e não à elaboração. Costurar, no caso do teatro, é diferente de amarrar. Os fios já estão tramados, enredados em pequenos blocos/retalhos e ao responsável - diretor, dramaturgo - cabe juntar os pedaços de modo a criar um todo coerente, inteligível, ou simplesmente agradável, dependendo do objetivo do grupo. A costura, em geral, é um termo que remete à criação coletiva.

Finalmente, o *Jornal do Comércio* de Porto Alegre, ao anunciar as apresentações do grupo, chega próximo do esclarecimento do processo ao afirmar que “o Galpão (...) criou o argumento, improvisou cenas e depois convidou o paulista Luís Alberto de Abreu (de Bella Ciao) para escrever o texto” (Jornal do Comércio, 2001).

Como se pôde perceber, a montagem de *Cx Postal 1500* foi recebida por uma imprensa que ainda não dispunha de informações suficientes a respeito do processo colaborativo. Dada a timidez da

produção – alunos de uma Oficina – e o ineditismo do processo, os jornais mineiros trataram a cobertura do espetáculo sem maior detalhamento do trabalho de montagem.

No ano seguinte, o *Trem* teve outra recepção. Ainda que poucas matérias tenham abordado de forma eficiente o processo de criação, o leitor pôde perceber que se tratava de um esquema diferente de trabalho. Isso se deveu, por um lado, ao renome do grupo - a abordagem de um espetáculo de grupo consagrado merece, grande parte das vezes, um aprofundamento maior que o de um grupo iniciante. Por outro lado, a imprensa mineira já acompanhara a produção de *Cx Postal 1500* e, nos outros Estados, principalmente São Paulo, o processo colaborativo já começava a ser noticiado com certa frequência, principalmente devido às atividades do Teatro da Vertigem. Com o passar do tempo, o conceito foi sendo, aos poucos, assimilado pela maioria dos críticos e jornalistas de teatro, ainda que com nomes diversos.

Tal fato ocorreu quando da montagem de *O homem que não dava seta*, fruto do Oficínio de 2003, sob direção de Chico Pelúcio. Estreando no Galpão Cine Horto e apresentando-se, posteriormente, no Festival de Teatro de Curitiba, o espetáculo teve matérias de divulgação e textos críticos que abordavam o processo.

Valmir Santos, da Folha de S. Paulo, informa que

Pela quarta vez consecutiva, o núcleo de dramaturgia do Oficínio criou um texto para ser interpretado por atores que também passaram pelas aulas ministradas ora por integrantes do próprio Galpão, ora por convidados. Luís Alberto de Abreu coordena a dramaturgia.(...)

O núcleo de dramaturgia, que anteriormente abordou gêneros como o melodrama e tragédia, é formado por Adriano de Faria, Juliana Antunes, Maria Cristina Andrade, Marcelo Braga, Miguel Anunciação. Segundo o diretor todas as etapas de criação decorrem de processo colaborativo. (Santos, 2003, p. E5).

Sérgio Coelho, do mesmo veículo, usa outra denominação para esclarecer que, “o texto é o resultado de um ano de trabalho conjunto entre atores, diretor e dramaturgos, no processo de dramaturgia participativa que vem sendo determinante para o autor Luís Alberto de Abreu. (Coelho, 2003, p. E4)

Finalmente, Beth Néspoli, d’O Estado de S. Paulo, fala de um “método colaborativo”:

O Fringe, com mais da metade da programação já apresentada ou ocupando os palcos da cidade, começa a ganhar alguma configuração. Entre os destaques desta ampla mostra paralela, está *O homem que não dava seta*, uma montagem dirigida por Chico Pelúcio, ator e diretor do Grupo Galpão. O espetáculo foi criado pelo que ele chama de método colaborativo - uma parceria entre o núcleo de dramaturgia, formado por cinco dramaturgos e coordenado por Luís Alberto de Abreu e os participantes da 5ª oficina de interpretação, oferecida pelo grupo para reciclagem ou formação de artistas do teatro. (Néspoli, 27 mar 2003, p. 28)

Em 2003 o Galpão Cine Horto, em parceria com o grupo Maldita Cia, criou o projeto 3 X 4 (tríade dramaturgo-diretor-ator X quatro equipes), com o objetivo de estimular os grupos e investigar esse modo de construção do espetáculo. Quando da estréia dos quatro primeiros trabalhos, o processo colaborativo já estava assimilado pela imprensa mineira. Dentre os muitos artigos publicados, o de Marcelo Fiúza, da Magazine, de Belo Horizonte, anuncia:

O objetivo do projeto é ‘o fomento ao teatro, pois trabalhamos com novos grupos, diretores e dramaturgos, e equipes completas de cenógrafos, figurinista, compositores. E o processo colaborativo se mostra importante para dar autonomia para esses grupos falarem de temas contemporâneos. Esses conceitos estão dentro da filosofia do Galpão Cine Horto’, diz Chico Pelúcio. (Fiúza, 2003).

Em um outro trecho, o repórter descreve o processo:

Experimentação teatral praticada no Brasil desde os anos noventa por Antonio Araújo, em São Paulo, no Teatro Vertigem, o processo colaborativo implica em o ator, o dramaturgo e o diretor conceberem o espetáculo conjuntamente, sem hierarquias de comando. Essa pesquisa é também o mote do projeto Cena 3X4, sob coordenação de Chico Pelúcio e que resultou em quatro montagens com estréias a partir de hoje, no Galpão Cine Horto. (Fiúza, 2003).

O Grupo Galpão, depois de *Um trem...*, viajou com parte de seu repertório, comemorando vinte anos de estrada. Em seguida, estreou *O inspetor geral*, de Gogol, sob direção de Paulo José e, atualmente – 2005 - prepara um novo espetáculo, com o mesmo diretor, a partir de outro texto consagrado.

Passados seis anos da primeira experiência do Galpão com o processo colaborativo, as investigações continuam no Cine Horto. Grupos e artistas participantes das oficinas levam a experiência para seus projetos pessoais, aprimorando ou adaptando o processo à sua realidade.

CAPÍTULO 4

TEATRO DA CONSPIRAÇÃO

No início dos anos noventa o Grupo Galpão sentiu necessidade de ampliar sua atuação junto à comunidade artística de Belo Horizonte. Seus objetivos foram alcançados quando da criação do Galpão Cine Horto, na periferia da cidade. Uma das inspirações, como foi dito, veio de uma escola de teatro nos arrabaldes de um outro grande centro, São Paulo.

O ABC paulista sempre foi conhecido nacionalmente pela indústria, principalmente a automobilística. Nos anos cinquenta, milhares de migrantes foram abastecer de mão de obra as fábricas que estavam se instalando na região. A população crescia assustadoramente e, em poucos anos, nascia uma demanda por arte e cultura que tinha de ser suprida na capital. O teatro amador persistiu durante muito tempo em São Bernardo do Campo e Santo André, mas a formação dos atores, até a década de setenta, tinha de ser feita em São Paulo.

O único curso de teatro na região era o da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. As Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, FATEA, foi inaugurada nos anos setenta em Santo André oferecendo, em seu curso de Educação Artística, a licenciatura em Artes Cênicas. Por se tratarem de escolas pagas, não atendiam a totalidade dos interessados, e a produção teatral no ABC justificava a criação de uma escola pública que promovesse não só a montagem de espetáculos ou a formação de atores, como também a reflexão.

Isso veio a se concretizar em 1990, durante a primeira gestão do prefeito Celso Daniel (PT). Estava criada a Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), responsável pela formação e aperfeiçoamento de um sem número de alunos da cidade e região. Ao longo de seus atuais 15 anos de existência (interrompidos apenas no período 1993-1996, quando da administração da cidade pelo PTB) a Escola tornou-se, aos poucos, referência no ensino de teatro no país.⁹⁷

Além da produção de diversos espetáculos em seus cursos regulares de interpretação, da exibição de trabalhos de outras equipes em suas mostras anuais, fóruns e debates, a ELT promove

⁹⁷ Para maiores informações a respeito da formação da ELT e sua trajetória recomenda-se a consulta a SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da criação*; Escola Livre de Teatro, 10 anos. Departamento de Cultura : 2000; bem como aos Cadernos da ELT – publicados pela instituição.

núcleos paralelos de Dramaturgia, Pedagogia, Circo, Cenografia, Estudos do Teatro Contemporâneo, entre outros, que têm resultado em trabalhos práticos abertos ao público e fomentado a formação de grupos teatrais.

4.1 ELT: o berço do Teatro da Conspiração

Desde a criação da Escola, Luis Alberto de Abreu é responsável pelo Núcleo de Dramaturgia. No ano 2000, Abreu sugeriu a formação de um Núcleo de Estudos do Teatro Nô. A proposta era estudar o nô japonês e aplicar alguns de seus princípios à cena contemporânea: narrativas dramáticas e poéticas, busca de uma forma breve e intensa de se contar uma história, cuidado com a elaboração poética e sonora do texto, revelação interna das personagens que, em geral, apresentam-se em estados alterados de consciência.

O núcleo contaria com coordenação dramática de Abreu, a coordenação de direção de Francisco Medeiros e a de cenografia, de Márcio Tadeu e Helô Cardoso. Cada dramaturgo desenvolveria um texto, depois convidaria um diretor para que, juntos, dessem início ao trabalho de estudos para a montagem do espetáculo, a formação do elenco, a escolha da equipe técnica e assim por diante. Cada equipe contaria também com um ou mais alunos-cenógrafos para cuidar dos aspectos visuais das montagens.

Partida, um dos espetáculos, foi escrito por Luís Carlos Leite. O dramaturgo tomara por base a história do patriarca Abraão e de seus dois filhos, nascidos de uma escrava e de Sara, sua mulher. A situação foi trazida para os dias atuais e os dois irmãos disputavam uma área na periferia da cidade. Solange Dias foi convidada a dirigir o trabalho e formar a equipe:

A partir de convite feito pela direção, os atores foram chamados um a um. Critério? Uma certa disponibilidade de tempo e muita vontade de descobrir e criar em grupo. E mais tarde, quem sabe, descobrir e criar um grupo.⁹⁸

Os atores – oito homens e uma mulher – eram conhecidos da diretora. Vinham de oficinas de teatro e do curso superior em que ela atuava como professora. Todos os componentes pesquisaram o tema, improvisaram, discutiram com os coordenadores durante os vários meses de ensaios.

⁹⁸ Trecho da Apresentação do livro *Partida : Geração 80* (p. 10), citado na bibliografia.

Próximos da estréia, não nos sentíamos mais como um conjunto de pessoas que foram chamadas para fazer apenas uma montagem. Já nos sentíamos como um grupo. Sentimento este que foi fundamental para a qualidade do espetáculo que estava sendo feito.⁹⁹

No total, o projeto levou à cena cinco espetáculos, que foram apresentados na própria ELT e em outros locais. Quatro das equipes se dissolveram logo após a produção, uma delas vingou e rendeu frutos: o Teatro da Conspiração. Saindo da temporada na ELT, o grupo tratou de conseguir outras apresentações, participar de festivais, enquanto acalentava o sonho de uma segunda montagem. Ela viria a ser decidida numa reunião, em dezembro de 2000.

Constituído o grupo, foi sugerido que o próximo espetáculo tratasse dos anos oitenta: a explosão do rock nacional, a abertura política e o movimento sindical, a juventude – memórias de boa parte do grupo. Era um antigo sonho de alguns participantes, e foi prontamente aprovado. Foi nessa ocasião que assumi a dramaturgia do novo projeto e ficou acertado que o texto seria escrito ao longo dos ensaios, a partir das pesquisas e das cenas. *Geração 80* seria montado em processo colaborativo.

4.2 O processo de criação de um novo espetáculo

Como *Partida* tivera um elenco predominantemente masculino e alguns componentes não poderiam continuar no grupo, foram chamados outros atores e atrizes para o próximo trabalho. A maioria deles era iniciante. Alguns vindos de oficinas de teatro ministradas pela diretora, outros do curso da ELT ou do curso superior de Educação Artística.

A diretora, Solange Dias, cerca de três atores e eu, na dramaturgia, éramos os componentes com mais tempo de estrada, incluindo trabalhos profissionais – todos egressos do teatro amador que fervilhara na cidade nos anos oitenta e, desde então, empenhados em acompanhar as produções brasileiras e internacionais que visitavam São Paulo, com interesses que se estendiam à dança, ao cinema, à literatura e às artes visuais.

Para a composição visual do novo trabalho foi convidado o cenógrafo Mauro Martorelli, que acompanharia boa parte dos ensaios antes de propor um projeto de cenário e de compor, junto aos atores, os figurinos. A iluminação ficaria a cargo dos atores e iluminadores Cássio Castelan e Fábio Farias. À diretora caberia a trilha sonora, como faz em quase todos os espetáculos que dirige.

⁹⁹ Idem, p. 12.

Embora desligado pedagogicamente da ELT, o Teatro da Conspiração continuou utilizando por um bom tempo o espaço físico da escola devido à dificuldade de encontrar um local para as reuniões e ensaios. Nos vários meses de preparação do espetáculo, foram utilizados, entre outros locais, o palco do Sesi Prefeito Saladino, o espaço da Cia do Nó (grupo teatral da cidade), um Centro Comunitário e uma Escola Municipal de Iniciação Artística. E a ELT, que fora o berço do grupo, abrigou também a pré-estréia (ensaio aberto), a estréia e a primeira temporada do trabalho.

Logo no primeiro dia de ensaio, em janeiro de 2001, dei início ao Diário de Dramaturgia. Durante os ensaios, reuniões, e mesmo nos intervalos dos trabalhos, fazia anotações esquemáticas em um caderno e, ao chegar em casa, transcrevia o material no computador, complementando e acrescentando impressões, reflexões e sugestões de encaminhamento. Esse material veio a se tornar uma das principais fontes para o presente capítulo e para as reflexões em geral sobre a dramaturgia em processo colaborativo.¹⁰⁰

4.2.1 Primeiros planos

Com *Geração 80* pretendia-se um resgate daquele período tido, por muitos, como uma década em que nada aconteceu. Planejava-se um musical, nesse caso para ser apresentado em bares, salões e similares. A platéia poderia comer, beber, dançar durante a peça, numa estrutura “interativa” (palavra muito usada na época) – o que pode ser constatado nas anotações da primeira reunião para o projeto:

1ª reunião, com apresentação do grupo e dos novos componentes. (...) Foi colocada a idéia de que o espetáculo seja apresentado num espaço não convencional, como um bar, por exemplo. Um convênio seria formado entre o grupo e a gerência do local para que os espectadores pudessem, pagando ingresso para uma peça, se sentir como num bar. Essa opção poderia facilitar a escolha de um local quando se tratar de outras cidades, pois libera da necessidade de um teatro. E o ideal é que estréia e cumpra temporada no ABC.¹⁰¹

Os encontros, a princípio, ocorriam duas vezes por semana, e o que começou a ser criado durante as improvisações foi pouco a pouco se mostrando muito mais conveniente para uma peça de câmara que para um show de variedades. No primeiro ensaio, em 31 de janeiro de 2001, surgia uma

¹⁰⁰ Quando da entrega da primeira versão do texto, em janeiro de 2002, minha presença nos ensaios tornou-se esporádica. Julgou-se necessário um afastamento para que meu contato com o texto emitido pelos atores pudesse ser distanciado. Nos ensaios em que estive ausente o Diário ficou sob responsabilidade da atriz Neusa Dessordi. A ela agradeço a generosidade e a competência com que se desincumbiu da tarefa.

¹⁰¹ Registro de 17/01/2001 no Diário de Dramaturgia.

improvisação em torno da aids: “um amigo visita o outro no hospital. Não há palavras, nada para ser dito, não há como receber conforto. É tudo grave, desconhecido, vexatório, triste.” ¹⁰²

No mesmo ensaio surgiu um outro tema que também viria a fazer parte do espetáculo: a gravidez indesejada e suas implicações. A reação da família, que muitas vezes expulsava a filha de casa e, lógico, as famílias que aceitavam, arcando com as consequências de ficarem ‘mal faladas’.

No ensaio seguinte, em 02 de fevereiro, surgiam as primeiras idéias de possíveis cenas corais. Uma delas dizia respeito à formatura, aos amigos que finalizam um ciclo e, cada um seguindo seu caminho, podem ou não continuar se encontrando. Outra idéia era abordar o tema das viagens, feitas em grupo ou em casais, as dificuldades de se conseguir permissão da família, as mentiras acerca das companhias.

Essas e outras cenas de caráter menos intimista estavam presentes na estruturação final, mas não chegaram a dar o tom de musical, inicialmente pretendido. Ao optar-se por acompanhar a trajetória de cada um dos formandos ao longo dos anos oitenta, as cenas mais dramáticas, baseadas na relação entre personagens definidas, ocorreram em maior quantidade. Sendo assim, o Teatro da Conspiração viria a sofrer a mesma inversão de expectativas que o Grupo Galpão sofrera em relação à sua *pocket opera*: os planos iniciais foram, pouco a pouco, sendo substituídos por uma prática que, mesmo “sem querer”, encaminhava o trabalho para um outro rumo.

É bem provável que algumas reflexões encaminhadas pela direção e pela dramaturgia tenham acabado por direcionar as opções do grupo na formulação das cenas:

Quais temas e relações são inerentes a todo ser humano? Quais as situações que nos tocam num espetáculo/filme? A partir da análise desses elementos, poderemos utilizá-los em nossa cena, garantindo uma maior empatia e podendo utilizar os temas políticos e sociais como pano de fundo para situações pessoais:

- temas: infância, morte, amor, paixão, medo, perigo de vida, fim de relação, traição, primeiras experiências, ciúme, pressão e influências do meio
- relações dramáticas: pais-filhos, amantes, irmãos, amigos, inimigos, indiferentes ¹⁰³

Analisando esse trecho, agora, *a posteriori*, pode-se ver o quanto a procura pela construção de uma cena que contivesse, além de todo um conteúdo referente ao tema geral do espetáculo, a década

¹⁰²Registro do Diário de Dramaturgia.

¹⁰³ Registro de 17/01/2001 no Diário de Dramaturgia. Quanto ao tema “relações dramáticas” recomenda-se a consulta à *Poética*. “6. Examinemos pois, entre os fatos, quais os que nos parece serem capazes de assustar ou de inspirar dó. 7. Necessariamente ações desta espécie devem produzir-se entre amigos ou inimigos, ou indiferentes. Se um inimigo mata outro, quer execute o ato ou o preparo, não há aí nada que mereça compaixão, salvo o tratamento recebido considerado em si mesmo; 8. O mesmo se diga de pessoas entre si estranhas. 9. Mas, quando os acontecimentos se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe o filho, ou um filho à mãe, ou está prestes a cometer esse crime ou outro idêntico, casos como estes são os que devem ser discutidos.” (Aristóteles, [s.d.], p. 260)

de 80, um tema e uma relação dramática pré-definidos como ideais, iam, aos poucos, conduzindo o trabalho para o que chamamos de “câmara”. Muitas das cenas corais eram um composto de micro-relações. O que abria a situação para o público e permitia que ele compartilhasse dessas intimidades era o recurso da narrativa:

Desde o princípio queríamos fazer uma peça não só para palcos do tipo italiano, mas também, e principalmente, para espaços não-convencionais onde o público pudesse ficar mais próximo dos atores. Isso condicionou, de certa forma, a nossa opção pelo uso das narrativas - as personagens dialogariam entre si, mas ao ator caberia, também, buscar o olho-no-olho com a platéia, encarada quase como cúmplice de um relato.¹⁰⁴

4.2.2 A pesquisa teórica, cênica e dramatúrgica

Logo no primeiro dia, foi solicitado aos participantes que reunissem fotos, músicas, cartas, diários, notícias e outros materiais relativos à década de 80. Vários temas seriam escolhidos e as pessoas, encarregadas de expor a pesquisa realizada – sob a forma de seminários ou de *workshops*.

Enquanto a pesquisa histórica ia sendo feita, direção e dramaturgia propunham temas a serem explorados pelos atores, sempre vinculados, de alguma maneira, ao período. No primeiro ensaio Solange propôs que, em duplas por ela designadas, fossem desenvolvidas cenas a partir de duas músicas dos anos oitenta: *Revanche* (Lobão/Bernardo Vilhena) e *Mal nenhum* (Lobão/Cazuza). Mesmo sendo improvisadas, as opções deveriam ser conscientes por parte dos atores, para que pudessem ser retomadas, repetidas, aprofundadas, caso necessário.

Depois das sessões de improvisação eram feitas avaliações do material criado, sendo já analisado seu possível aproveitamento no espetáculo – ainda que não de forma taxativa. No caso desse ensaio específico, o Diário de Dramaturgia registra:

Das cenas apresentadas, pudemos levantar alguns pontos interessantes, alguns especificamente referentes aos anos 80:

- a falta de comunicação, a dificuldade de relacionamento – entre familiares, entre amigos, entre casais, entre pessoas em geral – seja por motivos de conflitos de idade, problemas de saúde (aids), diferença social, cultural, etc
- o advento da aids e a perplexidade diante dela, seja por parte do paciente seja dos familiares, amigos, sociedade (...)
- (“se der eu volto...”) um amigo visita o outro no hospital – aids – não há palavras, nada para ser dito, não há como receber conforto, é tudo grave, desconhecido, vexatório, triste

¹⁰⁴ Trecho da Apresentação do livro *Partida : Geração 80* (p. 14).

- (“eu não vejo nada lá...”): o medo, a recusa em enxergar, a covardia, por parte de um. A ousadia, a necessidade de romper os limites do tédio, do cotidiano, da mesmice, do já conhecido, por parte do outro. (...)
- *gravidez indesejada: a reação da família, que muitas vezes expulsava a filha de casa e, lógico, as famílias que aceitavam, arcando com as conseqüências de ficarem faladas. A reação das amigas, como um fato ainda pouco comentado.*
- O “espírito da época”: deve ser privilegiado, e não somente o fato, a informação, o quadro, a revista. É esse espírito que vai nortear o trabalho, por isso deve-se estar atento para o que surge no processo e verificar o que está abaixo da linha superficial do fato, ou, o que gera o fato. Falar sobre tudo sem ter de falar sobre tudo. (...)

Os itens em itálico, grifados para o presente estudo, referem-se a temas, propostas ou mesmo situações que se tornaram parte do espetáculo. Há um grande número de elementos que surgiram logo nos primeiros ensaios e foram adotados como pontuais ou mesmo estruturadores da peça, sendo constantemente retomados e desenvolvidos. Algumas personagens que iam surgindo eram reaproveitadas em outras situações; cenas esboçadas eram desenvolvidas em outra oportunidade e com novos estímulos – sempre pelos atores, já que ainda não havia uma preocupação com elaboração do texto dramaturgico. Este começaria a surgir depois de mais algum tempo de observação dos ensaios.

Em 9 de fevereiro, foi perguntado a cada componente do grupo o que estava fazendo em determinado ano da década de 80, com o intuito de destacar o subjetivo/pessoal para que fosse contraposto ao social. Dentre os pontos abordados destacaram-se o aluno repetente, a mãe constantemente chamada na escola, o professor que vira ídolo e referência para o jovem, o professor odiado, a explosão da expressão corporal e dos laboratórios teatrais, itens de consumo do período: calça Gladson, jeans Staroup, bolsa Tiger, agasalho Adidas, tênis Rainha Vôlei, programas de televisão: Porta da Esperança, Bozo, Boa noite, Cinderela, Viva a Noite, as músicas do grupo Menudo.

Outras lembranças foram aproveitadas posteriormente em cenas ou no próprio espetáculo: o namoro em casa, a paixão pelo cafajeste, o aborto, o jovem tímido que tem dificuldade de se enturmar, as reuniões e festas de final de semana, a ansiedade pela sexta feira, os bailinhos, um acidente que rouba a vida de algum amigo. O aproveitamento se dava de forma espontânea pelos atores em suas improvisações ou por meio de propostas da direção ou da dramaturgia.

No ensaio de 14 de fevereiro, por exemplo, foi pedido que os atores fizessem uma pesquisa (retrospectiva) sobre determinado ano, que escolhessem uma música do período e construíssem uma cena que contivesse o pessoal, o social e o musical. Dois dias depois, formaram-se dois grupos e a cada um foi dado um tema baseado num fato histórico da década: greve no ABC e Diretas Já. Para dar suporte ao tema foi dado um pequeno texto didático. Os títulos deveriam ser: “Greve no ABC e eu só tenho 16 anos” e “Enquanto acontecia o comício das Diretas Já...”. Poderiam aproveitar ou não

personagens já elaboradas. Foi pedido que definissem onde, quem e o quê, para facilitar o trabalho, lançando mão do recurso do jogo teatral.

Em 7 de março, as cenas foram apresentadas e, depois de avaliadas, foram feitas algumas reflexões. O grupo concluiu que poderia ousar também na forma de apresentação - por vezes a forma traz consigo uma semente que, no que se refere à encenação, pode ser tão valiosa quanto um conteúdo bem desenvolvido. É bastante comum, quando se pensa em processo colaborativo, imaginar que apenas a dramaturgia é que está sendo elaborada ao longo dos ensaios. Trata-se de um resquício dos moldes tradicionais de montagem, em que o texto vem primeiro e, só depois, à encenação cabe dar-lhe forma cênica. É preciso lembrar sempre que texto, cena, interpretação, cenário, luz e tudo o mais podem brotar desde o primeiro ensaio. Portanto, em *Geração 80*, recomendou-se também uma pesquisa formal: “qual a melhor solução cênica para determinado conteúdo?”.

Tal recomendação foi feita em várias ocasiões, uma delas na elaboração da cena denominada “Meu diário”. O texto foi entregue e a diretora solicitou que os atores extrapolassem a conversa com o caderno (conteúdo verbal) e procurassem resolver cenicamente esse “diálogo”. Ao ator não caberia, então, apenas a criação dramaturgica – estabelecimento de personagens, conflitos, começo-meio-fim da cena, ou foco – mas também a criação cênica. Quando se avalia que às vezes a forma traz consigo uma semente mais importante que o conteúdo, no processo colaborativo se reconhece que ao ator é permitida a pesquisa estética que, em geral, fica nas mãos do diretor. Em *Geração 80*, muitas das soluções cênicas para as propostas da dramaturga surgiram da improvisação dos atores.

Dia-a-dia as improvisações traziam elementos que viriam a compor o resultado final. Em 21 de fevereiro, por exemplo, os atores foram divididos em equipes e receberam uma proposta de jogo. Eles deveriam criar um *onde* da década de 80, definir *quem* freqüentava esse *onde* e recheiar a ação com fatos, produtos, vocabulário, filmes, músicas e outros elementos característicos da década. Em seguida foi dado um *o que* para cada equipe desenvolver a cena.

Uma das cenas apresentadas reunia, num boteco (*onde*), o dono do estabelecimento, um jogador de futebol, uma doceira e um pastor (*quem*) em torno do último capítulo da novela *Vale tudo*, de Gilberto Braga – o *o que* determinado pela coordenação. A abordagem, que fugiu da classe média e da juventude, trabalhando um lugar mais periférico e com pessoas mais velhas, acabou sendo retomada, num período adiantado dos ensaios, para resolver um reencontro entre duas personagens: Carol e Marcão - que não faziam parte da improvisação original. Marcão viria a ser o dono do bar, e em torno dele viriam a circular a esposa, um grafiteiro, uma cabrocha e um poeta decadente – todos interessados em saber quem havia matado Odete Roitman ¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Odete Roitman, a famosa vilã da novela *Vale Tudo*, interpretada por Beatriz Segall.

No fim de fevereiro, as pesquisas históricas que haviam sido designadas, foram sendo apresentadas ao grupo. Cada ator ficou responsável por um ano específico e fez também um levantamento por escrito dos principais fatos e aspectos culturais. Este material servia como referência para o trabalho de atores, diretora e dramaturga, e como fonte permanente de consulta. Entre outros assuntos, constavam naquele levantamento os atentados ocorridos no governo Figueiredo, o movimento sindical, os comícios pelas eleições diretas para Presidente, os debates Lula X Collor, a inflação crescente, o congelamento de preços; filmes, shows e espetáculos em cartaz; as amizades coloridas, as “produções independentes” (mulheres que resolviam ter filhos sozinhas, sem um vínculo estável com o pai da criança), as drogas e a aids.

4.2.3 A prática da avaliação e o exercício do desapego

Depois de apresentadas as cenas - seja na prática improvisacional, seja na experimentação de sugestões da dramaturgia - a colaboração de cada um ocorria numa outra esfera: críticas e sugestões ao trabalho uns dos outros. Naquele momento, a interferência se fazia sentir de maneira bastante concreta. Atores e direção comentavam a dramaturgia, a dramaturga comentava interpretação e direção, comentavam-se soluções musicais e cenográficas, e assim por diante. Eram momentos em que se podiam lançar as diretrizes para o desenvolvimento do trabalho. A atriz Neusa Dessordi credita à avaliação muito da concepção de suas personagens:

Aquelas rodas eram fundamentais. Muita coisa surgiu para a [personagem] Cássia nesses bate-papos da roda. Porque a Cássia não é só fruto da improvisação. Ela é fruto também do relacionamento com outros personagens e das coisas que eram trazidas nas discussões: “olha, a Cássia poderia fazer isso, aquilo. E se a Cássia fosse por esse outro lado?” Eram sugestões valiosas. Isso todo mundo vai colocando. E isso, é claro, depois, o ator vai filtrando. Ele, mais a diretora, mais a dramaturga vão filtrando.¹⁰⁶

As críticas são feitas e é preciso tomar cuidado para que o ego não seja colocado à frente do trabalho. Muitas vezes, por causa da maneira menos delicada de se falar, ou pela suscetibilidade de quem escuta, os comentários podem ser tomados pelo lado pessoal e retardar o processo. Neusa comenta essa dificuldade de ouvir:

É claro, muitas vezes a gente não quer ouvir uma crítica, essa é que é a história. Acontece que o nosso trabalho está sendo colocado à prova o tempo todo e as críticas vêm mesmo, e são fundamentais. Existe aí também a questão da maturidade da pessoa. Do ator que está lá sacar - e

¹⁰⁶ Entrevista concedida à autora em 21 de outubro de 2004.

isso vai da personalidade de cada um – de que maneira ele pode dizer e processar o que ouviu. Cada um chega de um modo diferente. E vai aí do ego. Tem sempre o que chega e acha que pode dizer tudo, falar daquele jeito e tudo bem. Outros já têm a percepção, já sabem que se falarem de determinada maneira com aquela pessoa, ela não vai reagir de maneira legal.¹⁰⁷

O tempo e a convivência tendem a fazer os ajustes necessários. Há quem se torne mais afável nos comentários, há quem aprenda a comentar ou a falar menos, dando chance aos demais. E há quem aprenda a reagir de maneira adequada. Mas, em se tratando de convivência em grupo, existem mesmo maneiras infalivelmente adequadas?

Em busca de uma resposta pode-se recorrer, novamente e sempre, a Viola Spolin. A experiência da equipe com o jogo teatral pode favorecer, e muito, a prática da avaliação. Viola recomenda que, na hora de se avaliar, deve-se procurar focar a improvisação e o objetivo geral do trabalho - o que está sendo avaliado é a cena apresentada. Isso direciona tanto o pronunciamento de quem avalia quanto a interpretação de quem escuta. O treino constante permite que, ao se posicionar criticamente em relação à cena, o jogador da platéia se coloque cada vez mais objetivamente, identificando problemas e propondo soluções – sem a interferência do ego. Da mesma maneira, quem escuta adquire mais facilidade de se distanciar do trabalho e de vê-lo como objeto analisado e não como uma parte de si mesmo.

Isso pode parecer utópico - talvez não exista um grupo sequer em que o ego de alguns componentes não esteja sempre à frente do trabalho, principalmente nos casos de composição a partir de experiências pessoais. Como não se sentir pessoalmente criticado se o que está na cena é a sua própria vida? Mas por que não acreditar que a constância da prática avaliativa criteriosa e distanciada possa levar a uma tranquilidade maior nesse sentido?

A prática da avaliação está estreitamente ligada a um dos temas abordados no Capítulo II deste trabalho: o olhar. Quando se assiste a uma cena improvisada na primeira fase dos ensaios, o olhar é diferente daquele que pousa sobre uma cena já desenvolvida, numa fase posterior.

Tomando o caso de *Geração 80*, os primeiros ensaios, além de suscitarem avaliações a respeito do próprio espetáculo, despertavam comentários também sobre o processo em si. Em 14 de fevereiro, por exemplo, pedia-se ao ator que não se prendesse, num primeiro momento, às informações factuais. A elaboração da cena não precisaria, necessariamente, partir de conhecimento histórico profundo do tema por parte dos atores. Naquele momento inicial, era mais importante prestar atenção às imagens e sensações que pudessem atingir ou tocar o espectador, que se importar com a verossimilhança, a “verdade dos fatos”.

¹⁰⁷ Idem.

Estreitamente ligada a essa recomendação, uma outra, feita no mesmo dia 14, bastante característica do processo colaborativo: o refletir deve servir ao agir. Uma cena ultra elaborada mentalmente, se não for experimentada na ação, não existe. Notava-se, muitas vezes, que os atores preocupavam-se tanto em elaborar minuciosamente a cena e dar a ela o máximo de detalhes específicos dos anos oitenta que, na hora de apresentar, a cena não acontecia. A equipe passara o tempo todo discutindo, planejando, ou descartando possibilidades por parecerem óbvias ou prosaicas. O que levou a uma outra reflexão, ainda do dia 14: os atores não deveriam ter medo do óbvio, do cotidiano, do simples.

Paralelamente aos comentários em relação ao material criado, reflexões e recomendações sobre o processo não faltavam na prática avaliativa. Uma anotação de 7 de março tratava de um mito, comum em outros processos e na própria arte, mas infundado no processo colaborativo: o mito da originalidade. O Diário registra que “não deve haver pudor em reutilizar material/descobertas alheios nas cenas. O material descoberto é do grupo e não propriedade particular. Ao contrário, tudo deve se converter em arsenal de trabalho.” Essa recomendação, aliada à anterior sobre o óbvio e o simples, garantem ao ator uma imensa liberdade. O dia-a-dia dos ensaios é um grande baú em que se vão juntando personagens, situações, palavras, músicas, idéias que podem ser aproveitadas como bem se entender, sem pudores, e com criatividade cada vez maior.

A resistência em reutilizar material já trabalhado, principalmente quando alheio, pode ser um entrave num processo coletivo. Isso se deve ao fato de que há uma espécie de culto à originalidade, ao “completamente novo”, à genialidade quando, muitas vezes, o necessário é justamente o simples, o repetido, o aprofundado. Buscar nuances no já visto, burilar, cavoucar, revolver, aglutinar. Verbos miúdos quando comparados a surpreender, inovar, mas igualmente importantes. No processo colaborativo a necessidade de repetição não deve esvaziar a personagem, ao contrário, deve ser uma oportunidade de reelaboração e enriquecimento.

Mas, se há dificuldade em reaproveitar material alheio, pode haver igual resistência em ceder o material criado. Por isso, mais uma vez, e sempre, é preciso abordar o tema do desapego. O material descoberto é do grupo e não propriedade particular. E se um ator quer, acima de qualquer coisa, desenvolver uma personagem que criou, ele conquista esse direito na cena, na pesquisa, no trabalho, e não porque foi seu “inventor”. Neusa Dessordi comenta o processo de construção:

Como posso colocar este personagem de forma que ele fique interessante? Como vai ser esse personagem e como eu vou torná-lo interessante, para que ele desperte o interesse no meu colega de cena e no público? (...) E tem aquela coisa do ator brigar pelo seu personagem, né? (...) Todo mundo queria ser personagem principal. O personagem e o ator! Eu acho que isso todo mundo buscou, um personagem colorido, que tivesse nuances, não um personagem raso. De ter um

personagem que, por mais calhorda que ele fosse, ele tinha uma humanidade, tinha o seu outro lado. E isso despertava o interesse em todo mundo. Por mais burguesinha e superficial, a outra tinha uma humanidade ali que cada ator foi buscar. Cada ator foi brigar pelo seu personagem.¹⁰⁸

É natural que o ator se apegue à sua criação. É natural, depois de séculos de trabalho solitário, que o dramaturgo sinta resistência em ter seu texto criticado, questionado, alterado pelo grupo. Somente aos poucos e a muito custo tal mentalidade pode ser modificada, e há quem nunca se adapte a esse tipo de processo.

Compor um papel e “perdê-lo” em seguida exige uma boa dose de desprendimento. Supõe-se que cada caracterização guarda consigo conteúdos do intérprete que a elaborou - principalmente em se tratando do processo colaborativo, pois no trabalho com base em texto fixado a personagem se apresenta minimamente desenhada pelo dramaturgo. Sendo assim, pode tornar-se mais difícil para o ator dispor de sua criação para que seja apropriada e modificada por outrem.

4.2.4 A dramaturga na sala de ensaio e a elaboração do texto

Ficou combinado que, a princípio, a dramaturga acompanharia todos os ensaios. O período inicial de pesquisa e criação é bastante rico e o material precisa ser registrado e analisado para que as propostas evoluam. Tanto a diretora quanto a dramaturga sugeriam propostas a serem desenvolvidas pelos atores que, além de improvisações, tinham um período inicial de preparação corporal e vocal – que também ia sendo registrado. Foram criadas cenas a partir de músicas, fotos, depoimentos, fatos históricos, notícias, etc.

Em 16 de março de 2001 foi feita a seguinte proposta:

Atores: Cássio, Alê, Emerson, Diógenes, Renata e Roger

Tema: Morte de um amigo

Quando: virada da década 89/90.

Personagens a serem retomados: Emerson (o contestador, eterno descontente), Diógenes (o Profeta, eterno hippie).¹⁰⁹

Utilizando-se da estrutura do jogo teatral, os atores propuseram como cena:

O que: grupo de amigos que se encontra depois de 7 anos de formados. Um deles – talvez o mais esperado - se comunica pelo telefone dizendo que vai chegar, mas não chega. As transformações de cada um e o contato depois de tanto tempo.

Quem: o carente (Roger) dono do ap., que convoca a reunião e que teve um namoro com a personagem da Ale na juventude; um *yuppie* (Cássio) mais preocupado com o telefone e os

¹⁰⁸ Entrevista concedida à autora em 21 de outubro de 2004.

¹⁰⁹ Registro do Diário de Dramaturgia.

negócios do que com os amigos; a dona de casa (Ale) que se casou com um amigo do grupo que não quis vir, preferiu ficar em casa vendo futebol; um professor contestador (Emerson); um hippie.

Onde: ap. da personagem do Roger ¹¹⁰

A cena elaborada e avaliada em 23 de março gerou o que, mais tarde, viria a se tornar a espinha dorsal da peça: um grupo de amigos que se forma e decide marcar um encontro para anos depois, mas o destino (no caso da peça, a aids) subtrai uma importante figura desse encontro.

Nesse mesmo ensaio, diretora e dramaturga chegaram à conclusão de que era preciso dar continuidade às cenas, retomar algumas delas e aprofundar, pra que não ficassem soltas a cada dia e para que se sentisse a evolução e o aproveitamento das idéias. Decidiu-se também que a dramaturga desenvolveria um roteiro de ações para a reelaboração da cena apresentada naquele dia. O roteiro proposto, e registrado no diário, foi:

ROTEIRO DE AÇÕES – FORMATURA / MORTE DE UM AMIGO

Quando: 1980

Onde: bar/restaurante

Quem: formandos do 3º colegial de uma escola estadual

O que: quase fim de festa, últimos pares ainda dançam as musiquinhas tocadas pelo conjunto exausto. Todos cansados, meio zonzos da festa e da bebida, cantam, recapitulam “melhores momentos” do colégio. Algumas idas ao banheiro (sós ou acompanhados para fumar/fofocar), pares que dançam para conversarem em particular, etc. ¹¹¹

Juntamente ao roteiro foi proposta uma relação de temas para diálogos e uma lista descritiva de personagens. A cena mostrou-se, como já foi dito, um elemento estruturador e unificador do espetáculo. Quanto às personagens sugeridas (nove), mantiveram-se todas como condutores da peça, sendo acrescentada apenas uma, Cássia, mais tarde. Nesta cena inicial ficaria já atestada a amizade do grupo, o que tornaria a perda de um dos elementos algo marcante. Registre-se, a título de exemplo, a descrição de duas personagens, que se manteriam até o final do processo – aqui identificadas com o nome de seu intérprete:

Roger – Apesar de simpático, animado, é enigmático, parece disfarçar um lado que não gostaria que ninguém conhecesse. O pai, alcoólatra, morreu. Quem sustenta a casa e os irmãos menores é a mãe, costureira. Sempre quis ter roupas e acessórios da moda e nunca pôde. Não sabe o que quer da vida, não vai prestar vestibular e nem tem emprego em vista. É o típico zoeiro/porra

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

louca que se tranca no banheiro pra chorar (lembrar da improvisação do Toninho baseada na foto). Namorou um tempo com Alê que, apesar de apaixonada, parece ter se assustado com algum comportamento/mania/postura dele e rompeu o namoro. Desconfia, ou até sabe, da paixão que Marcelo tem por ele – não incentiva mas também não se sente incomodado com o fato. Já experimentou droga pesada e, no futuro, vai se envolver tanto a ponto de morrer.¹¹²

Marcelo – o mais tímido. Super inteligente, politizado, elegante. Homossexual enrustido, sente-se mais à vontade em companhia das amigas. Apaixonado por Roger nunca teve coragem de se declarar abertamente. Roger desconfia (ou até sabe) mas disfarça. Quando é tirado pra dançar por alguma garota, recusa, dando uma desculpa. Não joga truco, detesta futebol. Seu barato são as artes plásticas, e ele tem um talento para a pintura e o desenho reconhecido por todos, e vai prestar Publicidade e Propaganda na Metodista, está fazendo cursinho. Está comprando um carro no consórcio. É totalmente a favor da abertura pois detesta preconceito de qualquer espécie: todos têm o direito de pensar e agir como bem entender, desde que não prejudique os outros.¹¹³

A descrição das personagens foi desenvolvida a partir das improvisações dos atores nos ensaios e das avaliações do grupo. Porém, esta não é a única maneira de o ator contribuir com a dramaturgia. No processo de *Geração 80*, os atores foram estimulados desde o princípio a criar textos referentes a si mesmos e às personagens. Descrições, narrações, cenas, cartas, diários relatando como foram sua infância e adolescência, seu relacionamento familiar, como se deu determinado fato, etc. Esses textos não seriam necessariamente utilizados no espetáculo, mas se constituiriam subtextos para a personagem e elementos para dramaturgia e direção encaminharem parte dos trabalhos.

Um dos atores que mais investiram nesse recurso de composição foi Marcelo Monthesi. Eduardo, sua personagem, surgiu no terceiro ensaio. Era um jovem apreensivo ante a abertura do exame de HIV. A partir daquela situação, foi sendo desenvolvida toda a trajetória de Edu. Em vários ensaios aquela cena primeira foi retomada; a personagem, por sua vez, foi colocada nas mais diversas situações, até se desenhar em sua relação com o todo.

Depois de alguns meses de pesquisa cênica e teórica, Marcelo entregou à dramaturga um dossiê de sua personagem, que agora tinha nome e sobrenome: Eduardo Almeida de Castro. O material constava de narrativas escritas pelo ator a respeito de cada fase vivida por Edu – tudo em primeira pessoa. Havia também notícias de jornais e revistas referentes à aids e às artes visuais; letras de música, principalmente de Cazusa; textos da internet, catálogos de exposições (Edu tornara-se artista plástico). Constituiu-se, assim, uma espécie de dramaturgia paralela: narrativas de infância, descoberta da homossexualidade, paixões, dúvidas quanto à carreira, relacionamento com cada um dos amigos, transas perigosas.

¹¹² Roger viria a se tornar o personagem Teco.

¹¹³ Registros do Diário de Dramaturgia.

A rigor, esse material não foi utilizado diretamente na elaboração do texto verbal do espetáculo. O público não fica sabendo dos casos amorosos da personagem, nem de sua família, ou de sua passagem pela Europa. Porém, tendo alimentado de forma permanente as cenas sugeridas por Marcelo, o dossiê acabou interferindo na dramaturgia propriamente dita na medida em que embasou as improvisações.

Para se ter uma idéia da pesquisa do ator e de sua dramaturgia paralela, seguem logo abaixo alguns fragmentos de uma de suas narrativas. No relato inicial, o momento em que a personagem recebe a notícia da morte de Felipe, seu antigo parceiro. Na seqüência, a angústia ante a possibilidade de estar infectado com o HIV. O terceiro trecho se refere à entrega do resultado do exame e, finalmente, no trecho final, o que passava na cabeça da personagem no momento de abrir o envelope – na verdade, o subtexto da primeira cena criada pelo ator.

Estava no centro de São Paulo, matando as saudades e andando pela avenida Paulista, quando dei de cara com Antônio. Perguntei pelo pessoal e ele me disse que estavam todos bem, exceto Felipe, que falecera há três meses, vítima da aids. Ouvi tudo meio sem acreditar.

Felipe e eu vivemos juntos por três anos até que, em dado momento, a relação se desgastou, e não foi mais possível continuar, o que fez com que eu passasse um ano em Portugal.

Lamentei a perda de Felipe e Antonio, com um tom de voz preocupado e meio sem jeito, disse que seria bom que eu fizesse o teste, pois eu poderia estar infectado. Ao ouvir essas palavras foi como se uma descarga elétrica de 220 volts tivesse percorrido meu corpo em poucos segundos. Tentei disfarçar e disse a Antônio que já tinha feito o exame e estava tudo bem. Me despedi, e ainda em choque, saí perambulando pelas ruas sem direção certa, desejando sumir, desaparecer e esquecer aquele encontro com Antonio.

(...) Para espairecer um pouco, às vezes ligava a TV, para tentar pensar em outra coisa que não fosse doença, mas lá estavam as campanhas contra a aids nos intervalos comerciais: “Aids mata” ou “Eu tenho aids, não tenho cura”. Pareciam filmes de terror e eu não queria ser personagem daqueles filmes, não queria que as pessoas ao me olhar se assustassem, se afastassem, como se eu fosse um portador da morte ou um cadáver que atrapalha, porque não morre logo.

Desliguei a TV, e começaram a passar coisas por minha cabeça que eu ainda não havia parado para pensar: “e se fui eu que infectei o Felipe? E quantas pessoas mais eu posso ter infectado? Quantos eu posso, mesmo que involuntariamente, ter assassinado?” Me senti a pior das criaturas, pior ainda, porque eu nunca ficaria sabendo.

(...) Cheguei em frente ao laboratório, o coração disparou, a boca secou, comecei a suar frio e a tremer. Respirei fundo e entrei. No balcão, a atendente pediu o protocolo para retirada de sangue. Tirei a carteira do bolso e as minhas mãos tremiam. Tentei disfarçar a ansiedade até que encontrei e entreguei a ela, que em troca me entregou o envelope com o resultado do exame, minha sentença de morte.

(...) Cheguei em casa exausto, parecia que havia andado o dia inteiro. Sentei, esperei, tirei o envelope do bolso, minhas mãos começaram a tremer, meu coração a disparar, minha boca secou, comecei a suar, minha respiração se tornou ofegante. Coloquei o envelope na escrivaninha e respirei fundo tentando me acalmar. Os pensamentos começaram novamente a se

embaralhar em minha cabeça: as coisas que eu não fiz e que jamais iria fazer, as coisas que não disse, os beijos e abraços que não dei, as pessoas que não amei, as músicas que eu não ouvi, as viagens que não fiz, enfim, a vida que não viverei. Todos os sonhos destruídos, o pior é que eu poderia ficar meses sofrendo, contemplando tudo isso, porque não se morre de aids como se morre de enfarto.¹¹⁴

Não sem razão, a solução dramatúrgica da cena da abertura do exame permaneceu praticamente a mesma daquele primeiro ensaio. As modificações ficaram por conta do trabalho interno do ator, sua movimentação no espaço cênico e uma melhor contextualização da cena no espetáculo. Sendo assim, duas cenas antes, Eduardo recebe um conselho da amiga Bia para que faça o exame, pois Teco, o amigo em comum, por quem Edu fora apaixonado desde os tempos de colégio, está com o vírus. Embora nunca tenham tido qualquer tipo de relacionamento íntimo, entra em pânico ao se lembrar do ex-namorado Felipe e ao perceber que a doença está cada vez mais próxima - notar que a lembrança de Felipe foi subtexto utilizado pelo ator na hora dessa cena. Edu faz o exame e, para que não reste dúvida sobre o conteúdo do papel retirado do envelope, compartilha com o público, do murmúrio ao grito, a palavra ansiada: “Negativo” – única palavra em toda a cena.

Um outro exemplo da colaboração do ator na dramaturgia é o de Neusa Dessordi. Desde os primeiros ensaios ela vinha compondo a mãe de uma personagem vítima da aids. À atriz foi pedido, então, que criasse uma narrativa a ser feita no *reveillon* da década de 90, relatando a tristeza daquela migrante do interior de São Paulo pela perda do filho. Da cena, apresentada em 4 de abril, podem ser destacados trechos em que a personagem fala do momento presente, lembra dos tempos felizes e a transformação do filho.

Tão sentindo o cheiro? Carne assada, pernil, lombo. Tem também muitas risada. Ta tudo mundo se confraternizando. Tão escutando eles tilintano os copo? É porque hoje é um dia especial. É Ano Novo.

Eu tô fazendo cuscuz (...) Faço tudo ano que é pra lembrá. Aí eu faço de conta que eles estão em casa de novo. Que o Nerso está chegando da fábrica, cansado e com fome. E o Diguim chegando cansado de brincar lá na castanheira.

É. A castanheira. Quando a gente foi morar na vila, acho que já faz uns 40 anos. Faz tempo isso. Era tudo mato. Na nossa rua só tinha duas casa e tinha nosso terreno que dava de fundo pro córrego, bambuzá e a castanheira. Foi Nerso que construiu nossa casa. (...) Diguim só andava de pé no chão, passava o dia em baixo da castanheira, brincando, às vezes caçando lua até anoitecer.

(...) Mas o tempo foi passando e umas coisa diferente começou acontecer. Chegou uns menino estranho para morar lá na rua. Que agora, quando eu olhava pela janela e, eles tava tudo sentado em rodinha e eu não conseguia ver direito o que eles fazia. Eu aqui comigo achava que eles

¹¹⁴ Texto fornecido por Marcelo Monthesi à dramaturgia, durante o processo de ensaios.

estava fazendo arte. Foi quando comecei a ficar com pensão dele. Só podia tá com os filho do tal do Pedrão. (...) Diziam que os filho dele tudo usava tóchico. Meu Diguim não era largado, não. Desde pequeno a gente ensinou ele a sê um rapaz de bem. Quando o pai falava com ele, dava bronca, Diguim nem olhava na cara do pai, falava sim sr de cabeça baixa. Mas eu não sei o que aconteceu, que às vezes ele começou a levantar a cabeça. O pai dava bronca e ele resmungava. E não é que o Diguim começou a cada vez mais levantar a cabeça quando o pai falava? Vocês precisavam ver a minha aflição quando Diguim começou a olhar no olho do pai dele. Eu não podia crê no que estava acontecendo, porque ele não enfrentava só com um olho não. Começou a falar arto com o pai. (...)

Nerso quis obrigar Diguim a seguir os passos dele lá na fábrica. Disse que ia arrumar para ele uma vaga no Senai, que era para ele fazer o curso de torneiro mecânico ou então de fresador, para ele entra na fábrica já com profissão. (...) Eu lembro que o Nerso tinha uma gaveta no quarto onde ele guardava umas caixinhas pretas forrada com veludo azul. Um dia ele chegou em casa todo pimpão. Foi quando ele ganhou a primeira caixinha. Dentro dela tinha uma medalhinha onde estava escrito “parabéns pelos dez anos de dedicação”. (...) Junto com a terceira ele ganhou uma caneta banhada a ouro com uma dedicatória: “pelos seus 30 anos de dedicação”. Nem usou direito essa caneta.

Diguim não entrou no Senai e foi se afastando cada vez mais do pai e de mim também. Nos últimos tempos já num reconhecia mais.

Mas hoje não é um dia de tristeza, não. Depois de tanto tempo fechada aqui eu resolvi sair para comemorar o Ano Novo (...). Hoje eu quero compartilhar.¹¹⁵

Nessa narrativa, Neusa contemplou não só a tristeza da personagem como também o modo de vida num bairro de periferia quarenta anos atrás, a formação do operário e o orgulho de ter trabalhado trinta anos na mesma empresa – universo do ABC paulista retratado no espetáculo.

A dramaturga avaliou a cena e fez uma série de recomendações à atriz no sentido de aprimorar a narrativa - foi pedido que desse um tempo de mistério antes de ir à porta para sentir o cheiro e ouvir os sons – é interessante a expectativa e a descoberta da data. Embora essa recomendação esteja ligada à interpretação, o “mistério” solicitado implica na criação de um subtexto que é, sem dúvida, de caráter dramático. Outra sugestão cênica foi a de narrar para a platéia, mas também para si mesma, como uma recordação. Aqui a dramaturga olha a solução cênica sob o prisma da dramaturgia: como as lembranças podem ser melhor comunicadas pela atriz/personagem? Como adequar o texto, que estrutura utilizar, que termos escolher para denotar o devaneio, o fluxo das lembranças?

Foi sugerido, pois, que a atriz reelaborasse a cena investigando “o fio da memória, imagens que levam umas às outras, metáforas, pois o narrador, às vezes, trabalha mais com o fluxo de imagens que com o raciocínio lógico”.¹¹⁶

¹¹⁵ Texto cedido à autora pela atriz Neusa Dessordi.

Neusa continuou trabalhando na narrativa, mas a cena do *reveillon* acabou não sendo incluída no espetáculo. Ao longo do processo, Diguinho foi assimilado pela personagem Teco e a narrativa da mãe foi transferida para outra situação: o leito de morte do filho, vítima da aids. O texto base da atriz, fazendo parte da memória do processo, ajudou a dar suporte à sua interpretação, já que a narrativa foi modificada pela dramaturga, recuperando imagens que estavam sugeridas ao longo do espetáculo:

Em 1989, TECO em sua cama de doente. MÃE lhe faz companhia. Ao perceber que o filho tem sede, sai para buscar mais água.

MÃE (À PORTA) Às vezes eu peço pra Deus aliviar a dor dele. Mas como? Se isso vai tirar ele de mim? O meu menino magrelo brincando nos trilho do trem... correndo no meio da feira, se escondendo debaixo das barracas pra me ouvir gritar: “Teco! Vamo pra casa, menino!” ...Teco, vamo pra casa, fio... Quando? Em que pedaço do caminho você soltou da minha mão e tomou a estrada torta, o desvio? Volta. Se for preciso, eu te arranco o braço com o meu puxão pra você num escapar de novo... Pega o teu violão, o Marcão trouxe ele de volta... Toca, de novo, a música de sempre, eu num reclamo mais!... Volta pro meu peito, fio, pra minha barriga. Vamo começá tudo de novo...

Cai o foco sobre TECO. Ele morreu.

Na encenação, a narrativa foi feita sob a forma de solilóquio, sem o olho-no-olho com o público. Quando fica-se sabendo da morte de Teco, oito amigos entram para se solidarizar com dona Eulália, no velório do amigo. A atriz sai, pois deve voltar, na cena seguinte, vestida como Cássia, para o reencontro.

Em 16 de abril de 2001, a dramaturga se encarregou de um chamado “esboço de uma possível geometria”, primeira tentativa de estruturar o material produzido até aquele momento e propor outras cenas e conexões, coreografias e números musicais, pois, naquele momento, o grupo ainda trabalhava com a hipótese de *show*. Ao todo foram ordenadas 17 cenas, apresentadas, primeiramente, à direção. A seguir alguns trechos da estrutura. Os comentários entre colchetes dão conta, hoje, do destino das cenas sugeridas: o espetáculo ou o descarte no decorrer do processo:

- Ordem não necessariamente cronológica

1. INÍCIO

¹¹⁶ Registros do Diário de Dramaturgia. Para esse tipo de interferência da dramaturgia, a respeito da figura do narrador, foi importante o estudo do texto *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol. 2: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Uma banda meio jururu toca alguma balada romântica da d80 enquanto o público vem chegando. [Na versão final, o público entra ao som de músicas gravadas. Espaço cênico vazio. Os atores entram, ainda no escuro, e começam a cantar “Vira, virou” (Klayton e Kledir), na cena denominada Pré-formatura]

2. PRÓLOGO

(Panorama da década – com objetos) [Cena descartada]

3. Formatura por volta de 1980

(E cenas que se desdobram dessa e depois voltam para ela) [A cena do baile de formatura permaneceu, mas não se desdobrou em outros tempos, como na proposta, apenas em diferentes focos]

3.1– No banheiro

Maria Beatriz pergunta por que Tânia não transa de uma vez com Renivaldo. Tânia não quer, mas projeta a possibilidade, que realmente viria a acontecer. Aqui podem haver duas cenas simultâneas, quando se mostra a maneira como M. Bia e Tânia se relacionam com a sexualidade. As tentativas de Teco, o negaceio, as cobranças. A ousadia de M. Bia, que se oferece ao namorado, etc [Na versão final, as meninas vão para o banheiro conversar, apenas. Embora se fale de sexo, a cena abarca somente narrativas e não desdobramentos. Foi incluída uma cena de Edu e Teco no outro banheiro.]

3.2– O grupo não marca uma data, mas diz que precisam se ver, se encontrar, os amigos prometem nunca se separar. [Ao final do baile, marcam, sim, a data do reencontro: o dia em que a peça estiver sendo encenada]

4. Geraldão - e sua mãe, provavelmente [personagens de história em quadrinhos nacional]

[A cena nem chegou a ser improvisada pelos atores para ela designados]

5. O lixo da TV

Bozo, povo na TV, etc – alguém que não consegue ligar para o Bozo [Idem]

6. Casal Neuras [personagens de história em quadrinhos nacional] [Idem]

7. Punk e pai que o espera [A cena foi descartada. Dela permaneceu apenas a personagem punk – uma das transformações por que Nino passaria]

8. Festa de garagem [A cena permaneceu, mas sem a participação do público como havia sido pensado.]

– Atores organizam uma festa de garagem com o público

Toninho - Aula de Menudo [Trecho descartado]

Neusa - O primeiro porre [Primeiro porre da personagem Cássia permaneceu na cena]

O primeiro copo tem de virar de uma vez só (..) [Permaneceu na cena]

Músicas do momento [Idem]

Outro grupo: Teco e a transa com drogas, Maria Beatriz está por perto, se assusta (nada de puritanismo, está preocupada com o amigo) conversam, ele confunde as coisas e tenta agarrá-la, já alterado, ela chora. Amigos “da pesada” por perto. Cocaína, seringas. Maria Beatriz vai desabafar com Nino, que não dá bola, acha tudo normal, “juventude”. “Mas eles tão usando a mesma seringa!” Eduardo diz que nos Estados Unidos tá muito pior. [Esta cena foi transferida para outro momento, mais à frente, numa festa de porão]

9. Na periferia, o último capítulo da novela “Vale Tudo”, em contraste com a realidade miserável e o momento político: Plano Cruzado, Sarney, congelamento, corrupção. [Cena permaneceu e abrigou o terceiro encontro das personagens Carol e Marcão]

10. Família

Fernando e seu pai conversam sobre seu futuro como advogado, ele não quer seguir carreira mas a família o balança. [Família de Nando é apenas citada no espetáculo]

11. Coreografia Flashdance [Nem chegou a ser ensaiada]

12. Eduardo e o desespero ante a abertura de um exame de hiv [Cena permaneceu]

13. Morte de Teco [Idem]

- Mãe que perdeu o filho e o marido [Comentários apenas da perda do filho]

14. O grupo se reencontra – o que foi feito de cada um [Cena permaneceu]

15. Reveillon 89/90 num elevador, na praia – acho que algo pra cima ou, no mínimo, sem pessimismo [Cena descartada]

16. *Quiz show* sobre a década. [Cena descartada]

17. O conjunto do começo toca década de 90, pois estamos nela. (...) Essa é melhor época que existiu, já que é a época em que estamos vivos [Cena descartada. O espetáculo termina com o grupo se reencontrando] ¹¹⁷

O acompanhamento diário dos ensaios pela dramaturga ocorreu até o mês de junho de 2001. Julho foi dedicado à elaboração dramatúrgica do material estruturado no primeiro semestre de trabalho.

4.3 Os diferentes níveis de experiência do elenco e suas implicações no trabalho

Assim como ocorria na criação coletiva, cada grupo vai adequar o processo colaborativo às suas características e necessidades. A equipe que montou *Um trem chamado desejo* era totalmente profissional, o elenco já se conhecia há anos, tinha prática na criação e direção de cenas e espetáculos; havia um local de ensaios e até patrocínio. *Cx Postal 1500* era uma oficina de atores e de dramaturgia; não havia um dramaturgo só, mas vários; apenas um dos coordenadores tinha experiência com o processo, havia um prazo para a estréia, e assim por diante.

O Teatro da Conspiração tinha também suas particularidades quando da montagem de *Geração 80*. Sem lugar fixo para ensaios, sem verba quase até a estréia e com uma grande discrepância entre os componentes, no que se refere à experiência teatral. A energia e o entusiasmo da equipe contornaram boa parte das dificuldades. A discrepância, essa foi encarada e trabalhada das mais diversas formas. Num *e-mail* de 13 de fevereiro de 2001, enviado à dramaturga, a diretora anota:

Sobre o texto que eles entregaram, percebi desde "Partida", que o mais rico deste grupo é justamente o fato de termos pessoas tão diferentes e com níveis de formação e experiência também diferentes. Agora o que nos junta nesta loucura, acredito eu, é a afinidade de trabalho e a forma de diálogo que conquistamos. Assim mesmo, isto não tira a nossa "obrigação" de puxar deles o melhor e ampliar o universo do coletivo e aprendendo junto também. Eu mesma me vi várias vezes sendo pega admirada com a aparente superficialidade de alguns deles. Na verdade, Adélia, eles têm maneiras de se expressar que passam longe daquilo que a gente já viu com pessoas ditas mais experientes. Assim, temos o Didjo que alopra de vez em quando, e de repente me solta uma cena altamente feminina (aquela em que ele segura o bebê). O Emerson (...) tem uma vontade tão grande de ser ator e de sair de um universo pequeno e tacinho, comprando todas as brigas, que me sinto na obrigação de apostar e acreditar naquilo que ele pode vir a fazer. ¹¹⁸

¹¹⁷ Registro do Diário de Dramaturgia.

¹¹⁸ *E-mail* de Solange Dias, registrado nos Diários de Dramaturgia do espetáculo.

Na condução dos jogos e improvisações, a diretora procurava mesclar os atores, colocando em cada subgrupo ao menos um componente com mais vivência em teatro. Este acabava, muitas vezes, funcionando como uma espécie de diretor da cena, o que podia ser estimulante ou, ao contrário, provocar um desgaste. Num momento mais avançado do processo, em 25 de abril do mesmo ano, o Diário de Dramaturgia registra que

Toninho diz estar cansado de fazer papel de pai. Quer contracenar com Cássio, alguém experiente como ele, pois se sente dirigindo as cenas que tem feito com os demais atores. Lembro a ele das personagens que está fazendo e que não são pai, sinto-o meio desestimulado, muito por conta do contraste entre os componentes.

Antonio Corrêa Neto, o Toninho citado acima, é diretor e professor de teatro e a perspectiva de voltar aos palcos como ator foi um dos motivos que mais o atraíram para o projeto *Geração 80*. Sentir-se com a preocupação de dirigir as cenas, por ser o mais experiente, fazia com que deixasse um pouco de lado a oportunidade de desenvolver o trabalho de ator. Paradoxalmente, devido à sua atividade profissional, Toninho era um dos que mais analisava, do ponto de vista da encenação e da dramaturgia, as cenas apresentadas. Aquela foi, porém, sua única observação a respeito do assunto “discrepância” (ou a única observação registrada nos Diários) - e o recurso de misturar jovens e veteranos continuou sendo utilizado. Até mesmo porque grande parte dos “jovens” dedicava-se intensamente ao trabalho, o que igualava num mesmo patamar qualitativo os frutos do esforço e os da experiência.

Neusa Dessordi sentira na pele, no espetáculo anterior do grupo, a dificuldade de ser novata entre alguns atores mais experientes. Na entrevista citada anteriormente, a atriz descreve:

Em relação aos outros, eu era a que tinha menos experiência, digamos assim. É fogo, porque as pessoas não conhecem, então você sente uma certa impaciência. Impaciência por estar tendo de fazer uma coisa que, para ele, é muito simples, porque já está na frente. E aí, a gente vinha com questões muito básicas. E o ator já estava lá na frente, já estava em outro processo, em outra situação, então ficava impaciente. Talvez isso tenha sido só uma encanação minha, mas eu vejo muito isso acontecer nos grupos em geral.

Durante o processo de Geração 80, Neusa viveu o outro lado: teve oportunidade de jogar com colegas até certo ponto principiantes e sobre isso ela comenta:

E, no segundo trabalho, tendo eu já uma certa experiência, quando contraceno com atores com menos experiência, o que a gente percebe é que o jogo não é o mesmo. O jogo é, de certa forma, menor. Quando há envolvimento, quando já se trabalhou junto, já se conhece muito, meio que o

jogo consegue ser mais natural. Não porque eu seja ou não amiga, mas porque o trabalho já flui melhor em função de um já saber a resposta do outro. Um já sabe que, se colocar um determinado estímulo para o outro, ele vai corresponder.

Esse comentário remete ao ponto, já mencionado, do processo colaborativo ser mais e mais aprofundado na medida em que o grupo permanece o mesmo em vários trabalhos. Isso parece óbvio. Qualquer grupo “joga” melhor quanto melhor se conhece, seja uma equipe esportiva, seja um grupo de teatro que ensaia três meses e apresenta em repertório. A convivência faz com que se conheça os macetes, as características uns dos outros, suas reações, de modo que o trabalho parece “render” mais.

No processo colaborativo, ou, digamos, no teatro que tome como base do processo o jogo improvisacional a convivência permanente e duradoura entre os membros não pretende apenas que o jogo flua melhor, mas que ele seja aprofundado mais e mais. A confiança mútua e o conhecimento do outro permitem que o ator se lance em projetos mais ousados, arrisque mais e, com isso “colabore” com uma propriedade cada vez maior na construção do trabalho. Óbvio, nesse caso, é que o ator pode ou não tirar proveito dessa convivência. Pode ou não arriscar. Pode ou não colaborar mais intensamente. Isso, porém, depende de uma série de fatores subjetivos. O fato é que o processo colaborativo, em sua constância, oferece oportunidade para que o aprofundamento ocorra. Ou, como afirma Luís Alberto de Abreu, “o direito de colaborar é equivalente, o que difere é a intensidade da colaboração.”¹¹⁹

A equipe esportiva tende a jogar mais eficientemente quanto mais integrada for. O elenco de repertório pode elaborar cada vez mais rapidamente um espetáculo e tirar de letra situações imprevistas quando se conhece e ao modo de funcionar de cada um. O grupo de jogadores de teatro ou o grupo constante em processo colaborativo não têm nunca a certeza de que o resultado virá com facilidade – às vezes nem a certeza de que ele virá – porque não é tão somente o resultado que é buscado, mas o processo, a criação. Esse resultado eficiente pode vir, e é esperado que venha, cada vez melhor, porque a experiência cênica dos atores também evolui a cada empreitada. Porém esse ator – e esse diretor, dramaturgo, cenógrafo, iluminador – evoluem como criadores, construtores, colaboradores. A tendência é que, a cada trabalho, esse sistema se torne mais complexo e, com isso, mais profundo, justamente devido à convivência.

Retomando, pois, o jogo veterano/novato, Neusa comenta, na mesma entrevista que, às vezes, lança-se mão de algumas estratégias para “provocar” os colegas menos experientes, desequilibrando-os e propondo ações ou reações. Uma delas é a cobrança, dentro e fora do jogo, “colocando o ator numa situação do tipo saia justa em cena”. A atriz descreve:

¹¹⁹ Entrevista concedida à autora em 9 de janeiro de 2002.

O Emerson, quando começou (não que ele não tivesse algumas experiências, porque ele tinha) ele ficava “pianinho”, a coisa não rendia. E o que você vai fazer? Tinha ensaios dos quais eu saía louca da vida, porque a gente tinha cena juntos e ele não correspondia. Ele ficava duro. Ele era muito rígido e a coisa não rolava. E aí eu o colocava contra a parede mesmo, forçava a barra. A Cássia [personagem] quando dava em cima dele, ela ia para cima e ele ficava perdido, ficava sem chão. E ele se desequilibra totalmente. E aí, depois, na cobrança, na hora da roda, vinham mais críticas. Agora não, agora ele já está em outra, jogando numa boa.¹²⁰

O chamado ao jogo vinha, portanto, das mais diversas formas. Os diferentes níveis de experiência do elenco foram, até certo ponto, atenuados no espetáculo devido à mistura de atores nas diversas cenas. Só que, embora não tenham ficado concentrados numa mesma cena somente novatos ou somente veteranos, de maneira geral, pôde-se identificar, aqui e ali, algumas interpretações mais sólidas que, eventualmente, “conduziam” algumas cenas ou se tornavam sua “espinha dorsal”.

Num quesito, porém, todos os atores estavam no mesmo patamar: a inexperiência em relação ao processo colaborativo. Noventa e nove por cento da equipe conhecia apenas o trabalho com base num texto fixado anteriormente. Isso fez com que a angústia diante do desconhecido, em diferentes graus, fosse compartilhada por todos.

4.4. As angústias

Cássio Castelan, um dos veteranos, em discussão realizada no dia 25 de abril de 2001, diz ter a sensação “de estar ainda, nos ensaios, no começo da década e fica desesperado pelo tanto que ainda há a se fazer”¹²¹. Seu desespero e o de seus companheiros podem ser comparados à velha imagem do túnel escuro. Os atores que aceitam embarcar num processo colaborativo se dispõem a entrar no túnel e, a certa altura, se dão conta de que já andaram um bom pedaço, mas não conseguem avistar a luzinha na outra ponta. Quase todo o material nasce deles, do seu esforço de transformar informações e orientações em cenas: pesquisar, expor-se, analisar, recriar. E esse material vai sendo, de certa forma, compilado, desmembrado, “mutilado” pela direção e pela dramaturgia e, pelo menos a princípio, não é devolvido àqueles sob a forma de texto dramático. Ou seja, o resultado de seu trabalho, muitas vezes, resulta em mais trabalho, porque são feitas contra-propostas cênicas, pedidos de aglutinação de personagens, aprofundamento e/ou junção de situações e, aparentemente, nunca se chega a uma fixação sob a forma de texto escrito num papel.

¹²⁰ Entrevista concedida à autora em 21 de outubro de 2004.

¹²¹ Registro do Diário de Dramaturgia.

Em *Geração 80* não foi diferente. O texto dramático “definitivo” só ficou pronto às vésperas da estréia.

No ensaio de 9 de fevereiro, um dos primeiros, portanto, já se recomendava que os atores construíssem cenas que pudessem ser aproveitadas depois. Que eles observassem elementos estruturais, coerência com a proposta, objetividade, etc. Ou seja, transferiam-se para os atores preocupações que, num processo tradicional, pertenceriam ao diretor ou ao dramaturgo. Tanto que, por causa da recomendação, um dos atores iniciantes quis saber como se daria a criação do texto, achando que somente a partir do que o ator criasse. Os veteranos tentaram esclarecer que o texto seria criado a partir de várias frentes: ator, diretor, dramaturgo e seria baseado em fontes também diversas, desde o material concreto do ator, até pesquisas históricas, musicais, discussões.

É difícil desvencilhar-se de procedimentos aos quais se está habituado. Grande parte dos atores, mesmo os que saem das escolas de teatro, encara seu trabalho como sendo, principalmente, a interpretação de personagens a partir de um texto dramático já elaborado. Então, quando surge a necessidade ou a oportunidade de construir esse texto com toda a equipe, sem que alguém diga como o ator deve agir, é preciso uma boa dose de coragem, desprendimento e constantes pausas para reflexão. Numa delas, realizada no dia 23 de fevereiro de 2001, diretora e dramaturga de buscaram um retorno do elenco a respeito do trabalho e do processo de *Geração 80*.

Concluiu-se que o trabalho dirigido com tema e algumas orientações, ainda que básicas, facilitava a criação por parte dos atores, principalmente porque o universo a ser trabalhado era muito amplo. Comentou-se, também, que o processo colaborativo oferecia uma “secura” inicial, de quem não sabe muito bem pra onde está indo nem de que meios dispõe, era a insegurança diante de um novo método de trabalho.

A primeira conclusão já aponta uma certa compreensão do caminho: nada seria oferecido já pronto, pistas seriam sugeridas e, embora grande parte da criação ficasse a cargo dos atores, eles não seriam abandonados à própria sorte, diante de um sem número de possibilidades disparatadas. O segundo comentário corrobora a preocupação de Cássio e Roger, e foi compartilhada por boa parte da equipe até perto da estréia: “quando vem o texto final? Até quando vamos improvisar?!”

Foram levantados outros pontos na mesma ocasião. Um deles a respeito do tempo dedicado ao trabalho – o grupo sentia que duas vezes por semana era pouco para que se mergulhasse a contento no processo. O outro, mais exequível que o primeiro, tratava da necessidade de um aprofundamento maior das análises e avaliações das cenas improvisadas.

Ambos refletem a consciência de que o processo colaborativo requer um tempo maior que os processos tradicionais. As ditas análises e avaliações, por exemplo, caso fossem feitas superficialmente, não levariam ao progresso da cena, dificilmente suscitariam os estímulos necessários ao aprofundamento de personagens. Todos pareciam estar cientes disso, porém, essa necessidade de uma maior disponibilidade para o trabalho esbarrava em questões que envolviam até mesmo a própria continuidade do grupo. Questões de ordem artística, mas também econômica.

De ordem artística, a dificuldade vivida por alguns atores ao ter de criar cenas e situações a partir de um estímulo não textocêntrico, gerou uma espécie de ciranda do elenco, com saída e entrada de novos atores ao longo do processo. Do ponto de vista econômico, a ciranda foi motivada também pelo fato de ser uma produção nos moldes amadores, ou seja, sem dinheiro e sem perspectivas imediatas de retorno financeiro. Isso fez com que alguns atores, ainda que empenhados no processo, tivessem de sair, atendendo ao aceno de uma oportunidade de trabalho remunerado. Então, como estender o horário ou agendar mais dias de ensaio se era preciso trabalhar em outras atividades? Um outro trecho do Diário pode ilustrar essa preocupação:

18/4/2001 – PADARIA DOÇURA

Discussão sobre condições financeiras do grupo, disponibilidades de horário para continuidade do projeto. Decisão sobre a situação do Ricardo que não mais poderá participar dos ensaios das quartas-feiras. (...) Decidiu-se que todos permanecem na montagem e, em caso de necessidade, faltarão em algum ensaio ou, se conseguirem trabalho, que reservem a sexta-feira para os ensaios do grupo todo. (Essa situação das pessoas não terem dinheiro nem para a passagem de ônibus é muito chata. Uma das coisas mais difíceis de se conseguir é um grupo interessado e com disponibilidade de trabalho. E, quando se consegue isso, esbarra-se na falta de condição financeira. Solange e Roger estão preparando um book para ver se conseguem eventuais patrocínios. Há intenção de leituras dramáticas e apresentação de cenas para debates, o que pode promover o projeto e, com isso, conseguir algum tipo de auxílio. Outra idéia é fazer uma festa para promover o projeto e levantar grana. Só que os que compareceriam à festa são os nossos amigos e eles costumam ser tão duros quanto nós...) ¹²²

Note-se o local em que ocorreu a reunião. Todos os outros possíveis espaços de ensaio estavam comprometidos e, dada a necessidade urgente do encontro, apelou-se para a tal padaria – por motivos práticos e econômicos: era central e, portanto, os atores gastariam menos dinheiro para chegar até lá.

O *book* foi feito, cenas e debates também. Nenhum patrocinador apareceu. Juntavam-se moedas para ajudar algum ator a chegar ao ensaio. Em meados de 2001 abriram-se inscrições para o Fundo de Cultura de Santo André, verba resultante de uma porcentagem do aluguel do Teatro

¹²² Registro do Diário de Dramaturgia.

Municipal da cidade, que é rateada entre produtores culturais do município por meio de um processo seletivo, em geral, anual. Sob a coordenação do produtor Marcos Lemes, o Teatro da Conspiração elaborou um projeto que abarcaria a produção do espetáculo e a publicação de um livro contendo os textos de *Partida e Geração 80*.

4.4.1 A ciranda do elenco

Motivada por quaisquer fatores, a ciranda do elenco criava instabilidade em relação a personagens tidas como fixas na estrutura da montagem. Os dez protagonistas começavam a se delinear e, conseqüentemente, suas relações interpessoais se aprofundavam. Quando um dos intérpretes saía, sua personagem passava por transformações que alteravam o trabalho como um todo.

Foi o que se deu com a personagem Teco. Ela surgiu logo nas primeiras improvisações do ator Roger: um rapaz aidético no leito de morte recebia a visita de um amigo que não conseguia expressar seus sentimentos. Podia-se notar, na composição do ator, uma dose de revolta da personagem. Os amigos e a mãe tinham reações correspondentes a essa revolta.

Com a saída de Roger do projeto, Teco foi para as mãos de Diógenes que, até aquele momento, desenvolvera a personagem Nino, um “bicho-grilo”. Talvez por influência de Nino, o Teco de Diógenes adquiriu um jeito alienado, provocando outro tipo de reações e relações. Pois bem, Diógenes teve de sair temporariamente do grupo, passando Teco para as mãos do Ricardo, que também saiu logo depois. Ou seja, até ali, Teco já fora elaborado por três atores.

Com a perspectiva de um ensaio aberto no projeto Reflexos de Cena, e como Teco estava sem um ator que o interpretasse, Sidnei Matrone Júnior foi convidado para representar o papel naquela ocasião específica ¹²³. O resultado foi que Teco ganhou do ator Júnior uma leveza e um exagero tão marcantes, que esses traços permaneceram na versão final dada à personagem, que de Sidnei passou para Pitty Santana, seu intérprete até o presente momento.

Pitty era um ator iniciante quando entrou no Teatro da Conspiração, depois de *Geração 80* contar com muitos meses de ensaio. E, embora Teco, sua personagem, já tivesse sido construída por tantas mãos, Pitty trouxe para ele música, sensibilidade e fragilidade capazes de interferir na trajetória de todas as outras personagens.

¹²³ Projeto realizado pelo SESC Consolação, Reflexos de Cena consistia na apresentação de trabalhos em processo de elaboração. Depois de exibido o trecho (normalmente dois grupos por noite), era feita uma palestra sobre um tema pertinente aos dois trabalhos e, em seguida, abria-se para debate com o público.

Há casos, porém, de personagens que são desenvolvidas do começo ao fim pelo mesmo intérprete e isso também interfere na dramaturgia, como será visto adiante. Em *Geração 80* Fábio Farias criou Valdo, o sindicalista, logo nas primeiras improvisações e a personagem delineou-se aos poucos, casando, tendo filhos, perdendo o emprego ao longo do processo de improvisações. Da mesma maneira Tânia, Cássia e Edu, interpretados por Alessandra Moreira, Neusa Dessordi e Marcelo Monthesi, respectivamente. Nesses casos, as propostas da direção e da dramaturgia visavam ao aprofundamento das personagens por meio de novos conflitos e situações, que acabariam compondo a trajetória de cada um ao longo de vinte anos.

Do ponto de vista dramático, em *Geração 80*, a rotatividade de atores num mesmo papel gerou muitos questionamentos. Até que ponto a flutuação¹²⁴ dos atores interfere na dramaturgia, seja do dramaturgo propriamente dito, seja da equipe? O dramaturgo escreve para o ator? Levando-se em conta que são os atores que, nesse processo atual, desenvolveram as personagens, o dramaturgo consegue desvincular a imagem, e mesmo a “competência”, do ator da de sua personagem? Mesmo porque, algumas vezes, o ator pode desenvolver determinada personagem que, no futuro, será interpretada por outro. Existe um ponto do processo em que a personagem se desenvolve por si mesma, independente do ator que a criou ou que a desenvolveu?¹²⁵ Numa tentativa de refletir sobre estas questões, em relação especificamente a *Geração 80*, pode-se dizer que a interferência da ciranda ocorreu em diversos níveis.

Com a substituição de um ator, o dramaturgo pode ver a personagem ganhar elementos inusitados, que só um novo ponto de vista pode trazer. Tais elementos são prontamente acrescentados ao perfil anterior e podem modificar toda uma configuração já estabelecida, seja particular, seja na relação com outras personagens. Mas o dramaturgo pode, por outro lado, ver a personagem perder características importantes ao passar para algum ator que venha trazer outro “jeito” de fazer o trabalho, ou que tenha dificuldades para interpretá-lo. Quando isso ocorre, o dramaturgo (e a equipe) pode sugerir ao novo ator a retomada de alguns pontos. Caso a orientação não surta efeito e a personagem continue tomando um rumo julgado inadequado, o responsável pelo texto pode continuar escrevendo para a personagem “anterior”, idealizada, quase como num trabalho de gabinete, contando que o processo de ensaios venha a reencaminhar a trajetória.

No primeiro caso, do ator que acrescenta novas características, fica difícil desvincular as figuras de ator/personagem, pois num processo em que o texto se desenvolve *pari passu* com a encenação, existe uma espécie de retro-alimentação entre ator e dramaturgo. As propostas de um interferem nas do

¹²⁴ Termo usado aqui como equivalente a “rotatividade”.

¹²⁵ Registros do Diário de Dramaturgia de 21 de setembro de 2001.

outro e isso gera alterações e evoluções no trabalho. Por vezes, cenas inteiras surgem das improvisações ou *workshops* dos atores – caso em que a personagem parece se desenvolver por si mesma. No segundo caso, do ator com dificuldades, quando personagem e ator parecem caminhar em direções diferentes, ao dramaturgo cabe saber separar um do outro e trabalhar especificamente sobre a personagem, lançando mão das sugestões da equipe, do seu conhecimento de dramaturgia, e da estrutura fixada para o espetáculo. Há que se alcançar um desenho consistente da personagem, independente de o ator conseguir ou não cumpri-lo de acordo com as expectativas do grupo. Trechos inteiros chegam a ser escritos somente pelo dramaturgo quando não se consegue chegar a um resultado na cena.

Em geral, deve-se fugir da tentação de “adequar” o papel às possibilidades de seu intérprete naquele momento, mesmo sabendo que a personagem poderia render bem mais. Isso é muito comum, mesmo em montagens convencionais: por algum motivo o ator não consegue um desempenho “x”, então promove-se uma “facilitação” de seu trabalho por meio de cortes ou simplificações no texto e, num caso extremo, pode-se optar, simplesmente, pela eliminação da personagem.

Em *Geração 80*, ocorreram alguns desses casos. A personagem Marcão, que foi criada por Ricardo Coelho, nasceu com um perfil musical e descontraído. Esse perfil se manteve quando passou para as mãos de Cássio Castelan, que acrescentou a ele a camaradagem e a paixão por Carol. De suas improvisações com Renata Bonadio (Carol), surgiram cenas inteiras, já estruturadas, que foram apenas retrabalhadas dramaturgicamente.

Marcelo Monthesi criou aquela cena, já citada, no terceiro ensaio e ela permaneceu praticamente inalterada até a finalização do espetáculo - Edu e a abertura do exame de HIV, nenhuma palavra durante a eternidade de alguns minutos.

Por outro lado, a personagem Nino surgiu com Didjo Rotta, numa mistura de guru com bicho-grilo. Ao ser assumida por Emerson Santana, a personagem não saía muito do lugar, estava monótona e, às vezes, “dançava conforme a música”. Surgiu, então, a idéia de que se assumisse essa dificuldade do ator e a personagem passasse literalmente a seguir “no vai da valsa”, ou seja, a cada novo modismo, Nino se modificaria. Sendo assim, ele foi *hippie*, *new wave*, *punk*, *yuppie* e, finalmente, pastor evangélico, tornando-se uma das personagens preferidas do espetáculo. Outros casos foram resolvidos com o corte sumário das personagens.

4.4.2 A memória

A eliminação de personagens ocorre ao longo de todo o processo. Quando a estrutura já está definida, a equipe tem um foco que permite uma objetividade maior das criações. Se o grupo sabe que

o espetáculo vai falar da vida de dez amigos nos anos oitenta, é natural que as improvisações e sugestões se direcionem para isso. Nessa etapa, portanto, os cortes são em menor número.

Mas nem sempre o corte é a solução. Pode ocorrer de os atores terem dificuldades na criação de determinada cena, apesar de todos os estímulos necessários. Nesse momento, com a peça já estruturada, o dramaturgo tende a assumir a escrita da cena. Um exemplo disso, em *Geração 80*, foi a viagem para Iacanga.

Teco deveria viajar para o Festival de Águas Claras, momento em que conheceríamos um pouco mais do universo da personagem, sua relação com a música, o álcool e as drogas. Algumas improvisações foram tentadas sem que se chegasse a um resultado satisfatório. A determinada altura do processo, com a necessidade de se concluir uma etapa do trabalho, a dramaturga assumiu a escrita da cena e a compôs inteiramente, lançando mão de uma oposição entre o comportamento rebelde de Teco com sua mãe conservadora, e o comportamento “quadrado” de Nino com seu pai “prafrentex”:

CENA 3 – IACANGA

Pais e filhos - Teco e Nino em família

No mês seguinte ao baile, NINO e TECO, cada um em sua casa, conferem os itens da mochila para a viagem a Iacanga. A MÃE do TECO é uma mulher simples, do interior. O PAI de NINO é hippie, zen, parece que tá fumado.

TECO	(LATAS) Feijoadada, salsicha, patê de presunto.
NINO	Pão integral, suco de espinafre, semente de girassol.
TECO	As passagens tão com o Nino.
NINO	As passagens tão com o Teco.
TECO	(GARRAFA) Cachaça.
NINO	RG, escova de dentes, pasta, lenço, sabonete, toalha. Bandaid. Ail (DESESPERO) Cadê o mertiolate?!
TECO	Tio Patinhas, Playboy.
NINO	“O lobo da estepe”, “A erva do diabo”.
TECO	Maconha.
NINO	Camomila.
TECO	Manhê! Cadê a minha calça preta?
MÃE	(ENTRANDO) Tá molhada!
NINO	Paiê! Cadê a minha bata amarelinha?
PAI	(ENTRANDO) Não sei...
NINO	Ó, pai! Você tá usando ela!
PAI	Aqui em casa é tudo comunitário, já falei!
MÃE	Pra onde ocê vai, Teco?
TECO	Iacanga.
MÃE	(ESPANTO)Iacanga? Cê vai pra praia? Com um tempo desse? Então eu vou pegar o guarda chuva e a sua blusa de gola olímpica. O que cê vai fazer lá?
PAI	(VIBRA)Festival de Águas Claras? Uau! Tomar banho de lama, nadar pelado, azarar as menininhas...
NINO	Eu vou lá curtir as músicas, pai!
PAI	(INTERESSADO) Quem vai tocar?!

TECO pega o violão e canta um trecho de “Serra do Luar” [música de Walter Franco].

MÃE (MEXE NAS COISAS DELE) Essa música de novo? Cê num cansa? O dia inteiro enfurnado nesse quarto tocando! Fala com a sua mãe, menino! Vocês reclamam que não têm comunicação com a gente, eu tô querendo conversar...

MÃE e PAI (PEGANDO OS PACOTINHOS) O que é isso?

TECO É... remédio, mãe. Pra dor de barriga...

NINO É... maconha, pai...

MÃE (CHEIRA) Isso num é remédio! Você anda cheirando conha?

TECO Não, mãe! E maconha não se cheira, se fuma.

PAI (CHEIRA, BRAVO) Isso é camomila, Nino! Você anda tomando chazinho? Isso vai te fazer mal!

NINO (QUASE CHORANDO) Eu num transo maconha, pai. Me deixa zonzinho...

PAI Já falei que fumar maconha não deixa zonzinho, deixa em alfa!

MÃE Como é que você sabe que maconha se fuma, hein, Teco? Com quem você tá andando? Com quem você vai nessa Iaquenga?

TECO Iacanga! Com o Digão e o Nino...

MÃE O Nino? Aquele menino hippie? Só podia ser ele, tá te dando mau exemplo! Você num vai com ele de jeito nenhum!

TECO Agora num dá mais! Ele já comprou as passagens!

As casas se juntam.

NINO Eu? Comprei passagens? Mas num era você que ia comprar?

PAI (DESPREZO) Passagens? Vocês vão pra Iacanga de ônibus?

TECO Desde o começo eu queria ir de carona...

PAI Isso! Cai na vida, meu filho! Aventura! Eu vou com vocês.

NINO Pai! Você quer me matar de vergonha?

PAI Vocês tão precisando de um guru! Vamos. Sem lenço e sem documento. (VAI SAINDO COM TECO)

TECO e PAI É só alegria! Uuuh!

MÃE Teco, leva a blusa do agasalho! (TECO JÁ SAIU. OFERECE PRA NINO)

Tó, Nino, leva você...

NINO (PEGA) Obrigado, dona Eulália.

MÃE Tó, leva o guarda chuva também... (NINO VAI SAINDO) Vai com Deus. E cuidado... com o seu pai.

Mesmo apresentando ao grupo o texto pronto, pode-se dizer que a dramaturga o elaborou sozinha? Em relação a esta cena específica, e a muitas outras, não. A dinâmica, o paralelismo, o contraste, a integração dos ambientes no final, foram achados estruturais da dramaturgia. Muitos elementos, porém, remontavam a uma série de ensaios anteriores. Dona Eulália, a mãe, foi aquela personagem criada por Neusa logo nas primeiras improvisações – mulher simples, do interior, viúva que sustentava o filho único como costureira. Seu jeito de falar, a preocupação com o que o filho andava fazendo foram recuperados quando da escrita da cena. Teco já tocava essa música nas tentativas anteriores de composição da situação. O Nino que achava que era *hippie* por influência do pai, surgiu quando a personagem ainda era feito por Didjo. Ou seja, a dramaturga pôde sugerir essa

solução porque o perfil de pelo menos três personagens já estava traçado e a situação estava prevista na estrutura: alguma personagem deveria ir pro Festival.

Portanto, no processo colaborativo e similares, como o espetáculo vai sendo desenvolvido em um sistema de construção, acumulação e seleção, todo material vai ficando depositado nos “arquivos” do espetáculo. O que é selecionado e se mantém em evolução, convive com o que já foi trabalhado e descartado e que, agora, dá subsídios e subtexto à cena ou fica no “banco de dados”. A esse respeito, já comentou Rubens Rewald em seu *Caos/Dramaturgia*. O trecho citado a seguir refere-se à elaboração do espetáculo *O narrador*:

Outro detalhe que merece destaque nesta quarta versão é a última fala de Luzia : “Eu preciso de você, Ana.”. Esta frase não estava na terceira versão, mas estava nas anteriores. Aparentemente, poderia se pensar que o processo é irreversível, isto é, as transformações sofridas pelo texto são no sentido de uma evolução, o que não permitiria um retrocesso a algum elemento de versões anteriores descartado. No entanto, a história do processo é mais forte do que o seu estágio atual, e qualquer elemento que já esteve presente, mesmo que eliminado posteriormente, pertence à sua memória, sendo passível, portanto, de ser reaproveitado, tanto pelo dramaturgo, quanto pelos atores ou diretor. (Rewald, [1998], p. 42)

Em *Geração 80*, o material improvisado por Neusa, Pitty, Emerson e Marcelo ficaram registrados, seja nas anotações manuscritas, seja na lembrança ou em alguma cena. Quando foi necessária a reformulação, todo um volume de informações pôde ser recuperado e retrabalhado, pois, como conclui Rewald no mesmo texto “quanto mais se domina a memória do processo, mais efetiva é a proposição de seus novos movimentos.” (Rewald, [1998], p. 42).

O volume de material elaborado nos ensaios é imenso e, conseqüentemente, o descarte também o é. Isso pode, muitas vezes, causar no ator uma sensação do tipo “para quê vou trabalhar tanto se nem sei se o material vai ser aproveitado?”. Ou então o dramaturgo pode pensar “por que vou investir nisso, se é só para procurar uma pista e não para virar cena?”.

Neusa Dessordi levou cerca de quatro ensaios elaborando um *workshop* com Marcelo Monthesi. O objetivo da cena era fazer um resumo da década de 80 por meio de uma narrativa utilizando objetos. Os dois apresentaram, a cena foi descartada. A esse respeito, Neusa comenta:

Isso é um barato. E isso é evidente no trabalho de todo mundo. Por que a gente tinha mais ou menos uma coisa de fazer uma peça de umas cinco horas. Então a gente acabou tendo material para tudo isso, pra horas e horas de espetáculo, e aí tinha aquele momento de você ter de cortar. Deixar o quê? O essencial. Mas, é claro, muitas vezes isso não é convincente. A gente quer ver tudo ali. Esse exemplo do resumo da década, ele é um barato. Porque a gente ficou umas duas ou três semanas, o Marcelo e eu. (...) Mas, apesar de ela não ter ficado, de certa forma ela ficou. Não ficou enquanto cena, mas todo mundo lembra dela e ela faz parte do trabalho! Isso é evidente. Ela está lá. É como um trabalho de pesquisa, uma monografia. Nós pegamos diversos materiais, muitos livros e

temos que anotar no final, quais nós usamos. Tem aqueles que a gente cita muito, mas tem aqueles também que nós só folheamos, lemos, mas não citamos no trabalho. Esse livro também tem que constar na bibliografia porque fez parte da pesquisa. É mais ou menos assim. A cena foi cortada, mas ela existiu, foi vista e nós sentimos o seu reflexo em outras cenas, mesmo que indiretamente. Quando o [personagem] Nando compara o Lula com um sapo barbudo, por exemplo, essa história brotou da nossa cena.¹²⁶

Cada trabalho vai dando oportunidade aos criadores para que se habituem ao funcionamento do processo. O Teatro da Conspiração, no momento em que essa pesquisa está sendo feita, prepara-se para seu quarto espetáculo, *Frei Tito*, também em processo colaborativo. Assumindo mais uma vez a direção, Solange Dias comenta que o grupo evoluiu bastante. Hoje não se pensa muito se aquilo que está sendo produzido vai permanecer ou não no espetáculo. Segundo a diretora, muita coisa já foi descartada.

Mas quem disse que, de alguma maneira, aquilo que já foi feito não está incorporado de alguma maneira? Não está incorporado enquanto cena, não está incorporado enquanto texto, mas que está no ator e está do dramaturgo, quando vai escrever a cena. E a gente nem tem consciência disso. Existe um monte de coisa que nós tivemos de passar e a gente fica triste por ter perdido. Não perdemos. Alguma coisa modifica, a gente amadurece. A gente fala que é jogar fora, mas o que a gente joga fora é o que havia de material, uma cena, um texto, uma fala, mas ficou no personagem aquela cena que foi feita, mas não entrou na peça. De alguma forma ele carrega. Acho que hoje o grupo faz isso tranquilamente.¹²⁷

Numa montagem nos moldes convencionais, o que importa é o resultado. A memória do processo refere-se ao trabalho de levar o texto à cena: o estudo de mesa, as leituras, o decorar o papel e as marcações, a adequação do figurino, e tudo mais. Por mais aprofundado que seja o estudo do texto ou da personagem, nada impede que o ator possa fazer esse estudo sozinho.

No processo colaborativo, ao contrário, o resultado é a própria memória do processo concretizada em forma de cena. Tudo que nele existe é estreitamente dependente do processo que o gerou. A definição das personagens e suas relações, a trama, as trajetórias, o texto, as soluções cênicas.

Numa montagem convencional, se um ator sai depois da estréia, um outro vem, estuda, ensaia algumas vezes e a temporada continua, com a configuração anterior do espetáculo. E no processo colaborativo? O que acontece quando um ator sai e um outro precisa substituí-lo em plena temporada? Como atuar sem ter a memória do processo?

4.4.3 Substituições durante a temporada

¹²⁶ Entrevista concedida à autora em 21 de outubro de 2004.

¹²⁷ Entrevista concedida por Solange Dias à autora em 7 de março de 2005.

Geração 80 estreou e permaneceu alguns meses em cartaz. Por questões de trabalho e estudo, Toninho e Marcelo tiveram de sair do elenco, sendo substituídos por Márcio Ribeiro e Ronnie Corazza, respectivamente. Os dois atores receberam uma personagem já definida, um texto já escrito, uma estrutura já delineada, cabendo a eles se adequarem ao conjunto.

O período para pesquisa torna-se bastante curto, dado o caráter quase sempre emergencial em que ocorrem essas trocas de elenco. Há, quase sempre, a colaboração dos colegas no sentido de transmitir o máximo de informações que possam auxiliar o trabalho do novo componente; o material de pesquisa é fornecido e estudado, discussões podem ser feitas com o diretor e o ator que compôs a personagem. Tudo no sentido de tentar suprir a ausência do processo – criando um novo processo, espécie de “versão condensada” do original.

No caso dos atores que permanecem o “estranhamento” em relação ao novo intérprete pode durar um tempo maior que em outros trabalhos. Como a elaboração das personagens e relações entre elas havia sido conjunta, contracenar com alguém que não participou do processo, que não foi “cúmplice” na elaboração das relações provoca, muitas vezes, um período de readaptação em que a cena, por não ser mais o que era, vai tateando um novo rumo. Pode ocorrer de essas mudanças não serem necessariamente perceptíveis - o espectador pode achar que a cena continua a mesma, apesar dos atores serem diferentes.

As mudanças internas operam com maior intensidade nos atores veteranos. A atriz Neusa Dessordi, em entrevista à autora deste trabalho, afirma que, quando entra um novo ator num espetáculo realizado em processo colaborativo, a própria relação entre as personagens deve ser reconstruída senão do zero, pelo menos em alguns dos pontos. Ela cita sua personagem Cássia, em *Geração 80*. Neusa construiu a personagem que se apaixona pelo colega homossexual, Edu, elaborado por Marcelo Monthesi. Os dois atores acompanharam a evolução das personagens, interferiram no trabalho um do outro. O que se viu na estréia foi o resultado de uma cumplicidade que ultrapassa a relação entre as personagens e se instala na relação entre dois artistas que compuseram juntos a cena e que, portanto, sentem-se como autores e não apenas como intérpretes.

Continuando, Neusa relata que, ao substituir Marcelo no papel de Edu, dois anos depois da estréia, Ronnie Corazza se inteirou do papel e do processo, mas deu um outro tom à personagem. E, embora os diálogos permanecessem os mesmos, o ator propôs outras reações, “outros olhares” que obrigaram Neusa a “reconstruir” Cássia em algumas cenas, buscando outros estímulos para estar apaixonada pelo “novo” Edu, buscando, ela também, um outro olhar.

De sua parte, Ronnie não teve menos dificuldades ao entrar como substituto no trabalho. Era sua primeira substituição,

e logo dentro de um espetáculo onde os atores permaneceram juntos, durante tanto tempo, elaborando o trabalho. Todo o tempo deles de convivência, de construção, de elaboração de personagem foi tão trabalhado e eu chego para quatro ensaios! Decorar o texto, entender a personagem e tentar criar junto com todo o processo de ensaio. Para mim foi um desafio.¹²⁸

Quem faz ou já fez teatro sabe que o processo de substituição ocorre, em geral, a toque de caixa. O ator tem, quase sempre, pouco tempo para estudar a personagem e as marcações – já que o tempo maior para isso foi utilizado durante os ensaios para a elaboração do espetáculo. No caso de *Geração 80*, Ronnie assistiu aos vídeos da montagem e os estudou, e ao papel, acompanhado pela diretora. Ao ir para os quatro ensaios, ele já estava minimamente inteirado da personagem e das marcações. A desenvoltura seria adquirida durante as apresentações ao público.

Para ele, outro grande complicador era o fato de conhecer, do grupo, apenas a diretora. Então, “fora o trabalho, eu tinha de criar uma relação com todas as pessoas, porque eu estaria trabalhando com elas, se não diariamente, pelo menos todo final de semana. Então, você tem que ter uma boa relação para que isso flua e apareça no resultado final do espetáculo.”¹²⁹

O resultado final de um espetáculo em processo colaborativo é, portanto, diferente de um outro construído pelas vias convencionais. Pelo que se pôde perceber pelas declarações dos atores, à entrada de um substituto ocorre uma reelaboração do trabalho. Não se trata apenas de se acostumar a um outro parceiro de cena, mas de repetir com ele micro-esferas do processo, pois ele traz elementos novos que precisam ser incorporados. Em geral não há ensaios suficientes para isso, então os atores promovem esses ajustes na própria cena.

O Eduardo de Marcelo Monthesi era mais tímido e romântico, o de Ronnie é mais atirado. O Fernando interpretado por Toninho era mais cruel, o de Márcio mistura sensualidade e um certo descaso. Os demais atores tiveram de reavaliar a relação com Edu e Nando e, com isso, mudar também sua própria interpretação.

A ciranda do elenco, o material produzido que não vai à cena e as substituições não são os únicos fatores a causar angústia no processo colaborativo. Um outro, já abordado ao longo dos itens, também pode ser causador de tensões: a seleção do material com vistas à finalização do espetáculo.

¹²⁸ Entrevista concedida à autora em 21 de outubro de 2004.

¹²⁹ Idem.

4.5 O período de seleção do material

Depois de quase um ano ensaiando *Geração 80*, havia material para muitas horas de apresentação e uma seleção mais rigorosa se fazia necessária. Com o objetivo de estruturar o espetáculo e limitar sua duração a cento e vinte minutos, o processo de seleção ocorreu, basicamente, em quatro momentos: 1) durante o próprio processo, em decisões internas do grupo; 2) quando surgiu a perspectiva de apresentar um ensaio aberto na Mostra de Teatro da ELT, agendada para dezembro; 3) depois da Mostra e de outra série de ensaios abertos, quando houve uma crítica por parte do público que norteou as escolhas efetuadas para a estréia, e 4) em janeiro de 2003, depois da temporada e de uma série de apresentações em diferentes espaços e cidades, com opiniões do público e auto-avaliação do grupo.

A seleção durante o processo é feita a portas fechadas, sem a opinião do público. Durante cada ensaio, cada avaliação, cenas, personagens e detalhes vão sendo selecionados. Às vezes de forma direta, às vezes de forma quase inconsciente. É direta quando o grupo todo concorda sobre a importância de determinada descoberta – seja em termos de conteúdo, de opção estética, de dramaturgia. Ou quando dramaturgia ou direção optam por desenvolver a personagem ou situação proposta no ensaio. Mas a seleção pode ser, até certo ponto, inconsciente quando, às propostas de jogo feitas pela direção ou dramaturgia, o ator responde sempre de forma parecida. De alguma forma ele está fazendo uma opção por um tipo de personagem, ou estilo, ou universo. Foi o caso do ator Didjo Rotta em *Geração 80*. Em várias improvisações Didjo surgia com uma personagem mística, um guru. Por mais que fosse denunciada essa repetição, o ator continuava investindo na pesquisa – talvez até por uma dificuldade de buscar outros caminhos. Ao final, a personagem acabou virando o pai de Nino, um bicho-grilo mais radical que o filho – interpretada por Marcelo Monthesi e não por Didjo.

Esse tipo de seleção, feita a portas fechadas, pode, muitas vezes, gerar conflitos. Velados ou declarados. Antonio Araújo, em sua dissertação de mestrado, aponta:

Talvez aqui possamos detectar um dos problemas ou contradições do processo colaborativo. Como todos são autores e, portanto, propositores de material teatral, há a produção de enorme quantidade de cenas. Via de regra, tais cenas passam a ser muito preciosas por quem as produziu. Especialmente se pensarmos que esse material vem de experiências pessoais ou da história de vida de cada ator. Por isso, o valor sentimental agregado a cada proposição se intensifica, e é raro nos depararmos com uma postura de desprendimento quando se discute ou se seleciona cenas do conjunto produzido. Daí a necessidade de uma negociação firme, muitas vezes conflituosa e exaustiva, especialmente por parte do dramaturgo. (Araújo, 2003, p. 115)

A seleção que visava ao ensaio aberto a ser realizado em dezembro/2001, teve de tomar por base cenas elaboradas durante 11 meses de ensaio. Diretora e dramaturga se reuniram para estabelecer

uma seleção contendo uma unidade mínima que fosse digna de apresentação, optando pelas cenas que correspondessem à trajetória de algumas das personagens, no caso, Marcão e Carol, Edu e Teco, Valdo e Tânia. Naquela altura, o “esboço de uma possível geometria”, comentado páginas atrás, já havia sido modificado conforme as circunstâncias. Para o ensaio aberto, algumas cenas teriam, inclusive, de ser criadas para que ocorressem algumas conexões de sentido. O Diário de Dramaturgia de 12 de novembro de 2002 apresenta o seguinte registro (as anotações entre colchetes são observações atuais):

- 1 – PRÉ - FORMATURA
FORMATURA [Ambas as cenas permaneceram na versão final do espetáculo]
- 2 – COREOGRAFIA “VAMOS FUGIR”
TECO IACANGA [Idem]
- 3 – GRUPOS DE TEATRO [Cena descartada]
 - 4 – GRAVIDEZ TÂNIA [Permaneceu]
- 5 – COREOGRAFIA “VAI PASSAR” DIRETAS JÁ [Permaneceram]
- 6 – PRIMEIRO RETORNO CAROL [Permaneceu, com modificações]
- 7 – [Compra do] PÃOZINHO CÁSSIA [As mudanças da moeda e a inflação foram abordadas dentro de outras cenas. Esta, portanto, foi descartada]
- 8 – EDU & TECO [Esta cena foi transferida para a festa no porão]
- 9 – [Compra do] PÃOZINHO NINO [Descartada]
- 10 – CAROL & MARCÃO – NO FRANGO [Cena permaneceu, com o último capítulo da novela]
- 11 - [Compra do] PÃOZINHO NANDO & M. BIA [Cena aglutinada com a seguinte, que marca também um reencontro entre Cássia e Nino]
- 12 – VALDO/MARCÃO & TÂNIA/CÁSSIA [Cena permaneceu]
- 13 – MORTE TECO [Idem]
- 14 – EDU ABRE EXAME [Cena realocada]
- 15 – REVEILLON (Até 8/12/2001) [Cena descartada]
- 16 – COREOGRAFIA [Cena descartada e substituída pelo reencontro do grupo]

Quando da apresentação desse roteiro ao elenco, alguns atores se sentiram aliviados ao perceber que havia uma possibilidade de estruturação no processo colaborativo, ou seja, que diretora e dramaturga, no fundo, sabiam o que estavam fazendo.

Pensado o roteiro, era hora de elaborar rapidamente as cenas que ainda não estavam prontas. Uma delas era a do *reveillon*. Se, durante todo o processo, a dramaturga pôde elaborar com certa calma as cenas, fosse a partir das improvisações, fosse a partir das pesquisas, nessa altura o texto deveria ser escrito de um dia para o outro. A qualidade, então, ficava comprometida, a segurança quanto à eficiência do texto era mínima.

Os atores improvisaram a cena da virada da década, cada um com uma motivação diferente para a personagem, e a dramaturgia deveria dar coerência e unidade a tudo – já que se tratava do fechamento do espetáculo. O resultado não foi satisfatório, tanto que a cena não permaneceu, embora tivesse elementos bastante interessantes. O grupo talvez tenha se visto na obrigação de apresentar algo

perfeitamente estruturado ao público e, com isso, recorreu a soluções de emergência, fugindo do caráter colaborativo em si.

Depois da apresentação de dezembro, ouvida a platéia, o trabalho continuou. Novos ensaios abertos foram propostos, desta vez com grupos reduzidos de convidados e, ouvidas as opiniões, nova seleção foi feita, abrindo mão de cenas consideradas preciosas pelo grupo, mas que, no todo do espetáculo, destoavam – a cena dos grupos teatrais, foi uma delas. Outras cenas, como, por exemplo, as coreografias, se mantiveram apesar de opiniões externas contrárias à sua manutenção.

A missão de selecionar material é bastante delicada. Em *Geração 80* não foi diferente, embora o grupo sempre tenha conseguido resolver os conflitos de forma tranqüila. Um dos momentos mais dolorosos foi justamente a cena dos grupos teatrais, citada no parágrafo acima. Era uma cena em que conviviam, paralelamente, um grupo de sindicato e um de pesquisa – ambos muito característicos do período. Talvez por alguns membros da equipe terem feito parte de ambas as categorias vinte anos atrás, e sentirem seu reflexo até hoje; pelo fato de tratar justamente de teatro (o que provocaria no público uma comparação com o movimento atual) ou simplesmente porque era extremamente prazeroso realizá-la e assisti-la, sua exclusão, embora de comum acordo, não foi fácil.

Problemas ocorriam também quando algum ator se considerava “muito cortado”, fosse devido à sua dificuldade de trabalhar a cena ou personagem, fosse por mera questão de conjunto ou ritmo do espetáculo.

Outra decisão difícil dizia respeito a cortes ou “enxugamento” de trechos por não se ter mais tempo para aprofundar o trabalho dos atores, da dramaturgia ou da cena. Lembre-se da cena do *reveillon* da década, que foi elaborada rapidamente, próximo da apresentação, e que acabou sendo descartada.

Se fosse somado todo o material encenável, haveria mais de 15 horas de trabalho. Depois de algumas etapas de seleção, *Geração 80* estreou, em abril, com duas horas e dez minutos de duração. Cumpriu temporada em Santo André, se apresentou em vários outros teatros, em palco italiano ou em arena. Terminado o ano, o grupo decidiu repensar o trabalho para 2003.

De posse da experiência adquirida nas apresentações, distanciados da obra, e tendo ouvido mais comentários sobre a peça, os componentes tomaram algumas decisões. Primeiro seria conveniente restringir as sessões para um espaço em forma de arena. Tal disposição garantiria uma proximidade com o público, essencial para uma melhor recepção da peça. Seriam feitos também novos cortes de texto e de encenação para reduzir o espetáculo a menos de 2 horas: eliminação das coreografias, dinamização de algumas passagens ou mesmo de cenas, cortes de palavras ou frases inteiras que soavam redundantes ou excessivas.

A versão “definitiva” da montagem alcançou, então, uma hora e cinquenta minutos. Para que se chegasse a isso a resposta do público teve papel fundamental, seja nos ensaios abertos, seja nos comentários durante as temporadas.

4.6 O papel do público

A prática dos ensaios abertos não é uma invenção do processo colaborativo. Cada vez mais companhias parecem recorrer a esse recurso nos dias atuais. O que se nota, porém, grande parte das vezes, é uma mistura de estratégia de *marketing* com arrecadação de fundos. O grupo, em período final de montagem, divulga a abertura de ensaios para o público, muitas vezes cobrando ingresso. Dessa forma, o espetáculo pode, antes mesmo de estrear, ter seu material divulgado, na imprensa ou no famoso boca-a-boca, e conseguir alguns recursos que ajudarão na produção.

Alguns grupos promovem uma espécie de debate com a platéia depois do ensaio, o que pode acabar se transformando numa sessão de perguntas e respostas, de exploração de detalhes e curiosidades que pouco acrescentam à montagem. Outros encaram o ensaio aberto como um espetáculo convencional, onde o público se limita às reações que lhe são permitidas na sessão, sendo dispensado no final.

E há os que pedem e se interessam pela opinião dos espectadores, podendo levá-la em conta e até alterar alguns aspectos da montagem por causa dela. O processo colaborativo se encaixa nesse terceiro seguimento.

Quando do estudo do espetáculo *Cx postal 1500*, comentou-se que críticas de pessoas alheias ao processo podem mais atrapalhar que ajudar se forem feitas num período muito prematuro do trabalho. A experiência do ensaio aberto pode ser produtiva quando o espetáculo já apresenta uma estrutura comunicável e caminha para a sua finalização. Apesar de seu estado quase fixo, a montagem ainda está maleável para modificações por vezes drásticas.

Nesses ensaios, os atores podem treinar seu contato com o público, perceber de que maneira seu trabalho está sendo recebido. De sua parte, diretor e dramaturgo verificam se as propostas estão articuladas de maneira produtiva – se os espectadores entendem ou ficam confusos, se riem, se ficam emocionados. Trata-se de uma verificação possível durante a apresentação e não só por meio dos debates depois do ensaio.

As vantagens desse contato são inúmeras. Há, porém, que se levar em conta o tipo de público pretendido num ensaio aberto. A vulnerabilidade da equipe pode ser menos atingida se as primeiras mostras forem feitas para amigos ou pessoas que, de certa forma, sabem do que trata o trabalho. Suas

opiniões, muitas vezes especializadas, podem nortear de maneira mais incisiva a rota, preparando o espetáculo para uma platéia mais variada.

A coragem de abrir o processo para “desconhecidos” – ensaio aberto para o público em geral – tende a ocorrer quando o grupo se sente mais seguro de sua obra. Vale lembrar que o perfil do espectador que se interessa por ensaios abertos não é o mesmo do público de teatro em geral. Esse freqüentador talvez se interesse pelo processo, quer saber dos mecanismos que compõem uma obra. Ele pode pertencer ao meio teatral, ou ser simplesmente interessado na gênese de um espetáculo. De qualquer modo, o retorno que esse espectador pode dar ao grupo, diferente da platéia de amigos e especialistas, é talvez uma amostra da opinião do grande público que – espera-se – irá comparecer à temporada.

No caso de *Geração 80*, às vésperas do ensaio aberto ao público em geral na Mostra da ELT, o grupo convidou dois dramaturgos amigos, um deles também ator, para assistirem ao trabalho.¹³⁰ Sua avaliação foi bastante produtiva para o grupo, que reviu e modificou alguns pontos, mas foi incisivo na conservação de outros, criticados.

Dentre as situações modificadas ou revistas podem-se destacar algumas. Um maior cuidado com a inclusão involuntária de vocábulos atuais; atenção ao fluxo nos finais de cena, pois ele caía em certos momentos; um ritmo mais acurado nos núcleos de cena, para que houvesse um foco determinado; a eliminação do julgamento que ocorria na cabeça de Teco em sua viagem com a droga, as acusações poderiam figurar como preconceito do grupo foram alguns exemplos.

Outros pontos, impossíveis de serem alterados num prazo tão curto, foram modificados até a estréia. Por exemplo, verificar se Carol e Marcão estão parecendo protagonistas. Essa observação ocorreu porque, realmente, a trajetória daquele casal era a mais desenvolvida até o momento. Com o aumento de cenas das outras personagens, a situação parece ter se resolvido. Foram reelaboradas as cenas de amor dos dois, por serem consideradas inverossímeis e pouco teatrais. E investiu-se mais na trajetória de Teco, pois parecia que ele contraiu aids por ser homossexual e não porque consumia drogas injetáveis.

Dentre os comentários que não foram acatados pelo grupo, por falta de tempo ou pela divergência de opiniões, estavam a diminuição do número de quadros, e a mudança da ação para um lugar neutro, e não Santo André. O grupo considerou que, para atender à trajetória de dez amigos, da maneira como o processo havia sido encaminhado, era impossível diminuir os quadros. Se houvesse mais tempo, se viesse alguém de fora para fazer as adaptações, talvez fosse até possível. Porém, cada espetáculo é o que é porque o processo caminhou para isso.

¹³⁰Luís Alberto de Abreu e Sérgio Pires, respectivamente.

É preciso que a equipe tenha claro o seu percurso, para que algumas críticas sejam tomadas de forma positiva e não instalem a crise. Um outro diretor ou um outro dramaturgo encaminhariam o trabalho de forma diferente. Outros atores comporiam personagens de um colorido diverso. O material disponível, depois de dez meses de ensaio, abarcava dez protagonistas durante dez anos. Ou seja, a situação vista de dentro do barco é bastante diferente de quem a vê do porto. E é justamente por isso que se deve pesar as críticas e ter consciência do próprio projeto.

Localizar a ação na cidade de Santo André foi uma decisão tomada logo no início dos trabalhos, o grupo queria compor uma trama que tivesse como paisagem o ABC. Se para alguém da platéia parecia localizado demais, para o grupo era uma questão de fixar um imaginário na sua região.

Depois da apresentação para os dois amigos, chegou a hora de abrir o ensaio para o público em geral, o que ocorreu no dia 8 de dezembro de 2001. Optou-se por não utilizar o palco à italiana, pois a cena perderia muito com a distância da platéia. Dois grupos de cadeiras foram dispostos frente a frente, no palco do teatro Conchita de Moraes. O espaço cênico seria o corredor formado entre os espectadores.

Não houve nenhum tipo de debate ou discussão depois da apresentação. A opinião de grande parte do público foi ouvida pessoalmente, por telefone, ou via e-mail. No dia 14 de dezembro foi feita uma reunião de avaliação e o Diário de Dramaturgia registra alguns comentários do público e algumas reflexões sobre o ensaio aberto:

- ocorre uma certa confusão entre as diversas personagens da peça. Como os dez atores, além de cumprirem as trajetórias principais também interpretam personagens secundárias, muitas pessoas reclamaram que, a certa altura, não se sabia mais quem era quem no palco;
- as cenas de amor entre Marcão e Carol não estão satisfatórias;
- a personagem do Nino, que vai mudando conforme a moda, agrada, em geral,
- é necessária uma preocupação maior dos atores na emissão de suas falas, já que a disposição proposta da platéia é um corredor onde os atores precisam projetar a voz para um lado e para o outro. Do modo como está sendo feito, quando o ator se dirige a uma parte da platéia, quem está atrás não o escuta

A confusão gerada pelo fato de um ator interpretar diversas personagens foi minimizada com uma melhor caracterização por meio de figurino, acessórios, maquiagem e mesmo interpretação. Ocorria que, em alguns casos, o intérprete estava contaminando suas personagens secundárias com as características da principal. Outra solução encontrada foi restringir às dez personagens principais as narrativas dirigidas à platéia. Dessa forma, ficaria mais claro que as lembranças eram delas e que as demais personagens, sendo secundárias, eram revezadas por todos os atores – tanto que cada um dos dez amigos tem, pelo menos, três momentos dirigidos ao público.

Concordou-se que as cenas românticas de Carol e Marcão, em que os dois tentavam transar, por

não chegarem a ser explícitas, ficavam no meio do caminho. Optou-se pelo uso de narrativas que, dispensando a ação física equivalente, dariam conta da relação do casal em suas diversas fases. O trecho a seguir, da Cena 5 – “A primeira vez”, foi uma das tentativas:

Fim de festa. MARCÃO e CAROL se olham apaixonados. Se beijam.

MARCÃO	(AO PÚBLICO) E o resto da noite foi um mistério só. Acho que quase todo homem sabe o que eu estava sentindo. O coração disparado, o sangue a toda velocidade percorrendo cada centímetro, ah, vocês sabem do que eu estou falando... A vontade de arrancar sua roupa, de ser bruto com ela, bruto de amor. Mas, mão, se contenha! Braço, não aperte tão forte. O gesto menos delicado pode assustar... E eu me vejo um monstro com cuidados de anjo...
CAROL	(AO PÚBLICO) Beijos mais quentes e fundos. Uma nudez sem prática. Eu sei que ele me ama, eu sei que ele me ama, ele quer o melhor pra mim. Já haviam me dito: confia, o corpo sabe o que faz. Não é preciso ter ido à escola, a gente sabe o caminho, basta se deixar levar. E eu me deixei...
MARCÃO	(AO PÚBLICO) Carol, eu te amo! A tua pele branca e macia, o teu peito quente, o cheiro, os pêlos, a língua, o sal, o líquido morno... Eu posso, agora?
CAROL	(AO PÚBLICO) E o resto da noite foi um mistério só. Acho que quase toda mulher sabe o que eu estava sentindo. A natureza, os amigos, o coração dizendo vai. Deus, a família, o medo travando braços, pernas, gelando o peito, secando a língua, a fonte... (PARA MARCÃO) Marcão! Por favor, amor. Pára... Pára...
MARCÃO	(CONFUSO) O quê?
CAROL	Pára, por favor! Não dá! Agora não dá! Desculpa...
MARCÃO	(AO PÚBLICO) Com o resto de lucidez eu ainda tentei argumentar... (PARA CAROL) Carol...
CAROL	(PARA MARCÃO) Não... Acho que ainda não tô preparada...
MARCÃO	(AO PÚBLICO) Eu amo. Eu odeio. Eu amo. (PARA CAROL) Vamos embora, eu te levo...

Posteriormente, quando Carol visita o Brasil e revê Marcão, também foi utilizada a narrativa para a cena em que os dois, finalmente, transam.

E, quanto ao último comentário, a voz do elenco seria melhor trabalhada para alcançar toda a platéia. O ensaio aberto permitiu que os atores identificassem como deveria ser sua projeção vocal, para onde deveriam dirigir o olhar, coisas praticamente impossíveis sem a presença do público.

Alguns espectadores, dentre eles Alessandro Toller, Sérgio Pires e Carlos Alberto Bárbaro, enviaram e-mails ao grupo, dando um retorno sobre o trabalho apresentado. Bárbaro já havia assistido à apresentação de trechos no projeto *Reflexos de cena*, conhecia, portanto, o projeto do grupo. Sua crítica tem início com uma análise geral da proposta:

(...) A investigação geracional, tanto no teatro como na literatura, tende a se desmanchar no ar quando dá importância excessiva aos eventos de uma época, mesmo que deliciosamente pitorescos, em detrimento da resposta dos seres humanos em formação ao meio e tempo nos

quais lhes foi dado viver. Já todo balanço de geração bem sucedido, do *Bildungsroman* tradicional ao filme de adolescente americano, tem nos fatos exteriores o pano de fundo para a transformação/formação interior do humano e sua resposta a seu ambiente.

Essa foi uma das dificuldades assumidas pela equipe, que não chegou a ser solucionada totalmente. Uma das saídas encontradas foi a utilização da narrativa como meio de abordar ações, fatos e elipses impossíveis de serem abarcados num teatro puramente dramático. O peso informativo dado em alguns momentos à narrativa, mesclado ao teatro dramático tradicional, talvez possa ter avolumado mais ainda a quantidade de informações e carregado a pintura do quadro conjuntural de *Geração 80*. A análise de Bárbaro continua:

A algaravia - Há muitas vozes soltas no espetáculo, resultando em que não se ouve “a” voz da narrativa. Do mote inicial da “reunião de turma” parte-se para cenas soltas no espaço, com um ou outro elemento -tênue- de ligação, tentando colar os múltiplos quadros factuais do cotidiano geracional. O resultado, pelo menos para quem vê, é muito mais de colagem que de unidade.

Nesse aspecto procurou-se, na montagem, editar melhor as cenas, de modo que uma se encadeasse o mais organicamente possível à seguinte, por meio de algum recurso cênico, dramatúrgico ou sonoro – pelo grupo também perceber que havia cortes muito bruscos entre as cenas. A unidade, porém, estava filiada à própria temática, os anos oitenta, e ao grupo de amigos. O termo colagem, usado pelo espectador, cabia perfeitamente ao trabalho e fora usada conscientemente como recurso.¹³¹ Cabe aqui questionar o porquê de uma suposta crítica à colagem. É Bárbaro mesmo quem explica logo em seguida:

Mesmo se a intenção da encenação fosse a de um espetáculo cuja tônica dominante fosse o esquete, outro problema surgiria: o tempo excessivo do espetáculo. Apresentações baseadas no esquete são, via de regra, curtas, pois o esquema passa a ficar cansativo depois de um certo tempo.

A intenção da equipe não era criar esquetes. Os termos utilizados eram cenas, situações ou quadros. Esquete implica, em geral, numa situação cômica, satírica e que encerra uma idéia em si mesma (Pavis, 1999, p. 143). As esquetes podem ligar-se, por um tema, pelo conjunto de atores, pelo estímulo gerador - paródia de músicas, por exemplo. Ou podem não ter ligação aparente, constituindo-se uma seqüência de “números” com a intenção de divertir o público.

¹³¹ Colagem aqui entendida como aportuguesamento do termo *collage*, consagrado nas Artes Plásticas. Essa técnica, surgida no Cubismo com Picasso e Braque, caracteriza-se pelo processo de “unir com cola” diversos materiais, de diferentes origens e texturas (Cf. Read, 1992, p.95). Em teatro, a colagem se contrapõe à obra “orgânica”, feita como bloco único. “A partir do eixo metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação temática de pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras. Mesmo que estas se oponham em razão de seu conteúdo temático ou de sua materialidade, elas são sempre correlacionadas pela pesquisa sobre a percepção artística do espectador” (Pavis, 1999, p. 52).

Em *Geração 80* buscava-se, como foi dito, a unidade a partir da trajetória de um grupo de amigos ao longo da década e a estrutura que melhor convinha, segundo a equipe, era a de quadros: cada um deles representando um lugar, um tempo e uma relação diferentes (Pavis, 1999, p. 313). Nesse sentido, o quadro próximo à idéia de cena – trecho delimitado pela entrada ou saída de personagens.

Um último trecho, extraído da análise por Bárbaro, trata do espaço cênico e sua relação com a platéia:

Público no palco - Parecia uma boa idéia, como vislumbrada lá no SESC, mas da forma como foi realizada perdeu um pouco o sentido. Ficamos lá, meio jogados, sendo chamados a “interar” meio que bruscamente, e ainda presenciando a troca de roupas e a concentração do pessoal na coxia. De *Livro de Jó* a *Apocalypse*, passando por outros menos votados, os espetáculos interativos têm no espectador um personagem, passivo na maior parte das vezes, mas personagem. Se isso não é trabalhado, tanto faz subir ao palco como assistir das poltronas. Das poltronas, pelo menos, não nos desconcentramos com o movimento da coxia.

Quando se pretendia apresentar o espetáculo em bares, havia intenção de interação direta do público na cena – dançando, cantando e bebendo, principalmente. Quando se percebeu que a história que se estava delineando não poderia ser interrompida pela passagem de um garçom, nem pelo chiado da latinha de cerveja, encontrou-se na arena e na proximidade da platéia a melhor solução. Pensou-se em interagir diretamente com alguns espectadores em certas cenas, conversando, dançando. Mas após críticas e reflexões, optou-se por limitar a relação ao olho-no-olho. Esse contato pode, sim, ser realizado no espaço à italiana, porém a distância requer um gesto mais amplo e faz perder o detalhe que só a proximidade garante.

O professor da UNIRIO, José da Costa Filho, defendeu sua tese de doutoramento sobre a escrita cênico-dramatúrgica no teatro brasileiro contemporâneo. Ao analisar o espetáculo *Cacilda!*, do grupo Oficina, um dos aspectos abordados por ele é o da localização do espectador em zona fronteira com a coxia, no caso de lugares que não garantam a separação total desses espaços, como pode ser verificado no trecho a seguir:

De fato, os espectadores que se espalham pelas várias arquibancadas (ou que ocupam, muitos deles, o palco-pista do Teatro Oficina) não podem assistir (ou vivenciar diretamente) a peça do mesmo modo. As variações de distâncias e proximidades (bem como de contrato experiencial, corporal, para o caso dos espectadores que aceitam os convites de participação mais direta junto aos coros) em relação às múltiplas ocorrências cênicas simultâneas espalhadas vertical e horizontalmente pelo teatro variam, dividem ou multiplicam o espetáculo e sua dramaturgia na recepção. (Costa Filho, 2003, p. 150)

Os sertões, do mesmo Oficina, repete as soluções cênicas de *Cacilda!* Os atores não se preocupam

em ocultar a troca de figurinos nem a preparação da próxima cena. Isso também pôde ser constatado em *Geração 80*. A temporada no teatro Conchita de Moraes abrigou espectadores no chão, em cadeiras, nas escadas e no mezanino. Sem dúvida, cada espectador apreciou o trabalho, literalmente, sob um ponto de vista diferente. E, na medida em que o ator narra diretamente para o espectador, como se fosse cúmplice daquele momento, esse espectador salta da posição de mero observador “pelo buraco da fechadura” e alcança uma relação com o narrador. Lembre-se do caso de *Um trem chamado desejo*. Quando, no quadro final do espetáculo, o projetor quebra e os atores narram para o público como se estivessem naquela sessão de cinema frustrada, mesmo num espaço à italiana, o jogo se instala e o público interpreta também um papel. Então, há que se ampliar a noção de participação a algo menos literal que acompanhar um espetáculo pelos corredores de um edifício, por exemplo.

A crítica de Carlos Alberto Bárbaro e de todos os que participaram dos ensaios abertos foi fundamental para que o grupo se posicionasse diante de algumas opções e encaminhasse o trabalho para a próxima etapa, a da definição do texto.

4.7 A definição do texto e suas versões

Ainda em 14 de dezembro, depois do grupo avaliar a apresentação na Mostra da ELT, a dramaturga anotou no Diário:

Agora começa uma nova etapa da dramaturgia. As personagens já estão conhecidas. Sua vida e os principais fatos também já são conhecidos do grupo. (...) A tarefa agora é aprofundar a escritura do texto. Isso não implica em manter rigidamente o que foi feito até agora, tampouco mudar completamente. A opção mais provável é que se mantenha a linha que foi determinada para a apresentação do dia 8 e, dentro dela, encaixar partes das outras trajetórias que não foram contempladas ainda. Essa visão geral da peça nos dá a oportunidade de buscar a unidade para o espetáculo. (...)

Manteve-se a estrutura do dia 8, porém com os descartes resultantes da avaliação do grupo, desenvolvendo-se transições mais precisas entre as cenas e algumas situações que não estavam previstas, mas que eram exigidas pelo contexto. As trajetórias de Carol e Marcão, Valdo e Tânia, Edu e Teco estavam mais elaboradas que as outras. Procurou-se, então, lapidar aquelas e aprofundar as demais.

A sensação é de que havia o enredo básico e seria preciso complementá-lo. Para suprir algumas lacunas e facilitar a questão cronológica adotada no espetáculo, se fazia necessária a criação de narrativas, como foi anotado no Diário em 1º de janeiro:

Logo na primeira cena já existe a ampliação das expectativas das personagens em relação à formatura. Na formatura era necessário que estabelecêssemos e deixássemos claro à platéia qual sistema iríamos utilizar para a encenação. Para isso, lancei mão da narrativa, colocando as personagens falando diretamente com a platéia sobre como eram na década de 80, estabelecendo, assim, um código que irá permear a peça até o final.

Outro desafio dessa primeira versão foi a síntese. Se fossem elaboradas todas as cenas planejadas, dando conta de todas as personagens, o espetáculo teria em torno de 25 cenas. Com o trabalho de síntese, criou-se uma série de mecanismos em que uma cena se encaixa na outra, as personagens se inter-relacionam em cenas misturadas, dando a impressão, por vezes, de que a vida de toda a turma é praticamente integrada, tudo se relaciona. O Diário continua:

Elaborei 16 cenas, de um total de provavelmente 17 ou 18, no caso de haver a cena do *réveillon*. Não escrevi a cena do *réveillon* nem a cena do reencontro, primeiro por não saber se a passagem da década de 80 para 90 vai ser trabalhada como foi no Conchita - lá ela tinha a função de fechamento da peça. A cena do reencontro, creio que seja interessante surgir em decorrência de toda a peça, com sugestões do elenco, já que foi a partir do encontro improvisado muitos meses atrás, que a idéia do grupo de formatura e de toda a peça surgiu.

Em 1º de janeiro de 2002 foi entregue a primeira versão. O texto foi lido e discutido pela diretora, o que resultou num segundo tratamento dramaturgico.

De posse da segunda versão, a diretora sugeriu que o grupo não lesse a peça toda de uma vez. Teve a idéia de que os atores, da mesma forma que ocorre com as personagens, conhecessem apenas o tempo presente. Ninguém iria saber sobre o momento seguinte, o ano seguinte - a cena seria conhecida no dia em que fosse trabalhada.

Começava, então, uma nova etapa, a dos ensaios com o texto. A pedido da diretora, ninguém mais deveria se dirigir aos atores diretamente. Os comentários seriam feitos durante as rodas de avaliação ou para ela, Solange, que julgaria sua pertinência. Essa medida visava a trazer segurança para os atores e evitar que ficassem confusos em relação à cena.

Considerando importante a recomendação, a dramaturga solicitou que a diretora lhe determinasse tarefas específicas em que poderia ser útil. Existe uma fragilidade muito grande em relação ao limite no processo colaborativo. O Diário de Dramaturgia de 1º de janeiro anota:

Me peguei muitas vezes dando opiniões em questões que eram da direção. E, ultimamente, perto da apresentação, deixei também de falar muitas coisas, pois senti a sobrecarga de informações e de solicitações em cima da Solange. Percebi que, a certa altura, estava deixando de prestar atenção na dramaturgia e me concentrando/dando palpites nas questões da encenação.

Existe algum critério que possa determinar até que ponto um criador pode interferir na área do outro? Em *Geração 80* talvez se tenha chegado a um consenso: a interferência ocorre enquanto o material está sendo criado, nas improvisações. A partir do momento em que começa a formalização propriamente dita, cada criador deve se concentrar na sua área específica.

Ao ser entregue a segunda versão do texto, ficou combinado que a dramaturga compareceria somente a alguns ensaios esporádicos. Ela acompanharia o conteúdo de cada ensaio por telefone e estaria presente quando da leitura da cenas, para eventuais esclarecimentos e opiniões. As anotações do Diário seriam escritas por Neusa, que os transmitiria via internet.

Na medida em que o texto era lido e trabalhado, os atores iam se apropriando dele, experimentando-o no concreto da cena. Em decorrência disso, sugestões de alteração ocorriam com frequência. Elas eram mostradas à dramaturga, discutidas e quando necessário, efetuavam-se modificações. Foram feitos cortes, mudanças no linguajar, esclarecimentos.

Citações muito específicas ou pouco claras, que poderiam causar ruído na comunicação com o público, foram eliminadas ou alteradas. Uma das cenas em que isso ocorreu foi aquela em que Marcão e Carol se reencontram. Ele está tentando convencê-la a se casar e, como último argumento, chama Valdo e Tânia. Quando o outro casal irrompia a cena, Carol triangulava com a platéia: “Eu tava me sentindo como num filme do Woody Allen”, numa referência ao filme *Noivo neurótico, noiva nervosa*. A atriz não se sentia à vontade para a frase, que acabava soando como preciosa e deslocada na cena; o comentário era irrelevante no contexto e, finalmente, não era necessária uma justificativa cinematográfica para a entrada dos dois amigos. A citação foi cortada.

Num outro momento, a personagem Cássia pedia ajuda a Vinícius para conquistar Edu. Considerou-se importante identificar qual Vinícius – o de Moraes, pois boa parte da platéia, sendo jovem, poderia não estar familiarizada com o nome do poeta.

Outras citações foram mantidas, a despeito de um possível não entendimento do público. Quando Marcão escreve para Carol dizendo “agora [a Inglaterra] fica brincando de guerra com os argentinos”, ele está fazendo uma referência à guerra das Malvinas. Ou quando, na saída do baile de formatura, ele pede à namorada para colocar o cachimbo na Brasília, está se referindo à peça retirada do carro quando se estacionava, para evitar que o carro fosse roubado. Detalhes como esses foram mantidos, em nome de uma ambientação da cena. Espectadores mais velhos ou que soubessem do que se tratava, entenderam e se divertiram. Os que desconheciam o assunto, não foram prejudicados no entendimento da cena como um todo.

Numa situação próxima, o professor José da Costa Filho, mais uma vez se referindo ao espetáculo *Cacilda!*, comenta:

É certo, entretanto, que o espectador que não tem informações prévias sobre o trabalho teatral de Flávio de Carvalho não lerá a cena pelo viés dessa referência artística. Mas penso que não importa, na verdade, que ela seja ou não decodificada. O que importa é que o receptor experimente também ele um jogo paradoxal em que a presença joga com a divisão de si mesma (em termos de profusão de referências díspares, de imagens, vultos, sombras e reflexos) como movimento infinito e sem ponto seguro de chegada.” (Costa Filho, 2003, p. 345)

Sem a pretensão de comparar *Geração 80* a *Cacilda!*, no espetáculo andreeense, espera-se que aquelas e outras citações, tenham se constituído, para quem não as decifrou totalmente, em pequenas e estimulantes interrogações em meio a outros pontos perfeitamente claros da década, como *Diretas Já*, por exemplo.

4.8 A configuração do texto e o resultado final

A configuração final da dramaturgia resultou em 18 cenas, e nos últimos minutos antes da estréia, o grupo ainda fazia alterações de cena e de texto, fato bastante comum em espetáculos colaborativos.

Buscou-se uma unidade para a narrativa por meio da ligação entre as duas cenas iniciais – nas quais o grupo é apresentado e promete se reencontrar dali vinte anos - e a cena final, do reencontro. As demais cenas traçam um panorama da trajetória do grupo, seja em cenas individuais - a personagem e sua família – ou grupais. Tematicamente o espetáculo se divide em dois blocos. O primeiro, abordando a adolescência, vai até a cena em que Valdo e Tânia anunciam a gravidez. A passagem para a vida adulta e suas complicações começa na gravidez de Maria Bia e segue até o final.

Logo no início, as personagens são apresentadas na cena que antecede a formatura (1981). Cada um em sua casa, todos se arrumam para a festa, enquanto narram para o espelho seus pensamentos e ansiedade. Eventualmente, o solilóquio é atravessado por um diálogo imaginário entre as personagens. A transição para a formatura se dá com o desejo de que todos permaneçam amigos para sempre.

Os amores, as brigas, os planos de reencontro têm lugar na cena dois. Nesse momento, pretende-se que fique estabelecido um código fundamental para a plateia: as narrativas diretas ao público tratam de lembranças e comentários, feitos somente pelos protagonistas. No final, Teco faz uma reflexão que será retomada na última cena, fazendo o elo entre os dois encontros do grupo.

A transição para a próxima cena dá-se por meio da canção *Vamos fugir*, de Gilberto Gil, tocada por Teco. Em seguida, a cena de Iacanga, comentada anteriormente. Assim que os amigos vão embora e a mãe fica sozinha, a cena é invadida pelo grupo da cena seguinte, que prepara uma festa de garagem na casa de Marcão.

Bebedeira, cenas de ciúme, festa de despedida de Carol que parte pra Londres – sonho de muitos brasileiros daquele período - são trabalhados por meio de diálogos e narrativas. No final da festa, Carol e Marcão tentam transar, mas não conseguem – trecho que pôde ser lido neste trabalho, no item sobre o papel do público.

No ano seguinte, cena seis, algumas personagens se comunicam por cartas ou se expressam nos diários, criando um outro tipo de interlocução. Quando Tânia encerra sua carta para a amiga Carol anunciando a gravidez, ouve-se o grito desesperado de sua mãe, sabendo da notícia na mesma hora e iniciando a cena sete.

Ainda em 1982, Tânia e Valdo contam à família da moça sobre a gravidez inesperada. Os conflitos se instalam devido às posições políticas de genro e sogro, mas tudo acaba bem. Diferente de Maria Bia que, no ano seguinte, engravida de Nando e, sendo rechaçada pelo namorado – noivo de outra – é aconselhada a abortar. Nesta cena, a relação do casal é toda tecida de diálogos interpessoais. Quando o rapaz vai embora, deixando Maria Bia sozinha, sentada na calçada, a cena é invadida pelos amigos que se dirigem a ela diretamente, para dar apoio. Carol, mesmo estando em Londres, “fala” a carta que mandou para a amiga.

Na cena nove, Cássia, agora interessada em Nino, prepara com ele uma viagem à Barra do Sahi. Marcão e Teco aparecem, de “penetras”, mas acabam desistindo da viagem. Sozinhos, os dois amigos conversam e fica-se sabendo do envolvimento do rapaz com cocaína e com o tráfico.

A canção *Vai passar*, de Chico Buarque, abre a cena das Diretas já (1984). O diálogo dramático da cena anterior dá lugar à narrativa que cada personagem faz de sua situação naquele momento. Micro-cenas entre Maria Bia e Nando, Edu e Teco, e Valdo e Tânia, situam o espectador quanto àquelas relações. No mesmo ano, Carol visita o Brasil e transa com o ex-namorado. Na tentativa de fazê-la ficar, Marcão propõe casamento e chama para a cena os amigos Valdo e Tânia para interceder por ele. Sem sucesso, Marcão sai com Carol, deixando os outros dois para terminar a cena.

Em 1987 Nando continua a fim de Maria Bia e interrompe um teste que a moça faz para o grupo do Cacá Rosset. Logo em seguida, Edu reencontra a amiga e a convida para uma festa. As festas de garagem deram lugar às festas de porão. O clima até certo ponto ingênuo daquelas, é substituído pelo ambiente de consumo de drogas, de depressão. Edu observa Teco e sua entrega à cocaína.

Observa Cássia e Nino, mas não consegue dialogar com eles – que preferem monologar sua revolta e tristeza.

No ano seguinte, 1988, Carol volta e encontra Marcão casado e estabelecido, proprietário de uma lanchonete na periferia. A situação é toda trabalhada em diálogos interpessoais, ao contrário da cena seguinte, em que Edu abre o exame de HIV, absolutamente mudo.

Em 1989, no período de eleição para Presidência, três casais conversam, em três cenas que permanecem paralelas do começo ao fim, mas que se intercalam conforme o tema. Tânia e Valdo discutem a relação, Nando e Bia se reencontram numa padaria, Cássia e Nino se vêem no supermercado. Filhos, a doença de Teco e as eleições percorrem o diálogo dos três.

A morte de Teco é representada na penúltima cena, que, em termos de texto, comporta apenas a narrativa da mãe. O reencontro vem, em seguida, decorrente da cena anterior – o grupo está relembando o funeral do amigo, última vez em que a maioria se reencontrou. Daí até o brinde final, as personagens dialogam entre si, no tempo presente, dando a entender que o espetáculo não passou de uma lembrança de cada um deles.

Como pôde ser visto, optou-se pela mistura de diálogos dramáticos entre as personagens e narrativas dirigidas ao público. Alguns fatos da década de 80 permearam as cenas sem que se constituísse, no entanto, um pano de fundo propriamente dito. Em certos casos eram apenas citados alguns acontecimentos que não chegavam a condicionar determinada situação vivida pelas personagens.

A contingência mais significativa foi o advento da aids. Alterou a trajetória de uma personagem (Edu) e causou a morte de outra (Teco). Outro fato, esse da década seguinte, que alterou a trama, foi o calote sofrido pelo sindicalismo nacional. Valdo foi demitido da Volkswagen, investiu o dinheiro da indenização numa campanha frustrada para vereador e acabou indo trabalhar de sócio na oficina mecânica do sogro.

No mais, pretendia-se que as histórias daquelas personagens pudessem encontrar ressonância em qualquer outro jovem, de qualquer outra época.

O público lotou os teatros em todas as apresentações do espetáculo no ABC. Muitos espectadores chegaram a assistir mais de dez vezes. Outros tantos, contemporâneos das personagens, diziam se identificar com as situações apresentadas – identificação que contou com o auxílio da trilha sonora, vocabulário, figurinos e maquiagem.

Uma das apresentações fora da região ocorreu no 17º FESTIVALE (Festival de Teatro de São José dos Campos), rendendo a crítica mais alentada que o espetáculo obteve e que será comentada a seguir.

4.9 A imprensa e o processo colaborativo na dramaturgia de *Geração 80*

Ao contrário dos espetáculos do Grupo Galpão, *Geração 80* não teve grande cobertura da mídia. O segundo trabalho do Teatro da Conspiração recebeu algumas notas apenas quando do ensaio aberto e da estréia.

O comentário mais detalhado veio de Kil Abreu, no FESTIVALE, onde o grupo se apresentou em 2002. Seu texto não foi divulgado na imprensa, circulou apenas no âmbito do Festival, como um parecer dos jurados sobre a montagem. Se é utilizado aqui, deve-se, primeiro, ao fato de Kil atuar como crítico de teatro e, portanto, ter conhecimento do processo colaborativo.¹³² Segundo, porque seu texto tece comentários a respeito da dramaturgia, foco da presente dissertação. O trecho inicial da crítica aborda o processo:

O Teatro da Conspiração, neste seu segundo espetáculo, aponta já um projeto artístico da melhor qualidade. Sabe da importância da organização, tem clareza sobre seus temas de interesse e articula-se em torno de uma idéia valiosa: o caráter processional de suas montagens, que inclui entre outros fatores a existência de uma dramaturgia original, que conduz seus anseios de intervenção.¹³³

Sabendo como se desenvolve um trabalho realizado a tantas mãos e durante tanto tempo, Kil observou, a seguir, um dos problemas mais comuns nesse tipo de recurso:

Nos parece que neste *Geração 80* os principais problemas da Companhia são exatamente estes: o de ajustar o foco sobre os fatos que quer ver refletidos, e o de decidir com mais firmeza tanto sobre *O que* se quer dizer quanto *Como* se quer dizer. O legítimo desejo de pintar um retrato de época tão fiel quanto possível não dispensa o grupo dessa necessária operação: saber o que é essencial e o que é acidente, ou em outras palavras, que fatos têm poder de representação daquela realidade e que fatos são acessórios. As escolhas feitas pedem, evidentemente, soluções cênicas que as suportem.¹³⁴

¹³² Kil Abreu foi diretor da Escola Livre de Teatro de Santo André quando da montagem de *Partida e Geração 80*.

¹³³ Kil Abreu. *Geração 80*. Crítica do espetáculo veiculada no 17º Festivale – Festival de Teatro de São José dos Campos, 2002.

¹³⁴ Idem.

De fato, a quantidade de assuntos abordados, a maioria por meio do texto verbal, deixava também o grupo num dilema, mesmo já tendo eliminado muitas horas de material. Como as dez trajetórias estavam inseridas num contexto específico, ele também se fez presente, aumentando a carga de informações.

A diretora, Solange Dias, comenta que essa produção caudalosa, e a conseqüente dificuldade de cortar material, é quase uma contingência dos processos que partem do nada. Ela tem a impressão de que o espetáculo se configura como uma colcha de retalhos que poderia ser melhor arrematada, sempre:

E se não é, é porque não dá pra ser. Por que eu acho que (...) se você mexe para tentar lapidar aqui, você esgarça lá. Se você mexe num ponto, você solta no outro, porque é um tipo de material que não foi feito para ser único. Ele é feito de misturas. Esse tipo de processo, eu acho, nunca vai ficar redondinho. Ele é imperfeito e isso não quer dizer que ele seja ruim. (...) ¹³⁵

Solange acredita que para essa “lapidação” ocorrer de maneira mais eficiente, precisaria ser feita por uma pessoa só, que depois instrísse o grupo na finalização do trabalho. Mas sabe que isso descaracterizaria o processo, como diz a seguir:

O que ele tem de imperfeito é o que é legal também. Que é o jeito de cada ator que constrói seu personagem, é uma frase que o dramaturgo colocou lá que é muito importante, um achado cênico. O que é bom e o que não é? Toda vez que a gente limou para tentar dar uma fechadinha, uma amarradinha, a gente atrapalhou em alguma parte. ¹³⁶

Essa opinião encontra ressonância em *Caos/Dramaturgia*, de Rubens Rewald. Ao analisar *Do gabinete de Joana*, um espetáculo de sua autoria, num processo muito próximo do colaborativo, Rubens comenta que o dramaturgo deve estar atento às mudanças que possam ocorrer. Segundo ele,

Cabe ao dramaturgo pesar a validade ou não da mudança e seu impacto dentro da obra como um todo. Pois uma pequena mudança numa cena ressoa por toda a peça e essa ressonância tem que ser bem estudada para decidir se a mudança é cabível ou não. (Rewald, [1998], p. 74)

Esses comentários não visam, de forma alguma, a desmerecer a recomendação de Kil Abreu quanto à necessidade de síntese em *Geração 80*. Ao contrário, demonstram apenas que o grupo estava consciente dos problemas e, até aquele momento, inapto para corrigi-los. O crítico prossegue, identificando características da dramaturgia que reforçam a necessidade de escolhas:

¹³⁵ Entrevista gentilmente concedida à autora em 7 de março de 2005.

¹³⁶ Idem.

O texto de Adélia Nicolete lança um desafio difícilíssimo, não superado na encenação. Decide por montar um painel da década, com personagens que discutem acontecimentos da conjuntura política do país, ao tempo em que vão desenhando seus próprios conflitos e determinando um ‘padrão comportamental’ que seria característico daquele momento.

A montagem vai se estruturar a partir dessa dupla face de uma mesma história, tendo as relações interpessoais e o quadro conjuntural o mesmo peso na estrutura, um não se subordinando ao outro. Não há um primeiro plano narrativo porque não há fundo.¹³⁷

Esse problema era percebido constantemente pelo grupo e tinha na última cena seu ponto nevrálgico. O reencontro dos amigos foi a cena mais difícil de ser definida. Várias tentativas foram feitas e nenhuma delas parecia satisfazer a equipe, talvez por se constituir um apêndice ou uma necessidade explicativa.

Como o reencontro se daria no século 21, a última cena serviria, em grande parte, para informar o espectador do que havia ocorrido com as personagens dos anos noventa até ali – pelo menos assim pensava o grupo. Então, como fazer isso? Por meio de narrativas? Por meio de diálogos interpessoais? Haveria mesmo um reencontro ou os amigos tentariam, mas sem sucesso? Várias idéias foram experimentadas e, por fim, decidiu-se que os amigos se reencontrariam e sua relação se daria por meio de diálogos interpessoais, sem narrativas diretas para o público.

Conforme o grupo previa, a carga de informações foi muito grande. Sendo assim, o tratamento dado à cena destacou as trajetórias e o relacionamento entre as personagens, em detrimento de uma reflexão, ainda que sutil, da influência exercida pelos anos oitenta na formação de cada uma e em sua situação atual. Sob esse prisma, à exceção da aids e da situação política, todas as outras situações poderiam ter sido vividas em qualquer outra época. Ou seja, quando Kil Abreu anota que “não há um primeiro plano narrativo porque não há fundo”, pode-se pensar que isso se deve ao fato de que muitas das circunstâncias e referências do contexto foram tão somente agregadas à trajetória das personagens.

Um exemplo disso ocorre na cena em que Nando nega a paternidade do filho de Maria Bia. A cena é ambientada no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, onde os dois acabaram de assistir o espetáculo *Bella ciao* no TAIB. O contexto, aí, é irrelevante. Dado seu caráter, Nando poderia ter abandonado a namorada depois de *Roda viva*, nos anos setenta, ou de *Paraíso perdido*, nos noventa. Não faria nenhuma diferença - nem no jogo de palavras entre a situação da moça e o título do espetáculo.

¹³⁷ Kil Abreu. *Geração 80*. Crítica do espetáculo veiculada no 17º Festival – Festival de Teatro de São José dos Campos, 2002.

Um trem chamado desejo também trabalhou uma situação dentro de um contexto histórico determinado. Lá, porém, parecia clara a distinção do primeiro plano narrativo – a trupe de teatro, suas dificuldades, o advento do cinema – e o fundo – Belo Horizonte dos anos trinta e quarenta.

Tais reflexões ficam mais fáceis depois de quatro anos, depois de outras experiências, pesquisas e discussões. No caso do Teatro da Conspiração, que dá prosseguimento à prática do processo colaborativo, refletir sobre trabalhos anteriores, mais do que se penitenciar, implica em repetir boas soluções e evitar os mesmos equívocos.

Em janeiro de 2003 foi proposta uma nova avaliação de *Geração 80* para que se pudesse tentar outras temporadas. Novos cortes foram feitos no texto, modificações cênicas e dramatúrgicas foram buscadas, pois ainda havia cenas que não satisfaziam o grupo.

Passado tanto tempo, sempre que o espetáculo é novamente encenado, junto do prazer pelo trabalho vem o incômodo em relação a algumas cenas. A sensação é de que ainda não foi encontrada a solução ideal para o reencontro, a festa no porão, o encontro de Bia e Nando durante o teste de teatro. Dificuldades com a dramaturgia, a interpretação, a direção. É como se o grupo soubesse que a pesquisa não terminou, como se continuasse buscando um fechamento. E como ocorre em praticamente todas as montagens do gênero, as respostas para muitas das dificuldades, e a solução para alguns problemas, serão encontradas apenas na montagem seguinte. Mas aí será hora de encontrar outros desafios.

CONCLUSÕES

Os coletivos de criação não são uma novidade na História do teatro. É importante que essa afirmação seja repetida na medida em que o processo colaborativo é considerado, por muitos, uma criação coletiva que mudou de nome. Lembre-se que em arte não existem, via de regra, formas inéditas - ela se desenvolve, necessariamente, a partir de sua relação com as formas que a precederam e os únicos critérios a serem considerados são o nível, a lucidez e a forma particular dessa relação, como faz questão de assinalar Hans Thies Lehmann (2002, p. 36).¹³⁸ Um dos objetivos desta abordagem foi exatamente considerar o processo colaborativo como superação da criação coletiva e do dramaturgismo. Acredita-se que, mais do que uma questão de denominação, trata-se de um novo modo de encarar o processo coletivo de criação teatral que, embora conserve boa parte das características de seus antecessores imediatos, por vezes difere deles de maneira radical, trazendo à luz novos elementos.

O que o processo colaborativo fez foi tomar alguns dos conceitos e regras da criação coletiva e da prática do dramaturgista para, em seguida, avaliá-los e adequá-los a uma nova realidade. Alguns elementos foram mantidos, outros foram transformados e outros, ainda, criados conforme a necessidade. O processo colaborativo não nega práticas anteriores, mas, por uma série de motivos, que serão vistos adiante, não pode ser confundido com elas.

A criação coletiva no Brasil teve seu período de maior destaque nos anos setenta, em plena ditadura militar. O teatro de grupo, em franca expansão no período, contrapunha-se às produções que contavam com um elenco especialmente arregimentado para determinado espetáculo. Contra todo tipo de hierarquia e submissão, brotavam os coletivos criadores: submissão às imposições do mercado, submissão ao texto pronto e a seu autor. O intérprete assumia o centro da criação e não admitia sujeitar-se às imposições de um diretor ou de um produtor. Havia muito que dizer e os grupos desejavam encontrar a melhor forma de fazer isso, criando, a partir de si mesmo, a sua obra-vida.

Lehmann observa que na esteira do desenvolvimento das comunicações, da onipresença da mídia na vida cotidiana, o teatro daquele período propôs um discurso totalmente novo e diferenciado - uma resposta à sociedade e às condições tecnológicas da informação. A mídia foi incorporada pela arte

¹³⁸ Hans-Thies Lehmann é Professor Titular da Universidade de Frankfurt am Main. Seu livro *Le Théâtre postdramatique* (Paris: L'Arche, 2002), duas palestras proferidas pelo autor em São Paulo, bem como a sua transcrição, publicada na revista Sala Preta, constituem a principal fonte para as reflexões feitas neste capítulo acerca do teatro contemporâneo.

e, pouco a pouco, deu-se uma transformação radical da cena ¹³⁹. Ao mesmo tempo, contestavam-se as evidências (aparentes) a respeito do drama, lançando mão de idéias e formas teatrais passadas (e seus aspectos não-dramáticos), ou mesmo orientais ¹⁴⁰. Disso resultou a inevitável coabitação de elementos estilísticos “futuros” e tradicionais. Os novos paradigmas implicavam nessa heterogeneidade de estilos, na fragmentação e descontinuidade da narração, na ausência de texto ou em sua desconstrução, na presença de múltiplos códigos, de elementos hipernaturalistas, grotescos e expressionistas, e da corporalidade do ator, em detrimento de uma estrutura racional, inteligível (Lehmann, 2002, pp. 28 – 32, 152).

Pode-se dizer que muitos dos coletivos surgidos na época participaram das utopias que se seguiram ao movimento de 1968 na França, quando os estudantes foram às ruas protestar contra a opressão, os poderes constituídos, as instituições. A denominada contracultura encontrou inspiração em tradições orientais, cujos valores baseavam-se muito mais nos conteúdos internos e espirituais que na busca por riqueza material. A juventude se insurgia contra o individualismo e o acúmulo de capital e chegou-se a praticar não só uma arte coletiva, mas uma vida em comunidade, com socialização de bens e de responsabilidades ¹⁴¹. Ser amigo e partilhar os mesmos desejos e princípios era condição primeira para fazer parte do Asdrúbal Trouxe o Trombone. A vida de cada componente confundia-se com a existência do grupo, como relata Regina Casé:

Isto foi uma coisa que o *Trate-me Leão* impregnou na minha vida, o limite entre fã, amigo, colega de trabalho... o limite entre férias e trabalho, o limite entre viagem e temporada... entre tudo, trabalho e diversão, ficção e realidade, (...) entre ser rico e ser pobre, entre ser feio e bonito,

¹³⁹ Lehmann lista uma grande quantidade de nomes e grupos que pertenceram a essa fase transformadora – alguns deles atuantes até hoje. Entre outros, Robert Wilson, Peter Brook, Robert Lepage, Pina Bausch, Meredith Monk, Richard Foreman, Richard Schechner, Wooster Group, La Fura Dels Baus, Théâtre du Radeau, Heiner Muller e Peter Handke. (Lehmann, 2002, pp. 29-30)

¹⁴⁰ Cabe aqui a abordagem do teatro pós-dramático, denominação proposta por Hans-Thies Lehmann. Segundo o autor, este teatro se caracteriza basicamente por uma série de formas que se seguem ao teatro dramático, utilizando-se, inclusive, de seus elementos, mas que implementam uma nova ordem. Numa perspectiva cronológica, a tragédia ática teria sido um modelo pré-dramático, o teatro clássico francês, com Corneille e Racine, veio a se tornar o modelo dramático e, finalmente, o teatro contemporâneo pode ser considerado pós-dramático. Para Lehmann, o drama sedimentou-se a tal ponto como gênero, que chegou a se confundir com o próprio teatro. Muitos de seus pressupostos são tidos, ainda hoje, como “naturais”: imitação de uma ação, verdade, representação de mundo, construção da obra como totalidade, catarse (o espectador se sente e se reconhece como fazendo parte do que é proposto na cena). Um outro, de grande importância, é a subordinação da encenação a um texto. No drama, ela é decisiva para o sentido de uma “totalidade narrativa” e cerebral a ser apreendida pelo público, podendo mesmo incluir coro, narrador, metateatro, prólogo, epílogo, apartes e jogo épico sem destruir, no entanto, a experiência específica do teatro dramático – a criação de ilusão. A definição de papéis continua e a personagem ainda se define pelo discurso, apesar de nos séculos 18 e 19 haver forte repertório não-verbal, gestual e de movimento para expressar a alma (Lehmann, 2002, pp. 26 e 27).

¹⁴¹ Os grupos Living Théâtre e o Los Lobos podem ser tomados como exemplo. Sobre sua passagem pelo Brasil e algumas de suas características, vistas sob o olhar crítico do autor, recomenda-se a leitura de “Living Theatre e o Grupo Lobo”, um dos capítulos de *Prismas do teatro*, de Anatol Rosenfeld, devidamente anotado na bibliografia deste trabalho.

entre ser jovem e ser velho... todos esses limites foram embaralhados inexoravelmente. E para sempre. (...) Essas coisas estavam separadas antes e ali, com o Asdrúbal, elas se embaralharam de um jeito que eu tive que aprender a viver com elas embaralhadas para sempre. (Casé, 2004, p. 19)

O dramaturgista Daniel Besnehard acredita que o que reunia aqueles artistas era um projeto comum, mas com base emocional: a vontade de estar junto com pessoas com quem se identificassem, compartilhando sonhos, vivendo intensamente uma experiência. Num artigo publicado em 1986, Besnehard observa que, passado tanto tempo, coletivos de criação continuam existindo, mas o que anima sua formação hoje é somente a intenção dos indivíduos que os constituem: o encenador, o dramaturgista, os atores. “Eu acredito muito no embate entre diferentes personalidades. Mas hoje, cada um deve se ocupar ou tentar se ocupar de um lugar que lhe é mais saudável.” (Besnehard, 1986, p. 49).

Algo um pouco diferente do que ocorria em muitos grupos dos anos setenta, como relata Silvana Garcia em seu *Teatro da militância*. Sua pesquisa revelou que, em certas experiências de criação coletiva, alguns artistas deixavam de contribuir tanto quanto podiam em determinada área, pois temiam que isso pudesse parecer uma imposição, uma espécie de liderança. Enquanto isso, outros componentes, desinteressados por sua função ou pouco habilitados para ela, viam-se forçados além de seus limites, simplesmente para que o trabalho mantivesse, a ferro e fogo, seu compromisso coletivo (Garcia, 1990, p. 145).

A partir dessas e de outras reflexões, pode-se concluir que o processo colaborativo conserva as vantagens alcançadas pelo teatro de grupo – autonomia criativa, relativa independência do mercado teatral, permanência e evolução constante de um mesmo núcleo, divisão equiparada de gastos e proventos, semelhança de propósitos, maior força em comparação ao artista que trabalha individualmente – mas alcança uma especificidade maior nas relações internas. O colega de grupo é um artista capacitado para exercer determinadas funções, ele pode ser ou vir a ser um amigo, mas isso não é tão prioritário quanto o era para alguns coletivos de trinta anos atrás. Da mesma forma que na criação coletiva, todos colaboram para a construção da obra, porém, no processo colaborativo, cada um responde pela área em que se sente mais à vontade e para a qual se encontra mais habilitado.

Em seu período de maior destaque, a criação coletiva foi utilizada como forma de contestação política e formal. Contra a hierarquia dos papéis tradicionais no teatro, contra a supremacia do texto, mas também contra um sistema que via na compartimentalização um instrumento de dominação. Esse espírito contestador poderia ter uma intenção político-ideológica clara ou não. Os que não tinham, eram muitas vezes vistos como alienados. Os que atuavam com objetivos políticos claros eram os militantes, os engajados. Não se pense, porém, que só esses corriam riscos e sofriam problemas com a censura política

ou social. Aqueles também, por tratar de assuntos diretamente relacionados à juventude e à realidade, mesmo sem qualquer tipo de proselitismo, eram criticados.

De uma certa forma, as duas vertentes chegavam a provocar-se mutuamente. Os engajados acusavam seus contemporâneos de reforçar o sistema vigente, de usar como tema a classe média e seus costumes tão somente para provocar um riso que, terminado o espetáculo, não geraria maiores reflexões ou transformações.

A crítica constituída, apesar do apoio às iniciativas, comparava muitas das produções com colchas de retalho, fazendo considerações em relação à prolixidade, à redundância e ao discurso do artista sobre seu quintal – ou sua praia.

Os grupos “alienados”, por sua vez, sofrendo pressão das chamadas “patrulhas ideológicas”, respondiam a isso acusando os colegas militantes de fazerem um teatro chato, verborrágico, cansativo, sem apelo e sem criatividade. Hamilton Vaz Pereira, ao falar sobre a criação do Asdrúbal, comenta:

Para minha alegria, distante de grupos de produções que acreditam ser ‘porta-vozes’ do povo ou que devem dar ‘o que o povo deseja’, a nossa trupe decide participar do mundo falando do próprio umbigo, dos seus medos e alegrias, anseios e ambições, delícias e angústias, problemas e soluções. Quero construir um espetáculo inspirado no dia-a-dia de cariocas semelhantes aos intérpretes que vivem na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. (Pereira, 2004, p. 7)

Havia também os grupos que transitavam entre esses dois caminhos - não eram militantes, mas não podiam ser vistos como alienados. Considere-se o caso do Grupo Galpão que, ao assumir um trabalho de criação coletiva no teatro de rua, acabou atuando politicamente, por meio de críticas explícitas ao sistema e de participação em passeatas e manifestações.

O que se pode avaliar, passado o tempo, é que cada uma das vertentes cumpriu determinado papel em relação ao contexto. Todos, de alguma forma, protestaram – contra o sistema político propriamente dito ou contra as ramificações desse sistema e seu reflexo na cultura como um todo. Protestaram contra as antigas formas de produção, contra a elitização da arte, contra um tipo de teatro que via no drama sua forma mais bem acabada de expressão. Cada um daqueles grupos encontrou seu nicho em setores da população que nunca tinham ido ao teatro. Operários, moradores da periferia, jovens surfistas, universitários. O teatro era, até então, quase que um privilégio dos adultos da classe média, um produto refinado e destinado a uma minoria. Os grupos de criação coletiva, além de levar o teatro a um outro tipo de espectador, seduziu-o para o próprio exercício da cena.

Ocorreu uma grande disseminação de cursos e oficinas. Determinada corrente defendia os efeitos terapêuticos e psicológicos do teatro, outra seu potencial socializador e conscientizador, outra ainda, seu poder de divertir, agradar. Todas respondendo a uma demanda que se tornava maior a cada dia.

A demanda por dramaturgos só veio a ser contemplada durante a década seguinte. Os poucos que havia, atuantes, escreviam em seu gabinete. Nenhum deles estava disposto a abrir mão de sua criação individual para ouvir e aceitar contribuições de atores. Na verdade, nenhum artista parecia disposto a receber ordens e a ceder um espaço tão arduamente conquistado. Estavam todos tateando novas experiências e o trabalho com um texto surgido do próprio grupo parecia algo necessário, que encontrava justificativa na ausência de dramaturgos disponíveis. Essa ausência vai se fazer sentir ainda mais fortemente nos anos oitenta, quando a abertura política provocou um certo arrefecimento na produção de textos e constituiu-se o reinado do encenador no Brasil.

Paralelamente ao teatro convencional, começava a surgir no país uma busca até então inédita. Se nos anos setenta o intérprete sentiu necessidade de se libertar de padrões estéticos e hierárquicos vigentes, na década seguinte, também por influência da cena internacional, foi a vez do diretor alcançar um outro patamar. Não mais um cumpridor de idéias contidas num texto, não mais um fazedor de marcas para os atores, não mais um articulador de criações alheias, como na criação coletiva. O diretor propunha-se uma efetiva pesquisa de linguagem e o domínio total do espetáculo, até mesmo do texto escrito. Propunha-se tornar um regente, assinar o espetáculo como obra sua, com características próprias e identificáveis. Para isso contava com a participação de toda uma equipe que, embora contribuísse com idéias, submetia-as à concepção geral do encenador.

Nesse período, o texto, quando havia, poderia ser original, uma adaptação de obra já existente, ou uma transcrição da literatura - algo escrito pelo próprio encenador ou com a ajuda de um dramaturgista. Esse profissional, que poderia se encarregar também de fundamentar a pesquisa em torno do projeto, tendo experiência em dramaturgia, escrevia o texto de acordo com as determinações do encenador. Seu trabalho exigia uma presença constante na sala de ensaio, fosse no apoio teórico à equipe, fosse no registro de idéias, soluções e encaminhamentos. A figura do dramaturgista situou-se numa espécie de zona limítrofe entre o autor de gabinete e o dramaturgo responsável no processo colaborativo, entre a execução dramática de uma criação alheia (o projeto do encenador) e um trabalho autoral (em que se colocam também conteúdos próprios). Ou, nas palavras de Bernard Dort, “o dramaturgista moderno está em busca de uma ordem que se possa estabelecer entre os textos e as práticas cênicas” (Dort, 1986, p. 8). Uma nova ordem, ainda tateando a equiparação de forças e a equivalência dos elementos constituintes do espetáculo, o que viria a ocorrer pouco tempo depois.

Os anos oitenta foram uma época em que não se precisava mais convencer a platéia, argumentar ou produzir um sentido claro. A repressão política diluía-se aos poucos, a libertação do texto escrito já havia sido conquistada - a metáfora podia ser outra e usar outros recursos que não o verbo. Com o destaque do encenador, a cena também ganha destaque - a imagem, o movimento, a música. Flerta-se com as artes visuais e a performance. Lehmann identifica justamente na década de 80 uma discussão ainda mais tenaz sobre a questão do texto e uma pesquisa mais atenta sobre novos moldes de escritura da cena. O texto, não sendo mais soberano, implica numa interdependência com a cena. Isso faz com que, ao se analisar a dimensão textual de um espetáculo, se coloquem de lado os pressupostos literários e se parta da realidade propriamente teatral. Atenua-se o peso da narração, da fábula, do conflito, das personagens e da necessidade de diálogo entre elas, principalmente do diálogo que objetiva uma ilusão mimética. Citando Anne Ubersfeld, Lehmann assinala que o novo teatro promove um diálogo entre os elementos da cena, não só entre as personagens (Lehmann, 2002, pp. 20-21). Mais adiante, o autor afirma que

A questão de saber se e como o teatro ‘corresponde’ de maneira adequada ao texto não é mais primordial. Pergunta-se agora aos textos se e em que medida eles podem constituir um material adequado ao processo teatral. Não se busca mais a totalidade de uma composição estética constituída de palavras, sentido, sons, gestos, etc e que se apresente como construção coerente à percepção. O texto prega seu caráter fragmentário. Ele se liberta do critério de unidade e de síntese incontestáveis durante tanto tempo, e se expõe à chance e ao perigo de se fiar em impulsos parciais, em trechos e micro estruturas de texto para ver surgir uma nova prática teatral. (Lehmann, 2002, p. 84).

Destacaram-se no período encenadores que atuam até hoje, embora com menos intensidade e polêmica. Antunes Filho, Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa e Gabriel Villela são alguns deles. Muitos receberam o rótulo de colonizados, alienados, tiranos da cena. Porém sua importância é inegável quando se verificam as conquistas do período: uma reflexão maior sobre o papel do encenador, a visão do espetáculo como um todo e não mais como a simples somatória das partes, a abertura da cena para outras linguagens, a multiplicação de leituras. Como diz Lehmann sobre o teatro pós-dramático, abandonou-se a instância da fonte do discurso e, ao se multiplicarem as instâncias de emissão da cena, conduziu-se, então, a novos modos de percepção – antes limitados principalmente ao sentido do texto verbal e à interpretação do ator (Lehmann, 2002, p. 43).

Sendo assim, pode-se inferir que o terreno fertilizado pelo desenvolvimento e pela autonomia do ator, levados a cabo na década de 70, pelo surgimento de um novo encenador nos anos oitenta, pela especialização crescente de dramaturgos no mesmo período e pela equiparação dos elementos constituintes do espetáculo, tornou possível a germinação, na década de 90, de um novo modo de

construção do espetáculo, o processo colaborativo. Se o território se apresentava, agora, menos espinhoso em relação a liberdades individuais, à censura, à manifestação de posições estéticas ou políticas, é certo, porém, que uma outra forma de dominação veio a se mostrar tão agressiva quanto as anteriores e com conseqüências mais assustadoras.

No final do século 20, a globalização da economia e as políticas neoliberais que a sustentam ramificaram-se e passaram a interferir nos mais diversos setores. A arte não poderia ficar alheia a isso e, ao mesmo tempo em que sofre as conseqüências, começa a buscar meios de combater a hegemonia do mercado e o sufocamento de liberdades que, se não são mais políticas, são, agora, econômicas.

Em 1998, por exemplo, a inquietação de alguns artistas de teatro levou à criação do projeto Arte Contra a Barbárie. Desde então, o movimento cresce a cada ano, abrangendo outras áreas, promovendo estudos e debates, dialogando com o poder público no sentido de encontrar soluções que viabilizem a produção cultural, independente do setor privado e da renúncia fiscal.

No mesmo período, coletivos de criação ganharam força, nas mais diferentes linguagens, e hoje, como há trinta anos, continuam sendo também uma forma de contestar a situação vigente. Contra o discurso globalizado, unificador, mercadológico – leia-se monológico – insurge-se a polifonia. Não mais o reinado do texto teatral e do autor, não mais o reinado do diretor, não mais o ator no centro da criação. As diferentes vozes vão encontrar um espaço equivalente de expressão, conquistado por um contínuo embate de forças, e o resultado desse embate será, ao fim e ao cabo, a mistura de todas as contribuições. O grupo fala sobre o que deseja e não sobre o que deseja o mercado. Fala da maneira que pede o conteúdo e não da maneira que o mercado espera.

As dificuldades de viabilização continuam grandes – produzir, manter um elenco permanente quase sem remuneração, conseguir espaço para ensaios e apresentações, levar uma temporada. Muitos dos grupos sobrevivem parcialmente de oficinas e cursos de teatro – caso do Teatro da Vertigem, do Galpão Cine Horto, da Companhia do Latão. Porém, o número de produções nos moldes colaborativos vem aumentando dia a dia, sinal de que, apesar das dificuldades, continua valendo a pena apostar nas próprias idéias e no trabalho coletivo.

As críticas recebidas por esses espetáculos não diferem muito, em certos aspectos, das recebidas por sua antecessora, a criação coletiva. No artigo para a revista *Conjunto*, Silvana Garcia avalia que nos anos noventa, apesar de uma nova safra de autores, a dramaturgia sofreu uma “*desglamourização*”, passou a ser encarada simplesmente como uma tarefa coletiva, a ser elaborada durante o processo de criação do espetáculo, e tendo como referência as experiências pessoais dos atores. “Assim, se multiplicam os textos coletivos que concentram grande conteúdo de ‘verdade’,

porque são gerados pela memória e pela experiência pessoal do ator, mas, em geral, se revelam toscos, sem maturidade dramática”. (Garcia, 2004, p. 24-25).

Embora a pesquisadora e muitos críticos possam encontrar no resultado final de algumas produções atuais os mesmos “defeitos” de trinta anos atrás, quando das criações coletivas, é importante assinalar as diferenças entre os dois procedimentos, o mesmo ocorrendo entre o dramaturgismo e o processo colaborativo. Essas diferenças, se não impedem que alguns problemas se repitam, ao menos tentam lançar sobre eles novos olhares.

Processo colaborativo, criação coletiva e dramaturgismo

Nos primeiros capítulos pôde-se verificar que a criação coletiva, o dramaturgismo e o processo colaborativo são propostas que fogem à dramaturgia eminentemente autoral. Em duas delas o trabalho de grupo é fator-chave, a responsabilidade da criação é compartilhada pela equipe e o que se vê em cena é o resultado do processo conjunto e não só da junção das diversas competências, como ocorre nas montagens convencionais em geral.

Nos trabalhos em que o encenador assume o controle conceitual do espetáculo, o texto não é mais tratado com subserviência, e sim como um elemento igual aos demais, podendo ser assumido pelo próprio encenador ou por um dramaturgista – como em *Romeu e Julieta* de Gabriel Villela, onde Cacá Brandão cortou trechos da obra, misturou Shakespeare com Guimarães Rosa, e as técnicas circenses chamam tanta atenção no espetáculo quanto o texto ou a interpretação.

O fato do texto não ocupar a posição central nem do processo, nem do espetáculo, constitui, pois, uma primeira semelhança entre o processo colaborativo e os dois outros procedimentos estudados. O elemento verbal pode ser elaborado antes dos ensaios ou ao longo deles, mas a encenação nunca se limita a servir ao texto.

Quando o grupo decide pela escrita simultânea aos ensaios, torna-se necessária a presença constante do responsável pela dramaturgia – outro elemento que o processo colaborativo tomou da criação coletiva e do dramaturgismo. Neste, mais do que naquela, já que o dramaturgista é, efetivamente, o responsável pelo texto. Embora atuando sob as coordenadas do encenador, ele orienta pesquisas, acompanha atentamente os ensaios, anota descobertas, faz sugestões, elabora dramaturgicamente situações surgidas na cena – tal qual seu colega dramaturgo, no processo colaborativo.

Na criação coletiva, a figura do dramaturgo diluía-se em outras funções. As idéias surgidas nos ensaios eram avaliadas e processadas pelos próprios intérpretes, que se encarregavam do tratamento dramaturgício. Ou o diretor atuava também como dramaturgo, de modo que direção e dramaturgia eram duas faces de uma mesma tarefa: a organização do material, cênico e textual. Essa duplicidade corria o risco de limitar as instâncias criativas na medida em que o lado diretor tendia a coordenar o lado dramaturgo, adequando o texto às possibilidades da cena e dos intérpretes.

O processo colaborativo vem colocar o dramaturgo responsável pelo texto no lugar do dramaturgista que, se for o caso, fica encarregado da pesquisa e da intermediação com o elenco ¹⁴². E vem propor uma divisão clara de tarefas e responsabilidades, evitando que os criadores acumulem funções. A periodicidade com que o dramaturgo frequenta os ensaios fica a critério do grupo. Não há uma regra a ser seguida, mas o que se percebe a partir de alguns casos é que, quanto mais experiente em sua função, menos o dramaturgo tem necessidade de acompanhar diariamente a montagem.

Exemplo disso é a atuação de Luís Alberto de Abreu n' *O livro de Jó*, com o Teatro da Vertigem, e no espetáculo *Um trem chamado desejo*. Sua participação nos ensaios foi esporádica e compensada pelo diálogo constante com os diretores. Já Fernando Bonassi, em *Apocalipse 1,11*, Bernardo Carvalho, na nova produção do Teatro da Vertigem, e Adélia Nicolete, junto ao Teatro da Conspiração, por terem menos experiência com esse tipo de processo, acompanharam mais assiduamente os ensaios e, a certa altura, retiraram-se para a elaboração do texto.

Em *Cx Postal 1500*, o núcleo de dramaturgia esteve presente em grande parte do trabalho com os atores e, esporadicamente, o coordenador de dramaturgia era convidado a avaliar o andamento do texto escrito, resolvendo os problemas com maior facilidade.

O ator criador é outro componente fundamental do teatro contemporâneo. Um texto que não ocupa mais o eixo do trabalho, mas que é construído durante o processo, exige um outro tipo de ator. Não mais o portador de uma intuição externa, vinda do texto ou do encenador, nem um simples agente de discursos alheios (Lehmann, 2002, p. 42). Sua atuação está presente, em graus diversos, tanto na criação coletiva, quanto no teatro do encenador ou no processo colaborativo. *Um trem chamado desejo* foi criado a partir de propostas vindas dos atores. Mesmo depois da chegada do dramaturgo, a investigação continuou e o permanente confronto entre o texto e a visão dos intérpretes fez com que Luís Alberto de Abreu modificasse diversas passagens da dramaturgia.

¹⁴² Alguns grupos que se utilizam do processo colaborativo na montagem de seus espetáculos dispõem também de um dramaturgista – caso do Teatro da Vertigem. Em *Apocalipse 1,11* a função foi cumprida por Lucienne Guedes. Sua atuação promovia uma ponte entre as impressões e solicitações do elenco e o autor, nem sempre presente nos ensaios, levando a significativas modificações no roteiro e garantindo a presença coletiva na reescritura das cenas. (Fernandes, 2000 C).

O mesmo ocorreu em *Geração 80*. Os atores eram constantemente estimulados a criarem cenas e situações que trabalhassem forma e conteúdo. Muitos deles apresentaram grandes dificuldades, geradas pela própria formação que haviam tido. Em geral, as escolas de teatro preparam atores para interpretarem um papel já definido, dentro de um texto pronto e com direção determinada. Quando se vêm livres para criar a partir de seus próprios conteúdos ou pesquisa, não sabem como fazer, ficam sem referências.

Cx Postal 1500 percorreu caminho semelhante e iguais dificuldades. A diferença fundamental era o fato de ser uma produção com fins didáticos. Apesar de ter como objetivo a criação de um espetáculo e uma temporada aberta ao público, não se deve perder de vista que a intenção primeira do projeto era pedagógica. Nesse sentido, a montagem era apenas uma das etapas do processo de ensino-aprendizagem, e não a mais importante. Tal contingência implicou em que o rigor fosse de outra ordem que não aquele que normalmente acompanha uma produção profissional ou com fins de exibição. A personagem frei Mariano, interpretada por Ana Régis, pode ilustrar a reflexão.

Durante as improvisações iniciais de pesquisa do universo abordado, os atores experimentavam personagens as mais diversas, independente de sexo – tanto que a atriz criou um jesuíta. No desenrolar do processo, o frei foi assumido como personagem da trama, mas a atriz não queria interpretá-lo como homem, alegando que isso poderia figurar como “falta de ator no grupo”. A saída encontrada foi interpretar uma moça que, para fugir de um infeliz destino, comum a muitas mulheres do século 16, decide fazer-se de jesuíta e imigrar para o Brasil. Isso obrigou Luís Alberto de Abreu a criar uma narrativa logo no início do espetáculo, para explicar quem era a personagem e dar seus motivos ao público, e a criar um diálogo entre ela e o Diretor de Cena, para um novo esclarecimento. Ou seja, uma mulher travestida de jesuíta, no contexto geral, seria irrelevante para a economia do espetáculo. Mas, criada a personagem e absorvida pela cena, era importante que se mantivesse, pois foi proposta pela aluna-atriz e retrabalhada pelos alunos-dramaturgos. Na etapa final da montagem, o diretor ou o coordenador de dramaturgia não podiam, simplesmente, cortar ou modificar a personagem, transformando o processo pedagógico por motivos meramente estéticos. Deu-se um tratamento, o melhor possível, ao material à disposição. Terminado o trabalho, avalia-se, na esperança de que um próximo projeto aprimore as experiências do anterior.

Um outro elemento utilizado pelo processo colaborativo que o irmana aos anteriores é a prática da pesquisa. Essa pesquisa pode ser teórica ou prática, pode basear-se na memória, em depoimentos e experiências pessoais da equipe, ou voltar-se para a realidade externa ao grupo. Quando o Asdrúbal resolveu partir para um texto próprio, depois das experiências com *O inspetor geral*, de Gogol, e *Ubu*, de Alfred Jarry, levou a cabo uma longa pesquisa que, a princípio, não tinha uma

linha precisa de condução. Foram levantando material de que gostavam, partindo de suas preferências pessoais e de sugestões de amigos até que, aos poucos, foram sendo delineados os contornos do que viria a ser a criação coletiva *Trate-me leão*.

O Grupo Galpão, por sua vez, querendo fazer um musical e partindo do tema da traição, levou adiante uma pesquisa da História de Belo Horizonte, da chegada do cinema, de músicas de época, de personagens, figurino, vocabulário e toda uma série de elementos que veio a resultar no espetáculo *Um trem chamado desejo*, criado em processo colaborativo.

Mesmo quando se trata de adaptação – feita, em geral, pelo dramaturgista – realiza-se a pesquisa em torno da vida e obra do autor, contexto histórico e uma série de outros temas. Lembre-se da leitura de toda a obra de Molière e Machado de Assis feita por Cacá Brandão quando da montagem de *Um Molière imaginário*. O dramaturgista pesquisou ainda a vida do escritor francês, obras de arte relacionadas ao tema, promovendo diversos seminários com os atores. Quando da montagem de *Partido*, dirigido por Cacá Carvalho, o dramaturgista leu toda a obra de Ítalo Calvino, de Fernando Pessoa, a Bíblia e tudo o mais que o diretor solicitava. Brandão apresentou uma série de versões, que eram recusadas uma a uma pelo diretor, até que se chegasse a um ponto próximo do idealizado por ele. Essa ocorrência, bastante comum no trabalho do dramaturgista, indica uma primeira diferença em relação ao processo colaborativo: a relação dramaturgo- diretor.

No dramaturgismo e no processo colaborativo, mais do que na criação coletiva, nota-se a importância da integração dramaturgo-diretor, porém em níveis diversos. O dramaturgo do processo colaborativo tem mais autonomia em relação ao texto que seu colega dramaturgista. Sua relação com o diretor é de igual para igual – ele assina o texto assim como o diretor assina o espetáculo. O dramaturgista, enquanto criador do texto, é sempre subordinado ao diretor: é como se fosse o seu “braço escritor”, que transforma em cena as idéias sugeridas, lê, adapta, compila, transcreve o que lhe é solicitado e, embora crie também a partir de suas próprias idéias, precisa que essa criação se enquadre naquilo que o diretor pretende. A esse respeito, Volker Cantaris, dramaturgista do Thalia Theater de Hamburgo ¹⁴³, diz que

é necessário trabalhar em conjunto várias vezes para se conhecer um ao outro, para o diretor saber como aproveitar as observações do dramaturgo; e esse, por sua vez, deve decidir o que ele diz, o que ele não diz e como ele conversa com os atores. Alguns diretores preferem que o dramaturgo não converse com os atores, mas apenas com ele, diretor, e que ele decida o que fazer com isso. Mas isso é relativo. Quando há grande confiança, o diretor não se incomoda. ¹⁴⁴

¹⁴³ O Thalia Theater de Hamburgo, inaugurado em 1843, é um dos mais importantes teatros da Alemanha.

¹⁴⁴ CYPRIANO, Fábio. (1999) Novo e antigo convivem no Thalia Theater. <http://www.estado.com.br/edicao/pano/99/08/02/ca2527.html>

Na criação coletiva, não havendo um dramaturgo responsável, o texto ficava, geralmente, a cargo do diretor - no Atrúbal, Hamilton Vaz Pereira, no TUOV, César Vieira, no Forja, Tin Urbinatti, no Grupo Galpão, Eduardo Moreira. Isso tornava a relação dramaturgo-diretor praticamente inexistente. Em muitos casos, o texto era escrito primeiro e depois ensaiado, e se houvesse necessidade de modificações, elas eram combinadas entre os atores e o diretor, que se encarregava da tarefa. Curiosamente, dos nomes citados acima, apenas Hamilton continua escrevendo mais ativamente, sempre aliando escrita e encenação.

Vale a pena retomar a reflexão a respeito da autonomia do dramaturgo no processo colaborativo. Ela é um fator importante na diferenciação dessa prática e da criação coletiva.

No processo colaborativo, estando o grupo inteirado do que se pretende, cada um, em sua competência, responsabiliza-se pela consecução do objetivo contando com a confiança dos demais. Dessa maneira, o dramaturgo pode processar o material pesquisado e assistido em sala de ensaio como achar melhor, desde que não fuja do tema e das propostas, e seu diálogo com o diretor visa, muitas vezes, ao encaminhamento do trabalho com os atores. Nesse sentido, ele funciona também como diretor - assim como, ao ter suas sugestões de texto vivenciadas pelos atores, estes acabam emitindo opinião e atuando como “dramaturgos”, argumentando e alcançando, desse modo, uma terceira via não imaginada pela equipe – diferente do dramaturgista, que precisa chegar, em grande parte das vezes, ao ponto imaginado pelo diretor.

Na criação coletiva essa integração diretor-dramaturgo é mais tênue, até porque o texto nasce do conjunto e a atividade do responsável pela dramaturgia é mais de alinhar, juntar e adequar os materiais individuais num todo interessante e coerente, mesmo dentro de uma incoerência proposital. Não existe, portanto, aí, um trabalho que chegue a ser “autoral”. O dramaturgo não imprime sua marca pessoal ou seu “estilo” ao texto. Ao contrário, esse texto precisa ter a marca do coletivo, pois os componentes querem ver a sua parcela identificável no todo. Daí a impressão de “colcha de retalhos”, que muitas criações coletivas podem dar – o que não quer dizer que, no processo colaborativo, não se possa identificar, aqui e acolá, momentos que tenham a marca pessoal de quem os criou, seja ator, diretor ou dramaturgo.

A autonomia tanto do dramaturgo quanto dos demais criadores, ganhou força a partir do teatro contemporâneo. O texto perdeu sua posição centralizadora e hoje nenhuma das partes constituintes de um espetáculo é mais importante que as outras. E se, antes, a cena decorria do texto, atualmente é ela quem o influencia. Bob Wilson e Heiner Müller, assim como outros encenadores, chegaram a preparar, separadamente, texto, música, cenografia, interpretação e efetuarem a “mixagem”

dessas diferentes pistas apenas no final do percurso, como se monta um filme. Nesses exemplos, o texto não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais de representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais”. (Pavis, 2003, p.191).

A equivalência dos signos levou à equiparação dos criadores. Isso pode ser visto por alguns como perda de território e poder e, por outros, como conquista de autonomia criativa, liberdade e melhores condições de atuação e interferência em áreas alheias. Pode-se dizer que “passamos de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido*, a uma prática em que tudo *faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.” (grifo do autor. Ryngaert, 1998, p. 66).

No processo colaborativo, essa interferência ocorre o tempo todo e é uma das premissas do trabalho. Cada criador avalia as contribuições alheias e opina sob o ponto de vista de sua área. Assim agiu o ator Paulo André, em *Um trem chamado desejo*, ao criticar o encaminhamento dado por Luís Alberto de Abreu à sua personagem. O seu Coisinha sugerido pelo dramaturgo parecia não combinar com a personagem imaginada e parcialmente desenvolvida pelo ator. Longe de ser uma frustração de expectativa ou teimosia de Paulo André, como se poderia supor, foram a experiência “de dentro da cena” e de um outro “eixo do mundo”, como nomeou Abreu, que levaram o ator a persistir em sua opinião. Esse outro eixo, além de ser uma outra cidade, uma outra realidade, um outro ritmo, é também uma outra função, uma experiência outra.

Não importa aqui uma imposição de vontades, mas uma discussão a partir de diferentes olhares sobre um mesmo assunto. O olhar de cada um dos componentes tem características próprias que ultrapassam a subjetividade para instalar-se no domínio de sua área de atuação. Assim, o olhar do diretor focalizará, naturalmente, certos aspectos que, num primeiro momento, passarão despercebidos ao dramaturgo. A riqueza do processo está na troca, na soma desses diferentes olhares. E como eles se dão?

O dramaturgista exercita o olhar em vários momentos, até depois da estréia, quando pode verificar o resultado e opinar. Cacá Brandão, durante os ensaios abertos de *Romeu e Julieta*, observava a reação do público para, depois, devolver ao grupo suas impressões e sugestões. Sérgio Coelho, ao trabalhar com Ulysses Cruz em *Macbeth*, ouvia a platéia durante a temporada e relatava os comentários à equipe. O elenco pode, também, opinar sobre o andamento do trabalho, mas isso não quer dizer que a opinião será levada em consideração – a última palavra é do encenador, e há aqueles que não querem opinião alheia. Conclui-se, então, que, nessas condições, há um olhar mais importante e mais capacitado – o do encenador. E ele se dirige a absolutamente tudo.

De modo parecido, em algumas criações coletivas era como se todos olhassem tudo e pudessem opinar sobre tudo. A ausência de foco e a premissa de contemplar a todos democraticamente, poderia tornar esse olhar embaçado, menos acurado, pois tinha de atuar em vários flancos.

No processo colaborativo, o olhar vetorizado faz com que uma cena seja avaliada sob diversos pontos de vista, enriquecendo a análise e o trabalho como um todo. A crítica leva à conservação, à eliminação, ainda que nunca total; à transformação do material que, reapresentado, vai ser alvo de novo olhar crítico – culminando no olhar do espectador.

Todos os participantes criticam e têm seu trabalho criticado pelos demais. Esse exercício enriquece o trabalho porque, no comentário do outro, vem embutida a sua experiência na área de atuação que, muitas vezes, não é devidamente alcançada pelo autor do trabalho.

Por exemplo, ao propor uma cena que é experimentada pelos atores e depois comentada por eles, o dramaturgo ouve uma visão “de dentro” da cena. O ator, por sua vez, ao propor uma cena, eventualmente não se preocupa com uma formalização dramatúrgica e o olhar do dramaturgo pode identificar os elementos ausentes e trabalhar sobre eles.

O que o dramaturgo olha numa cena proposta? O que ela é, mas sem deixar de considerar o que ela pretende ser. O dramaturgo não vê somente, ele antevê. Olha o que a cena pode vir a ser, o que se pode aproveitar dela concretamente, como encaminhamento e aprofundamento; como descobertas – idéias, personagens, situação, ritmo, gênero, forma. Observa também as possíveis ligações que ela tem com o todo já alcançado e com o que ainda se pretende. Sob esse prisma, o olhar do dramaturgo e da equipe, mais do que receptivo é construtivo.

Ocorre que, antes de ser mostrado ao espectador, o trabalho tem de passar por uma das etapas mais difíceis do processo colaborativo e que tem relação direta com o olhar crítico: a etapa da seleção. Diz-se que o processo colaborativo tem como critério a cena e não a contemplação democrática de criações individuais. No entanto, essa aparente objetividade é mais fácil de ser idealizada que concretizada. Nesse aspecto, nada muito diferente da criação coletiva: o apego ao material, reações subjetivas e emocionais com relação a cortes, receio de magoar e de provocar conflitos. Em alguns casos, medo de descaracterizar o processo como coletivo, se as contribuições de um dos criadores forem em maior número que dos demais.

Se na criação coletiva o problema era resolvido contemplando-se, de forma equivalente, todos os envolvidos, acabava-se pagando um preço por isso. Os críticos apontavam, em muitos dos espetáculos, problemas de redundância, prolixidade, excesso de informações concomitantes. O fato de Hamilton Vaz Pereira encarregar-se da organização e redação final dos textos do Asdrúbal, atenuava

apenas em parte a prolixidade gerada pelo convívio de várias contribuições individuais, como relata Sílvia Fernandes (2000 A, p. 225).

Por outro lado, num processo onde o controle total está nas mãos do encenador, a seleção de material não apresenta maiores questões - é ele quem decide o que permanece e o que é descartado. Gabriel Villela cortou grande parte do texto de *Romeu e Julieta*, Cacá Carvalho solicitava aos atores *workshops* que funcionaram apenas para estudo de personagens e situações, não sendo incorporados em *Partido*. Gerald Thomas modificava alguns de seus espetáculos durante toda a temporada. E no que se refere ao texto desenvolvido pelo dramaturgista, ele é sempre passível de interferências por parte do encenador, até mesmo depois da estréia.

A autonomia dos criadores no processo colaborativo é um fator a ser lembrado na hora da seleção. Tendo sempre em mente o objetivo do grupo e o projeto elaborado, cada um, na sua área, deve ter critérios bem claros sobre o que manter e o que dispensar. As sugestões de corte são discutidas exaustivamente, levando a um consenso e não ao voto democrático sobre o que fica e o que sai. A votação talvez retrate, pura e simplesmente, as opiniões “gosto” e “não gosto”, “concordo” e “não concordo”, “aceito” e “não aceito”. O consenso, bem mais demorado e cansativo, exige raciocínio, argumentação, revisão de posições e, quem sabe, a descoberta de uma solução não prevista. No processo colaborativo, todos contribuem e todos têm autonomia para decidir, desde que se concentrem no projeto e não nas vontades individuais.

A bem da verdade, a seleção vai ocorrendo ao longo dos ensaios. Desde os primeiros resultados escolhas são feitas. Algumas personagens vão se mantendo, cenas vão naturalmente sendo eliminadas ou desenvolvidas. Em *Geração 80*, foi produzida uma quantidade imensa de cenas, pois até certa altura, muitos assuntos foram experimentados antes que a estrutura fosse definida. Quando isso ocorreu, determinou-se que o espetáculo falaria da trajetória de dez amigos, de 1981 até 1989 e, passado um tempo, no ano 2002. A estrutura funcionou como um delimitador. Assim, todas as cenas e personagens que não fossem importantes na trajetória estabelecida, seriam descartados.

Mais tarde, uma nova seleção teve caráter eminentemente prático: o tempo de duração do espetáculo. Dessa vez, os cortes foram dentro das cenas. Falas foram cortadas ou resumidas, a marcação dos atores e algumas inserções musicais foram revistas, coreografias eliminadas.

Alguns cortes foram tranquilos, outros não. Houve atores que reclamaram de ter suas falas diminuídas, a dramaturga encontrou dificuldade de condensar elementos de certas cenas, fazendo com que informações fossem perdidas. Mas isso só é possível analisar com certa clareza à distância. Talvez agora, desligado do processo, o grupo pudesse fazer as alterações necessárias sem tantas dores e com mais eficiência.

Estar mergulhado no tema e na montagem pode, muitas vezes, fazer com que o grupo perca a noção do que está sendo feito. Tudo parece bom ou tudo parece ruim. Como não se tem idéia clara do todo, instalam-se a ansiedade e a agonia, principalmente em alguns atores, acostumados a trabalhar com um texto pronto. Esse problema é uma constante nos processos coletivos e se deve, em grande parte, ao longo tempo de ensaios.¹⁴⁵

Se nas produções comerciais o prazo condiciona o tempo que será utilizado no preparo do espetáculo, nos processos coletivos o que move o grupo é o interesse pela pesquisa mais do que a premência de estreiar. Naquelas, o que importa é o produto, nestas, o processo tem tanta importância quanto o resultado.

Cx postal 1500 custou quase um ano de trabalho, *Geração 80*, um pouco mais de doze meses. *Um trem chamado desejo*, que a princípio seria um espetáculo curto, para ser montado rapidamente, mostrou-se mais complexo do que se imaginava - contar a história de uma trupe de atores, o advento do cinema, a questão da traição no palco e na tela, com os atores tocando, cantando e dançando, foi tarefa para vários meses de ensaio.

Acredita-se então, que ao se chegar a determinada altura do processo, um olhar externo à montagem pode trazer importantes referências para o grupo. Por isso considera-se importante no processo colaborativo a opinião do público, mesmo antes da estréia.

No teatro feito nos moldes tradicionais, com diretor e elenco trabalhando em torno de um texto base, a leitura de um espetáculo tende a ser, muitas vezes, unívoca. A intenção, em geral, é de se “montar uma peça”, sobre a qual a equipe tenha determinada interpretação e queira transmiti-la ao espectador. O texto é a fonte do discurso que, apropriada pelo diretor, será emitida pelo ator a um espectador solipsista (Lehmann, 2002, p. 42).

O teatro pós-dramático segue por uma esteira diferente. A cena é o ponto de partida e não o lugar de reprodução do discurso de outrem, e como as instâncias de emissão multiplicam-se, ocorre uma gama infinitamente maior de possibilidades de leitura da obra, de modo que um retorno por parte do público, antes da estréia, pode auxiliar o grupo em algumas definições finais.

Na criação coletiva, alguns grupos pesquisavam junto a seu público-alvo temas, gêneros, personagens – caso do grupo Forja, entre outros. Disso resultavam fichas de personagens e situações, sugestões de cenas que iam, pouco a pouco, formando o universo a ser trabalhado. No estudo de mesa surgia o texto ou o material a ser elaborado dramaturgicamente por alguém ou alguma equipe.

¹⁴⁵ É certo que há grupos que não trabalham sob a forma de criação coletiva ou colaborativa e que também dedicam longo tempo ao projeto. O CPT, o Grupo Oficina e o TAPA são três exemplos disso.

O público tornava a participar quando, após as apresentações, havia os debates com vistas a esclarecer o conteúdo, estabelecer contatos, “sentir” a recepção do espectador, promover a conscientização pretendida. Um outro modo de participação do público ocorria sob a forma de questionários ou formulários de opinião.

Em outros grupos, como o Asdrúbal, pesquisaram-se, entre um possível público, as preferências literárias, musicais, poéticas que ajudassem o grupo a compor o painel da juventude que viria a resultar em *Trate-me leão*.

Ou seja, o público opinava ou era consultado como fonte primária *antes* da montagem. E questionava, dava sugestões, interpretava, *depois* da estréia. Na maior parte das vezes, ele era separado do processo - o espetáculo era produzido *para* ele e não *com* ele. Exceção foi *A farra da terra*, último espetáculo do Asdrúbal. Realizada em São Paulo sob a forma de oficinas, teve participação constante do público nos diversos ensaios abertos promovidos pelo grupo ¹⁴⁶.

Nos anos oitenta, o público saía desorientado de alguns espetáculos, sabotado do sentido mais óbvio, bombardeado por significantes. Saía sem entender, ou achando que entendeu, suspeitando de algumas pistas de sentido, questionando-se sobre suas certezas em relação até ao próprio teatro. Como já foi comentado, o dramaturgista podia, eventualmente, aferir as reações do público e transmiti-las ao grupo para comentários e possíveis alterações de rota. Um questionário poderia ser passado para colher opiniões e cadastrar espectadores. Raramente havia debate. O máximo de contato com o público ocorria durante as apresentações, sob a forma de cenas na platéia (vide *Macunaíma*, de Antunes Filho), de piadas ou situações inusitadas envolvendo o espectador (vide alguns espetáculos do grupo Ornitórrinco), ou de quebra da quarta parede por meio de narrativas ou triangulação com o público. Ensaios abertos, quando ocorriam, eram para levantar fundos e ter publicidade e não para ouvir a opinião alheia e mudar a rota. ¹⁴⁷

No processo colaborativo, o público pode participar durante e depois do processo. Os ensaios abertos servem para ouvir e aferir a opinião de pessoas alheias ao trabalho, com objetivo de verificar se o caminho está sendo seguido conforme o planejado, se o resultado corresponde ao pretendido; se algumas situações surtem o efeito desejado; se a compreensão ocorre e em que níveis e especificidade.

O ensaio aberto, em geral, ocorre quando o formato já está mais definido, próximo da estréia, muito embora o grupo possa mostrar o trabalho com vistas à própria estruturação. *Geração 80* só definiu

¹⁴⁶ Em conversa informal com a autora, a Professora Doutora Sílvia Fernandes considera a possibilidade de o Asdrúbal, caso tivesse permanecido em atividade, se encaminhar naturalmente para um processo colaborativo.

¹⁴⁷ O público poderia interferir indiretamente nas transformações do espetáculo. Alguns encenadores – Gerald Thomas e Renato Cohen entre eles –, observando as reações da platéia durante a sessão, promoviam modificações na cena. Essa instabilidade em relação à finalização da obra é uma das características do *work in progress*. Sobre o assunto, consultar Renato Cohen. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo : Perspectiva, 1998.

totalmente o universo a ser abordado depois de um ensaio aberto ao público para mostrar como estava a gestação do trabalho. Foi a partir da experiência concreta dos atores com a platéia e do retorno dos espectadores que se pôde ter uma idéia mais clara do rumo a seguir. Daí que o olhar do espectador, como dos demais criadores, pode ser considerado construtivo.

Ouvido o público, discute-se e se encaminha o processo, e ele volta a participar quando o espetáculo for apresentado. Em *Geração 80* e *Cx Postal 1500*, a participação pós-estréia se deu não só sob a forma de comentários. A configuração do espaço cênico das duas montagens dispunha o público próximo da cena e frente a frente. No caso do grupo mineiro, podia-se ler que a história contada era também a do espectador. Afinal, era a história de seu país. O público, observando a cena e aos demais espectadores à sua frente, compartilhava com eles um passado histórico, e um mesmo presente – nacional e teatral. Algo similar ocorreu em *Geração 80* - espectadores e personagens vasculhando um passado recente, olhando-se cara-a-cara.

Esse tipo de participação da platéia, segundo Lehmann, é um resgate do teatro pós-dramático. Para ele, o teatro deve constituir uma opção de comunicação direta, ao vivo e real, numa sociedade dominada pela mídia. Trazer o espectador para o jogo, mesmo que ele não seja obrigado a jogar, é criar uma situação política concreta - trata-se da relação que cada um estabelece com o que ocorre à sua volta. É político, mesmo sem transmitir verbalmente uma ideologia ou um conceito (Lehmann, 2004, p. 12-13).

Essa prática de dispor o público ou de tratá-lo de maneira não convencional não é nova. Na *Commedia Dell'Arte*, nos teatros medieval e elisabetano, para ficar apenas em três exemplos, o contato com o público era fundamental. Qualquer um desses tipos de teatro permitia, e até incentivava, a participação direta do espectador por meio de aplausos, vaias, comentários, provocações em cena aberta. O mesmo acontecia com o teatro de rua e o teatro popular. Foram eles que mantiveram firme o contato com a platéia quando, a partir do século 19, a cena “oficial” ficou enclausurada entre quatro paredes, com as luzes apagadas e o público em silêncio reverente.

Em *Um trem chamado desejo*, o Grupo Galpão optou pelo palco à italiana. Porém, ao lançar mão da narrativa na segunda parte do espetáculo, fez com que o público “interpretasse um papel”: o das pessoas que compareceram à estréia frustrada do filme e que presenciaram a representação do enredo, ao vivo, pelos atores da Companhia.

No teatro contemporâneo, tendo mudado a cena e, portanto, seu espaço, parece que um número cada vez maior de produções tem procurado rever o papel e o lugar do espectador. A maior novidade, talvez, seja o que Lehmann reconhece como o surgimento de uma postura ética por parte do público. Ele considera que, mesmo tendo possibilidade de perturbar ou destruir o espetáculo, esse

público é tomado por um sentido de responsabilidade por aquele processo, pois faz parte dele. Além do mais, “nesse tipo de apresentação, qualquer espectador pode se tornar o único espectador. Porque, para cada espectador, todos os outros fazem parte do espetáculo também, e ele é o único que está vendo tudo.” (Lehmann, 2002, p. 12). O público torna-se, assim, um colaborador, um dos autores da obra.

Isso leva a um outro ponto bastante discutido no processo colaborativo: a questão da autoria. Se todos colaboraram para a construção do espetáculo, há autores específicos? Aqui reside uma outra diferença básica da criação coletiva. Em muitas obras criadas coletivamente, o crédito ia para o conjunto, independente da intensidade das contribuições individuais. Alguns espetáculos do Pod Minoga foram totalmente creditados ao coletivo, outros tiveram equipes específicas de texto e cenografia. Há coletivos de criação, nos dias atuais, que agem da mesma forma, esmaecendo a autoria individual em nome de um projeto que leva o nome do grupo.

Já o espetáculo *Aquela coisa toda*, do Asdrúbal, foi definido no programa como criação coletiva, mas trazia o crédito de texto e direção para Hamilton Vaz Pereira, créditos de cenário, figurino e adereços para Regina Casé. O que se sabe das produções do grupo é que todos criavam e opinavam em tudo, porém cada um se incumbia de determinadas funções, fosse por questão de aptidão (Evandro Mesquita ficava com a produção musical) fosse por questões práticas (Regina Casé tinha contatos na TV Globo, o que viabilizava alguns figurinos). De uma certa forma, a principal atuação dos componentes era a interpretação. As outras tarefas eram satélites dessa função principal.

Todavia, não se pode atribuir a essas funções desempenhadas na criação coletiva o mesmo grau que têm, hoje, no processo colaborativo. Lá, os critérios eram mais maleáveis, aqui, o responsável por determinada área atua de forma mais específica, com experiência reconhecida na função. Quem vai assinar a cenografia é um cenógrafo, não alguém que está em cena, mas que gosta de desenhar. Quem vai se encarregar do desenvolvimento do texto é um dramaturgo e não alguém que, estando na direção, vai acumular funções porque texto e direção podem ser fatores de unidade do espetáculo.

No processo colaborativo todos são autores, isso é inegável. Sucede que, havendo responsabilidades criativas específicas, é conveniente que elas sejam assumidas e nomeadas.

Em *Um trem chamado desejo*, o grupo sugeriu um tema, um argumento, e apresentou um *workshop* com o que havia desenvolvido até aquele momento. Cenógrafo, diretor musical e dramaturgo assistiram ao *workshop* e o processo colaborativo teve início. Cada um dos criadores apresentou uma sugestão de encaminhamento que foi experimentada pelo grupo ao longo de meses de ensaio. Todas as áreas sofreram interferência mútua durante todo o tempo. Com relação à dramaturgia, todas as críticas e sugestões foram discutidas com Luís Alberto de Abreu, filtradas por ele, com base na sua

experiência e no modo como encarava o projeto. Redimensionadas, voltavam sob a forma de um novo texto. Não foram os atores, nem o diretor ou qualquer outra pessoa quem escreveu aquele texto, foi o dramaturgo. Os demais apontavam caminhos, faziam observações – e isso fica mais fácil quando há quem se responsabilize por transformar o caos criativo em dramaturgia.

Também Chico Pelúcio, o diretor, ouvia críticas dos outros criadores. Por vezes cenas inteiras surgiam da improvisação dos atores. No entanto, a direção deve ser atribuída ao conjunto? ¹⁴⁸ No programa do *Trem*, creditou-se ao Grupo Galpão o argumento e a Luís Alberto de Abreu a dramaturgia. Essa opção integrou temática e estruturalmente o trabalho do dramaturgo ao grupo, mas deu àquele a autonomia da escritura.

Segundo Abreu, o texto pode ser considerado seu, com relação a registro autoral. Já com relação à liberação para outros grupos encenarem, isso deve ser discutido com o Galpão, pois a dramaturgia foi trabalhada em processo. Entra aí o elemento ético.

Um trem chamado desejo, mais que um texto autoral, é “patrimônio” do Grupo Galpão, assim como *O livro de Jó* tem a marca do Teatro da Vertigem, e *Trate-me leão* é sinônimo de Asdrúbal Trouxe o Trombone. Isso estende um pouco mais a discussão sobre autoria até que se alcance a questão: um texto criado coletivamente é passível de ser reencenado por outro grupo?

Há quem ache que não, argumentando que o resultado é indissociável do processo que o gerou. Algumas produções como *O que você vai ser quando crescer*, do Royal Bexigas’s Company, deixaram um registro que é mais próximo do roteiro de ações que de um texto escrito, o que dificulta, se não impossibilita a sua reprodução por outra equipe. Outros espetáculos não deixaram sequer um roteiro.

Ao retomar algumas das reflexões aqui expostas, e ao se examinar uma série de textos criados coletiva ou colaborativamente, pode-se afirmar que praticamente todos eles são reencenáveis – desde que haja um mínimo de elementos para isso, pois, como afirma Pavis,

Para estabelecer o estatuto do texto dramático que percebemos na encenação, é preciso primeiro estabelecer se ele existe independentemente dela, como texto publicado ou publicável, quer dizer, como texto legível, ou pelo menos audível, sobre uma outra forma além da oralidade cênica. (Pavis, 2003, p. 193).

¹⁴⁸ Ela pode ser atribuída ao conjunto caso o grupo decida dessa maneira. Numa montagem escolar, por exemplo, quando não há especialistas em cada área, o mais comum é que se assumam responsabilidades por aptidão, gosto pessoal ou praticidade. A prática pedagógica, ou o grupo iniciante com vontade de fazer teatro fora dos moldes tradicionais, podem tomar, de cada processo, o que mais se adequa às suas necessidades e à sua realidade.

Na base de todas as experiências coletivas está a negação do autor único e do textocentrismo. Quando se afirma que um texto criado coletivamente não pode ser reencenado, retorna-se à idéia de que o texto é sagrado, imutável e deve ser levado “fielmente” à cena.

O texto de *Trate-me leão* foi publicado recentemente, trinta anos após sua estréia, atendendo a solicitações do público e de estudiosos do período. Espera-se que o texto impresso não signifique só o registro fossilizado de uma montagem lendária do teatro brasileiro, mas que suscite revisões, releituras e possa, sim, voltar à cena. Se é um texto datado ou não, é outra questão. A juventude mudou nesses trinta anos, mas ainda é capaz de se enxergar em relação aos dilemas da profissão, do coração, da escola, da família, do mundo. *Trate-me leão* não precisa ser montado na íntegra, *ipsis literis*, com o mesmo perfil do Asdrúbal. Ele pode ser revisto e adquirir contornos de uma outra realidade e de um outro coletivo, ampliando o número de colaboradores.

Bailei na curva, criação coletiva gaúcha de 1983 que aborda o período que vai do golpe militar até os anos setenta, é um texto freqüentemente apresentado em festivais e no circuito amador. O texto de *Geração 80* tem sido montado, no todo ou em parte, em colégios e escolas de teatro. Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi afirmam que *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* são textos autônomos em relação ao espetáculo ¹⁴⁹.

Abreu diz que no processo colaborativo, existindo a autonomia das partes, cada uma delas constitui um todo ¹⁵⁰. No caso do texto, ele seria uma unidade independente. Pode-se questionar essa independência, na medida em que o registro dramaturgico traz, eventualmente, marcas da encenação. Por exemplo, *O livro de Jó*, segundo Silvia Fernandes, é uma dramaturgia ascensional – o texto caminha, gradualmente, para uma elevação – que é a outra face da ascensão realizada pelo espetáculo no prédio do Hospital Umberto I, onde estreou. ¹⁵¹ Todavia, essa e algumas outras marcas são suficientes para considerar o texto impossível para outro grupo? O que é um texto impossível de ser reencenado? Ou quais características básicas deve ter um texto para ser considerado encenável?

Recorre-se atualmente às mais diversas fontes dramaturgicas para a criação cênica. Baune e Grosjean, citados anteriormente por suas *Petites formes... grands enjeux!*, propõem cenas a partir de artigos de jornal, rótulos e manuais de instrução de produtos. Encenam-se romances na íntegra - Lehmann descreve a encenação/leitura da *Iliada* de Homero por um grupo francês, com a duração mínima de vinte e duas horas (Lehmann, 2002, p. 239).

¹⁴⁹ Depoimento concedido no evento *Dramaturgias*, em 27/11/2002, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.

¹⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 07/02/2005.

¹⁵¹ Anotações de conversa com a orientadora durante a escrita dessa dissertação. Para um estudo mais detalhado da dramaturgia de *O livro de Jó* e sua relação com a encenação, consultar *Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*, dissertação de mestrado de Ana Maria Rebouças Rocha Silva.

As fronteiras do que pode ser considerado texto dramatizável tornam-se cada vez mais largas e alguns textos teatrais, até bem pouco tempo, eram considerados irrepresentáveis. As peças-paisagem de Gertrude Stein não eram consideradas teatro até que Bob Wilson se dispôs a montá-las. Alguns textos de Heiner Müller e Samuel Beckett, à primeira vista, são poemas, relatos, anotações esparsas, refratários à cena. Quanto a isso, Patrice Pavis afirma que

Uma coisa é certa: nossa avaliação do valor intrínseco do texto evolui: o que nos parece hoje ilegível era talvez legível outrora por um público ciente das alusões e das práticas culturais (...); ou então ele se tornará legível com o recuo do tempo quando o público tiver as chaves e as normas para decifrá-lo (Pavis, 2003, p. 192).

O que não pode ser repetido e reproduzido é o processo – nem mesmo para o ator que entra na equipe depois da estréia, como se deu com Ronnie Corazza, em *Geração 80*. Mas o texto, sim. A diferença básica é que o grupo que se interessar pela sua montagem, provavelmente irá optar por um caminho mais convencional: encenar a partir de um texto já pronto.

E, então, colocam-se outras questões: será que esse texto conserva pistas do seu processo de criação? E no espetáculo realizado colaborativamente? Há sinais reconhecíveis do processo que o gerou?

Os traços do processo colaborativo

Talvez uma das características mais notáveis dos espetáculos criados pelo coletivo seja a estrutura épica. *Cx Postal 1500* é composto por quadros temáticos e, embora haja interligação entre algumas cenas, percebe-se que não há, via de regra, uma relação causal entre elas. As situações são praticamente independentes e, se formam um todo ou uma unidade, é mais por questão temática (os 500 anos do descobrimento) que propriamente estrutural.

Geração 80 é também uma sucessão de quadros, espécie de instantâneos, que pretendem dar conta de determinados fatos da vida das personagens. A colagem de algumas cenas dá-se mais por meio de edição, como no cinema, do que por encadeamento natural – mesmo porque há sempre um intervalo de tempo entre uma situação e outra.

O espetáculo com um trabalho mais acurado de unidade estrutural é *Um trem chamado desejo* e aí se vê, claramente, a mão do dramaturgo. O *workshop* apresentado pelo grupo era uma sucessão de cenas que serviam para apresentar as personagens, suas relações e algumas intenções do grupo quanto à pesquisa musical, ao estilo de interpretação. Mais do que “amarrar”, “lapidar”, “costurar” as criações alheias, coube ao dramaturgo organizar as ações e dar a elas uma outra geometria, desenvolvendo o

argumento dos atores e apresentando um canovaccio. Essa unidade apresentada pelo texto e, conseqüentemente, pelo espetáculo pode ser atribuída à experiência do dramaturgo, mas também ao fato de ele ter trabalhado com uma proposta até certo ponto já definida. O mesmo parece ter ocorrido com *O livro de Jó*, que também trabalha por quadros, mas articulados de maneira mais orgânica, levando a uma unidade estrutural. Nesse projeto havia uma definição prévia e uma referência bastante determinante: o Jó bíblico.

Caixa postal 1500 apresenta uma variedade ainda maior de estilos, na medida em que, além de ter contado com a colaboração dos atores, as cenas foram escritas por vários dramaturgos. Alguns deles tendiam mais para a comédia, outros para a crítica social, outros para a poesia. Não que um espetáculo escrito por uma só pessoa não possa ter todas essas características, vide alguns textos de Brecht. O que se verifica no caso desse dramaturgo é que todas essas características são trabalhadas sob um mesmo “estilo”, uma mesma marca pessoal que garante certa unidade. Isso é quase impossível numa obra feita a várias mãos, mesmo que haja um coordenador de dramaturgia. Luís Alberto de Abreu achou que sua atuação em *Cx Postal 1500* deveria limitar-se aos problemas particulares de cada quadro e a uma estruturação básica, com vistas ao entendimento do público, na intenção de conservar o trabalho o mais próximo possível de seus criadores.

Mesmo tendo uma só dramaturga responsável, *Geração 80* leva à cena alguns problemas da criação em processo. Como o espetáculo vai sendo criado em blocos, só se tem uma visão geral da obra próximo ao final da montagem. As cenas e trajetórias que surgem no começo dos ensaios têm mais tempo de ser aprofundadas e desenvolvidas, o que resulta numa dramaturgia mais elaborada e num domínio maior da representação pelo ator, como as cenas entre Carol e Marcão, entre Tânia e Valdo. As situações criadas mais próximas do final, muitas delas com a intenção de cobrir certas lacunas, revelam o pouco tempo que tiveram para ser exploradas e isso fica perceptível no resultado. A cena em que Nando procura Bia no teste de teatro, e o reencontro da turma são dois exemplos disso.

Uma semelhança entre os três espetáculos é que todos fazem uma abordagem histórica. *Cx Postal 1500* o faz de maneira mais anárquica, misturando personagens no tempo e no espaço e fazendo da História seu material concreto de trabalho. Em *Um trem chamado desejo*, o foco são as agruras de uma trupe de teatro em meados do século passado. Fica bastante claro quais são as figuras e qual é o fundo, porque o espetáculo trata de relações humanas, em primeiro lugar. O adultério, a paixão, a concorrência, as dificuldades de fazer teatro no país, o amor platônico. O contexto vem temperar tudo isso com um vocabulário diferente, um modo de pensar mais simplório, visto de longe. Uma situação distanciada no tempo, mas com a qual Abreu cria pontes com a atualidade, seja na crítica social, seja na

arte. E se o espetáculo é uma homenagem aos atores, todos os artistas que o assistiram puderam se identificar, independente da localização histórica.

Geração 80 quis fazer o mesmo, falar da juventude, localizando-a no ABC dos anos oitenta, optando pela narrativa cronológica. Os dramas das personagens sobressaem em relação ao contexto, sem fazer dele um pano de fundo. São duas vias paralelas, pois nem a atitude das personagens altera o meio, nem a situação histórica interfere no destino das personagens. O fato de Teco contrair aids e Valdo ser demitido da Volks não passa de contingência.

Eventualmente, pode-se reconhecer também idiossincrasias de cada um dos criadores. Isso é possível quando se acompanha a trajetória de um grupo ou de seus componentes. Há quem veja, por exemplo, em *Apocalypse 1,11*, marcas autorais de Fernando Bonassi e Antonio Araújo, ou cenas que tinham a marca das criações viscerais de Mariana Lima.

Sendo assim, dependendo do modo como se deu a criação de um espetáculo, é provável que ele carregue marcas mais ou menos intensas do processo. Essas marcas podem ser percebidas pelo público em geral? É relevante para a fruição do espetáculo que o público tenha informações sobre o processo? Em que isso importa?

Em relação à primeira questão, Patrice Pavis comenta que a montagem de um espetáculo implica na divisão do trabalho entre os diferentes artífices, na articulação dos momentos-chave de uma cena, na lapidação dos ritmos, nas viradas dramatúrgicas, em rupturas e cortes. “Tais traços da gênese estão ainda sensíveis e localizáveis no produto acabado, como cicatrizes de antigas operações, ou como uma respiração da obra.”(Pavis, 2003, p.302). Para ele, a gênese de qualquer espetáculo fica impressa no resultado final e, embora possa não ser percebida pelo público em geral, não escapa aos especialistas (Idem, p. 187).

Mesmo não sendo, eventualmente, percebido pelo público durante o espetáculo, considera-se importante o conhecimento do processo, não tanto para uma melhor fruição da obra, mas para uma reflexão sobre o próprio teatro.

Walter Benjamin, numa palestra proferida em Paris no ano de 1934, reflete sobre a tarefa do autor como produtor e sua responsabilidade social, contra o avanço de regimes totalitários e da ditadura do capital. Numa de suas colocações mais assertivas, ele fala sobre a “decisiva diferença que existe entre o mero abastecimento de um aparelho de produção e a sua modificação”. Benjamin considera problemática a mera manutenção do aparelho, mesmo quando é abastecido com materiais considerados revolucionários. “Ou seja, nós estamos perante o fato (...) de que o aparelho burguês de produção e de publicação pode assimilar, e até mesmo propagar, espantosas quantidades de temas

revolucionários sem, com isso, colocar seriamente em questão a própria estrutura e a própria existência de classe que dominam esse aparelho.” (Benjamin, 1991, p. 194).

O teatro vem, ao longo de séculos, se alimentando com espetáculos absolutamente similares no conteúdo, na forma e no modo de produção. Repete-se, há tanto tempo, um modelo que é “engolido” pela platéia, assim como se engolem certos filmes e programas de televisão. Aqui não importa saber como foram produzidos porque o que interessa é a fábula, o riso, o mero entretenimento. Terminados a sessão ou o programa, tudo permanece como antes.

Brecht propôs algo diferente com seu teatro. O espectador, durante a exibição, tomava conhecimento da estrutura e era convidado a refletir com os atores e personagens. Isso sem falar no trabalho de Brecht com operários, estudantes e outros profissionais não-atores em suas peças didáticas.

O jogo teatral também modificou, e ainda modifica, à sua maneira, o aparelho na medida em que traz para a prática teatral qualquer pessoa interessada e não só aqueles que se julgam com talento ou vontade de seguir carreira. Assim, o teatro como forma de arte e expressão, pode ser socializado, alcançando camadas da população que não dispõem de salas de teatro, refletores, cenários ou condições para o trabalho com textos prontos.

Ainda hoje, setenta anos depois do pronunciamento de Benjamin, o sistema produz espetáculos, exposições, textos, filmes, programas de conteúdo aparentemente revolucionário, mas que reproduzem, no seu processo e na sua dinâmica, um modelo absolutamente conservador.

Ora, se produções nos moldes colaborativos, assim como os coletivos de criação, surgem como uma possibilidade de modificação no sistema de produção vigente, isso deve ser, de alguma forma, divulgado e propagado no sentido de estimular outras iniciativas. Sabe-se que o conhecimento prévio sobre um assunto ou técnica podem ajudar, e muito, a fruição de uma obra. Olhos e ouvidos virgens, mas sensíveis, deleitam-se, inegavelmente, com um espetáculo - por vezes até mais do que um profundo conhecedor de teatro. Porém, não se deve, em nome da pureza, negar ao público um conhecimento cada vez mais aprofundado das artes.

Para isso, algumas instituições e aparelhos outros têm um papel fundamental. O Estado, com seus programas de formação de público; as escolas de teatro, com montagens que fujam dos moldes tradicionais; a imprensa, com a divulgação não só da mercadoria teatro, mas também da arte teatral e seus modos de produção. É só a partir do esforço conjunto que o aparelho pode ser efetivamente modificado, porque não basta que um grupo “revolucione” a maneira de produzir um espetáculo. É preciso que ele seja divulgado, assistido, compreendido, discutido, multiplicado e, aos poucos, aperfeiçoado.

Algumas iniciativas têm cumprido um importante papel nesse sentido. A Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP tem sido responsável, nos últimos anos, pelo estudo e pela aplicação prática do processo colaborativo em sala de aula, sob a orientação do Prof. Antonio Araújo. Ele estendeu sua pesquisa à Escola Livre de Teatro de Santo André, com Luís Alberto de Abreu. Também o Galpão Cine Horto, abriga reflexão e prática sobre o tema em seus Oficinas e no Projeto 3 X 4. São todos multiplicadores da prática colaborativa, não como um sistema fechado, um método pronto e aplicável *in totum*, mas como um princípio de trabalho coletivo capaz de criar, de um tema, um espetáculo, respeitando-se as individualidades criadoras.

Os alunos e artistas que passam pelas experiências, aplicam-nas em seus grupos e nas salas de aula, devido ao inegável caráter pedagógico que tem o processo colaborativo. Esse caráter pode ser identificado em vários de seus aspectos. Talvez o primeiro deles seja o próprio coletivo criador, em oposição complementar ao individualismo. Ou seja, as individualidades são preservadas, mas em função do trabalho conjunto.

A pesquisa é outro importante aspecto pedagógico. O aluno/artista aprende a identificar e buscar conteúdos, dentro e fora de si mesmo, para a composição da cena. E aprende a se despojar desse material, na medida em que ele vira patrimônio do grupo.

Embora o diálogo tenha papel fundamental, o exercício improvisacional dentro do processo colaborativo coloca a experiência concreta num patamar anterior à discussão. Primeiro é preciso fazer e, depois, analisar o que foi feito. O olhar atento, o espírito crítico, a capacidade de avaliar são constantemente requisitados. Todos são instados a colaborar criativamente, a emitir opiniões, e as decisões sobre o trabalho são tiradas no consenso e não na imposição de um líder. Tais características fazem do processo colaborativo um meio eficiente de construção do espetáculo tanto quanto de formação do artista/indivíduo. Cada realidade vai pedir um tipo de abordagem do processo, como pôde ser visto nas três experiências estudadas nesse trabalho. O importante é que se tenha em mente que, em termos pedagógicos, o resultado deve ser apenas uma consequência.

Esse raciocínio remete, mais uma vez, a Walter Benjamin. Na palestra citada anteriormente, o filósofo condena o culto à obra-prima, à permanente alimentação do mercado com novos produtos culturais que não alteram em nada o quadro já constituído. Mesmo quando se trata de obras de aparente conteúdo revolucionário, faz-se delas objeto de consumo. Para Benjamin,

Ao autor que tenha pensado as condições de produção de hoje, nada há de estar mais distante do que esperar ou até mesmo desejar tais obras. O seu trabalho nunca há de ser apenas o trabalho em produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, um trabalho nos meios de produção. Em outras palavras: os seus produtos precisam ter, ao lado do seu caráter de obra e antes mesmo dele, uma função organizatória. (Benjamin, 1991, p. 197).

Ao artista-educador cabe oferecer condições a seus alunos para que vivenciem um processo que contém, em si, muitos dos objetivos a serem alcançados. Objetivos que superam aquele do possível espetáculo que estará nascendo no final. Porque quando o foco é a montagem, os esforços se dirigem a ela. Quando o foco é o processo, constrói-se não só a obra, mas a si mesmo – a obra é também resultado da auto-construção. O que se vê em cena não é fruto apenas de ensaios sobre um texto ou uma personagem, mas de uma vivência em grupo, um exercício de discussão, de autonomia. O artista-educador oferece instrumentos, desvenda a própria arte para que todos possam praticá-la e, com isso, desenvolvê-la cada vez mais. Walter Benjamin considera que o artista, além de compor seus trabalhos, deve ter um comportamento orientador, didático – se ele não ensina nada aos outros artistas, não ensina nada a ninguém:

É, portanto, decisivo que a produção tenha caráter modelar: em primeiro lugar, que possa ensinar os outros produtores a produzirem e, em segundo lugar, que possa colocar à disposição deles um aparelho melhorado. E esse aparelho será tanto melhor quanto mais consumidores ele levar para a produção: em suma, que ele seja capaz de fazer de leitores ou espectadores também colaboradores. (Benjamin, 1991, p. 197-198).

Nesse sentido, o trabalho em processo colaborativo apresenta-se como uma opção ao esquema tradicional de produção de teatro. Deixa de ser uma simples questão de contingência – dificuldades de sobrevivência individual, mercado selvagem, necessidade de auto-expressão – para alcançar uma posição de escolha consciente, com vistas a objetivos muito claros. Um trabalho que é, em alguns casos, mais do que algo possível de ser realizado efetiva e satisfatoriamente, uma meta a ser seguida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ANDERSEN, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: In: GENTILI, P. e SADER, E. (org.) *Pós-neoliberalismo : as polícias sociais e o estado democrático*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995. p. 9 – 23.

ANUÁRIO ARTES CÊNICAS DANÇA/TEATRO 1980. por Sílvia Fernandes Telesi e Linneu Moreira Dias. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de A. P. de Carvalho. Rio de Janeiro : Tecnoprint, [s.d.].

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Walter Benjamin : sociologia*. Org. e Trad. F. R. Kothe. São Paulo : Ática, 1991. p. 187-201.

_____. O narrador : considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. de M. P. V. Zurawski et al. São Paulo : Perspectiva, 2000.

BONASSI, Fernando. Apocalipse 1,11 – o processo do texto. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 61-64.

BRANDÃO, Carlos A. Leite. *Grupo Galpão : diário de montagem*. Belo Horizonte : UFMG, 2003. Livro 1 – Romeu e Julieta, livro 3 – Um Molière imaginário, livro 4 – Partido.

_____. *Grupo Galpão : 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte : O Grupo, 1999.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança : cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUARQUE, Cristovam. *Admirável mundo atual : dicionário pessoal dos horrores e esperanças do mundo globalizado*. São Paulo : Geração Editorial, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos : conflitos multiculturais da globalização*. Trad. de M.S. Dias e J. Rapp. 4.ed. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1999.

_____. *A socialização da arte : teoria e prática na América Latina*. Trad. de M. H. R. da Cunha e M. C. Q. M. Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARVALHO, Tânia. *Ney Latorraca : uma celebração*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 2004. (Coleção Aplauso. Série Especial)

CARVALHO, Sérgio de. A escrita cênica de O Paraíso Perdido. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 55-57.

CASÉ, Regina. Asdrúbal entrou para a história por olhar para o próprio umbigo. In: PEREIRA, H. Vaz. *Trate-me leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paydos, 1991.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem* : criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo : Perspectiva, 2002.

_____. *Work in process na cena contemporânea*. São Paulo : Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. O governo Cardoso e a “contra-reforma” do Estado brasileiro. In: *Contra a corrente* : ensaios sobre democracia e socialismo. São Paulo : Cortez, 2000. p. 119-124.

_____. A democratização como valor universal. In: *Contra a corrente* : ensaios sobre democracia e socialismo. São Paulo : Cortez, 2000. p. 125-149.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais : anos 70*. Campinas : Unicamp, 2000. (A)

_____. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 1996.

FERNANDES TELES, Sílvia, GUINSBURG, Jacó. O trombone do Asdrúbal e as atrações do Ornitórrinco; uma busca de linguagem no Brasil dos anos 70. In: *J. Guinsburg : diálogos sobre teatro*. São Paulo : Edusp, 1992. p. 25-34.

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo : Hucitec, 1988.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo : Perspectiva, 1990.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Trad. de E. Brandão. São Paulo : Global, 1985.

GRUPO DE TEATRO FORJA. *Pensão liberdade*. São Paulo : Hucitec, 1981.

_____. *Pesadelo*. São Paulo : Hucitec, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal trouxe o trombone* : memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LEITE, Luís Carlos, NICOLETE, Adélia. *Partida : Geração 80*. Santo André : 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, Jose, LIMA, Mariângela Alves de, PACHECO, Tânia. *Anos 70 : teatro*. Rio de Janeiro : Europa, 1979. p. 43-74.

_____. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: Carlinda Fragale Pate Nuñez et alii. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, c1994. 2v. p. 235-249.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5.ed. São Paulo : Cultrix, 1988.

MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: diário de montagem*. Belo Horizonte : UFMG, 2003. Livro 2: A rua da amargura.

NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu : até a última sílaba*. São Paulo : Imprensa Oficial, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. Neoliberalismo à brasileira. In: GENTILI, P. e SADER, E. (org.) *Pós-neoliberalismo : as políticas sociais e o estado democrático*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995. p. 24 - 28.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de M. L. Pereira et al. São Paulo : Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos : teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. de S. S. Coelho. São Paulo : Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Hamilton Vaz. O tempo de fazer uma criança. In: PEREIRA, H. Vaz. *Trate-me leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PETROBRÁS. *Grupo Galpão : imagens de uma história*. [s.l.], [c.2002]

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Trad. de A D. Nina. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Trad. de A. Cabral. São Paulo : Círculo do Livro, 1992.

RINALDI, Miriam. O que fazemos na sala de ensaio. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo : Publifolha, 2002. p. 45-54.

ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: *Prismas do teatro*. São Paulo : Perspectiva, 2000. p. 219-226.

_____. Individualismo e coletivismo. In: *Prismas do teatro*. São Paulo : Perspectiva, 2000. p. 213-217.

ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral : 1880 - 1980*. Trad. de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. de P. Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. de Andréa S. M. da Silva. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da criação*; Escola Livre de Teatro, 10 anos. Departamento de Cultura : 2000.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TRILOGIA BÍBLICA. São Paulo : Publifolha, 2002.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3.ed. atual. Santos : CONFENATA, 1981.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ANDRADE, Welington Wagner. *O livro de Jó, de Luís Alberto de Abreu*; mito e invenção dramática, 2000. 199 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

ARAÚJO (SILVA), Antonio Carlos de. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. 2003. 192f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BRITO, José Rubens da S. *Dos peões ao rei : o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999. 226f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COELHO, Sérgio Sálvia. *Um cão andaluz, ou a função do dramaturgista*. 2001. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COSTA, Felisberto Sabino da Costa. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. 3 v. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COSTA FILHO, José da. *Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. 2003. 410f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2. vol.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. *A criação literária e o jogo teatral*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LOPES, Elisabeth Silva. *A linguagem experimental do teatro brasileiro: anos 80*. 1992. 280 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. *Palavras em jogo. Textos literários e Teatro-Educação*. Tese de Livre-Docência apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1997.

RAMOS, Luiz Fernando. *Galizja: uma poética radical no teatro brasileiro*. 1988. 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

REWALD, Rubens A. *Caos/dramaturgia*. [1998]. 2 v. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Interpretação no Brasil : a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970/1971*. 1994. 228 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. *Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*. 2001. 153f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CRÍTICAS E ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

ABREU, Kil. Grupo Galpão ri da morte do teatro e retoma comédia musical. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar 2001.

ABREU, Luís Alberto de. Criação coletiva. *Revista E*. São Paulo, v.11, n. 7, p. 33-34, jan. 2005.

_____. Odisséia: doze passos de um processo de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

_____. A personagem contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v.1, n. 1, 61-67, jun. 2001.

_____. Processo colaborativo : relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

_____. A restauração da narrativa. *O pervejo*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 9, p. 115-125, 2000.

_____. A trajetória de um dramaturgo. *Comunicação & educação*. São Paulo, v. 3, n. 8, p. 90-95, jan-abr 1997.

ALVES, Júnia de C. M., VALENTE, Lúcia T. Caixa Postal 1500: ano 446 da era da deglutição do bispo Sardinha pelo Oficinão Galpão. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 20, n. 26, p 121-137, jan/jun 2000.

ANUNCIACÃO, Miguel. Cena 3 X 4 traz duas novas montagens. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 27 nov 2003.

_____. Companhias Luna Lunera e Maldita estréiam no Galpão. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 20 nov 2003.

_____. Divina comédia. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 28 nov 2000. Cultura, p. 1.

_____. Galpão faz da traição uma comédia musical. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 23 nov 2001. Cultura, p. 1.

- _____. Galpão traz “Cx Postal 1500” este mês. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 01 jan 2000.
- _____. Grupos têm autonomia. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 20 nov 2003.
- _____. Peça ‘Caixa Postal 1500’ volta hoje ao cartaz em BH. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 09 mar 2000.
- _____. Trem danado de bom. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 28 mar 2001. Cultura, p. 1.
- _____. Texto do espetáculo compartilha ficção e um tanto de confissão. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 1 dez 2001. Cultura.
- _____. Sobre a paternidade elegante. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 27 jan 2000. Cultura.
- ARAÚJO, Antonio. A cena da criação: voltam os grupos e surge uma nova dramaturgia. *Bravo*, São Paulo, v. 5, n. 49, p. 20-22, out. 2001.
- _____. E a carne se fez verbo. In: *Trilogia bíblica*. São Paulo : Publifolha, 2002. p. 81- 84.
- ARREGUY, Clara. Avanços na formação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte.
- _____. Um trem movido a desejo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 nov 2000.
- BARBOSA, Daniel. O teatro como um todo. *O Tempo*, Belo Horizonte, 17 nov 2003.
- BATAILLON, Michel. Une convience fluide at aléatoire. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 67, pp.39-41, jan-fev 1986.
- BAUNE , Jean, GROSJEAN, Bernard . Petites formes...grands enjeux. *Cahiers Pédagogiques*, n. 337, oct 1995, p. 47-49.
- BESNEHARD, Daniel. Une composante parmi d’autres. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, jan-fev 1986, n° 67, pp.48-51.
- BEZERRA, Valbene. ‘Um Trem Chamado Desejo’ na mostra Goiânia em Cena. *O popular*, Goiânia, 30 out 2001. Caderno 2, p. 3.
- BRANDÃO, Carlos A. Leite. Romeu e Julieta: o trabalho do dramaturg ao sabor do barroco mineiro. *Máscara*, Ribeirão Preto, v.2, n.2, p. 20-22, jun. 1993.
- CAMPOS, Paulo. Oficínio mostra sua evolução. *Pampulha*, Belo Horizonte, 8 a 14 abr 2000.
- CASSESE, Patrícia. Nove assinam o texto da peça. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 27 jan 2000.
- _____. Peça questiona se país tem mesmo o que comemorar. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 28 jan 2000.
- COELHO, Sérgio S. Peça expõe a trágica ética brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar 2003. Folha ilustrada, p. E4.

COSTA, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 3-24, 2000.

_____. Teatro contemporâneo : presença dividida e sentido em deriva. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 53-65, 2004.

DEL RIOS, Jefferson. Anos de urgência e ruptura. *Bravo*, São Paulo, v. 4, n. 42, p. 114-115, mar 2001.

_____. O ator volta para casa e diz bom dia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1980, p. 27.

DESGRANGES, Flávio. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 221-228, 2002.

DIÁRIO DO COMÉRCIO. “CXPostal 1500” estreia hoje no Galpão Cine Horto : espetáculo da oficina de atores narra o descobrimento. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 27 jan 2000.

DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 67, pp.8-12, jan-fev 1986.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v.1, n. 1, p. 69-79, jun. 2001.

_____. Notas sobre dramaturgia contemporânea. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v.8, n. 9, p. 25-38, 2000. B

_____. A violência do novo. *Bravo*, São Paulo, v. 5, n. 51, p. 134-139, dez. 2001.

FIÚZA, Marcelo. Galpão apresenta o fazer teatral sem hierarquias. *Magazine*, Belo Horizonte, 20 nov 2003.

FRANÇA, Francelino. Galpão mostra a loucura criativa do teatro. *Folha de Londrina / Folha do Paraná*, Londrina, 30 mar 2001. Folha 2.

FRANCO, Marcella. No bonde do Galpão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jan 2001.

GARCIA, Silvana. La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista. *Conjunto*, Havana, n.134, p. 24-28, oct–dic. 2004.

GRUPO GALPÃO : Histórico. *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 24-25, dez 2004.

GUIMARÃES, Pedro. História sob novo prisma. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 jan 2000.

GUZIK, Alberto. Os donos do palco. *Bravo*, São Paulo, v. 6, n. 64, p. 100-105, jan 2003.

HELIODORA, Bárbara. Uma peça deliciosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out 2001. Rio Show, p. 25

JORNAL DO COMÉRCIO. Galpão encena angústias de um grupo teatral. *Jornal do Comércio*, [s.l.], 27 set 2001.

LABAKI, Aimar. Dramaturgia paulista hoje. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 16, p 74-87, out-dez 2003.

LABAKI, Aimar, SAADI, Fátima e GARCIA, Silvana. Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo. (Entrevista com Luís Alberto de Abreu) *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 16, p 96-131, jan-abr 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. Trad. de Rachel Imanishi. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, n. 3, p 9-19, 2004.

LEMAHIEU, Daniel. Studio d'écriture: contre le vécu, l'opinion première, l'immédiateté non-aboutie. In: LEMAHIEU, Daniel. *Ateliers d'écriture dramatique*. Théâtre/Public, Gennevilliers, mai-juin 1991, n° 99, pp.33-36.

LIMA, Mariângela Alves de. Comicidade do 'Trem' fica a léguas da farsa. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 24 ago 2001. Caderno 2, p. 24.

_____. A crítica teatral. *Camarim*, São Paulo, v.8, n.34, p. 22-23, jan-fev-mar 2005.

_____. Falta alguma coisa nesse 'Umbigo'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez 2004. Caderno 2, p. D7.

_____. Fica faltando o melhor de Dostoievski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set 2004. Caderno 2, p. D8.

LINHARES, Carla L. Um olhar crítico sobre os 500 anos. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 08 mar 2000.

LUIZ, Macksen. Homenagem à resistência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar 2001.

MACEDO, César. Do teatro para o cinema. *Diário da tarde*, Belo Horizonte] 30 nov 2000. Caderno 2, p. 8.

MAGAZINE. Projeto Cena 3 X 4 encerra apresentações. *Magazine*, Belo Horizonte, 28 nov 2003.

MARINIS, Marco de. Repensar el texto dramático. *Conjunto*, Havana, n. 102, p 4-8, enero-jun 1996.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro : n. 100/101, p. 10-13, jan-jun 1984.

_____. El teatro brasileno en los ochenta. *Conjunto*, Havana, n. 72, p. 11-22, abr-jul. 1987.

MILARÉ, Sebastião. El teatro de la generación 90. *Conjunto*, Havana, n.134, p. 29-40, oct-dic. 2004.

MOREIRA, Eduardo da Luz. Grupo Galpão : uma história de desafios. *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 28, dez 2004.

MÜLLER, Heiner. Le nouveau crée sés propres règles. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 67, pp.32-37, jan-fev 1986.

NÉSPOLI, Beth. Encontro une grupos de 12 Estados. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez 2004. Caderno 2, p. D5.

_____. Festival de Curitiba destaca peças de criação coletiva. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar 2003. Caderno 2, p. D8.

_____. Grupo Galpão viaja no trem chamado desejo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov 2000.

_____. Uma forte idéia de julgamento e punição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out 1999. Caderno 2, p. D8.

OLIVEIRA, Michele. Galpão transforma ‘ossos do ofício’em comédia musical. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 9 ago 2001.

PAMPULHA. “CXPostal 1500” conta a história do Brasil. Belo Horizonte, 29 jan 2000 a 4 fev 2000.

PELÚCIO, Chico. Galpão Cine Horto : espaço de criação e incentivo ao trabalho em grupo. *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 3-5, dez 2004.

POLZONOFF JR, Paulo. Um trem chamado desejo. *Jornal do Estado*, Curitiba, 26 mar 2001. Cultura.

PRADO, Luis André do. Em boas companhias. *Bravo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p 98-102, ago 1998.

PROJETOS : Galpão Cine Horto. *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 6-7, dez 2004.

RAOUL-DAVIS, Michèle. Profession ‘dramaturge’. *Théâtre/Public*, Gennevilliers, nº 67, pp.4-6, jan-fev 1986.

REIS. Sérgio Rodrigo. Averso do avesso. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 nov 2000.

RIANI, Mônica. Galpão cheio de música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mar 2001. Caderno B.

RIO SHOW. Um grupo de teatro chamado Galpão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out 2001. Rio Show, p. 25

ROSENFELD, Anatol. Teatro ou televisão? : entrevista com Jorge Andrade. *Argumento*, Gennevilliers, v.1, n.2, p. 72-77, nov 1973.

SAADI, Fátima. A prática do dramaturg. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 15-24, jan 1999.

SAADI, Fátima, GUEDES, Antonio. Chico Pelúcio: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro. (Entrevista com Chico Pelúcio, com a colaboração de Yara de Novaes). *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 13, p 98-131,abr-jun 2002.

SANTOS, Valmir. Galpão apresenta fruto de oficina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar 2003. Folha ilustrada, p. E5.

SARRAZAC, Jean-Pierre. L’atelier d’écriture dramatique: um choeur d’”écrivants”. In LEMAHIEU, Daniel (org). *Ateliers d'écriture dramatique*. Théâtre/Public, Gennevilliers, mai-juin 1991, nº 99, pp.23-27.

SILVA, Regina H. Alves da. Cultura, globalização e o que mais... *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 37-42, dez 2004.

SLOWIK, Humberto. Homenagem musical ao teatro. *Gazeta do Povo*, [s.l.], 28 mar 2001.

_____. Mineiros do Galpão em registro musical. *Gazeta do Povo*, [s.l.], 25 mar 2001.

SOARES, Sandra. 'Trem Chamado Desejo' parece a vida do Galpão. *Jornal da tarde*, São Paulo, 9 ago 2001. São Paulo Variedades.

O TEMPO. Cx Postal 1500. Belo Horizonte, 10 mar 2000. (Box de divulgação)

TOLLER, Alessandro. Memórias do subsolo do Conchita. *Cadernos da ELT*, Santo André, v.1, n.0, p. 42-45, mar. 2003.

TOSCANO, Antonio Rogério. A Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André... *Subtexto*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 16-17, dez 2004.

VALE, Israel do. Galpão embarca teatro e cinema no mesmo trilho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov 2000. Folha ilustrada, p. E1.

WEINSTEIN, Mary. Grupo Galpão. *A tarde*, Salvador, 30 nov 2001.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

ABREU, Luís Alberto de. Por falar em desejo... *Programa do espetáculo Um trem chamado desejo*. Belo Horizonte : Grupo Galpão, 2000.

ANTUNES FILHO. Centro de pesquisa Teatral SESC Vila Nova, 1983. *Programa do espetáculo Nelson 2 Rodrigues*. São Paulo : SESC/CPT, [1983].

APONKÃLIPSE. Programa do espetáculo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1984.

COELHO, Sérgio. – Então mostra. *Programa do espetáculo Macbeth*. São Paulo : Editora Teatral, 1992.

FERNANDES, Sílvia. A poética do Apocalipse. *Programa do espetáculo Apocalipse 1, 11*. São Paulo : Teatro da Vertigem, [2000]. (C)

GOMES, Walderez Cardoso. Dramaturgia. *Programa do espetáculo Macbeth*. São Paulo : Editora Teatral, 1992.

LIMA, Mariângela Alves de. Todos os dons do teatro. *Programa do espetáculo Nelson 2 Rodrigues*. São Paulo : SESC/CPT, [1983].

_____. O reino das sombras. *Programa do espetáculo Nelson 2 Rodrigues*. São Paulo : SESC/CPT, [1983].

MILARÉ. Sebastião. Gilgamesh: a encenação. *Programa do espetáculo Gilgamesh*. São Paulo:

SESC/CPT, 1995.

PÁSSARO DO POENTE. *Programa do espetáculo*. São Paulo: Grupo de Arte Ponkã, [1987].

UM TREM CHAMADO DESEJO. Programa do espetáculo. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 2000.

ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS

ABREU, Kil. *Geração 80*. Crítica do espetáculo veiculada no 17º Festival de Teatro de São José dos Campos, 2002.

ABREU, Luís Alberto de. Entrevista realizada em 9 de janeiro de 2002.

_____. Entrevista realizada em 7 de fevereiro de 2005.

BACCI, Roberto. *Os nós por trás do teatro*. In: ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas. Belo Horizonte, 1998. CD-ROM.

CORAZZA, Ronnie. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2004.

CX POSTAL 1500. Gravação do espetáculo.

CYPRIANO, Fábio. (1999) Novo e antigo convivem no Thalia Theater.
<http://www.estado.com.br/edicao/pano/99/08/02/ca2527.html>

DEL PICCHIA, Lydia. Depoimento enviado por escrito em 8 de maio de 2005.

DESORDI, Neusa. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2004.

DIAS, Solange. Entrevista realizada em 7 de março de 2005.

DRAMATURGIAS. Evento promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, em 27 de novembro de 2002, tendo como tema a trajetória do Teatro da Vertigem. Participantes da mesa: Antonio Araújo, Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu, Fernando Bonassi e Miriam Rinaldi.

GALVÃO, Alexandre, MONTEIRO, Wladimir e DEL PICCHIA, Lydia. Depoimento concedido em 26 de abril de 2005.

LEHMANN Hans-Thies. Palestra realizada no Instituto Goethe de São Paulo nos dias 13 e 15 de setembro de 2003.

MOREIRA, Eduardo. Entrevista realizada em setembro de 2002.

PELÚCIO, Chico. Entrevista realizada em janeiro de 2003.

RÉGIS, Ana. Depoimentos concedidos por escrito em 2001.

SEMINÁRIO Teatro de Grupo 30 anos. São Paulo : Centro Cultural São Paulo, 2003. *Teatro de grupo: três décadas de experiências*. 27 maio.

UM TREM CHAMADO DESEJO. Gravação do espetáculo e do *workshop*.

www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904200306.htm - 30/09/2004.

www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39341.shtml - 30/09/04

AGRADECIMENTOS FINAIS

Durante três anos de trabalho, muitos professores e amigos contribuíram para que essa dissertação tomasse forma. A eles minha gratidão.

Alessandro Toller, Alex Moletta, Ana Domitila, Ana Régis, Anísio do CAC, Antonio Corrêa Neto, Antonio Valentim Lino, Carlos Alberto Bárbaro, Beatriz Radicchi, Professora Doutora Daisy Pires Noronha, Clayton Pereira, Elaine Pereira, Elaine Perli Bombicini, Professora Doutora Elizabeth Azevedo, Francine Ramos, Jefferson Dessordi, Ir. Theresinha Carvalho Castro, Professor Doutor Ismail Xavier, Joca Carvalho, Kil Abreu, Mara e Primo Gerbelli, Professora Doutora Maria Sílvia Betti, Professora Doutora Neyde Veneziano, Roberto Lima, Rodrigo Garcez, Sérgio Pires, Shea McCandless, Suzana Aragão, Umberto Magnani, Vanessa de Abreu McCandless.