

4.

## PROCESSO

*“Por que, justamente quando tentamos ultrapassar o conhecimento óbvio sobre o teatro, as palavras se negam a ser científicas, claras, esculpidas em definições? Por que se tornam líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, voam de uma metáfora a outra e não indicam diretamente e sem dúvida aquilo a que se referem?”*

Eugenio Barba, *A Canoa de Papel*.

*Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma idéia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.*

Hans-Ulrich Gumbrecht, *Produção de Presença*.

*“o próprio observador faz parte do objeto observado”*

Heidrun Olinto, *Memórias e Histórias Pessoais*

## VIII.

*“Digo muitas vezes que é fundamental na nossa solidão que nos reencontremos e que, quanto mais eu estou só, mais eu estou em comunhão com os outros, enquanto que na organização social, que é organização de funções, o homem nada mais é que sua função alienante.”*

Eugène Ionesco, *A Experiência Teatral*.

Solidão. Isolamento. Isolar o que está fora de mim para observar o que há somente dentro de mim. Observar o que há dentro de mim e encontrar o outro. Até que ponto é possível ser sem a relação com o outro?

Tenho uma grande paixão pelo século XX. Um século de muita dor e muita transformação. A imagem que me vem à cabeça é a de um homem amadurecendo, sofrendo sua adolescência, conhecendo-se e aprendendo a buscar seus caminhos.

Após apresentarmos *Réquiem de 45*, decidimos no Teatro Metaphora estudar parte da obra do dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904) e escolhemos, para esse estudo, suas quatro peças mais conhecidas: *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*. Nosso trabalho não pretendia uma pesquisa histórica, de gênero ou estética, nem tínhamos pretensões de invocar o grande nome Tchekhov. Não pretendíamos sequer uma montagem, mas uma nova pesquisa. *Réquiem* havia nos dado um mundo de informações densas, principalmente sobre as possibilidades de encenação. Ao mesmo tempo em que investigávamos pela primeira vez as ações físicas que construiriam nossos corpos cênicos, como pesquisa de linguagem, lidávamos com textos de Brecht, complexos e distanciados, nos quais a palavra pode ser ou representar, ou nada disso. Tratamos também de um tema muito distante de nós. Tudo isso nos dava uma sensação de amplitude vertiginosa e mantivemos um propósito bastante direcionado de investigação, para que não nos perdêssemos. Tchekhov foi uma escolha de propósito inverso, queríamos investigar a intimidade, nossa própria intimidade em relação ao mundo (enquanto pessoas) e em relação ao texto (enquanto sujeitos da ação).

Tchekhov era absolutamente crítico em relação às encenações de suas obras e confiou parte dela ao Teatro de Arte de Moscou, companhia teatral de Stanislavski<sup>1</sup>, por acreditar no trabalho do diretor em sua “busca pela verdade na interpretação”. Os dramas de Tchekhov tratavam de temas absolutamente pessoais, internos, psicológicos e, segundo Stanislavski:

“Para interpretar Tchekhov, é preciso antes de tudo escavar até atingir o seu veio aurífero, entregar-se ao poder do sentido de verdade que o distingue aos encantos de seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguirmos para uma linha espiritual das suas obras em direção às portas secretas da própria supra consciência artística. Ali, nas misteriosas oficinas da alma, cria-se o ‘clima tchekhoviano’, aquele recipiente que conserva todas as riquezas e valores invisíveis da alma tchekhoviana, que frequentemente não se prestam à conscientização.” (STANISLAVSKI, 1989: 305-306)

Queríamos nos aproximar dessas obras, conhecê-las e nos comunicar com ela: ler, sentir, perceber e, principalmente, descobrir o que surgiria desse diálogo, espontaneamente.

Observamos que algumas personagens, ou melhor, os questionamentos que moviam algumas personagens, se repetiam nestas diferentes obras. Começamos a investigar o que eram exatamente esses questionamentos e no que eles se aproximavam de nós, porque nos chamaram a atenção. Depois de algumas leituras, encontramos um primeiro ponto de interseção: eram conflitos inerentes às personagens mais jovens. Na realidade, algumas não tão jovens, mas que possuem forte relação com estas e revelam, por si, uma pulsação de entusiasmo, como, por exemplo, o médico Astrov, de *Tio Vânia*, o escritor Trigorin, de *A Gaivota*, e o general Verchinin, de *As Três Irmãs*. Os dramas destas personagens estão muito distantes das questões juvenis atuais, mas estas personagens são estranhamente muito parecidas conosco. Ânسيا de viver, de sentir, de ultrapassar barreiras que se materializam externamente, mas que são internas, barreiras pessoais que nos impedem de caminhar, e geram sentimentos contrários... inércia, apatia e tédio. As personagens jovens de Tchekhov vivem grandes tensões internas ao passo que as velhas são conformadas, acostumadas e apresentam uma espécie de “fortaleza” de sentimentos que se conflitam diretamente com a natureza juvenil. É uma oposição que se expressa entre o desejo de mudança e a certeza de que nada mudará.

---

<sup>1</sup> A relação entre a obra de Tchekhov e as encenações do Teatro de Arte de Moscou é narrada pelo próprio Stanislavski em seu livro *Minha Vida na Arte* (STANISLAVSKI, 1989: 300-322)

Tenho a sensação pessoal de que esse embate gerado entre os opostos, explicitado na “linha do tempo”, no decorrer do enredo, produz um paradoxo interno: os jovens se tornam velhos e os velhos, imortais (o que conserva certa juventude). Esta sensação tem relação com outro ponto que nos tocou profundamente nessas obras: o tempo. A linha mestra do enredo: a passagem do tempo. São conflitos que se esvaem, amores, impulsos, desejos, certezas: tudo submetido à ação do tempo parece reverter-se ou acentuar-se ao seu extremo oposto – o que, porém, não representa uma mudança, como linha evolutiva (um tempo que resolve, calmo, sábio e generoso), mas um ciclo, com passagens em diferentes pontos, que não muda nada, nem se encerra, impondo uma movimentação constante independente à nossa vontade, e nos comprime e nos impele. Essa sensação se justifica não apenas pela estrutura das obras, semelhante ao encadeamento tradicional das narrativas – introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho – que é representada ciclicamente (o desfecho é o retorno ao estado inicial das coisas, fim de tudo aquilo que se esperava mudar), como pelo conflito interno das próprias personagens com essa matriz temporal, essa ação do tempo, mais forte e determinante do que a vontade e os desejos próprios, que as relega a uma condição passiva, de inércia e tédio.

Sei que essas e outras questões são absolutamente representativas do momento em que Tchekhov escrevia seus dramas, que se referem a um modo de pensamento corrente, bastante influenciado pela psicanálise freudiana, pelo determinismo darwinista, etc., e que se espera de qualquer estudioso da literatura que as conheça profundamente. Entretanto, volto a frisar, nossas investigações não tinham esse caráter. Apesar de ainda ser comum no meio teatral uma necessidade de relação entre os conhecimentos históricos da literatura (visto que até o início do século XX, o teatro era essencialmente o texto)<sup>2</sup> e uma proposta de encenação, jamais nos sentimos obrigados a devotar esse pensamento. Não nos interessava localizar questões para lidar com um texto, mas descobrir nossas relações com essa matéria-prima, para encontrarmos-nos com essas personagens, buscando, desde o primeiro contato, uma relação dialógica.

As palavras de Tchekhov são simples, objetivas, cruas e para dizê-las precisamos nos encontrar com nossos próprios sentimentos, encontrar o impulso pessoal que vai gerar a ação, porque “falar” é uma ação muito forte e o que se diz é sempre a

---

<sup>2</sup> Essa questão será desenvolvida com mais detalhes no item XI deste capítulo.

borda de uma superfície precisamente moldada. Quando Macha, de *As Três Irmãs*, diz à Irina e Olga “Preciso confessar-me”, tanto o verbo “precisar” é de uma real necessidade do sujeito, quanto a ação de “confessar-se” é precisamente o desabafo e um ato de comunhão entre as três irmãs. O silêncio, por sua vez, possui a mesma força em direção contrária e, por isso, exige uma atenção especial sobre o corpo e seu vocabulário particular, para jogarmos com essas relações. Quando Stanislavski perguntava à Tchekhov sobre seus desejos para uma determinada peça, o dramaturgo respondia-lhe apenas: “Ouça uma coisa, eu escrevi, lá está tudo dito.” (STANISLAVSKI, 1989: 311)

O trabalho não se realizou àquela época, mas o tempo em que estivemos envolvidos com a obra do dramaturgo russo revelou-nos questões que se tornariam pontos fundamentais em nossos percursos investigativos (refiro-me especificamente a mim, Bruno Henríquez e Roberta Dittz – que seguimos trabalhando com teatro de pesquisa).

“Vivemos num mundo de sentimentos dissolvidos e sonhos interrompidos, onde a quantidade de informações a serem absorvidas ultrapassa a capacidade de compreensão. Um período marcado por transições, por mudanças sociais, culturais e tecnológicas. Em meio a tanta informação, tantas possibilidades e variáveis, o homem contemporâneo busca estruturar seus pensamentos, seus valores, suas idéias, sua vida, com a sensação de obter cada vez mais opções e cada vez menos tempo. Seguimos desse modo exercendo as nossas atividades cotidianas criando um automatismo na execução das funções diárias que prescinde tanto do questionamento às informações que nos chegam, quanto às nossas próprias atitudes. Devido a esse automatismo, as relações interpessoais entre os indivíduos passam a ser cada vez mais superficiais. Vivemos uma banalização do toque, do sexo, do olhar. Ausência de energia, de fisicalidade no contato com o mundo e com o outro. Então, na correria de nossas vidas, muitas vezes nos acomodamos e substituímos a perspectiva (como real percepção das coisas) pela expectativa (como imagem projetada). Nesses tempos turbulentos parece relevante voltar o nosso olhar ao momento concreto em que as relações humanas se estabelecem.

Ao pensar por esse viés, nos deparamos com a obra de Tchekhov, um material dramático rico e complexo, que nos dá infinitas possibilidades para a criação artística. Tchekhov é um gerador de tensões. Em sua dramaturgia, o estabelecimento de situações cotidianas é apenas parte de um enredo complexo. A própria noção de enredo se revela em sentido de nó, de entrecruzamento de linhas de vida. Suas personagens, objetos de um olhar analítico, freudiano, pulsam para fora das margens do texto e se encontram com a vida, nossas vidas. Tchekhov foi um homem de seu tempo. Um homem, em seu tempo. Encontramos um diálogo com esse homem, em nosso tempo. Muito além da escolha de uma obra, que é apenas um dos elementos cênicos na criação teatral, buscamos as palavras que nos revelam, que nos dizem sobre os outros aquilo que percebemos ter em nós mesmos. E, assim, as relações se estabelecem mais complexas

O universo tchekhoviano nos oferece uma imagem metafórica da sociedade contemporânea, marcada pela inércia e pela falta de perspectiva. Tchekhov trata de medos e angústias, incompreensão e indecisão, trata de um presente que teima em ser

lacuna entre passado e futuro, males da contemporaneidade: solidão, necessidade de mudança, eterna busca, fracasso nas escolhas, dificuldade na relação com o outro e com o tempo. Encontramos na obra do autor russo material suficiente para um desdobramento de questões vivas, que, lançadas em jogo cênico, funcionam como impulso interno para a ação.”

Este fragmento de texto é parte do projeto de cena apresentado à Unirio, no final de 2010, para a seleção de alunos do curso de direção teatral. Bruno Henriques escolheu uma cena de *As Três Irmãs* para dirigir e chamou a mim, Roberta Ditz e uma colega do curso de Interpretação da mesma universidade, Débora de Magalhães, para atuarmos. A proposta de encenação foi elaborada a partir de nossas anteriores investigações sobre a dramaturgia tchekhoviana e com o especial intuito de redescobrir nossos desejos pessoais em relação a sua obra.

Nosso grupo de pesquisa, Teatro Metaphora, desfez-se no início de 2009, quando Bruno, Roberta e eu nos mudamos para o Rio de Janeiro. Bruno havia passado para a graduação em Interpretação na Unirio, Roberta estava no segundo ano de Astronomia e eu começava o mestrado na PUC-Rio. Na verdade, desde a montagem de *Réquiem de 45*, algumas coisas foram enfraquecendo o grupo. Éramos oito pessoas, nem todos com experiência em teatro, mas todos alunos da Cia. VIDA de Teatro e Dança. Éramos amigos também e nos juntamos, como eu disse anteriormente, para estudar e experimentar livremente alguns exercícios de criação. Entretanto, quando decidimos montar o espetáculo, questões práticas de responsabilidades e compromissos pessoais naturalmente começaram a emergir. Todos estavam bastante envolvidos e comprometidos com o trabalho, mas na medida em que a obra foi se configurando, e nossa pesquisa avançando, cada um de nós ia respondendo de forma diferente. Acredito que, esteticamente, conseguimos estabelecer um equilíbrio limiar na linguagem que se sustentou “bambamente” durante o curto período de apresentações; mas, passado o calor das satisfações momentâneas, começamos a investigar nossos próprios desejos e disponibilidades para ir além daquilo que se estabelece como limite.

Tchekhov nos colocou diante de novas questões e, novamente cada um foi respondendo à sua maneira. Quero dizer, é claro que isso é o que se espera das pessoas enquanto seres diferentes que são, entretanto, quando se trata de um coletivo (e teatro é coletivo), não é o “um” quem cria sozinho; ele cria em relação. Se não entendemos essa relação, ficamos individualmente discutindo a criação. Foi o que aconteceu. Éramos

(não sei se o verbo já pode ser usado no passado) muito imaturos para lidar com essas diferenças a fim de respeitá-las e absorvê-las. Na verdade, éramos um grupo de nada discutindo coisa alguma. Ninguém estava errado, apenas nossas expectativas e disponibilidades eram diferentes e ninguém estava disposto a se esforçar para mudar.

Em qualquer organização social, sempre há os que se colocam como responsáveis pelo seu trabalho e os que esperam que lhes digam o que se deve fazer. Ambas as posições são corretas, se variamos a forma de organização. Quando esta, porém, ainda está *em formação*, uma condição movediça por natureza, é necessária a *disposição*, o realocar-se de acordo com as diferentes circunstâncias para encontrar-se. A questão é que desejávamos ser um grupo, estabelecer uma comunicação pessoal, para encontrar uma linguagem comum, mas ninguém estava suficientemente disposto para buscar isso e quando se trabalha em teatro, que, como disse há pouco, é essencialmente uma criação coletiva, a predisposição pessoal interfere diretamente nos caminhos do grupo. É preciso sair de si mesmo para encontrar o outro e, ao encontrar o outro, olhar para dentro de si. Naquele momento eu não tinha a menor idéia do quanto isso seria importante no decorrer da vida.

## IX.

*“A palavra chave do teatro de grupo está naquilo que gera e frutifica: continuidade de constituição, de formação, de criação, produção e circulação. Se este critério não contempla a maior parte dos grupos atuais, certamente não será porque ele é muito restrito, mas porque os ‘grupos’ se flexibilizaram demais às circunstâncias.”*

Rosyane Trotta, *Autoralidade, grupo e encenação*.

Entrei para o mestrado com o intuito de pesquisar o trabalho da Armazém Cia. de Teatro. Depois de assistir a *A Caminho de Casa* (2004), espetáculo ao qual me referi no primeiro capítulo desta dissertação, passei a acompanhar o trabalho do grupo com especial interesse. Eu havia conversado com a professora Daniela Beccaccia Versiani, que fora minha professora na graduação e ela me disse que eu poderia desenvolver um projeto de pesquisa em teatro mesmo estando ligada ao departamento de Letras. Fiz a

prova para a Pontifícia Universidade Católica do RJ e, depois de passar, Daniela aceitou orientar minha pesquisa.

A Armazém Companhia de Teatro está sediada na cidade do Rio de Janeiro desde 1998, mas iniciou sua trajetória em 1987, em Londrina (PR). A heterogeneidade dramaturgica do grupo é marcante e revela uma minuciosa pesquisa de linguagem acerca dos limites e possibilidades da encenação, concentrada nas diferentes abordagens do texto teatral.

Dentre os espetáculos realizados pelo grupo, encontram-se seis encenações do repertório teatral consagrado: *A Tempestade* (1994), de William Shakespeare; *Édipo* (1995), de Sófocles; *Out Cry* (1997), de Tennessee Williams; *Esperando Godot* (1998), de Samuel Beckett; *Toda Nudez será Castigada* (2005), de Nelson Rodrigues; *Mãe Coragem e seus filhos* (2007), de Bertold Brecht – seis adaptações/colagens de distintos gêneros textuais, como a poesia e a narrativa, além do próprio gênero dramático: *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte* (1987), baseada na peça *Our Town*, de Thornton Wilder; *Périplo, o ideograma da obsessão* (1988), colagens de fragmentos da obra de Oswald de Andrade; *A Construção do Olhar* (1990), outra colagem de fragmentos, dessa vez, de Shakespeare (*Hamlet* e *Macbeth*); *Alabastro* (1991) livre adaptação do romance *Salomé*, de Oscar Wilde; *A Ratoeira é o Gato* (1993), colagem de textos de Michel de Ghelderode, com incursões por peças de Heiner Müller e algumas outras referências; *Alice através do espelho* (1999), baseada nos contos sobre a personagem Alice, de Lewis Carroll – e sete dramaturgias próprias assinadas por seu diretor Paulo de Moraes e o poeta Maurício Arruda de Mendonça: *Sob o sol em meu leito após a água* (1997), narrativa teatral a partir de contos folclóricos, mitos populares e outras fontes; *Da Arte de Subir em Telhados* (2001); *Pessoas Invisíveis* (2002), inspirada na obra em quadrinhos de Will Eisner; *Casca de Noz* (2003), inspirada n'As *Cosmicômicas*, de Ítalo Calvino; *A Caminho de Casa* (2004); *A Inveja dos Anjos* (2008) e o recente espetáculo *Antes da Coisa Toda Começar* (2010).<sup>3</sup>

Durante todo o primeiro ano de estudos, dediquei-me a investigar os processos de formação, produção e recepção do grupo ao mesmo tempo em que acompanhava os cursos de Teorias Contemporâneas da Literatura (ministrados pelas professoras Heidrun Olinto e Daniela Beccaccia Versiani), História da Literatura (professora Marília Rothier

<sup>3</sup> A trajetória de espetáculos, bem como as especificações sobre cada um deles, encontra-se no livro *Espirais: 1987-2007* (2008).



Cardoso), Literatura Brasileira (professor Karl Erik Schoollhammer), entre outros. As perspectivas no âmbito dos estudos literários foram permeando minhas leituras do material que fui reunindo sobre o Armazém. Dentre esse material, passei a concentrar-me basicamente sobre o que o grupo intitulou “Projeto Memória”, que consistia em três DVD’s de espetáculos – *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), *Pessoas Invisíveis* (2003) e *Alice Através do Espelho* (2004); um livro de imagens sobre a trajetória do grupo, com três ensaios críticos – *Para Ver com Olhos Livres* (2003); o livro biográfico da companhia *Espirais: 1987-2007* (2008) e recentemente o DVD do espetáculo *Inveja dos Anjos* (2009).<sup>4</sup>

O projeto, segundo Paulo de Moraes, diretor da companhia, é uma forma de contar sua história e inseri-la no panorama do teatro brasileiro contemporâneo, como “pequena contribuição à preservação da história teatral do país” (LOSNAK, MENDONÇA e MORAES, 2008: 13). Entretanto, o projeto se desdobra ainda como fortalecimento da linguagem teatral do grupo ao falar sobre os processos de construção das obras (tanto nos livros quanto nos *extras* dos DVDs) e agregar aos relatos pessoais, críticas e comentários de pessoas importantes no cenário e na pesquisa teatral contemporâneos. Esta estratégia aponta para um processo cada vez mais comum na produção de conhecimento teatral, no qual, buscando embasamentos teóricos e suporte crítico, os artistas produzem o próprio alicerce reflexivo sobre sua obra.

O propósito de trabalho sobre o “Projeto Memória” veio basicamente em função de duas questões: primeiro, que estratégias são empreendidas para a manutenção de um grupo que permita a continuidade de suas pesquisas e possibilite a construção de uma identidade coletiva; segundo, como lidar com a nova demanda de produção de conhecimento em teatro realizada por grupos consolidados, como o Armazém, que se estendem para além dos limites do palco ao contar sua própria história e justificar seus próprios métodos e criações.

## X.

*“A memória viva encontra-se sufocada sob essas fórmulas e esses sujeitos coletivos. Perde-se o sentido da presença irreduzível e cheia de contrastes de homens e mulheres, que,*

---

<sup>4</sup> Os dados completos do “Projeto Memória” constam nas Referências Bibliográficas.

*socializando suas necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsões, e até o próprio egoísmo e solidão, inventaram o sentido do teatro, construíram, peça por peça, a geografia mental e a história na qual navegam nossos barquinhos teatrais. Esses homens e essas mulheres são o nosso verdadeiro passado, nossas grandes realizações históricas.”*

Eugenio Barba, *A Canoa de Papel*.

Este fragmento é um breve ensaio de algumas questões de historiografia acerca da cena contemporânea, observadas a partir da trajetória da Armazém Companhia de Teatro.

A busca por novas formas de relação entre os diversos elementos da encenação teatral focada, tanto nos limites e possibilidades de diferentes linguagens, como nos processos de apropriação das mesmas para a construção de uma obra, tem se apresentado cada vez mais evidente e incisiva por parte de companhias teatrais que se fortalecem no trabalho de pesquisa. Entretanto, mais do que resultados finais apresentados a um público, o que se encontra nos palcos contemporâneos são mostras de um processo contínuo de renovação, inovação, redescoberta e invenção. A Armazém Companhia de Teatro autodenomina sua trajetória em “espiral” – numa provocação ao tempo e ao espaço - coerente ao seu próprio desenvolvimento. Para o registro desse percurso, o grupo se amplia em meios de comunicação “além palco”: literatura, imagem e vídeo. Diante dessa expansão de linguagens e meios, a proposta deste trabalho se configura em uma reflexão sobre os desafios teóricos do historiador da cena dramática na contemporaneidade.

Considero este fragmento uma primeira tentativa de elaboração e reflexão de questões que devem ser pensadas com certo cuidado e muita atenção em virtude do complexo sistema que as permeia e por se situarem num tempo e espaço marcados pela dinâmica mobilidade de relações. Trata-se da construção de uma identidade coletiva (uma companhia de teatro e a sua linguagem estética) em diálogo com a sua contemporaneidade artística e social. E no desejo de dar conta dessas questões em uma perspectiva de tons historiográficos, elaboro minhas reflexões acerca da cena dramática carioca contemporânea, através da Armazém Companhia de Teatro, tendo como ponto de partida as relações entre produção e recepção da obra, em geral, desta companhia. Tal observação, apoiada em uma matriz teórica literária, não provém de uma relação

natural entre teatro e literatura (relação esta, inclusive, bastante questionada nas últimas décadas), mas sim da abertura que os estudos recepcionais desde 1960<sup>5</sup>, proporcionaram para uma leitura diferencial da história, em geral.

A proposta estética de companhias contemporâneas apoiadas no trabalho de pesquisa invoca ainda uma arte que se faça consciente de suas possibilidades, limites e relações sociais, impondo assim uma reflexão que abarque não apenas seu coletivo criativo enquanto “coletivo” (não a crítica que cita diferentes artistas envolvidos na produção), quanto a recepção dessa arte, porque é assim que ela se faz: na ampla e intermediada relação produção/recepção.

Dentre muitos fatos interessantes no percurso de mais de 20 anos da Armazém Companhia de Teatro, considero importante destacar alguns para o encaminhamento das reflexões propostas.

O primeiro espetáculo concebido na trajetória da companhia foi realizado a partir de uma oficina para os alunos do Colégio Delta, em Londrina. Paulo de Moraes, que era ator integrante do Grupo Delta e estudante de jornalismo experimentando o trabalho de direção, a pedido de seu diretor José Antônio Teodoro, assumiu a oficina e montou uma livre adaptação da peça *Nossa Cidade* (*Our Town*, 1938) de Thornton Wilder, que recebeu o título *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte*, e o grupo (“que ainda nem se sabia grupo”, como diz Paulo) denominou-se “Companhia Dramática Bombom pra quê se pirulito tem pauzinho pra se chupar”. No livro mencionado (*Espirais*, 2008), registra-se uma crítica de Nelson Sato sobre esse trabalho inaugural da companhia, que foi publicada na *Revista Roteiro*, de Londrina (Dezembro de 1987), da qual segue abaixo um trecho:

Tocar em imagens sublimes de nossas vidas é tocar esse olhar guardado para sempre na gaveta, junto com um caderno amarelado cheio de versos. Em “Amarcord”, Fellini resgatava esse olhar e revelava os fulgores de sua infância e adolescência, deixando impressões digitais em nossa alma. Há uma peça de teatro circulando por algumas cidades próximas a Londrina que saiu de umas dessas gavetas embaladas pelo frescor da inocência. Trata-se de *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte*. (LOSNAK, MENDONÇA e MORAES, 2008:16)

---

<sup>5</sup> Refiro-me aqui especificamente à teoria da recepção de Hans-Robert Jauss, explicitada no ensaio *História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994). Mais adiante retomo a questão.

Note-se que se trata de um comentário crítico de quem, de fato, assistiu ao espetáculo. Tal observação seria desnecessária não fosse tão escassa a circulação de textos sobre teatro em jornais e revistas que se refiram a grupos iniciantes. A dificuldade que os produtores teatrais enfrentam para conseguir espaço na mídia é muito grande. Isso significa que conseguir um depoimento crítico favorável em uma estréia – mais adiante Sato ainda complementa: “Quem assistiu, presenciou a uma das exhibições de *mise-en-scène* mais ricas realizadas em palcos locais por iniciantes” (LOSNAK, MENDONÇA e MORAES, 2008: 19) – é, de fato, uma proeza conquistada no sistema teatral. Vale ainda lembrar que Londrina, apesar de não ser considerada um pólo cultural como Rio de Janeiro e São Paulo, concentra uma atividade cênica intensa, possuindo curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual (UEL) e produzindo inclusive um dos festivais de maior referência no teatro brasileiro, FILO (Festival Internacional de Londrina), o que intensifica a produção artística e limita o acesso à mídia por grupos iniciantes.

Não me refiro a esse fato para ressaltar simplesmente as muitas qualidades das propostas estéticas do Armazém, que são dignas de menção, mas à época provavelmente se encontravam ainda embrionárias, mas para considerar que é impossível pensar uma história teatral sem levar em consideração as relações concretas entre produção e recepção. Na época, um grupo de jovens, buscando um caminho no teatro, liderado por outro jovem que “experimentava” o trabalho de direção, conquistou uma visibilidade através da recepção calorosa de um jornalista. A sustentabilidade de um grupo teatral depende, mais do que qualquer outra arte, do público, que por sua vez só pode ser atraído pelos canais intermediários entre a produção artística e ele mesmo.

No artigo *Literatura/ Cultura/ Ficções Reais*, a pesquisadora Heidrun Olinto (PUC-Rio), ao refletir sobre os sistemas culturais, considera que “à mídia – em sua forma escrita, na imagem, no teatro, na fotografia, no cinema e nos sistemas eletrônicos de dados – cabe neste processo um papel central, porque é ela que produz e distribui, simultaneamente, a semântica cultural das sociedades.” (2003: 78). Isto nos faz atentar para complexidade na qual estão envolvidos os processos artísticos e no grau de reflexão acerca dessas questões existente na produção de conhecimento das artes cênicas com suas abordagens teóricas majoritariamente estéticas, e o papel que estas exercem também enquanto “ciências da cultura”.

Outro fato interessante a ser observado é que a companhia, depois de 6 anos em Londrina, já com seu 5º espetáculo encenado, com muitas críticas valorosas e algumas premiações conquistadas, resolveu expandir seu eixo de veiculação, tentando uma temporada no Rio de Janeiro. O grupo logo percebeu que estava diante de uma realidade teatral muito diversa, não tão favorável quanto a cidade paranaense. Sabe-se que o Rio de Janeiro é naturalmente seletivo, em função da quantidade de produções teatrais cariocas e até mesmo de outros estados que se deslocam para lá (como o caso do Armazém), entretanto, o que chama a atenção nesse fato é, segundo Paulo de Moraes, como ocorreu a recepção do grupo na cidade por parte das administrações dos teatros:

Fiz uma viagem ao Rio, com um dossiê sobre a montagem e algumas fitas VHS debaixo do braço, para tentar a tão sonhada temporada carioca. Visitei todos os teatros públicos da cidade, tentando conversar com os diretores artísticos e mostrar o trabalho. Fiquei dias na cidade, mas não consegui ser recebido por ninguém. O dinheiro estava no fim (sempre estava no fim), precisava voltar a Londrina. Como ninguém me recebia mesmo, resolvi fazer uma carta razoavelmente agressiva e arrogante, falando maravilhas do espetáculo e do grupo e o esquívoco que seria não nos oferecer um espaço. Queria ver se assim conseguia convencer a alguém a, pelo menos, assistir àquela fita com 15 minutos da peça. Nunca soube se a carta teve alguma importância, mas o fato é que Lolly Nunes – que na época dirigia o Teatro Glaucio Gil – gentilmente convidou o grupo para a primeira temporada no Rio de Janeiro. (LOSNAK, MENDONÇA e MORAES, 2008:10)

Quando menciono, por vezes repetidamente, as “relações de produção e recepção”, não estou tratando de dois pontos distantes um do outro e que possuem um fio condutor de via única e unilateral, como muitas vezes são tratadas tais relações na teoria da literatura. Hans Robert Jauss em sua proposta estética recepcional apresentada na aula inaugural de 1967, na Universidade de Constança (JAUSS, 1994), salienta a importância de se considerar nos estudos históricos da literatura a recepção das obras em relação com os seus contextos de produção. Ele já compreendia naquela época que a literatura não se faz em si mesma enquanto produção, mas que uma realidade histórica interfere fundamentalmente no processo de “sobrevivência” de uma obra. Desde então, muitos estudos começaram a ser realizados no intuito de rever essas condições, tratando-as, porém, muitas vezes, como apenas um deslocamento de olhar na observação de um processo. Não digo que isso tenha sido improdutivo ou errôneo, de modo algum, muito menos que a proposta de Jauss seja limitada, apenas considero que atualmente é necessário compreender que tais relações são permeadas e constituídas por

um complexo sistema não único, não unilateral, mas talvez “rizomático”, apropriando-me da noção de Deleuze (1995: 11-37), em que não apenas as condições de produção ou recepção dêem conta de explicar a sustentabilidade de uma obra em seu contexto social. Na complexa rede formada por esse sistema (aqui penso ainda sem muito aprofundamento nas teorias construtivistas propostas pela ciência da literatura empírica – via sobretudo o teórico da literatura alemão Siegfried J. Schmidt – como um ponto de continuidade para a leitura dessa contemporaneidade cênica) são muitos os agentes intermediários e os agenciamentos realizados que não podem, de maneira alguma, ser descartados por quem deseja lançar um olhar atento às questões de historiografia. Se Siegfried Schmidt (1989: 53-59) já aborda a noção de “agentes” para a leitura do sistema literário, ao tratarmos de historiografia teatral, menos ainda poderíamos descartar tal noção, por razões absolutamente concretas que podem ser observadas nesses dois simples relatos extraídos da biografia do grupo.<sup>6</sup>

A Armazém Companhia de Teatro desenvolve um trabalho de composição cênica que muitos teóricos da pós-modernidade considerariam como “pós-moderno”. Por influência teórica do pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann (*Teatro Pós-Dramático*, 2007), atualmente há referências ao termo “pós-dramático”. Cheguei a investigar por algum tempo as questões relativas à terminologia proposta por Lehmann, mas não saberia localizar o trabalho do Armazém diante dos critérios do pesquisador alemão. Opto por uma referência mais simples ao teatro contemporâneo dedicado à pesquisa e o que interessa para esta reflexão é a rápida observação de alguns elementos concretos percebidos na estrutura cênica destes grupos de pesquisa.

São trabalhos que se desenvolvem em uma linha não tradicional do teatro e que contemplam, entre tantas outras minúcias, a ruptura com as convenções do texto dramático (donde vem a proposta de Lehmann para tal designação). São obras construídas a partir de textos narrativos, poéticos, desconstruções dramáticas ou até mesmo sem texto verbal (o que resultou inclusive termos como “teatro-dança”, “dramaturgia visual”, “teatro de cenografia” – cf. LEHMANN, 2007: 47). No caso específico do Armazém Companhia de Teatro, a palavra não é em si dispensada: ao contrário, muitas dramaturgias da companhia são construídas mesmo com este enfoque

---

<sup>6</sup> A noção de agentes e sistemas literários é amplamente discutida por Siegfried J. Schmidt em seu texto “Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista” (In: OLINTO, 1989).

temático (*A Inveja dos Anjos* – 2008, por exemplo). Entretanto, o que é peculiar a esse trabalho de pesquisa cênica é uso do texto verbal não mais como o direcionador da encenação. O texto pronunciado é um entre tantos outros elementos que compõem a cena, assim como a luz, o som, uma música, o olhar, a respiração do ator.

Parece óbvio falar dessas estruturas estéticas e imaginá-las, principalmente desde 1960, quando as teorias de arte passaram a exercer grande influência sob a prática; como se não fosse nenhuma descoberta da pólvora a encenação ser entendida como uma composição de vários elementos e não apenas o texto. Entretanto não o é. Pode-se afirmar com segurança que a realidade cênica contemporânea apenas recentemente (1980-1990) começou a apresentar trabalhos consistentes que aliassem a teoria (enquanto processo investigativo abstrato) à prática, para tratar especificamente do Brasil. E mencionar esse dado teórico-prático é de suma importância porque os trabalhos apresentados com maior consistência resultam, a meu ver, de um elaborado processo coletivo de criação sustentado apenas por companhias sólidas e duradouras. Refiro-me diretamente à persistência na busca de uma construção estética e ao tempo de trabalho em conjunto. O que pretendo dizer, mais objetivamente, é que ao se falar em atualidade cênica, momento histórico do teatro, contemporaneidade, exige-se uma aguda atenção sobre questões que não se encontram apenas nas margens de uma obra ou duas... talvez três, quatro. São questões que sofrem interferência direta do tempo e do espaço nos quais atuam tais coletivos artísticos, porque envolvem limites e possibilidades que se encontram na intrínseca relação entre produção e recepção. O que, no meu entendimento, deve ser matéria para reflexão é como se inscreve esteticamente a história de um teatro que se constrói em função de uma história vivida.

Enquanto no âmbito acadêmico essas questões são objeto para reflexão, algumas dessas companhias de teatro, poucas, têm conseguido construir e contar a sua própria história. Não tenho pretensão de analisar cada uma delas, suas condições de produção e recepção, conteúdos e estruturas, o que certamente sugere uma grande pesquisa e requer um aprofundamento teórico. Apenas ressalto que tal recurso tem se tornado gradativamente também uma ferramenta fundamental para a consagração histórica dos grupos teatrais, como no caso da Armazém Companhia de Teatro e o seu “Projeto Memória”.

**XI.**

*“Como preservar a própria dignidade, na vida e no teatro, quando se luta não só contra os seus próprios demônios, mas também contra as forças obscuras e tangíveis que existem no exterior?”*

Eugênio Barba, *A Canoa de Papel*.

As questões levantadas no fragmento acima partiram ainda de uma observação paralela entre os rumos das pesquisas em literatura e em teatro, desde o início do século XX (quando começou, de fato, a haver uma produção de conhecimento sobre teatro). O percurso teórico teatral tende a apoiar-se num repertório comum às ciências literárias e sociais. Em parte, esse apoio tem sua razão de ser em função do teatro tratar-se de uma arte estritamente social e até pouco tempo essencialmente literária (considerar a predominância do texto sobre a encenação). Por outro lado, prevalece o desejo de uma autonomia artística por parte de encenadores e grupos que se dedicam às pesquisas de linguagem cênica e metodologia de trabalho.

Até o final do século XIX, havia uma divisão bastante comum: de um lado, os artistas do teatro, “fazedores” do espetáculo, profissionais da arte (no sentido de viverem dela), e, do outro lado, pensadores, filósofos, críticos, que tomavam a obra teatral (entenda-se, no geral, o texto) como objeto de reflexão. Tal realidade não era exclusiva da arte teatral, ao contrário: em outros campos artísticos (artes plásticas e literatura, por exemplo) a mesma divisão ocorria, visto que a questão era antes o próprio modo de pensamento predominantemente dicotômico, que separava arte e ciência, ação e reflexão e, mais profundamente, corpo e mente. Esse modo de observação do mundo, influenciado pelo pensamento de René Descartes (1596-1650), considerava sobretudo a separação entre sujeito e objeto, sendo “sujeito” aquele que possui a racionalidade: *“cogito ergo sum”*. Diante dessa configuração cartesiana, o pensamento, a reflexão, a ciência e a mente (espírito) sobrepunham-se à arte (enquanto prática), à ação e ao corpo, por estes pólos serem essencialmente vistos como objetos (matéria). Otávio Leonídio, doutor em História Social da Cultura (PUC-Rio), ao comentar a recém lançada tradução



do livro de Hans-Ulrich Gumbrecht, *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*<sup>7</sup>, faz a seguinte consideração:

“Tomado por uma irrefreável confiança nas potencialidades da razão, o sujeito moderno – o sujeito do cogito cartesiano – não se limitou a ir ao mundo em busca de objetos afeitos ao conhecimento: julgou pertinente transformar o mundo e suas coisas em objeto. Um objeto a ser constantemente inteligido e interpretado, e do qual ele próprio, o sujeito cognoscente moderno (cada vez mais desencarnado e reduzido à condição de produtor de sentido), estava por força dos protocolos dessa nova relação, apartado” (GUMBRECHT, 2010: contracapa)

Em se tratando da problemática especificamente no campo de conhecimento teatral, Gilberto Icle (UFRGS) considera ainda que:

“A incompatibilidade da arte em geral com os critérios cartesianos da pesquisa só começa a ser rompida quando a pesquisa começa a admitir o abalo nas referências clássicas da objetividade aceitando o pesquisador como observador e objeto do conhecimento produzido, e das múltiplas relações entre esse e o conhecimento.” (ICLE, 2006: XVIII)

No início do século XX, porém, houve uma grande mudança nesse quadro. Podemos dizer que uma “tomada de consciência” por parte de alguns artistas envolvidos no “fazer teatral” impulsionou essa transformação. Obviamente não estamos falando apenas de um “despertar” do pensamento no meio artístico, mas ainda, e talvez sobretudo, de condições sócio-econômicas que permitiram essa mudança de direção. Além do advento da luz elétrica que permitiu uma ultrapassagem dos limites da encenação, novos espaços teatrais e escolas foram fundados e administrados pelos novos encenadores (a noção de encenação será tratada mais adiante). É o caso de Stanislavski e Dantchenko e o Teatro de Arte de Moscou, Antoine e o *Théâtre Libre*, Copeau e o *Théâtre du Vieux-Colombier*, para citar alguns exemplos.

As condições materiais e a crescente autonomia intelectual por parte dos artistas teatrais demandaram uma nova produção de conhecimento acerca da arte cênica: Constantin Stanislavski é o primeiro encenador a elaborar um percurso investigativo – e sistematizado – sobre a arte do ator; Antoine divulga suas idéias sobre encenação e representação através de folhetos e artigos em revistas; Adolphe Appia publica seu

---

<sup>7</sup> Hans-Ulrich Gumbrecht, professor de história e filosofia da Universidade de Stanford (EUA), refletiu amplamente sobre as questões relativas ao pensamento moderno com o enfoque sobre os estudos literários e vem a ser uma grande referência para as pesquisas que tenham por objetivo investigar os caminhos dessa transformação.

ensaio *La mise-en-scène du drame wagnérien*, em 1895 e Gordon Craig, *De l'art du Théâtre*, em 1905 (os dois se tornam referências fundamentais para o teatro de 1950-1960); Jacques Copeau, além de ator e encenador, torna-se um crítico e teórico proeminente na França (sendo também referência a partir da metade do séc. XX). Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral*, sintetiza:

“as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de outra coisa) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: as descobertas dos recursos da iluminação elétrica.” (ROUBINE, 1982: 22)

Por outro lado, a recém surgida noção de “encenação” estabeleceu ainda uma nova configuração de funções no “fazer” teatral e a figura do diretor, até então limitada a indicar as posições e trajetos cênicos, foi fator fundamental nessa “tomada de posição”. O encenador assume o papel de mediador entre o texto e a construção cênica, ganhando não apenas voz dentro do processo teórico-prático, como se responsabilizando pela assinatura da obra cênica. Vale ressaltar que, diante de uma tradição filosófica e literária de observação da obra de arte, que privilegiava o texto à encenação, essa nova figura que assina uma obra além do dramaturgo precisa ter um embasamento muito claro, no mínimo para si mesmo, de suas leituras e interpretações para estabelecer-se nesse intermédio.

Diante desse contexto, passa a existir no teatro uma investigação mais aprofundada sobre os processos cênicos, sejam eles entendidos como a arte de “transportar” um texto para a cena, sejam entendidos como a arte de construir ação cênica.

“Com essa tradição (*cartesiana*) a arte esteve quase afastada da pesquisa no Brasil, de forma sistemática, pelo menos até o final da década de 1970. O teatro, em especial, arte da personalidade, estudo do eu em situação de comunicação com o outro, era dificilmente encarado como objeto de pesquisa não vinculado aos estudos literários, à medida que o impessoal era critério absoluto na pesquisa da época.” (ICLE, 2006: XVIII)

Citei apenas alguns dos nomes relevantes para essa mudança no pensamento artístico, mas há ainda outros que mereceriam destaque. Não os indico somente por dois motivos: primeiro, tenho pouco conhecimento sobre as questões artístico-sociais com as

quais estavam envolvidos tais nomes, segundo que enumerar e avaliar essas relevâncias não colabora necessariamente para o encaminhamento das reflexões as quais me proponho. Esta breve explanação de cunho historiográfico serve apenas para sinalizar, ao leitor que porventura não esteja familiarizado com o que costumamos chamar superficialmente de “a origem do teatro moderno”, que uma das principais mudanças (e a que de fato interessa ao rumo desta dissertação) ocorridas diante da “tomada de consciência” dos artistas, foi o passo em direção a uma investigação aprofundada, em alguns casos metodológica e sistematicamente, dos limites e possibilidades acerca da arte cênica.

“As relações entre fazer e compreender são, antes de tudo, uma preocupação das artes nos seus mais variados campos do saber. No caso do teatro, o fazer se configura como uma verdadeira compreensão de si mesmo, ao passo que o compreender se faz na ação.” (ICLE, 2006: XVIII)

Assim como a renovação dos estudos literários, históricos e sociais tem se dado em função da tentativa de observação dos objetos como “práticas” envolvidas em contexto sócio-político-econômico, o teatro, em contato com essa nova demanda da pesquisa cultural, beneficia-se com a possibilidade de teorias que considerem mais sensivelmente suas formas de representação com características específicas e determinantes de uma autonomia.

As reflexões e práticas produzidas por Stanislavski e Grotowski, por exemplo, impulsionaram uma nova visão do fazer teatral baseada fundamentalmente na pesquisa. Essa influência passou a gerar frutos à medida que os outros artistas do teatro passaram a refletir sobre suas experiências. Sem muito aprofundamento na questão, posso dizer, no mínimo, que a partir das décadas de 70 e 80, podemos observar uma grande demanda de publicações de artistas de teatro, que variam desde suas biografias e autobiografias até livros sobre processos e técnicas desenvolvidos em experiências teatrais.