



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ROBERTO IVES ABREU SCHETTINI

**O TEATRO COMO A ARTE DO ENCONTRO:
DRAMATURGIA DA SALA DE ENSAIO, UMA ABORDAGEM
METODOLÓGICA PARA A COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO “GENNESIUS
– HISTRIÔNICA EPOPÉIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR” JUNTO AO
GRUPO FINOS TROPOS.**

Salvador
2009

ROBERTO IVES ABREU SCHETTINI

**O TEATRO COMO A ARTE DO ENCONTRO:
*DRAMATURGIA DA SALA DE ENSAIO, UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA
PARA A COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO “GENNESIUS – HISTRIÔNICA
EPOPÉIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR” JUNTO AO GRUPO FINOS TROPOS.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Catarina Sant’Anna

Salvador
2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

S554 Schettini, Roberto Ives Abreu.

O Teatro como a arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, uma abordagem metodológica ... / Roberto Ives Abreu Schettini. - 2009.
305 f.; il.

Orientadora : Prof^a Dr^a. Catarina Sant' Anna.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança 2009.

1. Teatro. 2. Criação. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança III. Título.

CDD - 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ROBERTO IVES ABREU SCHETTINI

**“O TEATRO COMO A ARTE DO ENCONTRO: DRAMATURGIA DA SALA DE ENSAIO,
UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO
“GENNESIUS – HISTRIÔNICA EPOPÉIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR” JUNTO AO
GRUPO FINOS TRAPOS”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a **CATARINA SANT'ANNA (Orientadora)**

Prof^o. Dr^o. **ANTÔNIO SAJA RAMOS NEVES DOS SANTOS (FFCH/UFBA)**

Prof^o. Dr^o. **DANIEL MARQUES DA SILVA (PPGAC/UFBA)**

Salvador, 7 de julho de 2009

Dedico este trabalho a flores muito especiais de um jardim pleno de enlevos e perfumes de
carmim:
As margaridas que são minha família, meus irmãos e meus pais, queridos e ternos, que me
ensinaram muito da vida.
As orquídeas singulares do Grupo Finos Trapos, do qual sou parte, e é parte de mim: Chico,
Daisy, Dani, Frank, Polis, Rick, Shill e Yoshi. E todos os amigos, borboletas que passeiam
por entre pétalas deste orquidário.
As flores do campo, os inesquecíveis amigos de teatro de longa jornada da Família Pafatac de
Teatro, onde tive minhas primeiras experiências como encenador nesta vida.
Ao cravo laureado de rosas, Ricardo Fraga, meu companheiro, quem tanto presenciou soluços
de lágrima na garganta, e risos de gargalhadas histriônicas.
Aos alunos que virão.
E como diria *Genésio*, aos “corações de doçura em flor do mundo. Os que restam.”.

Agradeço a essa luz forte que guia tantos caminhos em flor.
Agradeço imensamente, de modo que não seria o bastante a agradecer, a cuidadosa, zelosa e atenciosa orientação da professora Catarina Sant’Anna, sem a qual este trabalho não seria.
Agradeço ao meu sempre mestre, Sérgio Farias, que me iniciou no universo da pesquisa acadêmica e alimentou em mim o desejo pela reflexão sobre o fazer teatral.
Agradeço a todos os professores pelos quais passei desde a graduação na Escola de Teatro, casa pela qual alimento paixão.
Agradeço especialmente ao carinho e orientação da professora Ângela Reis.
Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e à ouvidoria atenta da coordenação do programa, representado pela professora Antônia Pereira.
Agradeço ao professor Daniel Marques, pelo carinho, pelo cuidado, pelo trabalho que lhe dei como aluno da graduação e como pesquisador, convidando-o a compor a banca deste trabalho.
Agradeço ao professor Antônio Saja pela observação atenta, por estar sempre por perto, por atender às solicitações da Finos para que esteja por perto e por ter a palavra da delicadeza sempre pronta para ser proferida.
Agradeço aos colegas da turma do mestrado. Inesquecíveis. Em especial: Inescita, Violaine e Drica.
Agradecimento especialíssimo a todo o Grupo Finos Trapos,
Agradeço aos que colaboraram de maneira mais direta com esta investigação, em especial a Ricardo Fraga e a Shirley Ferreira, pelo apoio na pesquisa.
Agradeço a toda a equipe de “*Gennesius...*”, pela fé, pela crença, pela dedicação.
Agradeço à Évelin Corrêa pela paciência no desempenho de tantos papéis neste espetáculo que é a vida: aluna, assistente, colega, amiga.
Agradecimento especial à Vó Elza e a toda a minha família pelo apoio.
Ao meu irmão, Yann Schettini, por suportar humores de lua, e pelo amor silencioso, se é que isso se agradece.
A tia Vera, pela guarda.
Ao amigo Marcelo Benigno, primeiro professor de teatro, e companheiro das loucuras mais inobserváveis.
Agradeço aos amigos sempre presentes de um modo ou de outro, Polis, Shill, Dani, Daisy, Yoshi, Frank, Chico, Vinha, padim Esechias, Thiago, Chefinho, Jeanne, Moniquita, Aline, Ju, Nei, Izis, Paulinha, Inecita, Drica, Fabiana, Eudes, Cello, Jerry, Maurício, e a todos de quem não esqueci mas não registrei. (risos)
Por fim, agradeço a Genésio, a Dona Perpétua, a Seu Luzido, a Melancia, a Dom Jones, a Jocasta, a Ícaro e a Constantino Stanislau. Figuras secretas que povoaram meu imaginário nos últimos tempos.

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia
(...)

As coisas que não levam a nada
têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
(...)

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
(...)

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre – diabo é colosso
(...)

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada
(...)

O que é bom para o lixo é bom para a poesia
(...)

As coisas sem importância são bens de poesia
(...)

Manoel de Barros, 2007

RESUMO

Trata-se de uma investigação acerca de procedimentos de criação utilizados em *teatro de grupo* no Brasil, tendo como recorte a *criação colaborativa*. A partir dos pressupostos deste modo de criação e da análise do trabalho de composição cênica do Grupo Finos Trapos, sistematizou-se uma abordagem metodológica para a criação cênica, ora intitulada *Dramaturgia da Sala de Ensaio*. A proposta metodológica foi concebida com vistas a ser uma possibilidade referencial para orientar práticas criativas de obras espetaculares que tenham como pressuposto a colaboração mútua entre artistas cênicos de especialidades variadas. Afim de verificar a aplicabilidade de tal metodologia foi criado para tal o espetáculo teatral “*Gennesius – Histrionica Epopéia de um Martírio em Flor*”, cujo processo de montagem constitui o objeto de reflexão, que deu origem ao quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos, do qual sou membro fundador e no qual tenho atuado como encenador. O arcabouço teórico que fundamenta esta pesquisa participante é resultado de um levantamento de pesquisas recentes no campo das artes cênicas tanto no que diz respeito à criação colaborativa, como ao teatro de grupo. O caminho metodológico adotado para esta investigação visou a articulação entre teoria e prática, possibilitando que a criação espetacular e a análise acadêmica na sistematização dos saberes gerados na sala de ensaio pudessem ser desenvolvidas paulatinamente. O primeiro capítulo tem como eixo de discussão as noções e os sentidos acerca do teatro de grupo, como vêm sendo entendidos na contemporaneidade da prática teatral brasileira. No capítulo segundo é apresentada a sistematização da dramaturgia da sala de ensaio gerada a partir da análise dos procedimentos criativos utilizados na composição do repertório de espetáculos do Grupo Finos Trapos desde 2003. Coletivo teatral cuja apresentação é tema do terceiro capítulo. E por fim, no quarto capítulo, há uma descrição e análise da experiência de aplicação da dramaturgia da sala de ensaio na composição do espetáculo supracitado.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro de Grupo – Processo Colaborativo de Criação – Dramaturgia da Sala de Ensaio.

RESUME

Il s'agit d'une recherche sur les procédés de création utilisés par le théâtre de groupe au Brésil, spécialement celui nommé comme "création en collaboration". A partir de ce procédé de création et de l'analyse du travail de composition scénique pratiquée par le *Groupe Finos Trapos* (2003-2009) est systématisée une approche méthodologique pour la création scénique: la *dramaturgie dans la salle de répétitions*. Telle proposition méthodologique prétend devenir une possibilité référentielle pour l'orientation des pratiques de création spectaculaires ayant comme pré-supposé la collaboration mutuelle entre les artistes de la scène différemment spécialisés au sein d'un groupe théâtral. Pour vérifier l'applicabilité de cette méthodologie fut créé le spectacle *Gennesius – Histrionnique Epopée d'un Martyre en Fleur*, qui va constituer le cinquième montage du répertoire du Groupe Finos Trapos, dont je suis membre fondateur et directeur jusqu'à présent. Il s'agit d'une recherche participative qui trouve son soutien dans les théories les plus récentes dans le champs des arts de la scène concernant la création en collaboration et le théâtre de groupe, et se trouve être au même temps une recherche qui articule théorie et pratique. De ce fait, la recherche académique et la création théâtrale sont développées *pari passu*. Le premier chapitre discute les notions autour du théâtre de groupe, comme les comprend la pratique théâtrale brésilienne contemporaine. Le second chapitre présente la systématisation des procédés de la *dramaturgie dans la salle de répétitions* utilisés par le Groupe Finos Trapos depuis 2003. Le troisième chapitre porte sur la trajectoire complète de ce groupe, de 2003 à 2009. Le quatrième chapitre, finalement, fait la description et l'analyse du procédé de la *dramaturgie de la salle de répétitions* utilisé dans la construction du spectacle théâtral *Gennesius – Histrionnique Epopée d'un Martyre en Fleur*, spécialement créé au long de la présente dissertation.

MOTS-CLÉS: théâtre de groupe – processus collaboratif de création – dramaturgie de la salle de répétitions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| ESQUEMA 1: TEATRO DE ELENCO E TEATRO DE GRUPO. MODOS POSSÍVEIS DE OPERAR A ADMINISTRAÇÃO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL. | 28 |
| ESQUEMA 2: ESTATUTO DE AUTORALIDADE – HIERARQUIZAÇÃO DA AUTORIA DA OBRA TEATRAL NO TEATRO PRÉ-MODERNO. | 77 |
| ESQUEMA 3: ESTATUTO DE AUTORALIDADE – HIERARQUIZAÇÃO DA AUTORIA DA OBRA TEATRAL NO TEATRO MODERNO. | 78 |
| ESQUEMA 4: ESTATUTO DE AUTORALIDADE – DEMOCRATIZAÇÃO E HORIZONTALIZAÇÃO DA AUTORIA DA OBRA TEATRAL NA CRIAÇÃO COLETIVA. | 83 |
| ESQUEMA 5: ESTATUTO DE AUTORALIDADE – ESQUEMA ATÔMICO DE RELAÇÃO ENTRE DIFERENTES ARTISTAS, DE ESPECIALIDADES DISTINTAS, NO COMPARTILHAMENTO DA AUTORIA DA OBRA TEATRAL NA CRIAÇÃO COLABORATIVA. | 85 |
| ESQUEMA 6: HERANÇAS NO TEATRO MODERNO, TEATRO DE ELENCO E TEATRO DE GRUPO. TRÊS EXEMPLOS DE PARADIGMAS, DE MODOS POSSÍVEIS DE OPERAR A ADMINISTRAÇÃO DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO TEATRAL. | 96 |
| | |
| IMAGEM 1: FOTO DE IGOR ANDRADE. ENSAIO DE “O CÁRCERE”, EM 2003, NO CENTRO DE CULTURA CAMILLO DE JESUS LIMA, SALA ANEXO I, EM VITÓRIA DA CONQUISTA, BAHIA. EM PRIMEIRO PLANO DAISY ANDRADE, EM SEGUNDO PLANO A PARTIR DA ESQUERDA: ROBERTO DE ABREU, YOSHI AGUIAR, FABIANA ARAÚJO E POLIS NUNES. | 137 |
| IMAGEM 2: FOTO DE MARCO ANTÔNIO. TEMPORADA DE “SUSSURROS...”, EM 2004, NO TEATRO CARLOS JEHOVAH, EM VITÓRIA DA CONQUISTA, BAHIA. DA ESQUERDA: POLIS NUNES, DAISY ANDRADE, ANDERSON RODRIGUES, FABIANA ARAÚJO, E YOSHI AGUIAR. | 139 |
| IMAGEM 3: FOTO DE MARCO ANTÔNIO. TEMPORADA DE “SAGRADA FOLIA” EM 2005, NO CENTRO DE CULTURA CAMILLO DE JESUS LIMA, EM VITÓRIA DA CONQUISTA, BAHIA. NA FOTO YOSHI AGUIAR E DAISY ANDRADE. | 142 |
| IMAGEM 4: FOTO DE MÁRCIO LIMA. MOSTRA DO ESPETÁCULO NO EVENTO DA COOPERATIVA BAIANA DE TEATRO, EM 2006, NO TEATRO XISTO BAHIA, SALVADOR, BAHIA. A PARTIR DA ESQUERDA: DANIELLE ROSA, POLIS NUNES, DAISY ANDRADE, YOSHI AGUIAR E FRANCISCO ANDRÉ. | 144 |
| IMAGEM 5: FOTO DE JAMILLE NOGUEIRA. TEMPORADA DE “SAGRADA PARTIDA”, EM 2007, NO ESPAÇO CULTURAL DA CAIXA, EM SALVADOR, BAHIA. NA FOTO: FRANCISCO ANDRÉ E POLIS NUNES. | 147 |
| IMAGEM 6: FOTOGRAFIA DO RESULTADO CÊNICO DO “OFICINAÇÃO FINOS TRAJOS”, “ESCRAVOS DE JÓ”, DIA 09 DE FEVEREIRO DE 2008, NO TEATRO MUNICIPAL CARLOS JEHOVAH, EM VITÓRIA DA CONQUISTA. | 168 |
| IMAGEM 7: FOTO DE DAISY ANDRADE. REALIZAÇÃO DE LEITURA DRAMÁTICA DO TEXTO “ <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> ” DE ARIANO SUASSUNA, DIA 26 DE ABRIL DE 2008. RESIDÊNCIA DE UM DOS MEMBROS DO GRUPO. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: YOSHI AGUIAR, POLIS NUNES, ROBERTO DE ABREU, DANIELLE ROSA E , MILENA FLICK (DE COSTAS). | 174 |
| IMAGEM 8: FOTO DE ROBERTO DE ABREU. REALIZAÇÃO DE LEITURA DRAMÁTICA DO TEXTO “ <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> ” DE ARIANO SUASSUNA, DIA 26 DE ABRIL DE 2008. RESIDÊNCIA DE UM DOS MEMBROS DO GRUPO. NO SENTIDO HORÁRIO DESDE O CENTRO DA IMAGEM: FRANCISCO ANDRÉ, DANIELLE ROSA, YOSHI AGUIAR, FRANK MAGALHÃES, POLIS NUNES (DE COSTAS) E RICARDO FRAGA. | 180 |
| IMAGEM 9: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, JULHO DE 2008, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. EXPERIMENTO SOBRE O NASCIMENTO DE GENÉSIO. NA FOTO: DANIELLE ROSA. | 224 |
| IMAGEM 10: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, SETEMBRO DE 2008, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. EXPERIMENTO SOBRE O A JUVENTUDE DE GENÉSIO NO CIRCO. NA FOTO: FRANCISCO ANDRÉ. | 230 |
| IMAGEM 11: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, ABRIL DE 2009, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. CENA 03, 1º ATO. NA FOTO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: RICARDO FRAGA, POLIS NUNES E FRANK MAGALHÃES INTERPRETAM OS REISEIROS QUE SALVAM A VIDA DE <i>GENÉSIO</i> , COM UMA PRIMEIRA PROPOSTA DE CARACTERIZAÇÃO DO CORO QUE COMPÕE O REISADO. | 245 |
| IMAGEM 12: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, ABRIL DE 2009, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. CENA 10, 2º ATO. NA FOTO: SHIRLEY FERREIRA INTERPRETA GENÉSIO EM SUA PRIMEIRA NOITE NO GRAN CIRCO PINDORAMA MÍSTIC. | 248 |
| IMAGEM 13: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, MAIO DE 2009, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. CENA 20, 2º ATO. NA FOTO: RICARDO FRAGA INTERPRETA GENÉSIO NAVEGANDO NAS ÁGUAS DO RIO GAVIÃO DEPOIS DO CIRCO PEGAR FOGO. | 250 |
| IMAGEM 14: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, MAIO DE 2009, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. CENA 22, 3º ATO. NA FOTO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: SHIRLEY FERREIRA, RICARDO FRAGA, FRANK MAGALHÃES E POLIS NUNES AO FUNDO. NA CENA GENÉSIO, EM MECA, FAZ A AUDIÇÃO PARA INGRESSAR NA CIA. AROMA DAS NUUVENS, E É APROVADO PELO DIRETOR DA CIA., CONSTATINO STANISLAU, QUE JULGA TER ENCONTRADO O ATOR IDEAL PARA INTERPRETAR OS PERSONAGENS TÍPICAMENTE NORDESTINOS DAS PEÇAS QUE ELE PENSA EM MONTAR. | 251 |
| IMAGEM 15: FOTO DE ÉVELIN CORRÊA, 23 DE MAIO DE 2009, NO ESPAÇO XISTO BAHIA, SALA EMÍLIA BIANCARDI, SALVADOR, BAHIA. LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO. NA FOTO, A PARTIR DA ESQUERDA EM SENTIDO HORÁRIO: ROBERTO DE ABREU, DANIELLE ROSA, FRANCISCO ANDRÉ, SHIRLEY FERREIRA, RICARDO FRAGA, POLIS NUNES, DAISY ANDRADE, YANN SCHETTINI, YOSHI AGUIAR E RICARDO FRAGA. | 253 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| TABELA 1: TABELA RELACIONAL TEATRO DE ELENCO E TEATRO DE GRUPO. | 32 |
| TABELA 2: TABELA RELACIONAL SOBRE CRIAÇÃO COLETIVA E CRIAÇÃO COLABORATIVA POR ROSYANNE TROTTA. | 90 |
| TABELA 3: TABELA RELACIONAL ENTRE DISTINTOS MODOS DE CRIAÇÃO - HERANÇAS DO TEATRO MODERNO, PROCESSO COLABORATIVO E CRIAÇÃO COLETIVA. | 92 |
| TABELA 4: TABELA RELACIONAL ENTRE EDIÇÃO E MONTAGEM. | 129 |
| TABELA 5: SELEÇÃO DE RECURSOS METALINGUÍSTICOS NA OBRA DE JORGE ANDRADE, A PARTIR DOS ESTUDOS DE CATARINA SANT'ANNA. | 210 |
| TABELA 6: RECURSOS DE TEATRALIDADE NO TEATRO TRADICIONAL A PARTIR DOS ESTUDOS DE ANATOL ROSENFELD. | 214 |
| TABELA 7: RECURSOS DE DISTANCIAMENTO DO TEATRO BRECHTIANO, A PARTIR DE ESTUDOS DE ANATOL ROSENFELD E DOS ESCRITOS DE DIREÇÃO DE BERTOLT BRECHT. | 215 |
| TABELA 8: TABELA RELACIONAL: ESCRITURA CÊNICA E DRAMÁTICA DO FINAL DA ETAPA 3 – CONCEITOS ESTRUTURANTES. | 242 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| PRIMEIRO CAPÍTULO | 18 |
| 1. TEATRO, A ARTE DO ENCONTRO. | 19 |
| 1.1. <i>MERCADO TEATRAL – UMA MERCEARIA</i> | 21 |
| 1.2. <i>MARGINALIZAÇÃO E VIDA NOTURNA</i> | 23 |
| 1.3. <i>TEATRO DE ELENCO E TEATRO DE GRUPO</i> | 27 |
| 2. NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO - PERTENCIMENTO | 33 |
| 2.1. <i>TREINAMENTO, ENSAIO, REPERTÓRIO – CONCEITOS PEDAGÓGICOS E ESTRUTURANTES</i> | 41 |
| 2.2. <i>TEATRO DE GRUPO – UMA ESTRUTURA EM FLOR</i> | 46 |
| 3. HERANÇAS TEATRAIS NO TEATRO DE GRUPO ATUAL. | 47 |
| 3.1. <i>HERANÇAS ORIUNDAS DO TEATRO OCIDENTAL – COMMÉDIA DELL’ARTE, THÉÂTRE LIBRE, TEATRO LABORATÓRIO E ODIN THEATER.</i> | 48 |
| 3.2. <i>HERANÇAS NO ÂMBITO DO TEATRO BRASILEIRO</i> | 55 |
| SEGUNDO CAPÍTULO | 61 |
| 1. FAZER ARTÍSTICO. | 62 |
| 1.1 <i>CRIAÇÃO ARTÍSTICA.</i> | 63 |
| 1.2 <i>ESTATUTO DE AUTORIA E CRIAÇÃO TEATRAL</i> | 72 |
| 1.3 <i>REVISITANDO HERANÇAS MODERNAS.</i> | 81 |
| 1.4 <i>HERANÇAS DO TEATRO MODERNO, CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO</i> | 92 |
| 2. DRAMATURGIA DA SALA DE ENSAIO. | 97 |
| 2.1 <i>NOÇÕES PRELIMINARES.</i> | 98 |
| 2.2 <i>UMA PROPOSTA METODOLÓGICA</i> | 102 |
| 2.3 <i>DIONISO – CRIAÇÃO EM VERTICALIDADE: MOVIMENTO DO LEVANTAMENTO.</i> | 108 |
| 2.4 <i>APOLO – CRIAÇÃO EM HORIZONTALIDADE: MOVIMENTO DA ELABORAÇÃO</i> | 122 |
| TERCEIRO CAPÍTULO | 132 |
| 1. FINOS TRAJOS. UMA MEMÓRIA EM ABERTO. | 133 |
| 1.1 <i>MEMORIAL DESCRITIVO – FORMAÇÃO E TRAJETO DO GRUPO FINOS TRAJOS.</i> | 135 |
| 1.2 <i>FINO REPERTÓRIO – MEMÓRIAS ESPETACULARES</i> | 138 |
| 1.3 <i>MATRIZES DA TRADIÇÃO.</i> | 148 |
| QUARTO CAPÍTULO | 163 |
| 1. HISTRIÓNICA EPOPÉIA DE UMA CRIAÇÃO. | 164 |
| 1.1. <i>MATERIAIS, FERRAMENTAS, DADOS E MÉTODOS.</i> | 164 |
| 1.2. <i>PRIMEIROS PASSOS NA GÊNESE DE GENNESIUS.</i> | 167 |
| 2. BLOCO OPERACIONAL DE CRIAÇÃO COM VOCAÇÃO DIONISÍACA. | 170 |
| 2.1. <i>A PRIMEIRA ETAPA DE TRABALHO E SUAS FASES DE LEVANTAMENTO DE REFERÊNCIAS DIVERSAS PELO GRUPO.</i> | 170 |
| 2.3 <i>REFORMULAÇÃO DOS CONCEITOS ESTRUTURANTES PARA A SEGUNDA ETAPA DE CRIAÇÃO.</i> | 187 |
| 2.3 <i>A SEGUNDA ETAPA DE TRABALHO E SUAS UNIDADES DE LEVANTAMENTO DE MATERIAL CÊNICO-EXPRESSIVO PELO GRUPO.</i> | 216 |
| 3. BLOCO OPERACIONAL DE CRIAÇÃO COM VOCAÇÃO APOLÍNEA. | 233 |
| 3.1 <i>A TERCEIRA ETAPA DE TRABALHO - EDIÇÃO, MONTAGEM, ESTRUTURAÇÃO DAS ESCRITAS DRAMÁTICA E CÊNICA.</i> | 234 |
| ASPECTOS DE CONCLUSÃO | 255 |
| REFERÊNCIAS | 259 |
| ANEXO – TEXTO DRAMÁTICO - “GENNESIUS – HISTRIÓNICA EPOPÉIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR” | 265 |

Introdução

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1999, p. 11). Primoroso e sensível modo como a autora introduz o leitor à “*Hora da Estrela*”. Não por acaso, durante todo o romance, a criação e as crises que provoca serão evocadas, durante a escritura da epopéia de *Macabéa*, como momentos de suspensão metalinguísticos que reportam o leitor ao ato próprio de estar em enlevo de fruição diante de uma obra.

Dizer sim é, sem dúvida, princípio de criação. Dizer sim é ser violento, e há tanta demanda de violência na criação quanto mais se possa imaginar. Dizer sim é escolher, e como ato de escolha, de seleção, neste sentido, dizer sim, também é dizer não. A despeito da melodia da rima, é preciso ratificar que o ato simples de dizer sim, de ouvir, de eleger é da própria natureza de qualquer processo de criação artística. O sim promove encontros.

Pois bem, o trabalho que segue trata do encontro e do dizer sim.

Dizer sim num processo de criação artística é optar, construir, e neste sentido, a violência de um sim implica em outros tantos *nãos*, como construir implica numa destruição.

Para citar Ostrower:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse sentido, que, *no formar, todo construir é um destruir*, Tudo que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto de acontecer.
(OSTROWER, 2007, p. 26)

O Teatro como arte gerada em seio coletivo, e inerentemente coletiva, é a arte do encontro por sua própria natureza. E neste pressuposto se encontra o primeiro sim. O eito teatral é o manifesto do sim ao encontro.

O *teatro de grupo* vem se caracterizando como um modo de produção cênica recorrente no Brasil desde o século XX, e leva às últimas consequências a escolha que determinados artistas fazem pelo trabalho perene e sensível gerado na coletividade.

Não são poucos os grupos de teatro que tem se destacado no cenário teatral brasileiro como vigorosas fontes de pesquisa e experimentação da cena. Basta citar os exemplos mais conhecidos para perceber a relevância que o trabalho do teatro de grupo tem para o teatro nacional: *Grupo Galpão*, *Grupo Oi Nois Aqui Traveiz*, *Grupo Imbução*, *Cia. dos Atores*, *Cia. do Latão*, entre tantos outros que tem como pioneiros as experiências de grupos como o *Arena*, o *Oficina* e o *Opinião*.

De maneira geral, todos esses grupos experimentam ou experimentaram o privilégio de serem representantes do teatro brasileiro em algum momento de sua trajetória.

O teatro de grupo tem crescido cada vez mais como modo de organização da classe artística teatral no país. Seus pressupostos e os resultados que alcançam tem enredado e gerado objetos de pesquisa por todo o Brasil. Pesquisadores como André Carreira, Rosyenne Trotta, Silvana Garcia, Sílvia Fernandes entre tantos outros tem encontrado no aprendizado, nos saberes gerados pelo teatro de grupo, terreno fértil para o desenvolvimento de variados estudos que intentam dar conta de um fenômeno altamente complexo.

Segundo Fernando Peixoto, o teatro de grupo é uma:

Forma de convivência ético e responsável, de permanente debate livre e democrático de idéias e propostas, centro coletivo de exercícios e buscas, a reunião de homens de teatro num esforço comum de sobrevivência e realização, por um mesmo ideal, fundamentado num mesmo projeto artístico e/ou ideológico, tem sido também a mais correta e consequente maneira de organização administrativa.
(PEIXOTO, 2002, p. 244)

O teatro de grupo é meu objeto de estudo nesta investigação.

É justo nas demandas surgidas na instituição *grupo* que se evidencia um segundo objeto que recorta ainda mais o meu interesse como pesquisador com a realização desta pesquisa. Todo coletivo, quando criado com propósitos e princípios comuns a seus membros, e inquietações artísticas pulsantes, sente a necessidade de criar o seu teatro, de dizer o seu teatro.

Desde a década de 1960 os grupos de teatro brasileiros tem experimentado diferentes formas, modos de criação e composição espetacular. Entre os meios mais recorrentes de produção, a *criação coletiva* tornou-se um meio de trabalho comum a diversos grupos brasileiros nas décadas de 1960, 1970 e 1980, muito por possibilitar ao coletivo dizer o que ele quer dizer. A característica fundamental deste procedimento criativo é a horizontalização da produção, da autorialidade do espetáculo. Segundo a criação coletiva, todos os artistas cênicos de determinado coletivo são criadores de todos os elementos da cena que compõem o espetáculo. A divisão entre as especialidades e funções artísticas, segundo este modo de produção, são apagadas com o fim último de que o coletivo consiga expressar seus discursos livremente, engendrando nos espetáculos de repertório criados pelo grupo uma discursividade singular gerada pela pluralidade de criações de cada indivíduo/membro do grupo.

Entretanto, é na década de 1990 que começa a ser sistematizada no Brasil o modo de criação que tem sido conhecido como *processo colaborativo de criação*. Através de pesquisas

muito recentes (ARAÚJO, 2002) este modo de criação, esta metodologia de composição da cena tem sido sistematizada como um meio de montagem espetacular que se diferencia da criação coletiva por conceber a participação dos membros de um grupo em criação como colaboradores e não como criadores autônomos como acontece na criação coletiva.

Apesar da sistematização acerca de processos colaborativos ser recente, ao se compreender tal procedimento criativo, não são poucos os artistas que encontram neste modo de produção uma descrição exata de diversos processos do qual participou. Evidente que cada processo de criação é singular, e classifica-los pura e simplesmente com o fim de engessar a criação em categorias metodológicas estanques não é o objetivo do trabalho que ora apresento. Pelo contrário, sistematizar propostas metodológicas de criação, procedimentos de criação, dão margem a um entendimento mais vertical acerca da inventividade artística, o que instrumenta o artista para compreender a natureza de seu próprio fazer.

A criação colaborativa, como procedimento inventivo aplicado no teatro de grupo é meu objeto de estudo nesta investigação.

A contribuição da pesquisa que segue está na geração de saberes acerca do processo colaborativo de criação, procedimento tão praticado pelo segmento do teatro de grupo em todo o Brasil.

A especificidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia está na possibilidade que oferece a seus mestrandos e doutorandos de propor projetos de pesquisa que estejam filiados à criação artística, opção feita por mim como estudante/pesquisador da referida instituição.

O meu objetivo fundamental como pesquisador foi o de gerar uma pesquisa que articulasse teoria e prática com o fim de sistematizar uma abordagem metodológica para criações colaborativas que foi gerada a partir da investigação acerca da composição do repertório de espetáculos do Grupo Finos Trapos, metodologia que nomeei de *dramaturgia da sala de ensaio*.

A partir das experiências de criação deste grupo baiano, do qual sou membro fundador e integrante, e no qual atuo como encenador desde a sua fundação, na cidade de Vitória da Conquista, em 2003, na composição de seu repertório (“*Sussurros...*”, 2004; “*Sagrada Folia*”, 2005; “*Sagrada Partida*”, 2007; e “*Auto da Gamela*”, 2007), compus uma investigação que teve como escopo máximo a sistematização de um procedimento de criação, filiado às teorias acerca da criação colaborativa, observando traços recorrentes e ferramentas de criação comuns à composição de todos os espetáculos do referido coletivo.

A partir desta sistematização foi possível articular a fase prática da pesquisa, na qual atuei como dramaturgo e encenador, que implicou na composição do quinto espetáculo de repertório do grupo “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”, contemplado com o Prêmio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), através do Edital Myriam Muniz de Teatro 2008.

Portanto, trata-se de uma pesquisa participante e autoetnográfica, tendo em vista que como pesquisador, sou ao mesmo tempo, agente e sujeito da pesquisa que me propus desenvolver, posto que o Grupo Finos Trapos constitui o *corpus* da pesquisa.

Portanto, a aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio*, abordagem metodológica filiada à criação colaborativa, como procedimento inventivo aplicado no teatro de grupo, tendo como estudo de caso a montagem do quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos, é o meu objeto de estudo nesta investigação.

Preciso ratificar que meu objeto de estudo não é o espetáculo em si, senão o processo de criação de tal espetáculo, seus procedimentos e mecanismos de criação. É ao procedimento de autoria e criação de “*Gennesius...*” que me refiro neste trabalho, é a criação que descrevo e analiso. Esta investigação não é a crítica da obra, senão a crítica da gênese da obra.

Este modo de pesquisar em artes cênicas, articulação teoria/prática e auto-etnografia, tem se tornado cada vez mais recorrente entre os programas de pós-graduação no Brasil. A pesquisa acadêmica nas artes da cena é muito recente, se comparada ao trabalho de pesquisa em outras áreas do conhecimento, e a cada projeto investigativo realizado, novos caminhos metodológicos são compostos e sedimentados, mapeando, paulatinamente metodologias de pesquisa científicas que revelam a própria natureza de investigação desta área do saber artístico, a cena.

Sem dúvida, em pesquisas como essa que empreendi há sempre a dificuldade de distanciamento da própria prática para a consecução de uma análise científica rigorosa. Mas rigor investigativo também carece de *pathos* e em pesquisas desta envergadura (participante e autoetnográfica) paixão e propriedade da experiência são ingredientes que não faltam ao pesquisador.

Dois metodologias caminharam paralelamente na aplicabilidade da pesquisa que segue: um trabalho com fins de reflexão teórica, fundamentado na bibliografia acerca das experiências em teatro de grupo e em processos colaborativos de criação; e um extenso trabalho de campo pautado na observação participante e na geração de fontes primárias através de registros diversos das etapas de criação do espetáculo “*Gennesius – Histriônica*

Epopéia de um Martírio em Flor”, que foram utilizados posteriormente para a descrição e análise que seguem no trabalho ora apresentado.

A criação do quinto espetáculo de repertório da Finos Trapos mobilizou uma grande quantidade de artistas, técnicos e parceiros. Foram ao todo 19 artistas envolvidos diretamente na montagem. O processo de criação, longo, extenuante e provocador, começou em 08 de março de 2008 e só foi concluído em 07 de agosto de 2009. A estréia oficial do espetáculo só foi possível ser agendada para novembro de 2009, segundo acordo firmado entre o Grupo Finos Trapos e a FUNARTE, ou seja, 01 ano e 08 meses depois do início do processo de criação do espetáculo.

Este duplo empenho de investigação, teoria e prática está sistematizado na dissertação ora apresentada.

A dissertação está dividida em quatro diferentes capítulos.

O primeiro capítulo se refere ao teatro de grupo, onde sistematizo noções e princípios que tem norteado essa prática de gerir e administrar coletivos cênicos, partindo principalmente do modo como se organiza o Grupo Finos Trapos. A caracterização deste modo de gerir coletivos, essas ilhas flutuantes (BARBA, 1995) na produção teatral ocidental, é pressuposto para perceber como surgem processos de criação *em coletivo*, de onde advêm práticas como a criação coletiva e o processo colaborativo de criação.

Processo colaborativo de criação é tema do segundo capítulo, conceito do qual parto para conceber a *dramaturgia da sala de ensaio*, sistematizada a partir das experiências de criação espetacular do Grupo Finos Trapos. Neste segundo capítulo trato dos princípios de criação cênica no teatro de grupo, com o fito último de contextualizar as particularidades da *dramaturgia da sala de ensaio*, descrevendo-a e caracterizando-a.

O terceiro capítulo é dedicado ao Grupo Finos Trapos. Realizo uma apresentação do corpus da pesquisa e analiso a criação do repertório de espetáculos composto por esse coletivo. O objetivo deste capítulo é o de criar lastro e esteio para o entendimento da inserção da montagem do quinto espetáculo, objeto de minha pesquisa, na trajetória do grupo.

A descrição e análise da aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio* na composição de “*Gennesius – Histrionica Epopéia de um Martírio em Flor*” é o tema do quarto e derradeiro capítulo. Dedicado ao relato de experiência e análise deste estudo de caso, a criação do espetáculo em sala de ensaio. Neste último capítulo verifico a aplicabilidade prática da abordagem metodológica sistematizada no segundo capítulo.

Por fim, faço as considerações finais elencando os resultados da pesquisa e seus produtos, registrando em anexo tanto o texto dramático da montagem resultante desta pesquisa, como um vídeo de registro áudio-visual do mesmo.

Meu intento com este trabalho de pesquisa que ora apresento ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas não é o de demonstrar um exemplo de criação a ser seguido, senão o de socializar a sensível experiência de uma criação espetacular que implicou em encontro, coletividade, escuta e em dizer sim.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Noções e Sentidos sobre Teatro de Grupo

(...) sentido pleno ao termo “ajuda mútua”. Ele não remete, apenas, às ações mecânicas, que são de boa vizinhança. Na verdade, a ajuda mútua (...) se inscreve numa perspectiva orgânica em que todos os elementos, por sua sinergia, fortificam o conjunto da vida.

(...) É o ser/estar junto (...) que permite ressaltar (...) a preeminência do grupo, da tribo, que não se projeta na distância, ou no futuro, mas vive no concreto mais extremo que é o presente.

(MAFFESOLI, 1998, p. 37 e 98)

1. TEATRO, A ARTE DO ENCONTRO.

Questão recorrente no teatro contemporâneo, questão que o teatro contemporâneo vem se propondo a enunciar de maneira recursiva, tautológica, seria da natureza do próprio fazer teatral: “O que é teatro?”. Há quem diga ser uma equação de simples resolução. Mas de uma maneira geral, para os artistas da senda teatral, a questão é um complexo e enigmático problema, tão simples de resolver filosoficamente quanto à questão “o que é a vida?”¹.

Em minha prática como artista de teatro, seja como professor, encenador, ou mesmo como ator, também me coloco essa questão. Longe de tentar encontrar uma resposta definitiva e determinista, encontrei em mim uma orientação para pensar o teatro ao qual me dedico, e que é objeto deste estudo. Dispensando maiores pormenores, ensaiei a síntese e a simplificação na resposta: “O teatro é a arte do encontro”. Ponto.

A resposta pode parecer por demais horizontal. No entanto este pressuposto tem me orientado em todos os caminhos que tenho trilhado na busca do entendimento dessa arte complexa, subjetiva, sensorial e delicada. O princípio do encontro orienta tudo o que pretendo discutir neste estudo: *Teatro de Grupo, Processo Colaborativo e Dramaturgia da Sala de Ensaio*. É preciso partir dele.

E se o teatro é encontro em dois níveis – encontro dos artistas que concebem a cena, e encontro dos atores com seu público – posso afirmar que a noção de teatro que está encerrada no meu discurso prevê que o teatro não está apenas na obra teatral acabada, mas no processo que a concebe.

Não são poucos os artistas que partem do princípio do encontro, deles em quem “encontro”, não por acaso, reverberação maior, sobre essa relação do encontro com o teatro, é no polonês Jerzy Grotowsky:

O âmago é o encontro. (...) A essência do Teatro é o encontro. (...) O teatro é também encontro entre pessoas criativas. (...) O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também em algo tão idêntico em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro.
(GROTOWSKY, 1992, p. 47-48-49-50).

¹ O encenador do Grupo Folias D'Arte, de São Paulo, Reinaldo Maia, produziu um documentário lançado em 2007, que tinha como proposta registrar respostas dadas por artistas cênicos brasileiros à questão: “O que é Teatro?”. O documentário traduz a fragmentação da noção de teatro na contemporaneidade, como também mostra, de maneira recorrente, os artistas responderem a arte da representação como um fenômeno que tem como eixo central o encontro.

Grotowsky concebe o teatro como encontro em três diferentes níveis: o ator consigo; entre os artistas cênicos em processo de criação (“encontro entre pessoas criativas” – como citado acima); e entre os atores (espetáculo) e os espectadores. O encontro que me interessa nesse estudo é o segundo deles, que está no plano da criação, no encontro dos artistas da cena. Entretanto, é a articulação desses níveis de encontros – plano filosófico, plano estruturante e criador, e plano da recepção – que, segundo o encenador polonês, mobiliza o fenômeno teatral.

A expressão máxima desse princípio, o encontro, sinto, vem se mostrando com o crescimento recente, no Brasil, do que se convencionou chamar de *Teatro de Grupo*. Desde o fim da década de oitenta, diversos grupos têm alcançado repercussão nacional, compondo repertório de espetáculos, formando atores, re-configurando a identidade do teatro no país, refletindo e repensando os lugares do teatro contemporâneo e seus procedimentos de criação. Produzindo.

A Bahia segue o movimento, e nos últimos anos, tanto os grupos da capital como os grupos do interior do estado têm mostrado especial participação na produção da cena baiana. E mais grupos de teatro surgem a cada dia.

O conceito² de *teatro de grupo*, como vem sendo entendido na contemporaneidade, logo, é aspecto premente para adensar adiante as discussões sobre processo colaborativo e as dramaturgias da sala de ensaio, descortinando um dos processos de criação da Finos Trapos (corpus da pesquisa), e sistematizando e re-significando minha investidura como encenador na prática de um teatro do encontro.

Considero, a seguir, uma série de reflexões sobre as noções e os sentidos dados ao que se convencionou chamar, na atualidade, de *Teatro de Grupo*. A finalidade da sistematização deste tipo de teatro está no fato de que, para tratar adiante sobre o processo colaborativo de criação e a concepção de uma proposta metodológica volátil para a criação de dramaturgias diversas, que se baseiam em criações engendradas em coletivo, concebo ser importante discutir esse pressuposto – o *Teatro de Grupo* – que está no cerne das demandas contemporâneas pela criação de uma dramaturgia que seja expressão do trabalho continuado dos artistas cênicos, que esteja conectado com a autonomia de discurso desses artistas, e que carregue a efemeridade e a experimentação que são caras às incursões atuais do *teatro de grupo* na construção de uma poética própria.

² Utilizei aqui a palavra “conceito”, entretanto considero mais adequado quando se trata sobre teatro de grupo se referir às palavras “noção” ou “sentido”, como anunciado no título do capítulo. A palavra “conceito” remete a uma sistematização estrita que pode reduzir a complexidade do fenômeno. Portanto, quando faço uso dela leia-se uma sistematização volátil que ao longo do capítulo tento, cuidadosamente, mapear.

1.1. MERCADO TEATRAL – UMA MERCEARIA

Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas.
(PEIXOTO, 2002, p. 243)

As palavras de Fernando Peixoto são bálsamo para todos os artistas que trabalham em *teatro de grupo* e que, por força das ocasiões e do contexto artístico do Brasil, em algum momento pensam se não seria melhor seguir carreira tentando ingressar em elencos de trabalho. Em todo caso é preciso reconhecer que esse encontro, o do *teatro de grupo*, termina sendo uma alternativa forjada por um contexto social, econômico e histórico, uma história recente inclusive.

O coletivo fortalece e solidifica uma instituição; o êxito ou o infortúnio será construído de maneira coletiva, diminuindo responsabilidades, somando habilidades e esforços. Contemporaneamente o sistema e o mercado têm demonstrado que quando não se é uma potência multinacional, ou não se trata de ser uma grande corporação, a saída de sobrevivência está no associativismo, na co-operação. Operar juntos. E essa história tem sido repetida em diversos setores e segmentos do mercado produtivo, inclusive no mercado cultural e artístico.

Parece paradoxal falar de teatro e falar de mercado, tal o abismo que separa estes dois conceitos no Brasil deste tempo. Mas para entender a configuração do *teatro de grupo* contemporâneo é importante pensar a conformação do teatro como ofício e sobre o papel social que ele desempenha.

O professor André Carreira, da UDESC³, antes de se debruçar sobre estudos acerca do *teatro de grupo* em seu estado, tentou perceber o contexto econômico e social no qual o teatro se inseria. Na ocasião, chegou a resultados que se assemelham muitíssimo à condição que caracteriza a cena teatral baiana, que não difere muito, aliás, do contexto de incursão sócio-econômica do teatro em todo o país. Portanto, há elos identificáveis sob este aspecto,

³ Universidade do Estado de Santa Catarina. O professor Carreira, há anos, tem se dedicado a pesquisar, a investigar e a produzir cientificamente acerca das noções de teatro de grupo em Santa Catarina. Alguns de seus textos podem ser encontrados nas referências bibliográficas desta dissertação.

produção cultural, em regiões díspares geográficas e culturais. De uma maneira geral a argumentação de Carreira está pautada sobre a idéia da *profissionalização*. De maneira estrita, o termo *profissional* é empregado no senso comum para designar aqueles trabalhadores que são remunerados por investir determinada força de trabalho. Entretanto, quando se trata de teatro, no Brasil, o termo *profissional* se converte a um outro paradigma. O profissional no teatro seria aquele que consegue alcançar determinado apuro técnico, sem que isso implique necessariamente sua plena inclusão no mercado de trabalho remunerado.

A crueldade do contexto descrito por Carreira acarreta duas possibilidades, duas saídas que são mais recorrentes entre os artistas, ou “teatristas” (como prefere o autor): exercer outras atividades como forma de auto-sustentabilidade econômica; ou investirem-se do mito da *profissionalização* causando-lhes, assim, frustrações que podem ser irreparáveis.

Na primeira das possibilidades, a mais recorrente na observação de artistas que conseguem manter suas atividades em longo prazo, o artista de teatro exerce outras atividades dentro de sua área, ou mesmo outras profissões, praticando um exercício de equilíbrio, resistência e sustentabilidade. Já numa segunda saída estariam os artistas que, ao lidarem com a frustração do inevitável embate com a situação adversa do “mercado artístico”, ou desistem de sua trajetória artística ou forjam meios alternativos de sobrevivência. E volta-se então à primeira possibilidade. Virada radical? Talvez. Entretanto a observação do cenário local tem apontado cada vez mais para a direção da dupla jornada de trabalho como solução recorrente e única possível.

Quando falo em teatro, essa arte artesanal por natureza, irreproduzível, manufaturada, presencial, cara, coletiva e extremamente delicada, preciso reconhecer que há especificidades nela que precisam ser tratadas. Sendo assim, nesta primeira parte do presente estudo, me debruço sobre o movimento que se convencionou chamar na década de 1980 de *teatro de grupo*, e se inscreve no contexto deste pseudo “mercado” teatral. Como metáfora jocosa, proponho a imagem de uma “mercearia”, ou “quitanda”, que no interior da Bahia representa um estabelecimento comercial de pequeníssimo porte, de relações comerciais reduzidas, alheio, marginalizado, e situado na periferia dos grandes mercados. É neste contexto comercial, semi-comercial ou praticamente não-comercial que o *teatro de grupo* se insere. E curiosamente é este contexto que impõe aos artistas de *teatro de grupo* o binômio: profissional/amador. O fato é que em algum momento todo grupo de teatro se depara com a dificuldade de financiamento. Pensar a estrutura do *teatro de grupo* é pensar o desafio de sua sustentabilidade, e de uma saída para um contexto menos hostil. Pensar o *teatro de grupo* é

tentar caracterizar suas demandas, seus aspectos fundantes, seu perfil e, num mesmo movimento, desfazer certos mitos ou imprecisões que envolvem a atividade teatral.

O teatro é arte coletiva. “Companhias” e “coletivos cênicos” sempre fizeram parte da história do teatro ocidental. O diálogo, a contracena, conceitos tão caros ao gênero dramático, em geral, exigem o envolvimento de um corpo de artistas. Então, o que difere o *teatro de grupo* do restante das produções já realizadas coletivamente na história do teatro ocidental? Está aí um caminho interessante para tentar conceituar o movimento⁴. Essa tentativa de conceituação traz à baila algumas noções, alguns conceitos – anexos tais como: marginalização, pertencimento, elenco, repertório – bem como a necessidade de identificar certos rastros históricos ligados ao *teatro de grupo*.

1.2. MARGINALIZAÇÃO E VIDA NOTURNA

O conceito de marginalização para Carreira é determinante para pensar a noção de *teatro de grupo*. O professor percebe, na análise da prática de diversas experiências grupais de Santa Catarina, que, um interrogante fundamental que se evidencia sobremaneira na dinâmica desses coletivos diz respeito à busca por caminhos de profissionalização.

Quando se emprega o termo “profissional do teatro”, segundo Carreira, estamos nos referindo a um outro paradigma de entendimento do que seja esta caracterização do “ser profissional”, como já dito. O conceito do “profissional de teatro” precisa ser revisto, visto que o estabelecimento do paradoxo através do binômio: dificuldades de consecução de uma remuneração estável *versus* possibilidade de lucro com a atividade de cena – que no país é restrita aos artistas cênicos que trabalham com os segmentos da televisão, do cinema e da publicidade – atenua e problematiza a noção de profissionalização. O conceito do “profissional de teatro” estaria caracterizado pelos seguintes aspectos: quantidade de tempo dispensado pelo artista para o desenvolvimento de suas atividades teatrais, rigor e disciplina na preparação do artista envolvido, e nível de excelência técnica do espetáculo por ele realizado.

⁴ Quando utilizo a palavra “movimento”, devo esclarecer que estou tratando de uma tendência atual na produção teatral brasileira – de artistas de teatro organizados em coletivos que têm particularidades que vêm diferenciando a prática do fazer teatral instituído pelo Teatro Moderno. Entretanto, não se trata de um movimento, no sentido estrito do termo, organizado, institucionalizado, com lideranças, etc, embora seja esse o caso, por exemplo, no Brasil do movimento conhecido como “Redemoinho”, fundado em 2004, assumindo-se deliberadamente como movimento político em 2006, que reúne uma boa amostragem de grupos espalhados por todo o território brasileiro, cerca de 70 grupos.

Este caráter semi-profissional que envolve a prática teatral enquanto um ofício na contemporaneidade implica na marginalização do teatro como ofício, como propõe Carreira. Neste sentido, as práticas de um teatro alternativo, que não se guiam pelos valores comerciais de um suposto mercado teatral, que na verdade valoriza o que a platéia *quer ver* em detrimento do que o artista *quer dizer*, acaba por marginalizar duplamente a cena gerada pelo *teatro de grupo*: 1) à margem como prática semi-profissional 2) e à margem por se tratar de uma geração de cena que não está pautada na expectativa do grande público, senão no desejo poético dos artistas envolvidos, sem maiores concessões à platéia.

O conceito de cena “periférica” é caro ao professor André Carreira, que se dedica a um aprofundado estudo sobre o modelo de organização do *teatro de grupo*. Entre outras características, ele percebe que os grupos de teatro atuam na contramão das grandes produções teatrais, que estão no *status quo* de irradiação do mercado teatral. O *teatro de grupo* atua na brecha, na fenda do mercado. As produções são, geralmente, alternativas e mobilizam o coletivo pelo interesse no e pelo compartilhamento de objetivos, informações e criação.

A marginalização da prática teatral gera o fenômeno particular da dupla jornada de trabalho. Para se permitir fazer a escolha de entender o teatro como um ofício, o preço que o artista cênico brasileiro paga é o de ter que, para se manter, procurar um trabalho remunerado, que esteja ou não ligado ao seu fazer artístico. Uma solução recorrente tem sido a prática docente. Além de se dedicar ao ofício de artista, o profissional de teatro tem encontrado como meio de sobrevivência a sua atuação nos mais diversos segmentos da pedagogia teatral. Essa escolha tanto encerra o problema da subsistência, como também é conveniente por não afastar completamente o artista de sua prática cênica. Este procedimento talvez dê conta de observar a grande procura pelos cursos superiores de licenciatura teatral, que permite o exercício do magistério, com a inclusão do artista/docente no ensino formal, o que se constitui numa confluência desta necessidade de sobrevivência. Para citar Carreira:

(...) constata-se que o teatrista que exerce outras profissões, como forma de sustentação econômica, busca ocupar um lugar social que corresponde à sua atividade teatral, considerando, via de regra, seu emprego como secundário, enquanto a “carreira” teatral ocupa um lugar de privilégio e demanda dedicação que extrapola o simples *hobby*.
(CARREIRA, 2000, p. 52)

Evita-se assim, a marginalização social, com soluções de remuneração através da docência, mas a marginalização da arte teatral, e do *teatro de grupo* como produção

alternativa e autônoma, parece ser condição de existência. O que denota, inclusive, um posicionamento político: a reunião de um coletivo, num contexto contemporâneo em que as individuações são prementes, e a opção de ser alheio a uma rendição da criação, pura e simplesmente condicionada à expectativa de um público.

Uma expressão clara dessa marginalização se traduz na jornada noturna a que os grupos de teatro acabam impelidos a fazer. Já que todos os membros precisam de uma atividade econômica sustentável, o único período disponível para desenvolver as atividades ligadas à carreira teatral é o noturno, por ser improdutivo para a grande maioria dos setores comerciais.

Algumas políticas públicas no país têm permitido, entretanto, o surgimento de algumas exceções dentro do hostil cenário da produção teatral nacional, como é o caso da Lei de Fomento em São Paulo, que possibilitou que alguns grupos de teatro conseguissem desenvolver suas atividades com a “excentricidade” de que seus membros se dedicassem ao trabalho numa envergadura que está além da faixa de dedicação ordinária a que os grupos, de maneira geral, podem se submeter. Sobre a dupla jornada de trabalho e sobre a subvenção pertinente à Lei de Fomento de São Paulo, depõe Sérgio Carvalho, diretor da Cia. do Latão:

A Cia. do Latão, por incrível que pareça, é um grupo que pelo menos até antes da Lei de Fomento de SP não vivia exclusivamente de seu trabalho, boa parte de seus integrantes tinha outros trabalhos para viver e dedicava uma parte do tempo ao trabalho. Eu dou aula, outros atores dão aula, enfim, como a maioria dos artistas do Brasil faz. Isso vai gerando dificuldades, porque você não pode se dedicar ao projeto, às vezes, na inteireza que ele pede.

(CARVALHO, 2007, p. 09)

Por outro lado, quando se estabelece a dupla jornada artista/professor, há vantagens que aparecem no trânsito entre as duas profissões. Eugenio Barba defende a posição do ator-professor, ou como prefere o encenador, *ator-pedagogo*. Esta condição do ator seria, inclusive, determinante para conscientizar o artista de sua prática. Acaba por gerar auto-reflexão, métodos, ou consciência metodológica, em suma, metalinguagem, que é comum no ofício de professor ou de oficinheiro: transmissão da própria prática. O ator-pedagogo, de Barba, é condição *sine-qua-non* para integrar seu grupo, o Odin.

O *teatro de grupo*, em sua condição de movimento à margem, precisa, nesse contexto, sustentar a ambigüidade de perseguir seu projeto poético, sem, ao mesmo tempo, ser balizado pelo estilo de consumo da platéia pagante. Isso não quer dizer que um espetáculo gerado pelo *teatro de grupo*, não possa ser um estouro de bilheteria. Mas, via de regra, quando a baliza é a balança comercial, a estrutura do *teatro de grupo* pode explodir por dentro, e, a partir daí,

pode vir a ser outra coisa: nessa conjuntura podemos sinalizar a morte do *teatro de grupo*. O procedimento comercial traz e instaura na prática das atividades adjacentes do *teatro de grupo* uma imposição: excluir o que não for utilitário. E o *teatro de grupo* se descaracteriza. Não interessa ao produto comercial a prática pedagógica do treinamento, o desenvolvimento de uma linguagem identitária e vertical, mas sim, uma linguagem rasa, de retorno rápido. A manutenção do repertório de espetáculos antigos de um grupo, se tratada comercialmente, fica condicionada única e exclusivamente à bilheteria. A reflexão crítica, cara ao *teatro de grupo* sobre a prática artística do coletivo, se pensada com pressupostos comerciais, torna-se indiferente, podendo até existir, desde que não interfira no tempo, no lucro. À prática comercial, interessa o consumo. E o *teatro de grupo* se vê minado por essa lógica perversa que he impõe rapidez, urgência, produção em larga escala, etc.

O mito do profissionalismo nos grandes centros urbanos acena como promessa de trabalho remunerado e emprego, motiva o êxodo dos artistas de alhures a buscar uma condição melhor de trabalho. Entretanto, essas migrações não contribuem politicamente para que a estrutura periférica do *teatro de grupo* seja re-pensada e re-estruturada, sem contar a frustração causada pelo impacto que determinados artistas têm quando se deparam com um universo muito parecido com o que viviam em suas cidades de origem, onde a relação com o teatro parecia tão hostil. Para citar a análise de Carreira:

Para aqueles teatristas que estão situados fora do eixo Rio-São Paulo esta mitificação [do profissionalismo em teatro] se manifesta na forma de uma crença na existência de um mercado profissional nas grandes cidades, de difícil acesso, mas real e concreto. Este potencial mercado, que constituiria uma espécie de patamar superior da arte teatral e seria restrito somente aos artistas inscritos naqueles contextos, funciona como gerador do paradigma estético e técnico. Esta mitificação vê este mercado, único na conjuntura nacional, como aquele que permitiria que atores, atrizes e diretores pudessem viver de seu trabalho teatral. Assim o eixo Rio-São Paulo se transformaria em uma espécie de “Meca Teatral”, à qual os teatristas estão obrigados a procurar sob pena de não alcançarem jamais o nível de profissionalismo desejado.
(CARREIRA, 2000, p. 53)

Eugênio Barba propõe em seus escritos um novo modo de produção que nomeia de *Terceiro Teatro*, conceito este absolutamente vinculado à noção de *teatro de grupo*. Segundo Barba, seria uma possibilidade de produção entre três, o segundo e o primeiro teatros.

O primeiro teatro seria o extremamente comercial, com produção financiada, e com chancela de reconhecimento público. O segundo teatro é a vanguarda da cena, surgida no século XX, alternativo, mas que já possui um público culto e seletivo conquistado. O *Terceiro*

Teatro é a produção da margem, uma saída para os artistas que não se enquadram na produção comercial.

Na realidade brasileira, ou num contexto ainda mais restrito, ou seja, na condição da produção da cena baiana, esse terceiro modo do fazer teatral proposto por Barba é quase que condição determinante para a existência do teatro. As adversidades no contexto da produção teatral, na Bahia, por exemplo, faz com que a produção marginalizada seja a mais recorrente. E multiplica-se o número de grupos pelo interior do estado. Grupos que são responsáveis diretos, na maioria das vezes, e inclusive, pela formação de artistas cênicos, e que concebem, de maneira natural, na prática de suas atividades, uma pedagogia própria de formação de artistas de teatro. A existência de um “teatro comercial baiano” é ínfima. Apenas a cidade de Salvador conseguiu, nos últimos anos, fabricar um modelo comercial para o teatro baiano, baseado na comédia besteirol e na construção de tipos femininos interpretados por atores homens, que renderam um perfil mercadológico rentável para as salas de espetáculos. E multiplica-se o terceiro teatro na Bahia:

Nos lugares onde a empresa é praticamente inviável, como nas cidades do Sul, do Norte e do Nordeste, mas onde a atividade teatral é intensa, a ideologia do grupo reforça uma prática. O que já era uma experiência comum dos amadores (quando não há capital empenhando o financiamento de um espetáculo a divisão de trabalho é forçadamente pouco nítida) passa para o nível da consciência, norteando o espírito de novas produções.
(LIMA, 2005, p. 247)

Portanto, há centro no que se refere à prática teatral comercial? Sim. Alguns poucos espetáculos brasileiros podem ser considerados como produção comercial. Exemplos deste tipo de produção são os musicais comprados dos EUA para serem re-montados aqui. Tais produções, por exemplo, atraem grande público e empreendem grandes movimentos financeiros advindos de bilheteria. Entretanto, são poucos os exemplos desse teatro de centro. Na Bahia, como dito, a comédia besteirol, desde a década de 1990, tem sido representante do comércio teatral baiano, enquanto outras tantas produções à margem, são realizadas por um teatro considerado alternativo e experimental que a custo tentam manter-se. Entretanto, mesmo nessa produção marginalizada que resiste no estado baiano, há uma tradução de dois diferentes modos de operar que percebo claros: *Teatro de Elenco* e *Teatro de Grupo*.

1.3. TEATRO DE ELENCO E TEATRO DE GRUPO

A despeito do contexto de produção teatral que apresentei acima, algumas poucas iniciativas financiadas, na produção teatral, persistem. Ainda que de maneira pouco substancial, a prática subvencionada do teatro no Brasil persiste através de poucas iniciativas. Vêm-se produtores, diretores ou mesmo atores de teatro que, de algum modo, obtêm financiamento para realizar espetáculos, através de editais públicos, leis de incentivo fiscal, ou, num número ainda menos expressivo, através de financiamento direto de empresas privadas. Na Bahia, a maioria de iniciativas deste modo de produção tem financiamento público. Através de leis de incentivo, e de editais públicos, alguns artistas cênicos independentes e produtores conseguem financiar seus projetos pessoais, como é o caso da montagem do TCA Núcleo, uma montagem anual financiada pelo Governo da Bahia, ou como o caso dos espetáculos financiados através de editais via Fundação Cultural do Estado da Bahia e via Faz Cultura – este último, que utiliza o procedimento de dedução fiscal. A prática das produções de artistas independentes e produtores, na Bahia, não exclui a prática de financiamento público para as produções do *teatro de grupo*. Afinal, também o *teatro de grupo* tem encontrado nos editais de financiamento público sustentáculo para a manutenção de suas atividades.

Haveria então, a meu ver, dois mecanismos claros de um fazer teatral profissional – entendendo o conceito de “profissional” como expus anteriormente em diálogo com a discussão empreendida pelo professor André Carreira – na cena baiana. Tais mecanismos podem ser também observados em outras regiões do país. São eles: um *Teatro de Elenco* e um *Teatro de Grupo*.

Quanto às definições anunciadas no título do presente capítulo, “*Teatro de Elenco e Teatro de Grupo*”, não posso elaborá-las com precisão. No corpo de um coletivo de trabalho com teatro, essa classificação pode não dar conta de caracterizar a prática do trabalho desenvolvido. Cada coletivo de prática cênica estaria, a partir dos caracteres ora levantados, situado mais próximo de uma extremidade ou de outra.



Esquema 1: Teatro de Elenco e Teatro de Grupo. Modos possíveis de operar a administração do processo de criação teatral.

É possível perceber num artigo escrito por Mariângela Alves de Lima (LIMA, 2005) que este embate empresa *versus* grupo, data da década de 1970. No artigo, a autora se propõe a tratar das produções de teatro na década, e não obstante, deflagra uma análise acerca dos coletivos que operavam na cena brasileira, em especial no eixo Rio-São Paulo, e sua relação com o contexto profissional do teatro da época. Fica latente, no artigo, a tensão entre os dois pólos de criação.

Mariângela Alves de Lima percebe o início dessa cisão entre grupo e empresa como sendo anterior mesmo à ascensão de grupos da década mencionada, com companhias como *Os Comediantes*, *o Teatro Brasileiro de Comédia*, *o Arena*, *o Oficina*. Segundo a autora, essas companhias já pretendiam um teatro que fosse além do valor de mercado, do lucro com o consumo. Entretanto, sobre esse período, e as relações de produção grupo/empresa, em seu artigo “Quem faz Teatro?”, a autora discute:

O período que vai de 1974 a 78 é quando se define com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. Há pouco a falar sobre isso.
(LIMA, 2005, p. 246)

Do outro lado estariam os grupos existentes nesses anos 1970, que tem configurações diferentes do *teatro de grupo* contemporâneo, apesar de ser seu antecedente. Trato destas diferenças análogas mais adiante.

Esta embate que discuto, Teatro de Elenco – *Teatro de Grupo*, relaciona-se diretamente, ainda, aos conceitos de *Primeiro Teatro*, *Segundo Teatro* e *Terceiro Teatro*, propostos pelo encenador italiano Eugênio Barba⁵. Segundo Barba, como dito, há dois modos de produção vigentes no teatro ocidental usual: um primeiro teatro se refere à produção institucional, “pop”, de um teatro alijado de e chancelado pelos valores culturais da produção da indústria do divertimento, produção de centro; e um segundo teatro preocupado com a inovação, com a vanguarda, com uma originalidade perseguida a qualquer preço, com a superação da tradição. O *teatro de grupo* seria um terceiro modo, o modo que Barba nomeia de *Terceiro Teatro*, e pode ser assim distinguido:

⁵ Retornarei a Eugênio Barba de maneira cíclica para tratar a noção de Teatro de Grupo. Adiante apresento, de maneira mais cuidadosamente sistematizada, a importância de sua Antropologia Teatral para pensar a grupalidade, quando trato da noção de treinamento.

O Terceiro Teatro seria então uma terceira vertente, a zona teatral que vive à margem desses dois teatros, fora dos grandes centros culturais, e se aloja na periferia.

(...) O Terceiro Teatro não se pauta pelas leis de oferta e procura que caracterizam o mercado, nem está orientado pelo gosto corrente, bem como, não busca assemelhar-se ao padrão do teatro comercial. O Terceiro Teatro, pela força de um trabalho contínuo, buscou estabelecer um espaço próprio, propício ao grupo independente, e está fundamentado no respeito das diferenças.

(OLIVEIRA, 2005, p. 47)

Ou, na voz do próprio Barba:

Existe em muitos países do mundo, um arquipélago teatral que se formou nos últimos anos, quase ignorado, sobre o qual pouco ou nada se reflete, para o qual não se organizam festivais nem se escrevem críticas. Ele parece constituir a extremidade anônima dos teatros que o mundo da cultura reconhece: de um lado o teatro institucional, protegido e subvencionado pelos valores culturais que parece transmitir, imagem viva de um confronto criativo com os textos da cultura, do passado e do presente – ou, então, versão “nobre” da indústria do divertimento. De outro lado, o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, hermético ou iconoclasta, teatro das mutações à procura de uma nova originalidade, defendendo-se em nome de uma separação necessária da tradição, aberto para aquilo que aconteceu de novo nas artes e na sociedade.

O Terceiro Teatro vive a margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias (...).

(...) Ilhas sem contato umas com as outras, em toda a Europa, na América do Sul, na América do Norte, na Austrália, no Japão, jovens se reúnem e formam grupos teatrais que teimam em resistir.

(BARBA, 1991, p. 143)

O conceito de *Terceiro Teatro* de Barba está ligado ao conceito de arquipélago. É uma metáfora para entender uma espécie de movimento marginal. Cada grupo se caracterizaria por ser uma ilha flutuante, alheia ao continente, em sua margem (o continente seria a produção teatral central, institucionalizada e chancelada como “Teatro” pela “boa arte” da intelectualidade ocidental). O *Terceiro Teatro* seria o conjunto destas ilhas, sem a pretensão de unificação, mas pelo simples fato de terem traços semelhantes no modo como produzem.

Já o Teatro de Elenco, por outro lado, tem metas muito claras a atingir. Trata-se de um coletivo de artistas cênicos – que se conhecem ou não – que estão juntos propondo a montagem de um espetáculo, e permanecem juntos apenas durante as temporadas a serem realizadas. Estes coletivos, geralmente, são resultados do esforço de um artista, ou produtor que tem acesso a determinado financiamento – através de edital público, leis de incentivo ou mesmo patrocínio direto – e contrata outros artistas para compor e defender uma encenação.

Há ou não um projeto poético⁶, e se houver um, trata-se do traço estilístico ou de conteúdo do artista ou do produtor que propõe o espetáculo, e não proveniente de um interesse coletivo. A duração do trabalho está circunscrita à temporada do espetáculo.

A estruturação de agrupamentos organizados para produzir um só espetáculo é, em geral, característica das produções espetaculares dos grandes centros, onde o acesso aos financiamentos culturais é mais fácil, e onde a eventual presença de algum ator ou atriz conhecidos através da mídia televisiva, facilita todo o processo de produção. Mas, efetivamente estes procedimentos limitam os espaços para a experimentação.
(OLIVEIRA, 2005, p. 86)

O Teatro de Elenco seria uma categoria maior que abarcaria, no seio da reflexão de Barba, o primeiro e segundo teatros.

O *teatro de grupo*, todavia, como vem sendo entendido contemporaneamente no Brasil, constitui uma categoria que encerra outras demandas que não só a feitura de espetáculos. Diferencia-se do teatro de elenco em variados aspectos: constituição, objetivo final, área de atuação, proposta de trabalho, projeto poético, caráter formativo, dramaturgia dos espetáculos e espaço de trabalho⁷.

No *teatro de grupo*, portanto, trata-se de um coletivo com formação estável – membros fixos⁸ – que desenvolve um trabalho continuado que envolve uma complexa equação com atividades extras. Um grupo de teatro é geralmente formado em função de ocasiões e de encontros muito particulares. Sua constituição diz respeito à afinidade comum entre seus membros e ao número de interesses mútuos que compartilham. É uma produção alternativa, que, em geral, está à margem das grandes produções comerciais do teatro de tradição comercial. Desenvolve tanto atividades de cunho artístico, quanto ações de caráter teórico auto-reflexivo. Graças à composição do repertório de espetáculos – conjunto de obras dramáticas composta pelo grupo ao longo de suas atividades – termina por desenvolver naturalmente um projeto poético, uma linguagem recorrente. De mais a mais, trata-se de um agrupamento que sobrevive para além dos espetáculos através de uma proposta pedagógica

⁶ Entendo por projeto poético um campo de escolhas recorrentes no plano da forma ou do conteúdo que estão encerradas no discurso de um conjunto de obras. Ariano Suassuna, por exemplo, tem determinados interesses que se mantêm em diversas de suas obras. O projeto poético pode ou não sofrer alterações em seus princípios ao longo do tempo, entretanto, essas transformações pressupõem uma continuidade do trabalho de um ou mais artistas.

⁷ A análise destes aspectos pode ser observada de maneira mais objetiva na tabela que segue mais adiante no texto deste capítulo.

⁸ É comum a participação de artistas e profissionais diversos nos grupos de teatro, como colaboradores. Entretanto, os grupos têm pensado, cada vez com mais frequência, em abraçar e incluir outros profissionais que não apenas atores, como produtores, cenógrafos, figurinistas, que não são apenas colaboradores, mas fazem parte do grupo como membros fixos.

interna geralmente engendrada pelo conceito de treinamento constante dos membros do grupo. Há uma produção de espetáculos que é, frequentemente desenvolvida de maneira autoral pelo próprio grupo. Impõe-se conseqüentemente, de maneira recorrente a necessidade de uma sede de trabalho. Sobre o perfil que caracterizaria a noção de teatro grupo, sistematiza Maria Valéria de Oliveira:

A prática do Teatro de Grupo está alicerçada nos seguintes aspectos: a) treinamento (o ator é a tônica do trabalho); b) estabilidade de elenco; c) projeto de longo prazo; d) prática pedagógica; e) construção dramaturgica coletiva; f) instalação de uma sede que é o território “sagrado” do coletivo. (OLIVEIRA, 2005, p. 87)

Ainda na década de 1970, no Brasil, começa a despontar a relação empresa *versus* grupo, como binômio da produção teatral. Sobre o teatro produzido pelo núcleo da empresa, reflete Lima:

(..) distinção operacional (...) entre o grupo de teatro e a empresa teatral. A empresa teatral funciona ainda como se fosse a detentora dos signos que compõem uma linguagem. Possui uma herança, um cabedal solidificado pela convenção que é, ao mesmo tempo, a sua riqueza e a sua prisão. Tem um método de trabalho que segue invariavelmente as mesmas etapas e onde o artista se encaixa respeitando principalmente o cronograma. (...) Dentro desse esquema de produção, a capacidade de criar do ator, do diretor e do cenógrafo é dirigida para um objetivo, e ao mesmo tempo limitada por esse objetivo que é a obra dramática. Se alguma coisa falhar, se alguém não atingir o objetivo ou render menos do que deveria, o todo fica irremediavelmente comprometido. (...) Enquanto o grupo valoriza cada parte a ponto de que ela possa respirar por si, a empresa depende do conjunto, de uma execução disciplinada da partitura, para que não sobressaiam as notas dissonantes. (LIMA, 2005, p. 254)

A seguir, estabeleço um quadro relacional tentando abordar os dois perfis de produção cênica que diferencio nessa escrita: Teatro de Elenco e Teatro de Grupo. Configurei analogamente aspectos e características que estariam relacionados a cada uma das categorias. A tabela que segue, tenta caracterizar, sumariamente, o que seria cada uma dessas práticas. São esboços ideais dessas duas formas de se organizar a produção teatral em coletivo (em elenco e em grupo). Filosoficamente, são formas puras. E, portanto, inexitem expressas. Na prática, é preciso ponderar a que distância dos dois pólos cada coletivo de teatro se vê situado:

Tabela 1: Tabela Relacional Teatro de Elenco e Teatro de Grupo.

| | TEATRO DE ELENCO | TEATRO DE GRUPO |
|---------------------|-------------------------------|---|
| Constituição | Coletivo de artistas cênicos. | Coletivo de artistas cênicos, reunidos em torno de interesses e objetivos poéticos comuns. Pressupõe afinidade entre os membros. Pouca flutuação na formação do |

| | | |
|-----------------------------|--|---|
| | | coletivo. |
| Objetivo final | Desenvolver uma montagem cênica. | Desenvolver atividades diversas ligadas à cena, dentre elas, a montagem de espetáculos de repertório. |
| Atuação | Trata-se, geralmente, das grandes produções. Centro da linha de produção profissional em Teatro. | Produção alternativa, marginalizada, periférica. |
| Proposta de Trabalho | O trabalho dura enquanto o espetáculo estiver em cartaz. | Além do repertório de espetáculos e outras atividades ligadas à cena, o coletivo se preocupa em manter uma rotina – seja através de treinamento interno, reuniões de produção, realização de oficinas, etc. |
| Projeto Poético | Ou trata-se de um projeto engendrado pelo artista ou produtor que lidera o coletivo, ou mesmo não há projeto poético. | Há naturalmente um projeto poético concebido pelo coletivo. |
| Caráter Formativo | Não há uma preocupação com procedimentos pedagógicos, de formação. Pressupõe a participação de artistas com formação gabaritada para a atuação “profissional”. As experiências que cada artista acumula na prática do espetáculo, não são pensadas de maneira sistematizada. | Pressupõe um procedimento pedagógico que é imantado da própria prática cotidiana do grupo, mas sem o planejamento característico de processos pedagógicos formais. Conceito de Treinamento ⁹ . |
| Dramaturgia | Lida ou não com procedimentos de criação em coletivo, entretanto é muito mais comum a encenação de textos pré-existentes. | Na maioria dos casos acaba por se filiar a um modelo de criação que dê a possibilidade ao grupo de encerrar seus discursos na dramaturgia dos espetáculos. |
| Espaço de Trabalho | Em geral, o espaço no qual se desenvolverá o trabalho não é elemento fundante da criação. | É comum observar a necessidade que a maioria dos grupos tem na criação de uma sede de trabalho onde o grupo possa desenvolver desde seus treinamentos, aos seus intercâmbios com outros grupos. |

2. NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO - PERTENCIMENTO

As proposições do encenador Eugênio Barba são importantes para se entender a prática teatral contemporânea no Brasil, no que se refere ao modo de produção em grupo. Seus conceitos de treinamento, de ator compositor, de ator-pedagogo e de partitura de ator, que são alguns dos componentes do que Barba intitula de Antropologia Teatral, chegaram ao país e, de maneira geral, a toda América Latina através de encontros da *Internacional School of Theater Anthropology* realizados em diversos países sul-americanos, bem como através de palestras e seminários. Os princípios barbianos também foram difundidos na América Latina

⁹ O conceito de treinamento no Brasil surge na década de 1970, quando as teorias e pressupostos do teatro de Eugênio Barba são discutidos por artistas cênicos brasileiros e incorporados a suas práticas cênicas. A incursão da prática do treinamento na cena brasileira é importante para entender como muda o paradigma dos grupos de teatro, que a partir de então compreendem que a manutenção de suas atividades está além da manutenção do repertório de espetáculos, mas concerne a constante preparação e o constante aperfeiçoamento do trabalho do ator. Afinal, é o ator a célula mínima de qualquer organismo de grupo. Se o ator tem trabalho interno perene, o grupo, articulado, cimentado sobrevive articulado.

através das reflexões teóricas publicadas em livros como *A Arte Secreta do Ator*, em parceria com Nicola Savarese, *Além das Ilhas Flutuantes e Canoa de Papel*.

As idéias do Terceiro Teatro, seja pela sistematização de um ideal coletivo que tem o ator como eixo fundamental, seja pela expressiva reflexão que vê o fazer teatral como um fenômeno amplo que vai além da obra espetacular, mas perpassa todo o processo de criação, e mais, passa pelo treinamento técnico da expressividade do ator, fundamentam de maneira decisiva o modo de produção em grupo.

Quando se transita do paradigma de entender o teatro como um fenômeno centrado exclusivamente na obra espetacular, para a idéia de foco maior no encontro, ou seja, para o entendimento de que o que se vê em cena é apenas o resultado de um esforço hercúleo de dedicação e trabalho, outras caracterizações precisam ser explicitadas. Torna-se, então, necessário definir que tipo de atividades seria pertinente a essa produção perene que é deflagrada pelo *teatro de grupo*. O paradigma muda: o coletivo não existe em função de um espetáculo. Existe em função de tentar estabelecer um sentido e uma trajetória para a criação, a produção e a investigação artísticas em longo prazo. E o que sustentaria tanto trabalho? O refinamento da prática atorial, diria Eugenio Barba, e com ele, a reflexão sobre a própria prática (um exercício constante de metalinguagem), a incursão no cenário político teatral, e um cem número de atividades criadas para fundamentar e dar sentido ao cotidiano de um grupo.

O *teatro de grupo* é um mergulho umbilical e profundo. Estão nele inscritos códigos de ética e valores que são muito particulares, cada grupo possuindo os seus. E essa matriz egóica produz a sensação de se estar lidando com cada grupo como se estivesse lidando com ilhas, solitárias, flutuantes (BARBA, 1991) e prenes de peculiaridades e idiossincrasias coletivas. Na década de 1970, no Rio de Janeiro, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* conclui: “o principal dentro de um grupo é o próprio grupo” (FERNANDES, 2000, p. 43). E é. Estabelecem-se num grupo equações complexíssimas de variadas ordens.

Talvez pelo caráter semi-profissional da atividade, talvez pela intimidade estabelecida em longo prazo, talvez pela própria natureza da condição humana quando em organismos coletivos, o fato é que a relação estabelecida no interior de um grupo é sempre muito íntima. Esta intimidade proporcionada pelo trabalho continuado é decisiva para entender uma especificidade dessa produção: o valor humano sensível. Num grupo a tensão diametral, o binômio, a separação entre pessoal/profissional, vai, com o tempo, perdendo vitalidade e suas faces tornam-se indissolúveis. Os interesses comuns, a convivência, o compartilhamento de territórios secretos e sagrados proporcionados pela atividade em conjunto desfaz, mina, as

fronteiras entre o pessoal e o profissional, e os valores éticos tornam-se outros, diferentes dos que operam no ambiente extra-grupo. Cria-se quase uma realidade paralela. Ilha. Casulo. O espaço do grupo torna-se um espaço onde não se representa. Torna-se um espaço testemunhal.

Ora, não podia ser diferente, está na natureza da existência do próprio *teatro de grupo*. Reproduzir dentro do grupo, valores éticos de centro, que são alheios à condição de existência desses coletivos, seria inclusive um contra-senso. Entretanto, administrar essa equação, equilibrá-la, não é tarefa fácil, é trabalho constante que se coloca: reaprender tratados éticos e de bom senso que funcionem dentro do coletivo, que atendam a ele. E quando estouram problemas de relacionamento, afinal eles existem, e não com pouca frequência, muitos grupos morrem. Desestruturam-se. É preciso pensar, ainda, que se trata de um coletivo de artistas, um coletivo sensível, que lida todo o tempo com matéria delicada. Um coletivo à flor da pele. Qualquer pequeno passo em falso, pode ser redimensionado pelas condições internas do grupo e tornar-se queda adâmica. Trata-se de uma comunidade emocional. É preciso haver confiança total e absoluta. Mas de algum modo, é essa emoção que cimenta o conjunto (MAFFESOLI, 1998).

Um bom exemplo de aspectos do teatro de elenco que não se adequam à condição do *teatro de grupo* é o espírito de competição. Quando o profissional de teatro trabalha de maneira solitária, freqüentando seleções e audições, é convidado, quase que todo o tempo a ser competitivo, a demonstrar suas maiores habilidades, a ser o “melhor”. Se for de outra forma, não consegue trabalho. Dentro do *teatro de grupo*, a relação com a produtividade é outra. O *teatro de grupo* acolhe os que ainda demandam de formação, por sua própria característica pedagógica. Um bom exemplo, até anedótico, sobre a situação de competitividade é a história da formação do *Odin Theatret*, grupo fundado por Eugenio Barba¹⁰. O Odin surge de um grupo de atores que não foram selecionados numa audição para freqüentar uma escola de teatro. A competição desmedida é um problema ético, no *teatro de grupo* torna-se um problema desestruturador do coletivo, e pode resultar numa cisão aguda, dado o caráter testemunhal e de complexidade da relação intra-grupo.

Não advogo em favor da beatificação do artista. Visto que a paixão, as inquietações e transbordamentos são de sua natureza. Mas num modo de trabalho onde a sensibilidade é componente estruturante da sobrevivência do coletivo, um mínimo de código ético e de

¹⁰ Descrevo de maneira mais pormenorizada a trajetória do Odin no tópico “3.1 heranças do teatro ocidental – dell’arte, libre, laboratório e odin”, página 53.

respeito mútuo torna-se condição necessária para que o *teatro de grupo* não se desestabilize completamente.

Estas dimensões sociais, e a transformação do palco em espaço testemunhal tornam o fenômeno ainda mais complexo. O próprio grupo, isto é, sua forma organizacional, e o os seus compromissos explícitos passam a conformar um elemento central do fazer coletivo. Silvana Garcia considera isso “faz parte de uma mesma vertente que valoriza o “show da vida”, em detrimento do produto francamente ficcional”.

(OLIVEIRA, 2005, p. 85-86)

A relação entre os membros de um grupo, e o espaço de eventual animosidade ali instaurado, afinidades que se estabelecem nas relações internas do grupo, podem ser observado já nos coletivos dos anos 1970, como verifica Mariângela Alves de Lima. A autora percebe o grupo de teatro como uma ilha, um retiro, um abrigo onde os artistas cênicos do referido período encontram-se salvaguardados quanto ao advento da censura e da ditadura militar no Brasil.

Muitas vezes o grupo é uma casa, um lar, uma família, um porto relativamente seguro. Mas não é nem pode ser, pela semelhança entre os indivíduos que o constituem, uma amostragem das variações que ocorrem em sua volta. Todos os grupos que se formam nesta década têm como ponto de partida, e isto é óbvio, alguma identificação entre os participantes. Juntar-se ao grupo significa também construir uma cidadela onde o ataque e a defesa são planejados estrategicamente, mas onde a sólida realidade do cotidiano contribui para alicerçar um refúgio imune às tempestades do mundo exterior.

(LIMA, 2005, p. 239)

Observo também uma tendência curiosa. Diversos grupos têm assumido a participação de outros artistas, que não apenas atores, na constituição mesma do grupo. É possível observar, atualmente, em alguns grupos, a presença de produtores, cenógrafos, figurinistas, como membros do próprio grupo. Não se tratam de profissionais agregados, como mariposas, a passeio. São profissionais que têm sido aceitos em sua condição como membros do grupo, deflagrando uma constituição híbrida interessante. O *teatro de grupo* tem acolhido essa tendência.

Em geral, o *teatro de grupo* funciona como uma cooperativa. Os artistas envolvidos são forças equânimes de decisão. A origem da expressão “cooperar” advém da noção de: operar junto. Por outro lado, a expressão “Cia. – Companhia” Tão recorrente para nomear coletivos de teatro, vem do latim, e significa comungar do mesmo pão¹¹. E é nesta comunhão

¹¹ Importante observar que na trajetória do teatro brasileiro, a nomeação de “Cia.” está ligada a um movimento que é contrário, inclusive, a noção coletiva de teatro de grupo, pois se trata em geral de uma terminologia

que o *teatro de grupo* firma suas bases administrativas. Todos têm igual poder de decisão. Quando se trata de questões administrativas é o grupo, constituído por todos os seus membros, que resolve. São dois campos, o campo da criação, das práticas e da poética, e o campo administrativo, do cuidado com o andamento do coletivo.

Na contemporaneidade, então, quando todas as imagens, e seduções geradas por elas, parecem ser privilégio da manipulação midiática, da Tv, do cinema, da indústria cultural de maneira geral, o *teatro de grupo* se afirma como espaço autônomo e independente, onde é dada ao artista a possibilidade de que ele exercite o seu discurso, produza as imagens que quer produzir, quaisquer que sejam, filiadas ou não a quaisquer concessões (ao público, a empresas, a editais, a empresas financiadoras, etc.). Um lugar de resistência.

Há duas modalidades distintas de trabalho nas práticas do *teatro de grupo*: as que se destinam à manutenção do próprio coletivo, e as que estão diretamente ligadas ao contato externo, ao encontro com o público. Atividades que são propostas internamente, ou mesmo a própria convivência entre os membros do grupo, são fortalecedoras e mantenedoras do trabalho continuado e de pesquisa. Como, no *teatro de grupo*, ocorre manutenção do binômio pessoal/profissional, é mister, nesse tipo de organização, o perene zelo de convivência em todos os encontros, atividades, inclusive dadas fora do ambiente de trabalho permanente. Estas atividades são estruturantes e reverberam no ofício. O trabalho se dilata para fora do ambiente oficial de trabalho. Treinamento – conceito que será cuidado adiante – fruição de obras artísticas, debates, encontros de avaliação, entre outras tantas possibilidades de ações, são atividades que promovem a manutenção e cimentam os coletivos.

As atividades que estão na esfera do encontro com o público, no nível da troca, nos movimentos externos, também se espraiam para além do espaço convencional, que, na produção tradicional do teatro ocidental, limitam-se às ações destinadas à fruição do espetáculo composto pelo coletivo. São atividades, que no *teatro de grupo*, se traduzem como: mesas redondas de discussão, leituras dramáticas, avaliação pública, demonstração de trabalho, ensaios abertos, oficinas, entre outras. Estas atividades escoam as produções internas artística e intelectual do grupo. No entanto a tensão entre movimentos internos e movimentos externos é sensível na dinâmica e no cotidiano da grupalidade. De maneira geral, há uma necessidade de que o grupo se fortaleça e se edifique através dos movimentos internos primeiramente, para gerar inclusive as matérias que serão escoadas nos movimentos externos,

utilizada por grandes atores do teatro nacional que montavam coletivos de teatro com atores que, logo, estavam em sua companhia, acompanhando a estrela principal. Caso de vários atores, por exemplo, que, em São Paulo, cindiram com o Teatro Brasileiro de Comédia para montar seus próprios coletivos.

nas trocas. A falta de zelo com as atividades internas, ou mesmo de vitalidade destas, pode ser determinante para que as ações de movimento externo sejam frágeis, e incipientes. Fragilizando a prática do próprio grupo. Por outro lado, a produção interna, artística e intelectual, não é apenas autoral, mas se alimenta da escuta e convivência com artistas e pesquisadores, convidados para as palestras ou debates internos no seio do grupo.

Dentro das atividades dos movimentos externos, a ação que representa o coletivo de maneira mais direta é a composição do repertório. A idéia de repertório é fundante para compreender o caráter de continuidade do trabalho em *teatro de grupo*. Trata-se do conjunto, da série de espetáculos produzidos pelo grupo ao longo de sua trajetória. É através do repertório de espetáculos que um grupo se representa, mobiliza seus discursos, elege suas influências, dá sentido ao seu perfil, desenha sua linguagem, em suma, constrói sua identidade, sua imagem artística e social. Cada espetáculo produzido se acumula nessa grande bagagem que é o repertório, e passa a representar o teatro no qual determinado grupo acredita, o teatro que determinado grupo desenvolve. A manutenção dessas obras é um dos desafios do *teatro de grupo*, e uma de suas contradições. Cada grupo passa por diferentes fases, diferentes momentos na trajetória, em que é possível distinguir diferentes opções poéticas. O espetáculo é expressão e registro dessas escolhas. O repertório reduz a efemeridade do teatro, e o coletivo precisa lidar, vez por outra, com obras que já não correspondem aos estímulos vitais, ao sentido que o grupo de artistas encontra para seu fazer teatral. Geralmente é neste contexto que sepultam antigos espetáculos do repertório do grupo.

O repertório termina por criar uma expectativa naqueles que acompanham a trajetória de um grupo, sobre como será a próxima montagem que ainda há de estrear. A existência deste repertório, para os que o conhecem, traz informações que geram uma identidade para o coletivo, que a platéia percebe, e espera perceber. Há os que aguardam o mesmo discurso de forma e/ou conteúdo do espetáculo precedente, há os que aguardam inovações de abordagem dentro do mesmo campo semântico estabelecido pelos espetáculos precedentes, e há os que pretendem ver chegar uma revolução poética no grupo. Todos esses procedimentos de recepção da obra de um grupo estão ligados ao desenvolvimento natural de uma linguagem, de um projeto poético que é construído pela composição do repertório de espetáculos.

A linguagem ou projeto poético, nos coletivos de *teatro de grupo*, insurgem naturalmente na geração dos espetáculos. Quando um grupo recorre a determinadas resoluções cênicas, modos poéticos, formas teatrais em mais de um dos espetáculos de repertório cria-se, naturalmente, o projeto poético do coletivo. Uma linguagem própria pode ser forjada intencionalmente, mas geralmente não o é. O artista pode ter uma intenção, uma

tendência, sistematizá-la antes mesmo de experimentar a criação na a sala de ensaio. Entretanto em estado de criação, em situação de poesia, o encontro promove o imponderável e a tensão tendência/acaso se instaura. É preciso sensibilidade para não haver suplante, mas sim um equilíbrio entre essas duas forças (tendência e acaso). Elas geram a *poiesis*, a obra num processo de criação, e como, em *teatro de grupo*, se está lidando com a recorrência das variáveis que geram essa referida tensão (mesmos artistas envolvidos, mesma sala de ensaio, mesma direção, mesmos interesses, etc.), o espetáculo resultante de criações diversas termina por apresentar naturalmente recursos semelhantes. Assim, desenvolve-se com naturalidade uma linguagem própria, um projeto poético. Este projeto pode existir no plano consciente ou não, dos artistas que o praticam. No entanto, a consciência desta linguagem gerada naturalmente pela recorrência de recursos em diferentes espetáculos de repertório, no *teatro de grupo*, pode potencializar e fazer avançar as discussões estéticas do projeto grupal. O que implica dizer que a auto-reflexão, do grupo com o próprio trabalho, é absolutamente necessária. Outra característica que compõe o perfil do trabalho realizado pelo *teatro de grupo* se refere a necessidade de que esses coletivos têm de um espaço físico onde possam desenvolver suas atividades com tranqüilidade e constância. Inúmeros grupos, quando ainda em começo de trajetória, lidam com o grande problema da sala de ensaio. O que para uma banda musical seria a sede de ensaios, para um pintor seu ateliê, ou mesmo para uma empresa seu escritório, sua loja, para o *teatro de grupo* está representada na sede, na sala de ensaio. Este casulo, este útero embrionário, aos poucos começa a ser percebido pelos coletivos do *teatro de grupo* como um lugar necessário para desenvolver sua prática diária. Em geral, os teatros e conservatórios, escolas de teatro têm um esquema de rotatividade grande para o uso de seus espaços destinados a ensaio. Frequentemente as solicitações dirigidas a estes espaços, são para uso por um curto prazo, aferidas pela produção do teatro de elenco que ocupará o espaço durante o tempo da montagem do espetáculo. Enquanto o teatro de elenco só precisa de uma sala, o *teatro de grupo* precisa, realmente, de uma residência. É que no formato de produção em *teatro de grupo*, o trabalho continuado forja uma relação diferenciada com o espaço. A sala onde se passam os ensaios do repertório é, também, sala de produção, sala para o desenvolvimento de atividades de pesquisa e sala para sediar o treinamento do coletivo. A sede torna-se uma necessidade fundamental, pois é inerente à natureza de tal trabalho.

De mais a mais, é preciso observar que, as características ora levantadas por mim, para tentar iluminar a noção de *teatro de grupo*, são caracteres que percebo como recorrentes na análise da trajetória de grupos de teatro no Brasil, e correspondem àqueles assinalados pela literatura especializada da área. Entretanto, este perfil não engessa a prática do movimento,

são apenas traços recorrentes. Cada coletivo, dentro do paradigma do *teatro de grupo*, organiza-se de maneira muito particular.

O que sinto ser preciso dizer é que este modo de produção representa apenas uma possibilidade dentre outras de estruturação de trabalho com teatro na contemporaneidade. Suas ferramentas podem ser falhas, e a visão romanceada sobre o *teatro de grupo* como um meio de sobrevivência imaculado e envolto numa áurea de pureza, como tem sido difundido na cena teatral revela-se um mito. O modo de produção em grupo, como todo modo de produção, apresenta aspectos que podem oferecer vantagens à carreira do artista cênico, como também podem fazer com que ele pague um alto preço pela escolha que fez. A maior dificuldade que percebo na formação do *teatro de grupo* é a tênue relação entre vida profissional e vida pessoal. Problemas de caráter ético já afundaram diversos grupos. Percalços que poderiam ser sublimados pela efemeridade das relações, com que lida o teatro de elenco, podem ser cabais para a cisão de um coletivo que funcione em regime de *teatro de grupo*. O trabalho continuado, a convivência continuada e a intimidade levada às últimas conseqüências redimensionam problemas de caráter ético que poderiam ter resoluções simples no teatro de elenco, mas que no caso do *teatro de grupo* acaba por fragilizar a grupalidade. As bandas de música popular e pop contemporâneas no Brasil têm uma relação estreita com o formato engendrado pelo *teatro de grupo*, e nesse segmento, como se tem conhecimento comum pela própria divulgação midiática sobre tais coletivos, a cisão de grupos por problemas de ordem pessoal e afetiva é fato que recorre e ganha repercussão popular nos meios de comunicação em massa.

No entanto, é preciso observar que o *teatro de grupo* oferece sim uma estabilidade para os artistas, uma sensação de pertencimento, que cria uma espécie de casulo protetor. Numa arte e num contexto de produção, como descrevi anteriormente, onde, o tempo todo, o artista é convidado a administrar as hostilidades, que indubitavelmente existem e insistem nas relações produtivas capitalistas, o *teatro de grupo* torna-se terreno fértil para se conseguir produzir com autonomia e relativa tranquilidade.

O grupo torna-se um potente instrumento para a geração de imagens e discursos singulares. Uma ilha, como concebe Barba, onde é possível desenvolver-se a sensação de pertencimento.

O coletivo de *teatro de grupo* parece constituir a expressão máxima da fragmentação tribal na contemporaneidade. As tribos do *teatro de grupo* são núcleos singulares que agregam artistas cênicos com interesses comuns e gerando perfis identitários. O artista, com efeito, se indiferencia, se desindividualiza como meio de se proteger, de promover a sensação

de pertencimento, de ampliar sua noção de família, de estabelecer seus laços, de estimular sua participação afetiva na criação estética. Um modo, enfim, de se sentir pertencido.

A metáfora da tribo por sua vez permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada persona (pessoa) é chamada a representar dentro dela.

(...) a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam a espacialidade se faz a partir do sentimento de pertença em função de uma ética específica (...).

(MAFFESOLI, 1998, p. 08-09 e 194)

E os grupos terminam. Morrem. Eugênio Barba, ao desenvolver o conceito de terceiro teatro conclui: ver um grupo terminar é um escândalo esperado, a longevidade de um coletivo de *teatro de grupo* é que é um fato inusitado.

A seguir estabeleço de maneira mais didática alguns conceitos pedagógicos que estruturam o fazer do *teatro de grupo*, com o intento de clarificar as noções que fundamentam esse tipo de organização em coletivo.

2.1. TREINAMENTO, ENSAIO, REPERTÓRIO – CONCEITOS PEDAGÓGICOS E ESTRUTURANTES.

Os conceitos de treinamento, ensaio e repertório são estruturantes para uma noção aproximada de *teatro de grupo*.

O *treinamento* é o processo através do qual um grupo estrutura suas atividades continuadas. O treinamento é uma ferramenta pedagógica de manutenção da prática atorial no *teatro de grupo*. Trata-se do mecanismo de aprimoramento daquilo que seria o centro de confluência do trabalho no *teatro de grupo*: a técnica do ator. O teatro de Eugênio Barba referenda isto:

A cultura do Odin, portanto, está alicerçada no grupo, e no treinamento do ator, e a estrutura coletiva está a serviço desse treinamento. Treinamento é uma palavra, que para o Odin representa disciplina, o que não significa o respeito a uma ordem estabelecida e sim significa “a ciência do aprendizado contínuo”, e esse aprendizado contínuo justifica a estabilidade do grupo.

(OLIVEIRA, 2005, p. 51)

Cada agrupamento cênico, na construção de seu repertório, de seu fazer teatral, de seus interesses estéticos, apresenta demandas de estilos, de técnicas de interpretação. Essas demandas são sentidas no próprio desenvolvimento do conteúdo que será empreendido pelo

grupo em seus trabalhos na cena. O treinamento consiste em uma série de exercícios práticos do ator com fins de ampliar a sua consciência sobre seus instrumentos, e potencializá-los tais sejam o corpo e a voz.

O conceito de treinamento é estruturante do *teatro de grupo*, porque é ele o responsável por manter o trabalho de um grupo durante longo prazo, com vitalidade e continuidade. Assemelha-se muito à noção de treinamento do atleta, ou do músico, que precisa exercitar de maneira exaustiva seu corpo para potencializar sua performance, seu desempenho.

A idéia de que o teatro é uma arte altamente subjetiva e sensível pode levar estudantes de teatro, em início de formação, a achar que o trabalho atorial é fruto de uma sensibilidade e iluminação que estão pautadas no gênio do artista. Entretanto, o pressuposto do treinamento é que o trabalho do ator lida com duas ferramentas muito concretas (o corpo e a voz), e que, portanto, estas ferramentas precisam ser aprimoradas, de modo que o domínio destes instrumentos possa potencializar a expressividade do trabalho em cena. Em consequência deste pressuposto, há muito o que fazer em sessões de treinamento.

O treinamento é um conceito elaborado por Barba, é a fase de preparação, ou, como o próprio Barba prefere, a fase em que o ator dará conta de seus exercício de esquentamento, de pré-expressividade, um trabalho que interfere, prepara o desempenho expressivo, mas não se confunde com ele. É como o ensaio para o ensaio.

No início, o treinamento foi acompanhado por uma série de exercícios tomados da pantomima, do balé, da ginástica, do esporte, da rítmica (enquanto teoria do ritmo), da ioga, das artes plásticas; exercícios que conhecíamos ou que tínhamos re-construído. O treinamento era coletivo, todos realizavam os mesmos exercícios ao mesmo tempo e do mesmo modo. Com o decorrer do tempo, nos demos conta de que o ritmo é diferente de indivíduo para indivíduo. Alguns têm um ritmo vital mais veloz, outros mais lentos. Começamos a falar de ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, assim como é o nosso coração, como é visível no cardiograma. Desde então, o treinamento passou a se basear nesse ritmo, foi se personalizando, tornando-se individual.
(BARBA, 1991, p. 53)

Na própria trajetória do Odin, sob a direção de Eugenio Barba, constata-se que grupo percebeu que o treinamento foi mudando sua estratégia de trabalho. O grupo começou usando o treinamento de maneira coletiva. Todos os atores executavam os mesmos exercícios físicos e vocais. Mais tarde, o grupo percebeu que cada ator demandava determinados treinamentos, e, então, na dinâmica do trabalho cada ator começou a desenvolver sua série de exercícios, de treinamento adaptados a cada caso. Como a diferença que há entre o ensaio de uma orquestra,

e o ensaio de cada músico de uma orquestra. Cada instrumentista precisa de um preparo solitário antes de haver o preparo coletivo, metáfora que pode ser aplicada às noções de treinamento (preparo solitário) e de ensaio (preparo coletivo).

No entanto, o formato e a estratégia encontrados pelo Odin, para equacionar o cotidiano de seus treinamentos, são muito particulares. Cada grupo precisa fazer, como em qualquer ação do coletivo, uma escuta sensível para perceber as estratégias que serão mais adequadas, interessantes e reveladoras para os membros diferenciados.

O treinamento é um processo pedagógico sem pedagogo tutor, externo, cada ator, ou o grupo coletivamente, deve elaborar seu treinamento. O grupo é, ao mesmo tempo, pedagogo e aprendiz, aprendiz de si, de seu próprio trabalho. O objetivo fundamental e o desafio do treinamento é a autodisciplina cotidiana.

A prática do treinamento consiste na elaboração de cada exercício e na sua incorporação de modo preciso, e vigoroso. Feito, o ator começa a libertar-se das regras impostas pela própria atividade, mediante a variação de suas qualidades expressivas, ritmos e cadências, ao experimentar outros funcionamentos do mesmo exercício desenvolvido.

Importante observar, que mesmo como atividade pedagógica do grupo, trata-se de uma pedagogia diferenciada dos processos de aprendizagem escolares tradicionais. O treinamento não ensina a ser ator, e não há um pedagogo que mobilize o aprendiz. O treinamento é uma busca do grupo, do coletivo, ou mesmo do ator por um modo de potencializar o teatro que o grupo desenvolve. Está muito mais a serviço dos interesses do grupo do que a serviço do ator individualmente. Como explica Barba:

O treinamento não é uma forma de ascetismo pessoal, de uma dureza hostil em relação a si mesmo, uma perseguição do corpo. O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e em que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com frequência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo.
(BARBA, 1991, p. 59)

O treinamento é como um ritual, com a especificidade, porém, de ter uma finalidade muito clara. Sua realização atualiza e mantém a centelha acesa. É responsável pela administração da expressividade, da preparação, e da expressividade do coletivo. É gerador de um corpo-voz cênicos dilatados e espetacularizados. O ritual mantém o grupo. Maffesoli propõe uma tradução dos fragmentos identitários da contemporaneidade como uma sociedade

formada por núcleos diversos, pequenos, grupos, as tribos, reflete a condição do ritual no seio da dinâmica tribal das pequenas grupalidades.

Um dos aspectos particularmente marcante dessa ligação [da tribo consigo] é o desenvolvimento do ritual. Como sabemos, este não é, propriamente, teleológico, isto é, orientado para um fim, pelo contrário, ele é repetitivo e por isso mesmo dá segurança. Sua única função é reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo. (...) O ritual exprime o retorno do mesmo. No caso através da multiplicidade dos gestos rotineiros ou quotidianos, o ritual lembra à comunidade que ela “é um corpo”. Sem a necessidade de verbalizar isto, o ritual serve de anamnese à solidariedade (...). O ritual (...) assegura a perdurância do grupo.
(MAFFESOLI, 1998, p. 25)

Proponho e percebo dois diferenciados tipos de treinamento na dinâmica de funcionamento do *teatro de grupo*: 1) o *treinamento como método*, como forma de manter o trabalho continuado de aprimoramento da técnica do ator e libertar sua expressividade; 2) e o *treinamento direcionado*, integrado aos procedimentos de criação de um determinado espetáculo e como modo de suprir suas demandas, como instrumento de potencia para a resolução de mecanismos estéticos que dizem respeito a determinado espetáculo, como instrumento, como ferramenta dos ensaios.

Já os *ensaios*, são mecanismos de trabalho que estruturam a organização e as demandas do *teatro de grupo*. Consistem na produção artística, na criação de espetáculos, bem como na manutenção de espetáculos que já foram criados pelo coletivo. Dois formatos: 1) *ensaios de criação*, atividades de montagem de produção; 2) e *ensaios de manutenção*, atividades que mantêm a vitalidade dos espetáculos já criados no repertório.

Os ensaios de criação estão ligados à prática da montagem, da elaboração e composição dos espetáculos do grupo. É uma atividade absolutamente delicada. A tranqüilidade ou a turbulência do modo como este tipo de atividade se encaminha, no seio do *teatro de grupo*, toma forma no espetáculo, está expressa nele. Processos criativos conturbados, com crises de relacionamento, caóticos, acabam por resultar em espetáculos que refletem tais procedimentos. Ao tempo que processos de criação preme de vitalidade, instigadores, provocativos, sensíveis, ternos, expressam-se num espetáculo dotado de tais qualidades positivas. Esta expressão acontece graças à natureza da constituição dos próprios grupos: a relação testemunhal entre os membros. Caminhos que podem ser manobrados no teatro de elenco, levando em conta que os artistas envolvidos sabem que as relações engendradas no trabalho têm um prazo de validade, uma duração, e que, portanto, podem fazer um exercício de tolerância para produzir o espetáculo. Sem contar, ainda, o

envolvimento com prazos, pagamentos e financiamentos que engendram, por sua vez, uma relação profissional que, via de regra, acaba por velar conflitos e fazer suplantar maiores dificuldades surgidas nos encontros da sala de ensaio.

Os ensaios de manutenção são rituais de atualização dos espetáculos já produzidos pelos coletivos em *teatro de grupo*. Estão ligados à prática de administração da vitalidade dos espetáculos do coletivo. São tanto *ensaios de atualização* dos espetáculos, quando se trata de re-erguer um espetáculo do coletivo com vias de ser levado ao público novamente, como também constituem *ensaios de investigação* de novas saídas e resoluções cênicas a serem feitas num espetáculo do grupo que já havia sido montado. Geralmente os ensaios de investigação acontecem quando se trata de um espetáculo que não traduz mais o discurso do coletivo, e que, por isso, precisa ser revisitado e rearranjado com o objetivo de mantê-lo no rol dos espetáculos de repertório que são de interesse atual do grupo. Outra ocasião onde os ensaios de investigação são prementes é quando há, no espetáculo que está sendo ensaiado, alguma demanda, alguma cena, ou trecho do trabalho que não pode ser resolvido no período de criação, e que, então, vem a ser burilado, investigado à posteriori. Os ensaios de investigação dão ao trabalho do grupo uma qualidade, no sentido de característica estilística, de possibilitar ao coletivo um eterno amadurecimento da obra teatral, conectando espetáculos antigos do repertório ao que o grupo acredita ser de seu interesse contemporaneamente. Este procedimento valoriza o caráter efêmero que é da natureza do próprio teatro.

O pintor, depois de ter sua tela acabada, comercializada, levada a público, se mantém refém do discurso que inoculou em sua obra, que se torna, de maneira geral, um discurso acabado, sem possibilidade de ser especulado posteriormente pelo artista que o concebeu. Sua obra é um registro do que acreditava naquele momento da elaboração, de inventividade. O espetáculo no *teatro de grupo*, com suas atualizações e especulações constantes, é uma obra de perene registro, que caminha, na medida em que é modificada, passo a passo com as transformações do discurso do coletivo. Quando um espetáculo, já não traduz, e não pode se abrir à tradução desse discurso, geralmente, morre, deixando de fazer parte do repertório para ingressar nos arquivos da história da produção do coletivo.

Sendo assim, o *repertório de espetáculos*, outro conceito estruturante para aproximar a noção de *teatro de grupo*, se define pelo conjunto de espetáculos que são feitos de maneira mais freqüente pelo coletivo, que conseguem traduzir os interesses estéticos, políticos e do discurso do *teatro de grupo*. É a construção da série de espetáculos que proporcionam ao grupo ter uma imagem identitária, que permite a sua identificação como um coletivo diferenciado de teatro, e que traduz suas preocupações poéticas e de conteúdo. O repertório é

um canal aberto de trânsito entre o grupo e a comunidade. Um canal que permite que os coletivos do *teatro de grupo* consolidem uma trajetória artística na comunidade onde atua como produtor independente de espetacularidades, de teatralidades.

2.2. TEATRO DE GRUPO – UMA ESTRUTURA EM FLOR

Como metáfora para pensar a estrutura que mantém e dá sustentáculo às práticas de *teatro de grupo* no Brasil, e em alusão à imagem que o encenador brasileiro, Augusto Boal, utilizou para se fazer compreender em sua teoria do teatro do oprimido, traduzindo sua estrutura na imagem de uma árvore, proponho na figura a seguir aspectos que podem traduzir as sistematizações dos conceitos, dos aspectos estruturantes para o *teatro de grupo*. Exercito, a seguir, uma tradução de escrita sensível, síntese de todo o trajeto e da tentativa de demonstrar aspectos que promovam uma aproximação das noções e dos sentidos como o *teatro de grupo* vem sendo visto na atualidade. Permito-me, adiante, perseguir tal aproximação como a realização de uma síntese poética dos pressupostos do *teatro de grupo* com a tradução deste movimento numa estrutura em flor.

O vaso da flor, o recipiente que contém a estrutura em flor é a instituição, o grupo em si, como coletivo que se reconhece como grupo vinculado à prática do *teatro de grupo* como apresentado anteriormente. Sua metáfora também pode ter como significante, a própria sede do grupo, território “sagrado” habitado pelo coletivo, pela tribo, e ao mesmo tempo sua residência, seu casulo, sua ilha.

A raiz se constitui pelos membros do grupo, responsáveis diretos pela nutrição da estrutura. Componentes confluentes e catalisadores que dão sustentáculo a todas as atividades de movimento interno e externo do coletivo. Responsáveis diretos pela circulação da seiva que mantém o grupo com vitalidade.

A terra remete aos nutrientes necessários, aos pressupostos inexoráveis do trabalho do coletivo: ética, interesses comuns de discurso e de estética, espírito de cooperação, de ajuda mútua, valores e a observância do regimento interno do coletivo. Também pode ser traduzida como as atividades de movimento interno, ações de pesquisa, de estudo coletivo, de avaliação interna, e de reflexão da própria prática.

As folhas, a respiração da estrutura, são os movimentos externos que promovem o escoamento da produção didática e intelectual dos grupos: mesas redondas, ciclo de palestras, leituras dramáticas, saraus, entre outros. Atividades para além do artístico.

O caule, estrutura fundante, o pilar que assegura o equilíbrio é o trabalho continuado e que sustenta o trabalho artístico, rituais que cimentam a continuidade do *teatro de grupo*, com dupla constituição: treinamento e ensaio. O treinamento, como método e/ou como instrumento: o primeiro com o fim de promover o aprimoramento técnico do ator, o segundo como suporte pré-expressivo relacionado à preparação para a criação da espetacularidade, à geração de imagens. Os ensaios como modos de criação de espetáculos e de manutenção do repertório: ensaios de criação e ensaios de manutenção/investigação.

A flor, doce, terna, continência do belo é a produção espetacular, o repertório de espetáculos composto pelo coletivo. O conjunto de espetáculos, a série de obras produzidas pelo grupo, que encerra seus discursos, suas verdades, suas crenças. Movimento externo, canal direto com o público, com a platéia. É o nível máximo do encontro, constitui a experiência de ludicidade promovida no trabalho em grupalidade.

A borboleta, errante, ávida de néctar, sedenta de encontros: o público. A troca, encontro sensível e delicado.

A despeito desta suspensão lírica na construção da noção de *teatro de grupo*, faço a seguir um recorte histórico de alguns movimentos e coletivos cênicos que percebo terem ligações com a construção do modo pelo qual se entende o *teatro de grupo* hoje.

3. HERANÇAS TEATRAIS NO TEATRO DE GRUPO ATUAL.

Não há, de maneira estrita, uma historiografia para o movimento do teatro do grupo que assinale origens bem delimitadas, e marcadas fronteiras. O que proponho, a seguir, é o reconhecimento de heranças, de legados deixados por movimentos teatrais distintos para a constituição do *teatro de grupo*. O teatro é arte coletiva por natureza, mesmo solos e monólogos demandam um coletivo. Sempre foi assim. Entretanto, a noção que há na contemporaneidade sobre o *teatro de grupo*, como discuti até aqui, tem, na história do teatro ocidental, alguns ancestrais, que colaboraram no modo de pensar o fazer teatral, que contribuíram para a configuração desse tipo de movimento na contemporaneidade.

Um trabalho interessante sobre as influências do teatro ocidental no trabalho contemporâneo do *teatro de grupo* é a dissertação de mestrado de Valéria Maria de Oliveira, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis, em 2005, sob a orientação do professor André Carreira. A investigação de Oliveira está toda pautada em tentar perceber, nos diversos movimentos

teatrais do teatro ocidental, as contribuições dadas para se entender o *teatro de grupo* como vem sendo compreendido e praticado no Brasil atualmente.

Adiante, sistematizo algumas heranças deixadas por movimentos de teatro para o *teatro de grupo*. Primeiro as heranças do teatro ocidental, e em seguida as heranças no âmbito do teatro brasileiro. Estes movimentos e suas influências resultam nas noções de *grupalidade* que sistematizei até aqui.

3.1. HERANÇAS ORIUNDAS DO TEATRO OCIDENTAL – COMMÉDIA DELL'ARTE, THÉÂTRE LIBRE, TEATRO LABORATÓRIO E ODIN THEATER.

No teatro ocidental, reconheço quatro experiências cênicas de produção teatral que têm uma relação direta com o trabalho do *teatro de grupo* contemporâneo no Brasil: a *Commedia dell'Arte*, o *Théâtre Libre* de Paris, o *Teatro Laboratório* e o *Odin Teatret*. Movimentos que tiveram contribuições fundantes para o teatro de grupo como compreendido hoje..

Marcada por traços de origem medieval, notadamente de seu teatro popular e profano, a *Commedia dell'Arte* italiana engendraram um modo muito particular de produção. A própria pesquisadora Valéria Maria de Oliveira reconhece a *Commedia dell'Arte* como o primeiro movimento do teatro ocidental a contar com elencos permanentes, pelo menos segundo o que a historiografia da cena registrou.

Surgida no século XVI, a comédia italiana é uma influência que encontra ressonâncias diretas nas noções de *grupalidade*, na atualidade, dadas as suas especificidades e demandas.

A *Commedia dell'Arte*, tinha como princípio e pressuposto a formação de um coletivo de artistas, profissionais, que fossem dotados de especialidades interpretativas específicas, para, a partir de então, desenvolver um repertório de espetáculos que faria com que as trupes tivessem trabalho garantido, do que resultava a estabilidade dos grupos.

Cada ator, especializado num determinado personagem-tipo, personagens altamente codificados, tinha determinadas possibilidades de ação quando colocados no jogo cênico em relação com outros personagens. A galeria de tipos da *Commedia dell'Arte* é das mais conhecidas, significativas e diversas na história do teatro ocidental.

O gênero tinha grande força de empatia com o público, sendo dotado de uma comicidade popular muito forte. Apesar do frescor das cenas improvisadas que compunham os espetáculos, baseados em *canovaccios* (espécie de roteiro de cada espetáculo) o fato do ator lidar durante toda a sua carreira com o *treinamento* e desenvolvimento de um

personagem-tipo conferia qualidade técnica e precisão na execução do *repertório* de roteiros que cada trupe tinha.

O fato do trabalho de criação ser absolutamente coletivo – guardadas as peculiaridades da criação de cada ator em seu ofício – ensejando assim uma convivência por um longo período de tempo entre os artistas, com troupes de formações fixas, fez com que o gênero italiano dominasse aos poucos toda a península itálica, conquistando espaço pelo poder do trabalho coletivo e pela fertilidade de criação:

É possível identificar, por meio dos registros históricos, que a organização da atividade teatral, sob a forma de um coletivo permanente de atores, tem suas raízes mais profundas no modelo da Comédia Italiana. Esse, por sua vez, gerou o modo teatral conhecido como *Commedia Dell' Arte*, no século XVI.

(OLIVEIRA, 2005, p. 11)

Da *Comédia dell' Arte* o *teatro de grupo* contemporâneo, herda, via de regra, os conceitos de: *treinamento*; de formação estável de artistas cênicos; e de *repertório* de espetáculos.

O fato de cada ator possuir certa especialidade técnica demandava um extenso e perene trabalho de treinamento, com o fim de aprimorar o repertório de competências do ator: acrobacias, malabares, habilidade com instrumentos musicais, dentre outros:

Essa referência sobre a *Commedia dell' arte* nos permite afirmar que, esta modalidade teatral consistia numa prática que requeria treinamento, especialização, e uma maneira artesanal de criação estética e geração de poética, cuja zona de investigação era o próprio dia a dia do grupo na sua luta cotidiana pela sobrevivência. Por isso, se tratava de um modo de produção artesanal e coletivo. Assim, estavam estreitamente articulados o fazer teatral e a vida. Dessa maneira se formulou uma idéia de grupo de trabalho onde todos eram responsáveis por tudo. É, portanto, pertinente dizer que neste contexto se começou a forjar novos conceitos de organização grupal que fundaram a noção de profissão que inaugurou o padrão ocidental de coletivo criativo.

(OLIVEIRA, 2005, p. 14)

As troupes da comédia italiana também legaram ao *teatro de grupo* dado o seu cunho testemunhal, ou seja, a fusão de ambiente profissional com o âmbito pessoal. Dada a intimidade adquirida com a convivência em longo prazo, vários agrupamentos *dell' Arte* selavam uniões familiares entre seus membros. Herança recorrente e também perceptível nos agrupamentos do circo-teatro brasileiro, que tem seus pressupostos de organização muito próximos da constituição do *teatro de grupo*. E não são poucos os coletivos que selam esse

tipo de união na contemporaneidade, tornando ainda mais complexa a relação interpessoal no seio do coletivo, com a participação de casais e de parentes na constituição da *grupalidade*:

Nas agrupações da *Commedia dell' arte*, os atores se comprometiam em atuar juntos por um dado período de tempo, organizando e fixando direitos e deveres entre os mesmos. Tais regras eram pensadas coletivamente. Neste prazo estipulado por contratos verbais, os atores viviam exclusivamente do fazer teatral, ainda que relatos indiquem que eventualmente os grupos e seus atores podiam desempenhar atividades diversas com o fim de subsistência. Essa maneira de agrupar-se com total exclusividade para o exercício de seu ofício, de modo geral, impulsionava os casamentos entre eles, o que estreitava ainda mais as atividades e gerava mais e melhores condições de tempo para treino, convívio, apresentações e amadurecimento dos projetos, bem como para transpor as adversidades financeiras. Deste modo, esse tipo de agrupamento, essa forma de organização lhes proporcionava possibilidades de especialização em sua arte que devia ser ligeira e ágil para manter vínculos estreitos com a audiência fugidia. As ruas e praças e os poucos salões que albergavam os grupos da *Commedia dell' arte* exigiam grupos capazes de muita adaptabilidade.
(OLIVEIRA, 2005, p. 15)

Outro movimento importante que deixou um legado para a conformação dos aspectos estruturantes do *teatro de grupo* foi a trajetória do *Théâtre Libre* de Paris, fundado e dirigido por André Antoine. Tanto o *Théâtre Libre* como a *Commedia dell' Arte* caracterizaram-se por estabelecer um modo de produção diferenciado da produção teatral tradicional existente em seus períodos de atuação.

O século XIX, em Paris, é marcado pela predominância do teatro romântico, do boulevard e da comédia, com interpretação absolutamente codificada, com a figura do ator como protagonista da encenação, declamando de maneira impostada os textos dramáticos que buscavam o ideal de grandeza dos sentimentos humanos. De maneira geral, um teatro a serviço dos interesses financeiros de seus produtores. E é muito em função da liberdade de criação que surge o *Théâtre Libre* de Paris, sob o comando de Antoine. Em função do tolhimento artístico provocado pelos interesses de mercado, um de seus propósitos é assumir outras relações comerciais, mais livres, com o teatro de seu tempo.

O teatro institucionalizado no século XIX (boulevard, comédia, entre outros), viu surgir uma geração de atores/ídolos, divas, estrelas que dominavam os palcos franceses amparados por um elenco que cumpria funções menores dentro da trama que, em geral, funcionava para dar suporte ao brilho histriônico do primeiro ator dos coletivos.

A formulação de um teatro naturalista na França, com todos os preceitos experimentais pretendidos por Antoine, baseado em Émile Zola, forja a organização em grupos no final do século XIX. Os hábitos de trabalho tiveram que ser reformulados, já que se

pretendia investigar um complexo modo de fazer teatral arquitetado na pesquisa e no domínio estético da mimese. A organização do *Théâtre Libre* estava pautada numa relação rigorosa com o trabalho coletivo, com ensaios, com pesquisas, que eram orientados pela coordenação de um artista que organizava e balizava o trabalho: o diretor.

A própria natureza do teatro naturalista solicitava uma mudança no entendimento do trabalho atorial. Numa poética alheia aos dramas espetaculares vigentes, e que buscava um intenso projeto de pesquisa e realização calcado em bases absolutamente sólidas de uma pesquisa artística que beirava o cientificismo, o *Théâtre Libre* institui o coletivo permanente como condição de desenvolvimento de seu trabalho. Fazia-se necessário o coletivo:

Na cena teatral, aquele indivíduo que era até então cultuado, o ator principal que ocupava o lugar à frente do palco, fazendo do mesmo uma moldura decorativa que embelezava tão somente suas atuações pessoais, fundadas nos seus extensos monólogos, deu lugar a um pensamento mais coletivo, e a um novo olhar sobre as regras do próprio espaço cênico. Desta forma, foi possível pensar em um ator que dependia de um âmbito mais coletivo para seu trabalho. Esse ator buscou – ainda que de forma instintiva – uma estrutura produtiva baseada na permanência do coletivo.

A cena que estava apoiada na figura proeminente do ator principal passou a ter como personagem principal a figura do diretor que funcionava como o articulador do coletivo. Neste sentido é interessante dizer que o diretor surgiu no contexto da consolidação das estruturas grupais permanentes. O advento dessa figura, pelo menos no começo do século XX, contribuiu de forma clara para a consolidação de projetos de trabalho coletivo permanente. Pode-se citar, além do exemplo de Antoine, o projeto de Stanislavski e Vantagov na Rússia.

(OLIVEIRA, 2005, p. 21)

O *Théâtre Libre* de Paris deixa como herança para o *teatro de grupo* a crença num trabalho continuado pautado em pesquisa, e a orientação da criação de um repertório alicerçado numa poética que acolhe os interesses coletivos do grupo, além de cindir, em seu tempo, com o espírito de competitividade dos atores, pois se a competitividade é necessária para a carreira artística torna-se extremamente nociva ao trabalho do grupo, se existente entre os membros de um mesmo grupo.

As experiências de coletivos como os do *Théâtre Libre* permitiram ao longo do século XX a realização de projetos de encenadores diversos como Stanislavski, Brecht, Grotowski dentre outros.

E é no seio do teatro Laboratório de Jerzy Grotowski que é possível identificar outra relação estreita com o *teatro de grupo*.

O teatro proposto por Grotowski, dada a sua natureza, só seria possível num tipo de estrutura de elenco permanente. A poética que desenvolve e a relação do ator com uma

técnica rigorosa e apurada dependeram de um conjunto firme e coeso. Com a proposição de um teatro experimental, subvencionado com financiamento do estado polonês, Grotowski consegue levar às últimas conseqüências a estabilidade de um núcleo de atores. O encenador, aliás, atribui a Stanislavski a conjectura e a fundação da idéia de um coletivo permanente necessário para o desenvolvimento de atividades continuadas, que permitiriam a elaboração de uma prática substancial com a arte teatral:

Quando falo de “companhia teatral” quero dizer teatro de *ensemble*, o trabalho a longo prazo de um grupo. Um trabalho que não é ligado de algum modo específico a concepções de vanguarda e que constitui a base do teatro profissional do nosso século, cujos inícios remontam ao final do século XIX. Mas podemos também dizer que foi Stanislavski que desenvolveu essa noção moderna da companhia como fundamento do trabalho profissional. Penso que começar por Stanislavski seja correto porque, qualquer que seja a nossa orientação estética no âmbito do teatro, compreendemos de algum modo quem tenha sido Stanislavski. Não fazia teatro experimental ou de vanguarda; conduzia um trabalho sólido e sistemático sobre o ofício. (GROTOWSKI, 2007, p. 226)

O Teatro Laboratório funcionava como uma espécie de casulo, de útero protetor que promoveria a gestação do *teatro pobre* e possibilitaria a investigação plena e a elaboração do conceito de *ator santo*, conseguido na prática de treinamento em sala de ensaio através de exercícios elaborados a partir do que Grotowski chamou de *via negativa*, que segundo o encenador, daria vazão a uma interpretação feita de sacrifícios, de entrega do ator no encontro com o público. Este desnudamento do ator diante da platéia, no espetáculo grotowskiano, começa na sala de ensaio, no encontro com os artistas do processo, e forja uma relação testemunhal no grupo, onde o ator se coloca plenamente com suas inquietações e fragilidades latentes e à mostra. O grupo protege, dá espaço para a tentativa e o erro, para que o ator se sinta à vontade para dar-se em sacrifício. Eis, portanto, outra contribuição do encenador para o que se entende atualmente como *teatro de grupo*.

Como os projetos grupais assumem uma condição periférica, e assim se distanciam dos modelos hegemônicos de produção estética, se conformaria um modo de trabalho que ofereceria a disponibilidade de tempo, e um espaço de laboratório. Somente o grupo abriria um real espaço para o erro, e para o debate. Em tese, o grupo seria o lugar de uma produção que não quer se transformar em rápida mercadoria.

A estabilidade das pessoas envolvidas no projeto grupal permite a estruturação da lógica do laboratório. Os laços afetivos desenvolvidos durante as atividades de pesquisa seriam os responsáveis pela confiabilidade que estabeleceria a singularidade da pesquisa. (OLIVEIRA, 2005, p. 35)

Um forte legado do Teatro Laboratório é o papel do treinamento como instância de construção e aprimoramento do trabalho atorial. O treinamento não estaria apenas a serviço da espetacularidade, mas a serviço do exercício do ator com seus instrumentos:

Stanislavski e Grotowski – talvez os maiores transformadores da mentalidade que envolve o ator e o diretor – foram na mesma medida defensores e praticantes de um teatro de equipe. A grande renovação que propuseram na linguagem do espetáculo não foi senão a consequência visível das transformações que operaram no fazer teatral: seu teatro não pode ser analisado senão da perspectiva do processo, pois foi no processo que se verificou a construção concreta de suas propostas. No entanto, de ambos os diretores-pesquisadores, o que geralmente se retém em termos de teoria e prática teatral, são as fórmulas, os resultados, esquecendo-se o fundamental: o processo. (TROTТА, 1995, p.78)

Outra riquíssima herança do teatro de Grotowski foi o seu entendimento da arte teatral como um fenômeno que detém não só a exibição do espetáculo, como também, os ensaios de criação e o treinamento pré-expressivo dos atores, sendo este um fator determinante para pensar a noção de *teatro de grupo* e da importância do treinamento.

Treinamento que, como já assinalai, é conceito caro a Eugênio Barba e ao seu grupo, o *Odin Teatret*. A trajetória do *Odin* traduz mais um elemento de herança do teatro ocidental para o *teatro de grupo* contemporâneo.

A formação do *Odin* remonta a uma experiência quase anedótica que sugere a metáfora da marginalização contida no termo *Terceiro Teatro*. O grupo foi fundado por Eugenio Barba, que já havia a essa altura sido observador atento do teatro de Grotowski. Barba convidou atores da lista de reprovados numa seleção realizada com vistas ao ingresso na Escola Teatral de Oslo, na Noruega. O objetivo de Barba, à princípio, não era a montagem de espetáculos, mas tão somente a reunião de um grupo para a pesquisa em teatro:

Em Oslo, uns poucos jovens noruegueses parecem estar fazendo teatro somente para eles. Em outubro de 1964, tinham sido reunidos por Eugenio Barba, e com ele fundaram um teatro com um mítico e imponente nome: Odin Teatret. Porém, fora o nome de uma arcaica e esquecida divindade, não tem nada mais: nem espaço, nem subvenções, nem preparação profissional. Não tinham se reunido para trabalhar sobre uma obra determinada. Não tinham em mente nenhum público particular. O que queriam era ser atores, porém esta possibilidade parecia remota. Eugenio Barba contactou-se com eles através da lista de candidatos desclassificados pela Escola Teatral de Oslo. Barba queria ser um diretor, porém nenhum teatro queria aceitar um estrangeiro com qualificações profissionais incertas e sem um perfeito conhecimento do norueguês: como poderia corrigir a dicção de seus atores?

(TAVIANI, 1991, p.226)

A principal preocupação de Barba estava e está no trabalho do ator, o que o leva a perceber que o conceito de treinamento é estruturante para o trabalho do coletivo. Na prática da montagem dos espetáculos do *Odin*, o encenador especula então procedimentos de treinamento diversos, muito por inspiração do que havia vivenciado na sala de ensaio com o Teatro Laboratório de Grotowski.

Sua experiência errante como observador do teatro oriental e indiano, em especial o teatro Kathakali, com o qual tem uma experiência de revelação, dá lastro para a produção de uma metodologia específica para o treinamento do ator. O treinamento de oito anos, a que todo aspirante mirim a ator do Kathakali se submete, impressiona Barba. O encenador começa a pensar sobre a busca individual de cada ator para potencializar sua expressividade através da proposição de uma disciplina rigorosa na execução de um febril treinamento individualizado. A busca do ator por si mesmo, enquanto artista em situação de representação.

Nas décadas de 1970 e 1980, Barba viaja pela América Latina e Europa, representando seus espetáculos e popularizando, por meio de algumas experiências, demonstrações de trabalho, *workshops*, uma série de reflexões que havia feito sobre o teatro que produz no Odin (coletivo que ainda mantém suas atividades).

A maior herança do *Odin* para o *teatro de grupo*, está na divulgação dos pressupostos da Antropologia Teatral e seus conceitos de *Terceiro Teatro*, *treinamento* e *pré-expressividade* para o ator, que orientaram um sem número de grupos, principalmente na América Latina:

A Antropologia Teatral, e o Terceiro Teatro só podem ser entendidos à luz do que se chama Teatro de Grupo. O Terceiro Teatro, que abrigou e abriga várias vertentes do Teatro de Grupo, é um movimento teatral que articula modelos grupais muito específicos, que estão associados, via de regra, com os modelos sugeridos por Barba.

Esse modelo de teatro é reconhecido pela valorização da noção de coletividade que os situa em uma zona periférica do próprio ambiente artístico. Barba afirma que “os grupos que chamo de terceiro teatro não pertencem a uma linha, a uma tendência teatral única. No entanto, vivem todos numa situação de discriminação: pessoal ou cultural, profissional, econômica ou política” (Barba 1991, 154). Está claro que nestas condições descritas pelo diretor italiano, o elemento que permite a coesão grupal é de ordem ideológica, e está relacionada com a existência de estruturas do Teatro de Grupo.

(OLIVEIRA, 2005, p.48)

O conceito de *Terceiro Teatro* proposto por Barba é, portanto, importantíssimo para o entendimento do *teatro de grupo* na atualidade, no Brasil. Por fim, é possível perceber que as propostas e reflexões de Eugênio Barba, sobre o seu fazer teatral, influenciam notadamente e

sobremaneira os modos de produção em grupalidade em toda a América Latina. De algum modo, nos conceitos de propostos por Barba há uma sistematização de todas as heranças apresentadas anteriormente por mim – a *Commedia dell' Arte*, o *Théâtre Libre* de Paris, o *Teatro Laboratório* – e talvez por conta desta sistematização o teatro de Barba, do *Odin*, tenha se tornado a referência que é para tantos coletivos na contemporaneidade.

A seguir, faço uma breve análise das experiências teatrais no âmbito do teatro nacional que são referências e deixam legado para o *teatro de grupo*.

3.2. HERANÇAS NO ÂMBITO DO TEATRO BRASILEIRO

Décadas de 1970, 1980, 1990.

É notável a investigação de Silvana Garcia (GARCIA, 1990) sobre os efêmeros grupos amadores das periferias dos grandes centros urbanos na década de 1970, mas proponho abordar aqui a trajetória de alguns outros grupos da cena do teatro brasileiro da época, o teatro que não estava na periferia, mas que surgia dela e se assumia na condição de teatro de resistência.

Na São Paulo de 1970 nasceu o grupo *Pod Minoga*¹², que teve origem num curso de artes oferecido para adolescentes e ministrado por Naum Alves de Souza. O curso acontecia na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), e teve por objetivo introduzir os jovens ao universo das artes, genericamente. Para tanto o curso propôs módulos com ênfase em música, artes cênicas e artes plásticas. Findado o curso em 1970, alguns de seus integrantes decidiram continuar o trabalho e reúnem-se num grupo. Instalado inicialmente na casa de Naum, o grupo começou a desenvolver suas atividades cênicas. Em 1972 inauguraram o *Pod Minoga Studio*, sede do grupo, que era situada na Rua Oscar Freire, na capital paulista.

O *Pod Minoga* assumiu sua criação como *criação coletiva*, e seus esforços somaram um total de sete espetáculos produzidos de 1970 a 1980. A trajetória do grupo se dividiu em duas fases, uma primeira onde os membros encaravam o trabalho teatral como algo secundário em suas carreiras (fase amadora) e uma segunda fase, inaugurada pela peça “*Folias Bíblicas*”, em que o grupo se afirmou como companhia profissional (FERNANDES, 2000). Como projeto poético, como linguagem, o grupo incorporava o conceito de *ator-*

¹² Repertório do grupo “Pod Minoga”: *Miscelânea* (1972); *São Clemente* (1973); *A Fabulosa Saga de Violeta Allegro* (1974); *Cenas da Última Noite* (1975); *Folias Bíblicas* (1977); *Salada Paulista* (1978); e *Às Margens Plácidas* (1980).

criador e fazia emergir, através de improvisações, baseadas no cotidiano do elenco, seus espetáculos. Além de ter como constante a preocupação com a plasticidade visual da cena, o grupo investiu no uso de máscaras, travestismo, paródias e nonsense. O fim do *Pod Minoga* esteve muitíssimo relacionado à absorção de seus membros pelo mercado teatral e televisivo da época.

Em 1974, surgiu, no Rio de Janeiro, um grupo que serviu de referência a outros tantos grupos na década de 1980, foi o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*¹³. Com a participação de atores que, mais tarde, se destacaram na cena profissional, como Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita, sob direção de Hamilton Vaz Pereira, o *Asdrúbal...* destacou-se pelo despojamento da interpretação dos atores, valorizando os recursos físicos e criativos do intérprete. Baseando-se em improvisações e jogos cênicos, relendo clássicos da dramaturgia e com um apelo forte a temáticas pertinentes ao público jovem, o grupo criou um repertório de sucesso.

O *Asdrúbal...* trabalhou intensamente com processos de criação coletiva, com o famosíssimo jargão: *‘Todo mundo faz tudo!’*.

Ademais, o teatro do *Asdrúbal...* contribuiu de maneira significativa para o fortalecimento de um teatro de vanguarda na década de 1970. Seu declínio e extinção, no ano de 1984, deveram-se, como nos casos de tantos grupos na época, entre outros motivos, pela absorção de seus membros pelo mercado profissional televisivo.

O ano de 1975, em São Paulo, foi marco da fundação do grupo *Pessoal do Victor*¹⁴. A origem do nome se explica pelo título de seu espetáculo inaugural, na Escola de Arte Dramática – EAD, *“Victor ou as Crianças no poder”*. Com a participação de atores que hoje têm reconhecimento nacional como Paulo Betti e Eliane Gardini, o grupo dedicou-se ao estudo de adaptações de obras pré-existentes, teatro ou romance, para a cena. Assim como outros tantos coletivos de teatro de sua época, o *Pessoal do Victor* se valia, segundo seus membros afirmavam, da *criação coletiva*. O grupo alcançou grande interlocução com o público de sua época, tendo ganhado diversos prêmios nacionais com seus espetáculos.

O *Pessoal do Victor* cessou suas atividades em 1983 com a montagem da peça *“Feliz Ano Velho”*. Mais uma vez em função da absorção de seus artistas pelas demandas de mão-de-obra da ficção televisiva brasileira que se afirmava.

¹³ Repertório do grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone”: *O Inspetor Geral* (1974); *Ubu* (1975); *Trate-me Leão* (1977); *Aquela Coisa Toda* (1980); e *A Farra da Terra* (1983).

¹⁴ Repertório do grupo “Pessoal do Victor”: *Victor* (1975); *Os Iks* (1976); *O Processo* (1977); *Cerimônia para um Negro Assassinado* (1977); *A Vida é Sonho* (1978); *Na Carrera do Divino* (1979); e *Feliz Ano Velho* (1983).

Ainda no ano de 1975, em São Paulo, surgiu o *Grupo de Teatro Mambembe*¹⁵. O grupo foi fomentado pelo Serviço Social do Comércio (SESC), e teve como proposta pesquisar uma interpretação brasileira e um teatro brasileiro, a partir da obra de Carlos Alberto Soffredini, também convidado para dirigir o grupo. Para tanto o projeto *Mambembe* uniu atores da cena profissional a atores com experiência no teatro amador de Santos.

O projeto poético do grupo foi pautado na pesquisa de matrizes cênicas da comédia de costumes, do circo-teatro e do melodrama. O grupo marcou, ainda, a estréia do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Apesar de Soffredini ter deixado o projeto, junto com outros integrantes, por volta de 1977, as atividades se mantiveram fiéis ao seu propósito até a última montagem, que data do ano de 1985, "*Inimigos de Classe*". Ao longo de seu percurso de dez anos, o grupo produziu um repertório com dez espetáculos. Foram características marcantes do *Mambembe* a busca por um teatro popular brasileiro e a sustentabilidade de sua proposta de teatro de encenador, estando o grupo tão próximo de outros coletivos que pregavam a proposta da *criação coletiva* como meio de produção de espetáculos.

Outro importante grupo da década de 1970, já no Rio de Janeiro, foi fundado no ano de 1976, o *Grupo Dia-a-Dia*¹⁶. A proposta do grupo consistiu em debater, influir e participar da vida nacional, tendo se apresentado a platéias populares mediante a circulação na periferia do Rio de Janeiro. Com laços estreitos com os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes – CPCs da UNE, o *Dia-a-Dia* movimentou a cena carioca, com um repertório de dez espetáculos realizados no intervalo de onze anos. Buscando contato direto com seu público, o grupo realizava apresentações em escolas, conjuntos habitacionais, associações de moradores, igrejas, hospitais, entre outros tantos lugares quanto fosse necessário, reservando sempre espaço para um debate após cada espetáculo realizado. A militância cênica do grupo era reforçada pelo regime cooperativista que adotava para sua sobrevivência, ao fazer uso da *criação coletiva* como metodologia de composição de suas criações espetaculares.

Outro importante grupo que surgiu na década de 1970 e atravessou a ditadura para chegar à contemporaneidade foi o *Grupo Pau Brasil*, ou melhor, segundo mudanças no nome

¹⁵ Repertório do "Grupo Mambembe": *A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1976); *A Farsa de Inês Pereira* (1977); *O Diletante* (1977); *A Noite dos Assassinos* (1978); *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1979); *Foi Bom, Meu Bem?* (1980); *Cala Boca já Morreu* (1981); *Besame Mucho* (1982); *Minha Nossa* (1984); *Inimigos de Classe* (1985).

¹⁶ Repertório do "Grupo Dia-a-Dia": *Palhaçadas* (1976); *Maria e Seus Cinco Filhos* (1977); *Ilhas do Dia-a-Dia* (1978); *Quanto Mais Gente Souber Melhor* (1979); *O Operário, O Boi e O Automóvel* (1980); *Pelo Buraco da Fechadura* (1981); *Terra, Trabalho e Liberdade* (1982); *A História de Jandira e Severino* (1983); *Família É Família* (1984); e *Os Filhos da Mamãe Grande* (1987).

do próprio coletivo, o *Grupo Macunaíma / Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*¹⁷, em São Paulo. A formação deste coletivo foi idealizada pelo já conhecido diretor na época, Antunes Filho, a partir da montagem do espetáculo “*Macunaíma*”. Com subvenção do Sesc São Paulo, o grupo apresenta, ainda hoje, caracterização bastante específica: seus membros não são fixos, e sua proposta pedagógica faz com que a cada montagem, novos coletivos se orientem em torno da criação do encenador Antunes Filho; percebo que o caráter das montagens tem uma orientação pedagógica, confundindo muitas vezes a prática do grupo com um curso de teatro, embora o encenador discorde disto. Além de toda a flutuação de membros que o caracteriza, o grupo esteve, quase sempre, sujeito ao convite que Antunes Filho faz a atores de fora para participar como atores convidados das montagens.

Em 1977, também em São Paulo, tem início as atividades do grupo *Teatro do Onitorrinco*¹⁸, liderado por Cacá Rosset. O principal procedimento do *Onitorrinco* era a encenação de textos clássicos e de vanguarda com enorme liberdade e irreverência, mantendo apenas as idéias essenciais do autor. O coletivo é criado no seio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, e tem como espetáculo de estréia “*Os Mais Fortes*”, baseado numa reunião de obras de August Strindberg. Com apresentações à meia noite, no porão do Teatro Oficina, o grupo começa a desenvolver seu projeto poético. Sobre a poética do *Onitorrinco*, a pesquisadora Maria Thereza Vargas analisa:

À teoria desenvolvida nesses anos todos, à criação lenta e objetiva acrescentou-se a idéia de um espetáculo mágico, valendo-se dos velhos truques pirotécnicos, utilização da caixa cênica em toda sua totalidade, acrobacias e efeitos surpresa das antigas mágicas.
(VARGAS, 2000, p. 10)

Figurando como um grupo que, além da montagem de seu repertório, preocupa-se com a criação de uma reflexão de sua prática, o *Teatro do Onitorrinco*, manteve suas atividades de pesquisa e experimentação. Em mais de trinta anos de história, o grupo desenvolveu um repertório de 15 espetáculos que se mantiveram fiéis ao projeto poético proposto, sempre

¹⁷ Repertório do “Grupo Macunaíma / CPT”: *Macunaíma* (1978); *Ninguém Telefonou* (1980); *Nelson Rodrigues – O Eterno Retorno* (1981); *Nelson 2 Rodrigues* (1982); *Romeu e Julieta* (1984); *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986); *Xica da Silva* (1988); *Paraíso Zona Norte. Os Sete Gatinhos* (1989); *Paraíso Zona Norte. A Falecida* (1989); *Nova Velha História* (1991); *Trono de Sangue* (1992); *Vereda da Salvação* (1993); *Gilgamesh* (1995); *Nas Trilhas da Transilvânia* (1995); *Drácula e Outros Vampiros* (1996); *Prêt-à-Poter* (1998); *Fragmentos Troianoa* (1999); e *Medéia* (2001). O grupo continua em atividade.

¹⁸ Repertório do “Teatro do Onitorrinco”: *Os Mais Fortes* (1977); *Teatro do Onitorrinco canta Brecht e Weil* (1977); *Festival Brasileiro de Arte Jovem* (1982); *Mahagonny Songspiel* (1983); *O Belo Indiferente* (1983); *Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* (1985); *Teledium* (1987); *A Velha Dama Indigna* (1988); *O Doente Imaginário* (1989); *O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim* (1992); *Sonho de Uma Noite de Verão* (1992); *A Comédia dos Erros* (1994); *O Avarento* (1998); *Scapino* (2000); e *O Marido vai à Caça* (2006).

alicerçados pela figura do encenador, concentrada em Cacá Rosset, à exceção do espetáculo “*O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*”, sob direção de Maria Alice Vergueiro.

O fato é que a década de 1970 marca realmente a proliferação do mecanismo de grupo como meio de organizar a criação teatral, haja vista a quantidade expressiva de grupos existentes. E de maneira geral, o período teve como tendência o uso do procedimento da *criação coletiva* para a composição dos espetáculos.

Entretanto, elejo aqui, reiterar a trajetória do *Grupo Galpão*¹⁹, coletivo teatral de Belo Horizonte, Minas Gerais, como representante dos coletivos da década de 1980.

O grupo mineiro foi fundado em 1982 por Antonio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Teuda Bara e Wanda Fernandes. Atualmente é sediado no Cine Horto do Galpão. O *Galpão* marca um período de transição, que também pode ser observado como uma tendência dos coletivos de sua época, entre o modo de *criação coletiva*, e o procedimento de criação fundamentado no trabalho do encenador. O espetáculo de estréia, por exemplo, “*E a Noiva Não Quer Casar*”, de 1982, ainda mantinha estreito laço com o procedimento da criação coletiva. A segunda montagem, entretanto, o infantil “*De Olhos Fechados*”, 1983, com texto de João Vianey, já com direção de Fernando Linares, demonstra uma tendência do grupo, que mais tarde se afirmaria de maneira veemente: a aglutinação do coletivo de atores em torno do projeto de um encenador. Não obstante a década de 1980 é conhecida como a década dos encenadores.

Preocupados com o rigor estético, que demanda a direção de um espetáculo teatral, e já iniciados na pesquisa de matrizes do circo-teatro, do teatro de rua e do melodrama circense, em 1986 os atores do *Galpão* começam a usar de um procedimento que será recorrente no trabalho do grupo dali por diante: convidar um encenador de fora para dirigir os espetáculos de repertório. Figuram como encenadores convidados: Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho, e, mais recentemente, Paulo José.

Com a montagem de “*Romeu e Julieta*”, texto de Shakespeare, dramaturgia de Cacá Brandão e direção de Gabriel Villela, em 1992, o Galpão alça seus maiores vôos e alcança sucesso notável. A poética baseada na pesquisa visual, sonora e interpretativa de matrizes culturais da tradição mineira, proposta pelo diretor mineiro, aproveita todo o potencial dos

¹⁹ Repertório do “Grupo Galpão”: *E a Noiva Não Quer Casar* (1982); *De Olhos Fechados* (1983); *Ô Procê vê, na Ponta do Pé* (1984); *Arlequim Servidor de Tantos Amores* (1985); *A Comédia da Esposa Muda* (1986); *Foi Por Amor* (1987); *Corra Enquanto É Tempo* (1988); *Álbum de Família* (1990); *Romeu e Julieta* (1992); *A Rua da Amargura – 14 Passos Lacrimosos da Vida de Jesus* (1994); *Um Molière Imaginário* (1997); *Partido* (1999); *Um Trem Chamado Desejo* (2000); *O Inspetor Geral* (2003); e *Um Homem É Um Homem* (2005). O grupo continua em atividade.

atores para a composição de uma obra singular, que influenciou e influencia outras tantas gerações de grupos de teatro pelo Brasil. Com inúmeros prêmios de mérito teatral, é nesta montagem que o grupo encontra ressonância no público e na crítica, inclusive internacional, a partir do teatro que desenvolve. Dois anos mais tarde, 1994, o *Galpão* repete o sucesso e a parceria com Gabriel Vilela através da montagem do espetáculo “*A Rua da Amargura – 14 Passos Lacrimosos Sobre a Vida de Jesus*”, baseado no texto “*Mártir do Calvário*” de Eduardo Garrido. Mais um sucesso de público e crítica. Nesta montagem, o grupo leva às últimas conseqüências seu projeto poético, naquela instância de pesquisar as matrizes culturais das tradições mineiras, re-elaborando de maneira lúdica, através do circo-teatro, a narrativa da paixão e morte de Cristo, pelas ruas de Ouro Preto, Minas Gerais.

Desde 1982, o *Galpão* montou um repertório de quinze espetáculos, destes, um espetáculo foi elaborado com direção coletiva, seis com direção de membros do próprio grupo e oito sob a direção de encenadores convidados.

De maneira geral, a maior contribuição do *Grupo Galpão* para o *teatro de grupo*, foi a prova da possibilidade de longevidade para a organização em coletivo, exemplo que motivou pelo país o desenvolvimento de inúmeros grupos de teatro.

O novo modo de operar os coletivos de teatro no Brasil a partir de década de 1970, mais preocupado, agora, com as questões pertinentes ao desenvolvimento poético de uma linguagem cênica singular, pode esmerar seus esforços em função de suas atividades preponderantemente artísticas. Com este fim, outra tendência se impõe: a saída do modo de *criação coletiva*, para o modo de *criação colaborativa*. Sendo ambos os modos de *criação em coletivo*, em *conjunto*. O que é importante observar, é que os espetáculos produzidos pela geração “*todo mundo faz tudo*” começam a não atender ao rigor estético que o *teatro de grupo* demanda, e são recuperadas as diversas funções dos artistas na composição do espetáculo (cenógrafo, encenador, dramaturgo, etc.).

O retorno às funções artísticas delimitadas do *processo colaborativo de criação*, em detrimento da criação coletiva, confere rigor e acuidade às obras cênicas dos coletivos, provocando, por conseguinte, a formação híbrida do *teatro de grupo* – atores, diretores, cenógrafos, etc. – que na *criação coletiva* geravam grupos formados eminentemente por atores. E é exatamente deste procedimento denominado *criação colaborativa*, que deriva a sistematização da abordagem metodológica de criação espetacular, a *dramaturgia da sala de ensaio*, como proponho e descrevo no segundo capítulo.

SEGUNDO CAPÍTULO

Dramaturgia da Sala de Ensaio

Reiteramos que a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido.

Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário.
(OSTROWER, 2007, p. 166)

Só faz milagres quem crê que faz milagres
Como transformar lágrima em canção
(BALEIRO, 2000)

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom de estilo.
(BARROS, 2007, p. 11)

1. FAZER ARTÍSTICO.

A Guisa de Introdução.

O *teatro de grupo*, como visto no primeiro capítulo, para mim, é pressuposto indispensável para engendrar, de maneira vigorosa, o que tratarei a seguir. O capítulo que segue é destinado à criação. Destinado, neste caso, à compreensão do que vem sendo tratado como *processo colaborativo de criação*²⁰, procedimento criativo segundo o qual todos os artistas envolvidos na composição e montagem de um espetáculo têm igual espaço propositivo na criação da obra cênica.

A bem da verdade, este procedimento pode ser realizado com qualquer coletivo de produção teatral, seja no teatro de elenco ou no *teatro de grupo*. Mas o esforço feito por mim no primeiro capítulo, para entender a dimensão do movimento de *teatro de grupo*, na contemporaneidade no Brasil, leva em consideração o fato de que percebo que um coletivo de elenco estável e com uma trajetória de prática da cena na qual se exercita a sinergia entre os artistas envolvidos, potencializa o trabalho na sala de ensaio e flexibiliza dificuldades que são inerentes à própria natureza da criação colaborativa.

As noções de *teatro de grupo* são, portanto, esteio e lastro para o entendimento do que tratarei sobre criação colaborativa e autoralidade coletiva. Para citar Rosyane Trotta:

A noção de autoralidade nasce em função do processo criativo, quando já não se necessita lutar pela autonomia do teatro em relação à literatura, quando o encenador foi liberado de delimitar o seu território em uma autoria individual. As três concepções de autoralidade – como unidade, como pluralidade e como coletivização – divergem esteticamente e eticamente. Teoricamente o *teatro de grupo* seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito “grupo” tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor, passando inevitavelmente pelo modo como o diretor exerce sua função.
(TROTТА, 2008, 49)

Todas as reflexões realizadas, a seguir, estão pautadas em minha prática como encenador no Grupo Finos Trapos, durante seis anos de trabalho, na composição de um repertório de quatro espetáculos. Mas também construída a partir da leitura de literatura especializada neste campo de pesquisa – criação colaborativa – que tem despontado nos programas de pós-graduação como tema recorrente de investigação. Pesquisadores – a

²⁰ A expressão “processo colaborativo de criação” foi cunhada pelo encenador Antônio Araújo, na sistematização de sua prática junto ao grupo “Teatro da Vertigem”, de São Paulo.

exemplo de: Antônio Araújo, Mirian Rinaldi, Nina Caetano, Stela Regina Fischer e Rosyane Trotta – têm se dedicado a construir um arcabouço teórico que dê conta de mapear, cartografar esse modo de criação que se faz prática freqüente na composição de diversos espetáculos, realizados especialmente pelo *teatro de grupo* no Brasil.

O processo colaborativo tem raízes fecundas na criação coletiva dos grupos das décadas de 1960 e 1970, e, de algum modo, já é prática recorrente em alguns grupos de teatro desde a década de 1980. Do ponto de vista da *dramaturgia*²¹, organização do espetáculo, ou mesmo da criação do texto dramático em si, a professora e dramaturga Cleise Mendes²², por exemplo, depõe que em várias das montagens nas quais atuou como dramaturga na Bahia, desde os anos oitentas, assinou textos que eram criados a partir do trabalho realizado em sala de ensaio com os atores e com o encenador. Ou seja, criação colaborativa da literatura dramática *avant la lettre*.

Entretanto, a importância de pesquisadores discutindo aspectos concernentes a este modo de criação, está justamente na sistematização do processo, no emprego e nomeação do vocabulário deste procedimento criativo, e na geração de conhecimentos metodológicos sobre o teatro colaborativo, que tem Antônio Araújo como expoente e pioneiro pesquisador que se debruça sobre o tema.

Todavia, antes de verticalizar o discurso acerca desses meios, instrumentos, procedimentos e conceitos (processo colaborativo de criação, *dramaturgia da sala de ensaio*, democratização do espaço propositivo, conceitos estruturantes, etc.), sinto ser necessário partir do discurso do ator, ou mesmo do artista cênico, dentro de um processo que o convida a propor, criar, pensar a obra, a despeito do que o teatro moderno instituiu como função de execução artesã dos trabalhos: atorial, cenográfico, de composição de luz, figurinos e demais elementos da cena.

1.1 CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Não serei cruel ao ponto de me impor a responsabilidade de herculeamente teorizar tal tema – criação artística. Em especial porque outros tantos autores em suas tantas correntes de pesquisa têm se debruçado sobre a criação como mecanismo de geração da obra de arte. Entre

²¹ Conceito de especial importância para o que será tratado durante todo o capítulo 02, e que será desdobrado e conceituado adiante.

²² Depoimento da prof.^a Cleise Mendes, durante orientação na disciplina “Trabalho Individual Orientado”, no segundo semestre de 2007.

as correntes que se dedicam ao assunto, a *crítica genética* tem se destacado como campo de reflexão sobre processos de criação.

A crítica genética tem marco de surgimento na França, no final da década de 1960, precisamente 1968, quando um grupo de pesquisadores lingüistas orientados por Louis Hay e Almuth Grésillon se debruçou sobre a coletânea dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que há pouco havia sido doada à Biblioteca Nacional da França. A tentativa dos pesquisadores era estabelecer análises acerca do fazer artístico do poeta, o que desencadeou numa série de dificuldades metodológicas, ao passo que possibilitou a abertura de um novo campo que se descortinava: a crítica da gênese da obra de arte. A disciplina tem se destacado contemporaneamente, em especial no Brasil, como uma ferramenta de observação e análise crítica dos percursos de criação em linguagens diversas – dança, teatro, música, artes plásticas, etc. – com especial destaque para a pesquisadora Cecília Almeida Salles.

Os estudos da crítica genética e dos processos de criação contribuem de forma decisiva para entender esta área do conhecimento das artes que é, de modo geral, envolto numa áurea de mistério e enigma que ao longo da história ocidental sempre esteve sustentada por expressões como “gênio criativo”, “musa inspiradora”, “criatividade”, “iluminação criadora”. O esforço da crítica genética é o de entender a criação como o resultado de um complexo sistema que tanto envolve a subjetividade sensível como também o árduo trabalho lógico e esforço cognitivista dos artistas criadores. Desempenha, assim, papel decisivo para o entendimento da criação não só como um processo da sutil e impetuosa sensibilidade humana, mas também do vigoroso, zeloso, vigilante e esmeroso trabalho de composição. Dupla articulação entre sensibilidade e labor, inspiração e transpiração.

Salles, por exemplo, em seus estudos de crítica genética, propõe e define uma série de ferramentas metodológicas a serem utilizadas em pesquisas da envergadura de análise de processos de criação, alguns dos quais farei uso para dissertar sobre elementos pertinentes à criação artística em teatro.

De mais a mais, é preciso partir do pressuposto de que a criação é um sistema complexo e não-linear. Todo o processo criativo tem, sem dúvida, caminhos diversos e sinuosos. Em geral, ao olhar com verticalidade para o processo de criação de uma obra de arte é possível perceber que as veredas percorridas pelo artista até chegar ao objeto artístico são particulares e estão diretamente ligadas às escolhas engendradas pelo criador durante sua febril busca pela obra.

Philippe Willemart²³ em artigo publicado na coletânea *Criação em Processo* (2002), dedicada à crítica genética, busca estabelecer uma imagem que possa dar conta de metaforizar o processo de escritura, o processo de criação da escrita. Entre as imagens mapeadas pelo professor estariam: a roda espiral, a espiral e a cadeia de dupla hélice do DNA (estas duas últimas, segundo Willemart, propostas por Cristiane Takeda). Segundo o autor, a roda espiral, como um moinho d'água, sugere perfeição e movimento contínuo, propriedades alheias à criação; por sua vez, a espiral carrega consigo a noção de evolução, progresso, propriedades que também não traduzem o movimento criador com sua dinâmica irregular de avanço e retorno, em horizontalidade no mais das vezes; e por fim, a imagem da cadeia de DNA, e seus ligamentos de nucleotídeos, que denotam, de algum modo, que cada degrau de combinação está intimamente ligado a um fator fenotípico muito específico do ser dotado da hélice, não sucede exatamente do mesmo modo com o processo criativo, no qual cada passo adiante não tem estritamente ligações e resultados diretos e previsíveis na obra ou entre si.

A despeito das propostas do professor Willemart, é com Almuth Grésillon²⁴, em artigo publicado na mesma coletânea, ora citada anteriormente, que encontro uma metáfora que, sinto, mais se aproxima das propriedades de simultaneidade, deslocamento, cruzamento, bifurcação, extravio, circulação, percurso, caos (etc.) da criação: o labirinto – ou para usar a proposta da pesquisadora, a imagem do *jardim dos caminhos que se bifurcam*. Tal imagem é proposta no conto homônimo do escritor, poeta e ensaísta argentino Jorge Luis Borges, que pode ser encontrado na coletânea de contos “Ficções”, publicada no Brasil recentemente pela editora Companhia das Letras.

No conto, o autor trata, entre outras coisas, da história do escritor *Ts'ui Pên*, governador de sua província natal, que decide recolher-se para dedicar-se a um grandioso projeto com duas frentes de trabalho: escrever um romance e construir um labirinto. O narrador da história é *Yu Tsun*, bisneto de *Ts'ui Pên*, que se encontra como espião da Alemanha num território inimigo, fugindo de *Richard Madden*, implacável agente irlandês que, como capitão da guarda da Inglaterra, está a sua procura. No conto, *Yu Tsun*, buscando refúgio da perseguição do soldado britânico, acaba por chegar à antiga casa de seu finado bisavô, onde agora mora o sinólogo *Stephen Albert*. No excerto do conto transcrito abaixo, os dois personagens – *Yu Tsun* e *Stephen Albert* – conversam sobre o projeto do antepassado.

²³ Professor titular de Literatura Francesa e responsável pelo Laboratório do Manuscrito Literário na Universidade de São Paulo.

²⁴ Diretora de pesquisa do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos ligado ao Centro Nacional de Pesquisa científica da França.

[Yu Tsun] Algo entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pên que foi governador de Yunnan e renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o *Hung Lu Meng* e para edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem. Treze anos dedicou ele a esses heterogêneos esforços, mas a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto.

- (...) [Yu Tsun] O livro é um acervo indeciso de rascunhos. Examinei-o certa vez; no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. (...)

- [Stephen Albert] Um labirinto de símbolos (...) Um invisível labirinto de tempo. Coube a mim, bárbaro inglês revelar esse mistério diáfano. Depois de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que aconteceu. Ts'ui Pên teria dito certa vez: “Retiro-me para escrever um livro”. E outra: “Retiro-me para construir um labirinto”. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto. (...) Ts'ui Pên morreu; ninguém, nas dilatadas terras que eram suas, deu com o labirinto, a confusão do romance me sugeriu que este era o labirinto. (...) Compreendi quase imediatamente; “o jardim de veredas que se bifurcam” era o romance caótico (...) A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (BORGES, 2007, p. 85, 87-89)

O “jardim das veredas que se bifurcam” é uma imagem que percebo traduzir de maneira mais apropriada os *descaminhos* da criação. Dá conta da não-linearidade que é própria dos processos criativos, e materializa o caráter de violência a que todo ato criativo se impõe. Num mesmo caminho se apresentam bifurcações diversas, ao fazer a escolha por um dos caminhos, o artista elimina todas as possibilidades possíveis se outra vereda fosse escolhida, e a partir daí outras tantas bifurcações se impõem, e outras tantas escolhas violentas terão que ser tomadas.

A tentativa do escritor *Ts'ui Pên* ao escrever o romance, em que narrava todas as possibilidades de escolha na vida do protagonista de sua epopéia, é tentar reverter o quadro das escolhas, da violência das escolhas, inerente à vida, ao ato criativo, uma metáfora da tentativa de serenar a inquietação do artista em situação de criação. Uma ficção. Na prática, esta inquietude, esta sensação de estar num labirinto escuro, portando apenas uma pequena luminária, que estende sua luz a pouco mais adiante do lugar onde o artista se encontra em seu processo criativo, em busca da obra, faz parte da própria dinâmica do estatuto de criação. O caminho se conhece andando, e não é possível saber como seria, se outros caminhos tivessem sido traçados.

Todo aquele que já vivenciou um processo de criação sabe o quanto é difícil escolher a tinta de matiz azul ao invés da paixão de um vermelho, ou vice versa. Cada escolha que é tomada dentro do circuito criativo gera outras tantas possibilidades de escolha, e outras tantas

violências precisarão ser cometidas, para, ao optar por um caminho, anular os haveres que outras opções poderiam oferecer. A violência da escolha está pautada na misteriosa escuridão que salvaguarda os caminhos da criação, o enigmático “não saber” que aturde o artista, fazendo-o entrar em situação de jogo.

A própria materialidade²⁵ da obra já é uma violenta opção: se a coreografia será feita com dois ou três bailarinos, se com homens, com mulheres, com homens e mulheres, com intérpretes brancos, negros, altos, baixos, com formação clássica, contemporânea, popular, enfim. Ou melhor, a escolha da linguagem, em si, para a obra, talvez seja a maior, a primogênita violência. E se *Dom Casmurro* fosse uma canção, se *Chega de Saudade* fosse um filme, se *Vestido de Noiva* fosse um romance? A linguagem a qual a obra se vincula de antemão lhe oferece uma série de opções inerentes à sua condição, e as escolhas são inevitáveis.

E aqui antevejo um conceito que considero da maior importância para pensar a criação em arte: seu caráter cumulativo. A cada passo dado o processo criativo se direciona para este ou aquele fim, estando condicionado pelo passado das escolhas, pelo passado dos passos dados em direção à obra. A inquietude aumenta se se inclui no bojo desta discussão a sentença: “*não há um único e verdadeiro caminho!*”. O acúmulo das decisões, a cartografia do trajeto, e as opções do devir criativo é que desembocarão no objeto de arte, quaisquer que sejam estes acúmulos, estas cartografias e estas opções. É evidente que uma escolha pode implicar no fracasso total da obra, na falência do desejo do artista de continuar criando no projeto a que se dedicava, e a obra sequer ser descoberta e levada a público. Entretanto, o acúmulo de quaisquer opções dará num objeto artístico. Obviamente se, hipoteticamente, Mário de Andrade tivesse optado por fazer de *Macunaíma* um samba canção, teríamos sim um *Macunaíma*, muito diferente do que temos de fato, literário, pois a obra é o resultado do acúmulo das escolhas feitas por seu criador.

De certo, pensar na violência das escolhas, e no determinismo que tomadas de decisão podem reverberar num futuro próximo dentro da criação, deixam o artista em situação de atenção, de zelo pelo processo criativo. Entretanto, não quero dizer com isso que não haja espaço para a rasura, para o retorno. Não. O retorno inclusive é parte do jogo. Voltar à bifurcação anterior e decidir seguir o caminho que foi negado anteriormente é totalmente possível. Essa operação é assaz recorrente em processos de criação, é da natureza de sua

²⁵ Conceito caro a Cecília Almeida Salles. Trata-se, por materialidade, a constituição física própria da obra, se a escultura é de madeira, gesso, ou pedra sabão. É o mesmo conceito que Heidegger dá à coisa da obra (2005), ou seja, sua constituição enquanto fisicalidade.

própria dinâmica. Mas assim como o retorno e seguimento pelo caminho contrário, a ida, no passado, pelo caminho, agora desprezado, também se inscreverá na memória cartográfica da criação da obra. E não há nada de assombroso nisso. Afinal é, também, com rasuras, borrões e manchas que se cria. O acúmulo das violentas escolhas faz a obra. A exemplo do trato com as destruições e rasuras, fala Picasso, sobre o próprio processo de criação: “Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro” (1985 *apud* SALLES, 2004, p. 27).

E mais uma vez estabelecimento como porta voz dos estudos de criação, trazendo instrumentos para compreender o processo de produção em arte, o valoroso trabalho de Cecília Almeida Salles, tomando como ferramenta o que a autora chama de “confluência das ações de *tendência* e *acaso* (grifo nosso)” (2004, p. 33). Segundo a autora, a criação é um movimento que articula esses dois pólos distintos – a tendência e o acaso. Como um conflito, uma articulação dialética que deve ser gerenciada pelo artista em processo de produção.

A tendência se revela como uma projeção, como um plano semi-estruturado, ou até mesmo como um desejo mais ou menos vago, uma intenção, dotada, inclusive, no início de qualquer processo de criação, com propriedades de vagueza, e que vai se aclarando à medida que o artista vai trilhando seu percurso criativo. A tendência aparece primeiro como um impulso criador, que, ao passo que o processo vai se adiantando, se transforma em projeto de criação. A importância deste instrumento, é que mesmo quando em fase embrionária, quando ainda não é um projeto claro e estabelecido do artista, a tendência guia, baliza a criação. A tendência é o gênio apolíneo da criação. Nas palavras da autora:

Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A *tendência* é indefinida, mas o artista é atraído por esta vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo.

(SALLES, 2004, p. 29)

A tendência como ferramenta operante põe o artista em situação de criação. Agora o criador não mais descansará. A criação artística não se limita às fronteiras do ateliê, do estúdio, da sala de ensaio, não se restringe ao horário do ensaio, ao horário do trabalho. A criação toma a subjetividade do artista e irrompe em lampejos a qualquer hora, do dia ou da

noite. O artista pode, e deve, manter a disciplina dos ensaios, da pesquisa. Este trabalho árduo rende resultados absurdamente irregulares. Quatro horas de ensaio podem resultar no aprimoramento de apenas um gesto do bailarino. Em outro momento, deitado sobre a cama, no leito de dormir, se ilumina uma coreografia inteira, e ali em pouquíssimo tempo, e sem a preparação necessária, o bailarino precisa registrar o que cria para não perder o lampejo. Ora, o que houve? Sua subjetividade, por um sem número de variáveis, se irrigou de tal modo que culminou com o acesso, o surto criativo, o acaso, também expresso comumente com *insight*. Este fato é outro paradigma que precisa ser considerado na criação.

As ações de trabalho programado são necessárias. Mas o artista que não estiver sensível, atento e receptivo para as febres criadoras que sofrerá durante a criação, perderá, sem sombra de dúvidas, oportunidades de enriquecer a composição de sua obra. E aqui é preciso re-dimensionar a semântica da palavra “acaso”. O acaso visto apenas como um lampejo criativo, como descrevi acima, pode, e é visto, com maus olhos por artistas que reivindicam a classificação de ofício para arte, como campo do saber “sério”. Entretanto, o acaso criador é parte da natureza da criação artística. A dificuldade está em entender que esta descarga criadora não acontece indiscriminadamente: o artista que se põe em situação de criação, está, a bem da verdade, colocando toda a sua sensibilidade voltada para o que está criando. Sua percepção fica voltada com mais acuidade para detalhes imperceptíveis da realidade que ele, imediatamente, conecta ao objeto de seu fazer, percebendo em suas vivências fragmentos do real que, via de regra, se não estivesse em criação, passariam despercebidos. Qualquer detalhe que seja captado por sua sensibilidade e que sirva de pulsão para o que está sendo criado será observado com uma atenção incomum pelo artista, e poderá, sob seu crivo, ser disparador de novos saltos no processo criativo. Segundo Salles:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis.

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.

(SALLES, 2004, p. 34-35)

Ou seja, as veredas não se impõem apenas com os passos dados pelo esforço do trabalho *institucionalizado* – o ensaio, o treinamento. O imprevisto, o não planejado, o

imponderável também impõe suas veredas. O processo criativo não é nunca um caminho burocratizado.

Porém os preconceitos com o acaso não param por aí. O físico e pesquisador Rémy Lestienne, recentemente traduzido e publicado no Brasil, em seu livro *O Acaso Criador*, propõe um estudo para explorar a idéia do acaso nas diversas áreas do conhecimento, advogando em favor do ente imponderável a que estamos submetidos, mesmo nas ciências: o acaso.

A antigüidade, a Idade Média e o período clássico tinham, de maneira geral, uma grande repugnância pela idéia fundadora do acaso, a de uma ausência radical de causa. Essas épocas podiam no fundo ser qualificadas de ultra-rationais, na medida em que todo evento, para ser aceito pelo espírito humano, deveria ter uma explicação, uma razão. Deveria estar ligado a uma causa, mesmo se fosse de ordem mitológica: o trovão assustador resulta do ruído da briga dos deuses, etc. O triunfo da religião cristã no Ocidente não diminui, muito pelo contrário, essa busca de racionalidade. Aquilo cuja razão nos escapa não pode acontecer sem a ordem divina. Afim de imitar a sabedoria divina, o homem não deve submeter seu destinos aos processos errático dos jogos: pelo fato de confundir a clara linha de um destino ordenado, o acaso é suspeito de ser o hábito do Príncipe das Trevas.
(LESTIENNE, 2008, p. 24)

O argumento de Lestienne dá conta da construção histórica do preconceito com o acaso. O fato para o qual quero chamar a atenção é o de que tanto a tendência quanto o acaso impõem escolhas, opções que ao longo do processo criativo o artista terá de tomar. O acúmulo dessas escolhas descortinará, resultará na obra, no objeto artístico. Escolhas outras desembocam numa obra outra. O percurso se expressa na obra de arte, ainda que de maneira muito sutil. *A Hora da Estrela* é o que é devido às tomadas de decisão de Clarice Lispector durante o processo criativo. No caso desse romance a autora chega a expor suas escolhas e crises de criação, o que leva tal exposição às últimas consequências. Mudanças no percurso criativo da autora implicariam em outra obra. E não há juízo de valor neste corolário. Esta outra obra não seria, de maneira ingênua ou especulativa, “melhor” ou “pior” que a que nos foi dada pela autora, seria diferente, apenas. E aí reside o cuidado, o zelo, que alguns artistas têm com seus processos criativos, tentando fazer dos momentos de criação os mais inspiradores, generosos, sensíveis, desestruturantes, edificantes, desarrazoados, apolíneos, e dionisíacos... o quanto possível.

Aqui, chego num entrelugar, onde é possível dialogar o processo de criação com uma teoria que nasce com a física matemática e se expande, mais tarde, para outros diversos campos do saber: a teoria do caos.

O meteorologista e matemático norte-americano Edward Norton Lorenz, trabalhando em seu projeto de tentar precisar com maior fiabilidade o sistema de previsão meteorológica, desenvolveu uma série de cálculos que permitiram constatar que a natureza é preta de sistemas complexos, dotados de não-linearidade, que, em função da grande quantidade de variáveis num mesmo sistema, promovem resultados imprevisíveis. As forças atuantes no sistema complexo são tão diversas que apenas acompanhando cada passo dado em direção ao comportamento do objeto estudado é que se pode compreender sua dinâmica. É que tais sistemas pressupõem que as condições iniciais, cada força que operou determinado movimento no início do circuito, produzem inevitavelmente um efeito particular. Ou seja, certos resultados determinados são causados pela interação praticamente aleatória de determinados elementos do sistema. Um bom exemplo de ilustração é o próprio objeto de estudo de Lorenz: a formação de uma nuvem no céu, por exemplo, é um fenômeno que está condicionado a um sem número de fatores (calor, pressão atmosférica, o clima, a condição dos ventos, a evaporação da água, etc.), a interação entre eles desencadeia uma série de etapas que resultarão na formação da nuvem.

Este princípio, para mim, é operante para pensar a criação, que é exatamente o princípio cumulativo do processo de produção da arte.

As pesquisas seguintes das teorias do caos, entretanto, se afastam de mecanismos que percebo nos processos criativos. Principalmente, e de maneira decisiva, quando se tenta chegar a um número de equações que dêem conta de calcular sistemas complexos, determinando qualquer fenômeno dentro de sistemas dinâmicos. Esta operação, de criar equações que leiam tudo, elimina a presença do acaso. Mais uma vez entra em cena o homem e sua necessidade *ultra-racional*, para citar Lestienne, de controle sobre tudo.

Mas, dentre os aspectos da teoria do caos, é pensar no *efeito borboleta*²⁶ que me interessa. Este princípio está na base da teoria do caos, e metaforiza um procedimento que percebo como uma tradução do que é o processo criativo. Segundo o fenômeno, um simples bater de asas de uma borboleta poderia, num sistema complexo não-linear, influenciado por uma série de fatores e ruídos de condições naturais, provocar um tufão do outro lado do planeta. O fenômeno é alegórico, e está pautado, principalmente, no fato de que, depois de realizar os cálculos de sistemas complexos Lorenz chega sempre a um gráfico que se assemelha ao de uma borboleta.

²⁶ Teorizado pelo matemático Edward Lorenz em 1963.

É esta propriedade, este caráter cumulativo de fatores que, a meu ver, conecta-se com a especificidade da criação artística. As condições iniciais e a violência das escolhas durante o percurso criador, são fatores determinantes para que o resultado artístico, o objeto de arte seja composto. Na voz de Fayga Ostrower:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornem reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades pelo menos em tempo e níveis idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é destruir. Tudo o que num dado momento ordena, afasta por aquele momento o resto de acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas.
(OSTROWER, 2007, p. 26)

Tratar de processos criativos, refletir sobre procedimentos de criação, é uma maneira de lidar com maior serenidade com as inquietações e tensões psicológicas a que todo artista se submete quando se põe em situação de autoria. Esta introdução sobre criação artística foi necessária para que adiante eu trate com maior propriedade sobre a criação em teatro, tendo como recorte a criação colaborativa dentro do *teatro de grupo* e sua dinâmica de autoria coletiva.

A redação que segue é objeto máximo da linha de frente de minha pesquisa. Minha proposta de conceber uma *abordagem metodológica*, ou um *percurso metodológico* para processos de criação colaborativa, não inclui interesses de estabelecer um modo único de operar este tipo de criação, seria inclusive um contra-senso. Por essa razão, preferi usar as expressões “abordagem metodológica”, “percurso metodológico”, e não simplesmente “metodologia”. O intento é o de demonstrar minhas reflexões sobre o processo colaborativo de criação, e sistematizar, a partir da observação dos processos de criação do repertório do Grupo Finos Trapos, a composição de um caminho para gerí-lo. Para tanto, esta pesquisa é um exercício de sistematização de uma prática que pode se fazer útil para balizar o gerenciamento criativo deste tipo de empreendimento criador, onde os fatores *encontro* e *autoralidade coletiva* são centrais na discussão da inventividade cênica em *teatro de grupo*.

1.2 ESTATUTO DE AUTORIA E CRIAÇÃO TEATRAL.

Para falar sobre processos de criação em teatro e chegar ao que contemporaneamente tem sido tratado como processo colaborativo de criação, parto da análise da noção *da função*

autor na criação teatral da modernidade. O teatro moderno burguês, institucionalizado, com uma série de poéticas surgidas na virada do século XIX para o século XX impôs ao teatro ocidental um paradigma: o estatuto do pensador do teatro, o estatuto do autor. Mas o que é o autor? Difícil tarefa a de propor uma definição precisa.

Michel Foucault se colocou a questão e empreendeu a tarefa. Resultado de uma comunicação apresentada por Foucault à *Société Française de Philosophie*, em fevereiro de 1969, no texto intitulado “*O que é um autor?*”, o filósofo discute a acepção e o emprego da função autor na sociedade e a sua relação com o texto, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior. E é com uma provocação que Foucault empreende o início de suas reflexões “Peço emprestada a Beckett a formulação para o tema de que gostaria de partir: ‘Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala’.” (FOUCAULT, 2006, p. 34). Trata-se da tão pronunciada morte ou desaparecimento do autor na escrita, realizada pela crítica e pela filosofia em sua época. Ora, é no esteio contrário que Foucault faz trânsito. Seu intento é demonstrar como a escrita, em verdade, não esconde nem mortifica o autor, em especial porque ela carrega consigo um *discurso* que o tempo inteiro aponta para o seu criador. E questiona-se se a intenção da crítica e da filosofia não é a de justamente reproduzir uma operação ideológica de dominação e controle insistindo na morte do autor, e na noção de um texto que contém autonomia de verdades, independente de quem o escreve. Nas palavras de Foucault:

(...) pensar a escrita como ausência não será muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição, simultaneamente inalterável e nunca preenchida, e o princípio estético da sobrevivência da obra, da sua manutenção para além da morte e do seu excesso enigmático relativamente ao autor?

Penso, portanto, que um tal uso da noção de escrita arrisca-se a manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do “a priori”: ela faz subsistir, na luz cinzenta da neutralização, o jogo das representações que configuram uma certa imagem do autor.

(FOUCAULT, 2006, p. 40-41)

Neste sentido, o autor é aquele que concebe determinado discurso, ou ainda, aquele que concebe a articulação de determinados discursos. E portanto, parafraseando Beckett: *sim, importa quem fala, disse outrem, quiçá o que se fala e de onde se fala*. Anedota radical? A bem da verdade, tanto o discurso, quanto o texto, quanto seu criador são unidades de um mesmo sistema de igual importância. A escrita não é, como pretendiam muitos, ausência, mas sim presença.

Para demonstrar a importância do autor, Foucault se utiliza do princípio de propriedade do discurso, advogando que uma série de textos do mesmo autor possui uma fiabilidade a um modo de operar a escrita, uma unidade, seja de estilo, coerência interna, ou uma série de outras propriedades comuns. É este elemento, a voz do autor, que permite que determinado enunciador seja reconhecido por sua escrita. O objeto escrito o aponta. Tanto *Barrela* quanto *Navalha na Carne*, de certo modo, apontam para Plínio Marcos.

Ainda segundo Foucault, é possível observar entre os autores, um segmento distinto, aqueles que são fundadores de discursos instauradores, aos quais ele batiza de “fundadores de discursividades”, figuras enunciativas que são responsáveis não apenas pela autoria de seus textos, mas pela concepção de um campo do saber. Autores como Freud, Marx, Brecht, entre outros, produzem além de seus textos a possibilidade de outros tantos textos que serão desdobrados a partir de seus discursos.

A função autor, de modo geral, teria então quatro diferentes características, segundo Foucault, a saber: *estatuto da propriedade, poliformidade, atribuição indireta e eus do discurso*.

Segundo o *estatuto de propriedade* o texto passa a ser de um autor, na nossa cultura – isto é, no final do século XVIII e no início do XIX – na medida em que o enunciador passa a ser punido, a ser responsabilizado por sua escrita. Quanto ao caráter de *poliformidade*, das várias formas que o objeto/texto assume, se dá na medida em que os atributos que são inerentes ao texto começam a ser cobrados na recepção dos mesmos pela sociedade “qual o texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstância ou a partir de que projecto.” (FOUCAULT, 2004, p. 49). As várias formas e dimensões como o texto passam a ser compreendidas. A *atribuição indireta* está incrustada na função autor como as atribuições que não lhe são inerentes, mas sim percebidas e institucionalizadas pela recepção de sua obra, seja pela crítica ou pelo público de modo geral. Essa recepção, este público estão implicados na escrita do autor, que escreve num espaço dado para um espaço ou tempo dados. Não é simplesmente o que o autor é, mas o que fizeram dele, não é simplesmente o que escritura é, mas o que fizeram dela. E por fim, o caráter dos *eus do discurso* que é um complemento da propriedade *atribuição indireta* da função autor, e que igualmente não se trata do que o autor é, senão dos papéis que ele se faz representar ao longo do próprio texto, demonstrando uma pluralidade de “eus”, que ora são apresentadores do texto, ora são debatedores de determinada discussão, ora são poetas que lirizam o conteúdo tratado, ou nas palavras de Foucault “O eu que fala no prefácio de um tratado de matemática

(...) é diferente tanto na sua posição como no seu funcionamento daquele que fala numa demonstração e que surge sob a forma de um ‘eu conluo’ ou ‘eu suponho’” (2004, p. 55).

Para além das conjecturas sobre a função autor de Foucault, considero aqui, então como autor o sujeito com as habilidades e competências de articulação e concepção de discurso(s) capaz de expressar conteúdo em forma tornando-os indissociáveis. E o que considero como discurso? Ainda sob a égide de Foucault, e de suas suposições que tanto influenciaram a lingüística e a análise do discurso, percebo a noção de *discurso* como a formalização de um saber, de um conhecimento, de um conteúdo, de uma significação, que estão materializados num enunciado. E mais uma vez retorno à materialidade da criação, visto que este enunciado pode ser uma mensagem identificada dentro de qualquer linguagem.

Para o filósofo francês, para ainda citar o cuidadoso trabalho de Foucault, o discurso seria o conjunto de enunciações – célula mínima de significação – que estão expressas num enunciado – que seria, este último, o objeto formal de um discurso: frase, oração, excerto de texto, etc.

Nas elucidações da disciplina francesa, análise do discurso, que tiveram larga influência das exposições de Foucault, é possível perceber, ainda, que: o alargamento da análise de discursos diversos só foi possível graças a uma compreensão de uma outra propriedade: a circunscrição do discurso num contexto histórico. Ou nas palavras de Helena Brandão, sobre a análise do discurso:

Estudiosos passam a buscar uma compreensão do fenômeno da linguagem não mais centrado apenas na língua, sistema ideologicamente neutro, mas num nível situado fora desse pólo da dicotomia saussureana. E essa instância da linguagem é a do discurso. Ela possibilita operar a ligação necessária entre o nível propriamente lingüístico e o extralingüístico a partir do momento em que se sentiu que “o liame que liga as ‘significações’ de um texto às condições sócio-históricas deste texto não é de forma alguma secundária, mas constitutivo das próprias significações” (Haroche). O ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos é, portanto, o discurso.
(BRANDÃO, 2002, p. 12)

O autor, portanto, é um ente do sujeito que, dotado da capacidade de materializar enunciados, formaliza determinados conteúdos, gerando um discurso – entendendo aqui, portanto, o discurso como uma substância circunscrita num contexto social, histórico, cultural, econômico, etc..

Dilatando-se o entendimento de texto, de escrita para configurá-las, concebe-las como um objeto discursivo organizado e dotado de sentido, dilata-se por consequência a noção de autor. Logo, todo artista, como criador, como gerador de discursos, é um autor.

Entretanto, quando realizo o trânsito dessas reflexões para a área de criação de teatro, e, principalmente para a criação no teatro contemporâneo em suas heranças do teatro moderno, percebo que há uma cisão, ou uma dispersão na construção deste estatuto de autoria que só começou a ser reconstruído a partir da segunda metade do século XX. É que o teatro, desde que assume a sua condição de pluralidade de materialidades semióticas e sinestésicas – cenário, luz, som, personagem, narrativa, etc. – instaura na uma hierarquia da condição de autoria.

Segundo Jean-Jacques Roubine (1998), é ainda no século XVII, na Europa, berço do teatro ocidental, que o texto dramático é sacralizado por “partidos intelectuais” – para citar o próprio Roubine – que fundam uma tradição de um teatro *textocentrista* que só será suplantada séculos mais tarde, com o teatro moderno.

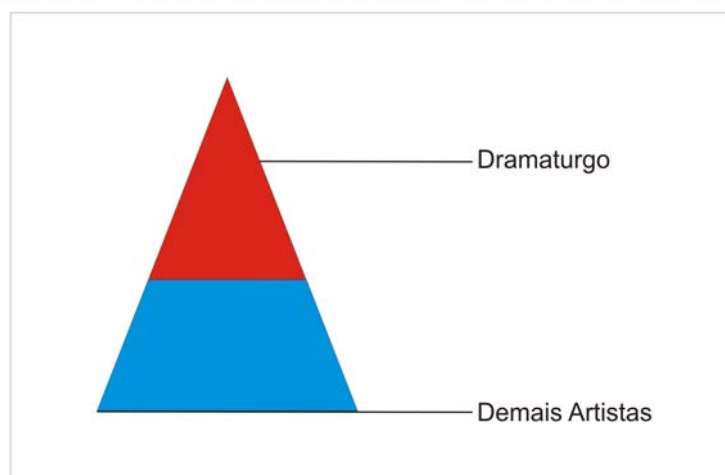
A atribuição do texto como pilar de toda a construção teatral termina por estabelecer um lugar de privilégio do autor dramático a despeito das tantas outras funções, dos tantos outros artistas da construção da cena. Tal hierarquização gera uma alta estratificação do trabalho que submete completamente a possibilidade de autoralidade das demais funções artísticas ao autor teatral, que passa a ser o detentor único e absoluto da obra, o pai da cena.

Para citar Roubine:

Pode-se, portanto, situar já nessa época [séc. XVII] o início de uma tradição de sacralização do texto que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental e especialmente o francês. Tradição essa que teve repercussões sobre a teoria e a prática da cenografia, o cenógrafo considerando-se um artesão cuja a submissão – subalterna – consiste apenas em materializar o espaço exigido pelo texto; e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto.

Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *métier*, e todos a serviço de um texto (e do autor)! Cada um vai trancar-se na sua especialidade: encarnar um personagem, conceber e construir um cenário, organizar as entradas e saídas dos intérpretes e os seus movimentos em cena [...].

A autoralidade no teatro pré-moderno, textocentrista, estaria então configurado como uma hierarquia onde o dramaturgo ocupa o lugar absoluto, como pode ser observado na representação que segue:



Esquema 2: Estatuto de Autoralidade – hierarquização da autoria da obra teatral no teatro pré-moderno.

Esta hierarquização da autoralidade termina, por coerção, a fragmentar e submeter a criação a um sectarismo radical, criando espetáculos heterogêneos com os artistas entrincheirados em suas competências profissionais.

O teatro moderno leva essa separação das funções artísticas às últimas consequências. O processo de industrialização, de ampliação e de disseminação das ideologias capitalistas de produção, na virada do século XIX para o século XX, calcadas nos princípios da maior produtividade, gerada pela super especialização e pelo esfacelamento da produção total e da visão de todo, parecem influenciar sobremaneira inclusive o modo do fazer teatral. O fato é que o teatro moderno acirra a alta definição de funções, atribuições e tarefas que devem ser desempenhadas pelos diferentes artistas envolvidos numa criação teatral. Ao cenógrafo, os cenários; ao figurinista, os figurinos; ao ator, a personagem; ao maquiador, a maquiagem... e um sem número de outras atribuições.

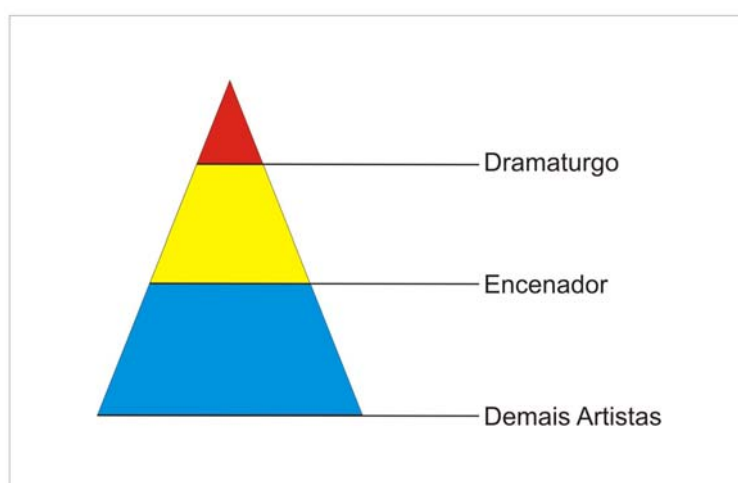
No século XX, o teatro moderno reformula a hierarquização. O encenador ascende à condição de pensador da obra cênica dividindo espaço com o dramaturgo, ainda se submetendo a ele. Foi com o advento do *encenador*, segundo concordam historiadores teatrais diversos, encarnado na figura de André Antoine, que o estatuto de autoria no teatro moderno, antes atribuído exclusivamente ao autor dramático, se estende também ao encenador teatral.

Caberia ao dramaturgo pensar e compor o gérmen, o epicentro da obra cênica: o texto dramático. Sendo assim seria ele o pensador primeiro, a autoridade primeira que encerraria o discurso da obra teatral. Ao encenador, imbuído de seu traquejo com a maquinaria e a carpintaria teatral, caberia pensar a transposição deste discurso primeiro, o do texto dramático,

para a cena, numa atividade intersemiótica, de traduzir para o código cênico o que originalmente se apresentava dentro do código literário.

Estabelece uma hierarquização da criação cênica que ordena a composição do espetáculo estabelecendo uma fronteira demarcada que segrega os pensadores da obra dramática dos executores dessa obra, que estariam representados, esses últimos, por todos os outros artistas cênicos: ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, etc.

O teatro moderno institui, então, uma relação de hierarquização relacionada à autoralidade espetacular, como pode ser observado no esquema que segue:



Esquema 3: Estatuto de Autoralidade – hierarquização da autoria da obra teatral no teatro moderno.

Neste esquema piramidal, o papel da criação, da concepção do discurso está concentrado nas duas funções do topo da pirâmide, representadas pelas cores vermelho e amarelo, concernente especificamente às funções do dramaturgo e do encenador. A base da pirâmide, faixa azul, compreende todos os demais artistas envolvidos na criação teatral, que cumprem a função de executores, ou, no máximo, de criadores de suas referidas áreas, limitados sempre às concepções discursivas dos reais autores (dramaturgo e encenador).

O dramaturgo pensa a obra num primeiro tempo e materializa o discurso e a filosofia matriz no texto dramático. O encenador²⁷ do espetáculo é fígado pelo texto, gerando uma “encenação virtual” (UBERSFELD, 2005), como um visionário, num segundo tempo pensa a representação, uma criação pautada na materialidade do texto cênico. Esta encenação virtual será repassada, comunicada para os executores – os atores e demais artistas da cena – para concluir o ciclo.

²⁷ Neste caso o termo mais adequado é “encenador”, o artista que monta o texto deixando sua assinatura, repensando a obra.

Este modo de produção, instituído no teatro moderno, ainda hoje é prática comum e recorrente na montagem de espetáculos de *teatro de elenco*. À utilização deste procedimento na contemporaneidade, daqui por diante, no presente trabalho, trato por modo de produção e criação cênica com heranças no teatro moderno.

Essa hierarquização moderna começará a ser instituída a partir de práticas teatrais diversas no teatro ocidental que repensarão a autoralidade da cena teatral como uma demanda que o encenador precisa encarregar-se. Figuras como Craig, Meyerhold, Grotowski, Brecht, são nomes que contribuíram para dar ao encenador o status de criador.

Neste ínterim Artaud é o artista que mais contribui para o esfacelamento de uma figura centralizadora da autoralidade, reflexões que vão inspirar profundamente as vanguardas teatrais, os *happenings* e outras tantas experiências de redimensionamento da função autor na criação cênica, entre as quais está a *criação coletiva*.

E é a Enrique Buenaventura, encenador colombiano, referência sobre reflexões acerca de criação coletiva e do *teatro de grupo* na América Latina, que recorro avançar na discussão acerca do compartilhamento da autoria teatral.

O Teatro não é um gênero literário. Esta afirmação que há alguns anos resultou – num seminário, em Caracas – em escandalosa polêmica, é hoje um ponto de partida dos estudos de semiótica teatral. Dentro desta ordem de coisas se diz que o teatro não é nem mais nem menos que o momento efêmero no qual se produz uma relação entre atores e espectadores.

Em outros termos, o teatro é o espetáculo que organiza diferentes linguagens sonoras e visuais, cuja uma das quais é a linguagem verbal.
(tradução nossa)

(BUENAVENTURA, 2008, sem número de página)

O entendimento de Buenaventura é singular para desconstruir a imagem que a modernidade, ou ainda mesmo como uma herança de um entendimento sedimentado num teatro pré-moderno, instaurou como sendo da própria natureza do teatro: o texto dramático como medida da construção da cena. Para argumentar a seu favor, o autor lança mão do conceito de *genotexto*, de Julia Kristeva, conhecida semióloga francesa, segundo o qual se entende “a matriz, configurada por uma grande variedade de textos, literários ou não, de onde se gesta um texto literário” (BUENAVENTURA, 2008). Pois bem, logo, o genotexto de um texto escrito para o teatro é a cena teatral, assim como o genotexto do roteiro de um filme, por exemplo, é o próprio filme. Aqui é possível perceber como o autor desloca, claramente, a gênese da criação teatral do texto dramático para a prática da cena propriamente dita, e acrescenta que:

Uma revisão contemporânea das traduções de Shakespeare em francês, fez notar aos estudiosos que as versões conhecidas passam pelo crivo de certas conotações impostas a esses textos pelo espaço concreto do teatro elisabetano. O escritor de teatro parte da prática teatral para desenvolvê-la ou para transformá-la como Valle Inclán ou Brecht, para citar dois casos modernos. Em resumo, a prática teatral engendra textos que a sua vez criam e transformam essa prática.

(BUENAVENTURA, 2008, sem número de página)

De fato, esta aproximação da cena com o texto, pode ser verificada em larga escala na dimensão do fazer teatral grupal. O compartilhamento da autoria é uma necessidade que todo *teatro de grupo* traz no bojo de sua existência. Toda a recente história da emancipação da cena, da emancipação do texto, e até, no que diz respeito ao trabalho atorial, da emancipação da performance teatral, se conecta com a necessidade do *teatro de grupo* em dizer a sua cena. Dizer o seu texto.

Stela Regina Fischer, em seu estudo de mestrado sobre processo colaborativo, relaciona a necessidade de compartilhamento da autoria com o *teatro de grupo*:

No *teatro de grupo*, notamos que, geralmente, não há a suposta importância atribuída ao autor ou encenador teatral. A intenção das companhias é que se compartilhe a autoria da obra cênica. Nota-se que o processo de criação conjunta não se traduz, obrigatoriamente, na suspensão da escrita dramática, porém questiona-se o lugar do autor como artista autônomo que tem um status privilegiado (...).

(FISCHER, 2003, p.166)

Adélia Nicolette também relaciona o compartilhamento da autoria com o movimento do *teatro de grupo*. Em artigo publicado na revista Sala Preta, da Universidade de São Paulo, em 2002, a pesquisadora reflete:

No Brasil, os grupos aumentaram em número, contrapondo-se aos chamados “elencos” – artistas reunidos para uma determinada montagem e que, ao final da temporada, dispersavam-se, indo em busca do próximo trabalho. Redescobriu-se o aspecto ritual e coletivo do teatro, com franca inspiração em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e no grupo Living Theatre, e o aspecto lúdico pelos jogos e improvisações. No aspecto político, uma produção eminentemente grupal representava uma espécie de ‘democratização’ da arte: ela era criada por e para as massas, estimulando a produção cooperativa dos artistas envolvidos, que puderam libertar-se da figura do produtor e conseqüentemente, da necessidade de se fazer um teatro dito comercial.

(...) O dramaturgo Luís Alberto de Abreu (...) reflete que o aumento do número de grupos característico desse período [1970], resultou numa busca pelo desenvolvimento de novos temas, não encontrados na dramaturgia já constituída. E se os textos não existiam era preciso criá-los e os grupos se propuseram a isso. Neste tipo de processo, que não é assinado nem pelo dramaturgo nem pelo encenador individualmente, mas pelo grupo, o texto

[dramático] (quando existe) é fixado depois de um período de ensaios baseados em improvisações, onde cada participante propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema ou tendo o tema definido no decorrer das pesquisas.
(NICOLETE, 2002, p. 319)

Ora, se a escritura, a geração de sentido da obra precisa se dar inicialmente no corpo-a-corpo da prática da cena, logo, em se tratando de teatro que é arte coletiva por natureza, o estatuto de autoria, ou autoralidade, é um bem que deve ser igualmente compartilhado e coletivo. Isso sem acrescentar a própria noção das obras em progresso, que, diante de um público, que sempre participa da geração de sentido da obra, incorpora elementos da recepção do espetáculo. E é nessa fissura que a criação em coletivo, reanimada de maneira premente no século XX, trabalha para re-significar o modo de produção teatral hierarquizado da herança do teatro moderno, sem substituí-lo, evidente, mas fazendo com que outros modos de criação convivam e sejam possíveis – que é o maior desafio da arte contemporânea: a convivência da alteridade.

1.3 REVISITANDO HERANÇAS MODERNAS.

O processo que deflagra a autoria não começa na mesa, mas no espaço.
(TROTТА, 2008)

No Brasil, o paradigma moderno e hierarquizado que detém a filosofia do espetáculo nas mãos de apenas dois dos artistas envolvidos na criação cênica – dramaturgo e encenador, como visto –, começa a ser repensado e redimensionado com o advento da criação coletiva em diversos grupos teatrais na década de 1960 (sessenta). Uma revolução radical frente ao paradigma moderno. A criação coletiva horizontaliza todo o modo de produção não só democratizando a participação de todos os artistas, como também, esfacelando as fronteiras entre as funções artísticas dentro da criação cênica.

Este modo de criação, resgatado no Brasil do século XX, tem em verdade raízes muito anteriores na história do teatro ocidental. E mais uma vez, recorro a Buenaventura para argumentar a meu favor:

A “criação coletiva” não é uma invenção moderna nem, muito menos, como querem alguns, uma moda passageira do teatro colombiano e latinoamericano. Com metodologias diferentes tem existido desde que há teatro. Um dos movimentos teatrais nos quais a criação coletiva logrou um verdadeiro apogeu foi o da Commedia dell’Arte (séculos XVI e XVII) chamada, também, “teatro all’improvviso”. A Commedia foi uma verdadeira revolução teatral e constituiu-se no genotexto dos grandes textos do barroco

espanhol, do teatro elisabetano e, especialmente, do teatro de Molière²⁸. Foi, por excelência, um teatro de atores e estabeleceu uma nova relação com um novo público. (tradução nossa)
(BUENAVENTURA, 2008, sem número de página)

Faz-se necessário, portanto, pensar, no Brasil do século XX, como este novo paradigma da produção teatral se estruturava. A chave mestra para o entendimento da estrutura do que ficou conhecido como *criação coletiva*, na prática da cena nacional, é: horizontalidade e esvaziamento das específicas funções artísticas de criação. É um contra-senso pensar a idéia da existência de um dramaturgo, de um ator, de um encenador dentro da estrutura da criação coletiva. A filosofia central beira o anarquismo total: “todo mundo faz tudo”. Utopicamente, não devia haver divisões de papéis senão um único papel: o criador cênico. Digo utopicamente porque, na prática, o que muito se percebeu no modo de criação coletiva no Brasil, era que existia uma espécie de responsável de articulador, o que fez com que, inclusive, a criação coletiva aos poucos se se torna um projeto quase irrealizável. Dificuldade que a criação colaborativa resolveria mais tarde.

Trato da criação coletiva como entendida no Brasil, mas é preciso perceber que o estatuto de autoria é tema central de discussões sobre a emancipação da representação contemporânea. Bernard Dort, segundo Rosyane Trotta, aponta neste sentido.

Bernard Dort defende uma crítica a Wagner e a Craig para uma definição da obra teatral que, “em lugar de fazer uma articulação estática de signos ou um meta-texto, a enfocaria como um processo dinâmico que ocorre no tempo e é efetivamente produzido pelo ator” (p.177/178). Não se trata portanto de uma contestação do realismo, mas de uma contestação da própria linguagem – um fato teatral só possível depois de Brecht, depois de Grotowski, depois de Artaud. Se, como aponta Derrida, em “A escritura e a diferença”, Artaud pretende libertar os atores do autor-criador que, ausente da cena, comanda o tempo e o sentido do “palco teológico”, o encenador, que inventa o espetáculo como obra, abole a dramaturgia, deslocando a exclusividade autoral do texto para a concepção cênica. Parece-nos então que Bernard Dort identifica a existência de uma ruptura com este segundo “palco teológico”, fora do qual se engendraria uma concepção unificadora. O encenador deixa de solicitar ao ator que destine suas habilidades a uma concepção artística elaborada fora de seu corpo, rompendo com um sistema teatral inaugurado há um século e lentamente implantado ao longo da primeira metade do século XX. Deste ponto de vista, a encenação centralizada equivaleria à formação da modernidade teatral, que se baseou no princípio da unificação da linguagem para se constituir e que agora, deixado para trás o tempo em que a obra teatral era elaborada pelo dramaturgo, pode ser tomada pelos demais artistas-autores. A passagem da encenação moderna ao que Bernard Dort chamou de “representação emancipada” – e que interpretamos como a pluralização da autoria – pode

²⁸ Acrescentaria também o teatro de Goldoni.

ser identificada como a abertura das diversas áreas do espetáculo à subjetividade de seus respectivos criadores. O diretor abandona a função de sujeito da escrita cênica.

(TROTТА, 2008, p. 22)

Este modo de criação é resultado, também, da própria estrutura de diversos dos grupos de teatro da época, dos quais o *Arena* (1953) e o *Oficina* (1958)²⁹ são referências pioneiras, compostos eminentemente por atores. Sem a presença de artistas com funções específicas da cena como membros do grupo, os atores, maioria absoluta dos integrantes dos coletivos, assumiam a assinatura dos diversos aspectos de criação concernentes ao espetáculo, e a demanda é a de que esses atores fossem “artistas polivalentes”, capazes de assumir quaisquer das funções desempenhadas na criação de uma obra teatral. Essa horizontalidade também pode ser lida como uma resposta à tirania despótica do regime militar. Era caso de sobrevivência, em que se tinha de re-criar, improvisar, se ajudar mutuamente, além de camuflar responsáveis diretos pelos espetáculos face à censura. Na época, esses primeiros grupos teatrais começam a trabalhar seus espetáculos no modo de criação coletiva, os anos 1960, após o golpe militar de 1964.

O esquema que representa o estatuto de autoria desta proposta de criação, em oposição ao esquema da herança do teatro moderno, é horizontal, como pode ser percebido graficamente adiante.



Esquema 4: Estatuto de Autoralidade – democratização e horizontalização da autoria da obra teatral na criação coletiva.

²⁹ O *Arena* e o *Oficina* por modos diferenciados de criação da cena, a criação colaborativa foi um dos modos experimentados por tais grupos em suas trajetórias.

Conforme representado no diagrama, o conceito de horizontalidade é tônica dominante para a representação da criação coletiva, tal como entendida e praticada no Brasil. Todas as demandas de criação da cena são supridas pelos artistas envolvidos na criação, sem que haja uma delimitação de funções, ou delegação impositiva de tarefas. Os artistas são criadores, e como tais, assumem todas as demandas e necessidades da criação do espetáculo.

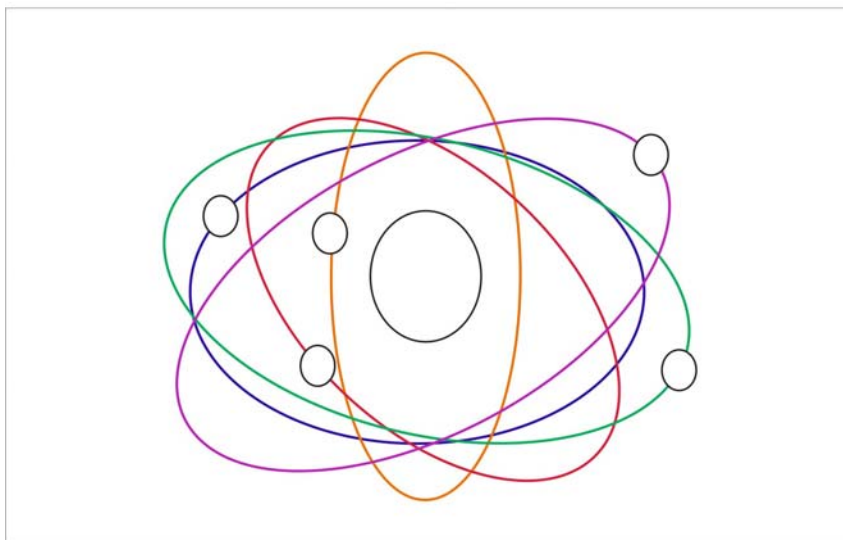
É claro que, em muitos casos, essa democratização, na prática, não funcionava como deveria. Em alguns casos, inclusive, a filosofia da criação coletiva era proferida como uma fachada que escamoteava e camuflava verdadeiras ditaduras de criação sob o rótulo da horizontalidade, como maneira de tentar manipular o posicionamento crítico dos artistas do grupo diante de montagens em que não podiam interferir criativamente na concepção do espetáculo. Como também, é preciso registrar, que outros casos lograram para o teatro brasileiro montagens vigorosas e sensíveis, construídas a partir de processos que propunham uma re-significação do papel dos artistas envolvidos na concepção de um projeto autenticamente autoral, caso de montagens dos grupos *Pod Minoga* (1965, SP), *Imbuçã* (1977, SE), *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz* (1977, RS) entre outros.

Ora, logo, não é o processo colaborativo o pioneiro em deslocar o status de pensador para os demais artistas da cena, para além do dramaturgo e do encenador. Talvez, a expressão máxima deste artista criador, no caso do intérprete, deste ator criador, seja o que vem sendo tratado desde a década de 1990 como “teatro essencial”, que tem como expoente o trabalho de Denise Stoklos. O teatro essencial propõe a criação de espetáculos onde o ator, solista, componha sua cena com as suas mais diversas demandas, direção, interpretação, luz, cenografia, produção, e tudo mais que advier da montagem de um espetáculo cênico. E é a esse fenômeno, por exemplo, de uma criação sustentada em sua coluna dorsal pelo trabalho do ator que Enrique Buenaventura atribui o conceito de dramaturgia do ator.

A proposta central do processo colaborativo está na democratização do espaço propositivo, do espaço de geração do discurso, incluindo tanto a concepção da enunciação quanto do enunciado, ou, em outros termos, respectivamente conteúdo e forma, conceitos implicados nas discussões foucaultianas, expostas anteriormente.

O processo colaborativo desloca sim a função de “pensar” a obra na criação do espetáculo, conquanto que o ator faça a manutenção da função que desempenha na obra: atuar – assim como os demais artistas envolvidos assumem o acordo de além de participar da concepção do todo, dar conta de execuções das partes que cabem às suas funções. Aí reside uma diferença central entre criação coletiva e processo colaborativo: manutenção das funções artísticas (SILVA, 2002). O lugar do artista cênico no processo colaborativo é o de propositor.

O artista como um reservatório/motor, que pensa a obra como um todo, contamina-se com as diversas funções no disparo das proposições. *Contaminação* é, inclusive, conceito caro a Antônio Araújo para entender a criação colaborativa. O procedimento que a criação colaborativa usa para manter os artistas da cena com suas funções específicas é a *edição*, como exponho adiante.



Esquema 5: Estatuto de Autoralidade – esquema atômico de relação entre diferentes artistas, de especialidades distintas, no compartilhamento da autoria da obra teatral na criação colaborativa.

O esquema proposto por mim para traduzir o estatuto de autoria do processo colaborativo, seria, então, algo próximo de um modelo atômico. O centro do modelo, o núcleo é a representação da obra cênica que está sendo criada. Tangencialmente a este núcleo transitam variadas órbitas. Cada órbita representa o percurso, as demandas e responsabilidades de cada função artística diferente, representada pelo núcleo que percorre cada órbita (o dramaturgo e o texto; o encenador e a encenação; o ator e a personagem; o cenógrafo e o cenário). Entretanto, estas órbitas se contaminam, têm pontos de contato, se cruzam (democratização do espaço propositivo, toda proposição é bem vinda – o ator pode propor conceitos de forma e conteúdo para o cenógrafo, e vice versa, por exemplo), e todas elas circulam em torno do mesmo eixo: a obra.

Segundo Antônio Araújo, o texto dramático se cria em processo, a cena se cria em processo, a cenografia se cria em processo, etc., o que leva o autor a sistematizar o conceito de *criação em processo*. Entretanto, é importante fazer uma distinção entre a criação em processo e o *work in progress*, ou, *work in process*. No processo colaborativo, teoricamente, a criação se dá até o momento em que o espetáculo irrompe a estréia, até a obra ir a público,

diferente do conceito de *work in progress* (trabalho em progresso), que prevê mudanças no material performático expressivo à medida que o artista põe a obra em contato com o público, numa contínua re-escritura do material cênico. Digo isto teoricamente, porque, na prática, principalmente se o espetáculo colaborativo é criado no seio do *teatro de grupo*, a obra vai passando por diferentes versões, e mudanças substanciais são feitas após a estréia, e à medida que o espetáculo vai sendo experimentado com a platéia. Mas encerro essa discussão aqui, pois apenas ela já daria desdobramentos para outra dissertação de mestrado.

Compus este esquema atômico provocado pela composição de uma imagem evocada pelo pesquisador Fábio Cordeiro dos Santos, citada por Trotta (2008), para representar o que seria um processo de criação em colaboração por parte dos artistas da *Cia. dos Atores* (1988, RJ) na montagem do espetáculo *Melodrama* (1995). O pesquisador conclui que a companhia pratica uma autoria coletiva na qual o encenador se desloca para o centro de uma circularidade, composta pelos demais artistas envolvidos, fazendo girar esta circunferência em prol da articulação da criação da obra. Percebo, que ainda assim, nesta imagem do encenador como centro do sistema, há uma delimitação da responsabilidade com o espaço de autoria, quando, de fato, o que conluo é que, o encenador é responsável pelas escolhas pertinentes à encenação, além de orquestrar os artistas em seus percursos criativos, à sua condição como diretor teatral, assim como é responsabilidade última do ator a composição de sua(s) personagem(s). Mas do ponto de vista da autoria do todo, da obra, os espaços são os mesmos, e por isso, considero mais adequada a representação do esquema atômico.

Antônio Araújo chega a propor uma intervenção gráfica na palavra “ator” para sinalizar sua atuação na criação do espetáculo, tratando-o como: “a(u)tor”. Uma anedota epistemológica para remeter a este paradigma do intérprete que participa da geração do espetáculo imantando proposições em quaisquer dos aspectos da criação cênica. Na voz do próprio Antônio Carlos Araújo da Silva é possível encontrar uma síntese para a noção de processo colaborativo.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja a autoria é compartilhada por todos.
(SILVA, 2002, p. 101)

Portanto, um pressuposto para pensar o processo colaborativo seria re-estruturar o paradigma da sensibilidade de atuação dos artistas cênicos envolvidos na criação do espetáculo, na composição do discurso da obra cênica, na autoria dos saberes encerrados no

jogo, não mais na condição de executores, nem na condição de criadores oniscientes absolutos, senão na função de propositores colaborativos.

Criação Coletiva e Criação Colaborativa.

O verbete “Processo Colaborativo”, no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, assim é definido por Luís Alberto de Abreu e Adélia Nicolete:

Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na *criação coletiva*, teve também clara influência da chamada “*década dos encenadores*” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de *ator-criador*. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências.

O texto dramático não existe *a priori*, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo, com isso, a presença de um dramaturgo responsável, numa periodicidade a ser definida pela equipe.

(ABREU & NICOLETE, 2006, p. 253)

Como Luís Alberto Abreu e Adélia Nicolete apontam, no excerto supracitado, as raízes deste procedimento colaborativo se identificam com a criação coletiva, tão praticada a partir da década de 1960 (sessenta), no Brasil. Antônio Araújo, em sua dissertação de mestrado, sob orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg, defendida em 2002 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pioneiramente engendrou discussões e reflexões que são de suma importância para entender as noções e fronteiras do processo colaborativo³⁰, e durante a discussão que segue, tautologicamente, me reportarei a este estudo. O próprio Araújo assume a filiação (criação colaborativa – criação coletiva), quando da análise dos processos de criação que deram origem ao que nomeou de *Trilogia Bíblica*³¹, série de três espetáculos, concebidos pelo grupo do qual faz parte, o *Teatro da Vertigem*:

Muito mais tarde, rumo à terceira peça da Trilogia, essa dinâmica [de criação da cena] foi denominada *processo colaborativo*. Apesar de uma certa desconfiança e preconceito, naquele momento, com o termo *criação coletiva*, é incontestável nossa filiação a esse *modus operandi* – ainda que

³⁰ O termo *processo colaborativo* fora cunhado pelo próprio pesquisador, Antônio Araújo, em sua pesquisa que teve como objeto de estudo a produção de seu grupo de teatro, o *Teatro da Vertigem*, em São Paulo.

³¹ Fazem parte da Trilogia Bíblica os espetáculos: *Paraíso Perdido* (1992) *Livro de Jô* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000).

tenhamos nos apropriado dele de uma maneira própria e particular. Pois, apesar de não comungarmos da filosofia de extinção dos papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas com limites menos rígidos, estanques, e praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos.

(SILVA, 2002, p. 11)

O princípio fundamental da criação coletiva, como dito é a descentralização e o esfacelamento das funções artísticas. Os artistas que integram uma criação coletiva, deveriam, via de regra, renunciar às suas especialidades – o ator, o cenógrafo, o iluminador, o diretor, o autor – para operarem a criação do espetáculo num grande coro. A criação coletiva pressupõe a falta de assinatura, ou melhor, uma assinatura única, composta de uma pluralidade de assinaturas.

Aqui retorno ao conceito de autoralidade teatral. Quem é o autor do espetáculo cênico?

Como visto, a resposta a esta questão está intimamente ligada ao modo como o espetáculo teatral é criado. Na criação coletiva, por exemplo, e retomando a discussão de discurso e autoria que propus lendo Foucault, não posso pensar num autor senão em autores. Já na criação colaborativa, a autoria, o discurso central da obra é fundado pela pluralidade, mas a manutenção das funções artísticas faz com que a encenação tenha uma assinatura, o texto dramático tenha outra assinatura, a cenografia tenha uma outra assinatura, etc..

Outro estudo que considero de valor inestimável para a discussão que estou movimentando é a tese de doutoramento de Rosyane Trotta, defendida em 2008 através do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Kosovski. Nela, a autora realiza uma cuidadosa reflexão sobre processos de criação que deflagram autorias coletivas, relacionando-as inclusive ao movimento do *teatro de grupo*, como pode ser observado:

A autoria coletiva poderia ser definida então como o processo pelo qual um conjunto de artistas trabalha na formação de um modo de criação, dando-lhe forma e conceito, sendo ambos os procedimentos – formação e formalização – dinâmicos, simultâneos, não lineares, não progressivos, mas cumulativos, e a partir de indivíduos que, pelo objetivo da criação, se colocam em questão, quer dizer, se abrem à crise. O espetáculo apresenta uma espécie de jogo de embate e conciliação de subjetividades que se organizam para funcionar em conjunto. A aparente harmonia com que os elementos funcionam na obra concilia, na representação, as tensões e os conflitos inerentes a este processo, que não foram eliminados, mas que encontram um consenso para permitir uma fixação da forma.

Um grupo-autor instaura uma tensão entre os valores que cultiva entre si – e que pretende afirmar artisticamente – e os valores socialmente aceitos – em relação aos quais ele pretende se contrapor. Lá onde se cultivam valores que ele recusa é também onde ele imagina encontrar o público que poderá acompanhá-lo, partilhando de suas obras. A tensão entre o “dentro” e o

“fora” do grupo podem ser sua principal ferramenta no desafio de escapar do teatro sem autoria, elaborado pelo moto contínuo da profissão e da tradição. No contraponto a este modelo, a originalidade se associa à transgressão. A constituição de um grupo que, com a experiência de diversos processos, tem a oportunidade de amadurecer suas relações pessoais e artísticas, se apresenta como um terreno propício ao exercício da autoria coletiva.

(TROTТА, 2008, p. 44-45)

Este é ponto pacífico. Tanto a criação coletiva como o processo colaborativo encontram vigoroso terreno de atuação dentro das práticas do *teatro de grupo*. Toda a constituição do *Teatro de grupo*, como visto no primeiro capítulo, fornece uma proteção, uma redoma, onde estes tipos de criação, que exigem um espaço e ambiente de despojamento e confiança entre os membros, encontram guarda e espaço para serem aplicados. O código de ética, a estabilidade, o cotidiano e a afetividade que são da natureza do *teatro de grupo* se traduzem em um ambiente propício para a aplicação de processos de criação que lidam com a autoria coletiva.

A bem da verdade, a caracterização exposta por mim sobre criação coletiva, se refere ao que, em síntese, seriam pressupostos utópicos deste modo de criação, pois na prática dos grupos de teatro do Brasil que se utilizaram da criação coletiva é possível perceber uma infinidade de particularidades metodológicas de que cada coletivo se utilizou para criar seus repertórios.

A criação coletiva tanto foi alvo de críticas, tais como: falta de rigor no cuidado com os diversos elementos da cena, fragilidade na composição dramaturgica, construção de espetáculos herméticos e com idiosincrasias incompreensíveis para o público alheio ao coletivo, como também foi responsável por experiências teatrais vigorosas e de importância inestimável para o teatro brasileiro, em especial na década de 1970 (setenta), como: *Gracias, Señor* (Grupo Oficina, 1972), *Cypriano e Chan-ta-lan* (Pão e Circo, 1971), *Trate-me Leão* (Adriúbal Trouxe o Trombone, 1977), *Folias Bíblicas* (Pod Minoga, 1977), além de inúmeros espetáculos do Grupo Galpão, na década de 1980 (oitenta), em Minas Gerais, e da *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz*, no Rio Grande do Sul.

Como visto o Brasil tem grande lastro de relação com a criação coletiva, porém nas décadas de 1980 (oitenta) e 1990 (noventa), este modo de criação passa a paulatinamente desaparecer da dinâmica dos grupos de teatro, dando lugar a outras diversas práticas, como pode ser conferido no texto de Rosyane Trotta, agora no *Dicionário do Teatro Brasileiro*:

Depois de virtualmente desaparecer dos palcos durante os anos de 1980 e 90, a criação coletiva gera descendentes. O *processo colaborativo* marca o

retorno a vários elementos constitutivos dessa prática [criação coletiva]: dramaturgia em aberto, longos percursos de elaboração e sistema de trabalho coletivo.

(TROTТА, 2006, p. 103)

Ainda a pesquisadora Rosyane Trotta³² ao fazer um paralelo entre a criação coletiva e a criação colaborativa, propõe um quadro relacional entre os dois modos de criação, estabelecendo aproximações e diferenças, como pode ser observado a seguir:

Tabela 2: Tabela Relacional sobre Criação Coletiva e Criação Colaborativa por Rosyane Trotta.

| Criação Coletiva | Processo Colaborativo |
|--|---|
| O texto não existe antes do processo. | O texto não existe antes do processo. |
| Os <i>atores</i> e o <i>diretor</i> ³³ elaboram em conjunto a concepção, a construção e a produção do espetáculo. | Os <i>atores</i> participam da construção do espetáculo. |
| Elimina-se o autor dramático como função específica especializada. | Inseri-se o escritor no processo de criação como função específica especializada. |
| O ponto de partida para a experimentação cênica é a proposta criada pelo grupo. | <i>O ponto de partida para a experimentação cênica é o projeto apresentado pelo encenador.</i> |
| O texto emerge da cena. | O texto é construído em diálogo com a cena. |
| As escolhas ligadas ao texto cabem aos <i>atores</i> e ao <i>diretor</i> . | As escolhas ligadas ao texto cabem ao escritor. |
| <i>Texto e cena são instâncias indissociáveis.</i> | <i>Cabe ao diretor e ao escritor a forma como se opera o diálogo entre o texto e a cena.</i> |
| <i>O grupo se forma por afinidade entre os participantes e as funções se estabelecem no processo.</i> | <i>O grupo se forma por afinidade com o projeto. Cada integrante tendo sido convidado pelo diretor a ocupar determinada função.</i> |
| Campo autoral coletivo, unidade. | Campo autoral plural, hibridismo. |

(TROTТА, 2006, p. 161)

Trotta defende determinados aspectos ligados ao processo colaborativo que, sinto, passíveis de discussão, e que se chocam com a minha sistematização e o modo como compreendo o processo. A autora concebeu o quadro relacional investigando duas práticas cênicas distintas: a criação coletiva engendrada pela *Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui* Traveiz (RS), e a criação colaborativa desenvolvida pelo *Teatro da Vertigem* (SP), e, até por isso, a análise não é sobre o que esses processos são ideologicamente, mas sobre como eles operam nesses coletivos investigados.

Logo, tendo em vista os choques provocados sobre a acepção de criação coletiva e processo colaborativo apresentados por Trotta e o modo como particularmente entendo a analogia de tais processos, me proponho, a seguir, uma análise da tabela proposta pela pesquisadora. De antemão, dentro da primeira coluna do quadro, destinada à criação coletiva,

³² Em artigo na revista *Sala Preta*, publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, volume 06, 2006.

³³ Os grifos sinalizados em itálico na tabela são meus. Trata-se dos aspectos que serão discutidos adiante na redação da dissertação.

já percebo alguns aspectos que podem ser discutidos, se tomo como parâmetro a utópica construção do que seria uma criação coletiva. Na coluna sobre criação coletiva, a primeira característica (que trata do texto, ver tabela) está de acordo com o que venho discutindo até então sobre criação coletiva, a cena não prescinde do texto. Entretanto, já na segunda característica apresentada aparecem as funções “ator” e “diretor”, que pelo simples fato de serem tratados por suas funções já estariam deslocados do conceito de criação coletiva, visto que nesta dinâmica de produção não há, de modo estrito, essas funções demarcadas. Os termos ator e diretor também apareceram em outras características levantadas por Trotta sobre a criação coletiva. Outro aspecto que discuto refere-se à idéia de texto e cena como elementos indissociáveis, entretanto, no Brasil há diversos textos publicados que foram resultados de criações coletivas, como o *Trate-me Leão* (1977), do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, para citar um exemplo, que prova que essa fusão não é rigorosa como se supõe. A sensação de que se trata de dois elementos indissociáveis talvez advenha do fato de que o texto dramático é composto à medida em que a cena vai sendo composta, todavia podemos considerar sim o texto dramático resultado dessa criação também como uma obra independente, visto que muitos textos criados à maneira coletiva foram e são publicados.

Outra caracterização que discuto na coluna de criação coletiva de Trotta é a idéia de que o grupo se forma por afinidade para produzir coletivamente, aspecto que, com toda a discussão que já realizei no primeiro capítulo, deste estudo, sobre as noções de grupalidade, sinto reduzir a formação de um grupo limitando-o à condição de criar coletivamente. Na verdade, percebo, como descrito no capítulo anterior, que a formação de um grupo decorre de uma conjuntura de variáveis que não estão, apenas, pautadas na criação em coletivo. E, por fim, ainda na penúltima característica da coluna de criação coletiva, Trotta utiliza a expressão “as funções se estabelecem”, quando, de fato, julgo, fazendo coro ao modo como Antônio Araújo trata a diferenciação entre criação coletiva e colaborativa, a justa razão que faz a “criação coletiva” não dar conta da dinâmica de operar a criação da cena com manutenção das funções artísticas. O que, inclusive, deu margem para o surgimento da noção de “processo colaborativo”.

Trotta, como já expus, compôs essa coluna ao investigar as práticas de cena da *Tribo de Atuadores...*, o que deflagrou uma análise não da criação coletiva em sua estrita forma, mas no modo como a *Tribo de Atuadores...* gere seu modo de criação coletiva, de maneira muito particular. De todo modo, a coluna sobre criação colaborativa também está muito pautada nas especificidades da criação do *Teatro da Vertigem*, como a própria autora alega.

Por fim, a reflexão que proponho mais adiante é inspirada na formulação que Trotta empreendeu ao analisar o embate entre criação coletiva e processo colaborativo de criação. Acrescentarei à arena de discussão outro componente, modo de criação: os processos de composição da cena que têm claro legado das práticas de monopolização da autoria nas funções do dramaturgo e do encenador, ou, em outros termos, a prática do teatro moderno.

1.4 HERANÇAS DO TEATRO MODERNO, CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO.

A tabela que se segue foi por mim elaborada com o fim último de elucidar a discussão sobre os diferentes procedimentos de criação e os modos pelos quais estes procedimentos lidam com a função de autor na arte teatral, tendo em vista a noção de autor em teatro como sendo a dos artistas que pensam a feitura da cena no todo, a construção do discurso da obra.

A relação da tabela está pautada sobre o recorte que vem sendo estabelecido até então por mim entre: a criação com heranças no teatro moderno (prática ainda muito comum em espetáculos realizados por teatro de elenco); a criação colaborativa; e a criação coletiva.

Tabela 3: Tabela relacional entre distintos modos de criação - Heranças do Teatro Moderno, Processo colaborativo e Criação Coletiva.

| | HERANÇAS DO TEATRO MODERNO | PROCESSO COLABORATIVO | CRIAÇÃO COLETIVA |
|--------------------------------|---|--|--|
| Campo Autoral | A idéia original advém do dramaturgo. | O discurso do espetáculo é democratizado, heterogeneizado, e coletivo. | Plural, radicalmente coletiva. |
| Concepção do Espetáculo | Existe num <i>a priori</i> . O encenador é responsável absoluto no estabelecimento dos conceitos que balizarão a criação do espetáculo. | Não há <i>a priori</i> . É sistematizada pelo encenador a partir do diálogo estabelecido com toda a equipe e durante o percurso criativo. | Não há <i>a priori</i> . Dá-se através do discurso consensual concebido pelo coletivo. |
| Texto Dramático | Pré-existe à cena. | Não existe <i>a priori</i> . Tem composição realizada durante o processo, com o acompanhamento de um dramaturgo que não só registra as réplicas das improvisações realizadas pelos atores, como também interfere criativamente no texto. | Não existe <i>a priori</i> . Tem composição realizada durante o processo. O texto como registro da criação improvisacional. |
| Funções Artísticas | Bem demarcadas. Cada especialista assume sua função e é responsável pela criação do seu segmento artístico (iluminador, cenógrafo, etc.). | Há uma diluição parcial das fronteiras de cada função nas etapas de levantamento de material cênico. Na edição do material que resultará no espetáculo, essas fronteiras ficam mais demarcadas. | As fronteiras entre as funções são absolutamente apagadas. Todos os artistas envolvidos, se nos envolvem mais diversos aspectos da encenação |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | | como criadores. |
| Atuação dos Artistas | Cada artista é executor e criador de seu segmento dentro do espetáculo, sob orientação geral do encenador. | Os artistas em pauta se envolvem como propositores, mesmo nas etapas de edição, como organizadores/catalisadores dos resultados específicos de seus segmentos, sob orientação geral do encenador. | Todos os artistas são criadores de todos os elementos de composição do espetáculo. |
| Edição e Escolhas dentro da Criação | O encenador é editor absoluto de todos os aspectos da criação do espetáculo. | Cada artista edita o material pertinente à sua função, balizados pelos critérios adotados na concepção do espetáculo e promovendo a síntese das propostas levantadas pertinentes às suas funções. Além de fazer uso de suas próprias proposições. | O coletivo de maneira consensual organiza o espetáculo. |
| Regime de Trabalho | Em geral realizada no Teatro de Elenco. | Em geral no <i>Teatro de grupo</i> . | Em geral no <i>Teatro de grupo</i> . |

O que percebo, como tônica na dinâmica do processo colaborativo, é uma tentativa de vivenciar uma criação *em coletivo* que mantenha um rigor quanto às funções desempenhadas pelos artistas na criação da obra, rigor com cada elemento da cena, visto que os artistas envolvidos não deixam de atuar em suas funções artísticas específicas (o cenógrafo, o figurinista, o ator, o dramaturgo, o encenador, etc.), rigor que se expressa no resultado cênico com o, perceptível, tratamento cuidadoso em cada área da encenação. Este rigor, entretanto, não garante que o espetáculo, ou mesmo garante um sucesso de bilheteria. Não é esta a discussão. Não estou atribuindo juízo de valor ao colaborativo em detrimento da criação com heranças no teatro moderno, ou da criação coletiva. Mas o fato é que, se comparado à criação coletiva, o processo colaborativo tem o diferencial de, num período avançado da criação, manter a dedicação de um profissional especializado para formatar, junto ao grupo, uma síntese, um conceito e uma edição para o aspecto da encenação ao qual se dedica. Enquanto na criação coletiva, a radical democratização das funções impõe ao ator que ele dê conta de aspectos da encenação que, em geral, ele não domina.

Mas um aspecto evidente de diferenciação destes três modos recorrentes de operar a criação teatral contemporânea – heranças do teatro moderno, processo colaborativo e criação coletiva (que, em nenhuma medida, as pretendo únicas, mas que foram eleitas como recorte de discussão por se tratarem dos modos mais recorrentes na criação teatral contemporânea no Brasil) – está centrada na geração do discurso de autoralidade. Enquanto o modo de criação fundamentado nas heranças do teatro moderno se pauta na monopolização da autoria pelos dramaturgos e encenadores, na criação coletiva e na criação colaborativa, e nisso esses dois últimos modos se aproximam, o campo autoral, a idéia original do espetáculo, a autoralidade, é resultante do esforço coletivo. O discurso de forma e conteúdo da obra é engendrado coletivamente.

Do ponto de vista da concepção do espetáculo há aproximações e distâncias entre os três pólos (heranças do teatro moderno, criação coletiva e processo colaborativo). Enquanto no teatro com herança na modernidade a concepção da encenação precisa antever o labor criativo na sala de ensaio, tanto na criação coletiva como no processo colaborativo não há uma antecedência dos conceitos da cena.

Portanto há uma aproximação entre criação coletiva e criação colaborativa, pois os dois partem do pressuposto de uma produção cênica que democratiza a concepção da idéia do espetáculo.

Por outro lado, do ponto de vista do estabelecimento final da concepção, processo colaborativo e herança do teatro moderno se aproximam, já que em ambos os modos, a chave definitiva dos conceitos estruturantes da encenação são sistematizados por cada função artística, sob a regência do encenador. Entretanto, no processo colaborativo há uma escuta e uma ponderação sobre a opinião dos artistas envolvidos na criação, enquanto que na criação com herança no teatro moderno, a concepção geral do espetáculo é criação absoluta do encenador.

O texto, na tradição do teatro moderno, é *primo* elemento, enquanto no teatro de criação *em coletivo* (criação coletiva e criação colaborativa) o texto é composto durante o processo de criação, *pari passu* à criação do espetáculo. No entanto, a presença do dramaturgo como elemento organizador, agenciador e criador do texto é premente no processo colaborativo, enquanto que na criação coletiva, o texto dramático é resultado da construção coletiva em si, sendo sua composição apenas o registro das improvisações.

Embora, no processo colaborativo, as fronteiras entre as funções artísticas estejam menos claras, se comparadas às da criação teatral com inspirações do legado moderno, elas existem, e ainda que um artista possa propor aspectos alheios à função que desempenha na criação da obra – o ator que opina sobre a cenografia, por exemplo. Essa contaminação de especialidades (um artista interferindo na criação que seria da alçada do outro) não dilui completamente as áreas de atuação de cada artista, principalmente na fase de edição do material cênico levantado, quando cada indivíduo envolvido na criação do espetáculo é convidado a sintetizar, sistematizar e fazer escolhas sobre sua especialidade, sobre aspectos do papel que desempenha na criação da obra.

E são as edições, as escolhas, as tomadas de decisão sobre aspectos da encenação que se configuram como outro item a ser observado dentro dos três modos de criação ora apresentados. Enquanto no procedimento de criação com heranças modernas este papel de escolhas e edição é destinado ao encenador, absolutamente, com o prejuízo da falta, da

ausência da voz dos outros artistas, de suas opiniões, no teatro colaborativo, ao contrário, embora a palavra final sobre o conceito da encenação esteja condicionada ao artista que desempenha função de encenador, sua construção é gerada pelo grupo. O encenador apenas sistematiza as propostas numa síntese. Enquanto que na criação coletiva a decisão sobre o julgamento do material cênico a ser conservado e do material a ser descartado, é obra de todos os envolvidos, consensualmente.

E por fim, percebo o aspecto “regime de trabalho”, que, para a criação com herança no teatro moderno, o teatro de elenco atende mais satisfatoriamente as expectativas, já que se trata de produção independente de uma coletivização, a qual demanda resultados rápidos, tem uma estrutura efêmera (já que o coletivo se dispersará após a feitura da temporada) e geralmente implica numa prática da cena de cunho comercial. Entretanto, as criações em coletivo (criação coletiva e criação colaborativa), em geral são iniciativas do *teatro de grupo*, isso por uma série de fatores, como já tratei anteriormente: necessidade de fazer um teatro que diga o que o artista quer dizer, ou seja, necessidade da feitura de um texto dramático que tenha como ponto de partida as demandas poéticas, inquietações e etc. do coletivo; a afinidade e intimidade afetiva interpessoais, próprias da natureza dos grupos e que facilitam o relacionamento coletivo na criação; e a necessidade dos grupos de teatro de compor uma linguagem, de deter um projeto poético, que, de maneira geral, é composto pelas recorrências estéticas do repertório de espetáculos, o que faz com que os modos de produção em coletivo (seja criação coletiva ou colaborativa), tornem-se entidades mais próximas do *teatro de grupo*.

A divisão tripartida da tabela anterior é meramente didática. Na prática estes três modos de operar a criação teatral são re-significados pelos processos que se utilizam de suas ferramentas respectivas. É importante pensar, outrossim, que cada modo de proceder a criação encerra um discurso sobre como aqueles artistas envolvidos se percebem enquanto profissionais da cena.

É como se houvesse dois pólos claros nos modos de lidar com a criação e com a autoria: um altamente estratificado – a criação com heranças no teatro moderno; e o outro absolutamente horizontal – a criação coletiva. Entre eles está o processo colaborativo de criação.



Esquema 6: Heranças no Teatro Moderno, Teatro de Elenco e Teatro de Grupo. Três exemplos de paradigmas, de modos possíveis de operar a administração de processos de criação teatral.

Divisão do Processo Colaborativo em Etapas, segundo Antônio Araújo.

O caminho que pretendo empreender a seguir, a geração de uma abordagem metodológica para processos de criação em coletivo, dentro do *teatro de grupo*, é provocado pelo trabalho de Araújo. Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador, ao analisar o processo de criação de um dos espetáculos do *Teatro da Vertigem*, propõe uma metodologia composta de diferentes etapas para a aplicação em processos colaborativos de criação.

Araújo divide a criação colaborativa em três distintas etapas, como pode ser observado em sua sistematização:

(...) gostaria de apontar as etapas constituintes de um processo colaborativo – pelo menos da maneira como nós o praticamos. Poderíamos destacar três grandes momentos, a saber:

1. *Etapa de livre exploração e investigação:* em que as questões centrais do projeto são estudadas, improvisadas e experimentadas, com o objetivo de mapear o campo de pesquisa, levando à identificação de parâmetros e possibilidades. Aqui é onde se deu, fundamentalmente, o levantamento do material cênico;

2. *Etapa de estruturação dramática:* em que ocorre a seleção do que foi levantado, visando a criação de partituras de ação, esboços de cena e, em seguida, à roteirização propriamente dita. Essa etapa pressupõe o estabelecimento de, pelo menos, uma primeira versão do texto.

3. *Etapa de Estruturação do Espetáculo e de aprofundamento interpretativo:* em que a escrita da cena passa a ocupar o centro das preocupações, tanto no que diz respeito às marcações, espaço cênico, tratamento visual, sonoro, etc., quanto ao aprimoramento do trabalho do ator. O aspecto dramático continua a ser desenvolvido aqui, enquanto lapidação e acabamento, porém como um foco secundário.

(SILVA, 2002, p. 106-107)

É preciso perceber que na primeira etapa apontada por Araújo para o processo colaborativo de criação, não há distinção entre criação coletiva e criação colaborativa, os dois modos se utilizam do mesmo procedimento. É só na etapa seguinte, quando o material cênico começa a ser editado que os dois modos de criação se diferenciam.

É a partir das reflexões de Araújo que estabeleço a seguir a noção de *dramaturgia da sala de ensaio*, que é em outros termos, minha proposta metodológica para processos colaborativos de criação no seio do *teatro de grupo*.

2. DRAMATURGIA DA SALA DE ENSAIO.

Em contato com a literatura acerca de mecanismos de criação teatral, que mais tarde me serviria de fundamentação teórica para desenvolver esta minha pesquisa de mestrado, comecei a perceber que a prática que eu desenvolvia como encenador junto ao grupo do qual faço parte, o *Grupo Finos Trapos*³⁴, desde sua fundação em 2003, na Bahia, apresentava determinadas características em seu modo operacional que tanto dialogavam com as reflexões sobre o movimento de *teatro de grupo* no Brasil, como com o que ficou conhecido por processo colaborativo de criação. Entretanto, entendendo que a prática deste coletivo do qual faço parte apresentava propriedades e características particulares, senti-me desafiado a engendrar uma pesquisa teórica-prática, onde me fosse possível articular os saberes da literatura específica da área com a geração de conhecimentos a partir do que observo como sendo particular ao trabalho que desenvolvo junto a Finos.

Este interesse implicou na construção de uma abordagem metodológica, resultante da análise da prática cênica e de criação do Grupo Finos Trapos, que intitulei de *Dramaturgia da Sala de Ensaio*, para sistematizar com rigor acadêmico o modo como o grupo vem gerindo seus processos de criação da cena, para em seguida, testar novamente este modo de criação na composição do quinto espetáculo de repertório do grupo, o “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”, objeto também do quarto capítulo desta dissertação.

Minha inquietação com o tema também partiu de algumas questões norteadoras: como empreender a criação de um espetáculo que não parta de um texto *à priori*, ou nem mesmo de uma idéia *à priori*, mas que se construa na medida em que o processo de criação faz seu percurso? Como construir com rigor de *logos* e de sensibilidade, um espetáculo no qual a autoria seja compartilhada? O que disserto a seguir resulta da tentativa de responder a estas questões da maneira mais cuidadosa que me é possível.

A *dramaturgia da sala de ensaio*, é, portanto, uma proposta metodológica centrada na criação colaborativa em *teatro de grupo*, e que tangencia a noção de dramaturgia do ator, concebida por Enrique Buenaventura, ao mesmo tempo em que dialoga com conceitos do

³⁴ Adiante, no terceiro capítulo, farei um breve histórico do grupo, contextualizando sua formação e sua trajetória.

teatro contemporâneo, tais que: ator-criador, ator-performer e autoria coletiva. Adiante, exponho seus pressupostos e sua sistematização.

2.1 NOÇÕES PRELIMINARES.

Como cheguei à noção de *dramaturgia da sala de ensaio*?

Para responder, recupero o percurso argumentativo que me levou a elaborar a expressão *dramaturgia da sala de ensaio*.

Antes de prosseguir, preciso ressaltar que o lugar de onde falo é determinante para as reflexões que se seguem. As noções de *teatro de grupo*, de *encontro* – tratadas no primeiro capítulo –, e de criação em coletivo – tratada neste segundo capítulo – circunscrevem meu discurso. Estou lidando com reflexões que estão no campo de uma arte coletiva, e mais, no campo de um procedimento de criação que parte da situação de conflito, de embate, de contenda. Neste processo criativo, colaborativo, não há nada de construção pré-estabelecida, sequer algum esboço que seja anterior ao encontro dos artistas envolvidos na sala de ensaio. Não há arquitetura prévia, sequer as dimensões da obra que se construirá, são claras. É um caminho que se conhece caminhando. O único antecedente é a experiência do próprio coletivo, do *teatro de grupo* – o que já é um *à priori* muito importante.

A matéria que constituirá o espetáculo cênico surgirá de experimentos improvisacionais, de proposições diversas. Estas proposições, e não são poucas, serão editadas, montadas, ordenadas, organizadas e fundarão uma obra com discurso coletivizado. Mas como empreender esta ordenação? E em que aspecto uma dramaturgia se relaciona com tudo isso?

As noções de ordenação, edição, organização, composição, tessitura, construção, montagem, *erguição* implicam no conceito de dramaturgia. Para argumentar a esse favor, vou ao encontro da etimologia da palavra dramaturgia. A palavra vem do grego: *dramatourgía*. Sua constituição etimológica é a contração de duas palavras: *drama*, que significa ato, ação; e *ergon* erguer, construir, organizar. Seria, portanto, a dramaturgia, a arte de construir, de organizar, de erguer as ações.

Ou, nas palavras de Bonfitto:

A palavra *texto*, como dito anteriormente, em seu sentido semiótico, diz respeito à própria obra analisada em seus aspectos constitutivos. Mas a palavra *texto* significa também “tecendo junto”. É a partir desse sentido que cabe entender, nesse caso, o conceito de “dramaturgia”. Ou seja, enquanto *drama-ergon* – trabalho das ações.

(BONFITTO, 2007, p. 111)

Ou ainda, nas palavras de outro autor que me orienta a pensar a ampliação do conceito de dramaturgia, Eugênio Barba:

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Nesse sentido, não há representação que não tenha “texto”.

Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, *drama-ergon*, o “trabalho das ações” na representação.

(BARBA, 1995, p. 68)

Logo, dramaturgia é a construção do drama, das ações, e no caso do estudo que faço, esta construção ocorre na sala de ensaio. A sala de ensaio é o espaço máximo do encontro, o que não quer dizer que a criação se limite ao que acontece especificamente em tal sala de ensaio. No entanto, a produtividade do encontro aí se dá, ainda que os artistas tenham demandas de trabalho para além dela. Posso denominar também este processo como *dramaturgia do encontro*. Parto do pressuposto de que as reflexões sobre esta proposta metodológica, a *dramaturgia da sala de ensaio*, constituem um modo particular de praticar processos colaborativos de criação. Modo de criação que implica na estrutura do *teatro de grupo*, e que pode orientar, em alguma medida, práticas de compartilhamento de autoria de discurso, fim máximo de processos que ocorrem em contextos como os que descrevo e analiso, caso do Grupo Finos Trapos.

Portanto, a sistematização da *dramaturgia da sala de ensaio* se orienta no sentido de compor um instrumental que promova a reflexão sobre processos colaborativos de criação no *teatro de grupo*.

A título de esclarecimento: quando utilizo o termo dramaturgia, não estou me reportando ao sentido tradicional dado à palavra (que a conecta imediatamente ao texto dramático), e sim à ampliação do conceito como o engendrei desde sua etimologia. A esse respeito argumenta o dramaturgo paulista Luís Alberto de Abreu:

Entre as inúmeras definições possíveis de dramaturgia a pior delas, no meu entender, é a que estabelece dramaturgia como sinônimo de texto [dramático]. A definição que me é mais cara ainda é a velha definição clássica presente em Aristóteles que me informa que dramaturgia é organizar ações humanas num sentido que lhe dê coerência e que provoque fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento. Aceita a antiga definição de Aristóteles procurei adequá-la à minha visão particular do que seja teatro. Não foi um caminho fácil, nem sei se é um caminho inteiramente válido ou se vai me conduzir ao que espero mas é um caminho que resolvi seguir.

(ABREU, 2009, sem número de página)

O argumento de Abreu poupou-me, inclusive, de evocar diretamente Aristóteles nesse ponto de minha argumentação. Este fragmento faz parte de uma palestra proferida pelo dramaturgo num encontro de teatro em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2000. Não obstante, Luís Alberto de Abreu é um dramaturgo que tem grande lastro de experiência com criação colaborativa.

Estabelece-se, aqui, a diferenciação entre escritura cênica e escritura dramática, tão cara a Patrice Pavis.

A escritura (...) dramática é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O drama é concebido como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens. (...) A escritura dramática não deve, todavia, ser confundida com a escritura cênica que leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator, espaço, tempo). (...)

A escritura (...) cênica é o modo de usar do aparelho cênico para pôr em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta “escritura” (no sentido atual de estilo ou maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto; ela designa, por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicos para transmitir um sentido ao espectador. (...)

(PAVIS, 2005, p. 131)

Portanto, para selar o percurso deste raciocínio, quando me refiro à *dramaturgia da sala de ensaio*, não estou nunca referindo a apenas um texto dramático que está sendo produzido em sala de ensaio. Trato de um processo de criação no qual, tanto a escritura dramática, quanto a escritura cênica estão sendo compostas, criadas ao mesmo passo, concomitantemente, assim como todas as outras escrituras (figurino, cenário, musicalidade, e todos os demais elementos em jogo na dita criação).

A partir desta exegese da ampliação do conceito de dramaturgia configuro e estabilizo, numa abordagem metodológica, um modo particular de lidar com o processo colaborativo: a *dramaturgia da sala de ensaio*. Sistematização, que como dito, está fortemente cimentada em minha prática como encenador no Grupo Finos Trapos, de onde deriva a particularidade da presente investigação.

Não quero excluir, com a metáfora da criação em sala de ensaio, o esforço individual de cada artista, e o empenho solitário da invenção e investigação. Apesar de ser uma arte coletiva, o teatro demanda determinados esforços que se dão na solidão do sujeito/autor/artista e para além das paredes da sala de ensaio. A metáfora da clausura da sala é uma tentativa de

demonstrar que este processo tem como pressuposto o compartilhamento, a socialização, a *testagem* e o encontro.

E é, mais uma vez, Enrique Buenaventura baseado em Anne Ubersfeld, quem conclamo a argumentar em meu favor:

Contra esta “idéia” de que a montagem é uma “tradução” ou uma “interpretação” do “texto”, se pronuncia, com grande clareza, Anne Ubersfeld: “Vemos como, desde um simples ponto de vista teórico, o enunciado, em um texto de teatro, se bem tem significação, não tem todavia sentido. Adquire sentido enquanto torna-se discurso, quando vemos como se produz, por quem e para que é produzido, em que lugar e em que circunstâncias. Vemos como, para passar de texto de teatro (diálogo) ao texto representado, não se pode falar de tradução, nem de interpretação, mas de produção de sentido”.

Contudo, se o texto escrito não é mais nem menos que uma das linguagens do texto do espetáculo (o qual estabelece uma organicidade discursiva com os outros textos ou linguagens não verbais), o conceito de dramaturgia não deve reduzir-se aos textos escritos para o teatro. (tradução nossa)
(BUENAVENTURA, 2008, sem número de página)

E volta-se, tautologicamente à noção de texto, já mencionada por Bonfitto em excerto supracitado. A noção de *tecer junto* sugere também o ato conjunto de criação em grupo, aproxima-se ainda da noção de *composição* (por junto). Se dramaturgia é o processo de organização das ações – como estrutura mínima, enunciado mínimo – para a criação de um *texto*, é possível deduzir que na tessitura cênica, o texto dramático, como bem argumentou Buenaventura, é apenas mais uma das linhas do tecido. O texto é mais um *atuante* que tecido com outros tantos atuantes constituem a *escritura cênica*, como o compreende Pavis em trecho citado anteriormente.

A organização destes atuantes semióticos forma a composição da obra, e mais uma vez, toco num conceito caro a Matteo Bonfitto.

(...) Como podemos pensar sobre o conceito de composição no caso do trabalho do ator?

“Formar de várias partes, entrar na constituição de; constituir; arranjar; dispor...” Essas são algumas definições do termo “compor”. Tal termo, assim como o conceito derivado dele – “composição” é amplamente utilizado enquanto instrumento de análise e apreciação artística em várias formas de arte: Música, Arquitetura, Pintura, Escultura, Dança (composição coreográfica), Cinema (a composição da montagem em Eisenstein...). Além disso, em função de sua importância, tais conceitos constituíram-se em disciplinas presentes nos programas pedagógicos de cursos de formação artística no mundo inteiro.

(BONFITTO, 2007, p. 138)

É nesta direção que Bonfitto chega ao conceito do que chama de ator-compositor. Conceito que, no processo colaborativo, na *dramaturgia da sala de ensaio*, eu alargaria para artista-cênico-compositor, já que se trata não só do ator que compõe, mas de todos os artistas de maneira geral. Entretanto, deixarei o alargamento da discussão sobre composição e montagem para o tópico que virá mais à frente, justamente o que se destina a *edição e a montagem*.

Diversos pesquisadores que se debruçam sobre a criação colaborativa têm dedicado especial apreço à discussão de uma mudança de nomenclatura para nomear a presença do autor dramático neste tipo de percurso criativo. Expressões como dramaturgo, dramaturg e dramaturgista têm aparecido em discussões do gênero para tentar redefinir a função do profissional que se apresenta na criação do espetáculo em compartilhamento de autoria, com o intento de elucidar e redimensionar a função deste artista. Pensei, eu, inclusive, em levar a cabo tal discussão, mas a mesma ultrapassaria as dimensões intenções desta dissertação. Percebi, ao longo da pesquisa, que, ao tentar mudar a terminologia do dramaturgo para uma outra, que desse conta da função que tal artista desempenha no processo da criação em colaboração, teria que realizar uma reforma também em todas as demais nomenclaturas concernentes as outras funções artísticas implicadas em tal processo. Tarefa desnecessária, principalmente se levarmos em consideração que, nesse tipo de procedimento criativo, são mantidas, conservadas, principalmente na fase de edição das proposições cênicas, quando todas as funções artísticas aparecem com suas especificidades respectivas.

2.2 UMA PROPOSTA METODOLÓGICA.

Aqui, estabeleço um passo adiante na discussão descrevendo minha sistematização para uma proposta metodológica, ou para uma abordagem metodológica na aplicação e operação de processos colaborativos de criação das cenas engendradas pelo *teatro de grupo*, que defino, como *dramaturgia da sala de ensaio*.

Não é irrefletidamente que o procedimento criativo sobre o qual me debruço se aproxima dos passos dados em um percurso de pesquisa, por exemplo. Afinal toda criação artística também é um processo de pesquisa, também é uma geração de saber, de um saber específico é claro, já que se trata de um campo artístico, mas um saber. E ratifico esse posicionamento, justo porque, no procedimento que descrevo a seguir, fica clara a aproximação com as metodologias de pesquisa. Parte-se do estudo e recorte de um objeto, em seguida faz-se um levantamento de fontes de apoio ao desenvolvimento de abordagens deste

objeto, adiante um levantamento de dados – neste caso através de experimentos artísticos – para daí então partir para a análise desses dados e, por fim, sua organização num *texto* que será partilhado com os leitores da obra. No caso da pesquisa, um texto argumentativo sob forma de relatórios, comunicações, artigos, etc., e no caso do processo criativo, um texto artístico, a escritura cênica, o espetáculo, neste caso.

Pois bem, entendo este procedimento de criação, a *dramaturgia da sala de ensaio*, como um percurso que pode ser dividido em dois grandes blocos, dois grandes momentos, dadas as aproximações e os princípios recorrentes que operam todas as atividades que são desenvolvidas em cada um destes blocos operacionais.

Ao primeiro grande bloco de criação nomeio-o *Bloco Operacional com Vocação Dionisíaca*, o segundo *Bloco Operacional com Vocação Apolínea*.

O que representam para a mitologia grega estas duas entidades traduz, de certo modo, as atividades operantes que cada bloco deste, na *dramaturgia da sala de ensaio*, tem e se impõem aos artistas cênicos envolvidos neste modo de criação.

Dioniso, para a mitologia grega, equivalente ao deus romano Baco, é o deus do vinho, da embriagues, da fertilidade, do transbordamento, do caos, da desordem, do êxtase, do prazer, da alegria, da loucura, da transformação, da ressurreição, não obstante vem também a tornar-se por volta do século VI a.C. o deus do teatro, não obstante, também, ser o único deus do panteão olímpico filho de uma mortal com um deus. Todavia, Apolo, identificado pelos romanos como Febo, habita o outro extremo, e é, portanto, seu contraste complementar, é o deus do *logos*, o deus da ordem, da razão, da luz, do sol, da verdade, da beleza, da medicina, da profecia, da harmonia, da moderação, da ponderação.

Os dois blocos que distingo neste procedimento de criação, logo, são orientados, metaforicamente, pelas personalidades e atuações mitológicas destes dois deuses. Num primeiro tempo, há uma criação que envolve transbordamento, sensibilidade, caos, desordem e que num segundo tempo, tende à lógica, à razão, à luz, à ordem, à organização.

O bloco com vocação dionisíaca está ligado à geração de noções vagas, a geração de proposições cênicas expressivas, enquanto o bloco com vocação apolínea está intimamente relacionado à organização, à edição, à estruturação do material expressivo gerado no primeiro bloco, para ordená-lo num espetáculo cênico, numa escritura cênica.

Cada bloco mencionado está dividido em diferentes etapas: duas para o bloco dionisíaco, e duas para o bloco apolíneo, como passo a descrever.

Sistematização Metodológica.

A *dramaturgia da sala de ensaio* se estrutura a partir do andamento seguinte:

1. *Bloco com Vocação Dionisíaca* – primeiro bloco do processo de criação que compreende: *Etapa 1 – Levantamento de Referências Diversas*; e *Etapa 2 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo*;
2. *Bloco com Vocação Apolínea* – segundo bloco do processo de criativo que compreende: *Etapa 3 – Edição, Montagem, Estruturação das Escritas Dramática e Cênica*; e *Etapa 4 – Manutenção e Reajustes da Criação*.

Entretanto qual o ponto zero, o ponto de partida? O grupo reunido em sala de ensaio coloca em pauta questões como: “que queremos dizer com o nosso teatro?”; “o que queremos realizar?”; “quais os nossos interesses em relação à próxima criação do repertório?”. Seria este o ponto realmente disparador³⁵. As propostas iniciais podem ser apresentadas por qualquer membro do grupo, inclusive por aquele que se pretende encenador na próxima montagem, que deve colocar sua proposta, sua idéia ou seu projeto sob análise dos membros do coletivo.

O termo “bloco com vocação” foi escolhido por denotar que cada um dos dois blocos de criação tem um pendor, uma tendência maior ao transbordamento (bloco com vocação dionisíaca) ou à lógica de ordenação (bloco com vocação apolínea). É preciso ponderar que o próprio fato de se tratar de um caminho metodológico, ou seja, de uma consciência de processo, já traz em si um pendor de todo o processo de criação para a razão, a lógica, ou em outros termos, todo o processo tende para o espírito Apolíneo. Entretanto, no bloco operacional de vocação dionisíaca, dadas suas propriedades de caos, estabelece-se uma ligação mais estrita com o espírito de transbordamento dionisíaco. O *dionisismo* nesse bloco de criação está presente, sobretudo, no plano da festa de imagens e de entrega ao imaginário, em torno de idéias tênues, ainda à procura de formas mais delineadas. Pode-se chegar neste bloco de criação apenas a esboços, a bosquejos, a borrões e traços ainda amorfos. O que está em jogo no bloco com vocação dionisíaca é, através de estímulos de materialidades variadas (visuais, sonoros, táteis, conceituais), sentir.

Quanto às diferentes etapas da criação, assim as descrevo:

³⁵ Nisto, a *dramaturgia da sala de ensaio* já se desloca, segundo Rosyane Trotta, do processo colaborativo. Segundo a autora, ao analisar a prática do *Teatro da Vertigem*, o processo colaborativo tem disparo no momento em que o encenador, no caso que ela analisou tratava-se de Antônio Araújo, propõe um conceito, uma espécie de projeto, de primeira matriz do espetáculo para o grupo, que, então, apropria-se do projeto apresentado.

Etapa 1 – Levantamento de Referências Diversas: o objetivo desta primeira etapa está em definir coletivamente os *conceitos estruturantes*³⁶ que balizaram o percurso criativo do espetáculo a ser montado. A definição destes conceitos, destes temas é realizada coletivamente. O procedimento seguinte será o de levantar o maior número de referências que tenham ligação com estes conceitos estruturantes (fotos, desenhos, canções, sons textos teóricos, textos literários, vídeos, e toda ordem de material de que se puder dispor). Todos os artistas envolvidos devem desempenhar esta função de garimpeiros, colhendo referências. Este material é compartilhado no grupo e em seguida arquivado para que, futuramente, possa ser acessado como matrizes disparadoras de material expressivo.

Etapa 2 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo: nesta segunda etapa todos os esforços são voltados para a experimentação. O objetivo central é fazer um minucioso levantamento de materiais expressivos que serão matéria prima para a elaboração do espetáculo. É o momento que culminará em esboços e rascunhos expressivos. Através de práticas improvisacionais, todos os aspectos concernentes ao espetáculo são esboçados. Quanto aos atores, em sala de ensaio, balizados pelos conceitos estabelecidos na primeira etapa³⁷ e provocados pelas discussões geradas na socialização das referências, improvisam, experimentam cenas e fragmentos expressivos diversos, que serão registrados para posterior ordenação. À medida que os experimentos surgem, decisões são tomadas quanto ao caminho a seguir, para realizar novos experimentos. Logo, esta etapa já prevê uma primeira edição do material expressivo, da estrutura com a qual o espetáculo se organizará através da elaboração de um primeiro roteiro do espetáculo.

Etapa 3 – Edição, Montagem, Estruturação das Escritas Dramática e Cênica: é a etapa da formalização dos conteúdos expressivos em si. Momento em que os artistas cênicos participantes da criação promovem as sínteses das proposições da etapa anterior. Trata-se da instauração da ordem, da testagem de organização do material cênico levantado. Utiliza-se o mecanismo de feitura e erro. As possibilidades são testadas à exaustão. Nesta etapa, as funções artísticas começam a se determinar com limites mais claros. Cada artista empreende a síntese das proposições pertinentes à sua especialidade – o encenador estabelece e estrutura da cena, desempenhando ainda a função de reger, de orquestrar as funções dos demais criadores, o dramaturgo formaliza as improvisações numa escritura dramática, num texto dramático, o

³⁶ São os conceitos eleitos pelo coletivo como orientadores para o levantamento de referências. Por exemplo, o espetáculo falará sob *liberdade*, através de cenas inspiradas no *teatro do absurdo*. Ou seja, são uma espécie de noções preliminares do espetáculo. Mais adiante discuto com mais densidade a noção de *conceitos estruturantes*.

³⁷ Por exemplo, no caso hipotético do espetáculo sobre *liberdade* com encenação inspirada no *teatro do absurdo*, o ator poderia levar para a sala de ensaio, por exemplo, uma improvisação em que se relacionasse com uma gaiola vazia, explorando as possibilidades expressivas do objeto.

cenógrafo decide a cenografia do espetáculo, o figurinista dá sua palavra final sobre a indumentária, etc.. Esta etapa é a etapa de montagem do espetáculo como um todo. E prevê, ao final do percurso, uma primeira mostra do espetáculo com público.

Etapa 4 – Manutenção e Reajustes da Criação: tem por preocupação central os últimos ajustes e escolhas empreendidas antes da estréia do espetáculo, bem como o aprofundamento do trabalho atorial, o apuro da execução técnica do espetáculo, a manutenção do que foi criado.

A caracterização, ora exposta, é sumária. Faço os devidos desdobramentos de cada etapa de criação da *dramaturgia da sala de ensaio* mais adiante. Antes, porém, relaciono e descrevo alguns instrumentos e ferramentas importantes para a aplicabilidade de tal modo criativo, pressuposto para compreender os desdobramentos de cada etapa de criação.

Instrumentos e Ferramentas da Dramaturgia da Sala de Ensaio.

Para realizar a aplicabilidade *dramaturgia da sala de ensaio*, estou, como encenador, em minha prática, geralmente munido de alguns instrumentos e ferramentas, que, percebo, não só facilitam o trabalho, como também conferem um rigor maior durante o processo de criação, visto que se trata de um processo, via de regra, mais demorado, intenso, e de numerosas experimentações expressivas. Nesse sentido, algumas ferramentas, como descrevo a seguir, tornam-se absolutamente necessárias, tais como: *rotina de trabalho; registros diversos; e arquivamento.*

Uma ferramenta que julgo orientadora, em todas as etapas é a *rotina de trabalho*. A cada etapa ela deve ser repensada, atendendo às demandas de feitura que concerne a cada procedimento. Na etapa dois de criação do espetáculo “*Gennesius...*”, por exemplo, o Grupo Finos Trapos estabeleceu uma rotina de trabalho que obedecia a seguinte seqüência em cada encontro: 1) atividades de concentração; 2) aquecimento vocal – voz falada e voz cantada; 3) aquecimento corporal com danças populares; 4) ateliê de criação; 5) desaquecimento e despedida. Todos os encontros aconteciam respeitando a mesma estrutura. Em alguns casos, como nas atividades de concentração, tínhamos pré-estabelecido, inclusive, os exercícios, ou os rituais a serem feitos, como, por exemplo, o que chamávamos de *lavabo épico*³⁸, que era um exercício que rigorosamente fazíamos em todos os encontros desta etapa. A rotina de

³⁸ Tratava-se de um exercício onde cada artista, em sala de ensaio, se prostrava diante de uma bacia repleta de água. Diante dela, lavava o próprio rosto, ao passo que devia descrever, se referindo a si em terceira pessoa, seu estado de humor, de espírito, naquele dia.

trabalho tem como objetivo ritualizar os encontros de criação. A rotina de trabalho é uma estrutura criada e compartilhada por todos, uma sequência de tarefas a serem cumpridas. Esta ferramenta ajuda a orientar os criadores para o desenvolvimento dos trabalhos que se darão a cada encontro. Sua estrutura pode ser mudada, ou flexibilizada, na medida em que, na prática, são percebidas outras estruturas que potencializariam as atividades.

A rotina de trabalho, principalmente na etapa de levantamento de material cênico, potencializa a criação se for construída com exercícios e procedimentos que sensibilizem os artistas criadores a partir dos conceitos que balizarão o espetáculo. Deste modo, a criação de cada espetáculo demanda rotinas específicas de trabalho. Por exemplo, se o espetáculo elege como um conceito estruturante o universo circense, hipoteticamente, torna-se provocador que elementos e exercícios ligados a esse universo estejam presentes na rotina de trabalho dos artistas, como malabares, acrobacias, etc.. Estes procedimentos de rotina podem, inclusive, vir ser aproveitados como material expressivo dentro do próprio espetáculo. A rotina de trabalho se assemelha muito ao que nomeei no primeiro capítulo de *treinamento direcionado*.

Matteo Bonfitto, analisando práticas de criação de Peter Brook e Jerzy Grotowski, observa que este procedimento de trazer elementos do universo do espetáculo para a rotina de trabalho, de preparação e treinamento dos atores, é hábito recorrente:

Em ambos os casos [Brook e Grotowski] cabe reconhecer a existência de procedimentos que adquirem sentido somente a partir de necessidades que estão relacionadas a cada processo de investigação. Tais necessidades por exemplo, a de conquistar e manter uma expressividade “viva”, a de captar o imperceptível... além de gerarem práticas, são também produtoras de uma “moldura” (...).

No processo de construção dos espetáculos de Grotowski e Peter Brook, não vemos uma estratégia estabelecida de aplicação de técnicas, mas uma prática de procedimentos diferenciados em cada espetáculo, que podem estar presentes também internamente em cada espetáculo.

(BONFITTO, 2007, p. 124)

Outra ferramenta muito importante em processos criativos morosos é o *registro*. A quantidade de produção de dados, de materiais levantados é muito extensa. E a passagem de uma atividade para outra, no mais das vezes, é tão rápida que, se não houver o minucioso registro dos rascunhos/improvisações dos atores, por exemplo, muito se perde. Cada artista envolvido na criação encontra diferentes meios de realizar seus próprios registros do processo (cadernos de direção, cadernos de esboço para desenhos de figurinos e cenários, etc.), porém, percebo três importantes e diferentes mecanismos de registro do processo como um todo: *registro fotográfico*, *registro áudio-visual* e *diário de bordo*. O registro fotográfico é importante para criar um acervo de memória, no entanto, pode ser usado também como meio

eficaz para registrar marcações, expressões, ações físicas. O registro áudio-visual é importantíssimo, indispensável principalmente às etapas de levantamento de material cênico (etapa 2), e edição (etapa 3). Através deste tipo de registro é possível assegurar como determinado fragmento expressivo foi realizado pelos atores nalguma improvisação. Sua importância na etapa de levantamento de material cênico está centrada principalmente em sua capacidade de registrar tanto as ações, quanto as falas do trabalho improvisacional dos atores, material que poderá ser consultado posteriormente. O diário de bordo, por sua vez, é uma ferramenta que registra a memória e os passos de criação, e pode ser consultado quando houver quaisquer dúvidas pertinentes ao que já foi realizado no procedimento de criação.

Outra ferramenta de especial valor é o *arquivamento* de todo o material que for gerado pela criação. Qualquer rascunho, todos os esboços, tudo. Este material poderá ser útil caso se precise consultá-lo mais tarde.

O uso das ferramentas ora descritas é uma estratégia para facilitar o trabalho e acurar a execução do processo criativo. Não teria fôlego para esgotar, aqui, as possibilidades de instrumentos e ferramentas para a *dramaturgia da sala de ensaio*. Ao passo também que cada investigação criativa terá demandas específicas que solicitarão este ou aquele instrumento de trabalho. O que descrevi acima foram, em linhas gerais, mecanismos que utilizo e que percebo serem de utilidade para procedimentos criativos desta natureza. Ademais, à medida que eu for pormenorizando a sistematização da abordagem metodológica, descreverei outras ferramentas de igual importância.

Enfim, passo adiante a desenvolver e desdobrar cada bloco de criação e suas devidas etapas que compõem a *dramaturgia da sala de ensaio*.

2.3 DIONISO – CRIAÇÃO EM VERTICALIDADE: MOVIMENTO DO LEVANTAMENTO.

*Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal de bebedeiras
Que tudo emborça e faz em caco...
Evoé Baco!
(BANDEIRA, 2008, p. 40)*

O espírito dionisíaco é o espírito do transbordamento. E é esta a propriedade deste primeiro bloco de criação. É neste primeiro grande momento que os artistas cênicos envolvidos no percurso criador, em sala de ensaio, despertam suas sensibilidades e disparam proposições. É a fase de geração de vaguezas expressivas da *dramaturgia da sala de ensaio*.

A fase onde se iluminam as idéias cênicas (plano do conteúdo) e suas primeiras formalizações em esboços e rascunhos de enunciados (plano da forma).

A preocupação neste bloco de criação é com a irrigação e expressão do imaginário. A função criadora precisa ser despertada, provocada e os artistas se põem assim em situação de poesia.

Nesse bloco a criação é vertical, paradigmática, dionisíaca, sem uma preocupação estrita com ordenação. Serão poucos agora os momentos em que o artista será posto em condição de editor. O objetivo é colher dados – referenciais diversos – e criar referenciais cênicos através de improvisação – e fragmentos cênicos –. Acumulados num eixo paradigmático, sem a preocupação de uma ordem, tendo o cuidado de registrar tudo, para que nenhum dado se perca e possa ser recuperado no bloco de criação com vocação apolínea, são estes elementos que comporão a obra espetacular.

Etapa 1 – Levantamento de Referências Diversas.

Esta primeira etapa de criação existe em função da aproximação transbordante com o objeto, com o conceito, com a idéia do espetáculo. Partindo da questão “o que queremos dizer com nosso teatro?”, os artistas cênicos, cimentados pela prática do *teatro de grupo*, começam a coletar referências que serão disparadores criativos nas etapas que sucedem. Amparados pelas diversas respostas que advém desta questão motora, desta questão matriz, os artistas encontram pontos de recorrência e confluência dos interesses criativos de todos. Estes interesses criativos são organizados, e já aqui aparece um elemento apolíneo, um elemento de edição, de escolha, numa ferramenta, própria desta etapa de criação, que chamo de *conceitos estruturantes do discurso*, como havia anunciado anteriormente. Evidente que, ao longo do trajeto criador, estes conceitos poderão ser re-ajustados, ou até mesmo mudados, mas a sua afixação no início do processo é de suma importância para estabelecer, mesmo que com certa vagueza, o rumo, a tendência das atividades, discussões e produções.

Os conceitos estruturantes dizem respeito ao plano dos conteúdos/formas que subjazem ao discurso do futuro espetáculo, e os divido em dois segmentos: *conceitos motores e geradores*; e *conceitos de abordagem*³⁹. Os conceitos estruturantes balizam todo o levantamento das referências diversas. A tarefa comum nesta primeira etapa é levantar o

³⁹ Esta divisão foi feita com fins didáticos para que se atente aos dois planos forma e conteúdo. A divisão é meramente conceitual, visto que em arte, de uma maneira geral – e isso é ponto pacífico – uma determina a outra.

maior número de referências, de ordens diversas, como dito (imagens, vídeos, texto teóricos, poesias, textos dramáticos), que possam ser provocadoras de proposições expressivas mais tarde.

Os *conceitos motores e geradores* são definições do universo semântico, do campo temático no qual o espetáculo se pautará. Suas escolhas, assim como as escolhas dos conceitos de abordagem, levam em consideração as discussões e as recorrências de elementos presentes nas respostas que o grupo elabora para a questão matriz “o que queremos dizer com nosso teatro?”. São campos de sentido. Um espetáculo pode ter como conceito motor, por exemplo, a liberdade, o pathos, a competição, hipoteticamente. Um grupo pode eleger para seu espetáculo um ou mais conceitos motores, com a cautela, no entanto, de entender que quanto menos variáveis se tem para manipular na criação, mais exploradas essas variáveis podem ser. Trata-se da intenção primeira, da filosofia que estará encerrada no discurso do espetáculo. É seu plano temático. É um ato de intencionalidade, para citar Ostrower:

O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas.
(OSTROWER, 2007, p. 11)

Os *conceitos de abordagem*, por sua vez, estão no plano dos interesses de formato, de estilo, de exploração técnica. Ao longo da construção de um repertório, o *teatro de grupo* compõe espetáculos que têm determinadas escolhas de abordagem, determinados estilos a que se filia, ou estilos que geram. O conceito de abordagem está, justamente, no trato formal que os artistas darão aos conceitos motores. Pode parecer cedo no percurso criativo para fazer esta escolha, mas julgo-a necessária. Decerto que esta é uma escolha muito mais suscetível à mudança durante o percurso que a escolha do conceito motor. Entretanto o conceito de abordagem dá aos artistas envolvidos a possibilidade de serem visionários, já nesta fase, quanto ao que pode vir a ser o espetáculo. Os conceitos de abordagem de um espetáculo podem ser, por exemplo: teatro físico, interpretação realista, teatro épico, metalinguagem, estilização, barroco, absurdo, etc. – conceitos essencialmente da área cênica; ou uma linhagem de conceitos mais híbrida – dança-teatro, performance, vídeo instalação, etc..

Tanto os conceitos motores e geradores, quanto os conceitos de abordagem, ou seja, os *conceitos estruturantes do discurso* são orientadores de todo o levantamento de referências desta primeira etapa no bloco de vocação dionisíaca. Estes conceitos estabelecem um caminho, a *tendência* no processo criativo. Mas onde estaria o transbordamento, então, visto

que a descrição até agora tanto se aproxima de princípios apolíneos? Respondida a questão matriz, feitas as escolhas dos conceitos estruturantes, primeiras grandes tarefas desta etapa de criação, os artistas fazem a garimpagem do maior número de referências, de materialidades diversas, passam a dialogar com tais conceitos. Dentro desta moldura estabelecida coletivamente – os conceitos estruturantes – quanto mais material melhor. Quanto mais caótica a variedade de material coletado melhor, desmedida.

O material levantado vai para os encontros na sala de ensaio, onde é socializado com todo o grupo. Cada artista ao mostrar sua contribuição (canção, imagem, poesia, etc.), provoca a discussão e o debate com o restante do grupo, justificando a escolha de sua referência. Este procedimento aquece a discussão coletiva, e aos poucos surgem idéias inclusive de fragmentos expressivos de cenas, e até mesmo vultos de seres ficcionais, que podem ser aproveitados adiante no processo de criação.

Já nesta etapa, uma outra ferramenta pode aparecer como uma potencializadora da execução do trabalho: a *listagem*. Esta ferramenta não é ainda uma ordenação de uma seqüência de idéias, hierarquizadas, mas um registro, uma itemização de notas das imagens e idéias de fragmentos expressivos que se iluminam durante as discussões.

E quando encerrar esta etapa introdutória da *dramaturgia da sala de ensaio*?

Não há regra. O grupo deve sentir o momento que deve encerrar a etapa 1. Em geral, como esta primeira fase articula muita discussão e debate, acaba por gerar um desconforto inicial, uma ansiedade de partir para o espaço e o tempo na sala de ensaio. Esta ansiedade deve ser administrada, com o cuidado de não chegar ao ponto do desprazer. O grupo sente naturalmente o momento de seguir adiante para levantar dados cênico-expressivos.

Etapa 2 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo.

A etapa de levantamento de material cênico-expressivo consiste na fase da criação em que as proposições da etapa anterior ganham corpo e forma, migram do caráter abstrato das discussões da primeira etapa para ganhar corpo, espaço e tempo. Materialidade, enfim.

Nesta etapa a sala de ensaio se torna um grande berçário. Com o imaginário regado pelas discussões da primeira fase, povoado de imagens, sons, palavras, cores, texturas, os artistas, no corpo-a-corpo da sala de ensaio, experimentam sintaxes expressivas. É justo neste momento que os conceitos estruturantes transformam-se em esboços e rascunhos, aparecem os primeiros bosquejos concretos, de fragmentos expressivos. E tudo mais uma vez demanda um minucioso registro.

Este é o momento de rascunhar, esboçar, expressar, propor formas para o que virá a ser a obra cênica. Não há “erro” no sentido estrito da palavra. Todas as sensações despertadas começam a fazer trânsito para significados formais. A *experimentação* é ferramenta de proposição formal. A experimentação, o caráter improvisacional é tarefa perene e contínua nesta etapa. Discutirei num tópico adiante a improvisação, e como a entendo e qual a extensão de sua atuação dentro da *dramaturgia da sala de ensaio*.

A ferramenta da *rotina de trabalho* é uma grande instauradora do ambiente propositivo e inventivo. Ao estabelecer a rotina de trabalho expressivo, como tratado anteriormente, o grupo orienta seu processo de criação. De um modo geral, partindo do conceito de *materialidade* (SALLES, 2004) de natureza teatral, considero como elementos fundadores da criação teatral: o *corpo cênico integral* (leia-se também aqui a voz, a sensibilidade e o domínio técnico do ator) e o *espaço/tempo*.

A rotina de trabalho compreende, portanto, a sensibilização dos artistas cênicos para estes campos e propriedades da materialidade de seu objeto de invenção. Para tanto, sempre que engendo um processo de criação pautado no trajeto metodológico da *dramaturgia da sala de ensaio*, reservo momentos na rotina de trabalho que contemplem o domínio desses elementos e suas possibilidades expressivas, dividindo o cotidiano dos encontros em: atividades pré-expressivas (concentração, sensibilização e aquecimento), atividades expressivas (geração de fragmentos expressivos), e atividades pós-expressivas (conclusão das atividades) – a saber, respectivamente: exercícios de concentração e esquentamento corporal e vocal com emprego de exercícios técnicos e/ou psicofísicos; jogos dramáticos e teatrais, preparação de improvisações e mostras de material improvisacional; e, finalmente, exercícios de desaquecimento e compensação, aliados a uma avaliação geral do que foi produzido a cada encontro.

Do ponto de vista da criação atorial, organizo, dentro desta segunda etapa, a criação improvisacional de proposições expressivas no que chamo de *experimentos*. Antônio Araújo em sua prática atribui outras tantas nomenclaturas para a atividade de criação dos atores: *workshops*, jogos, exercícios, pergunta/resposta, improvisações livres e/ou expressivas, cenas, treinamentos (SILVA, 2002, p. 87-99). Para mim, os experimentos, modo de geração de fragmentos expressivos, podem ser divididos em duas distintas categorias: *experimentos espontâneos* e *experimentos planejados*. Os dois estão pautados na improvisação como fundamento gerador de enunciados.

O *experimento espontâneo* é uma ferramenta de criação do ator no qual ele se coloca como criador sensível atendendo às indicações de criação que são estabelecidas na sala de

ensaio, onde, sem tempo para elaboração. O ator cria enquanto executa determinado jogo de improvisação, dramático, sob a orientação do encenador – cujo papel é importante nesta etapa – tentando diminuir o tempo entre pensar e fazer (GROTOWSKI, 1992). Por outro lado, o *experimento planejado*, como o próprio nome sugere, é uma ferramenta através da qual os atores têm um tempo para elaboração, seja esta elaboração feita em sala de ensaio ou em casa (quando o ator, ou os atores, leva uma proposta de improvisação para ser criada ou desenvolvida fora da sala de ensaio, e trazida num outro momento). O experimento planejado seria o que Araújo chama de *workshops*, ou “quase cena” (SILVA, 2002).

Essas duas ferramentas – experimentos planejados e experimentos espontâneos – são as disparadoras da proposição formal. A toda proposição prática, realizada em sala de ensaio, chamo de *fragmento expressivo*. O fragmento expressivo é uma célula performática expressiva, ao que alguns nomeariam de cena. Mas distingo o fragmento expressivo da cena, porque nem todo fragmento expressivo tem a complexidade de formalização da cena. O fragmento expressivo pode ser uma cena, mas não se reduz a isso, pois também pode ser uma célula performática que determinado ator gerou num experimento espontâneo, por exemplo. O fragmento expressivo é uma célula mínima, dotada de significado e autônoma. Sua existência já denota um procedimento de composição, visto que, considero a mínima unidade expressiva como a *ação*. Enquanto o fragmento expressivo é a célula mínima dotada de significado, a ação, considero, é uma unidade mínima dotada de um sentido inconsistente, vago, sem acabamento, mas potente. É como se o fragmento expressivo fosse um conjunto, mínimo que seja, de ações que relacionadas significam. E ação é aqui entendida como uma célula performática qualquer: um olhar, um gesto, um grito, um deslocamento.

Estes fragmentos expressivos, à medida que vão sendo construídos, vão se acumulando num conjunto de possibilidades de enunciados diversos. Devidamente registrado, esse conjunto servirá de matéria prima para a posterior etapa de edição. Entretanto, já nesta etapa 2, se faz necessário o uso mais rigoroso da ferramenta de *roteirização*, que cabe à manipulação do dramaturgo. Diferente da primeira etapa, onde havia apenas uma listagem de possibilidades, nesta segunda etapa é preciso produzir roteiros que organizem as proposições cênicas numa seqüência. O dramaturgo empenha esforços para, junto ao grupo, sair desta etapa com um primeiro roteiro, feito paulatinamente, à medida que os experimentos vão se sucedendo. Este movimento de realizar o roteiro durante a execução dos experimentos é importante para orientar inclusive os experimentos futuros.

À medida que o roteiro vai se construindo, atores e encenador vão identificando quais as próximas tarefas expressivas a cumprir. Este roteiro tem ao menos uma primeira

ordenação, conforme o modo como os artistas querem pensar a *estrutura do discurso cênico* – que será objeto de maior esforço na terceira etapa da criação: se será uma organização linear, não linear, aos saltos, organizada em atos e cenas, em quadros, em jornadas, em movimentos, em fragmentos, ou seja, o modo como a narrativa será posta em ordenação. Inclusive, caso se trate de um espetáculo que contará uma história, e neste sentido trata-se de um espetáculo dramático (LEHMANN, 2007), a história, o argumento ou enredo do espetáculo, independente da estrutura adotada para organizar o discurso cênico, são resultados desta etapa de criação.

Os demais elementos da cena também têm proposições materializadas nesta etapa. Croquis de figurino, estudos do cenário, possibilidades de planta baixa, desenho da luz, recursos de adereços/objetos cênicos, tudo gerado sob o lançamento de propostas diversas, numa contaminação das funções: “todos propõem tudo”. Estes elementos também constituem unidades de ação que comporão o espetáculo. E por mais que o cenógrafo, por exemplo, ainda nesta etapa, não chegue a um desenho definitivo da cenografia, é este o momento de propô-la. Todos os elementos da cena recebem proposições, rascunhos, esboços de *atuantes expressivos*⁴⁰.

Uma última ferramenta desta segunda etapa de criação é a constante abertura para momentos de *auto-crítica reflexiva*, quando os artistas avaliam o processo enquanto ele acontece, determinando inclusive, os rumos que precisam ser tomados adiante.

Nesta etapa de criação, considero que especialmente o conceito de improvisação, haja vista o seu uso como ferramenta disparadora da inventividade dos diferentes artistas envolvidos na criação em processo. Para tanto, elejo o princípio de improvisação como tema que merece maiores desdobramentos.

Princípio da Improvisação.

Entende-se por improvisação os atos ou efeitos daquilo que não tem grandes ou maiores elaborações. As improvisações são criações fortemente marcadas pela produção espontânea, com curto período de formulação pelo artista. Segundo Bueno, “acto, acção, execução pouco pensada, sem muito preparo. *Fr. improvisation*” (1974, verbete “improvisação”, p. 1874).

⁴⁰ Considero as proposições dos demais elementos da cena não como fragmentos expressivos, mas como *atuantes expressivos*, ou seja, agentes que expressam.

O conceito de improvisação é conceito nuclear para seguir adiante com a noção metodológica de *dramaturgia da sala de ensaio*. A improvisação é um procedimento que pode ser observado nas mais diversas linguagens artísticas. Esta ferramenta pressupõe que o artista, munido do domínio técnico que tem sobre seus instrumentos de trabalho, empreendendo uma criação autoral engendrada por seu esforço pessoal e com os resultados diretamente ligados ao seu desempenho e performance.

A música é um claro exemplo de como o artista desenvolve uma improvisação. Hipoteticamente e como exemplo, suponho um instrumentista, dotado de todo o conhecimento musical que apreendeu, com domínio técnico sobre o seu instrumento, e ciente de estudos acerca de teoria, literatura e estrutura musical, se põe a improvisar, sobre uma base harmônica, uma melodia. Com conhecimento da escala em que a base harmônica se desenvolve e de sua tonalidade, ele é capaz de, tranquilamente, desempenhar uma performance improvisacional. Este exemplo traz como reflexão, que toda improvisação, por mais livre e aberta que seja a sua proposta, é uma performance e desempenho do artista que a concebe, mas que está submetida a determinadas condições de criação. O exemplo traz a baila ainda a noção de que toda improvisação implica num conhecimento, por parte do artista, dos mecanismos e da técnica que o faz controlar seus instrumentos.

No teatro os pressupostos da improvisação não são diferentes. Enrique Buenaventura reivindica o espaço de um ator treinado à improvisação, para que seja possível a realização de processos de criação coletiva.

(...) [a] participação dramatúrgica dos atores se mantém até os fins do século XVII como provam documentos do teatro elisabetano, do teatro barroco espanhol e do teatro de Molière. (...)

Com qualquer metodologia, a criação coletiva se baseia na improvisação na condição em que esta não seja utilizada para comprovar, corroborar, melhorar ou adornar a concepção, as idéias ou o plano de montagem do diretor. A condição de que se reconheça – feito e de direito – como o campo criador dos atores (...). Supõe, contudo, atores treinados na improvisação e um grupo relativamente estável. (tradução nossa)

(BUENAVENTURA, 2008, sem número de página)

E quais seriam, então, os instrumentos que o ator deve dominar para realizar um desempenho vigoroso ao compor uma improvisação?

Ora, elejo como instrumentos medulares do ator, sua presença, compreendida por seu corpo e sua voz. O ator treinado à improvisação, a meu ver, precisa, ainda que filiada a qualquer prática de exercícios, estabelecer domínio motor, expressivo, e afetivo sobre seus instrumentos. Ademais, sua atenção precisa estar toda voltada para o jogo. No teatro, o

encontro, a interação é elemento primordial e significativo. Na improvisação teatral o encontro é motor, ou seja, a atenção do ator, além de estar voltada para si, precisa estar voltada para o outro. É regra do jogo.

Os domínios técnicos sobre seus instrumentos e o caráter de sensibilidade e atenção constituem o que chamo de *situação de poesia*, ou estado de poesia, ou em outros termos, constituem a condição para que o artista cênico improvise.

A situação de poesia é, então, condição determinante para que a improvisação se expresse numa performance vigorosa e rigorosa. E a improvisação é nervo central de processos de criação em coletivo, revelando a sua importância como princípio que ativa e alimenta o compartilhamento da criação.

O treinamento dos instrumentos do ator encontra acolhimento especial no *teatro de grupo*, visto que, os coletivos deste segmento apresentam a facilidade de estar em treinamento contínuo e sempre, fazendo com que a prática de treino físico, vocal e emocional seja realidade no cotidiano dos atores envolvidos.

Matteo Bonfitto, ator, pesquisador e professor de teatro, ao investigar procedimentos de criação teatral que estão pautados sobre a figura do ator, classifica a improvisação em três categorias segundo ao modo como esta ferramenta é utilizada na feitura do espetáculo cênico. Segundo o autor a improvisação pode ser utilizada como *espaço mental*, como *método* e como *instrumento*. Bonfitto considera a improvisação sempre como uma atividade ligada à prática do ator. A improvisação como espaço mental, partiria de elementos ficcionais acabados (texto dramático), onde o ator, sob orientação do encenador, praticaria a improvisação buscando o entendimento do espetáculo. Trata-se de um movimento de sua sensibilidade para a obra e a construção da personagem, ou como prefere o autor, dos seres ficcionais, e cita como exemplos desta prática o teatro empreendido por Peter Brook e Jerzy Grotowski. O uso da improvisação enquanto método implicaria nos procedimentos criativos que partem exclusivamente de improvisação – caso do processo colaborativo. E por fim, a improvisação como instrumento seria a utilização de práticas improvisacionais durante o processo de criação do espetáculo com o fim de dar soluções para determinados aspectos da obra, exemplo do método da análise ativa de Stanislavski.

A mim me interessa, com especial apreço, o que Bonfitto desenvolve da improvisação como método:

Se (...) pensarmos no trabalho de Viola Spolin, ou ainda naquele desenvolvido na primeira fase do Théâtre Du Soleil por Arianne Mnouchkine, independentemente dos diferentes elementos e códigos

utilizados, podemos reconhecer uma função diferenciada assumida pela improvisação. Nesses casos, ela age como eixo pragmático de construção do espetáculo e das personagens. Ela age como “método”. A partir de temas, idéias, perguntas ou jogos, faz-se um levantamento de ações, cenas, etc., que serão selecionadas em um momento posterior. E será a partir dessa seleção posterior que o espetáculo e as personagens serão trabalhados e aprofundados, podendo-se nessa fase inserir textos, músicas... (BONFITTO, 2007, p. 125)

Não seria este o cogito do processo colaborativo?

A improvisação, então, é cerne motor de modos de criação da natureza do processo colaborativo. O caráter de precariedade, de provisoriedade da improvisação gera a matéria prima do espetáculo que é resultado da criação colaborativa. É através da improvisação e do jogo que surgem, em modelos de criação em coletivo, os materiais expressivos que, adiante no processo, serão lapidados, brunidos, aperfeiçoados, lavrados para dar origem aos enunciados e enunciações que encerrarão o discurso da obra dramática. Daí sua importância para entender a noção de criação em processo.

A matéria resultada da improvisação guarda propriedades amorfas e inacabadas. Uma boa imagem para elucidar tal procedimento seria a feitura de esculturas. O artista/artesão possui diante de si uma matéria-prima amorfa, inacabada, crua. Seu empenho diante do bloco de barro, gesso, madeira, ou qualquer material que se disponha, será o de formar, o de transformar esta matéria-bruta em objeto artístico. Ou, segundo Ostrower:

Criar é, basicamente formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2007, p. 09)

Como bem disse Ostrower, formar é operação inerente a todo ato criativo. Entretanto em processos de criação teatral nos quais o texto dramático pré-existe à encenação, modos de criação pautados na herança do teatro moderno, é preciso observar que o ponto de partida não é uma matéria-prima amorfa, senão um objeto artístico acabado: o texto dramático.

A improvisação é, portanto, um ente da criação em coletivo que serve inclusive como metáfora do estatuto de precariedade, de testagem da criação em coletivo. O processo de criação em coletivo é sempre um processo sem pai, é sempre uma estrutura onde a escuridão e a imprevisibilidade da busca da obra se acentuam. A única segurança que processos desse nível de elaboração dão, é a de que o encontro dos artistas envolvidos no processo é potencial

criativo. E é baseado neste pressuposto que o *teatro de grupo* se torna terreno fértil para procedimentos criativos como estes.

O que orienta a livre improvisação no teatro é sempre uma intenção, ainda que nebulosa, do que o artista tem a dizer, a ser. Este pressuposto re-significa a tendência de pensar a improvisação atorial como uma ferramenta desprovida de sentido, de senso de direção. E embora a intenção, para alguns, pareça pouco, para quem já foi posto em situação de jogo e de livre improvisação cênica sabe que pode ser a medida exata para se ter uma poderosa bússola orientadora à disposição.

Improvisação é jogo, é relação. Relação de si consigo mesmo, quando se trata de expressão solo do artista, e relação de si com o outro, quando a expressividade é compartilhada. É, portanto, encontro, embate, confronto. Demanda do artista um denso e vertical conhecimento de si, de sua expressividade, de suas possibilidades, de suas limitações, de sua condição de criação. Mas demanda ainda uma eterna generosidade para compartilhar com o outro, para se por em situação de abertura e de jogo. Luis Mello, ator curitibano, citado por Sales, expõe sua necessidade de ao criar com o outro – já que o teatro é arte coletiva por natureza – de passar por um tempo de conhecimento desse outro artista, dizendo que “Há um tempo de adaptação com o outro para saber como jogar com ele” (MELLO, 1993 *apud* SALLES, 2004, p. 51).

Representar não é como escrever, pintar ou compor música. É um trabalho de equipe, é como se toda a noite eu jogasse uma partida de futebol, como se toda a noite tivesse que marcar um gol. O entrosamento não basta [apenas], é preciso estar constantemente alerta.
(GASSMAN, 1986 *apud* SALLES, 2004, p. 50)

O processo colaborativo e a ferramenta de improvisação conclamam ao ator, e ao artista cênico de um modo geral, para que ele se coloque, para que se mostre com suas fraquezas e desvios, com seus medos e certezas, com sua força expressiva e sua historicidade. Demandam de propositores em suas subjetividades, idiossincrasias e individualidades para dialogar com o conjunto. Para citar Araújo:

(...) por paradoxal que seja, é preciso que se acirre o olhar individual para poder emergir a visão panorâmica do conjunto. A radicalização das individualidades abre espaço para que os diferentes dialoguem, e na seqüência, o conjunto se afirme. O ator neutro, que não se posiciona no processo, é um entrave à polifonia grupal. Pois é justamente do embate [do encontro, do conflito] de múltiplos depoimentos pessoais que surgirá o depoimento coletivo.
(SILVA, 2002, p. 85)

O fato é que improvisar também demanda testar. A testagem é ferramenta imprescindível ao processo colaborativo. É através da repetição, da revisão, do retorno, da minuciosa análise do material produzido na improvisação, que o artista percebe se o que ele criou está ou não a serviço da obra.

E tanto a improvisação quanto a testagem demandam escuta. A escuta sensível em processos coletivos é ferramenta poderosa, potencializa a criação.

No processo colaborativo, todos os elementos do espetáculo, inclusive o texto dramático, são postos perenemente em cheque. Nenhuma idéia ou forma é isenta de ser revista, de ser testada, de ser maturada durante o processo. A precariedade se instaura em todos os aspectos da criação. A operação do processo colaborativo é de: partir de uma idéia, formalizá-la num fragmento cênico-expressivo, através da improvisação, testar tal enunciado, modificá-lo, rasurá-lo, efetuar uma tomada de decisão sobre sua aceitação ou não na obra, e desencadear um procedimento de acabamento formal do mesmo. Dá-se assim o caminho das pedras. É evidente que a ordem dos procedimentos, nem sempre ocorre deste modo, com precisão matemática. O artista pode a qualquer tempo decidir por deletar, apagar, excluir determinada cena/enunciado do todo do espetáculo, como acontece com freqüência, mas há de se convir que o percurso criativo do processo colaborativo, via de regra, parte da iluminação de uma idéia de um conceito para a formulação de um fragmento expressivo, e mais tarde de uma cena.

O artista, antes de materializar seu fragmento da obra, através da improvisação, tem, apenas intuitivamente, uma noção, um conhecimento imediato e intuitivo – plano do conteúdo. Ao operar a criação improvisacional este saber se fisicaliza, materializa numa expressividade – plano da forma – equivalente. É o caminho que Matteo Bonfitto (2007) identifica, no percurso criativo, como a tentativa do artista de trazer o invisível para o visível.

O conceito na *dramaturgia da sala de ensaio* é o primeiro jorro da idéia. Sua presença forja por estímulos diversos como numa iluminação de uma solução significativa, no plano do conteúdo, a formalização em fragmentos-cênicos expressivos, que com o acabamento técnico serão obra espetacular. O fragmento expressivo é o modo formalizado pelo qual o artista dá sentido ao que fora iluminado, constitui-se numa materialização da idéia. Em processos de criação teatral em coletivo, o trânsito do conceito ao fragmento expressivo é empreendido pela improvisação.

Refleti de antemão que, via de regra, a criação do espetáculo na *dramaturgia da sala de ensaio* se dá partindo-se do conceito e aportando no fragmento expressivo. Entretanto é preciso ponderar que há exceções. Como a materialidade do teatro é áudio-visual, em alguns

casos, o percurso se inverte. Nestes casos, o artista cênico é tomado pela criação de uma expressividade de um enunciado acabado. Sua imersão no processo é capaz de criar imagens, sonoridades, movimentos, que a princípio apenas lhe seduzem pela expressividade que têm (obra do acaso criador). O trabalho que se segue será então, o de encontrar o sentido que aquele fragmento expressivo terá no todo da obra. E o artista, deve então, estar aberto para este movimento, o que no mais das vezes não ocorre, pois um fragmento cênico-expressivo, uma ação, ou mesmo um atuante qualquer, que a princípio pareça canhestro, estranho ao espetáculo, pode ser logo descartado. Entretanto, se o mecanismo de testagem não for levado às últimas conseqüências, a edição de um fragmento da obra e sua exclusão, provocada pela instabilidade própria da criação, pode significar o descarte de peças que seriam de fundamental importância no todo da obra. E é por essa razão que procedimentos criativos desta natureza, sem *a priores*, demandam paciência e delicadeza. Ou seja, não é ao acaso que os percursos de criação de espetáculos resultantes de processos colaborativos são conhecidos por sua morosidade.

Partir da falta, da ausência, administrar as tensões geradas pela precariedade, pela imprevisibilidade, instaurar estados de poesia criadora, de delicadeza, de escuta, de jogo e de paciência, sem dúvidas demandam tempo. Mais um motivo para que o *teatro de grupo* abrace processos como este como causa. O esquema 'comercial' de criação do teatro não dispõe do tempo necessário para a aplicação de procedimentos criativos morosos.

O exercício da paciência, com a resultante morosidade em processos colaborativos, tem duas reações recorrentes nos artistas do grupo envolvidos na criação: o conforto ou a inquietação. No primeiro caso, o artista sente-se completamente à vontade para errar, para produzir, e inclusive, para não produzir, entendendo que a improdutividade também é parte do jogo. O artista não é criativo permanentemente. Sua performance com a improvisação, com a imaginação não será perpetuamente sensível. Processos morosos de criação estreitam as evidências das fragilidades, das limitações, do fôlego do artista, e ele passa a perceber que não há nada de ruim nisso, é natural. Outra reação seria a diametralmente oposta. A falta de matérias concretas, principalmente no início do processo, desestabiliza e inquieta de maneira avassaladora alguns artistas, prejudicando inclusive sua performance no percurso criativo. Logo, como visto, em processos como estes, a tensão se acentua. Desafio que se impõe ao coletivo: atravessar o processo de criação sem perder o desejo, a libido, a ternura, sem prejudicar o desempenho. A precariedade da improvisação sugere essa tensão.

E o percurso alcança resultados, com a contínua dedicação do artista, seu contínuo sacrifício:

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte.
(SALLES, 2004, p. 26)

A noção que Salles estabelece como estética da continuidade traduz bem o caráter provisório e de contínua atenção do artista, em contínua revisão dos fragmentos criados, de sua relação com o todo, de sua perene observação sobre os próprios passos no processo. Estética da contínua atenção, da permanente prontidão, da perene revisão, do eterno retorno, da perpétua delicadeza e paciência. A ferramenta da improvisação em processos colaborativos pressupõe esses estados.

Curioso parêntese para reflexão: percebo que à medida que reflito, sistematizo tais idéias descritas até aqui, e as materializo dissertativamente, estou, também eu, num delicado lugar de criação, de jogo, de improviso, de formulação de enunciações, enunciados e discursos, de edição e de testagem tendo que ternamente exercitar meu potencial criativo na argumentação.

É através da improvisação em sala de ensaio que no processo colaborativo de criação, e através da *dramaturgia da sala de ensaio*, os mais variados artistas reunidos sobre a guarda do *teatro de grupo* realizam proposições, suas argumentações na defesa da obra cênica. Neste sentido, improvisar é propor, é argumentar. E todos têm igual espaço propositivo sobre o solo da sala de ensaio. O mecanismo da improvisação dá a qualidade de feitura, testagem, erro, rasura, retorno, elaboração e aperfeiçoamento para toda a criação cênica em procedimentos como esse. E ampliando sua área de atuação, a improvisação não se restringe aos rascunhos do ator, mas às criações de cenografia, de figurino, de texto dramático, de luz, enfim, de todos os elementos de composição da cena.

A improvisação metaforiza o próprio caráter efêmero e volátil da natureza do teatro.

A improvisação é a geradora de entropia, a geradora de propostas cênicas, todos postos num eixo paradigmático⁴¹, num eixo vertical, onde não há ordem, pois as ligações são

⁴¹ As noções de eixo paradigmático e eixo sintagmático foram propostas por lingüistas estruturalistas ao lidarem com as reflexões semióticas do lingüista suíço Ferdinand Saussure.

potenciais, virtuais dadas pelo acúmulo de unidades comutáveis, de células estanques. Este material, esta matéria bruta será, mais tarde, no processo de criação, organizada num eixo sintagmático⁴², ordenada, gerando uma significação do todo, da relação, do aspecto geral da obra.

Até esta etapa, os experimentos não sofreram nenhum tipo de edição em seu aspecto formal. Todos os esboços estão como foram criados *in natura*. Houve edição sim, na medida em que, a roteirização do espetáculo foi acontecendo, e escolhas foram sendo feitas no que diz respeito a que experimentos fazer, após a feitura de cada fragmento expressivo.

2.4 APOLO – CRIAÇÃO EM HORIZONTALIDADE: MOVIMENTO DA ELABORAÇÃO.

O CORO
Temos o espírito conturbado pelo
terror, e o desespero nos quebranta. Ó Apolo, nome tutelar de Delos,
tu que sabes curar todos os males, que sorte nos reservas agora, ou
pelos anos futuros?
(SÓFOCLES – “Rei Édipo”)

Apolo, deus da luz e da razão, da harmonia e da cura, da orientação e da ordem. É este o espírito criador que orchestra o segundo grande bloco da *dramaturgia da sala de ensaio*. Este bloco de criação tem como princípio harmonizar, arranjar, ordenar, estruturar o espetáculo cênico. Depois do caos relativo e do transbordamento causado por Dioniso, Apolo, seu princípio complementar se faz presente com o intento de orientar, de erguer e organizar os fragmentos expressivos, de estabelecer a ordem do discurso.

Até então, todos os resultados gerados pelo processo de criação estão na ordem dos esboços, das garatujas e dos rascunhos. O bloco apolíneo promoverá as rasuras, imporá escolhas, opções, caminhos a serem tomados. A cada escolha realizada, a vereda da criação se bifurca novamente, e outras escolhas precisarão ser feitas. Um procedimento que recorrerá, tautologicamente até a estréia, até o encontro com a obra.

As etapas que sucedem, que pertencem a ao bloco de vocação apolínea, são primordialmente caracterizadas pelo trânsito do fragmento cênico-expressivo para o enunciado estrito, para a encenação, a escritura cênica. Os fragmentos expressivos que, até então, eram células autônomas, estanques, passam a ganhar novos significados ao serem editadas e alocadas numa estrutura, deixando de ser parte, integrando-se ao todo. A iluminação dos conceitos, das idéias e noções da futura obra cênica foi levantada durante o

⁴² *Ibidem.*

bloco com vocação dionisíaca, a elaboração de sua forma o acabamento cênico, artístico com o bloco de vocação apolíneo.

O movimento de elaboração é um movimento de edição, de composição (por junto), de montagem. Trabalho do logos, da razão, da luz e da ordem.

Etapa 3 – Edição, Montagem, Estruturação das Escritas Dramática e Cênica.

A terceira etapa da *dramaturgia da sala de ensaio* começa com uma grande recuperação, revisão de todos os dados que foram levantados, tanto das referências diversas quanto do material cênico expressivo. Portanto, um intervalo de descanso entre as etapas pode ser um ótimo mecanismo para recuperar o vigor, para fazer respirar o processo, principalmente quando se trata de um procedimento de criação como este que descrevo, que demanda muita paciência e sensibilidade. Dar conta de todas essas etapas, e de criar o espetáculo sem partir de um objeto acabado *a priori* leva tempo. E como está tudo devidamente registrado, não se incorre no risco de perder determinado aspecto da produção, além do mais, nesta etapa, os artistas começam imergindo em todos os registros realizados, o que dispara a recuperação e a re-invenção de tudo o que foi produzido.

Depois de realizado o passeio pelas duas diferentes primeiras etapas que já correram no percurso criativo – durante o bloco com vocação dionisíaca – os artistas retomam o trabalho da prática na sala de ensaio. O objetivo central desta retomada é conseguir uma acurada execução formal dos enunciados, dos fragmentos expressivos, ao passo que tais fragmentos são escolhidos e, sob a baliza do primeiro roteiro composto, vão sendo incorporados organicamente pela estrutura do espetáculo. Para tanto, é preciso realizar um trabalho de aperfeiçoamento de execução a começar pelos fragmentos expressivos que já foram selecionados e que sem sombra de dúvidas, farão parte do espetáculo. Também nesta fase é de fundamental importância o estabelecimento de uma rotina de trabalho, bem como o zeloso registro de todo o percurso. O trabalho de aperfeiçoamento de enunciados começa com a retomada do fragmento expressivo, onde os atores repetem o experimento diversas vezes, agora, já sob uma edição formal, onde o encenador intervém formalmente nos fragmentos expressivos, nos enunciados, sugerindo marcas, redirecionando intenções, pensando o corpo e a sonoridade dos atores, a relação de contracena, enfim, realizando todos os procedimentos que julgar necessário.

O trabalho se torna mais consistente, se for editando o espetáculo na ordem em que ele vai acontecer realmente, seguindo a estruturação proposta pelo dramaturgo. Esta operação confere um sentido de ordenação que é importante para o ator.

Neste processo de retomada e repetição dos experimentos, o dramaturgo se preocupa em engendrar o texto dramático numa tarefa de triplo esforço: registrar as falas e indicações surgidas na execução dos atores, na repetição dos experimentos; editar tais materiais verbais; e intervir inventivamente com as suas proposições a partir da criação dos atores e do encenador. A composição texto dramático, então, não é apenas um registro da improvisação no papel. É sobretudo uma criação que deve ter o dramaturgo como agente fundamental.

É preciso reconhecer que embora o processo criativo tenha incorporado, nesta etapa, o procedimento de edição, o movimento de criação não se desfaz completamente, ele apenas diminui seu grau de liberdade de atuação, agora, aqui, pois a criação precisa atender a determinados parâmetros mais rígidos e se estabelecer levando em conta as escolhas que já foram feitas.

Aqui se impõem as escolhas. As ferramentas essenciais desta etapa são a *edição* e a *montagem*. Estas ferramentas atuam como orientadoras do processo de escolhas e preenchimento da estrutura realizada com a roteirização. Seu objetivo está em eleger caminhos, selecionando no material levantado as “matérias teatralmente potentes” (SILVA, 2002). Mas como reconhecer quais são as matérias teatralmente potentes do enorme material que fora levantado? Uma boa maneira de responder a esta pergunta é tentar retomar os conceitos motores e de abordagem e se perguntar: “o quê de tudo o que foi levantado caminha na direção dos conceitos estruturantes, e o que não caminha?”; “quais as cenas que não mantêm relação nenhuma com a intencionalidade do discurso do espetáculo e precisam ser descartadas?”; “o que é possível aproveitar destas cenas descartadas?”.

Este procedimento acaba por excluir no processo, cenas que são, inclusive, muito interessantes, do ponto de vista teatral, mas que não estão a serviço daquele espetáculo em específico.

Outra propriedade interessante desta etapa é que os artistas começam a assumir suas funções com limites mais demarcados de atuação. Não que a contaminação de funções não permaneça em certo nível, mas é que nesta etapa, cada artista envolvido é convidado a assinar suas responsabilidades na criação. O papel de cada artista nessa fase é o de editar as proposições que foram feitas em sua área de atuação, promovendo uma síntese, e elegendo a escolha definitiva. O encenador orchestra estes movimentos pensando a unidade do discurso do espetáculo.

Esta etapa é muito delicada para todos os criadores, e demanda um exercício de doçura e generosidade muito grande. As proposições serão editadas em favor do espetáculo, e não em favor do que este ou aquele artista criou, ou deixou de criar. A regência do encenador vai promovendo escolhas acerca da encenação, embora, sempre na escuta sensível da voz de todos os artistas envolvidos. Uma cena ou mesmo um personagem criados pelo ator “A”, durante a segunda etapa, aqui, na terceira etapa, pode ser editada para ser realizada pelo ator “Z”, por exemplo. Este procedimento demanda um total desapego da equipe, como sinaliza Antônio Araújo. Ao analisar, em sua dissertação de mestrado, o processo de criação do primeiro espetáculo do *Teatro da Vertigem*, o *Paraíso Perdido*, Araújo reconhece:

(...) não há como negar o excesso de material escolhido [na fase de edição, quando percebeu que havia selecionado fragmentos expressivos em demasia] e a falta de um rigor maior no processo de seleção de tudo o que foi improvisado.

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 uma 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 (...)

Por se tratar de prática bastante delicada, envolta numa série de componentes afetivos e emocionais, não é incomum essa seleção ser menos criteriosa ou sintética do que deveria. Às vezes, afim de evitar dissabores – presentes e futuros – ou, mesmo, com o intuito deliberado de agradar a um ou outro componente do grupo, acaba-se incorrendo em excessos, elegendo-se mais material cênico do que o necessário. E é a própria obra final que sofre com isso, obrigada a incorporar elementos, pouco orgânicos ou alheios a ela, por critérios extra-artísticos.

(SILVA, 2002, p. 115)

Os demais artistas produzem na sala de ensaio suas escolhas definitivas, suas sínteses. E cada elemento, cada actante vai sendo criado à medida que o espetáculo também vai tomando uma forma mais definitiva e perdendo seu caráter de precariedade.

Depois de um trabalho febril de repetição, feitura, rasura, erro, retorno, avanço, edição, montagem, levado a cabo na construção de toda obra, do início ao fim, tem-se como resultado: um espetáculo com autoria compartilhada.

Finda-se a terceira etapa com todos as grandes escolhas da criação feitas, e o espetáculo com um acabamento ordenado e cuidadoso. Pequenos ajustes, aperfeiçoamento de determinadas questões técnicas e a manutenção da criação ficam para a próxima etapa. Julgo,

ainda, importante realizar, ao fim desta etapa, uma mostra do espetáculo para convidados. Esta espécie de ensaio aberto diminui a tensão de toda a equipe que fica ansiosa pela estréia, principalmente em se tratando de um procedimento criativo que dura tanto tempo.

Como considero as ferramentas de *edição* e *montagem* como fundamentais nesta etapa de criação, dedico, a seguir uma pormenorização do que entendo como suas noções, antes de descrever a quarta e derradeira etapa de criação da *dramaturgia da sala de ensaio*.

Princípios da Edição e da Montagem.

Os princípios da *edição* e da *montagem*, tão caros à terceira etapa da *dramaturgia da sala de ensaio*, têm uma grande relação com a prática cinematográfica. O cineasta e o montador, na ilha de edição, fazem a edição e a montagem da obra fílmica. Eles têm como matéria bruta todo o material filmado na execução do roteiro (no caso de filmes ficcionais). O objetivo central é tentar manipular o material que foi filmado para conseguir o melhor resultado possível. A diferença da montagem cinematográfica para a montagem no procedimento da *dramaturgia da sala de ensaio* está, basicamente, na dicotomia entre morte e vida que os dois procedimentos manipulam. Na montagem cinematográfica o material a ser editado, montado está mortificado pela lente da câmera. Por mais que se tenham duas ou três tomadas de uma mesma cena, são duas ou três tomadas que estão ali mortificadas, já foram gravadas. Na edição e montagem que trato na *dramaturgia da sala de ensaio* se está lidando com um material humano, vivo, pulsante, uma célula expressiva dotada do efêmero, que só acontece acontecendo. É possível, mesmo ainda no processo de montagem, refazer, rasurar, redimensionar sua expressividade, mudar acentos, durações. Esta propriedade complexifica intensamente o sistema.

Considero a *edição*, de antemão, como o processo pelo qual se faz as escolhas do material expressivo gerado na etapa de levantamento de material cênico. Ponto. Esta é uma primeira acepção. Num segundo entendimento, para mim, a noção de edição está numa sensibilidade de autoria e organização que pensa a obra como uma propriedade do tempo, um modo de pensar a obra teatral como uma arte que se apreende no tempo, e, portanto, pensá-la como uma concatenação, um encadeamento horizontal – a cena “A”, seguida da cena “B”, sucedida da cena “C”, não importando se esse encadeamento leva em consideração uma unidade de tempo da história contada, se o espetáculo possui história a ser contada. A edição leva em consideração a habilidade e competência daquele que a manipula no sentido de pensar a obra com horizontalidade, como uma melodia, para evocar um exemplo musical, em

que uma nota sucede outra, que sucede outra, horizontalmente. E pensar a melodia é também pensar o ritmo, também em sua aceção musical, ou seja, a duração de cada célula expressiva. Ou, ainda, para retornar ao teatro, pensar edição é pensar o texto dramático, que é uma obra de arte que demanda horizontalidade: lê-se uma palavra, depois outra, seguida de outra, etc. E é, justo por isso, que o dramaturgo, responsável pelo texto dramático, pela escritura dramática, na *dramaturgia da sala de ensaio*, é quem detém a responsabilidade de encabeçar a reflexão sobre a edição do espetáculo.

Todavia, a ferramenta da *montagem* atua num outro extremo. Sua orientação está na verticalidade, na sobreposição de materiais expressivos, na simultaneidade. E o teatro, por seu caráter polisemiótico, é simultâneo por natureza. O espectador de um espetáculo num mesmo instante apreende informações diferenciadas que estão justapostas: a luz, o cenário, o corpo do ator, o figurino, o som, etc.. A montagem tem como propriedade o espaço, a fisicalidade, como uma obra plástica, um quadro, no qual todos os elementos (cor, textura, volumes, luz, etc.) são apreendidos pelo espectador a uma só vez. E para citar outro conceito musical, a montagem implica em harmonia, ou seja, na sobreposição, na simultaneidade de células expressivas. A harmonia “é a combinação vertical dos desenhos de cada voz ou instrumento – no nosso caso [o teatro], por analogia, ela poderia ser a combinação dos elementos que compõem a cena” (OLIVEIRA, 2008, p. 14). Jacyan Castilho Oliveira, pesquisadora e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em seu doutorado, empreendeu um trabalho pioneiro, investigando os aspectos de musicalidade na obra cênica. É deste estudo que aproximo o conceito de harmonia:

(...) o Dicionário Grove (p.407), define harmonia como a combinação das notas soando simultaneamente para produzir acordes; e também a sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes. Assim, ela funciona basicamente num sentido vertical, o de um entrelaçamento contínuo de sons, quer em conformidade, quer em dissonância.

Já a aplicação do termo às artes cênicas é encontrada pela primeira vez na *Arte Poética*, de Aristóteles. Logo em seu primeiro capítulo, Aristóteles faz a distinção de quais seriam as “artes de imitação” – todas as formas de poesia, dança e música, como a epopéia, a tragédia, a comédia, os dramas satíricos, a aulética e a citarística⁴³. Em todas elas, “a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto” (I;4). A mim parece bastante clara a importância central que é dada a essas características, mas a compreensão das singularidades de cada uma e dos limites entre elas é mais complexa, sob parâmetros atuais. O filósofo preconiza que a aulética e a citarística, por exemplo, só utilizam a harmonia e o ritmo, o que contemporaneamente seria, no mínimo, objeto de discussão. E que na dança, por sua vez, entra

⁴³ Artes de tocar flauta e cítara, respectivamente.

só o ritmo, sem o concurso da harmonia. Por conta destas distinções, parece que Aristóteles refere-se à harmonia, neste trecho, num sentido estritamente musical.

(OLIVEIRA, 2008, p. 55)

A montagem implica, por fim, na simultaneidade do espetáculo. Portanto, na *dramaturgia da sala de ensaio*, a montagem como esta ferramenta de pensar as sobreposições de atuentes, tem como responsável artístico o encenador, que pensará a verticalidade da obra cênica.

O conceito de montagem também foi levado à exaustão pelo cineasta Eisenstein, que estruturou toda sua reflexão crítica pensando neste tipo de procedimento. Segundo o cineasta russo, e isto foi experimentado em seus filmes, que na época, causaram grande repercussão no cenário internacional, justamente pelo fato de se tratar de obras que inovavam o modo de montar, a montagem era um procedimento de acabamento da obra cinematográfica que potencializava a expressividade do filme. Ao invés de pensar a montagem apenas como a concatenação de fragmentos de película, prática recorrente em sua época, Eisenstein propôs um modo de montar o filme no qual sobrepunha dois ou mais planos. O resultado era sempre uma re-significação do material expressivo. Segundo o próprio autor:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma seqüência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem.

(...) Em minha opinião (...) a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio “dramático”.

(...) na realidade cada elemento seqüencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a idéia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto.

(EISENSTEIN, 2002, p. 20, 52, 53)

Eugênio Barba lida com conceitos parecidos ao metaforizar a representação teatral como uma trama de ações, na qual o criador teatral precisa desempenhar a função de articulador de diferentes saberes e actantes cênicos, tecendo os fios que compõem o espetáculo:

A trama pode ser de dois tipos. O primeiro tipo é conseguido pelo desenvolvimento de ações no tempo por meio de uma *concatenação* de causas e efeitos, ou através de uma alternância de ações que representa dois movimentos paralelos. O segundo tipo ocorre somente por meio da *simultaneidade*: a presença simultânea de várias ações.

Concatenação e simultaneidade são as duas dimensões da trama.
(BARBA, 1995, p. 68-69)

Ou, ainda para citar Barba, agora refletindo também sobre montagem:

A montagem está, portanto, na base do trabalho dramaturgico com o trabalho sobre as ações, ou melhor, sobre o efeito que as ações devem produzir sobre o espectador. (...)
Montagem, em resumo, é a arte de colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem do seu significado implícito.
(BRABA, 1995, p. 160, 162)

O princípio da montagem na *dramaturgia da sala de ensaio* é o de que, cada atuante – estanque, autônomo, soberano – tem determinado significado: um cenário tem um significado, assim como um figurino, ou uma luz, são enunciados celulares que tem sua própria sintaxe e semântica. Esses atuantes, ao serem justapostos, deslocam seus significados implícitos, para usar as palavras de Barba, para adquirir um outro significado, que não é, por sua vez, uma soma dos significados de cada agente, de cada elemento da cena, senão o produto, a resultante de sua sobreposição, ou seja, gera um terceiro enunciado, uma outra obra. Este é um fenômeno que deve ser sempre observado: um fragmento expressivo (a parte), quando autônomo tem um significado, ao ser editado (concatenado) ou montado (simultaneizado) com outro fragmento, adquire outro significado, uma outra dimensão.

Para finalizar estas reflexões sobre edição e montagem, construí uma tabela relacional e conceitual que caracteriza cada uma das operações, com o fim último de esclarecer melhor suas nuances e diferenças.

Tabela 4: Tabela Relacional entre Edição e Montagem.

| EDIÇÃO | MONTAGEM |
|---|---|
| Organização <i>horizontal</i> . | Organização <i>vertical</i> |
| Compara-se à ordenação da <i>melodia</i> , e do <i>ritmo</i> da teoria musical. | Compara-se à ordenação da <i>harmonia</i> , como entendida da teoria musical. Simultaneidade de notas que formam o som. |
| O <i>texto dramático</i> é horizontal por natureza, visto que se trata de literatura. Organiza-se especialmente de maneira sucessiva. | A <i>escritura cênica</i> é vertical por natureza, visto que se trata de inúmeros códigos: visuais, sonoros, justapostos. Organiza-se especialmente de maneira simultânea. |
| Decorre durante determinado <i>tempo</i> , de modo <i>sucessivo</i> . | Também decorre durante determinado <i>tempo</i> , mas apesar da <i>sucessividade</i> , estabelece uma relação com o <i>espaço</i> através da justaposição de elementos (no caso do teatro: luz, som, cenografia, texto, figurino, maquiagem, etc.). |
| <i>Concatenação</i> , uma informação aparece depois da outra. | <i>Simultaneidade</i> , uma informação justaposta e ao mesmo tempo em que a outra, apesar de também poder ter sucessividade. |

Tanto o princípio da edição quanto o princípio da montagem são ferramentas que didatizam, numa acepção educacional, o material expressivo criado na última etapa do bloco dionisíaco. Ou seja, são ferramentas que organizam o saber expressivo para ser visto.

Etapa 4 – Manutenção e Reajustes da Criação.

Não preciso me delongar na descrição desta etapa de criação. Ela está presente em qualquer processo de criação da cena. É o momento que, no mais das vezes, pela escassez de tempo dedicado a tal feito, já que geralmente a criação do espetáculo se estende aos últimos dias antes da estréia, o momento em que os artistas fazem os últimos reajustes antes de o espetáculo teatral ir ao encontro do público.

Apesar do pouco tempo, em geral, destinado a essa etapa (o que considero grave), ela é de fundamental importância para que o espetáculo levado ao público seja uma obra madura e dotada de domínio integral dos artistas sobre a sua execução.

A Guisa de Conclusão.

Para encerrar o capítulo, faço algumas considerações que julgo importantes para o entendimento do procedimento criativo descrito, a *dramaturgia da sala de ensaio*.

Pode-se perceber, ao longo da descrição do procedimento, que ele caminha de uma configuração na qual os artistas envolvidos fazem o trânsito, durante o percurso inventivo e investigativo, da função comum de criadores, para as funções diferenciadas e específicas de cada área. Na primeira etapa, no bloco de vocação dionisíaca, todos são plenos investigadores, propositores, criadores. Na segunda etapa de criação, quando do levantamento de material cênico-expressivo esses criadores, transitam da função comum de criadores para uma função intermediária, que é mista, tanto desempenham o papel comum de propositores, quanto começam a se estabelecer na manutenção de suas funções artísticas específicas (cenógrafo, dramaturgo, ator, figurinista). Na etapa posterior, quando da edição e montagem, esta manutenção das funções fica ainda mais evidente. Cada função é evocada para editar e promover a síntese das proposições de sua área. Na última etapa, então, as funções se afirmam completamente como campos específicos de atuação.

Reitero que, apesar da descrição da *dramaturgia da sala de ensaio* parecer uma prática com um encadeamento lógico dos passos que são dados, ela não pode ser tomada como receituário de fórmulas. A criação nunca perde sua propriedade *labiríntica*, sua propriedade

de veredas que se bifurcam. E os procedimentos, as etapas de criação, que pareceram tão estanques na descrição que realizei, na prática, podem se misturar, e é natural que isto aconteça. Até porque, a produtividade não é uma variável que se possa manipular absolutamente, ela depende de uma série de outros fatores, e também é natural que o coletivo nem sempre produza como planejado, ou como se espera, portanto é um exercício de paciência, doçura e cautela para tentar suplantar as tensões provocadas pelo processo e manter a sensibilidade operando. É preciso perceber a própria especificidade da arte teatral como área de geração de saber em coletivo. Diferente do poeta, por exemplo, que elege seus momentos de inspiração e criação, os artistas cênicos têm horários a cumprir – o horário do ensaio, do encontro. Ele não pode sacrificar todo o coletivo em função de uma indisposição. Equalizar as flutuações do gênio criativo é outro desafio. O artista de teatro há que ter grande disciplina para manipular e controlar meios de provocar sua situação de poesia, de inventividade, para produzir sensivelmente na sala de ensaio junto aos demais. Não há fórmulas. Cada coletivo, ao gerir uma criação em coletivo encontrará, pela própria constituição do grupo inclusive, determinados entraves e determinadas facilidades. Cada processo é particular. Minha reflexão sobre a *dramaturgia da sala de ensaio* tem por fundamento ampliar o horizonte de possibilidades, ao analisar as particularidades dos processos do grupo que faço parte e sistematizá-las. Nas palavras de Adélia Nicolete:

(...) é importante lembrar que não há, nem nunca houve, um padrão a ser seguido no que se refere à criação coletiva ou ao processo colaborativo. Em relação a este último (...) cada equipe desenvolve seu próprio método de trabalho e as pesquisas sobre o processo avançam em número e qualidade.
(NICOLETE, 2002, p. 324)

Encerro este capítulo com uma citação de Antônio Araújo sobre a complexidade e a sensibilidade que processos de criação em grupo demandam. Segue:

O processo teatral [em] coletivo não é, necessariamente, um campo pacífico e organizado. Ele é marcado por assimetrias, irrupções, transbordamentos propositivos, conflitos e instabilidades. A encenação *in progress* vive, então, o paradoxo de querer controlar esse sistema dinâmico e, ao mesmo tempo, de ter pouco controle sobre ele. Na verdade, trata-se de uma resultante em constante estado de tensão, em que as cristalizações e dissipações cênicas são forjadas através de contínuas lutas e negociações. Por ser uma obra “em obras”, ela relativiza a todo tempo a sua conformação, interroga-se constantemente sobre a sua materialidade, resultando uma encenação em contínuo confronto com o seu estatuto de precariedade.
(SILVA, 2008, sem número de página)

TERCEIRO CAPÍTULO

Grupo Finos Trapos e suas Matrizes de Encenação

O teatro popular brasileiro – e o teatro erudito que começa a surgir ligado a ele – entronca numa nobiliarquia: a mesma que, na realidade, marca nosso povo, ao mesmo tempo fidalgo e popular, tradicional e peculiar, mediterrâneo e “exótico”, religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas, uma harmonia de contrários que pode exaltá-lo, do simplesmente risível ao mais profundo cômico e humorístico, e do simplesmente dramático às fontes de violência do ritmo trágico.
(SUASSUNA, 2000, p. 105)

1. FINOS TRAJOS. UMA MEMÓRIA EM ABERTO.

A Guisa de Introdução.

No primeiro capítulo o escopo de minha sistematização teve como eixo fundamental discutir e delinear as noções do que vem sendo chamado, desde a década de 1990, de *teatro de grupo*, estabelecendo sua caracterização e suas implicações na criação da cena contemporânea brasileira. No segundo capítulo tratei acerca de um procedimento criativo com o qual, os coletivos de teatro nacionais, de maneira recorrente, têm lançado mão para compor seus repertórios de espetáculo, o *processo colaborativo de criação*. Ainda neste segundo capítulo sistematizei um modo particular de gerir a criação colaborativa, com o qual lido, como encenador no *Grupo Finos Trajos*, abordagem metodológica que nomeei de *dramaturgia da sala de ensaio*. O objetivo fundamental deste terceiro capítulo é, portanto, introduzir e contextualizar a trajetória de formação do Grupo Finos Trajos, desde a sua formação até a composição de seu repertório, para, em seguida, no quarto capítulo, relatar e analisar a experiência prática da aplicação dessa abordagem metodológica, dessa espécie de sistema de criação, ora descrita no capítulo anterior: a *dramaturgia da sala de ensaio*.

Antes de engendrar a análise da criação do quinto espetáculo de repertório da Finos, “*Gennésius... Histrionica Epopéia em Flor*”, que é também resultado da presente pesquisa no mestrado, faço, neste terceiro capítulo, uma breve introdução, mapeando a historiografia do Grupo Finos Trajos, com vistas a contextualizar sua trajetória e circunscrever o surgimento da criação de “*Gennésius...*” no conjunto das obras espetaculares do coletivo. Para tanto, elenco os fatos importantes, treinamentos, modos de operar, composição de repertório, produção espetacular e cotidiano de trabalho da Finos.

Confesso haver certa estranheza em me debruçar sobre a historiografia do grupo do qual faço parte, principalmente e, inclusive, pelo fato de que esta é uma narrativa que está em aberto, posto que o grupo permanece, ainda hoje, em plena atividade. Portanto, não se trata de uma historiografia no sentido estrito do termo, senão de um memorial do coletivo, o que implica noutra dificuldade: uma narrativa memorial, como esta que seguirá, lineariza um caminho, um percurso, uma trajetividade que, não é, de modo algum, linear. A criação, como dito, aproxima-se muito mais da imagem de um labirinto, cheio de bifurcações e reentrâncias.

Em cada parágrafo que aqui redigi, há um mundo de memórias, que minha edição, como pesquisador, suprimiu, e que em minha escrita acadêmica não registrei, o que é preciso considerar. Para tanto, também estabeleci, para compor a escrita deste terceiro capítulo, uma

espécie de jogo, de convenção, com o fim último de fazer com que o texto apresente uma propriedade um tanto mais distanciada.

Como modo de manipular certo distanciamento no discurso, as páginas que seguem demonstram um exercício de, neste texto, que a mim me soa tão pessoal, brincar com um efeito de “estranhamento”, como diria Brecht. Tratarei o Grupo Finos Trapos, sempre em terceira pessoa e sempre tratarei os membros do grupo, meus ternos parceiros, por seu nome completo.

De mais a mais, é possível perceber que em vários momentos a máscara não se mantém, e o jogo é desvelado, pois o distanciamento, que me proponho fazer, não se sustém, fazendo escapar, no texto, alguns trechos de narrativas absolutamente líricas. Mas devo adiantar que me permiti que a aproximação acontecesse em certas circunstâncias, avaliando que, nestes momentos de paixão, o texto acaba por re-dimensionar a experiência, deixando o relato mais sensível, humano, enunciando idéias, pensamentos que a aridez do texto acadêmico não consegue proferir. Mesmo porque a própria pesquisa em artes cênicas tem, cada vez mais, procurado assumir seus estudos de caso e suas particularidades, abrindo espaço para a auto-etnografia, por exemplo, narrativas reflexivas que incorporam ativamente o ser do pesquisador, e que é de natureza pessoal, sensível, e intransferível.

Portanto, feita a breve introdução, sigo adiante na descrição memorial do Grupo Finos Trapos.

1.1 MEMORIAL DESCRITIVO – FORMAÇÃO E TRAJETO DO GRUPO FINOS TRAJOS.

Fundação.

O Grupo Finos Trajos teve seu primeiro encontro no dia 04 de junho de 2003.

O ano de 2003 marca o ingresso de quatro membros fundadores do grupo no curso de Licenciatura em Teatro, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA): Daisy Andrade, Danielle Rosa, Yoshi Aguiar e eu. No ano anterior, 2002, Polis Nunes, também membro do coletivo desde a sua fundação, já havia ingressado no mesmo curso. Francisco André ingressaria na ETUFBA, e no grupo, um ano depois, em 2004. Os seis membros, ora citados, emigraram da cidade de Vitória da Conquista, onde, mesmo antes da fundação oficial do Grupo Finos Trajos, já trabalhavam juntos em alguns projetos teatrais, desde 1998. Mais tarde, em 2006, Ricardo Fraga torna-se mais um *fino-trapiano*, seguido por Frank Magalhães, 2008, e Shirley Ferreira, 2009, constituindo, assim, a atual formação do coletivo. Outros artistas passaram pela Finos – como costuma ser tratado o grupo por seus membros, que, insistem em nomear o coletivo como feminino, ao invés de “o” Finos (o grupo). Os artistas que passaram pelo grupo, como borboletas enamoradas por um jardim, foram muitos, e por motivos diversos não permaneceram, a saber: Anderson Rodrigues, Fabianno Tim, Fabiana Araújo, Luís Oliveira Oliveira e Milena Flick.

Os colaboradores da Finos são inúmeros: músicos, atores, diretores de teatro, figurinistas, todos amigos. Laços de amizade, aliás, cimentam os artistas nos ritos de trabalho do teatro de grupo, como discuti no primeiro capítulo, e a afinidade tornou-se condição *sine-qua-non* para o percurso da Finos nesses mais de seis anos de atividades. Seis anos de trabalho que têm como esteios a afetividade, a sensibilidade, a intimidade e a doçura, embora não sejam poucos os momentos de instabilidade, de rugas, de imposição da inquietação individual ao coletivo, e de mágoas provocadas por adversas e diversas situações. É o senso dionisíaco de paixão que dá suporte para a coletividade, o que acaba por aproximar a convivência no coletivo do que seria um relacionamento conjugal: mesmos interesses, acordos mútuos, afetividade, e estatuto de convívio.

Vitória da Conquista, no sudoeste da Bahia, onde o grupo se origina, é uma cidade que tem como tradição, em seu teatro, a atividade de grupos, de companhias e de grêmios dramáticos. No fim do séc. XIX e início do séc. XX, segundo o historiador Aníbal Vianna (1982), surgem na cidade as primeiras agremiações que têm por objetivo movimentar a

criação teatral da localidade. São diversos os grupos que movimentaram a cena teatral desde a década de 1910 até a década de 1980, na Conquista do século XX: Grêmio Dramático Ruy Barbosa (1918), Grêmio Dramático União (1919), Grêmio Dramático Arthur Azevedo (sem registro de ano de fundação), Grêmio Dramático Castro Alves (1919), Grupo Avante Época (1972), dentre outros.

A história do Grupo Finos Trapos, no entanto, pode ser atrelada a uma experiência particular de teatro de grupo em Vitória da Conquista. Na década de 1990, a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) criou grupos de arte em regime de extensão. Eram grupos que funcionavam como cursos livres, em diversas linguagens: teatro, dança, capoeira, e canto-coral. O Grupo de Teatro da UESB, como era conhecido na cidade, funcionava em regime de teatro de grupo, apesar de estar atrelado a uma instituição pública. Este grupo foi responsável pelo intenso movimento teatral de sua época, e mais, pela iniciação artística de diversos atores e artistas cênicos da região. Todos os membros da Finos, que são de Vitória da Conquista, por exemplo, tiveram o referido grupo como primeira experiência de formação. Os grupos de arte foram extintos pela UESB em 2002. O antigo Grupo de Teatro da UESB é o atual Grupo Caçuá de Teatro, sob direção de Marcelo Benigno.

Com o intento de permanecer com o formato de criação em teatro de grupo, e com o desejo de forjar um ambiente paralelo à graduação em que fosse possível exercitar a livre criação, é que o Grupo Finos Trapos foi fundado pelos membros já descritos.

Com o tempo, ao compor seu repertório, ao desenvolver suas atividades paralelas à produção espetacular, ao manter-se coeso mediante um corpo estável de artistas, a Finos Trapos se ajustou às demandas e inquietações de seus membros que acabaram por perceber modos de gestão que mais se adequassem aos seus anseios coletivos. Hoje o grupo funciona como uma espécie de cooperativa, divisas de lucros e despesas. As questões administrativas são todas solucionadas coletivamente. Cada membro tem igual espaço de voz e voto na administração do coletivo, administração esta conseguida à custa de uma rigorosa distribuição de tarefas e atribuições. Uma estrutura de funcionamento que é resultado do sistêmico trabalho coletivo, e da persistência às condições tão adversas que são da natureza própria do fazer teatral na Bahia contemporânea.

Trajetória.

O nome do grupo surgiu de uma inspiração barroca. Sugerimos, Polis Nunes e eu, que *Trapos e Farrapos*, fosse o nome de batismo do coletivo que ora se formava em 2003.

Inspirado nas discussões e debates sobre o *barroco rococó brasileiro*, que o grupo realizava acerca das noções de hipérbole, maniqueísmo, antítese e paradoxo, com vistas a uma possível primeira montagem, Yoshi Aguiar sugeriu que o nome do coletivo fosse o sonoro e dicotômico “Fino Trapo”. Singular por plural, o batismo se deu com *Finos Trapos*.



Imagem 1: Foto de Igor Andrade. Ensaio de “O Cárcere”, em 2003, no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, Sala Anexo I, em Vitória da Conquista, Bahia. Em primeiro plano Daisy Andrade, em segundo plano a partir da esquerda: Roberto de Abreu, Yoshi Aguiar, Fabiana Araújo e Polis Nunes.

O primeiro trabalho espetacular do grupo seria [pois não chegou a ser concluído] a montagem de dois cordéis: “*O Caçador de Bruxas*” – escrito por Yoshi; e “*Rosário e os Surubins*” – escrito por mim, ambos com matriz nas tradições populares de Vitória da Conquista. A Finos chegou a esboçar alguns ensaios. Entretanto, o primeiro resultado cênico do grupo, de fato, foi um conjunto de cenas curtas, com exibição num sarau – *Assim se Improvisa* – em Vitória da Conquista, em 2003. O resultado cênico tinha como título “*O Cárcere*”, e seu universo poético era absolutamente diverso daquele das primeiras discussões sobre matrizes folclóricas de tradição e matriz barroca; ou seja, surgira um discurso urbano inesperado, talvez, como um reflexo da migração para a capital baiana, que todos os artistas/membros do grupo acabavam de fazer. “*O Cárcere*” acabou por transfigurar completamente o caminho que o a Finos havia elegido preliminarmente para uma experimentação teatral, e se caracterizava por inspirações violentas, cidadinas, e noturnas em torno da solidão.

No retorno a Salvador após a mostra deste primeiro resultado em Vitória da Conquista, a Finos decidiu por continuar pesquisando o universo urbano e suas relações sociais de poder

para transformar “*O Cárcere*”, que era apenas um conjunto de pequenas cenas, no primeiro espetáculo do grupo. Esse esforço resultou mais tarde no espetáculo “*Sussurros*”, 2004. Na sala de ensaio, a Finos dera partida ao trabalho de compor o seu repertório espetacular.

1.2 FINO REPERTÓRIO – MEMÓRIAS ESPETACULARES.

O repertório da Finos Trapos foi sempre composto em paralelo às diversas atividades que o grupo desenvolvia: oficinas, treinamentos, leituras dramáticas, etc. Apesar da produção espetacular não ser o fim último da existência dos grupos de teatro, como já discutido no primeiro capítulo, o repertório de um coletivo estável torna-se, sem dúvida, a expressão da trajetória de um grupo e de suas demandas artísticas sensíveis. Por isso, realizo adiante a descrição sumária dos espetáculos que compõem o que o grupo nomeia de *Fino Repertório*⁴⁴, que é o conjunto de espetáculos produzidos pelo coletivo em seis anos de trabalho expressivo e pesquisa. Em todos esses trabalhos desempenhei a função de encenador, além de acumular outras funções (produção, direção musical, escritura dramática, desenho de luz – atuando até mesmo como intérprete em alguns casos e circunstâncias específicas).

A descrição do repertório me permitirá, mais além, adensar e verticalizar a análise da composição de “*Gennesius...*”, onde discorro sobre a análise do processo de criação com a aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio*.

Sussurros... – primeiro espetáculo de repertório, 2004.

Em janeiro de 2004, dá-se início à criação da montagem do primeiro espetáculo de repertório da Finos Trapos. O grupo opta por dar segmento às qualidades de sensações de solidão e urbanidade conseguidas com “*O Cárcere*”. Passa, então, a investigar histórias de vida que tivessem ligação com o conceito de solidão. A proposta inicial foi a de que cada ator trouxesse notícias de jornais para a sala de ensaio. A partir deste estímulo, o coletivo colheu os argumentos que seriam usados no espetáculo.

O treinamento para “*Sussurros...*”, sua rotina de trabalho, envolvia exercícios psicofísicos de pré-expressividade e momentos de livre criação em improvisações corporais, com elaboração de ações físicas e partituras que deram origem à corporeidade expressa no espetáculo.

⁴⁴ O “Fino Repertório” fora contemplado com o edital Jurema Penna 2008, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, para realizar temporada de circulação pelo interior do estado.

Ao fim de um processo de criação relativamente curto, de pouco mais de três meses, a Finos estreou o seu primeiro espetáculo, em março de 2004, no Cabaré dos Novos, no Teatro Vila Velha, em Salvador, através do projeto “*O Que Cabe Nesse Palco?*”.



Imagem 2: Foto de Marco Antônio. Temporada de “Sussurros...”, em 2004, no Teatro Carlos Jehovah, em Vitória da Conquista, Bahia. Da esquerda: Polís Nunes, Daisy Andrade, Anderson Rodrigues, Fabiana Araújo, e Yoshi Aguiar.

No formato final verificava-se um espetáculo com grande apelo físico. Uma obra que narrava cinco histórias, de cinco personagens, que eram contadas, de maneira paralela, por cinco atores. Cada ator protagonizava uma das histórias. Participaram deste espetáculo Anderson Rodrigues e Fabiana Araújo, que passaram pelo grupo, ambos com saída em 2005.

Antes mesmo da Finos ter tido aproximação com a literatura especializada sobre processos colaborativos de criação, já vinha imprimindo, na composição de seus espetáculos, um modo de composição da autoria da cena pautado na colaboração. Aliás, mesmo antes da Finos, minhas experiências como encenador haviam sido inspiradas sobre os procedimentos de criação em coletivo, convidando sempre todos os artistas envolvidos nos diversos processos que vivenciei, como encenador, a compor o espetáculo a mais de duas mãos. Os atores traziam suas propostas de personagem e argumento que eram testadas, modificadas, refeitas, através de improvisação, para, por fim, dar origem à criação espetacular propriamente dita. Muito embora as etapas de criação, como descrevi sobre a *dramaturgia da sala de ensaio*, não estivessem desenvolvidas de maneira clara, nos processos de composição em que atuei como encenador, percebo que sempre tive, ainda que de maneira intuitiva, o desejo de conceber a obra cênica em conjunto.

“*Sussurros...*” já esboçava no grupo um modo de trabalho em colaboração que foi se clarificando à medida que se experimentou a criação dos diferentes espetáculos de repertório. No processo de criação desse espetáculo o fator aglutinador *colaborativo* começou a ser vivenciado, ainda com muita insegurança, sem uma definição exata do modo como o processo poderia ser administrado. Os atores participaram da criação desde o levantamento de referências diversas, como as matérias jornalísticas, até a composição de marcações e criação de partituras físicas.

Para a realização de “*Sussurros...*”, Polis Nunes, estreante como produtora na época, conseguiu uma ajuda de custo com o apoio da Petrobras. Foi a primeira investida em produção do grupo. Com o financiamento conseguido foi possível realizar os gastos mínimos do espetáculo com figurino, cenário, adereços, etc.

“*Sussurros...*” marca a assunção da Finos como grupo com sede em duas cidades: Salvador, onde há a primeira exibição do espetáculo, e Vitória da Conquista, onde o espetáculo começou a ser composto e onde a Finos realizou uma temporada, ainda em 2004, no Teatro Municipal Carlos Jehovah.

A Fundação Cultural do estado da Bahia (FUNCEB), em 2006, contemplou “*Sussurros...*” com um prêmio de circulação. No Festival Ipitanga de Teatro, também em 2006, em Lauro de Freitas, o espetáculo recebeu três indicações, sendo contemplado com o prêmio de Melhor Cenário e Melhor Direção.

Este foi o espetáculo que mais teve configurações diferenciadas de elenco⁴⁵. Isso se deve ao fato do grupo, neste período, ainda estar se firmando como elenco estável.

Depois de compor o primeiro espetáculo, a Finos resolveu retornar ao projeto inicial, realizando um mergulho nas manifestações tradicionais do Nordeste brasileiro, mais propriamente da Bahia, notadamente do sudoeste da Bahia.

Sagrada Folia – segundo espetáculo de repertório, retorno à matriz de tradição, 2005.

O ano de 2005, figura, para a Finos Trapos, como o momento em que o grupo começa a organizar a produção de maneira sistematizada, buscando um mínimo de sustentabilidade e de manutenção administrativa e financeira, na realidade teatral que tem a Bahia, com tão

⁴⁵ Primeiro elenco: Daisy Andrade, Fabiana Araújo, Luís Oliveira Oliveira, Polis Nunes, Yoshi Aguiar. Segundo Elenco: Anderson Rodrigues, Daisy Andrade, Fabiana Araújo, Polis Nunes e Yoshi Aguiar. Terceiro Elenco: Daisy Andrade, Danielle Rosa, Polis Nunes, Roberto de Abreu e Yoshi Aguiar.

parcos investimentos no teatro local. O crescimento advinha do amadurecimento do modo de trabalho que se traduzia por um maior rigor com o planejamento de produção e com a administração do coletivo. O espetáculo “*Sagrada Folia*” é expressão desta fase. O projeto do espetáculo fora aprovado pela FUNCEB, Prêmio a Montagens de Pequeno Porte, e, em outubro do ano de 2005, após sete meses de ensaio, a Finos estreou, no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista, seu segundo espetáculo de repertório.

Esse segundo espetáculo marca o retorno às matrizes de tradição popular como motivação para a composição cênica, uma linha de projeto que havia sido suspensa para a composição de “*Sussurros...*” devido a demandas naturais de criação dos artistas do grupo. Como matriz de investigação, a Finos procurava distanciar-se a passos largos do trabalho calcado no urbano e retomar seu projeto primeiro. A proposta consistiu em montar um espetáculo de rua com os dois cordéis – como já dito: “*O Caçador de Bruxas*” e “*Rosário e os Surubins*”. O espetáculo seria composto por dois cortejos musicais, um no prólogo, que antecederia a representação dos cordéis, e um no êxodo.

A Finos começou o processo de criação com uma série de treinamentos e levantamento de referências. Foram ministradas oficinas por membros do grupo e por convidados, que tinham como temas: cantos de trabalho, incelenças, chulas, coco, cavalo marinho, frevo, reisado. O levantamento de referências por sua vez foi abundante, diverso e rico: referências em áudio-visual; referências literárias, como Aníbal Vianna, Mozart Tanajura, Câmara Cascudo, Nelson de Araújo e Ariano Suassuna; a recolha de um conjunto de canções de domínio público (reisados, ladainhas, sambas, chulas, novenas e ofícios) e de compositores nordestinos (como Luiz Gonzaga, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Moraes Moreira, Xangai, Elomar, Evandro Correia, Vital Farias, Dominginhos, Caetano Veloso, Gilberto Gil).



Imagem 3: Foto de Marco Antônio. Temporada de “Sagrada Folia” em 2005, no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista, Bahia. Na foto Yoshi Aguiar e Daisy Andrade.

O processo de criação de “*Folia*”, mais uma vez colaborativo, resultou num espetáculo que traduz um sertão festivo, idílico, paradisíaco, fantasioso, barroco. Um sertão-folia, com direito às hipérboles e antíteses do barroco rococó brasileiro, aos coloridos mineiros, também próprios da região sudoeste da Bahia, aos cantos em dó maior, máscaras, palhas, esteiras, xitas, xitões, repentis, cordéis, loas e toadas.

O núcleo de dramaturgia, como nomeado na época, formado por Yoshi Aguiar, Francisco André, e eu, usava das experiências em sala de ensaio como motivação para a criação da escritura dramática. O núcleo teve total liberdade de escrita, como núcleo independente da criação atorial, o que resultou num texto dramático que foi, sobretudo, muito mais expressivo e cuidadoso, se comparado com o texto dramático de “*Sussurros...*”.

O texto original foi composto e editado por esse núcleo de dramaturgia, e só foi entregue aos membros do grupo depois de finalizado. Procedimento, portanto, que escapa de algum modo à criação colaborativa plena em grupo, visto que o conteúdo ficcional do espetáculo antecipou-se à montagem cênica propriamente dita.

Nestes primeiros espetáculos da Finos, não havia ainda me dado conta do que seria, de modo geral, o processo colaborativo, e de que aquele procedimento criativo que a Finos realizava então em sala de ensaio podia inserir-se numa espécie de sistema que era utilizado por outros tantos grupos brasileiros, como modo de abrir o espaço para as demandas expressivas e de autoria dos artistas envolvidos.

Entretanto, na criação de “*Folia*”, percebo que, mesmo de modo intuitivo, o grupo já administrava os procedimentos de composição do espetáculo com atividades muito próximas

das etapas e atividades que mais tarde eu batizaria de *dramaturgia da sala de ensaio*. Na fase de levantamento de referências, por exemplo, a Finos chegou a uma produção tão grande, que ficou difícil editar tanto material sensível e expressivo para compor o espetáculo com força de síntese. Dificuldade expressa num espetáculo confuso e com grande exagero de recursos, que só foram atenuados à medida que, entrando o espetáculo em cartaz em novas temporadas, eu, como encenador, passei a re-configurar o mesmo, estabelecendo modificações consideráveis na encenação e no texto dramático. A abundância de material levantado deu vazão, mais tarde, à idéia de aproveitar-se tal levantamento na composição de um novo espetáculo, que ampliasse a discussão de “*Folia*”. Nasceu então, em 2006, a idéia de compor “*Sagrada Partida*”, que só seria concretizado, depois de feita a estréia oficial do “*Auto da Gamela*”.

“*Folia*” enfim, narra a saga de uma comunidade sertaneja em retirância que, depois de andar 40 anos pelos sertões em busca de uma terra prometida, interrompe a caminhada e se interroga sobre seguir caminho ou desistir da danosa jornada. Tudo isto num ambiente colorido e festivo.

Este segundo espetáculo de repertório do grupo foi o que mais representou o coletivo fora da Bahia: Festival de Cenas Curtas do Galpão, em Belo Horizonte, Minas Gerais; Festival de Teatro, em Pindamonhangaba, São Paulo; Festival Nordeste de Teatro, em Guaramiranga, Ceará. Foram também inúmeros os prêmios: prêmio de Circulação FUNCEB, 2005; Prêmio Banco do Nordeste do Brasil de Cultura; sete prêmios obtidos no Festival Ipitanga de Teatro, em 2006, dentre os quais o de Melhor Espetáculo, Melhor Direção, e Melhor Atriz.

Auto da Gamela – terceiro espetáculo de repertório, 2007.

Há muito, eu havia lido o “*Auto da Gamela*”. A obra, de Ezechias Araújo Lima e Carlos Jehovah, foi publicada em 1980 pela editora José Olympio, com prefácio de Rachel de Queiroz. Embora o processo de criação do “*Auto*”, na Finos, seja anterior ao processo de montagem de “*Sagrada Partida*”, quarto espetáculo de repertório, sua estréia oficial se deu apenas em junho de 2007, no palco principal do Teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia, e, portanto, após a estréia de “*Partida*”.

Por ocasião da assembléia anual 2006 da Crediconquista⁴⁶, em Vitória da Conquista, Esehias Araújo Lima, amigo e entusiasta do trabalho da Finos, co-autor de “*Gamela*”, me fez o convite para dirigir uma adaptação dessa narrativa para teatro que ele próprio havia escrito. Pedi licença ao amigo para estender este convite ao Grupo Finos Trapos. Selado o acordo, a Finos entrou em processo de criação no início de 2006.

Foram duas mostras antes da estréia oficial: março de 2006, em Vitória da Conquista, no evento da Crediconquista; e novembro de 2006, em Salvador, num evento organizado pela Cooperativa Baiana de Teatro. No fim de 2006 o espetáculo foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, através da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Ministério da Cultura, Governo Federal. Após 18 meses de trabalho o “*Auto da Gamela*” estreou oficialmente, em junho de 2007.



Imagem 4: Foto de Márcio Lima. Mostra do espetáculo no evento da Cooperativa Baiana de Teatro, em 2006, no Teatro Xisto Bahia, Salvador, Bahia. A partir da esquerda: Danielle Rosa, Polis Nunes, Daisy Andrade, Yoshi Aguiar e Francisco André.

Com o “*Auto*”, era a primeira vez que a Finos compunha um espetáculo com um texto dramático absolutamente alheio ao trabalho em processo no interior do grupo. Entretanto o que poderia ter se tornado um procedimento criativo convencional, acabou por dar vazão a um procedimento de invenção cênica no qual a encenação foi pensada colaborativamente por todos os artistas envolvidos. A experiência em “*Gamela*” foi profícua, tendo rendido diversos prêmios ao grupo e se tornado seu cartão de visitas. De todo modo, para adequar a montagem

⁴⁶ A Crediconquista é uma cooperativa de crédito mútuo de empresas de comércio têxtil que fomenta, no município de Vitória da Conquista, o teatro local promovendo performances teatrais em seus eventos como parte de suas assembléias coletivas de prestação de contas e eleição de corpo administrativo.

às necessidades expressivas dos artistas do grupo, alterações diversas na escritura dramática foram feitas, recriando, inclusive, elementos no argumento do espetáculo que são completamente autorais e estranhos tanto ao texto original dos autores conterrâneos, quanto à adaptação de Ezechias Araújo Lima.

Originalmente, o texto do “*Auto da Gamela*” é resultado de uma pesquisa etnográfica de seus autores, e trata da lastimosa e tenra vida do menino Francisco, criança sertaneja que morre de fome antes de completar um ano de vida. Na adaptação feita pelo Grupo Finos Trapos vê-se um resultado cênico com dois distintos planos narrativos justapostos que reconfiguram todo o argumento original, e que é uma criação autoral do grupo. A reconfiguração do texto foi pautada num esquema metateatral, de peça dentro da peça, em suma, de metalinguagem: uma troupe de saltimbancos nordestinos chega a um vilarejo sertanês para encenar um dramalhão que conta a odisséia de vida e morte do menino Francisco, ou seja, o “*Auto da Gamela*”. Assim, a Finos promoveu uma re-escritura da obra original de Lima e Jehovah.

No “*Auto da Gamela*” recriado pela Finos, o sertão é representado num entre lugar, num intervalo entre o sertão festivo, como no espetáculo “*Folia*”, e o sertão trágico, como no espetáculo “*Partida*”, flexão que é potencializada e justificada com o uso de elementos metalingüísticos na encenação. Foi a primeira vez que o grupo se interessou, com rigor, pelo meta-recurso teatral como modo de construção poética, o que reverberará, mais tarde, na opção de criação do quinto espetáculo de repertório, que se constitui o objeto central da presente dissertação.

Desde a estréia, o “*Auto*” passou por modificações diversas: elenco com seis atores, elenco com cinco atores, música ao vivo, música em *playback*, figurinos novos, reconfiguração de espaço cênico, cortes de cena, composição de cenas novas. O “*Auto*” para a Finos Trapos constituiu a expressão máxima em termos de edição que o teatro de grupo permite realizar em espetáculos de repertório⁴⁷. O espetáculo viajou pelo interior da Bahia e foi ganhador de diversos prêmios. Entre os inúmeros prêmios e editais que “*Gamela*” recebeu é possível destacar: Prêmio Myriam Muniz de Teatro, FUNARTE, 2006; Prêmio Carlos Petrovich, FUNCEB, 2007; Prêmio Quintas do Teatro, FUNCEB, 2008; 04 Indicações ao Prêmio Braskem de Teatro, 2007; Prêmio Braskem de Melhor Direção, 2007.

Sagrada Partida – quarto espetáculo de repertório, 2007.

⁴⁷ Aqui caberia a noção de *work in progress*, que para este estudo entretanto não se constitui como foco de interesse de minha abordagem.

“*Sagrada Partida*” é uma fábula rural sobre a liberdade. Homem, Mulher e Menino, sem rosto e sem nome, assistem, pelo batente da janela, todo o seu povoado sertanejo ser abandonado. Instaure-se a contenda entre ficar e partir.

“*Sagrada Partida*” foi o quarto espetáculo de repertório da Finos Trapos e instaura no grupo um desejo de montar uma trilogia, aproveitando o espetáculo “*Sagrada Folia*” e uma terceira criação a realizar para completar o conjunto que o grupo nomearia de “*Sagrada Sina*”. De algum modo, essa trilogia foi realmente realizada. Aliam-se, nesta ordem, “*Sagrada Partida*” (2007), “*Sagrada Folia*” (2005) e “*Auto da Gamela*” (2007), de modo que fica possível perceber a trajetória de um povo sertanês que realiza uma jornada desde a saída e o abandono da terra-mãe – “*Partida*” – passando pela dúvida entre caminhar para uma terra prometida que nunca chega e interromper a jornada – “*Folia*” – até a expressão da transformação do povoado em brincantes, em uma trupe dramática – “*Gamela*”. Embora o último espetáculo da trilogia não tenha sido planejado para ser o “*Auto*”, e apesar da ordem cronológica das montagens não corresponder à ordem que dá significado e sentido ao conjunto tríplice, é possível perceber, claramente, uma força triádica nesse esquema de agrupamento dos espetáculos mais recentes do repertório.

O processo de criação de “*Partida*” foi o mais recente vivenciado pela Finos Trapos, embora, como dito, tenha sido o penúltimo espetáculo a estrear oficialmente. Com o financiamento da Caixa Econômica Federal, o espetáculo estreou em março de 2007, no Espaço Cultural da Caixa, em Salvador, sob a produção do Dimenti, grupo de teatro parceiro da Finos. A coordenação de produção de “*Partida*” foi feita por Ellen Mello e Fábio Osório Monteiro, membros da produtora do Dimenti.

A proposta inicial era a de criar um espetáculo que fora provocado pelo levantamento de material em “*Sagrada Folia*”, como dito, e utilizar as referências que não foram aproveitadas na edição do segundo espetáculo. A Finos foi para a sala de ensaio fundamentada num argumento prévio, criado coletivamente, que narrava a saga de uma família sertaneja que, com a miséria catíngueira da seca, sofria as agruras da contenda entre ficar em seu vilarejo, já desértico pelas arribações de seu povo, ou partir e tentar outra vida. Este argumento acabava por constituir a história que antecedia o enredo de “*Folia*” que já expunha a trajetória de retirância de uma comunidade sertânica.



Imagem 5: Foto de Jamille Nogueira. Temporada de “Sagrada Partida”, em 2007, no Espaço Cultural da Caixa, em Salvador, Bahia. Na foto: Francisco André e Polis Nunes.

O espetáculo terminou por se amparar em três romances que tratam de temas similares ao argumento criado pelo grupo e que pertencem ao movimento regionalista da literatura nordestina, movimento que, sumariamente, estende-se desde a publicação de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928, até 1945 com o advento das tendências pós-modernas, tendo revelado inúmeros autores do mais alto escalão da literatura no Brasil, tais como: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, entre outros. As obras eleitas para inspirar “*Sagrada Partida*”, por motivos diversos, foram: “*O Quinze*” (1930), de Rachel de Queiroz – por apresentar uma densidade no discurso da presença feminina no contexto do patriarcado rural sertanejo, inspirando a composição da personagem *Mulher*; “*Meninos de Engenho*” (1932), de José Lins do Rego – pela caracterização do menino Carlinhos, que oferecia substancial material para a construção da personagem *Menino*; e “*Vidas Secas*” (1938), de Graciliano Ramos – como inspiração para a composição da figura *Homem*, baseada na personagem Fabiano do romance.

Esta montagem, dentre as quatro, tem a particularidade de se configurar como o exemplo de um processo colaborativo de criação melhor acabado, aplicado com maior rigor. Foi a partir da experiência de criação de “*Sagrada Partida*” que comecei, como pesquisador, a me interessar por sistematizar o que mais tarde eu nomearia de *dramaturgia da sala de ensaio*. Apesar do pouco tempo que foi disponibilizado à Finos para esta montagem, por conta das demandas de prazos do edital da Caixa Cultural, todas as etapas que exponho no capítulo dois, sobre *dramaturgia da sala de ensaio*, foram aplicadas com rigor. É neste processo de criação que eu, como pesquisador, comecei a ter contato com a literatura específica que dá

conta de investigar as noções de criação colaborativa, o que resultou num procedimento criativo mais acurado, com uma visão crítica e uma consciência metodológica da gestão do processo de criação mais precisas, cuidadosas.

A tranqüilidade com a qual a Finos Trapos geriu o processo de montagem de “*Partida*” – um modo de criação menos tenso, mais consciente de sua natureza, de suas dificuldades, de seus entraves e de suas etapas de elaboração – foi determinante para que, como pesquisador, eu me interessasse por investigar o tema ora exposto. “*Partida*”, de algum modo, traduz uma maturidade na seleção de material cênico, na delicadeza do discurso e na composição sutil das personagens.

O quarto espetáculo do repertório explora o sertão miserável, extremo oposto do sertão festivo expresso em “*Sagrada Folia*”. “*Partida*” tem como referencial o sertão trágico, morto, duro, cruel, humano e feliz. O sertão da gente simples, do café, do fogão a lenha, do boi morto, do estilingue, do calango, do forró-pé-de-serra, da fé maniqueísta, e do patriarcado rural.

Além do prêmio Caixa Cultural, o espetáculo “*Sagrada Partida*” foi indicado ao Prêmio Braskem de Melhor Atriz, pela sensível atuação de Polis Nunes como a *Mulher*.

1.3 MATRIZES DA TRADIÇÃO.

Como dito, foi a partir da experiência de criação de “*Sagrada Folia*” que o Grupo Finos Trapos pôde, enfim, levar adiante o desejo de traduzir para a cena suas pesquisas e aproximações com o universo da tradição popular nordestina, tendo como recorte as tradições do sudoeste do estado da Bahia, onde o grupo se originou.

Entretanto, antes de empreender um esforço no sentido de mapear a matriz de pesquisa com a qual o grupo lidou na composição de seus três espetáculos de repertório mais recentes, é preciso delimitar o modo pelo qual faço uso, e como entendo a expressão “matriz da tradição rural popular nordestina”. Eixo de inventividade que percebo como sendo balizador da criação cênica no Grupo Finos Trapos, a partir de uma observação tanto como encenador do repertório do mesmo, quanto como pesquisador deste corpus.

Com o termo *matriz* pretendo remeter à noção de fonte, de origem, de manancial, aos dados imateriais e conceituais dos quais o Grupo Finos Trapos se valeu para conceber suas traduções e texturas cênicas nos três espetáculos mais recentes. Trata-se do princípio primeiro, do reservatório motor originante que deu lastro e suporte para que os artistas do grupo trabalhassem seus imaginários com vistas à criação.

Quanto à *tradição*, trata-se de uma noção mais complexa e escorregadia. As discussões recentes de folcloristas e especialistas da antropologia das culturas populares e da sociologia têm demonstrado especial apreço em criticar o uso do termo. A tradição sempre foi vista, por estudiosos do saber popular, como uma das características fundamentais do fato folclórico. O caráter ambíguo do termo – que denota tanto a propriedade daquilo que é antigo, quanto a qualidade daquilo que é imutável – motivou, em congressos e simpósios sobre folclore, a profícua e febril polêmica sobre a utilização de tal conceito. Para citar a vice-presidente da *Comissão Nacional do Folclore*:

Foi a questão da tradicionalidade que provocou divergências entre os promulgadores [por ocasião da redação da *Carta do Folclore Brasileiro*, em 1951], divididos pela ambigüidade do termo. Para alguns, tradicional “é coisa do passado”, “sobrevivências”, o que excluiria do fato qualquer traço de atualidade (...) [quando, afinal,] (...) a idéia de tradição deve incorporar a dinâmica própria da vida social.
(FRADE, 2004, p. 54)

Cascudo, entretanto, encontra um modo outro de nomear a “tradição”, que me parece menos polêmico: *persistência*. O termo foi concebido baseado na compreensão de que “o fato folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua, cujo surgimento revela certa imprecisão cronológica, um espaço que dificulta a fixação no tempo.” (CASCUDO, 1984, p. 24).

A despeito da discussão acerca da taxonomia, das categorias e epistemologias implicadas no termo *tradição*, o que o Grupo Finos Trapos entendeu como sendo sua matriz de inspiração poética para a criação de “*Sagrada Folia*”, “*Sagrada Partia*” e “*Auto da Gamela*” foi a cultura de persistência popular e rural da região sudoeste da Bahia. Traços subjetivos materializados através dos costumes, das folganças, das crendices, das superstições, do cotidiano, dos cantos, dos bailados, da literatura e dos mitos de seu povo. Enfim, os saberes populares iletrados e rurais da região sudoeste do estado baiano.

O contato dos artistas do Grupo Finos Trapos com a capital baiana em 2003 parece ter sido determinante para colocar em pauta a identidade interiorana, disparando os anseios do grupo no seu trabalho sensível de criação espetacular a partir das matrizes de tradição do sudoeste da Bahia. A construção imagética e caricatural da Bahia festiva, litorânea, alegre, carnavalesca, da Bahia-verão tão vendida pela iniciativa do turismo soteropolitano, implica sobremaneira em sufocar uma outra Bahia, sertaneja, catingueira, Bahia da simplicidade do interior. Com a divulgação da Bahia, representada pela baiana de branco, da saia rodada, pela força mística do candomblé, pela tarde de Itapuã, pela imagem da preguiça impelida pelo sol

litorâneo do veraneio, uma outra Bahia é mitigada. A Bahia doce e terna do interior, a Bahia seca, esquelética, miserável, a Bahia vaqueira, cafeeira, agricultora, a Bahia rural, das incelenças, dos folguedos e manifestações populares, da fé messiânica e sebastianista, a Bahia que, em extensão, figura como uma geografia dilatadíssima que se estende das divisas com Pernambuco até às fronteiras com Minas Gerais, parece padecer sob a *publicização* e a *dizibilidade* da Bahia praieira e veranista.

A dimensão de alteridade, do estado plural, sofre com a preeminente caricatura litorânea.

As representações artísticas da identidade baiana litorânea, hegemônica, sem sombra de dúvidas, encontram-se salvaguardadas por uma série de iniciativas na própria cidade de Salvador. O Bando de Teatro Olodum, o Balé Folclórico da Bahia, o Axé Music e suas estrelas são testemunhos contemporâneos e materiais de uma série de récitas da Bahia soteropolitana e do litoral. E a outra Bahia? Em função desta necessidade de resgatar imagens à margem da representação dominante, a Finos Trapos realizou a escolha de fundamentar suas pesquisas referenciais para levantar dados (imagens, sonoridades, credices, costumes, filosofias, etc.) que dessem conta de gerar discursos na direção de uma representação baiana interiorana, sertaneja, mais próxima de outras noções da identidade - as do sertão nordestino e baiano.

É fato, no entanto, que outros tantos artistas já se dedicam ou se dedicaram a traduzir a Bahia interiorana. O conjunto das obras de artistas como Glauber Rocha, Elomar Figueira Melo, Xangai, para citar os mais conhecidos, foi para o Grupo Finos Trapos referências canônicas que reconduziram o grupo para outras tantas referências: Câmara Cascudo, Nelson de Araújo, Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Luiz Gonzaga, Movimento Armorial, Jackson do Pandeiro, entre tantas outras fontes secundárias que se tornaram motoras do trabalho artístico da Finos. Ou seja, por um nordeste mais ibérico que afro para contrabalançar a dizibilidade excessiva atribuída às matrizes africanas da cultura baiana. É esta uma opção da Finos: recuperar matrizes ibéricas baianas, comuns à cultura nordestina, de maneira geral.

Muito embora houvesse veemente importância do contato com o inventário de autores e suas obras, no trajeto do Grupo Finos Trapos e de seus artistas, foi mister engendrar uma observação direta dos saberes tradicionais. Afinal, todas as referenciais ora citados são, por natureza, traduções de uma fonte primária: os saberes populares rurais de persistência. Sendo

assim, o grupo sensibilizou-se com a demanda de fazer sua própria tradução das fontes primárias: os saberes populares do sudoeste baiano.

Saber popular é, tão logo, a raiz etimológica da palavra *folclore*, advinda de um neologismo anglo saxão, contração das palavras *folk* (povo) e *lore* (saber). O termo foi cunhado pelo arqueólogo William Thoms, em 1846, na Inglaterra (FRADE, 2004), pensador que foi também o responsável por ampliar a área de interesse dos estudos da cultura que já eram desenvolvidos na Alemanha. Tais estudos alemães, nomeados de “volkslieder”, se limitavam em mapear um conjunto de canções populares germânicas coletadas entre 1744 e 1878, como sumariamente sintetiza Frade:

Para autores medievalistas, foi em fins do século XVIII e início do XIX que ocorreu a descoberta da cultura popular, definida por oposição à erudita. Esse movimento se inicia a partir dos registros de Heder e dos irmãos Grimm, na Alemanha, estendendo-se depois para outros países europeus (Rússia, Suécia, Sérvia e Finlândia, seguindo-se Inglaterra, França, Espanha e Itália).

A preocupação inicial foi com a poesia, considerada “da natureza” (Grimm) ou “divina” (Heder). Posteriormente, esses mesmos pesquisadores passaram a recolher outras formas de literatura, como os contos, as lendas, as narrativas mitológicas, por eles denominadas “antiguidades populares” ou “literatura popular”.

(FRADE, 2004, p. 48-49)

De mais a mais, o próprio termo *folclore* já encontra resistências nas especulações acadêmicas acerca dos fenômenos populares. A terminologia tem servido, inclusive, contemporaneamente, para categorizar determinados fatos e situações sociais como pitorescos, exóticos, excêntricos, romantizados, ou até mesmo ingênuos e desprovidos de senso crítico, dando ao termo uma conotação pejorativa:

Folclore é um termo gasto e tem servido até para avaliar pejorativamente, ações e situações sociais, numa aplicação do uso vocabular que termina por confundir conceitualmente a expressão composta desde o século passado na Inglaterra e que serviu, originariamente, para cobrir a área de manifestação cultural popular, até então marginalizada dos estudos críticos.

(BARRETO, 1994, p. 45)

Ao longo do tempo, o conceito de *folclore* foi-se alargando, de modo que, hoje, é possível pensar a noção do fato folclórico como uma zona de abrangência que abarca toda uma produção humana coletiva, como advoga Cascudo:

Folclore. É a cultura popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários, além da sua funcionalidade. A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá a

ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e formas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas seqüências ou presença grupal. (...) Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica é folclórico. Desde que o laboratório químico, o transatlântico, o avião atômico, o parque industrial determinem projeção cultural no plano popular, acima do seu programa específico de produção e destino normais, estão incluídas no folclore. (...) Onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica. O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade.
(CASCUDO, 2001, p. 240-241)

A ampliação que o conteúdo do folclore sofreu com a dilatação de sua área de atuação, ao longo do tempo e das pesquisas desenvolvidas, foi expressiva e significativa, se comparada aos restritos estudos acerca das poesias coletadas no século XVIII, na Alemanha. Portanto, a mim não me interessa nomear a matriz de criação cênica dos três espetáculos mais recentes da Finos Trapos como sendo folclórica, dada a imprecisão do termo, senão, promover um recorte específico nesta área de atuação tão vasta que é o folclore: as tradições e as persistências culturais do patriarcado rural popular na região sudoeste do estado baiano. A entrada poética da Finos Trapos no âmbito do popular nordestino se deu, portanto, com o segundo espetáculo de repertório, “*Sagrada Folia*”, e ocorreu por um acesso ainda mais restrito que as tradições do sudoeste da Bahia: os *ternos de reis*, folguedos da região de Vitória da Conquista.

A partida para o processo de composição de “*Sagrada Folia*” adveio do desejo de montar os textos dramáticos “*O Caçador de Bruxas*” de Yoshi Aguiar, e um texto que eu havia escrito, o “*Rosário e o Surubim*”, ambos inspirados na literatura de cordel e no universo evocado por este modo de escritura, como já dito. Como se tratava de textos dramáticos curtos, a intenção da Finos era a de criar colaborativamente uma história maior, uma outra estrutura, onde fosse possível encaixar aqueles dois textos. A matriz referencial primeira, dentro do levantamento de referências possíveis que o grupo fez, eleita para compor o espetáculo foi, então, o reisado, uma folgança tradicional nordestina, muito presente na região sudoeste do estado da Bahia.

Permito-me realizar um aparte para considerar questões que julgo de absoluta pertinência: não estaria a tradição folclórica demasiadamente gasta para ser eleita como matriz referencial de criação? Não seria, até mesmo, esse procedimento de tradução da tradição popular um recurso já macerado pela recorrência com que é utilizado? Encontrei, como encenador e membro do grupo, falas acalentadoras para essas inquietações em autores

diversos, mas é em Ariano Suassuna e José Jorge Carvalho que reconheço repousar os mais fortes argumentos, e onde minha voz, como artista e criador na Finos Trapos, encontra coro:

No que se refere ao Nordeste, porém, existe e sempre existiu a tradição de um espetáculo popular, que possui variadas formas (...). Essas formas do espetáculo popular nordestino ora são mais ligadas a nossas origens ibéricas – como o auto popular da “Nau Catarineta” e as “Cheganças” (ainda baseadas nas lutas de cristãos e mouros da Península), ora reinventadas pela “civilização do açúcar” do litoral ou pela “do couro” do sertão, como o bumba-meu-boi, sem se falar no teatro popular de bonecos – o mamulengo que, com um lastro tradicional anônimo, se reinventa e se reformula a cada instante, com características inteiramente nordestinas. No seu conjunto, podem esses espetáculos servir de lastro tradicional para um teatro brasileiro, peculiar, nacional e que, ao mesmo tempo, de modo só aparentemente paradoxal, seja ligado à tradição do grande teatro mediterrâneo europeu, do qual somos também herdeiros, na qualidade de ibéricos. E isso é verdade tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto a respeito da encenação e do jogo dos atores.

(SUASSUNA, 2000, p. 102)

O argumento de Suassuna reverbera sensivelmente nas ideologias da Finos Trapos, no sentido de corroborar suas escolhas para a manutenção de uma arte brasileira pautada nas tradições de sua cultura, revelando, inclusive, a pluralidade da tradição nacional como matéria prima primeira na qual se fundamenta essa arte brasileira, esse teatro brasileiro. Entretanto, é na voz do próprio Suassuna que se pode constatar que esta arte popular, que implica as tradições do povo, e, no caso de Suassuna, na tradição do patriarcado rural nordestino⁴⁸, não é a própria obra do artista, mas sim a tradução que ela faz da arte produzida pelo povo, pelo folclore:

As pessoas, às vezes, chamam de arte popular aquela que tem uma divulgação muito grande. Já me disseram algumas vezes: “A sua peça *Auto da Compadecida* é uma das obras do Teatro popular do brasileiro.” Eu fico honrado, mas isso não é verdade. Dentro da minha visão, o *Auto da Compadecida* é uma obra escrita por uma pessoa que não pertence ao quarto Estado [ou seja, à arte popular]. Ela é baseada em obras de arte que são, de fato, populares. Para escrever o *Auto da Compadecida* eu me baseei em três folhetos da Literatura de Cordel. Esses três folhetos pertencem à arte popular. Repito que, a meu ver, a arte popular é aquela feita pelos integrantes do quarto Estado. Um espetáculo do *Auto de Guerreiros* é arte popular, mas um balé baseado no *Auto de Guerreiros* não é uma arte popular.

(SUASSUNA, 2007, p. 82)

De todo modo é sem dúvida esse o procedimento da Finos Trapos em manusear tal fonte primária, a cultura popular, como matriz de sua criação: traduzi-la, texturizá-la, inspirar-

⁴⁸ “Patriarcado rural nordestino” é um termo utilizado pelo próprio Ariano Suassuna para circunscrever seu universo de trabalho literário.

se nela, fazer uso do fato folclórico, do fato cultural tradicional como uma matriz, como um referencial, como uma inspiração, e que, portanto, carece de tratamento artístico para ir à cena. Não se trata da tradição recolocada, transferida, reconduzida para outro *locus*, a cena, senão a tradução que a sensibilidade do coletivo de artistas cênicos da Finos apreende, cria e transforma na construção de sua espetacularidade, o que implica inclusive num código ético, afinal não se trata de uma exploração da imagem, de uma criação alheia ao grupo, e pertencente ao universo popular, mas sim da produção, do resultado do trabalho e da performatividade da Finos Trapos. Portanto, não se trata de uma apropriação pura e simples, mas de uma recodificação, de um re-processamento dos fenômenos tomados por matriz, por referência.

O segundo argumento, o de José Jorge Carvalho, responde à inquietação com a possibilidade de esgotamento do folclore, da tradição, face à recorrência do uso desta como matriz de inspiração poética, e, face, ainda, à esmagadora relação da arte popular com a cultura de massa, com as inovações da ciência e da tecnologia de ponta. Num artigo em que discute o lugar da cultura tradicional na sociedade moderna, Carvalho, depois de dissertar acerca do dilaceramento da tradição, ou melhor, da crise e da degenerescência das “culturas autênticas”, puras, se é que tais culturas já existiram, ante aos avanços incomensuráveis da cultura de massa, da globalização, da tecnologia e da arte mercadológica, se propõe discutir: “*o que a modernidade não perdeu do folclore?*”.

(...) há algo de específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido de modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete a memória longa. Há uma mentalidade bem definida que se expressa em determinados objetos ou formas estéticas objetificadas – uma quadra em verso, uma vestimenta, um ritmo de tambor, um padrão de cores etc. são signos diacríticos de uma experiência social muito particular. Por mais manipulados que sejam, apontam para a continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade comunitária básica, anterior ao individualismo moderno. Essas relações em estado puro, hoje em dia já quase não existem (...) mas continuam existindo como idéia.
(CARVALHO, 2000, p. 33)

No discurso que Carvalho enuncia parece evidente a tentativa de estabelecer que, ainda na contemporaneidade há um elã, uma malha, um tecido coletivo e comunitário que é esteio para a coletividade. O autor advoga em favor da convivência, da alteridade entre tradição e contemporaneidade, como modo de subverter a atual condição da cultura de massa como desagregadora da tradição, como mecanismo que a sufoca. Em nenhum momento

Carvalho se reporta a um discurso idílico sobre tradição, mas defende que a convivência dos dois modos de produção de subjetividades (cultura de massa - tradição) é uma maneira justa de manter a pluralidade tão cara ao sentimento de nacionalidade e de uma possível identidade brasileira.

Identidade é tema de minha discussão mais adiante no quarto capítulo. Por enquanto, percorro ainda o caminho de construção do repertório da Finos Trapos materializado através da tradução das matrizes da tradição rural popular do sudoeste baiano, que teve como porta de acesso as pesquisas do grupo acerca de um folguedo recorrente na região: o terno de reis.

Os Ternos de Reis

O reisado, ou festa do terno de reis, ou o terno de bumba, ou ainda, como era chamado o folguedo na Bahia de outrora, os Ranchos de Reis é uma manifestação de caráter eminentemente popular que integra os festejos de encerramento do que é conhecido como “ciclo natalino”. O folguedo ocorre, em geral, no dia 06 de janeiro. O reisado é uma organização geralmente masculina e sonora, que põe em jogo poesia e música, e tem origem em outras duas folganças que lhe são anteriores, as janeiras e os autos pastoris praticados na Europa e que, chegados ao Brasil, foram influenciados e modificados pela cultura dos negros e dos índios (DANTAS, 1994). Ou, segundo Cascudo:

Terno de Reis. Folguedo pertencente ao ciclo natalino, introduzido pelos portugueses e encontrado em todo o Brasil, com suas variantes regionais. É constituído por grupos exclusivamente masculinos de músicos e cantadores que percorrem as ruas das cidades, os sítios e fazendas, geralmente entre 20 de dezembro e 06 de janeiro, comemorando o nascimento de Cristo e cantando em louvor do deus Menino. Faz parte desse roteiro a visita às casas, de acordo com um andamento previamente determinado, que conta de *chegada*, *pedido de licença* (para entrar), *agradecimento* (pela esmola ou comida recebida) e *despedida*. Se a porta não for aberta para receber os *tiradores* do Terno (cantadores que dão início à melodia), depois de insistir o grupo se retira, cantando desagravos (...). (CASCUDO, 2001, p. 675)

Os reisados são organizados em pequenos grupos familiares, geralmente compostas pela comunidade rural de Vitória da Conquista, e munidas de instrumentos percussivos diversos (tambores, caixas, triângulos, zabumbas, matracas, sapucaias, pandeiros, ganzás, etc.), além de violão, viola caipira, acordeom e pífaros. Os coletivos, vestidos de um colorido rico em detalhes artesanais da região, com indumentárias especialmente compostas para a ocasião, fazem um cortejo de fé e devoção com música e dança, representando as figuras dos

três reis magos – de onde se origina o termo reisado – em visita à manjedoura do menino Jesus.

A esse cortejo, muitos grupos nomeiam de *giro*. Ao chegar às portas das casas da comunidade, os *reiseiros* são recebidos pelo dono da casa, que prepara antecipadamente a visita, e se direcionam ao *presépio*⁴⁹. Diante do presépio, o reisado canta e dança músicas sagradas, religiosas, de construção coletiva, em louvor ao nascimento de Jesus, como também entoam músicas profanas, compostas a partir do cotidiano da comunidade, as chulas. O dono da casa oferece comida farta e cachaça aos componentes do santo-reis, que, por fim, retiram a imagem do menino Jesus da manjedoura para que o dono da casa possa desfazer o presépio com o compromisso de voltar a montá-lo no ano seguinte. Na saída para outra morada o reisado recolhe donativos oferecidos pelo dono da casa que, junto às outras doações recolhidas durante o cortejo, serão distribuídas pelo terno de reis aos mais necessitados (PIRES, 2004).

A família é a guardiã da tradição que é passada de geração a geração, praticada também com o intuito de homenagear os antepassados e manter o prestígio das famílias na comunidade. Não é raro, por exemplo, encontrar grupos de cantadores de reis que são formados com vistas ao pagamento de promessas.

De maneira geral, apesar das diversas variáveis com que se apresenta o folguedo no interior da Bahia, o ritual da folia de reis, na casa visitada, se divide em três grandes momentos: o *reis de porta* (quando o cortejo chega à frente da casa a ser visitada e pede licença para entrar); o *reis da lapinha* (momento em que diante do presépio os cantadores entoam tanto cantos devocionais, quanto sambas, chulas e modas de viola com temas profanos); e por fim o *agradecimento e despedida* (trecho no qual o cortejo agradece ao dono da casa por receber a visita e canta o êxodo do reisado).

Ao Grupo Finos Trapos, para a composição de “*Sagrada Folia*”, vários aspectos interessavam sobremaneira: a estrutura dramática do reisado (prólogo, desenvolvimento e êxodo); a musicalidade e a composição dos instrumentos que fazem parte do folguedo; a timbragem das vozes; as contradanças, bailados que acompanham a folia com coreografias inspiradas em danças circulares indígenas e em danças de salão da Europa; e o cortejo, o percurso do grupo da comunidade em torno de um fim comum. Entretanto o que mais chamava a atenção da Finos, e que se tornaria conceito eixo da composição do segundo

⁴⁹ O *presépio* é uma espécie de maquete que representa o nascimento do menino cristo, e tem origem em 1223, com um primeiro presépio de que se tem notícia, montado por São Francisco de Assis, em Grecio, na Itália. (PIRES NETO, 2004)

espetáculo do grupo, era o dualismo entre o sagrado e o profano presente no reisado, que é sem dúvida, influência do barroco brasileiro, e que não obstante implicaria inclusive no título do espetáculo: “*Sagrada Folia*”.

Ariano Suassuna é um dos artistas e entusiastas da arte nordestina que advoga o barroco como referência preferencial das expressões artísticas populares na região nordeste e no Brasil:

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura e a música brasileira, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminhava para a criação de um outro lastro: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade.
(SUASSUNA, 2000, p. 100)

Não é objeto da presente investigação a composição de “*Folia*”, entretanto, como é este o espetáculo que abre as pesquisas sobre matrizes de tradição nas composições do Grupo Finos Trapos, e que, sem dúvida influencia a discussão sobre a composição de “*Gennesius...*”, que é a âncora da presente pesquisa, julguei necessário introduzir o modo como as matrizes de tradição começaram, de maneira premente a entrar na ordem do dia no imaginário coletivo da Finos Trapos. O reisado foi a referência primeira. Do estudo sobre esta manifestação, tão cara ao interior da Bahia, o grupo passou a vislumbrar uma série de outras referências que mais tarde seriam utilizadas em outras composições espetaculares.

Texturas e Traduções das Tradições Rurais Populares para a Encenação

Dentre todas as referências levantadas pelo grupo durante o processo de criação de “*Folia*”, o aspecto que parece ter mais interessado o coletivo foi a emanção imagética e sonora advinda dos estudos sobre folclore, reisado e catolicismo sertanejo. Da literatura de cordel, por exemplo, onde o texto dramático de “*Folia*” foi buscar suas fontes, não parecia importar tanto os aspectos eminentemente literários, os aspectos de escritura do cordel, mas sim as imagens que esse tipo de literatura evoca, sejam através das xilogravuras⁵⁰ que as

⁵⁰ Gravura utilizada para ornamentar as capas dos folhetos de cordel, dotadas de grande simplicidade nos traços imposta pela própria materialidade da técnica, que consiste em talhar em madeira uma espécie de carimbo, que embebido em pigmento transfere a figura para o papel.

ilustram ou da composição de situações recorrentes observadas nos enredos de personagens tipificados.

As heranças fundamentais que a Finos recebe do mergulho nas tradições rurais do sudoeste baiano – para a composição das três obras mais recentes do repertório – implicam numa dicotomia barroca: herança de grandeza e herança miséria. A festa é a herança da grandeza, da natureza complacente, das figuras humanas resilientes, da doçura, da gentileza, da astúcia, do vigor, da luxúria, da safadeza jocosa, da humildade do povo sertanejo. A miséria é a herança hostil, cruel, algoz, da sequeidão amarga, da dificuldade levada ao extremo, da fome, da vida tenra, do desespero, da impotência, da incompreensão, da opressão do povo sertanês. Essas heranças são redimensionadas a cada espetáculo. Elas estabelecem dois pontos de referência que são manipulados pela Finos a cada espetáculo: a grandeza e a miséria.

A abordagem com a qual o Grupo Finos Trapos manuseia cada uma dessas heranças é que é absolutamente diversa de um espetáculo para o outro. Mas o escopo do projeto poético, da área de atuação do coletivo, é sempre o de promover o diálogo entre um resultado artístico acabado, manipulado tecnicamente e as matrizes de persistência da cultura popular às quais o grupo se remete. Uma experiência de absoluto êxito com este tipo de procedimento são as produções do “Movimento Armorial”, fundado pelo já tão citado por mim, Ariano Suassuna.

Foi nesse patrimônio brasileiro [a catedral de São Pedro] que aconteceram, no dia 18 de outubro de 1970, um concerto e uma exposição de artes. O evento foi chamado “Três séculos de Música Nordestina do Barroco ao Armorial”.

Era ali anunciada a estréia de um movimento artístico e cultural no país: o Movimento Armorial.

A idéia central era, e é até hoje, criar uma arte brasileira erudita baseada nas raízes populares da nossa cultura. A palavra “armorial” é, originalmente, um substantivo – o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos da nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto destes símbolos (...). Mas Ariano, idealizador do Movimento Armorial, explicaria no programa distribuído no concerto de 1970: “Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos nítidos, pintados sobre o metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.”.

(VICTOR; LINS, 2007, p. 76)

O Movimento Armorial, fundado em 1970, tem como eixo fundamental de proposição estética o diálogo entre erudição e tradição popular. Procedimento tão conhecido por seu fundador na criação de suas obras literárias, Ariano Suassuna. O projeto ideológico e poético da Finos, no manuseio das matrizes de tradição e persistência encontra eco nas proposições armoriais. Os espetáculos compostos pelo Grupo Finos Trapos, portanto, são traduções

cênicas que, sustentadas pela pesquisa em matrizes da tradição rural do sudoeste da Bahia, dão a textura singular do grupo para seus resultados cênicos.

A dicotomia erudito X popular não é nova. A relação estabelecida entre os dois pólos já foi, na trajetória da arte ocidental, experimentada tanto com procedimentos de atração como com procedimentos de repulsa. Para José Jorge de Carvalho o exemplo mais acabado de uma “suposta união da cultura *folk* com a cultura erudita numa esfera perfeita é o *Fausto* de Goethe” (CARVALHO, 2000, p. 26). Segundo o autor, Goethe conseguiu com esta obra unir suas experiências de adolescente com a arte de marionetes, experiências que se deram com um autêntico ‘mestre *folk*’, com quem conheceu a famosa lenda do Doutor Fausto, com a mitologia grega, com a tradição cristã e com a cultura letrada ocidental:

O interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima repositária de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade.

(...) Enfim, nesse modelo clássico de redonda esfera da cultura (...) a cultura popular mantém vivo o espírito coletivo, fonte constante de inspiração e estímulo; enquanto a cultura erudita, partindo do popular – particular, transcende-o, permitindo, assim, o desenvolvimento pleno do espírito individual.

(CARVALHO, 2000, p. 27)

No entanto, a hostilidade de repúdio entre as duas esferas já pôde ser vista diversas vezes na história da arte ocidental, com o erudito negando o popular por este lhe parecer menor, simplista, ou simplesmente por um preconceito de pureza e arrogância de grandeza por parte de artistas e intelectuais eruditos. Preconceitos que ainda hoje persistem em determinados ambientes acadêmicos. Na trajetória da Finos Trapos, o procedimento de criação, sem dúvida, está pautado na convivência destes dois modos de expressão da cultura: o erudito e o popular. Não se pode perder de vista, por exemplo, que os membros do grupo têm uma formação erudita, pois a grande maioria dos artistas têm formação acadêmica pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

É a alteridade, a convivência entre erudito e popular que constitui o paradigma de criação da Finos.

O tratamento das matrizes de tradição e persistência, do popular rural no sudoeste do estado baiano, encontra alento e guarda, além das aproximações com o Movimento Armorial, nas produções do que ficou conhecido na literatura brasileira como o movimento regionalista. Há de se distinguir dois momentos de tal movimento, duas fases deste tipo de literatura.

Numa primeira fase desta literatura regionalista, é possível perceber um alheamento às tendências modernistas que já se impunham à sua época, no Brasil (virada do século XIX para o século XX), e uma preocupação com a descrição naturalista-realista do meio regional, ou, como afirma Albuquerque:

O discurso regionalista surge na segunda metade do século XIX, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização política do Império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior. (...)

(...) A produção regionalista do início do século evidenciava o projeto naturalista-realista de fazer uma literatura fiel à descrição do meio. Meio que se diferenciava cada vez mais e se tornava cada vez menos natural com o avanço das relações burguesas. Este naturalismo teria dado origem, no Brasil, a um estilo tropical, emocional, sensual, de produzir literatura. Nossa literatura seria diferente da fria e decadente literatura européia, pela própria influência que o meio e a raça exerciam sobre nossa escritura e nossa psicologia.

“*Os Sertões*” de Euclides da Cunha, publicado em 1906, é sempre tomado como um marco dessa produção nacional, tropical, naturalista.

(ALBUQUERQUE, 2001, p. 47, 53)

A segunda fase desta literatura regional nordestina tem como maior expoente o “romance de trinta”, como ficou conhecida a produção da época, com uma literatura que partilhava das acepções modernas de brasilidade e regionalismo (a partir da década de 1930). Trata-se da produção de escritores canônicos da literatura nacional, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, por exemplo. O regionalismo, neste contexto, encontra guarida no movimento modernista brasileiro, que busca, de maneira contumaz, encontrar a cor nacional para a brasilidade.

O “romance de trinta” desempenhou papel importantíssimo na sistematização e na difusão de uma identidade nordestina, o que será adensado em minha discussão quando, adiante, tratarei da noção de identidade no nordeste, eleita como conceito gerador do espetáculo “*Gennesius...*”. Os autores que estão filiados a este modo de escrita, têm como matriz de criação fundamental as tradições nordestinas, o que explica a aproximação da trajetória artística da Finos Trapos com um movimento desta envergadura.

O nordeste encerrado no discurso dos espetáculos de repertório da Finos Trapos refere-se, a rigor, à noção de *Brasil Real*. Suassuna utiliza esta expressão para traduzir a imagem da nação ligada ao povo brasileiro, ao que chama de quarto estado, que estaria em oposição à noção de *Brasil Oficial*, que diria respeito ao país da elite, da burguesia, da política, da corrupção. Segundo o dramaturgo, os termos foram usados pela primeira vez por Machado de Assis num artigo escrito para um jornal, em 1870.

O país real é bom e reserva os melhores instintos. O país oficial é caricato e burlesco. Se ele [Machado de Assis] vivesse hoje, ele veria que a distinção continua a mesma. O país real continua bom e o país oficial piorou. No século XIX, o Brasil queria imitar a França, que, pelo menos é um país latino. Agora somos caricatamente americanizados. Eu acho essa distinção fundamental.

(SUASSUNA, 2009, sem número de página)

A cultura popular de tradição e persistência nordestina com seus folguedos, suas crenças, seus costumes, danças e canções seriam exemplos de materialização deste Brasil Real, ou seja, o modo como o povo convive no coletivo.

O Brasil Real, que é referência inspiradora da Finos Trapos, inscreve-se, então, nas tradições populares rurais de Vitória da Conquista; alçadas a um contexto mais amplo, o estado da Bahia; que se insere numa zona ainda maior, o Nordeste; que por sua vez remete ao Brasil; que implica em América Latina.

A cada espetáculo do repertório do grupo tais matrizes se traduzem de modos diversos.

Em “*Sagrada Folia*” a textura das tradições rurais do sudoeste baiano ganham um relevo festivo, colorido, barroco, plástico. Folguedos como o trança fitas e o reisado chegam a subir na tribuna da cena com um tratamento que os deixa claramente evidentes, enquanto outras tantas referências como o sebastianismo, a retirância, a errância e a religiosidade ganham uma performatividade toda particular, fundamentada na criação de um corpo, de uma dramaturgia, de um argumento que é obra da Finos. Como encenador do espetáculo, percebo, hoje, que “*Folia*” beira a ingenuidade, a caricatura, pois encerra um discurso idílico, folclórico, na precisão pejorativa do termo. Um espetáculo desprovido de um senso crítico mais acurado, com um zelo de tratamento que se restringe à plasticidade apenas. Apesar do argumento de “*Folia*” ser trágico e fantasioso, narrando a trajetória de uma comunidade errática que há 40 anos anda pelo sertão, logo, pensando o sertão como o infinito, como um gigantesco deserto, a encenação é demasiadamente festiva, o que acaba por implicar numa caricatura do modo de ser sertanejo. A herança de grandeza – esperança, fé, graça, jocosidade, folgança, alegria – é tônica deste espetáculo.

“*Sagrada Partida*” é o oposto extremo e complementar de “*Folia*”. Sua narrativa e sua encenação são densas e humanas. Neste espetáculo, o grupo foge da armadilha da caricatura, e adensa sua pesquisa na observação do cotidiano, dos costumes, dos comportamentos das comunidades populares rurais, com construções complexas de personagem, tendo até mesmo a presença de uma personagem arquetipal – o Anjo – personificação da morte, da terra e da sequidão sertaneja. “*Partida*” herda os valores da miséria, da morte, do patriarcado rural, da liberdade, das escolhas e da fome.

No intervalo destes dois paradigmas – sertão de superfície e do sertão denso, representados respectivamente por “*Sagrada Folia*” e “*Sagrada Partida*” encontra-se “*Auto da Gamela*”. A magia deste espetáculo está no equilíbrio sensível entre a tradição festiva e alegre do sertão rural e a densidade trágica e humana. Portanto, “*Gamela*” está num entre lugar limítrofe, entre a tradução das matrizes compostas em “*Folia*”, e a composição de “*Partida*”. “*Gamela*” além de herdar uma textura e tradução da matriz com aspectos de grandeza e miséria, traz para o universo do espetáculo a tradição teatral popular nordestina, baseada na trajetória de grupos de mamulengos e marionetes, das experiências do circo nordestino, e das trupes de circo-teatro mambembes. O espetáculo, ao contrário do que ocorre com “*Sagrada Folia*”, tem um senso crítico que se evidencia quando as cenas espetacularizam a tradição, tendo o cuidado de traduzi-la de maneira menos aparente. Uma criticidade que é, sem sombra de dúvidas, também provocada pelo recurso metalingüístico do qual a Finos faz uso em “*Gamela*”.

É neste contexto, com essas traduções poéticas das matrizes de tradição e persistência da cultura popular rural do sudoeste baiano, que a Finos Trapos voltou à sala de ensaio para compor seu quinto espetáculo de repertório. Fato que evidencia um outro caráter da criação espetacular no seio de coletivos que funcionam com procedimentos de *teatro de grupo*: a criação de um novo espetáculo nunca é puramente autônoma, ela se insere, via de regra, num contexto poético do passado criador experimentado pelo coletivo. Daí a importância de, neste terceiro capítulo, eu ter escolhido apresentar e descrever a trajetória do Grupo Finos Trapos e analisar as referências de composição do repertório. No caso da Finos, como trato adiante, a criação de “*Gennesius...*” é, justamente, um resultado também advindo de questões levantadas pelo grupo quando a produção espetacular do grupo começou a ser refletida pelos seus próprios artistas. Assim, a reflexão da Finos sobre seu repertório, de algum modo, foi determinante para a decisão de compor o quinto espetáculo.

No quarto capítulo, a seguir, relato a experiência de aplicação prática da *dramaturgia da sala de ensaio* na composição do quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos, “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”, relatando e descrevendo tal experiência, em paralelo à análise dos procedimentos de montagem. O intuito é o de demonstrar, exemplificar um modo possível de como tal metodologia volátil, que foi sistematizada no segundo capítulo, pode ter sua aplicação prática.

QUARTO CAPÍTULO

Gênese e Criação de Gennesius

O Exercício da Dramaturgia da Sala de Ensaio na Composição das Escrituras Dramática e Cênica de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”, com o Grupo Finos Trapos.

Liguemos a Televisão. Um “careca do ABC”, de aproximadamente 1,65m de altura, olha fixo para a câmera e dispara: “Você já viu um nordestino com 1,80m de altura e inteligente?”. (...) Na feira da cidade ressurgem Antônio Conselheiro, com um aspecto enlouquecido, vocifera uma pregação desencontrada, vestido com um roupão branco e trazendo um enorme bordão de madeira, com que ameaça as pessoas. (...) Mudemos outra vez de canal. A novela das oito horas é mais uma vez sobre o “Nordeste”, pois lá estão presentes o coronel, muitos tiros e tocaias, o padre, a cidadezinha do interior e todos os personagens falam “nordestino”, uma língua formada por um sotaque posticho e acentuado e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico. (...) Mudemos de canal, à procura do noticiário. Está havendo Seca no Nordeste. (...) crianças brincando com ossinhos, como se fossem bois, chorando de fome, dá até para o repórter chorar também e quem sabe promover mais uma campanha eletrônica de solidariedade.
(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, 19-20)

A lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes. Se a reconhecemos quando reaparece inesperadamente, o que reconhecemos são as forças que a fazem reaparecer e com as quais sempre mantivemos contato. A intuição sensível é então recriada (...).
(HALBWACHS, 2006, p. 59)

Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. (...) Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem (...)
Pretendo como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. (...)
(...) limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (...)
Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este Livro é um silêncio.
Este livro é uma pergunta.
Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo.
(LISPECTOR, 1998, p. 11-17)

1. HISTRIÔNICA EPOPÉIA DE UMA CRIAÇÃO.

1.1. MATERIAIS, FERRAMENTAS, DADOS E MÉTODOS.

A pesquisa empreendida por mim e, que, ora resulta nesta dissertação, é conseqüência de um esforço de aliança entre elaboração teórica e experimentação prática da cena. O desenvolvimento desta *práxis* implica na articulação de dois modos de operar a experimentação e a geração de conhecimento: investigação acadêmica e criação artística.

A especificidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, onde esta pesquisa foi gestada e realizada, que possibilita a geração de processos investigativos aliados ao fazer espetacular, permitiu-me empreender o trabalho de gerar conhecimentos específicos advindos de um procedimento de encenação.

Para gerir e orientar tal procedimento, adotei duas metodologias distintas, aplicadas paralelamente. Como encenador/pesquisador junto à Finos Trapos, o eixo fundamental de ações se caracterizou pelo empenho na aplicação prática do que nomeei de *dramaturgia da sala de ensaio*⁵¹ na composição do quinto espetáculo do grupo, aliado ao zeloso e rigoroso trabalho de registro de todo o processo de montagem. Como pesquisador/encenador, o eixo fundamental do trabalho se caracterizou pela análise dos procedimentos de criação do espetáculo, em concomitância com a criação do mesmo.

Portanto, esta é uma pesquisa autoetnográfica na medida em que eu, como pesquisador, abordo e gero uma investigação sobre um objeto de estudo do qual sou parte integrante, sujeito, bem como os outros colaboradores, membros da Finos, que compartilharam da criação deste quinto espetáculo de repertório, que não obstante é o objeto deste estudo.

Esta pesquisa poderia ser classificada também, se se utiliza as ferramentas da pesquisa sociológica, como uma pesquisa participante natural, na medida em que, como pesquisador, falo de um objeto do qual faço parte mesmo antes de empreender a investigação, o Grupo Finos Trapos e seus procedimentos de criação cênica.

Este modo de pesquisar, teórico-prático, tem se tornado cada vez mais recorrente na área de artes cênicas, o que implica dizer que a pesquisa nesta área do conhecimento tem

⁵¹ Abordagem metodológica que foi tema central de discussão no terceiro capítulo, e que foi sistematizada por mim a partir da observação de procedimentos criativos recorrentes utilizados na composição dos espetáculos de repertório do Grupo Finos Trapos, com minha assinatura como encenador. Logo, a aplicação deste procedimento criativo no referido grupo não foi vista como algo estranho às práticas do coletivo, senão como uma experiência em que, desta vez, a Finos estaria consciente de cada etapa de criação, posto que o trabalho de sistematização que empreendi na pesquisa foi socializado junto ao grupo.

buscado metodologias e ferramentas que dêem conta da natureza e das demandas inerentes ao seu campo de atuação. No entanto, não são poucas as dificuldades para gerir a práxis desse tipo de pesquisa acadêmica. Suas maiores dificuldades dizem respeito à exigência que tais procedimentos impõem a seus pesquisadores. O volume de trabalho é dobrado, visto que o pesquisador precisa desdobrar-se frente às demandas que se lhe impõem a prática em que ele se vê como objeto e como sujeito do estudo, tudo somado às demandas de investigação impostas pela escrita, pela sistematização dos conhecimentos da prática artística. Outra dificuldade é a habilidade que o pesquisador precisa ter, nestes tipos de procedimento investigativo, de distanciar-se do objeto de estudo para analisar os dados levantados, pois é este estranhamento entre pesquisador e objeto que possibilita, em princípio, uma análise e a uma escritura acadêmica acerca de objetos tão íntimos do e caros ao pesquisador.

De mais a mais, este tipo de pesquisa experimental gera um enobrecimento de via dupla, ao passo que gera conhecimentos acerca de um saber prático, também fundamenta os saberes cênicos do coletivo teatral estudado. É unânime, por exemplo, entre os membros do Grupo Finos Trapos, a conclusão de que a presente pesquisa tornou-se fundamental para que o coletivo entendesse melhor a própria prática.

Esta pesquisa foi fundada numa longa, extenuante e profícua fase de campo, que se deu na sala de ensaio da Finos Trapos, durante o processo de criação do espetáculo “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”, que durou de março de 2008 à maio de 2009.

Os registros gerados nesta fase de campo foram os mais diversos, e absolutamente importantes para a análise da gênese da criação, ora relatada e analisada a seguir neste quarto, e último, capítulo. Os documentos de registro do processo de criação do espetáculo “*Gennésius...*”, ou seja, as fontes primárias utilizadas para a sua escrita foram:

1. Caderno de direção – meus registros diários das atividades de criação, como encenador;
2. Diário de montagem – espécie de diário de bordo com o registro do cotidiano de montagem do Grupo Finos Trapos, onde é possível perceber um discurso híbrido gerado por mim que ora revela a autoria do encenador, ora revela a escrita do pesquisador;
3. Fotografias – registros fotográficos que compreendem toda a extensão do processo de criação em suas diferentes fases;
4. Material áudio-visual – registro em vídeo das diferentes etapas de criação, a saber: a etapa 2 (levantamento de material cênico expressivo) bem como das etapas 3 (edição, montagem, estruturação da escrita cênica e dramática) e 4 (manutenção e reajustes da criação);
5. Roteiros – diversas versões de roteiros que dão conta do acompanhamento da criação do espetáculo;

6. Sinopses e argumentos – versões distintas dos argumentos e sinopses feitas para a composição da narrativa do espetáculo;
7. Texto Dramático – versões das diferentes fases da feitura do texto dramático do espetáculo;
8. Croquis – versões de croquis de figurino, cenário, maquiagem e demais elementos da cena;
9. Encenação – a encenação do quinto espetáculo de repertório da Finos;
10. Programa do espetáculo, cartazes, panfletos, etc.;
11. Documentos diversos – arquivos de toda ordem (e-mails; catálogo das referências levantadas na etapa 1; catálogo com descrição de todos os experimentos criados na etapa de levantamento de material cênico; provas de material gráfico; textos, sons e imagens da pesquisa referencial; rascunhos; textos dramáticos rasurados; roteiros de cena descartados; etc.).

Antes de tudo, vale ratificar que este quarto capítulo dedica-se à análise da gênese do processo de criação das escrituras cênica e dramática do quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos. Não é meu objeto de investigação, como pesquisador, o resultado cênico em si, senão o procedimento de criação utilizado para alcançar tal resultado espetacular. No presente estudo, o resultado cênico circunscreve-se como consequência do que, de fato, é o meu recorte de estudo: a criação do espetáculo “*Gennesius...*”. Não se trata, portanto, da descrição e crítica da obra, mas sim da descrição e crítica do processo criativo da obra. Portanto, tal processo criativo constitui igualmente, meu experimento como pesquisador, minha tentativa de, através de uma pesquisa experimental, proceder à testagem da metodologia de encenação que descrevi e sistematizei no segundo capítulo: a *dramaturgia da sala de ensaio*, que foi concebida por meio da observação participante e da identificação das ferramentas de criação que são, de maneira recorrente, utilizadas pelo Grupo Finos Trapos com fins de composição do seu repertório de espetáculos.

É preciso registrar ainda que a descrição e análise do processo de criação do espetáculo no presente capítulo se estende até a etapa 3 da *dramaturgia da sala de ensaio*, visto que o processo de criação cênica, em si, se estende até a referida etapa. Logo, a etapa 4, que se constitui na investidura que os artistas cênicos empreendem na manutenção da criação teatral finalizada na etapa anterior, como descrito no segundo capítulo do presente trabalho, não constitui objeto de interesse deste estudo.

O texto que segue é um híbrido constituído de: 1) relato da experiência de um estudo de caso; 2) análise de dados colhidos numa observação participante; 3) e análise de fontes primárias geradas no processo de aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio* na composição do espetáculo “*Gennesius...*”.

1.2. PRIMEIROS PASSOS NA GÊNESE DE GENNESIUS.

No final do ano 2007, o Grupo Finos Trapos foi contemplado com o edital Prêmio Carlos Petrovich, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), para desenvolver o projeto “*Auto da Gamela – Temporada 2008*”. A ocasião de levar a cabo as atividades deste projeto determinaria, mais tarde, no grupo as decisões do grupo em montar seu quinto espetáculo de repertório. Tal projeto, elaborado pela Finos, dizia respeito a um conjunto de ações que foram realizadas na cidade originária do grupo, Vitória da Conquista, e tinha três grandes frentes de trabalho, a saber: a realização de uma temporada do espetáculo “*Auto da Gamela*”; a organização de duas mesas redondas para discutir o teatro conquistense (atividade inédita em Conquista); e o oferecimento gratuito de uma oficina de teatro, durante pouco mais de um mês, com a mostra pública de um resultado cênico. Dentre todas as atividades desenvolvidas entre dezembro e fevereiro no projeto, foi a experiência da Finos com o “*Oficínio Finos Trapos*” que trabalhou, sobremaneira, o imaginário do grupo para montar o espetáculo “*Gennesius...*”.

A oficina, oferecida gratuitamente a 30 (trinta) jovens iniciantes em teatro na cidade, teve como proposta fundamental sociabilizar o modo como a Finos “funciona”, tanto do ponto de vista administrativo, quanto no que se refere ao modo como o coletivo cria seus espetáculos colaborativamente. Durante a oficina, a turma, formada eminentemente por jovens iniciantes de teatro, teve aulas diversas, ministradas por todos os membros do grupo – aulas de interpretação, produção, teorias de criação – com fins a culminar numa vivência, na qual, colaborativamente criaram um resultado cênico. A criação deste resultado, com o envolvimento de todos os membros da Finos desempenhando funções diversas, foi dirigida por mim, e intitulava-se: “*Escravos de Jô – Fragmentos de um Discurso*”.

A empatia da Finos com a turma foi tão intensa e sensível, que a pretensão de vivenciar apenas um procedimento pedagógico, no qual o grupo sociabilizaria seu *modus operandi*, resultou numa experiência terna, doce, delicada entre todos e determinante no trajeto do grupo.

A primeira semana de trabalho na oficina foi destinada às aulas e aos treinamentos. A partir da segunda semana, a *dramaturgia da sala de ensaio* começou a ser aplicada. No levantamento dos experimentos planejados, das improvisações, criados pela turma da oficina, era recorrente, em grande parte dos fragmentos expressivos, as discussões sobre: o fazer teatral na cidade, a hostilidade do município para com o artista da região e o desprestígio relegado ao teatro local. Soava, na maioria do material cênico expressivo levantado, a

questão: “*o que é, e o que produz o teatro conquistense?*”. Quando, como encenador deste resultado cênico, identifiquei estes grandes temas como recorrentes, propus à turma que os conceitos estruturantes da mostra fossem: a) *criação* – inquietações do artista cênico em processo de montagem; b) *marginalização* – o desprestígio social do teatro feito na cidade; e c) *identidade* – especulações sobre a identidade do teatro local. Como o tempo era curto, a turma, junto à Finos, decidiu optar por apenas um dos conceitos, o primeiro deles (conceito “a”). Decisão ponderada.



Imagem 6: Fotografia do resultado cênico do “Oficinão Finos Trapos”, “Escravos de Jó”, dia 09 de fevereiro de 2008, no Teatro Municipal Carlos Jehovah, em Vitória da Conquista.

De mais a mais, não preciso delongar-me na descrição pormenorizada sobre a delicada experiência do “Oficinão Finos Trapos”. O que, realmente interessa no relato desta atividade do grupo é o fato de que essa experiência gerou, na Finos, duas impressões que, sem dúvida, foram determinantes nas decisões para a montagem do quinto espetáculo de repertório. São elas: a alta importância da sistematização pedagógica do processo de criação, que o grupo precisou empreender, com vistas a alcançar os objetivos didáticos da oficina, e que fortaleceu o próprio coletivo, reafirmando a maneira com que a Finos gere seus procedimentos criativos; e a sensibilização gerada nos artistas do grupo por conceitos que apareceram como recorrentes nas improvisações de jovens que estão iniciando sua trajetória com teatro na cidade: criação, marginalização e identidade.

No dia 08 de março de 2008, a Finos se reuniu para avaliar coletivamente os saldos do projeto “Auto da Gamela – Temporada 2008”, realizado em Vitória da Conquista. Foi unânime: por mais que o grupo quisesse direcionar o discurso para a análise da temporada ou

das mesas redondas, a discussão sempre recaía na experiência com a oficina e a mostra que dela resultou. A Finos havia sido fígada pela experiência.

O grupo estava se preparando para voltar à sala de ensaio naquele mês. Com o fim de concluir o meu mestrado, de natureza teórico-prático, eu havia proposto ao grupo fazer da experiência de montagem do quinto espetáculo o meu objeto de estudo e investigação. A proposta inicial consistiu em montar um projeto antigo da Finos, o “*São Miguel Arcanjo*”. Na reunião de 08 de março de 2008, porém, tudo mudou. Senti imediatamente, enquanto encenador do grupo, no andamento da reunião de avaliação, que a Finos precisava se propor uma vez mais a questão: “*o que queremos dizer com nosso teatro no próximo espetáculo?*”. E para mim a resposta estava evidente nos depoimentos apaixonados de cada artista do grupo, ao descrever a vivência com a oficina: o ponto de partida seria a sensível experiência com a oficina desenvolvida pelo grupo em Vitória da Conquista, como exponho no diário de bordo da montagem:

No apartamento de Francisco e Polis, a Finos Trapos se reuniu para avaliar o segundo semestre de 2007, a experiência do projeto “Auto da Gamela – Temporada 2008” e construir perspectivas para 2008. A reunião começou com um tom informal, todos conversando de maneira muito entusiasmada sobre o semestre que passou. Foi inevitável que o tema de maior debate fosse o “Oficinão Finos Trapos”, tanto pela organização como pelo arrebatamento que foi a investidura pedagógica a que a Finos se propôs neste retorno de dois meses a Vitória da Conquista. Ademais, foi unânime o apreço do grupo pela mostra do “Oficinão” – “*Escravos de Jô*” – que tinha como temática falar sobre o fazer teatral e a marginalização do artista de teatro. O entusiasmo foi tanto, ao tratar da mostra, que expus meu desejo de fazer com que o resultado do “Oficinão”, seus conceitos, seus temas, fosse nosso ponto de partida para o próximo espetáculo. Todos concordaram excitadíssimos. Definimos o tema central do nosso espetáculo: de um lado, o fazer teatral e o que ele implica, inspirados no “Oficinão”, de outro lado a identidade nordestina – um cruzamento temático que não pudemos desenvolver na ocasião da oficina.

(Registro do diário de montagem do espetáculo “*Gennesius...*”, tomo I, dia 08 de março de 2008)

Nessa primeira reunião, a Finos havia chegado a um acordo comum acerca de quais seriam os conceitos motores e geradores do quinto espetáculo de repertório: a) *Criação* – inquietações do fazer teatral; b) *Identidade* – noções identitárias sobre a região nordeste do Brasil, sua relação com a identidade teatral que tal discurso cria e produz, e o discurso identitário que o próprio grupo vem encerrando em seus espetáculos de repertório. Neste início do processo, não houve necessidade nem preocupação mais direta em estabelecer o conceito de abordagem, o conceito da forma, na abordagem do tema, uma vez, afinal de contas, ele só seria, de fato, útil e necessário quando o grupo fosse verdadeiramente para a

prática, para a sala de ensaio, ou seja, após o término da primeira etapa da *dramaturgia da sala de ensaio* – que se refere ao levantamento de referências diversas..

Em suma, era chegada a hora de o Grupo Finos Trapos voltar ao trabalho expressivo de composição. Com a criação de “*Gennesius...*”, o grupo compôs seu quinto espetáculo de repertório, oportunidade em que eu, como encenador/pesquisador, apliquei a abordagem metodológica da *dramaturgia da sala de ensaio*. De antemão, anunciava-se um processo de criação prenhe de transbordamento e vigor investigativo.

2. BLOCO OPERACIONAL DE CRIAÇÃO COM VOCAÇÃO DIONISÍACA.

(08 de março a 25 de outubro de 2008)

Como visto no segundo capítulo, na sistematização da abordagem metodológica – a *dramaturgia da sala de ensaio* – divido tal procedimento criativo em dois grandes blocos de criação: *Bloco de Vocação Dionisíaca* e *Bloco de Vocação Apolínea*, cada um com duas distintas etapas. Como dito anteriormente, no bloco dionisíaco há um apelo muito mais inventivo que organizacional, característica cara à personalidade do inusitado, extravagante e transbordante deus Dioniso.

As etapas que se referem ao bloco dionisíaco estão ligadas ao mapeamento de matérias primas resultantes da inventividade do artista cênico, e suas etapas são: *Etapa 01 – Levantamento de Referências Diversas*; e *Etapa 02 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo*. A seguir, realizo a descrição, o relato de experiência e a análise de cada uma das etapas de criação do espetáculo “*Gennésius...*”, do Grupo Finos Trapos, nas quais atuei como encenador e dramaturgo, além de desdobrar-me em todo o processo na função de pesquisador que teve tal procedimento criativo como objeto de estudo.

O bloco dionisíaco neste processo de composição se estendeu de 08 março de 2008, data do primeiro encontro da Finos Trapos para a composição do quinto espetáculo de repertório, até 25 de outubro de 2008, quando foi realizado o primeiro ensaio aberto com a mostra das improvisações levantadas na etapa 02.

2.1. A PRIMEIRA ETAPA DE TRABALHO E SUAS FASES DE LEVANTAMENTO DE REFERÊNCIAS DIVERSAS PELO GRUPO.

(08 de março a 20 de junho de 2008)

Esta etapa de criação abre o bloco dionisíaco da *dramaturgia da sala de ensaio*. Os propósitos fundantes desta etapa são: estabelecer os conceitos estruturantes que orientarão a criação espetacular; promover o compartilhamento de referências diversas levantadas pelos artistas envolvidos e relacionadas com tais conceitos; e selecionar as matrizes de investigação que balizarão a inventividade tanto no que se refere ao conteúdo a ser explorado no resultado cênico, como também forma poética, ou seja, o modo com o qual o conteúdo do discurso receberá tratamento na feitura espetacular.

É importante destacar que o título do espetáculo foi o elemento que mais sofreu mudanças e alterações no percurso. “*Gennésius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*” não foi o título eleito desde essa primeira etapa. Foram muitas as propostas: Nas Beiradas da Beira do Mar; Na Beirada das Águas Perdidas; Danação; Ex-Voto; Epopéia da Gota Serena; Histriônicas Memórias de um Saltimbanco; Milagreiro; Judiaria; Baús, Maletas e Matulões; Opereta de Assunção. Enfim. Nesta primeira etapa, o título só apareceu como preocupação dos artistas nos encontros finais, e havia sido escolhida a opção: “*Na Beirada das Águas Perdidas*”⁵².

No processo de criação de “*Gennésius – Histriônica Epopéia em Flor*”, a etapa 01 se deu entre os dias 08 de março de 2008 e 20 de junho do mesmo ano. A frequência de encontros do grupo neste intervalo se dava, em média, três vezes por semana. Participaram desta etapa de criação os artistas da Finos: Danielle Rosa, Daisy Andrade, Francisco André, Frank Magalhães (então recentemente ingresso no grupo), Polis Nunes, Ricardo Fraga, Yoshi Aguiar e eu. Além da presença flutuante e sazonal de artistas convidados, como: Laura Franco (atriz convidada para participar da etapa 1), Milena Flick (atriz convidada para participar da etapa 1) e Paula Lice (dramaturga convidada).

O objetivo fundamental desta etapa consistiu no envolvimento de todos os artistas na criação do espetáculo, pesquisando referências em meios diversos (áudio, vídeo, textos, imagens, etc.) e que explorassem os conceitos motores previamente escolhidos em sala de ensaio para que, em seguida, socializassem, nos encontros regulares do grupo, os resultados de suas investigações.

Todos os encontros foram registrados tanto no diário de bordo (escrito, de maneira geral, por mim, com algumas participações de outros artistas do grupo), como no caderno de direção, e igualmente através de recursos fotográficos. Todas as referências levantadas nesta etapa foram arquivadas numa pasta, que guarda a memória deste momento da criação, e estão

⁵² Na análise desta primeira etapa, disserto sobre as influências que resultaram na escolha por este primeiro título.

devidamente catalogadas num documento anexo ao diário de bordo da montagem. No catálogo constam, ao todo, 114 (cento e quatorze) referências arquivadas, entre imagens, áudios, vídeos, registros de seminários, etc..

Os conceitos de *criação cênica e identidade* foram conceitos preliminares, haja vista que são da natureza mesma deste modo de criação cênica colaborativa a maleabilidade, a inconstância, e a flutuação de decisões tomadas. Toda decisão carece de testagem. E toda testagem ratifica ou refuta as decisões tomadas no percurso. Porém, estes dois conceitos motores (criação e identidade) foram os disparadores da composição do quinto espetáculo de repertório, embora, mais tarde, no processo, fossem revistos.

Nesta etapa inaugural da criação a Finos explorou preponderantemente os conceitos motores e geradores, que estão no plano do conteúdo. Até então, o conceito de abordagem não havia sido definido, entretanto, depois de levantadas algumas referências, o próprio conceito de criação sugeriu o conceito de abordagem, que, portanto, apareceu mais adiante no processo criativo, a *metalinguagem*.

No imaginário do Grupo Finos Trapos, o conceito de criação cênica propunha: bastidor, camarim, preparação para a cena, ensaios, cotidiano do trabalho do ator. Enquanto o conceito de identidade: nordeste, sertão, ruralidade, urbanidade, hibridação, contradição, choque, embate, conflito. Não por acaso muitos dos materiais levantados pelos artistas nesta etapa, pareciam vir da mesma fonte, dadas às semelhanças.

Logo nos primeiros encontros, pois que o grupo começava a se organizar para gerir a primeira etapa de criação, depois de muita discussão, foi acordado, coletivamente, que, para organizar de maneira mais rigorosa os desejos de levantamento de referências que pareciam se desenhar entre as demandas dos membros do grupo, a etapa 01 seria dividida em três diferentes fases. Que demandas eram essas? Um livre (não pré-estabelecido) levantamento de referências diversas; a realização, no interior do grupo, de leituras dramáticas de textos teatrais de autores nordestinos, ou que versassem sobre o teatro no nordeste; e a realização de seminários sobre biografias de artistas baianos, oficinas e debates com artistas convidados. A primeira etapa foi dividida, então, em três fases: *fase 1* – livre levantamento de referências; *fase 2* – leituras dramáticas; *fase 3* – seminários, oficinas e debates com convidados.

É mister observar neste posicionamento da *Finos Trapos* com relação à primeira etapa de criação, que, esta divisão da etapa 1 em fases não é prevista na abordagem metodológica da *dramaturgia da sala de ensaio*, como visto no capítulo segundo.

A decisão da Finos, em tripartir a etapa 1, atesta a flexibilidade caráter volátil da referida abordagem metodológica. Cada coletivo tem suas próprias demandas no exercício de

criação cênica, e, portanto, na aplicação de tal metodologia é facultada a opção de estabelecer os modos que melhor convier. É este um princípio importante a ser considerado: a abertura, a flexibilidade da aplicação metodológica da *dramaturgia da sala de ensaio*, ora proposta por mim, permite que cada criação reformule seus modos de lidar com as distintas etapas de criação.

Outro aspecto que carece de destaque é o caminho de definição das funções artísticas na aplicação deste tipo de metodologia de encenação. As funções de cada artista, a cada passo no processo de criação, vão tomando feições e contornos melhor definidos. É preciso observar, por exemplo, como, ainda nesta primeira etapa, não há uma definição precisa das funções artísticas. Neste primeiro tempo da criação, todos os artistas envolvidos, independentemente de suas especialidades, são artistas/pesquisadores das balizas que orientarão a autoria do discurso espetacular. À medida que o processo progride nas etapas, é possível perceber como cada artista vai assumindo naturalmente suas funções, pois as demandas de estruturação do espetáculo começam a insurgir no trajeto inventivo. Muito embora o espaço para a discussão coletiva da autoria do espetáculo não se desfaça, cada artista, ao longo da criação, vai sendo convidado a atender às demandas, às resoluções e aos entraves que são mais específicos de sua zona de atuação (encenação, cenografia, interpretação, dramaturgia, etc.).

Feito este preâmbulo, esta introdução à etapa de abertura da criação, segue, adiante, o relato de experiência e a análise de cada fase desta primeira etapa da composição de “*Gennésius...*”.

Fase 1 - Livre Levantamento de Referências Diversas.

Esta primeira fase teve início no dia 11 de março de 2008, estendendo-se até o dia 24 de abril do mesmo ano. Em pouco mais de um mês, em uma série de 15 encontros, foi possível registrar o levantamento de 92 referências que somam 44 textos, 09 coletâneas de imagens, 19 vídeos e 20 áudios.

O propósito desta fase foi o de motivar os artistas envolvidos na criação para que pesquisassem individualmente referências diversas que estivessem dentro do universo de sondagem dos conceitos motores e geradores preliminares (*criação cênica e identidade*), para, em seguida, socializar tais referências junto aos encontros internos da Finos. Tratou-se, portanto, de uma garimpagem intertextual. O artista se põe a pesquisar referenciais que imagina dialogarem com o que virá a ser o espetáculo. Nesta etapa, portanto, cada artista

cênico precisa ter uma noção, mesmo que virtual, do hipotético espetáculo, noção que é motivada a partir do conceito motor, estabelecido pelo grupo como baliza da criação.

A rotina de trabalho se estabelecia de modo muito simples. A cada encontro, e de maneira livre, os artistas socializavam, sem uma ordem de participação acordada previamente, as referências trazidas de suas pesquisas individuais. Após o compartilhamento das referências, o artista que havia pesquisado o material exposto justificava suas motivações em trazer aquela determinada contribuição, descrevendo, ainda, como havia chegado àquela colaboração tendo em vista os conceitos motores e geradores do espetáculo. O coletivo, então, se punha a discutir e debater questões suscitadas pela dita exposição. E assim sucessivamente.

Dentre todas as contribuições, destaco algumas das que, segundo minha observação participante como pesquisador, estabeleceram relações com o resultado final, futuro, que adviria da colaboração de todos.



Imagem 7: Foto de Daisy Andrade. Realização de leitura dramática do texto “*Auto da Compadecida*” de Ariano Suassuna, dia 26 de abril de 2008. Residência de um dos membros do grupo. Da esquerda para a direita: Yoshi Aguiar, Polis Nunes, Roberto de Abreu, Danielle Rosa e , Milena Flick (de costas).

Não posso me furtar a destacar, por exemplo, a recorrência de referências ligadas ao dramaturgo Ariano Suassuna. Foram diversos os objetos apreciados que remetiam ao autor: vídeo de entrevistas, minisséries televisivas que têm sua obra como base fundamental, além de artigos escritos sobre o teatro nordestino e brasileiro. As ideologias do grupo sempre encontraram guarida na voz de Suassuna. A quantidade de referências ligadas ao dramaturgo reflete uma tentativa do Grupo Finos Trapos de assim circunscrever seu discurso e seu universo poético. A preocupação de Suassuna com um teatro brasileiro, com a tradição rural

popular, com a feitura de um teatro calcado a partir da cultura sertaneja, são argumentos discursivos e enunciações que aproximam a Finos da produção deste autor.

O segundo destaque seria a presença de textos de Glauber Rocha, todos eles trazidos aos encontros pela iniciativa do ator Francisco André, o que demonstra que desde o início do processo, a Finos já construía um intertexto entre a produção ligada ao cineasta e os conteúdos a serem abordados no espetáculo. Tais aproximações e identificações permitem que um grupo que esteja lidando com este modo de criação possa trabalhar a idéia central do espetáculo que será montado. É neste sentido que o discurso de Rocha sobre o cinema novo, em defesa da arte brasileira, terceiro-mundista, bem como suas preocupações com a questão dos arquétipos da fome, da violência e da miséria fizeram com que ele fosse citado inúmeras vezes nos encontros de criação.

Outro referencial que despertou especial interesse tem uma relação direta com o conceito motor da *criação cênica*, trata-se do vídeo documentário, dirigido por Reinaldo Maia, de título “*O que é teatro?*”. Os provocadores depoimentos registrados no documentário, nos quais os mais diversos artistas cênicos de todo o território brasileiro tentam responder à questão do título do vídeo, despertaram um vivo interesse entre os membros do grupo, visto que articulava os dois conceitos motores estabelecidos pelo grupo preliminarmente (*criação e identidade* – neste caso, identidade do teatro brasileiro), o que motivou uma febril discussão nos encontros internos da Finos.

Outro destaque interessante entre as referências levantadas foi uma descoberta, feita pelo ator e cenógrafo, membro da Finos, Yoshi Aguiar, ao trazer para o encontro da Finos a imagem do padroeiro dos atores para a igreja católica: São Genésio. Um acaso. Aguiar havia encontrado a informação numa busca realizada na *internet*.

Além da história e da imagem do bem-aventurado, foi socializada também uma canção que leva no título o nome do santo, composta por Tata Fernandes e Gero Camilo, interpretada pela cantora Ceumar.

Segundo a igreja católica, São Genésio era um comediante e músico romano. A narrativa de vida do mártir é um tanto lendária, visto que sua existência é duvidosa. Segundo o catolicismo Genésio era o líder de um coletivo de comediantes. Em uma de suas apresentações para o imperador Diocleciano, Genésio teria que expor ao ridículo os ritos católicos. Entretanto, quando encenou o sacramento do batismo, Genésio revelou-se de repente, e se proclamou cristão. Irritado, o imperador ordenou que Genésio fosse torturado e decapitado, entre 286 e 303 da era cristã.

Mais tarde, este contato inicial com a figura de São Genésio será determinante para batizar a personagem protagonista do futuro espetáculo.

Coube ao mesmo ator da Finos, Francisco André, uma outra referência fundamental: ter trazido ao grupo um trecho do filme francês de Olivier Dahan: “*Piaf – Um hino ao amor*”. O longa já era conhecido e admirado por todos os membros do grupo, mas a apreciação coletiva de um fragmento do filme, seguida da discussão gerada após a fruição do mesmo, rendeu uma grande contribuição para o resultado do espetáculo futuro. A Finos percebeu, ao rever coletivamente o filme que tratava da história de vida de uma artista, no caso Edith Piaf, que o grupo poderia tratar tanto do conceito de *identidade* quanto do conceito de *criação cênica* por meio da encenação da biografia de um ator nordestino, ainda que essa fosse uma biografia ficcional. O *insight* deixou a todos excitados.

De mais a mais, dentre as dificuldades encontradas pelo grupo nesta fase, a maior delas consistiu na administração das ansiedades individuais dos artistas envolvidos. Todos demonstravam realizar grande esforço para administrar suas tensões internas. O fato de permanecer mais de um mês realizando um trabalho eminentemente teórico, de discussão das referências levantadas, acabou por gerar um desconforto sobretudo especialmente nos atores, que careciam de experimentar espacialmente sensações que estavam sendo apenas discutidas como possibilidades de tradução poética daqueles conceitos motores. Tais inquietações precisaram ser sensivelmente administradas por cada membro do grupo.

Outra dificuldade que pululava nessa primeira etapa do processo consistia na inquietação demonstrada e verbalizada por alguns artistas do grupo, no sentido de não estarem se sentindo em condições de perceber, de vislumbrar o que seria o espetáculo que estavam a pesquisar. Ou seja, tratava-se da dificuldade de projetar a imagem de um espetáculo ainda virtual, a partir da orientação dos conceitos motores estabelecidos preliminarmente. Este conflito foi sem dúvida agravado pelo fato das referências levantadas terem uma multiplicidade de ordem, gênero, fisicalidade, e temas. Um fenômeno esperado, haja vista que cada artista empreendeu suas pesquisas referenciais a partir do modo como compreendeu subjetivamente os conceitos motores. Tantas referências diferentes provocavam a questão: “*como o nosso espetáculo vai absorver referências tão diferentes?*”.

Nos processos de criação anteriores, a etapa de levantamento de referências sempre se restringiu à materiais muito direcionados para um fim concreto na criação do espetáculo, e eram referências eleitas coletivamente.

A diversidade e a alteridade dos referenciais tornaram-se um problema, instaurou caos e desordem. Aliás, esta multiplicidade de referências precisa ser vista como uma propriedade

importante e necessária desta etapa de criação, e não como um entrave, pois a diversidade permite que um mesmo conceito motor seja abordado por ângulos os mais diversos e traduzido por sensibilidades também diversas. Consequentemente foi preciso controlar a impulsividade, para que uma necessidade de editar, de organizar, de fazer ligação entre os materiais levantados para que produzissem forçosamente significado, não resultasse num entrave pessoal e numa descrença que pudessem, eventualmente, prejudicar o andamento do processo criativo. Toda colaboração deve ser bem-vinda e apreciada, avaliada com interesse.

Ademais foi possível perceber, por exemplo, uma expectativa que alguns membros do grupo criaram em relação a minha participação, enquanto encenador a esta altura inicial do processo de criação. A expectativa era a de que eu pudesse ter uma respostas para as inquietações e questões suscitadas por todos, ou uma proposta que pudesse relacionar os conteúdos trabalhados na socialização das referências. Em suma, como se a presença do encenador fosse especial, ou seja, como se fosse ele o único no conjunto a realmente saber a todo o tempo em que consistia espetáculo. Uma certa cobrança ou pressuposição de que a minha eventual imagem do espetáculo virtual, fosse uma referência matriz. Ledo engano. Nesta fase inicial da composição colaborativa, desenvolvida sob os auspícios da *dramaturgia da sala de ensaio*, o encenador é um trabalhador a mais na garimpagem das idéias e na busca de referências inspiradoras. Portanto, esta expectativa gerada no seio do grupo revela a dificuldade que ainda se mantém quanto a uma necessidade de paternidade na criação, por parte de alguns atores. É um caminho longo e carente de muito diálogo, compreensão e paciência.

Observe-se que as dificuldades ora descritas, nesse início do processo de composição, foram vivenciadas por um coletivo que trabalha há seis anos com processos de criação em colaboração. E que, ainda assim, encontra dificuldades que precisam ser suplantadas. O que implica dizer que este tipo de democratização da voz autoral demanda um exercício constante e perene de auto-conhecimento e escuta sensível. Tais dificuldades não são de outra origem senão das inquietações do artista em situação de criação, em situação de poesia, inquietações geradas pela falta de concretude que é da natureza de qualquer obra em início de processo. Logo, o que descrevi aqui como dificuldades, pode ser nomeado como condição natural de trabalho e não como uma limitação. A inquietação do artista com a criação é da natureza da própria trajetória de invenção da obra de arte. Esta dificuldade é parte da obscuridade e das surpresas inerentes a processos de criação subjetivos como esse. Em face disto, o artista deve saber lidar com o terreno movediço, próprio de seu próprio fazer.

Até o fim desta fase, poucas decisões pareciam estar concretamente tomadas. Ao terminar esta fase da primeira etapa de criação, os conceitos estruturantes ainda não haviam mudado. A Finos saiu desta fase com a sensação de caos e tensão de quem muito discutiu aspectos variados do ponto de vista conceitual, mas que chegou a poucas definições concretas do que viria a ser o espetáculo. Tanto que, no último dia de criação da *fase 1*, (24 de abril de 2008), propus a Finos uma sondagem coletiva, que registrei em áudio, onde cada membro do grupo tentou descrever o que imaginava ser o quinto espetáculo do grupo, tendo em vista a socialização de todas as referências que a Finos havia levantado até então. A grande confusão inquietante do processo está expressa nas falas registradas desta sondagem. Afinal de contas, como descrever um espetáculo que não havia, que não era? Entretanto, neste encontro, com o objetivo de sondar junto aos artistas o que viria a ser tal espetáculo, de uma maneira geral, o grupo partilhou algumas proposições que esboçavam um grande borrão imagético e dinâmico do novo trabalho: ou seja, desnudamento cênico e foco no trabalho do ator. Com efeito, esses princípios vieram a se expressar meses depois, quando o espetáculo começou a ganhar formas, contornos e forças de vida.

O primeiro norte foi tomado apenas no dia 25 de abril de 2008, um dia depois do último encontro da *fase 1*. O quinto espetáculo da Finos narraria a história de vida, a biografia de um ator nordestino. Esta iluminação me veio, como encenador, a partir das inquietações do grupo com a primeira fase da etapa 01. Num dia em que, apesar de não ser um encontro da Finos, e refletindo sobre as opiniões proferidas num encontro anterior, assim como influenciado pelas recorrências de narrativas de vida de artistas, que apareceram ao longo de todo o levantamento de referências, me permiti, como encenador, fazer uma primeira edição das idéias para o espetáculo. A Finos, no encontro seguinte, concordou com tal operação. O quinto espetáculo do grupo narraria, então, a biografia de um ator nordestino. Esta iluminação está registrada no último relato sobre esta etapa no diário de montagem:

Hoje, mais uma vez, não foi dia de encontro. Andando, prestes a entrar na sala de aula, no meu trabalho, pensando em tudo que discutimos ontem, pensando no espetáculo, no processo, no mestrado, nos editais e leis de incentivo, mas principalmente, pensando no conceito de identidade como baliza para a poética da cena, me ocorreu: talvez pudéssemos contar a história de um João, um ator, nascido na caatinga do sudoeste baiano, uma história fictícia que fosse inspirada em trechos da história de vida de cada um de nós. Talvez.

(Registro do diário de montagem do espetáculo “*Gennesius...*”, tomo I, dia 25 de abril de 2008)

Quanto a “*João*”, a quem me refiro no registro do diário de bordo da montagem, apenas mais tarde seria re-batizado de *Genésio*. Esta primeira proposta, resultante de uma primeira edição, pode parecer simples, no entanto, quando se trata de um processo de criação onde se partiu do nada absoluto, onde há uma radicalização no processo da criação, da autoria, esta definição foi um passo grande na direção do espetáculo. E foi com essa certeza tênue, embora determinante, que a Finos avançou para a segunda fase. Até então, o grupo não tinha sequer o título do espetáculo. E foi apenas depois de quinze encontros que a Finos sentiu, de maneira natural a necessidade de migrar para a fase seguinte e começar a realizar internamente as leituras dramáticas de textos com temáticas voltadas para a identidade nordestina. Obviamente as contribuições oriundas das pesquisas individuais de referências seriam sempre bem-vindas ao longo de toda a criação, tal como aconteceu, de fato: alguns encontros nos quais os artistas do grupo levaram para socializar mais materiais que julgavam do interesse do coletivo para o espetáculo. A rigor, a fase seguinte, a de promoção das leituras dramáticas que o grupo se propôs a fazer começou logo depois do último encontro da fase 01.

Fase 2 – Leituras Dramáticas – Literatura Teatral e Nordeste Brasileiro.

A segunda fase desta primeira etapa, na composição de “*Gennesius...*”, teve início no dia 26 de abril de 2008, e se estendeu até o dia 10 de maio do mesmo ano.

O propósito desta etapa respondia a um anseio da Finos em socializar referências canônicas, teatrais, ligadas ao fazer cênico do grupo. Para tanto, foi elaborada coletivamente uma lista de 07 textos dramáticos que foram lidos dramaticamente pelos artistas da Finos, em encontros internos, a saber:

1. “*Auto da Compadecida*”, de Ariano Suassuna (dia 26 de abril de 2008);
2. “*Evangelho de Couro*”, de Paulo Gil Soares (dia 29 de abril de 2008);
3. “*Braseiro*”, de Marcos Barbosa (dia 01 de maio de 2008);
4. “*Morte e Vida Severina*”, de João Cabral de Melo Neto (dia 03 de maio de 2008);
5. “*Cordel do Amor Sem Fim*”, de Cláudia Barral (dia 06 de maio de 2008);
6. “*O Santo e a Porca*”, de Ariano Suassuna (dia 08 de maio de 2008);
7. “*Antônio Conselheiro*”, de Joaquim Cardozo (dia 10 de maio de 2008).

A rotina de trabalho nesta *fase 2* consistia na seguinte seqüência de ações: dividir as personagens entre os atores a realização da leitura; efetivar a leitura dramática dos textos a cada encontro; e, por fim, por em discussão as impressões que cada membro do grupo tivera sobre a experiência do texto dramático lido.

Foi unânime a satisfação dos artistas da Finos em desenvolver esta fase no processo criativo. Foi facultado a todos o prazer a livre expressão artística, na medida em que, cada membro do grupo podia realizar a leitura da maneira que julgasse a mais interessante – exercitando timbragem de voz, inflexões, e até mesmo uma movimentação específica que fosse possível criar durante a atividade.



Imagem 8: Foto de Roberto de Abreu. Realização de leitura dramática do texto “*Auto da Compadecida*” de Ariano Suassuna, dia 26 de abril de 2008. Residência de um dos membros do grupo. No sentido horário desde o centro da imagem: Francisco André, Danielle Rosa, Yoshi Aguiar, Frank Magalhães, Polis Nunes (de costas) e Ricardo Fraga.

Ao cabo de cada encontro o grupo também foi amadurecendo a idéia de tratar, no espetáculo, da biografia, das lembranças e memórias de um artista cênico sertanejo, de modo que foi proposto, coletivamente, que cada membro do grupo preparasse uma espécie de seminário sobre a história de vida de um artista cênico nordestino. Esses seminários foram realizados na *fase 3*, junto aos debates e oficinas que a Finos promoveu internamente.

O saldo fundamental desta fase foi a possibilidade de pôr a Finos, coletivamente, em contato com as representações do nordeste que os textos dramáticos lidos encerravam. A galeria de personagens e tipos daqueles textos influenciou na concepção dos personagens que surgiram na segunda etapa do processo (a de levantamento de material cênico expressivo), a exemplo de: *Seu Luzido*, *Dona Perpétua*, *o Palhaço*, *o Dono do Circo*, *a Cartomante*, e o próprio protagonista título *Genésio*.

Depois de realizadas as leituras dramáticas era chegado o momento de avançar para a última fase dessa primeira etapa, com a realização interna de seminários, oficinas e debates.

Fase 3 – Seminários, Oficinas e Debates com Convidados.

Esta derradeira fase da primeira etapa foi inaugurada no dia 27 de maio de 2008, e se encerrou no dia 19 de junho do mesmo ano.

Ao todo a Finos realizou nesta *fase 3*: 03 encontros para refletir sobre temas conectados aos conceitos do espetáculo; 06 oficinas de teatro; e 04 seminários sobre biografias de artistas cênicos baianos ou radicados na Bahia.

Os seminários, como dito anteriormente, pretendiam estabelecer parâmetros para a criação da biografia ficcional do protagonista do quinto espetáculo de repertório da Finos. Tais seminários foram realizados por membros do grupo:

1. “*Biografia de João Augusto*”, por Roberto de Abreu (dia 27 de maio de 2008);
2. “*Biografia de Lázaro Ramos*”, por Ricardo Fraga (dia 27 de maio de 2008);
3. “*Biografia de Carlos Petrovich*”, por Polis Nunes (dia 03 de junho de 2008);
4. “*Biografia de Othon Bastos*”, por Frank Magalhães (dia 03 de junho de 2008).

Além dos quatro seminários ora expostos, tardiamente, quando a Finos já estava trabalhando na etapa 02 do processo de criação, o grupo recebeu no dia 12 de julho de 2008 o amigo e colaborador Reginaldo Carvalho que realizou um seminário sobre a biografia de “*Seu José de Almerinda*”, ator, diretor teatral e entusiasta da cultura na cidade de Senhor do Bonfim, interior da Bahia. O trabalho de Almerinda, desenvolvido junto a circos-teatro que passaram pela cidade de Bonfim no início do séc. XX, foi objeto da pesquisa de mestrado de Reginaldo Carvalho (2008). Compartilhar a história de vida desse artista foi um momento sensível dentro do processo de criação do espetáculo da Finos Trapos e implicou, mais tarde, em aproveitamentos de fragmentos da narrativa de vida de Almerinda para compor a biografia ficcional do protagonista do quinto espetáculo de repertório, como por exemplo: a saída de Almerinda da cidade natal para acompanhar um circo; o trabalho sensível e persistente que empreendeu para fazer o seu teatro no quintal de sua residência; e a marginalização social sofrida por ele, na afirmação de sua posição como artista.

Outra experiência importante e delicada para a Finos foi uma entrevista, realizada via *web*, com Jeanne Marie, atriz e produtora de teatro em Vitória da Conquista. O depoimento de Marie, emotivo e choroso, adveio de um levantamento de referência realizado também tardiamente, já na etapa 2, no dia 02 de outubro de 2008. A entrevista tinha como objetivo conversar com Marie sobre a vida de Charles Cerdeira, visto que ela era muito ligada a de tal

personalidade do sudoeste baiano, quando o ator estava ainda em vida. Vários membros da Finos conheceram ou tiveram contato com este palhaço, ator e diretor de teatro que faleceu em Vitória da Conquista em 2003. O palhaço saltimbanco carioca chagado a cidade na década de 1970, estava passando em caravana com um espetáculo quando decidiu ficar no sudoeste da Bahia. Dedicou toda a vida ao seu trabalho com teatro, baseado na cultura popular e tradicional brasileira. Ficou conhecido como o palhaço *Melancia*⁵³, que tanto animava as crianças da cidade. Nos últimos anos de sua vida, havia sofrido muito com a marginalização de seu ofício, perder a sua casa, móveis, toda uma estrutura de vida, enfim. A hostilidade do cenário teatral conquistense contra ele acabou por desgastar o vigor do artista, filho de mãe solteira e costureira de figurinos, de família circense, amigo pessoal do dramaturgo Plínio Marcos, entusiasta da cultura brasileira, já magoado com a falta de apoio, de financiamento e estrutura para desenvolver seu trabalho. Faleceu em absoluta miséria, morando de favor no depósito da gráfica de um amigo, e em virtude de um fulminante ataque cardíaco.

A realização dos seminários sobre biografias foi determinante para que o Grupo Finos Trapos ratificasse, reafirmasse, sua decisão de construir o espetáculo a partir da narrativa biográfica de um personagem ficcional, um artista cênico nordestino. Embora tenham sido, ao todo, apenas seis exemplos de biografias com o perfil que a Finos havia elegido, o contato com tais experiências de vida foi indispensável, imprescindível para a criação da biografia de *Genésio*.

Outras atividades desenvolvidas, nesta terceira fase, foram as oficinas de expressividade atorial. A Finos convidou diversos parceiros, amigos e colaboradores para atuar em como ministrantes de um treinamento junto ao grupo, além de eu mesmo ter oferecido uma oficina ministrada por mim. Somam-se, no período de 29 de maio a 19 de junho de 2008, 06 diferentes oficinas:

1. “*Composição Performática*”, com Jorge Alencar (dia 29 de maio de 2008);
2. “*Corpo e Laban Notação*”, com Saulo Silveira (dia 31 de maio de 2008);
3. “*Gesto Metafórico e partitura física na composição cênica*”, com Roberto de Abreu (dia 03 de junho de 2008);
4. “*Anti-ginástica e Bioenergética*”, com Paola Andrade (dia 05 de junho de 2008);
5. “*Expressividade Atorial*”, com Roberto Lúcio (dia 07 de junho de 2008);
6. “*Teatro e Novas Mídias*”, com Inés Pérez (dia 19 de junho de 2008).

⁵³ Mais tarde, na etapa 3, um personagem, o palhaço Melancia, foi criado no espetáculo em homenagem à Charles Cerdeira.

A proposta de convite, feita aos oficinairos, consistiu em solicitar-lhes que trouxessem para compartilhar com a Finos Trapos, um saber cênico que dominassem e que julgassem válido compartilhar. Não havia, portanto, uma necessidade de atrelar a oficina à composição do novo espetáculo. Era facultado a cada convidado eleger livremente o que seria desenvolvido. Os resultados foram provocadores.

Todas as oficinas atestaram uma generosidade muito grande dos oficinairos para com o Grupo Finos Trapos. E o coletivo se permitiu uma entrega plena e dedicada a tais doações.

Destaco três procedimentos realizados em diferentes oficinas, que reverberaram na criação do espetáculo: as composições de partitura físicas que eram criadas coletivamente, quando Alencar orientava, para que os atores fizessem suas ações físicas dialogarem com as ações físicas de outros atores; a composição visual do espaço, realizada por Silveira em sua oficina, criada a partir da fixação de várias linhas de barbantes diferentes nas paredes da sala, formando um grande labirinto; e os experimentos de interação entre trabalho atorial e imagem em vídeo, proporcionados na oficina de Perez. O procedimento de composição de partituras, a composição visual de labirintos com as linhas e o recurso de interação ator/vídeo, reverberaram, na etapa 3, na criação de fragmentos expressivos e na geração dos recursos e soluções de encenação em geral.

Outras 04 oficinas foram realizadas tardiamente, todas elas já durante a etapa 2. Foram elas: 03 oficinas de circo, ministradas por membros do próprio grupo – Yoshi Aguiar, Francisco André e Danielle Rosa – dias 14 e 28 de agosto e 03 de setembro de 2009 respectivamente; além da oficina de “*Reisado, Folgedos de Brincantes*”, com Rafael Rolim, no dia 21 de agosto de 2008, aluno da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

As últimas atividades desta *fase 3* aconteceram nos dias 10 e 14 de junho de 2008, e tratavam dos encontros com convidados para a realização de debates, junto à Finos, acerca de temas que interessavam o grupo para a composição de seu quinto espetáculo. Foram dois encontros com este procedimento:

1. “*Teatro e Identidade Nordestina*”, com os professores Daniel Marques e Antônio Saja (dia 10 de junho de 2008);
2. “*Composição Dramática*”, com a professora Catarina Sant’ Anna (dia 14 de junho de 2008).

Na discussão “*Teatro e Identidade Nordestina*”, foi possível, com a sensibilidade e delicadeza dos professores convidados, discutir com verticalidade a noção de identidade nordestina. Entre outros aspectos tratou-se fundamentalmente de repensar a noção de identidade, seus pressupostos, seus modos de construção, seu campo de atuação. Esta

discussão foi fundamental para orientar o trabalho da Finos Trapos, tendo em vista a flexibilização do conceito de identidade, ao refletir tal conceito a partir da perspectiva das suas contradições, do autoritarismo e superficialidade que discursos identitários podem fomentar, e da contextualização do conceito de identidade como uma construção histórica de uma imagem de identificação, e não como uma propriedade da própria natureza inerente à condição humana. Tais discussões, de algum modo, já figuravam o imaginário do grupo, suscitadas por um esquema feito pela professora Catarina Sant'Anna, e discutido num dos encontros da fase 1 desta etapa. Estas reflexões seriam ardentemente provocadoras para a criação do espetáculo, mas suas implicações só seriam percebidas pelo grupo nas etapas 2 e 3.

O encontro com a professora Catarina Sant'Anna foi igualmente profícuo. As considerações das discussões da tarde de 19 de junho de 2008, empreendidas pela professora foram as mais variadas: gênero, metalinguagem⁵⁴, identidade. Dentre essas, destaco as reflexões provocadas pela abordagem da noção de identidade frisando se tratar de uma construção frente à ameaça ou presença forte de uma alteridade, o que implica numa escala: identidade nordestina frente a outras regiões brasileiras; identidade frente a outros países; identidade latino-americana frente a outros continentes. Este modo de pensar a identidade a partir do conflito, do embate, da crise, foi determinante, para, ao compor a biografia de *Genésio*, estabelecer a composição da personagem título tendo em vista embates identitários (por exemplo: sertão baiano *versus* universo circense; interior *versus* capital; generosidade humana *versus* hostilidade capitalista).

No encontro seguinte, 20 de junho de 2008, último encontro da primeira etapa 1 do processo de criação, reavaliar o andamento de seu processo criativo, tentando observar o modo como o grupo estava gerindo e administrando o trajeto até mesmo levantamento de seu material dramático.

Foi o momento de finalizar a etapa 1. Entretanto, como descrevo a seguir, algumas resoluções foram tomadas antes da finalização e carecem de descrição e análise.

Saldos Finais da Etapa 01.

A diversidade e a quantidade de referências levantadas nesta primeira etapa de trabalho são incontestáveis. A fertilidade desta primeira etapa no processo de criação do

⁵⁴ Acerca do conceito de *metalinguagem* a professora Catarina Sant'Anna realizou uma grande explanação, fundamentada sobre seu livro *Metalinguagem e Teatro*, dedicado ao estudo de aspectos metalinguísticos na dramaturgia de Jorge Andrade (SANT'ANNA, 1997).

quinto espetáculo de repertório atesta para o modo como o Grupo Finos Trapos, ou melhor, como os membros do grupo estiveram, durante este primeiro período de criação, imersos e entregues ao eito de composição. Mesmo com todas as inquietações geradas com o caráter caótico desta primeira etapa do trabalho, com a ansiedade de experimentar na prática os conceitos estabelecidos e as primeiras idéias de fragmentos cênicos, o grupo se manteve coeso, durante quase quatro meses no rigor de executar esta dura e difícil etapa de criação, que havia sido pensada e construída pelo próprio coletivo.

A primeira etapa demonstrou ser a mais árida, a mais tensa no processo de criação. Estas qualidades aparecem pelo número de inquietações que são geradas nos artistas cênicos envolvidos. Afinal, não é fácil para o artista se permitir concentrar num esforço de se aproximar do espetáculo de modo tão sutil e paciente, sem estabelecer de maneira estrita quaisquer elementos concretos que possam assegurar a produtividade do trabalho, o que implica lançar os artistas num território caótico e movediço, típico do espírito dionisíaco, vocação deste primeiro bloco operacional de criação.

Muito do material levantado desta primeira etapa foi descartado, quiçá nem lembrado pelos artistas envolvidos quando estes se encontravam em fases mais adiantadas do processo criativo. E este é um procedimento natural. O importante nesta fase é a socialização. O coletivo, através dos encontros, compartilha idéias, discursos, irrigam o imaginário e afinam as vozes num coro uníssono, mas polifônico, um coro de várias vozes. Em geral, os conhecimentos gerados nesta etapa não precisam necessariamente emergir, de modo claro no futuro espetáculo, embora muito do que é produzido nesta etapa apareça no resultado de fato. Mas mesmo as referências que são descartadas *à posteriori* são importantes para afinar o discurso do coletivo acerca do que se pretende para o espetáculo.

Todo o material levantado na primeira etapa de criação do quinto espetáculo de repertório da Finos está devidamente registrado no diário de bordo da montagem, e catalogado num documento, gerado a partir desse diário.

De maneira geral, os resultados desta etapa de criação podem ser sumariamente reduzidos a três grandes avanços que a Finos empreendeu em direção ao espetáculo: 1) a construção de um banco de dados, arquivo das referências levantadas; 2) a decisão de compor um espetáculo que perfaz a narrativa do vivido de um ator nordestino, sertanejo, ficcional; 3) a reformulação dos conceitos motores e geradores iniciais (antes: *criação cênica* e *identidade*; depois: *memória* e *identidade*), e a escolha do conceito de abordagem: *metalinguagem* (que foi gerado como um desdobramento do conceito motor inicial de *criação cênica*).

O arquivo de referências, construído nesta primeira etapa, torna-se uma espécie de memória que fixa o trajeto da primeira etapa do processo de criação. Através dele é possível acessar as riquezas dos desejos mais subjetivos dos artistas envolvidos neste processo criativo.

Reformulação dos Conceitos Estruturantes

Os conceitos motores preliminares eram: a) *Criação cênica*; e b) *Identidade*. Estes conceitos sofreram deslocamentos e redimensionamentos ao longo desta primeira etapa.

O conceito de *criação* tão evocado nas referências levantadas nesta etapa 1 (principalmente em textos que versavam sobre fazer teatral), nas quais aparecia como um modo particular de proceder poeticamente com a linguagem, em que a obra fala da própria obra, foi deslocado de *conceito motor* do espetáculo para *conceito de abordagem*, além de ter sido re-batizado: *metalinguagem*. Este conceito de abordagem tão suscitado nas mais diversas referências levantadas, é na verdade um conceito caro à Finos, visto que a experiência de montagem metalingüística da Finos com o espetáculo “*Auto da Gamela*”, parecia ter deixado brechas que o grupo não conseguira explorar, provocando assim desejo de levar o uso de recursos Metalingüísticos às suas últimas conseqüências neste novo espetáculo..

O conceito motor *identidade* permaneceu, embora redimensionado, sob influência agora, das reflexões que a Finos havia feito acerca da identidade nordestina, e identidade nordestina e do teatro nordestino.

E um outro conceito motor foi gerado como conseqüência da decisão tomada pela Finos de operar a criação da narrativa ficcional da vida de um artista cênico sertanejo. O novo conceito formulado consistiu na noção de *memórias*, de onde se derivaram as matrizes de composição da biografia da personagem *Genésio* (memórias pessoais, biografia e ficção).

Enfim, ao final desta primeira etapa, os conceitos estruturantes do espetáculo ficaram re-desenhados. Os conceitos motores e geradores passaram a ser: a) *Memórias*; e b) *Identidade Nordestina*. E quanto ao conceito de abordagem, que foi fixado como sendo: c) *Metalinguagem*.

Outro aspecto que vale ser destacado, por fim, é o fato de que, por ocasião das definições sobre a biografia de *Genésio*, o título eleito para batizar o espetáculo havia sido “*Nas Beiradas da Beira do Mar*”. Este título havia sido escolhido, entre outras tantas possibilidades por traduzir o único elemento que parecia ser ponto pacífico do grupo no que se diz respeito à criação da vida ficcional do protagonista: sua trajetória acabaria no mar. *Genésio*, na última cena, encontraria o mar e decidiria viver nele o resto de sua vida. Esta

solução era uma metáfora criada para a morte da personagem, imagem inspirada por referências como “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, filme de Glauber Rocha, “*Abril Despedaçado*”, do cineasta Walter Salles, e por uma imagem que propus da relação de *Genésio* com o mar, com o infinito. Os dois filmes têm em comum o fato de fazerem com que a história de seus protagonistas termine no mar, metáfora do encontro com o infinito e com a fartura, que aproxima tal imagem da idéia de sertão por semelhança e por contraste, respectivamente, encontro com a imensidão que é o arquétipo que representa o território sertanejo, e encontro, por outra via, com a miséria, a pobreza e a escassez insondáveis. O título “*Nas Beiradas da Beira do Mar*” não resistiu por muito tempo, outros tantos foram substituindo-o durante todo o processo de composição até chegar finalmente a “*Gennesius...*”, como descreverei no tópico destinado à etapa 3.

Antes de seguir com a descrição e análise do processo de criação, empreendo a seguir um esforço na tentativa de delimitar os modos como a Finos percebe, concebe e filia-se a cada um destes conceitos estruturantes reformulados. Esta delimitação é extremamente importante para verificar o caminho traçado pelo Grupo Finos Trapos até o espetáculo final.

2.3 REFORMULAÇÃO DOS CONCEITOS ESTRUTURANTES PARA A SEGUNDA ETAPA DE CRIAÇÃO.

Como dito, entre as etapas 1 e 2, os conceitos estruturantes sofreram reajustes. Fato absolutamente natural em processos de criação desta natureza, posto que à medida que a criação do espetáculo avança, o discurso sobre a obra e a própria obra vão se clarificando. Não se tratou de uma mudança plena dos conceitos, o que também é possível embora deixe a criação mais morosa dada a disponibilidade de mais tempo demandado para que se levante novas referências. O que houve de fato no processo de composição ora descrito foi um rearranjo, uma reformulação, uma reordenação, um deslocamento dos conceitos preliminares estabelecidos no princípio da etapa 01.

O conceito de *identidade* já estava previsto desde o início do processo de criação. Portanto, neste aspecto, não houve alteração senão um adensamento do estudo de tal conceito, que acabou por se tornar o mais importante dentro da construção do espetáculo. O conceito de *memória* apareceu para atender às demandas de composição da biografia ficcional do personagem protagonista, *Genésio*, e em meados da etapa 01 já começou a ser tratado pela Finos através de seminários acerca da biografia de artistas cênicos nordestinos. E o conceito motor de *criação cênica*, que havia sido uma escolha preliminar, anterior mesmo ao

levantamento de referências, sofreu um deslocamento, tornando-se o conceito de abordagem (que até o fim da etapa 01 não existia), e sendo recortado e redefinido como *metalinguagem*. Logo, o único conceito que poderia render prejuízos no processo, por não ter sido debatido com veemência pelo grupo durante o processo de criação, seria o conceito de metalinguagem, o que não ocorreu, visto que as referências levantadas para o antigo conceito de criação contemplavam, em inúmeros materiais coletados na etapa 01, o referido conceito, além da familiaridade da Finos com prática metateatral na criação de “*Auto da Gamela*”.

No texto que segue, empreendo um esforço em delimitar o modo como eu, como encenador, medieei, junto ao Grupo Finos Trapos, os conceitos estruturantes ora expostos com fins de criação do espetáculo “*Gennésius - Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”. O escopo de minha argumentação, a seguir, calca-se em esboçar o modo como os conceitos estruturantes foram pensados por mim e pela Finos, e como se expressaram artisticamente na composição da obra cênica, como segue.

Conceitos Motores ou Geradores.

Como descrevi no segundo capítulo, os conceitos motores ou geradores são os conceitos que balizam, inspiram e orientam a criação na *dramaturgia da sala de ensaio* no que concerne preponderantemente ao plano do conteúdo. Vale reafirmar também que esta divisão dos conceitos estruturantes entre conceitos geradores e conceitos de abordagem é realizada por mim com fins didáticos, para sistematizar a *dramaturgia da sala de ensaio*, principalmente porque, na contemporaneidade, a discussão acerca da contenda de segregação estanque forma/conteúdo já é ponto pacífico, posto que um implica o outro. Portanto, de uma maneira geral, ambos os conceitos (geradores e de abordagem) são, via de regra, motivadores do discurso da encenação, do espetáculo, do texto dramático, enfim. Tais conceitos são respostas que o coletivo se dá à questão que ele mesmo se impõe: “*o quê queremos dizer com este espetáculo?*”.

A seguir, abro um hiato na descrição e análise do processo de criação para empreender uma discussão acerca dos conceitos estruturantes de “*Gennesius...*”, o modo como são entendidos.

– *Identidade.*

De antemão, é preciso conceber que o conceito estrito e radicalizado de identidade, e, por conseguinte, o discurso que dele emana, pode ser absolutamente perigoso por dois grandes motivos: 1) pode mobilizar práticas e discursos preconceituosos, até mesmo xenófobos e discriminatórios; 2) como também pode remeter a uma noção de fixidez de inércia do modo como os agrupamentos humanos, ou mesmo o indivíduo em si são vistos. Conseqüências essas que devem ser evitadas.

Não é irrefletidamente, por exemplo, que práticas de genocídio como as empreendidas pelo nazismo foram argumentadas pela inconseqüência de um discurso fundamentado na raça pura em detrimento da diferença e da alteridade de tantas outras tantas identidades diversas. Como, de outro modo, se explica também o uso do termo identidade para classificar de maneira fixa, estanque e imutável, determinados grupos ou indivíduos como meio de suplantar, ab-rogar e aniquilar qualquer possibilidade de mudança ou transformação de tais sujeitos, o que não procede, visto que, não só, mas principalmente contemporaneamente, tanto as sociedades quanto os indivíduos que a compõem são em potência mutáveis e passíveis de transformações.

Segundo Stuart Hall (2006) esta movência da identidade na contemporaneidade é o resultado de um procedimento histórico que o autor nomeia de *descentramento do sujeito moderno*, ocorrido em função de cinco grandes fenômenos que promoveram uma série de deslocamentos de rupturas no modo ocidental de pensar a identidade da pessoa humana no século XX: a noção de *historicização* de Marx, e sua re-interpretação na década de 1960; a descoberta do *inconsciente* por Freud; a concepção da *linguagem como um sistema social*, e não individual como se imaginava, empreendida por Ferdinand Saussure; a estruturação do *poder disciplinar* de Foucault; e o impacto do *feminismo* como crítica teórica e como movimento social. Estes seriam os motivadores centrais para desgaste e decadência dos paradigmas que instituíam os dogmas de uma identidade fixa e imutável, ainda presente na concepção do homem moderno.

De acordo com Hall, historicamente a identidade do indivíduo foi sendo mudada e ao mesmo tempo revista a cada período pelo pensamento humano, o que leva o autor a distinguir, então, ao menos três concepções diversas da identidade do sujeito, a saber: o *sujeito iluminista*; o *sujeito sociológico*; e o *sujeito pós-moderno*.

O sujeito do Iluminismo, e, portanto renascentista, antropocentrista, era concebido enquanto pessoa humana como “um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que surgia pela primeira vez quando o sujeito nascia (...)” (HALL, 2006, p. 10-11). Uma noção fatalista e

determinista da identidade como algo inerente à condição humana. Enquanto o sujeito sociológico referia-se ao indivíduo da modernidade, concepção esta que fundou a concepção sociológica clássica de identidade, com o entendimento de que os caracteres identitários não eram estabelecidos a partir da autonomia interna de uma predestinação ou mesmo do desejo de um indivíduo, mas sim através da interação entre o eu e a sociedade. Ao passo que a concepção de sujeito pós-moderno, para Hall, ou seja, do sujeito da contemporaneidade, é a de um indivíduo múltiplo, plural, que se filia a identidades diversas.

A concepção deste sujeito pós-moderno parece dar conta, mais adequadamente, da estrutura cambiante de identificação contemporânea, na qual o sujeito filia-se a determinados modos de ser e agir, bem como a determinados grupos, sem o ranço dogmático do pertencimento puro, fixo e imutável. As aferições e especulações de Maffesoli sobre a sociedade contemporânea fazem coro à concepção de sujeito pós-moderno de Hall. Para Maffesoli (1998), o sujeito contemporâneo é chamado a todo tempo para compor tribos, agrupamentos diversos, e seu livre arbítrio é o que lhe confere o direito de ir e vir, filiar-se e desligar-se de discursos identitários tantas vezes lhe convier.

As mudanças dos paradigmas na concepção de identidade na contemporaneidade é que geram as discussões mais veementes e intensas sobre tal conceito a partir da década de 1950. A crise da concepção de identidade do homem moderno, ou do *sujeito sociológico*, como prefere Hall, é o fator que motiva a reformulação do conceito estrito de identidade, pois segundo o próprio Hall:

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentam o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' (...)

Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, 'a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza'.

(HALL, 2006, p. 7-9)

E porque a identidade somente se torna uma questão quando está em crise? Porque é no contato com uma alteridade forte que o embate, o conflito é criado, e a identidade, ou melhor, as identidades se evidenciam.

Kaufmann argumenta no mesmo sentido, a crise da identidade como reveladora das questões identitárias, demandando uma revisão de sua noção:

O indivíduo integrado na comunidade tradicional, experimentando-se concretamente como indivíduo particular, não se colocava problemas

identitários tal como os entendemos hoje. A ascensão das identidades provém justamente da desestruturação das comunidades provocada pela individualização da sociedade.

(KAUFMANN, 2005, p.17)

Tendo em vista o alargamento das discussões contemporâneas acerca do conceito de identidade, qual seria então a noção mais adequada? Ou ainda: em que medida este conceito é tratado pelo Grupo Finos Trapos como gerador do conteúdo da encenação de “*Gennésius - Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”?

A despeito das implicações negativas do uso do termo identidade, ora expostas, Stuart Hall (2006) propõe o uso de *identificação*. Para o autor, pensar a identificação como mecanismo através do qual o sujeito filia-se ou não a determinados modos de ser na contemporaneidade atenuaria o uso anacrônico e falível de identidade.

Já para Kaufmann, o conceito de identidade, hoje, encontra-se flexibilizado pelas discussões da subjetividade, rompendo com o objetivismo de outrora, embora para o senso comum permaneça a noção simplista de pureza e fixidez como entendida pela concepção da sociologia clássica. Segundo Kaufmann, portanto, a identidade, como entendida atualmente, tem um apelo mais subjetivo e psicológico, tornando-se o próprio sentido da vida, e, contudo, outrossim, uma “condição da ação”, um motivador para que o sujeito se ponha em situação de atuar, de desempenhar suas funções e responsabilidades na sociedade, no trabalho no cotidiano, de onde advém a necessidade de ter uma identidade, de ser, de reconhecer-se e sentir-se pertencido.

Portanto, tanto Hall como Kaufmann, apesar de apresentarem abordagens distintas para a noção de identidade, concebem-na como um modo plural e multifacetado, um modo pelo qual o sujeito afirma-se para sentir-se integrado, sentir-se humano. Não há, então, uma identidade possível para o sujeito, senão múltiplas.

Kaufmann faz, ainda, uma diferenciação clara entre indivíduo e identidade. Segundo o autor, o indivíduo é um ente em processo, feito quotidianamente por suas experiências subjetivas e pessoais, como também é, “ele próprio, matéria social, um fragmento da sociedade de sua época” (KAUFMANN, 2005, p. 44). O indivíduo resulta, pois, da dupla articulação pessoal-social. A identidade é uma imagem, uma auto-sensação de si. E isto passa por uma alteridade, pelo outro, sem o quê o indivíduo não pode pensar-se como diferença, enfim, como um *eu à parte*. Para traduzir este estado, Kaufmann relaciona identidade com narrativa, fundamentado nas idéias de Paul Ricoeur.

Paul Ricoeur desempenhou um papel central no estabelecimento desta nova representação dinâmica. Ele sublinha que a narração de si mesmo é, não uma pura invenção, mas uma colocação em narrativa da realidade, um ordenamento de acontecimentos que permite torna-los inteligíveis e dar sentido à ação.

(KAUFMANN, 2005, p. 131)

Ou seja, neste aspecto, identidade aproxima-se do conceito de memória, e portanto de biografia. E o que seria, por exemplo, a autobiografia senão a narrativa de si mesmo? Portanto, a memória é matéria do processo de construção de si, memória implica também em identidade. Esta argumentação muito interessa à Finos para o processo de composição de “*Gennesius...*”. Através deste modo de pensar a memória e a identidade, a narração de *Genésio* sobre a própria vida é uma expressão de sua singularidade, da sua manifestação como indivíduo. Logo, nada mais natural que sejam *identidade* e *memória* os conceitos geradores de um espetáculo biográfico, ainda que esta biografia seja ficcional, como é o caso.

Porém, estas concepções levam em consideração a identidade como o reconhecimento de si, de seu eu, em relação a um seu duplo, ou seja, com quem ou quê o eu sente-se identificado. Mas também o contraste, a diferença, a alteridade também dão conta de estabelecer o pertencimento, como já mencionado, pois estes mecanismos são, em si, ferramentas de instauração de crise, que tem por consequência a clarificação das filiações identitárias de um sujeito⁵⁵.

Em Woodward é possível encontrar a noção de identidade estabelecida por contraste:

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades (na afirmação das identidades nacionais, por exemplo, os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados).

(WOODWARD, 2000, p. 14)

A respeito da identidade como contraste é possível encontrar amparo, outrossim, no discurso de Leroi-Gourhan. Apesar de o autor identificar a identidade com *etnia*, o que reporta à concepção moderna de identidade parece-me mais interessante é a sua percepção de como as identidades só se tornam claras e conscientes quando postas à prova:

No nosso grupo zoológico particular, a etnia substituiu-se à espécie, e os indivíduos humanos são etnicamente distintos tal como os animais o são especificamente. A nível das práticas elementares, esta especificação só se torna consciente por contraste: determinados gestos que eu possa fazer só

⁵⁵ Como exemplo, vale recuperar a relação de embate, que descrevi no terceiro capítulo, entre a “*Bahia* sotropolitana e do recôncavo” *versus* a “*Bahia* do interior do estado”.

são tidos como específicos do meu grupo na medida em que se oponham aos gestos estranhos.
(LEROI-GOURHAN, 1965, p. 28)

De mais a mais é preciso conceber este tipo específico de identidade, que percebo como fator importante para a discussão de “*Gennésius - Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”: a identidade nacional. O que de fato parece anacrônico na formulação de identidade nacional é o caráter fixo a que o termo parece remeter, como se houvesse um determinado número de códigos de conduta que fossem inerentes a uma região, a uma nação. Entretanto, se se associa à noção de identidade nacional o aspecto da movência, se se entende que os hábitos e costumes de uma nação são uma construção histórica, e, portanto continuam em perene transformação e mudança, torna-se mais complexo pensar em tal conceito. Identidade essa que gera escalas (familiar, local, estadual, regional, nacional, continental, etc.). Além disso, a identidade nacional não é um ente gerado dos costumes historicamente criados, mas também da dizibilidade e da difusão que a representação destes costumes tem. Para citar Hall, mais uma vez:

(...) as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*.
(HALL, 2006, p. 48-49)

A identidade nacional, como refere-se a ela o próprio Stuart Hall, é uma espécie de costura, de elo matricial que põe o indivíduo em contato com os recorrentes costumes que apreendeu em sua formação. Ou, como prefere Kaufmann, dizem respeito a uma “espécie de primeira etapa histórica obrigatória do processo identitário [de um indivíduo]” (2006, p. 113). A ruptura com a identidade nacional, na contemporaneidade, é totalmente lícita, embora seja difícil para o indivíduo desprender-se, suspender a convivência com procedimentos identitários que praticou durante todo o seu processo de formação como indivíduo e cidadão. Percebo aqui duas grandes aproximações: do conceito de identidade com o conceito de persistência, e, portanto, nada mais caro ao Grupo Finos Trapos, posto que a cultura de tradição rural popular do sudoeste baiano foi, até então, sua matriz de representação teatral, como tratado no terceiro capítulo; e do conceito de identidade relacionado com o conceito de memória, memória social. Mas privo-me de dissertar, agora, sobre esta aproximação, para desenvolvê-la mais adiante, ao tratar o conceito de memória.

Acerca da identidade nacional brasileira, o antropólogo Darcy Ribeiro é um dos pensadores que mais se dedicou à investigação sobre as origens da dizibilidade da identidade coletiva nacional.

Segundo Darcy Ribeiro (2006) a diferença fundamental entre a formação da América Latina e a formação da América do Norte, anglo-saxônica, está pautada no modo de colonização destas regiões. Ao contrário da origem dos *povos transplantados*, para usar um termo do próprio Ribeiro, que tiveram sua “identidade étnica já (...) perfeitamente definida da Europa” (RIBEIRO, 2006, p. 113), os latinos, em especial o Brasil, tiveram que fabricar a própria identidade através da miscigenação de tantas outras⁵⁶. As identidades matrizes do Brasil seriam, então, a africana, a lusitana e a ameríndia. Obviamente, outros povos participaram da construção histórica da “brasilidade” (como holandeses, japoneses, italianos, espanhóis), entretanto as persistências mais claras de matrizes étnicas na cultura brasileira são das identidades afro, lusa e indígena.

Logo, é da *ninguendade*, outro termo de Ribeiro, que se forja a identidade brasileira. Ou seja, daquilo que não é África, não é Portugal, não é Pindorama⁵⁷, e, portanto, é todo mundo e ninguém ao mesmo tempo. É interessante o modo como Darcy Ribeiro hipoteticamente pensa a situação do primeiro brasileiro:

É bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela percepção de estranheza que provocava no lusitano (...) [o primeiro brasileiro resultado de cruzamentos diversos entre os povos matrizes] naquela busca de sua própria identidade, talvez até se desgostasse da idéia de não ser europeu, por considerar, ele também, como subalterno tudo o que era nativo ou negro⁵⁸. Mesmo o filho de pais brancos nascidos no Brasil, mazombo, ocupando em sua própria sociedade uma posição inferior com respeito aos que vinham da metrópole, se vexava muito da sua condição de filho da terra, recusando o tratamento de nativo e discriminando o brasilíndio mameluco ao considerá-lo índio. O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo se identificar com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava –, nem com os europeus – que o desprezavam –, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos lusonativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro. (RIBEIRO, 2006, p. 114-115)

⁵⁶ É preciso considerar que o próprio Darcy Ribeiro concebe que outro fator facilitador dos processos de mestiçagem na América Latina foi a maior porosidade dos povos ibéricos que já na ocasião da colonização estavam miscigenados com povos de diferentes culturas – árabes, judeus, ciganos, etc.

⁵⁷ Nome dado ao Brasil por diversas tribos ameríndias, de origem tupi, que significa “terra das palmeiras”.

⁵⁸ (nota minha) Jogo ideológico perigoso, pautado no contato aniquilante com o outro, e que pode ocorrer tanto em grandes escalas (suplante de alteridades regionais, por exemplo) como em pequenas escalas (suplante da identidade pessoal do eu pelo outro).

Conforme descreve Darcy Ribeiro, a assunção, de fato da “brasilidade”, de uma etnia brasileira inclusiva, que pudesse envolver e “acolher a gente variada que aqui se juntou” (RIBEIRO, 2006, p. 119) só se deu após dois morosos processos: a) o desgaste das identidades fortemente marcadas como lusitanas, ou africanas ou indígenas; b) a indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem (a exemplo dos mulatos, dos caboclos e dos curibocas). Processo ainda em curso, diga-se de passagem, pois identidades são instáveis e assaz vulneráveis a qualquer trânsito ou movimento da cultura.

Dentro da identidade brasileira, o recorte que me desperta maior interesse é ainda estrito que o das identidades nacionais, e diz respeito à uma identidade regional, mais especificamente, a noção de identidade nordestina, fundamental para a geração do discurso do espetáculo “*Gennésius - Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”.

E “há uma identidade nordestina?” É uma questão que o Grupo Finos Trapos se fez durante o processo de criação do seu quinto espetáculo de repertório, e não obstante é, também, questão expressa nas problematizações empreendidas pelo discurso do espetáculo.

– *Identidade Nordestina sob a Luz de Albuquerque Júnior.*

A questão “há uma identidade nordestina?” também é motora do primoroso trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), no qual, como encenador de “*Gennésius - Histriônica Epopéia em Flor*”, encontrei um discurso interlocutor e esclarecedor para um sem número de dúvidas surgidas acerca do “ser nordestino”. A questão está expressa na própria introdução de “*A Invenção do Nordeste e Outras Artes*”.

Mas a grande questão é: existe realmente este nós, esta identidade nordestina? Existe realmente esta nossa verdade, que os estereótipos do cabeça-chata, do baiano, do paraíba, do nordestino, buscam traduzir? O Nordeste existe como essa unidade e essa homogeneidade imagética e discursiva propalada pela mídia, e que incomoda a quem mora na própria região? Se existe, desde quando?
(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 22)

O texto de Albuquerque é prenhe de uma ironia sutil e mordaz. Durante toda a discussão, sua intenção é desconstruir o discurso da estereotipia sobre o nordeste e tentar entender como historicamente este discurso foi gerado, sistematizado, difundido, e propagado.

Segundo Albuquerque, uma boa entrada para entender a identidade regional nordestina é partir da etimologia da palavra *região* pois a “noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar)”

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 25). Isto porque, de algum modo, esta representação estereotipada do nordeste não existia até o início do século XX. Conforme Albuquerque, esta visão estereotipada do “ser nordestino”, como também das identidades regionais como um todo, que datam da década de 1920, emergem de pontos múltiplos: o fomento do estado por uma formação discursiva nacional-popular, pela criação de sentimento de nacionalidade através do sentimento do ser “regional” (visto que havia uma cisão que provocada pelas absurdas diferenças de configuração entre o norte e o sul do país⁵⁹); o trabalho intelectual de sociólogos e antropólogos sobre a brasilidade, formada de diferentes identidades regionais; a dizibilidade, a difusão de identidades regionais tendo como suporte, obras artísticas de linguagens diversas, etc. Os próprios intelectuais “nortistas”, na grande maioria sociólogos, dos quais o pernambucano Gilberto Freyre é o maior expoente, começam a pensar o nordeste como uma região dotada de caracteres particulares e singulares. Além de Freyre, Albuquerque Júnior destaca as obras dos intelectuais Joaquim Inojosa e Câmara Cascudo como fundadores de discursividade sobre o Nordeste.

É Gilberto Freyre o maior responsável pela instituição sociológica e histórica do nordeste. É ele o organizador do *Congresso Regionalista do Recife*, em 1926, organização pioneira para pensar o nordeste como um território político dotado de texturas e matizes culturais específicos, tal como outros binômios eram afirmados pelo país afora (Amazônia/indígena; Bahia/negra; Sul/Europeu; etc.). Deste congresso publicou-se um manifesto, o “*Manifesto Regionalista*”⁶⁰, que sintetiza as idéias forças discutidas no evento, e institui os fins do que viria a ser o início de um grande movimento intelectual. É também Freyre o autor de uma vastíssima obra em que pensa o nordeste com o fito de estabelecer uma discursividade sobre a região.

De todo modo, Albuquerque descreve que não são apenas os discursos teóricos que fundam o nordeste, mas também os discursos artísticos culturais: literatura, pintura, música e teatro.

Essa construção do nordeste será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife”, da qual participam autores como José Lins do Rego e Ascenso Ferreira, nas décadas de vinte e trinta, passando

⁵⁹ O sul era compreendido pelo senso comum como a representação de todo o Brasil abaixo dos limites do norte de Minas Gerais. Essa divisão é um reflexo da antiga divisão geográfica do país, que com modos de colonização e produção diferenciados implicaram numa divisão econômica, cultural, de arquitetura, etc., resultando num sul rico e próspero e num norte pobre e miserável. Caracterizações que segundo o próprio Albuquerque podiam ser visíveis até a primeira década do século XX. Seria apenas na década de 1920 que esta configuração começaria a mudar com projetos de industrialização e urbanização.

⁶⁰ As idéias defendidas neste congresso influenciam sobremaneira a literatura regionalista da década de 1930.

pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. Pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, o poeta Manuel Bandeira, os romancistas Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida, embora guardem enormes diferenças entre si, possuem em comum esta visão [idílica e romaneada do nordeste] do Nordeste e dela são construtores.

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 78)

A notoriedade do nordeste, como um conjunto identitário homogêneo, que orientará todo o pensamento da formação do discurso sobre a região, segundo Albuquerque Júnior, é a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, publicado em 1902. Dela emana toda a discussão acerca da representação do modo de ser nordestino, do modo de ser sertanejo enquanto ser do “Brasil profundo”, longe do litoral.

A representação do nordeste na arte é classificada por Albuquerque Júnior em seu livro em dois grandes pólos: *Espaços da Saudade*; e *Territórios da Revolta*⁶¹. Nestas duas categorias, o autor circunscreve a produção discursiva de inúmeros artistas nordestinos que traduziram o nordeste em suas obras, desde a década de 1920 até a década de 1980, aproximadamente.

Espaços da Saudade define um primeiro conjunto de obras e seus respectivos artistas. Neste eixo conjunto, Albuquerque associa as produções dos artistas que traduzem para suas obras o nordeste mítico, idílico, patriarcal, folclórico, colorido, harmônico, o nordeste do passado, do sonho, da tradição, da fartura, da festividade, da alegria e da bonança. Estão agrupadas aí as obras de: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, Luiz Gonzaga, Ariano Suassuna, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres.

A região Nordeste, que surge na ‘paisagem imaginária’ do país no final da primeira década deste século [séc. XX], substituído a antiga divisão do país entre Norte e Sul, foi fundada na saudade e na tradição. (...)

(...) Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. O Nordeste é este sertão Mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes (...)

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 161)

Já nos *Territórios da Revolta* há um outro nordeste. O nordeste mísero, fome, pobre, grotesco, desumano, humilhante, hostil, cruel, infernal, o nordeste do banditismo, da revolução, do messianismo, do sebastianismo, da morte, da guerra, do socialismo, da justiça, da morte, da luta. Nordeste que grita. Nesta representação do nordeste alinham-se as obras dos

⁶¹ Títulos que mais tarde, na etapa 3 de criação foram aproveitados para nomear os 2º e 3º atos do texto dramático de “*Gennesius...*”.

artistas: Graciliano Ramos, Lima Barreto, Jorge Amado, Di Cavalcanti, Carybé, Portinari, João Cabral de Melo Neto, Dias Gomes, Glauber Rocha.

O Nordeste dos sótãos, dos sobrados coloniais acortçados, ruindo, fedendo a promiscuidade a mijo e a sexo. Nordeste, o avesso do espaço romanceado da burguesia. Nordeste proletário, da miséria a ser destruída pelos homens sem pátria, sem lei e sem deus. Região dos heróis populares: de Lucas da Feira, Lampião, Zumbi, Zé Ninck, Besouro. Nordeste sem viscondes, sem barões ou marquesas de açúcar. Espaço das vidas infelizes, vidas poucas, trapos de pessoas que rolam pelo monturo, que, no entanto, lutam para manter um pouco de dignidade.

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 198)

Albuquerque conclui que o nordeste que nos é apresentado pelo conjunto destes dois modos de discurso – tanto o nordeste idílico, quanto o nordeste revoltado – em verdade não existe. Estas identidades foram inventadas, ficcionadas. Julgo ser necessário flexibilizar um tanto tal afirmativa. Sinto ter sido necessário para o autor, em sua intenção de demonstrar a criação histórica do formato que se entende por identidade nordestina, radicalizar a ponto de considerar a representação da identidade nordestina, qualquer que seja (folclórica ou miserável), como identidades falíveis, se se pretenderem as únicas possibilidades de leitura da região. Entretanto, há de se ponderar que tais representações evocadas por todos os artistas supracitados (tanto os classificados em espaços da saudade quanto os alocados no território da revolta) sistematizam determinados caracteres da região, e criam outros, na organização de uma dizibilidade sobre a mesma. Entretanto julgar que este espaço folclórico, festivo, ou este outro espaço miserável, seco, violento não existem é cerrar os olhos aos fatos que se apresentam todos os dias na região.

A contribuição de Albuquerque é realmente se permitir, numa pesquisa extenuante e incansável, realizar uma crítica da sistematização de uma identidade equivocada, porque sólida, porque estável, porque tomada como natural.

Portanto, o que a *Finos Trapos*, para retomar o processo de criação e liga-lo à discussão que acabo de apresentar, encerra nos discursos de seus espetáculos é um nordeste possível, uma identidade nordestina possível, que não se pretende única, mas que se constitui como uma face identitária gerada a partir de conflitos e embates identitários com a alteridade.

O conceito de uma identidade nordestina possível, fundada nos embates interior *versus* capital, sertão popular *versus* poder instituído, arte popular *versus* show *business*, Brasil real *versus* Brasil oficial, se materializa na concepção e na composição do próprio *Genésio Almerinda da Gota Serena*, personagem título da encenação. Embates identitários por si só sugerem tensão, conflito, sugerem drama. Os valores da identidade de *Genésio*, a todo tempo

são colocados à prova durante a sua trajetória de vida, como pode ser observado no texto dramático final (em anexo): um artista do interior da Bahia, que teve seu aprendizado fundamentado na transmissão oral de uma tradição, que lida com o universo hostil e cruel de uma arte utilitária e mercadológica. As relações de *Genésio* com o circo Gran Circo Pindorama Mystic e com a Cia. Aroma das Nuvens na cidade de Meca são exemplos de embates identitários.

Esta abordagem de identidade permitiu ao grupo, neste quinto espetáculo de repertório, avançar na discussão poética sobre uma possibilidade do que é “*ser nordestino*”. Como visto no terceiro capítulo, em “*Sagrada Folia*” a Finos representou o sertão acrítico e idílico da saudade. Em “*Sagrada Partida*” a discussão se aproximou dos territórios da revolta. Já em “*Auto da Gamela*” estabeleceu-se um plano intermediário da discussão entre a saudade e a luta, com inspirações no universo da tradição do teatro popular, do circo teatro e das trupes mambembes. “*Gennésius - Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*” permitiu uma contemporaneização da discussão sobre as matrizes da tradição rural popular, deslocando o eixo de discussão para o polêmico conceito de noção de identidade possível através do choque, do embate.

À medida que o processo for sendo descrito, mais, adiante, será possível apreender mais intervenções na discussão sobre identidade ora exposta na composição do quinto espetáculo de repertório da Finos. Apresento, a seguir, reflexões sobre o conceito de memória.

– *Memória.*

O segundo conceito motor para a criação de “*Gennésius...*” consistiu na *memória*. Reitero aqui o que já observei no segundo capítulo: quanto mais conceitos os artistas tiverem que manipular na criação do espetáculo, dentro do procedimento da *dramaturgia da sala de ensaio*, mais se complexifica a criação, que demanda mais labor, mais tempo, e mais trabalho. Entretanto, como demonstrei na exposição sobre identidade, e como demonstrarei na exposição sobre memória, a ser demonstrada a seguir, estes dois conceitos, identidade e memória, relacionam-se, tocam-se, tangenciam-se. Poderiam inclusive um conter o outro, o que demonstra que os dois conceitos motores ou de abordagem são na verdade apenas um, sendo sua separação uma opção feita com o intento de didatizar a criação, pois, enquanto *identidade* diz respeito à construção do discurso maior do espetáculo, o conceito de *memória* se vê manipulado com fins mais pragmáticos, ou seja, operacionalizado na composição da narrativa biográfica da personagem *Genésio*.

As primeiras reflexões sobre a memória podem ser encontradas na Antiguidade Clássica. O estudo de Francis Yates sobre a memória atesta nesse sentido.

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam deformados que os parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identifica-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos.

(YATES, 2007, p. 17)

Esta história, contada por Cícero em seu *De oratore*, recupera o modo pelo qual a antiguidade clássica inventou a arte da memória através de Simônides de Ceos (556-468 a.c.). Para Cícero, a memória como técnica, *mnemotécnica*, já é antevista e fundada por Simônides, que introduz o uso das ferramentas que mais tarde constituiriam o sistema mnemônico, pensando a memória como fincada em lugares e em imagens. Este procedimento de criar modos técnicos de memorizar a partir das imagens e dos lugares, seria retomado diversas vezes por estudos e tratados distintos sobre a técnica da memória, desde a antiguidade até o renascimento.

Na mitologia grega, a memória é representada pela deusa *Mnemosyne* e é também guardiã da inspiração artística. O que estabelece uma ligação entre memória e invenção que retomarei mais adiante. Segundo Meneses:

(...) a memória, em grego *Mnemosyne*, era uma deusa, a mãe das Musas, mãe das divindades responsáveis pela inspiração. *Mnemosyne* preside à função poética e imaginativa dos artistas criadores (...). Essa deusa feminina revela as ligações obscuras entre o “rememorar” e o “inventar”: a musa inspiradora da invenção poética é, ela própria, filha da memória.

(MENESES, 1991, p. 11-12)

A memória também integra os estudos sobre retórica, figurando como uma das habilidades que o orador deve desenvolver. A retórica surge na antiguidade, é retomada na Idade Média, e reformulada nos nossos dias. Conforme aborda Jacques Le Goff:

Colocam, sobretudo, a memória no grande sistema da retórica que iria dominar a cultura antiga, renascer da Idade Média (séculos XII-XIII), conhecer uma nova vida nos nossos dias, com os semióticos e outros novos

retóricos (cf. Yates, 1955). A memória é a quinta operação da retórica: depois a *inventio* (encontrar o que dizer), a *dispositio* (colocar em ordem o que se encontrou), a *elocutio* (acrescentar o ornamento das palavras e das figuras), a *actio* (recitar o discurso como um ator, por gestos e pela dicção) e, enfim, a *memoria* (*memoriae mandare*, “recorrer à memória”). (GOFF, 2003, p. 437)

A discussão sobre a memória já aparece na antiguidade com Platão e Aristóteles.

É com Platão que surge o problema da memória. Conforme o filósofo esta propriedade da alma humana se assemelha a um bloco de cera, onde o indivíduo registra, marca suas impressões do mundo. É no diálogo denominado Theeteto que Platão descreve a metáfora do bloco de cera:

Sócrates: Suponha pois comigo, com vistas à necessidade do argumento, que há em nossas almas um bloco de cera, maior que este, menor que aquele, de uma cera mais pura em alguns, mais impura e mais dura em outros, mais mole em alguns, e, nos outros, exatamente condicionada.

Theeteto: Eu o suponho.

Sócrates: Digamos agora que um presente da mãe das Musas, Mnemosyne, e que, todas as vezes que nós queremos nos lembrar de algo que vimos ou ouvimos, ou pensamos, temos esse bloco sob nossas sensações e nossas concepções, e aí as imprimimos, como gravamos o carimbo de anel, e que o que foi assim imprimido, nós lembramos e sabemos, durante o tempo que a imagem permanece na cera; enquanto que o que se apagou ou o que foi impossível de gravar, nós esquecemos e não sabemos.

(MENESES, 1991, p. 09)

É Platão, portanto, quem empreende o esforço de conceber a memória como um mecanismo de lembrança que é seletivo. Nem tudo é registrado no bloco de cera presenteado por Mnemosyne aos homens. Ao conceber *memória*, é preciso então, também, conceber a idéia de esquecimento. A memória é seletiva, registra determinadas lembranças, outras não.

Seria mais tarde, Henri Bergson (2006), a avançar nas discussões de esquecimento com relação a memória. Segundo Bergson, a memória em si é seletiva, mas todo o passado nos forma, inclusive os que supomos ter esquecido, ou mesmo o que de fato esquecemos. O indivíduo é a materialização do que o passado lhe fez.

Entretanto, retomando a discussão sobre memória na Antiguidade Clássica, Aristóteles concebe a memória, em seu *De memoria et reminiscencia*, como um componente da alma. Aristóteles entende que “as percepções trazidas pelos cinco sentidos são, primeiro, tratadas ou trabalhadas pela faculdade da imaginação, e são as imagens assim formadas que se tornam material da faculdade intelectual” (YATES, 2007, p. 52) alojando-se então na alma, na memória. Mais uma vez a memória é submetida à condição da imaginação, sendo esta uma função que intermedia as relações entre a percepção e o pensamento.

Porém, a despeito das especulações acima descritas, haveria um conceito de memória?

Le Goff se põe a elaborar um conceito amplo e genérico:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-se em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.
(LE GOFF, 2003, p. 419)

A memória, grosso modo, então, seria o conjunto de lembranças de um indivíduo, um conjunto de apreensões que o indivíduo faz do real. Grosso modo. Entretanto, há de se perceber também que a memória é a percepção subjetiva do real, e não o real puro, se é que isto existe. O próprio Aristóteles já previa este fato, como dito acima: a memória é o alojamento na alma das percepções que se tem do mundo, das percepções e não do próprio mundo. A lembrança, o registro da lembrança, então, é carregado de subjetividade.

É mister perceber que a realidade, neste sentido, é imaginária, e o imaginário é real. Toda memória pessoal é em princípio um registro único, singular e subjetivo das percepções particulares do fato. Ainda que outros tenham lembranças de um mesmo fato, as memórias dele são sempre diferenciadas, afinal, cada indivíduo percebe tal fato, sobretudo a partir de si mesmo. É como se toda lembrança fosse a releitura de um fato. E no que diz respeito a este modo de pensar a memória, fica evidente e justificado o fato da deusa *Mnemosyne*, na mitologia grega, ser também a guardiã da inspiração, da invenção.

O poder inventivo da lembrança pode ser demonstrado, por exemplo, em inúmeros romances épicos nos quais o narrador é personagem e evoca apropriada memória para narra sua história. *Dom Casmurro* de Machado de Assis, por exemplo, localiza um dos aspectos mais interessantes do romance justamente na fantasia da lembrança: a grande dúvida instaurada na obra – “*Capitu traiu ou não traiu Bentinho?*” – apenas se instaura porque a narração é feita pelo próprio Bentinho, ou seja, parece absolutamente parcial, visto que ele acredita ter sido traído, suas lembranças, o modo como registrou o vivido o encaminham a duvidar da fidelidade de Capitu.

A fantasia da lembrança levada às últimas conseqüências foi objeto dos interesses de Freud na busca da apreensão do funcionamento da psique humana.

Todos sabemos que, a partir de uma determinada fase de suas reflexões e de sua prática clínica com as histerias, Freud começa a “desconfiar” das cenas de sedução que elas [suas pacientes] lhe relatavam: “Quando, contudo, fui finalmente obrigado a reconhecer que essas cenas de sedução jamais tinham ocorrido e que eram apenas fantasias que minhas pacientes haviam

inventado, ou que eu próprio talvez houvesse forçado nelas, fiquei por algum tempo inteiramente perplexo”. Quando se refez da perplexidade que quase abalara toda sua teoria, foi capaz de tirar as conclusões certas de suas descobertas: “a saber, que os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados com fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejo e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material. Mas o que é ainda mais decisivo é que tais “fantasias cheias de desejo” e que se apresentavam como recordações verídicas, não são apanágio de histéricas e neuróticas em geral, mas também das pessoas ditas “normais”.

(MENESES, 1991, p. 11)

A invenção é da natureza própria da lembrança, da memória. Portanto, além de seletiva, a memória é inventiva. Portanto, não seria a memória um depositário, um conjunto de lembranças. A memória seria então, uma função do pensamento, um modo de operar a apreensão do mundo. O depositário das lembranças seria, então, o próprio corpo, as sensações que foram despertadas nele, e o próprio espaço, onde as emoções foram despertadas.

Segundo Jacques Le Goff, a maneira mais específica de se expressar a memória é através da linguagem, através da narrativa.

Pierre Janet “considera que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo”, que se caracteriza antes de mais nada pela *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (Flores, 1972).

(LE GOFF, 2003, p. 421)

A narrativa seria então um modo de expressão da memória que a organiza, a horizontaliza, e a faz compreensível. Aqui, mais uma vez aproximam-se memória e identidade.

A aproximação dos conceitos de memória e de identidade, através da constituição desta e do caráter narrativo de ambas, reporta a outro ponto de contato, outra aproximação. Se memória é componente constituinte das identidades, também a memória, assim como a própria identidade, pode remeter-se ao individual e ao coletivo. Para Zumthor, a memória “é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la” (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Segundo Leroi-Gourhan, a memória coletiva é um ente da sociedade, desde sempre. Cada sociedade, cada tempo, tem a sua própria memória, uma memória que está eternamente em obras; suas lembranças ora são esquecidas, ora não, o que dá o seu caráter de mudança e flexibilidade. Seu modo de transmissão também se modifica de período em período. O autor divide a história da transmissão da memória em cinco grandes períodos:

A história da memória coletiva pode dividir-se em cinco períodos: o da transmissão oral, o da transmissão escrita por meio de tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica.
(LEROI-GOURHAN, 1965, p. 59)

Evidentemente, a história destes modos de transmissão não se deu de maneira absolutamente estanque, os diferentes modos convivem ainda hoje, por exemplo, é o caso da seriação eletrônica e da transmissão oral. O que a mim me interessa nesta discussão é ratificar que a existência de uma memória coletiva, de uma memória social, reconduz o conceito de memória ao conceito de identidade. Conforme Meneses:

(...)um dos suportes essenciais da identidade é a memória, como diz o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses: “O conceito de identidade implica semelhança a si própria, formulada como condição de vida psíquica e social. Nessa linha, está muito mais próximo dos processos de reconhecimento do que de conhecimento. (...) A Antropologia e a Sociologia, por sua vez, nos informam que a identidade, quer pessoal, quer social, é sempre socialmente mantida e também só se transforma socialmente.”.
(MENESES, 1991, p. 13-14)

Acerca da discussão sobre memória coletiva, um trabalho conceitual muito expressivo é o do filósofo Maurice Halbwachs. Sua noção de memória é absolutamente radical. Halbwachs, contesta a existência de uma memória individual. Para o autor a memória é tão e somente coletiva. Para o autor o homem é um ser social, e, portanto, “não há lembranças que reapareçam sem que de alguma forma seja possível relacioná-las a um grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 42). Mesmo nos eventos que se pensa vivenciar em solidão, o homem está acompanhado virtualmente. Todos os sujeitos trazem consigo o olhar do estado, o olhar dos pais, o olhar dos grupos dos quais participa, e, portanto, nunca está só. Ou, nas palavras do próprio autor:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.
(HALBWACHS, 2006, p. 30)

Esta memória coletiva carece de manutenção para manter-se viva. Segundo Halbwachs, à medida que o indivíduo desliga-se de um grupo, as memórias que remetem aquele determinado extrato social tendem a desaparecer. O autor usa como exemplo o

aprendizado da língua estrangeira, que é esquecida quando deixa de ser praticada. O que atesta mais uma vez o binômio memória – esquecimento, ou seja, a memória é seletiva.

Para Halbwachs, na base de qualquer lembrança está o que ele nomeia de *intuição sensível*. Esta intuição sensível é a sensação despertada por determinada situação vivenciada e experimentada pela percepção. Percepção e Intuição sensível seriam dois entes diferentes. A percepção é o modo como o sujeito apreende o mundo, enquanto a intuição sensível é a sensação, a emoção despertada pela percepção no interior da subjetividade do indivíduo. A intuição sensível é um “estado de consciência” que permite o registro de uma lembrança.

Como se explica, por exemplo, o modo pelo qual como as lembranças são agrupadas, a maioria das vezes, ou como se desperta a memória das lembranças?

Quando lembranças são ordenadas, sem a presença de um esforço intelectual, elas se dão por associação, não, porém, por associação lógica, dos eventos em si, mas sim pela associação das sensações que foram registradas. Ou seja, segundo Halbwachs, é a intuição sensível que explica, por exemplo, o fato de três lembranças que parecem ser absolutamente autônomas, serem evocadas numa cadência, numa ordenação: 1, 2, 3. A lembrança da morte de um parente querido, que tenha despertado revolta, pode evocar uma outra lembrança, que a princípio não tenha nenhuma ligação com a lembrança fúnebre, porém, o que têm em comum é o fato destes dois fatos, aparentemente díspares, terem sido registrados com sensações similares, intuições sensíveis similares, ou seja, neste caso: a revolta.

Este modo de funcionamento da memória, através da *intuição sensível*, interessou-me especialmente, como encenador, para editar, no processo de composição do quinto espetáculo de repertório da Finos, as cenas do espetáculo e formar a estrutura do discurso cênico. Ou seja, a biografia de *Genésio*, suas memórias, está organizada na narrativa do espetáculo não numa cadência estritamente cronológica dos fatos biográficos, mas num agrupamento que se orienta na tentativa de manter certa ordem de fatos permitindo a filiação de cenas pelas sensações que estas determinadas cenas despertam na personagem, por exemplo: humilhação, solidão, angústia, felicidade, tédio, desejo, orgulho, etc.

De mais a mais, a construção da biografia ficcional de *Genésio*, os fatos biográficos, durante todo o processo de criação, foram absolutamente estimulados pelo conceito de memória.

No intervalo entre as etapas 1 e 2, acabei, como encenador, por estabelecer as fontes das quais o grupo lançaria mão como matrizes para criar a história de *Genésio*: 1) *Memórias Pessoais* – memórias dos artistas da Finos; 2) *Biografias de Artistas Cênicos Nordestinos* – resultado de pesquisas empreendidas pelo grupo para consultar biografias de artistas cênicos

da região nordeste, contemporâneos do grupo ou não; 3) *Ficção* – inventividade dos artistas envolvidos no processo para gerar a biografia deste personagem ficcional. Estas matrizes são ramificações que derivam do conceito motor e gerador da *Memória*. Ou seja, para a composição da história ficcional de vida do protagonista da narrativa do espetáculo, a Finos se utilizou dessas três fontes: re-elaboração das memórias de seus artistas, pesquisa acerca da narrativa do vivido de outros artistas cênicos nordestinos, e por fim, a liberdade poética da invenção.

Com as noções de memória estabelecidas, resta tratar o conceito escolhido para a abordagem do material a ser trabalhado no espetáculo: a metalinguagem.

– *Conceitos de Abordagem.*

O conceito de abordagem, para resumidamente reiterar sua importância na *dramaturgia da sala de ensaio*, diz respeito ao exame de *formas* artísticas para o tratamento, o estilo, o modo pelo qual o espetáculo será arranjado em cena. Para chegar ao conceito de abordagem do espetáculo, o coletivo se pergunta: “*como devo falar o que terei de falar?*”.

– *Metalinguagem.*

Como encenador, constatando o movimento inventivo, a quantidade de referências que foram levantadas na etapa 01 sobre o antigo conceito motor de criação, que havia sido estabelecido coletivamente entre os conceitos preliminares, pude observar que a grande maioria dessas referências tratava das dificuldades de composição e das inquietações dos artistas cênicos, em especial do ator. Eram inúmeras as referências de textos falando sobre o papel social do ator de teatro e sobre o seu desempenho artístico. Quando havia qualquer referência sobre o conceito de criação nos encontros da etapa 01, o próprio encontro tornava-se metalingüístico, visto que se tratava de artistas de teatro reunidos discutindo a arte teatral. Propus, então, à Finos que fosse eleito o conceito de metalinguagem para balizar a criação espetacular. Este conceito já estava contemplado de algum modo na própria narrativa que seria realizada para o espetáculo, haja vista que o argumento se refere à biografia de um ator.

O lingüista Roman Jakobson, ao especular sobre as propriedades da comunicação, e seus efeitos semióticos, estabelece um esquema elucidativo sobre o desenvolvimento de processos de comunicação, de transmissão de mensagem. Segundo o sistema de Jakobson para a comunicação verbal, todo ato comunicacional se estabelece através de seis fatores

inalienavelmente envolvidos: remetente, destinatário, contexto, mensagem, código e contato. Segundo o próprio autor:

O *remetente* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. Para ser eficaz, a mensagem requer um *contexto* a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um *contacto*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.
(JAKOBSON, 2005, p. 123)

As funções que a linguagem desempenha no ato de comunicação verbal em que se insere o conceito de metalinguagem, seriam então, modos de expressão assumidos pela linguagem para a produção da mensagem. Ainda segundo Jakobson, a mensagem adquire funções expressivas diferenciadas a depender da hierarquia dos fatores de comunicação materializada pela própria mensagem. Uma mensagem centrada no remetente, por exemplo, resulta numa mensagem com função expressiva. Já para configurar a função metalingüística, a mensagem deve apresentar um pendor para o código. Ou, segundo o próprio autor:

Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o *código*; desempenha uma função metalingüística (isto é, de glosa) “Não o estou compreendendo – que quer dizer?”, pergunta quem ouve, ou, na dicção shakespereana, “Que é que dizeis?”. E quem fala antecipando semelhantes perguntas, indaga: “Entende o que quero dizer?”. Imagino deste diálogo exasperante: “O ‘*sophomore*’ foi ao pau.” “Mas que quer dizer *ir ao pau*?” “A mesma coisa que *levar bomba*.” “E *levar bomba*?” “Levar bomba é ser *reprovado no exame*.” “E o que é ‘*sophomore*’?”, insiste o interrogador ignorante do vocabulário escolar em inglês. “Um ‘*sophomore*’ é (ou quer dizer) um *estudante de segundo ano*.” Todas essas sentenças equacionais fornecem informação apenas a respeito do código lexical do idioma; sua função é estritamente *metalingüística*.
(JAKOBSON, 2005, p. 123)

A mensagem com função metalingüística, então, é eminentemente gerada com o estabelecimento do código como foco da discussão. O código da linguagem verbal, área onde Jakobson cita seus exemplos, tem como materialidade as palavras, frases, modos do dizer. E o código teatral? O que seria então uma metalinguagem aplicada ao teatro? Segundo Sant’Anna:

Quanto à noção de *metalinguagem* no teatro, o termo denominaria um dos dois níveis de linguagem distinguidos pela lógica moderna, segundo Jakobson (JAKOBSON, 1963, pp. 216 e 218), ou seja, *metalinguagem* seria a linguagem que fala da própria linguagem, diferentemente da

linguagem-objeto que fala dos objetos; isto explicaria uma das seis funções da linguagem verbal, a *função metalingüística*, quando o discurso centra-se no código (o discurso centrado nos outros cinco elementos básicos do ato de comunicação verbal, como destinatário, destinador, mensagem, contexto e canal, explicariam as outras funções: emotiva, poética, referencial e fática). Aplicada ao teatro, a noção deve levar em consideração alguns pontos: trata-se de uma arte em que estão em jogo linguagem verbal e não-verbal, daí o *discurso teatral* (UBERSFELD, 1978, P. 248) poder significar tanto o *conjunto organizado de mensagens* (...), quanto o *conjunto de signos e estímulos* (verbais e não-verbais) que são produzidos pela representação (...).
(SANT'ANNA, 1997, p. 21)

São inúmeros os modos de conseguir resultados cênicos nos quais o código seja em si a grande discussão. Este tipo de procedimento expressivo, *metalinguagem*, remete a uma revelação que o artista sobre a própria linguagem que usa: a obra desnudando a própria obra. Mas o código teatral é dotado de uma série de elementos, o que complexifica a linguagem cênica: ator, luz, texto, cenografia, adereços, trilha sonora, maquiagem, etc. Quando a obra espetacular toma tais objetos como elementos de discurso em cena, a obra cênica atinge níveis de discussão metalingüísticos. Quando a obra assume refleti sobre a sua materialidade, os elementos que a compõem, o teatro instaura um discurso meta, fazendo com que os elementos da cena se assumam como signo – o ator não é a personagem, mas um ícone que se refere a esta; uma bola em cena não é uma bola, mas um signo de bola, ou seja, que remete a uma representação do mundo, um signo do objeto “bola”.

O procedimento de assunção dos signos do teatro, como signos, articula duplamente a codificação do signo como gerador de uma mensagem, mas ao mesmo tempo, a decodificação deste signo na cena à medida que a obra assume a sua natureza simbólica. De algum modo, a arte, em geral, é de natureza meta, visto que o acordo que é estabelecido na fruição de uma obra de arte entre o espectador e a obra, é, com algumas raras exceções, explícito, ou seja, a público se entende como o apreciador de uma obra gerada artificialmente através de signos diversos que não são, senão remetem a determinados referenciais do mundo sensível (na acepção platônica), concreto, “real”, ou a determinados referenciais da sensibilidade, das sensações (a exemplo da arte abstrata que não possui um correspondente direto no mundo objetivo como ocorre na a arte figurativa). A arte, por seu caráter formal, e por sua situação como evento social, é metalingüística por natureza. Então, quando o teatro reconhece a sua teatralidade, ele se aproxima ainda mais da função meta:

(...) poderíamos tentar, precariamente, definir a metalinguagem no teatro como sendo uma *decodificação* que tornasse transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais e não-verbais) que constroem uma

peça (escrita ou encenada). Essa decodificação se efetivaria de forma infinitamente variada, considerada a complexidade do teatro: compreenderia, por exemplo, o uso do recurso da *peça-dentro-da-peça*, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra auto-referente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral, ou a exibição, na encenação, do trabalho oculto dos bastidores (concernente ao ator ou a outro elemento do espetáculo), enfim, todas as formas em geral de não-ilusionismo que, através do tempo, vão servindo às mais diversas finalidades (de lúdicas a pedagógicas, críticas) e às mais diversas ideologias: o *barroco* contrapõe a mutabilidade e falsidade das aparências à inalterabilidade do eterno, de Deus; em Brecht, a tentativa de dotar o espectador de uma consciência crítica indispensável à mudança do *status quo*.
(SANT'ANNA, 1997, p. 22-23)

Os exemplos de procedimentos metalinguísticos, estudados pela professora Catarina Sant'Anna⁶², dão conta de materializar igualmente que Patrice Pavis nomeia de *metateatro*, ou seja, “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’.” (PAVIS, 2005, p. 240). O recurso do metateatro se configura no espetáculo, segundo Pavis, com quatro modos mais recorrentes: *o teatro dentro do teatro* – o espetáculo é a encenação de um espetáculo; *a imagem da recepção da peça* – quando uma obra de um autor se refere, num intertexto, a diferentes obras do mesmo autor (exemplo de Shakespeare); *a consciência da encenação* – o espetáculo que é produzido de modo que os atores não realizem apenas as suas personagens mas assumam a teatralidade da cena, deixando perceber que se trata de um espetáculo que se entende como tal; e *a encenação do trabalho teatral* – quando o espetáculo é a narrativa do trabalho teatral, ou seja, da criação do espetáculo, ou, em outras palavras, quando o próprio processo de composição espetacular é encenado.

Dos quatro modos de enunciação descritos por Pavis, meu especial interesse, como encenador do quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos recaia sobre os dois últimos procedimentos citados: *a consciência da encenação* e *a encenação do trabalho teatral*. Entretanto, os dois outros modos de metateatro citados pelo autor aparecem no espetáculo: de um lado, *Genésio* encena trechos de seus próprios espetáculos (*teatro dentro do teatro*); de outro lado, o espetáculo “*Gennesius...*” cita também trechos de outros espetáculos do repertório da própria Finos Trapos, trazendo à cena determinadas passagens de outros espetáculos, agora inseridos dentro da história de *Genésio*.

Sobre essa prática auto reflexiva da cena contemporânea, explica Pavis:

⁶² No referido livro, Catarina Sant'Anna desenvolve, dentre outras, três questões metateatrais presentes na dramaturgia de Jorge Andrade: ‘o que é ser dramaturgo?’; ‘o que é ser ator?’; ‘o que é ser personagem?’.

Um marcada tendência da *prática* cênica contemporânea é não separar o processo de trabalho preparatório (com base no texto, da personagem, as gestualidade) do produto final: assim, a encenação apresentada ao público deve dar conta não só do texto a ser encenado, como da atitude e da *modalidade* dos criadores perante o texto e a atuação. Assim, a encenação não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro e propõe sua reflexão sobre o teatro integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação.

(PAVIS, 2005, p. 241)

O recurso da metalinguagem foi usado durante o procedimento de criação, e está expresso no espetáculo em inúmeros momentos. A criação da obra vai à tribuna, emerge da cena explicita-se diante do público. O espetáculo mostra seus andaimes, suas estruturas, registra o seu passado. O metateatro esgarça o espetáculo até reportá-lo a sua origem, a sua gênese (gênese > Gennesius), é “a metalinguagem, que devassa o fenômeno teatral e lhe desvela aos avessos (...)” (SANT’ANNA, 1997, p. 171).

Quanto à *consciência da encenação*, e a teatralidade que este recurso impõe à encenação, me reservarei a comentá-la mais adiante, numa ocasião mais oportuna, quando da exposição da relação do teatro *brechtiano* com a metalinguagem.

A professora Catarina Sant’Anna, em sua pesquisa de doutorado, realizou um criterioso estudo acerca da relação entre metalinguagem e teatro. Na investigação, a autora se propôs analisar o relevante papel da função metalingüística no conjunto de obras da produção literária dramática de Jorge Andrade, conhecido como o “ciclo de Marta” (livro “*Marta, a Árvore e o Relógio*”). Em sua análise, a autora realiza um mapeamento de recursos metalingüísticos diversos trabalhos em distintas obras do dramaturgo Jorge Andrade, recursos estes que não se circunscrevem apenas à construção da obra de Andrade, mas que podem ser listados como possibilidades de tradução da metalinguagem no teatro. O quadro a seguir seleciona alguns dos recursos que Sant’Anna identifica na obra de Andrade, como recursos metalingüísticos, e que serviram de lastro para o mapeamento de possibilidades de meta-expressão que foram experimentadas com a Finos em sala de ensaio para a composição do quinto espetáculo de repertório:

Tabela 5: Seleção de Recursos Metalingüísticos na obra de Jorge Andrade, a partir dos estudos de Catarina Sant’Anna.

| RECURSOS METALINGÜÍSTICOS NA OBRA DE JORGE ANDRADE |
|--|
| Dramatização do ato de ser (cena, teatro, ator, dramaturgo, etc.); |
| O teatro representando o teatro; |
| Dramatização do ato de criar teatro; |
| Em cena, o personagem artista que não consegue realizar sua obra; |
| As inquietações do personagem artista em dúvida sobre a própria criação; |

| |
|--|
| A personagem que se dá conta de sua condição de personagem; |
| Personagem como narrador. |
| Uma cena visual do futuro antecipa o que ocorrerá num momento em que a personagem vislumbra um futuro, ao passo que este futuro é mencionado pela personagem (quebra da unidade de tempo); |
| Uso de “aspas” e intertexto; |
| Texto é soprado por um personagem em cena, com vistas a lembrar a um personagem-ator passagens esquecidas de sua fala; |

Evidente que o quadro ora apresentado é minha a sistematização de uma seleção de recursos identificados pela autora na obra de Jorge Andrade – que faz uso de tantos outros recursos. Esta seleção teve como critério a edição de recursos que identifiquei como passíveis de serem utilizados na composição do novo espetáculo da Finos Trapos e foi realizada com vistas ao desenvolvimento de um seminário interno da Finos no início da etapa 3, no âmbito da *dramaturgia da sala de ensaio*, com o fim último de refletir sobre os exemplos de recursos metalinguísticos no teatro, assim como sobre a sistematização de outras duas tabelas de recursos metateatrais (no teatro oriental e no teatro brechtiano) que seguem mais adiante no decorrer da presente dissertação.

Um exemplo claro de metateatro na trajetória da cena ocidental é o teatro brechtiano – e aqui retomo a discussão sobre a *consciência da encenação*, e teatralidade. O *teatro épico*, modo como é nomeado o teatro concebido por Bertolt Brecht, e que, não obstante trata-se de um batismo que ao próprio Brecht insatisfaz (BRECHT, 2005), é eminentemente metalinguístico, metateatral. A intenção de estranhamento no teatro brechtiano, que tinha como fim a não-identificação do público com a cena representada – o que segundo Brecht, provocaria um distanciamento na platéia que resultaria numa análise crítica das situações sociais expostas em seu teatro – fazem que a cena se pesquise e se utilize de uma série de recursos anti-ilusionistas que consigam, a todo tempo, fazer lembrar ao espectadores de que eles estão diante de uma representação teatral. Este efeito de distanciamento tem como objetivo fazer com que, sem o *pathos* ou a catarse da identificação, a assistência possa analisar criticamente as situações expostas e pensar modos de deslocar as situações do *status quo* representadas para modos mais humanos de resolução das tensões e dos problemas presentificados no espetáculo. Brecht descreve as intenções de seu efeito de distanciamento (*verfremdungseffekt*):

O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente.

(BRECHT, 2005, p. 75)

Para conseguir tal efeito, Brecht se utilizava de duas fontes de criação de recursos de tomada de distância: teatralidade e epicidade. Ambas explicam procedimentos metalingüísticos. Os recursos de teatralidade, por serem carregados de signos que remetem às idéias de jogo, de representação, de não-ilusionismo, acabam por centrar a obra teatral no próprio código, e proclamam, a todo tempo: “isto é teatro!”. O recurso de epicização da cena, ou seja, a tentativa de fazer com que o teatro, que é de natureza do gênero dramático, se aproxime do gênero épico, narrativo, de contar a história, de comentar a história, ao invés de presentificá-la, também acaba gerando uma série de recursos metalingüísticos, e, portanto, de reforço da teatralidade do teatro; quando o ator dirige-se à platéia para narrar, de fora, assumindo-se como ator determinado trecho da vida da personagem, ao invés de deixar a personagem representar os acontecimentos de tal passagem, ele assume e ratifica a natureza do teatro como um código, quebrando a ilusão do espectador e exibindo a representação como arte, como teatro, como o ícone de uma realidade, não a como a realidade ela mesma, ou seja, não fingindo ser o real.

Para Brecht, o efeito de distanciamento requer uma série de procedimentos que interferem em todos os elementos da cena, demandando uma interpretação distanciada, um figurino distanciado, uma trilha distanciada, etc., enfim. Todos estes procedimentos se filiam na tentativa de resgatar a teatralidade do teatro, outrora negada por tendências de época que sustentaram uma filosofia de composição da cena que empreendeu esforços com o fito de promover uma identificação plena da representação cênica com a realidade, a exemplo do *realismo*.

Na interpretação do ator, por exemplo, o efeito de distância baliza toda a execução atorial. Solicita uma atuação em que o ator se auto-observe na representação, e se utilize de artifícios técnicos que garantam uma assunção de tradução cênica no corpo e na voz pautada na geração de metáforas e composições que criem uma segunda natureza. O efeito de distanciamento alheia-se a um estrito referente direto, “real”, como por exemplo, enunciar suas falas em terceira pessoa (ele), e não em primeira pessoa (eu).

A finalidade do uso de recursos metalingüísticos (efeitos de distanciamento) no teatro brechtiano tem um fim muito específico: provocar uma reflexão política, crítica, por parte do espectador. Na voz do próprio Brecht:

A finalidade de nossas pesquisas não se limitava a despertar escrúpulos em relação a determinadas situações (embora se pudessem facilmente suscitar tais escrúpulos, se bem que não em todo o auditório – era raro, por exemplo,

manifestarem-se escrupulos nos ouvintes que tiravam proveito das situações em questão!); a finalidade de nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente.
(BRECHT, 2005, p. 73)

Quanto ao aspecto político, o uso dos recursos metalinguísticos trabalhados na *Finos Trapos*, ao menos aparentemente diferem daqueles anunciados pelo teatro épico. As pretensões, tanto minhas, como encenador, como do grupo, na utilização de recursos *meta* no espetáculo não priorizam o enfoque político. Se bem que, é evidente que trajetória de dor de *Genésio*, oriunda dos males sofridos com a marginalização social da arte teatral, constitui em si mesmo uma denúncia de teor político em *lato sensu*. Os recursos de metalinguagem neste espetáculo, entretanto, resultaram de uma escolha fundamentada principalmente do empenho de reforçar aspectos do código teatral numa obra que versa sobre o fazer cênico.

A teatralidade intencionada por Brecht em seu teatro foi, em diversos momentos da história do teatro ocidental, uma propriedade da representação cênica: o coro e as danças da tragédia grega, na Antiguidade Clássica; o teatro religioso e alegórico, na Idade Média; o uso de máscaras e a galeria de tipos, na Comédia Dell'Arte; a representação altamente codificada do Teatro Elizabetano, dentre outros casos. Mas as fontes explicitamente consultadas por Brecht repousariam de fato, sobretudo nas práticas do teatro tradicional chinês. Pois, segundo o encenador, “a velha arte chinesa conhece o efeito de distanciamento e utiliza-o de maneira muito sutil.” (BRECHT, 2005, p. 76).

Não temas só Brecht a tentar no teatro ocidental retomar a teatralidade do teatro. Há um outro expressivo número de encenadores na modernidade que expressam em sua obra uma filosofia alheia à representação mimética, à imitação da vida, e utilizam o teatro oriental como exemplo de outras representações possíveis, para citar alguns: Meyerhold, Grotowsky, Barba, Brook, Artaud, entre dentre outros. Mais recentemente, um numeroso conjunto de artistas vem desenvolvendo suas encenações na contemporaneidade - convencionalmente arte pós-dramática (LEHRMANN, 2007) – que também principiam suas pesquisas cênicas partindo deste pressuposto: entender o teatro como teatral, como uma tradução, uma representação, uma linguagem artística e não obrigatoriamente como um registro quase documental do real.

Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 2006), em seu livro “*Teatro Épico*”, analisa, um tanto sumariamente, as referências mais recorrentes que são observadas no teatro oriental – principalmente o *Chinês*, o *Nô* e o *Kabuki* – e que são re-configuradas para a representação de obras de encenadores que lidam com esta matriz cênica para inspirar novos caminhos poéticos

na criação da teatralidade em seus espetáculos. A seguir, exponho uma tabela na qual mapeei os recursos de teatralidade descritos por Rosenfeld como matrizes para o teatro ocidental recriar um efeito teatral a partir de recursos do teatro oriental:

Tabela 6: Recursos de teatralidade no Teatro Tradicional a partir dos estudos de Anatol Rosenfeld.

| RECURSOS E MATRIZES DE TEATRALIDADE NO TEATRO TRADICIONAL ORIENTAL | |
|---|-----------------------------|
| <i>RECURSO</i> | <i>ORIGEM</i> |
| Teatro advindo de danças sagradas. Uso de danças tradicionais na cena; | Teatro Nô, Kabuki e Chinês. |
| Colocação de máscaras e indumentárias na frente do público; | Teatro Nô. |
| A ação é recordada, não atualizada; | Teatro Nô. |
| Cada personagem se apresenta para a assistência; | Teatro Nô. |
| Coro e músicos comentam as cenas através de canções; | Teatro Nô. |
| O ambiente onde se desenrola a ação é descrito pela narrativa (<i>sinédoque teatral</i>); | Teatro Nô. |
| Atores tratam-se pelos nomes; | Teatro Kabuki. |
| A ação dramática pode ser interrompida para a hora do chá, hora sagrada, e os atores retomam a ação de onde estavam após a parada. | Teatro Kabuki. |
| Ajudantes com traje normal entram em cena para fazer os ajustes da encenação, como contra-regras; | Teatro Kabuki. |
| Ajudantes assistem à representação de dentro da cena; | Teatro Kabuki. |
| Manipulação da manipulação, o ator como títere, distanciado 2 vezes de sua natureza, é manipulado por um outro ator; | Teatro Kabuki. |
| A história é assumidamente encerrada, e isto é dito ao público, quando não sabido por ele. Não há como mudar a narrativa; | Teatro Kabuki. |
| Uso freqüente de pantomima. Corpo codificado; | Teatro Kabuki. |
| Pausa na ação. Os atores congelam a encenação para infantilizar determinada passagem. O congelamento da cena é feito em momentos desconfortáveis de execução para os atores, que ficam estáticos em difíceis posições de equilíbrio precário; | Teatro Kabuki. |
| Tipos fixos: uso de máscaras; | Teatro Chinês |
| Papéis femininos representados por homens; | Teatro Nô, Kabuki e Chinês. |
| Uso de grande simbolismo expresso, muitas vezes, em gestos de execução lenta; | Teatro Chinês e Nô. |
| Corpo e voz codificados; | Teatro Nô, Kabuki e Chinês. |
| Cenário estilizado, apenas sugerindo os espaços dramáticos. Cenografia reduzida aos elementos essenciais; | Teatro Chinês e Nô. |
| Representação como um jogo; | Teatro Nô, Kabuki e Chinês. |
| Desempenho todo realizado para o público, voltado para ele, para ser visto. | Teatro Nô, Kabuki e Chinês. |

É também Anatol Rodenfeld a realizar uma listagem de diversos recursos de distanciamento utilizados por Brecht em suas encenações. O quadro que segue, é resultado de uma sistematização feita por mim partir de uma listagem dos recursos de distanciamento contidos nas descrições de Brecht sobre seu próprio teatro e na análise de Rosenfeld sobre o teatro brechtiano:

Tabela 7: Recursos de distanciamento do teatro brechtiano, a partir de estudos de Anatol Rosenfeld e dos escritos de direção de Bertolt Brecht.

| RECURSOS DE DISTANCIAMENTO DO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO | |
|---|-----------------------|
| <i>RECURSOS DE DISTANCIAMENTO</i> | <i>ESPÉCIE</i> |
| Exposição, teatralidade, realce de aspectos artísticos. Uso de máscaras, bonecos e duplos. Repetição, para dar ênfase à determinada cena. Não criar a magia da atmosfera da situação representada. Interromper o fluxo da ação com comentários e canções. Sinédoque teatral. Redimensionamento da relação palco-platéia. Uso de imagens autônomas que ilustrem a cena. Soluções inusitadas com uso de metáforas. Intromissão de indicações cênicas e comentários. Troca de papéis na representação. Uso de coreografia. | Encenação |
| Texto dramático: ator comenta o espetáculo em plena cena; mostra dos títulos das cenas; uso de legendas; tom de paródia; inadequação forma-conteúdo; citação, <i>intertexto</i> ; sinédoque teatral; operações técnicas visíveis; personagens não humanos grotescos, burlescos e prosopopéia; fragmentação da narrativa; recorrência à terceira pessoa; recorrência ao passado. | Literatura Dramática. |
| Representação distanciada, auto-reflexiva. Auto-observação, auto-análise, auto-avaliação. Codificação corporal, estilização do gesto. Codificação vocal, timbragem. Interpretação sem transições psicologizantes. Uso do recurso de <i>gestus social</i> : o gesto puro e simples recolocado num contexto que lhe re-significa (marcha fascista sobre cadáveres). | Interpretação. |
| Palco claro, luz aberta em toda área de representação. Platéia iluminada. | Iluminação. |
| Cenário estilizado, reduzido ao indispensável. Jogo cenográfico com a sugestão de espaços. Uso de projeção, imagens que comentam e ilustram. Uso de imagens autônomas que ilustrem a cena. Estrutura do edifício teatral visível. | Cenografia |
| A música, a trilha sonora apresenta o texto; intensifica o texto; comenta a ação; ilustra pinta a situação psicológica; facilita a compreensão; interpreta a situação; assume posição; revela um comportamento; põe o ator mostrando a canção, mostrando que canta no ato de cantar. | Trilha Sonora. |

O mapeamento expresso nas três tabelas de recursos metalinguísticos, ora apresentado (na obra de Jorge Andrade, no teatro oriental, e no teatro brechtiano), foi fundamental para o levantamento de possibilidades de encenação. Estes quadros conceituais foram socializados no Grupo Finos Trapos durante os primeiros encontros da etapa 3. O entendimento do conceito de *metalinguagem*, ou melhor, de *metateatro* ora descrito, foi balizador para motivar a criação cênica do quinto espetáculo de repertório da Finos, no que se refere à forma como o conteúdo do discurso do espetáculo se expressaria no tratamento da cena.

Desde o “*Auto da Gamela*”, a Finos vem experimentando modos de expressão orientados pela função metalingüística. No auto, o recurso metalingüístico mais evidente é o teatro dentro do teatro. Os recursos metalingüísticos de “*Gamela*” são ainda um tanto tímidos, além de terem sido manipulados, em sua época de criação, de uma maneira muito intuitiva, sem o adensamento investigativo e de debruçamento teórico. Foi com o quinto espetáculo que a Finos tentou levar às últimas conseqüências o modo de expressão dos recursos metalingüísticos.

Foi sob o lastro e esteio desses três conceitos estruturantes – *identidade*, *memória* (conceitos motores e geradores) e *metalinguagem* (conceito de abordagem), que a Finos entrou na terceira etapa da criação, da composição de seu quinto espetáculo, isto à maneira da *dramaturgia da sala de ensaio*.

2.3 A SEGUNDA ETAPA DE TRABALHO E SUAS UNIDADES DE LEVANTAMENTO DE MATERIAL CÊNICO-EXPRESSIVO PELO GRUPO. (05 de julho a 25 de outubro de 2008)

A etapa 2 do processo de criação, na *dramaturgia da sala de ensaio*, como descrevi no segundo capítulo, tem como propósito norteador o levantamento de material expressivo para a composição espetacular. Durante toda a etapa 1, os artistas cênicos fazem uma peregrinação na tentativa de levantar o maior número possível de referências diversas para motivar a etapa seguinte. Nesta segunda etapa, portanto, os artistas cênicos, reunidos em sala de ensaio, criam a matéria-prima do espetáculo, através de experimentos espontâneos e planejados (improvisações). O objetivo de edição que começa a aparecer nesta etapa diz respeito à utilização da ferramenta *roteirização*, cujo objetivo fundamental é o de selecionar, dos experimentos levantados, aqueles que podem orientar a dramaturgia, a organização, a ordenação das ações da narrativa, ao passo que também baliza a inventividade para a composição de novos experimentos. Do ponto de vista da execução atorial, da encenação performativa, não há ainda nenhum tipo de edição. O ator cria livremente, não apenas o ator, mas todos os artistas cênicos envolvidos. Criam livremente, ainda que balizados pelos conceitos estruturantes e pelos roteiros que começam a apontar um caminho para a organização espetacular.

Nesta etapa, cada artista começa a assumir com mais especificidade sua função dentro do espetáculo. A figura do encenador, por exemplo, já começa a se fazer presente. Ele não edita, ainda, a execução dos artistas para promover uma unidade de discurso espetacular, mas,

aliado ao dramaturgo, orienta os experimentos que serão feitos a cada passo na criação. À medida que os roteiros vão aparecendo, pelas mãos do encenador e do dramaturgo, que nada mais são do que seqüências itemizadas de experimentos selecionados de cada fase de levantamento de material cênico expressivo, a criação vai sendo balizada para as propostas dos futuros experimentos. É preciso conceber que estes roteiros, diferente das listas de experimentos, eles já concebem uma hierarquização, uma seqüência de fragmentos expressivos, seqüência que elege o que vem antes, o que vem depois.

Ao passo que, ao mesmo tempo em que os atores criam os fragmentos expressivos em sala de ensaio, o encenador, realizando uma escuta sensível de todas as atividades que vão sendo empreendidas, toma nota, também de proposições que se referem à encenação do espetáculo como um todo (marcações, figurinos, cenários, luz, etc.). Essas idéias para encenação vão sendo compartilhadas, socializadas nos momentos de avaliação dentro dos encontros desta segunda etapa.

Portanto, é também nesta etapa 2, do procedimento de composição, que aparecem as primeiras propostas de todos os elementos da cena: cenografia, iluminação, indumentária, trilha sonora. Enfim. Todas as proposições cênicas iniciais têm lugar nesta etapa de criação. O objetivo é que esta etapa termine com as propostas investigativas todas levantadas, para que o coletivo já tenha uma idéia geral do que será o espetáculo, e com no mínimo uma primeira versão de roteiro realizada.

No processo de criação do quinto espetáculo de repertório do Grupo Finos Trapos, esta etapa foi principiada no dia 05 de julho de 2008, tendo findado com a realização de uma mostra pública do material cênico levantado, ocorrida no dia 25 de outubro do mesmo ano.

A freqüência de encontros, era, mais uma vez, de três vezes na semana. Foram ao todo 29 encontros, sendo 22 deles dedicados exclusivamente ao trabalho prático cênico expressivo, enquanto outros 03 dedicados à reflexão sobre o processo de criação, e outros 03 à oficinas de treinamento.

Nesta segunda etapa, participaram do processo de criação, como atores: Daisy Andrade, Danielle Rosa, Francisco André, Frank Magalhães, Polis Nunes, Ricardo Fraga, e Yoshi Aguiar (membros do Grupo Finos Trapos). Como assistente de pesquisa e direção, participou do processo, ainda, Évelin Corrêa (convidada do grupo) tendo estado, durante toda etapa 2, como responsável pelos registros em fotografia e audiovisual. Em dois encontros, a Finos teve a participação de Shirley Ferreira, atriz, da cidade de Vitória da Conquista, que viria, mais tarde, em 2009, a integrar o grupo, e atuar no espetáculo.

Apesar da participação de todos os membros do grupo nesta segunda etapa, isso não significava que aquele seria o elenco do espetáculo, como de fato não foi. Entretanto, nesta etapa 2 do processo de criação, todas as colaborações são bem vindas, afinal, não necessariamente o ator que concebe determinada improvisação, determinado experimento, ou determinado personagem que venha a ser integrado no espetáculo, é o ator que irá executar tal trabalho na composição final. Tendo em vista este pressuposto, apesar de, nesta etapa, o elenco definitivo não estar definido, todos os membros do grupo puderam participar da concepção do espetáculo: criação da história biográfica ficcional a ser narrada, e levantamento de fragmentos expressivos.

Em 22 encontros de criação, registrei um total de 101 experimentos, destes, 83 foram experimentos planejados (improvisação previamente idealizada, planejada, e em alguns casos, inclusive, ensaiadas pelos atores), e 18 foram experimentos espontâneos (sessão de improvisação mediada pelo encenador, que orienta o trabalho expressivo através de indicações cênicas e utilização de jogos dramáticos e teatrais). Todos os experimentos estão registrados no diário de bordo, e nos catálogos de experimentos levantados. Os experimentos planejados estão todos devidamente registrados em audiovisual, os experimentos espontâneos, entretanto, não têm registro audiovisual.

As fontes primárias geradas nesta segunda etapa foram semelhantes às fontes geradas na primeira etapa de criação: registro audiovisual; registro fotográfico; diário de montagem; caderno de direção; catálogo de todos os experimentos levantados. Através destas fontes, sistematizo a seguir a descrição da segunda etapa de criação, meu relato acerca desta experiência e minha análise da trajetória de composição espetacular, tendo em vista a aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio*.

A *rotina de trabalho* desta etapa de criação, ferramenta que orienta o trabalho diário de investigação cênica, se constituía de uma seqüência variada que obedecia aos seguintes procedimentos: *planejamento* do que seria experimentado no encontro; exercício de *presença e integração*; *concentração*; *musicalidade e aquecimento vocal*; aquecimento corporal através do uso de *seqüências coreográficas* compostas a partir de danças populares; realização de *experimentos* espontâneos e planejados; exercício de *desaquecimento e relaxamento*; *avaliação* do encontro. Concebi, como encenador, esta rotina de trabalho que, tão logo entramos na sala de ensaio, foi posta à avaliação do grupo que a aprovou.

No diário de montagem do processo de criação, descrevo as atividades desenvolvidas em cada momento da rotina de trabalho acima descrita. Como segue:

1. **Preparação** (*planejamento*): do lado de fora da sala de ensaio o grupo conversa sobre os experimentos que serão realizados, as demandas que precisarão ser cumpridas naquele encontro.
2. **Lavabo Épico** (*presença e integração*): em um canto da sala, com uma bacia repleta de água, cada artista lava o próprio rosto, enquanto narra, diz, em terceira pessoa, como “ele está”. Relata seu estado sensível naquele momento, naquele dia, naquele encontro, depois se põe a traçar uma maquiagem, livremente.
3. **Limpeza** (*concentração*): o grupo, junto, deve fazer uma limpeza da atmosfera da sala, uma limpeza metafórica, como se estivesse espantando más influências e limpando o próprio organismo sensível, a própria sensibilidade, para conseguir instaurar em si uma situação de poesia, uma situação de criação;
4. **Musicalidade e Sonoridade** (*musicalidade e aquecimento vocal*): cada artista com um instrumento deve improvisar sonoridades, utilizando este momento para aquecer voz com cantos, vocalizes e sons propostos. Neste momento o artista que quiser propor uma canção, deve fazê-lo, em situação de jogo, ensinando o grupo a cantar sua proposta.
5. **Dança de Esquentamento** (*seqüências coreográficas*): coletivamente, deve-se compor um repertório de seqüências coreográficas para serem utilizadas com fins de aquecimento corporal nos encontros.
6. **Trabalho Expressivo** (*experimentos*): momento em que se realiza a feitura dos experimentos, das cenas através de improvisações espontâneas e/ou planejadas.
7. **Carinhão e Leitura da Ordem do Dia** (*desaquecimento e relaxamento*): um membro lê um trecho de um livro, de um texto, de uma poesia, enfim, enquanto os outros estão deitados, em relaxamento.
8. **Despedida** (*avaliação*): terminadas as atividades, com um canto de despedida, o grupo se põe a avaliar o encontro.

(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 05 de julho de 2008)

A proposta de rotina de trabalho foi aceita e aplicada, então, desde o primeiro encontro desta segunda etapa de criação, que foi dividida em diferentes unidades. Como os experimentos visariam à construção da narrativa biográfica ficcional de *Genésio*, a divisão da etapa 2 foi realizada em função de dar conta de conceber a trajetória de vida da personagem protagonista.

A ordenação dos experimentos atendeu à necessidade de conceber a vida de *Genésio* numa ordem cronológica, desde seu nascimento. Logo, a etapa 2 foi dividida em cinco diferentes unidades, sendo que cada unidade correspondeu a uma fase da vida de *Genésio*, ora expostas pela ordem com que aconteceram: *Unidade 01 – Memorial Encenado* (de 05 a 13 de julho de 2008); *Unidade 02 Nascimento* – (de 29 de julho a 07 de agosto de 2008); *Unidade 03 – Infância* (de 09 a 27 de agosto de 2008); *Unidade 04 – Adolescência e Juventude* (de 26 de agosto a 09 de setembro de 2008); *Unidade 05 – Fase Adulta* (04 de outubro de 2008).

De fato, não foram poucas as vezes em que alguns experimentos foram realizados, apesar de não corresponderem à fase em que aconteceram. Em alguns momentos, quando a

trajetória da biografia de *Genésio* já estava avançada, os artistas sentiam a necessidade de realizar experimentos de unidades anteriores, como modo de promover uma coerência interna à história ficcional que ia se desenhando pelo coletivo.

Com esta divisão, a Finos conseguiu dar conta de criar todo o extrato de vida de *Genésio*. Esta divisão foi pensada coletivamente, e carece de duas observações: 1) a unidade 01 (memorial encenado), diz respeito à realização de uma série de experimentos nos quais os atores representavam suas próprias memórias artísticas em fragmentos expressivos; 2) a vida de *Genésio*, por decisão das especulações de criação da Finos, não chegaria à velhice, pois, inicialmente, a morte marcaria o fim da trajetória da personagem na fase adulta.

Ao findar de cada unidade de criação eu empreendia um esforço, como encenador, de organizar em pequenos roteiros os experimentos mais *teatralmente potentes*, para usar um critério concebido por Antônio Araújo para a seleção de material cênico, ou seja, os mais sensíveis aos conceitos estruturantes e mais expressivos do ponto de vista da dramaticidade que carregavam. Estes roteiros, primeiros mecanismos de edição no processo, eram socializados com o grupo, e ordenavam os experimentos concebidos e realizados, como modo, também, de permitir que a biografia ficcional de *Genésio* avançasse com certa unidade até resultar na trajetória de vida completa.

A seguir, descrevo a experiência de criação à cada unidade desta segunda etapa, ao passo que realizo, concomitantemente, a análise das escolhas no processo de criação e suas implicações na geração do quinto espetáculo de repertório da Finos.

Unidade 01 – Memorial Encenado.

A unidade 01 se estendeu do dia 05 ao dia 13 de julho do ano de 2008. Foi o modo como a Finos ingressou na sala de ensaio, e introduziu a etapa de levantamento de material cênico-expressivo. Ao longo de 05 encontros, foi possível tratar de todos os experimentos que haviam sido tomados como tarefa inicial desta etapa de criação, acordados ainda no final da etapa 1. Apenas nos 02 primeiros encontros, a Finos conseguiu realizar a mostra de todos os experimentos. Nos demais encontros desta unidade, o grupo empreendeu o esforço de repetir alguns dos memoriais encenados, além de se dedicar à realização de alguns experimentos espontâneos.

Os memoriais encenados eram experimentos planejados, e em solo. O intento desta unidade de criação era o de mapear, junto aos artistas, suas trajetórias pessoais de formação e sensibilização nas artes cênicas, articulando, portanto, cena e *memória*. Cada artista preparou

uma encenação solo que versava suas memórias de formação sensível, e seu percurso artístico.

Além de articular o conceito de memória, através da memória singular do percurso artístico de cada artista cênico envolvido, a proposta de realizar o memorial encenado tangenciava, também, o conceito de *metalinguagem* – o artista falando de sua arte – além de vincular, ainda, o conceito de *identidade*, posto que, havia uma exposição de cada subjetividade expressa nos fragmentos cênicos. Logo, não havia trabalho mais adequado para abrir a fase de experimentação, tendo em vista que o memorial encenado articulava os três conceitos estruturantes do espetáculo.

Nesta unidade primeira, foram levantados, ao todo, 07 experimentos planejados (memoriais encenados), e 04 experimentos espontâneos. Muito material expressivo e teatralmente potente adveio deste exercício, e algumas memórias seriam usadas, mais adiante para a composição de personagens diversas da trama biográfica de *Genésio*.

Destaco desta unidade de criação, como encenador, o experimento do memorial de Ricardo Fraga, que evocou em sua cena uma imagem delicada e metafórica. Em tal experimento era usado o recurso de uma corda que envolvia todo o corpo do ator, dificultando a movimentação na cena – como uma metáfora da prisão da inquietação do artista em criação, e do diferencial olhar do artista sobre o mundo.

Outra imagem que emergiu destes primeiros experimentos, também marcante, foi a colaboração de Shirley Ferreira, atriz convidada do grupo, que durante toda esta etapa 2 participou apenas com a contribuição de seu memorial encenado. Em tal experimento a atriz realizou um fragmento expressivo de uma simplicidade e força dignas de *Genésio*: sem se deslocar, a atriz corria, desesperadamente, até a exaustão, como se quisesse alcançar uma espécie de enlevo, quando, repentinamente, tombava, exasperada. A imagem marcou sensivelmente o imaginário do grupo, que passou a pensar a personalidade de *Genésio* sob o espectro da simplicidade, da complacência ingênua, e da sensação de impotência, caracteres que ao longo desta segunda etapa iriam se clarificando na composição da personagem.

Há uma outra imagem evocada, desta vez num experimento espontâneo que se tornou também um ícone para o espetáculo. Tratava-se de um ator, representado por Fraga, novamente, que absolutamente despido, ia sendo tatuado por diversas mãos com palavras e frases, distribuídas por todo o corpo. Imagem que metaforicamente, representaria o artista cênico, que tem sua arte cravada no próprio corpo.

Estas imagens foram todas muito sensibilizadoras, apesar de nestes primeiros experimentos, não serem evocados aspectos que estariam estritamente ligados à história ficcional de *Genésio*.

A entrada na expressividade foi, portanto, por via de imagens poéticas, como pode ser observado nas três imagens que destaquei e apresentei acima. Este procedimento de um apelo lírico, logo no início do processo, influenciou as demandas desta etapa de criação, gerando experimentos que lidassem com a delicadeza da construção do personagem título. À medida que a criação da *dramaturgia da sala de ensaio* avançava, um campo poético, um tom das tendências do espetáculo ia sendo manifestado, o que foi paulatinamente determinando o imaginário dos artistas cênicos. Alguns recursos tornaram-se recorrentes, o lirismo, neste caso, foi marca de resistência que pode ser observada tanto no espetáculo quanto no texto dramático final⁶³.

O fato de todos os artistas socializarem suas criações, aos poucos, estabelece uma espécie de parâmetro que vai se afirmando como o tipo de fragmento expressivo que o espetáculo a ser realizado possivelmente demandaria. Este processo de reconhecimento e identificação acontece naturalmente – o ator, ao ver o colega mostrando seu experimento vai delineando as nuances do espetáculo virtualmente em seu imaginário. Este contágio poético precisa ser administrado com zelo, para que haja, ao mesmo tempo, uma diversidade de materiais cênicos levantados, com o intuito de que os artistas, ao ver o trabalho expressivo de determinado(s) ator(es) não limite sua capacidade expressiva, imaginando que o formato desenvolvido pelo colega seja o mais adequado e acabe tornando o levantamento de matérias expressivas numa atividade de reprodução apenas, gerando lugares comuns, sem se permitir propor novos modos de fazer teatral. A diversidade dos experimentos levantados precisa ser administrada com o objetivo de sempre motivar a reinvenção dos artistas com seus resultados.

Não houve maiores dificuldades neste início de trabalho, salvo a ansiedade demonstrada por todos em avançar na composição da biografia ficcional de *Genésio* de maneira mais rápida. Esta unidade 01, com curta duração inclusive, serviu, de mais a mais como uma fase de adaptação do grupo à rotina de trabalho da etapa 2.

O tom confessional das cenas do memorial encenado foi muito importante para aproximar os atores, ainda mais, e dar vazão a uma cumplicidade absolutamente necessária nesta etapa que é de absoluta exposição e desnudamento.

⁶³ O texto dramático completo de “*Gennesius – Histriônica Epopéia em Flor*” em sua última versão, após a etapa 3, encontra-se no apêndice deste trabalho.

O fato de não ter começado trabalhando sobre a biografia de *Genésio* em si, deu ao grupo uma sensação de vagueza, de improdutividade que aos poucos seria suplantada.

Ficou evidente, por exemplo, que neste início de levantamento do material expressivo, o ator precisa cumprir a demanda de administrar a necessidade de querer concreções, materializações, e edições. Esta etapa demanda de escuta e paciência, para que aos poucos, ao longo de todo o levantamento de cenas, o material criado vá deixando para trás sua propriedade de esboço, e se aproxime de desenhos com traços mais bem definidos e matizes mais intensos.

Esta unidade, da etapa 2 de criação não resultou num roteiro de organização dos experimentos, visto que, os experimentos levantados nesta etapa de criação não diziam respeito direto à biografia de *Genésio*, e, portanto, não careciam de uma estrita edição, de uma sistematização.

Foi a partir da segunda unidade, que muitas inquietações começaram a ser atenuadas, na medida em que a biografia de *Genésio* começava a surgir definitivamente.

Unidade 02 – Nascimento.

Finalmente a Finos avançou para conceber, experimentar, vivenciar a trajetividade, o percurso de vida do ator sertanejo que tanto já povoava o imaginário do coletivo.

Esta segunda unidade se estendeu de 29 de julho a 05 de agosto de 2008.

A proposta fundamental desta segunda unidade era a de conceber o modo como *Genésio* nasceu. Na realidade, os experimentos levantados nesta etapa de criação também disseram respeito à narrativa anterior ao próprio nascimento do protagonista, ao modo como ele foi gerado. Portanto, esta unidade não foi dedicada apenas a história de *Genésio* em si, senão a história de seus pais (como se conheceram, qual o tipo de relação dos dois, como foi feito o parto de *Genésio*, etc.).

Na *dramaturgia da sala de ensaio* os experimentos são grandes especulações sobre possibilidades de caminhos e resoluções a serem seguidas ou não na encenação. Tais especulações são realizadas com o fito de gerar: a história a ser contada no espetáculo (se houver fábula, argumento, etc.); e/ou os fragmentos da performatividade espetacular (marcações, partituras físicas, prosódia, etc.). É através dos experimentos que os artistas lançam suas proposições de criação das ações, das células ficcionais. Os experimentos são produtores da espetacularidade.

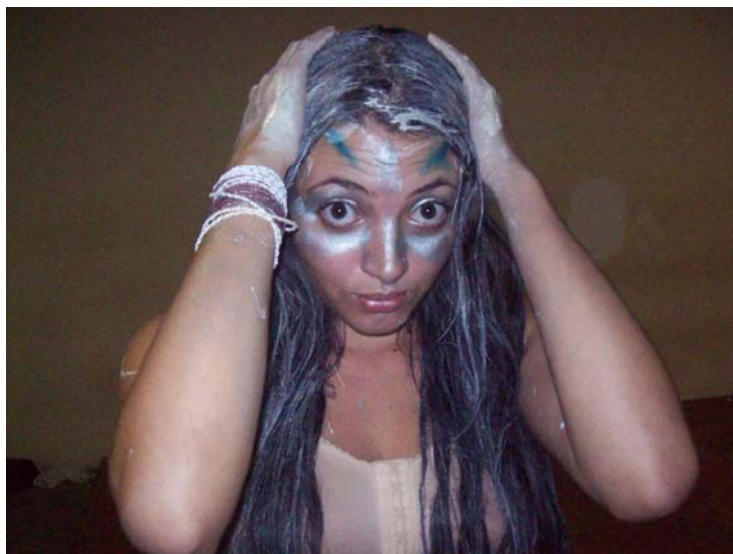


Imagem 9: Foto de Évelin Corrêa, julho de 2008, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Experimento sobre o nascimento de *Genésio*. Na foto: Danielle Rosa.

As improvisações que especulavam o nascimento de *Genésio* começaram no dia 29 de julho de 2008, e terminaram em 07 de agosto do mesmo ano. Ao cabo de 04 encontros a Finos fez o levantamento de 08 experimentos planejados e 06 experimentos espontâneos.

Entre os experimentos espontâneos, um exercício, um jogo realizado com os atores, figurou como uma ferramenta demasiadamente expressiva: o “*Desequilíbrio*”. Neste experimento, os atores, se esforçavam por dar uma qualidade desestabilizadora para andar, para o deslocamento pela sala. A força expressiva deste experimento pôde ser vista como uma possibilidade de construção formal para o andar de *Genésio*, como uma tradução da instabilidade do artista, um modo de materializar no corpo, aspectos da concepção da personagem, e mais tarde, na etapa 3, foi realmente o modo aproveitado para a composição física de *Genésio*.

Nos experimentos planejados, 08 no total, foi possível observar uma variedade de possibilidades para o nascimento de *Genésio*. Mais uma vez a Finos realizou experimentos solo. Cada ator se pôs a pesquisar, individualmente um modo de traduzir uma possibilidade para o nascimento de *Genésio*. Mais uma vez houve uma produção profícua.

No experimento de Daisy Andrade, por exemplo, a atriz especulava diversas versões para o nascimento. Num diálogo com relação direta com o público, metalinguístico, concebendo desde origens óbvias para o nascimento da personagem, até as possibilidades mais fantasiosas e mágicas, o experimento criava opções diversas de autoralidade para o modo como o protagonista havia nascido. Já no experimento de Yoshi Aguiar, a tradução foi mais metafórica e se referiu ao nascimento de *Genésio* como artista cênico, onde numa cena

absolutamente jocosa e inusitada, *Genésio* nasceria de um ovo, que continha um nariz de palhaço. Este último experimento foi aproveitado, no espetáculo final, como uma cena onde *Genésio* estréia como palhaço do circo, no segundo ato.

Para a composição do roteiro desta unidade, a matriz referencial foi o experimento solo concebido e executado por Francisco André, a partir de uma sugestão minha dada a ele, para que concebesse uma cena em que ele fosse a mãe de *Genésio*. Quando executada, sem dúvida me pareceu o exemplo que mais traduzia o lirismo que, como encenador, eu buscava para o espetáculo. No experimento, uma mulher, uma costureira, que morava numa pequena casa sertaneja, se apaixonava por um palhaço de um circo que visitava o vilarejo. Numa noite de amor, apenas, a tal mulher engravida. No dia seguinte, o circo já não estava mais no vilarejo. A mulher dava luz ao filho, sozinha. A mulher era a mãe de *Genésio*, batizada mais tarde de *Dona Perpétua*. O experimento comoveu a todos.

O fato da *Dona Perpétua*, do experimento de Francisco André, ser uma costureira criou uma relação com a memória de um dos artistas cênicos baianos pesquisados na primeira etapa da criação, *Charles Cerdeira* (em memória). Sua mãe foi a costureira de uma escola de samba do Rio de Janeiro, responsável por diversas fantasias carnavalescas⁶⁴.

Este experimento de Francisco André, no roteiro, foi fundido a um outro experimento realizado por Daisy Andrade, Yoshi Aguiar e Ricardo Fraga, sob memória da própria Andrade. Segundo a atriz, sua mãe teria andado durante muito tempo, já sentindo as dores do parto, até conseguir dar à luz. O fato inspirou uma cena com resoluções muito inventivas, do ponto de vista da metalinguagem, onde, a então, *Dona Perpétua* anda muitíssimo pelo sertão até encontrar um umbuzeiro, para sob sua sombra, dar a luz. O menino *Genésio* nascia morto. Porém, suspirava vida quando passava por perto um terno de reis, entoando suas chulas. O menino acordava para a vida dançando o reisado.

A maior dificuldade desta unidade foi, sem dúvida a de organizar o primeiro roteiro. Demandou de muitíssima discussão com todo o grupo, e algumas transições, criadas em momentos de avaliação, de discussão sobre o roteiro, não foram experimentadas na prática em si, embora as ações-eixo do roteiro estivessem todas experimentadas.

A satisfação com a produção desta unidade foi coletiva. Pela primeira vez o grupo havia começado a acessar a biografia de *Genésio*, ainda que tão recente, visto que a unidade 02 teve apenas cinco encontros. Mas é clara a felicidade de todo o grupo, ao perceber que o espetáculo começava ganhar corpo, como registro no diário de montagem:

⁶⁴ Segundo entrevista realizada com Jeanne Marie sobre a trajetória do palhaço *Melancia*, concebido e interpretado por *Charles Cerdeira*.

Sinto o espetáculo ganhando forma, a história de Genésio ganhando forma, de maneira muito natural.

Os experimentos sobre o nascimento foram sensíveis. Aos poucos, todos nós vamos encontrando uma voz para o espetáculo.

(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 05 de agosto de 2008)

De outro modo, pude perceber na observação das produções que, alguns experimentos mostrados estavam ainda num plano demasiadamente esboçado, sem um cuidado maior de execução. Entretanto, alguns experimentos planejados foram mais justos da perspectiva da execução, demonstravam maior zelo pela concepção do trabalho, mais dedicação, mais tempo dispensado para planejamento e ensaio antes de ir para a mostra no encontro. Os experimentos que conseguiam esta qualidade de execução, ficavam evidentes, e todo o grupo começou a perceber a importância de produzir com mais acuidade os experimentos seguintes.

Sem dúvida, quando o trabalho do ator que faz determinado experimento, no andamento desta metodologia, é mais empenhado, o resultado, mais acabado, gera um encantamento maior em todo o grupo. Com tal recepção, tal experimento passa a ocupar lugar privilegiado, e outros experimentos que poderiam, inclusive, ter uma idéia melhor elaborada, se pecava na execução, corria riscos de não ser aproveitado no roteiro feito ao fim de cada unidade. O que implica num risco de se perder possibilidades vigorosas para resolução tanto da trama quanto da encenação. Essa reflexão fez o grupo perceber a importância da dedicação à feitura de tais experimentos.

Afinal, o fim de se fazer experimentos planejados, com o prazo de uma antecedência mínima, é o de oferecer tempo para que o ator possa se preparar com mais quietude, inclusive, pensando e incluindo recursos cênicos diferenciados (trilha, adereço, maquiagem, etc.). Num experimento espontâneo, esta acuidade não é possível, visto que realizados diretamente na sala de ensaio sem maiores preparos, o ator fica impossibilitado de pensar recursos que viessem a enriquecer a execução. A melhora se expressou na qualidade de execuções mais precisas nos experimentos das unidades seguintes.

É preciso registrar e ratificar que: apesar do procedimento de *roteirização* ser empreendido, em processos de criação como este, pelo dramaturgo e pelo encenador, a proposta do trabalho de concepção dos roteiros, nesta etapa 2 tem como pressuposto que os mesmos serão levados ao conhecimento de toda a equipe, onde serão analisados e validados como versões provisórias. A importância destes roteiros nesta etapa é a de que, a cada fase de criação, eles balizam os próximos passos a serem dados, ou seja, orientam o caminho para a realização dos experimentos improvisacionais seguintes. O roteiro desta unidade foi

registrado por mim no dia 05 de agosto de 2008, no caderno de direção, e posteriormente no diário de montagem, como disponível abaixo:

ROTEIRO 01
NASCIMENTO

- Um circo chega a um vilarejo muito pobre. Pérpetua, futura mãe de Genésio, está na frente de casa costurando. Ela é alfaiate. Ela dá informações para que os circenses cheguem onde querem, e se apaixona por um dos homens do circo, um palhaço;
- Pérpetua e o palhaço têm uma noite de amor;
- O circo vai embora, alheio ao conhecimento de Dona Pérpetua;
- Pérpetua está grávida;
- Pérpetua para fazer o parto, anda muito, e tem o filho embaixo de um umbuzeiro;
- O menino nasce morto;
- Pérpetua faz uma promessa: se o menino sobreviver, fará um reisado todo ano;
- Um terno de reis passa pelo local, o menino respira enfim, dançando a canção do terno.

(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 05 de agosto de 2008)

Com este primeiro roteiro, a Finos passou à unidade da infância de *Genésio*, como segue.

Unidade 03 – Infância.

Foram ao todo, nesta unidade, 30 experimentos planejados e 01 experimento espontâneo, realizados entre os dias 09 e 27 de agosto de 2008.

A quantidade de experimentos nesta fase se justifica ao menos por três grandes motivos que constato: 1) era a primeira vez que a equipe de artistas improvisava acerca da vida de *Genésio* de fato, primeira vez em que o protagonista aparecia como personagem dos experimentos, o que gerava uma ansiedade na criação; 2) o fato da biografia da personagem estar apenas no início, o que dificultava a criação de qualquer baliza que orientasse os rumos da história; 3) a própria natureza de criação que se encontra ainda numa fase muito inicial, e que, portanto, demanda de muito mais trabalho para que os artistas possam se habituar ao andamento das atividades.

A partir do roteiro estabelecido sobre o nascimento de *Genésio*, a infância passava a ser construída, fundamentada nas memórias dos artistas cênicos envolvidos e nas biografias que iam sendo estudadas pelo grupo ao longo da criação. Muito material gerado nesta unidade

foi descartado na etapa 3, quando o material cênico expressivo foi editado, afinal, eram mais de 30 experimentos todos sobre a infância da personagem.

O grupo começou nesta unidade a explorar formações diversas para a construção dos experimentos: experimentos em dupla, em trio, em quartetos. Os experimentos planejados começaram, nesta etapa, a serem discutidos e planejados na própria sala de ensaio. Cada vez que um novo experimento era proposto, dava-se um tempo determinado para que os artistas pudessem pensar o experimento, a improvisação que mostrariam logo em seguida.

Destaco, a seguir, três experimentos gerados nesta fase que foram determinantes para a construção da narrativa biográfica de *Genésio*.

O primeiro fragmento cênico que considero de fundamental importância para a criação da infância nesta etapa dizia respeito ao levantamento de brincadeiras infantis. Este tema se desdobrou em dois experimentos distintos: realização de um jogo dramático, a partir de brincadeiras infantis, ou seja, a realização de um experimento espontâneo, no dia 16 de agosto de 2008; e a feitura de um experimento planejado, no dia 19 de agosto do mesmo ano, com participação de todos os atores envolvidos no processo de criação. O retorno às brincadeiras tradicionais infantis rendeu resultados importantes no procedimento criativo. Estes experimentos tanto tocavam no conceito de identidade idílica do nordeste de persistência, como também trouxeram para a sala de ensaio uma atmosfera infantil propícia para a realização das criações acerca da infância da personagem, auxiliando os atores na pesquisa dos elementos infantis sertanejos.

O terceiro experimento que recupero desta etapa, tendo em vista a importância que desempenhou na criação da trajetória biográfica de *Genésio*, foi um experimento planejado realizado por Polis Nunes, Danielle Rosa, e Yoshi Aguiar, acerca do aprendizado artístico da personagem. O experimento, mostrado no dia 27 de agosto de 2008, tinha como objetivo fundamental adensar a participação de um personagem que, mais tarde, se tornaria importantíssimo na trama, *Seu Luzido*, uma espécie de mestre popular, mestre de reisado e louco marginal da região, o mesmo que havia salvado a vida de *Genésio* na ocasião do nascimento do filho morto. Inspirado no conto “A Doida” de Carlos Drummond de Andrade, *Seu Luzido*, neste experimento, tornava-se também um primeiro tutor do filho de *Dona Perpétua*.

O roteiro acerca da infância de *Genésio*, a esta altura da criação havia ficado o seguinte:

INFÂNCIA

- Genésio brinca com os amigos. Diversas brincadeiras infantis;
 - Genésio quer saber sobre o pai. A mãe de Genésio esconde a história do pai;
 - A mãe espera o pai sempre na cancela;
 - Genésio tem vários aprendizados sobre a arte com seu Luzido;
 - A mãe de Genésio Morre de desgosto, na cancela, esperando o marido;
 - Seu Luzido desaparece. Genésio fica sozinho no vilarejo;
- (Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 26 de agosto de 2008)

Nesta unidade, elementos da história começaram a ser batizados: o nome do vilarejo onde *Genésio* nasceu, *Arrelia*, referência ao palhaço tradicional do circo popular nordestino, que ao mesmo tempo é palavra que significa zanga, irritação; o nome do curandeiro, tutor do menino, *Seu Luzido*; o nome da mãe do menino, *Dona Perpétua*. Aos poucos a narrativa e o espetáculo iam ganhando forma.

O processo avançaria logo em seguida para a unidade 04, onde *Genésio*, em sua adolescência, começaria a se relacionar com o universo circense que marcaria toda a sua trajetória como artista.

Unidade 04 – Adolescência e Juventude.

No que se refere à quantidade de trabalho, sem dúvidas, esta foi a unidade mais produtiva e mais longa. A unidade destinada à adolescência e juventude de *Genésio*, foi dedicada às experiências do personagem protagonista junto ao circo. Durou de 26 de agosto de 2008 a 27 de setembro do mesmo ano. Muito profícua, gerou uma série de 30 experimentos planejados, e 06 experimentos espontâneos.



Imagem 10: Foto de Évelin Corrêa, setembro de 2008, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Experimento sobre o a juventude de *Genésio* no circo. Na foto: Francisco André.

Esta unidade foi marcada pelo descobrimento de um *Genésio* humano que se mostrava cada vez mais desnudo em sua trajetória de amadurecimento pessoal e artístico. Sexualidade, amor, dúvidas, inquietações, aprendizados foram motivações que, o tempo inteiro, geravam especulações acerca da biografia ficcional do anti-herói.

Com o roteiro definido sobre a infância, advindo da etapa anterior, em que o menino *Genésio*, órfão, era levado de seu vilarejo por uma trupe circense, a produção desta quarta unidade de trabalho havia ficado mais direcionada. Três personagens secundários determinantes apareceram nesta fase de experimentação, todos ainda sem nome: o dono do circo (concebido por Yoshi Aguiar); a mulher barbada (concebida por Frank Magalhães); e o homem da corda bamba (concebido por Francisco André).

O trabalho em sala de ensaio continuou sendo o de experimentar fragmentos expressivos diversos com composições de grupos diversos (três atores, cinco atores, dois atores, etc.).

Desta unidade destaco dois experimentos planejados que parecem ter marcado sobremaneira o trabalho nesta quarta unidade, ambos realizados no dia 20 de setembro de 2008: o experimento realizado por todos os artistas envolvidos acerca do trabalho artístico de *Genésio* no circo; e o experimento realizado por Ricardo Fraga e Yoshi Aguiar, no qual o anti-herói sertanejo abandonava o circo para seguir adiante em sua trajetória biográfica, indo parar numa cidade, numa grande metrópole.

No primeiro experimento supracitado, *Genésio*, depois de sofrer inúmeras agruras, com a servidão a que era submetido no circo, havia se tornado o artista mais habilidoso,

graças a sua dedicação e empenho em aprender números circenses diversos. O circo passa a depender de *Genésio* para todos os números que representava.

No experimento seguinte, realizado por Fraga e Aguiar, houve uma decisão determinante para que a biografia de *Genésio* fosse levada adiante. Depois de todas as experiências vividas junto ao circo, após uma briga febril com o dono da trupe circense, o prodigioso *Genésio* decide abandonar a trupe e seguir viagem para a cidade grande.

As maiores dificuldades desta unidade estavam, não obstante, na realização da edição da grande quantidade de material expressivo levantado num roteiro, num exercício de síntese que resultou na seguinte seqüência ora descrita:

ROTEIRO 03 ADOLESCÊNCIA E JUVENTUDE

- No circo Genésio recebe as orientações da mulher barbada, que é como se fosse sua mãe;
- Genésio acaba tornando-se o grande “peão” do circo, um escravo, faz de tudo;
- Genésio dá seu primeiro beijo em uma artista do circo;
- Genésio começa a fazer aulas de circo;
- Genésio tem sua primeira experiência sexual com uma galinha;
- Genésio estréia como artista substituindo a rumbeira-rameira, e é um fracasso;
- Genésio se apaixona pelo homem da corda bamba. Eles têm uma noite de amor;
- Genésio mata o homem da corda bamba, desajustando o pino da corda antes do espetáculo. Foi seu modo de se vingar por um amor incompreendido;
- Genésio se revolta com a quantidade de trabalho que tem;
- Ao treinar no picadeiro durante uma madrugada, como sempre fazia, Genésio é visto pelo dono do circo, que o coloca para fazer números no espetáculo;
- Genésio brilha. Torna-se o grande artista do circo;
- Precisando de dinheiro para medicar a mulher barbada, doente que estava, Genésio vai ao dono do circo lhe fazer a solicitação de um adiantamento. O dono do circo nega veementemente. Genésio decide abandonar o circo;
- Quando Genésio sai o circo pega fogo.
(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 26 de setembro de 2008)

A quantidade de experimentos selecionados neste roteiro, 13 no total, traduz a dificuldade que foi a realização de síntese dos resultados alcançados nesta unidade.

Com o fim desta unidade 04 a etapa 2 se aproximava do final. Restava apenas uma última unidade de trabalho que trataria da vida de *Genésio* na fase adulta e suas experiências na cidade.

Unidade 05 – Fase Adulta.

Esta última unidade de trabalho da etapa 02 foi a mais breve, teve início no dia 30 de setembro de 2008, e foi encerrada no dia 04 de outubro do mesmo ano. A brevidade do trabalho nesta última etapa se justifica por dois motivos: 1) o fato de vários experimentos espontâneos já terem sido feitos ao longo das unidades anteriores e que correspondiam à história de vida do *Genésio* adulto; 2) a ansiedade por terminar esta etapa de criação que parece ser tão caótica e instável, já que tudo nesta etapa de criação é tão provisório e instável.

À medida que a história de vida de *Genésio* ia se configurando, ao longo de unidades anteriores, era inevitável que se pensasse paulatinamente os destinos que a personagem teria no fim de sua história. Antever o final da biografia ficcional era inclusive necessário para que mudanças diversas fossem sendo realizadas ao longo do trabalho de composição dos microcosmos de ação no desenrolar da vida do artista sertanejo.

De antemão, a cidade grande, onde se concentrava a maioria das experiências de *Genésio* nesta unidade, foi batizada de *Meca*, referência a um texto⁶⁵ de André Carreira, levado por mim ao grupo. No texto, o autor usa “*Meca*”⁶⁶ para se referir ao eixo Rio-São Paulo, como destino recorrente para os jovens atores sedentos por um cenário teatral profissional menos hostil com a realidade do artista cênico brasileiro, expectativa que na maior parte das vezes resulta em ledão engano e frustração, dadas as dificuldades de sustentabilidade do teatro nessas cidades.

A fase adulta foi toda experimentada a partir das experiências de *Genésio* em *Meca* e de sua investida como artista de teatro. Um total de 05 experimentos espontâneos e 08 experimentos planejados.

As discussões acerca da experiência de *Genésio* na cidade, acerca do final da história já eram tão familiares aos encontros da Finos durante toda a segunda etapa que o roteiro desta unidade foi concebido antes mesmo dos experimentos serem realizados, tal era a proximidade e propriedade que os artistas tinham da trajetória do protagonista nesta fase de sua biografia. Todas as proposições contidas neste roteiro prévio foram experimentadas. De modo que, ao final das experimentações o roteiro apresentava o seguinte formato:

⁶⁵ Texto já citado por mim na dissertação no primeiro capítulo.

⁶⁶ Comparação empreendida por Carreira, que toma o eixo Rio-São Paulo como uma metáfora da cidade sagrada na Arábia Saudita onde Maomé teria nascido em 570. A capital de Hejaz é destino de vários muçumanos, numa peregrinação que nomeiam de *Hajj* ou *hadj*, que faz parte dos rituais muçumanos, sendo obrigatória pelo menos uma vez na vida para todo muçumano adulto, devendo acontecer sempre num período específico do ano. Chamar a capital dos artistas de *Meca*, dentro da estrutura do espetáculo, traduz de certo modo as migrações que vários artistas cênicos brasileiros fazem atualmente para o eixo Rio-São Paulo, com o objetivo de buscar melhores condições de trabalho.

ROTEIRO 04
GENÉSIO ADULTO

- Ao chegar à cidade grande, Genésio passa por misérias.
- Vai para uma praça, fica muito tempo sentado segurando uma placa onde lê-se: “Procura-se um grupo de Teatro”.
- Vê no jornal o anúncio de uma seleção de atores para o grupo “Aroma das Nuvens”.
- Faz a seleção e é aprovado.
- Genésio protagoniza todos os espetáculos do grupo, que fazem uma leitura caricata do nordestino.
- Genésio ganha prêmios e torna-se o grande pop star.
- Genésio resolve voltar para Arrelia.

(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo IV, dia 05 de outubro de 2008)

Com o fim desta unidade, findava-se a segunda etapa de criação, como também findava-se o bloco operacional com vocação dionisíaca. Para seguir adiante foi decidido coletivamente que haveria um intervalo para que o grupo pudesse trabalhar com o intento de conseguir financiamento para o espetáculo através de inscrição em editais públicos.

O saldo final desta etapa rendeu ao espetáculo uma sinopse, assinada por mim, baseada nos experimentos em sala de ensaio e nos roteiros concebidos ao longo das experimentações cênicas expressivas. A sinopse, que narrava toda a biografia de *Genésio* como construída em sala de ensaio, foi escrita no dia 28 de setembro de 2008, e constituiu um material importantíssimo para orientar o trabalho de criação do texto dramático e da encenação na etapa 03.

A etapa 02, como já mencionei, terminou com uma mostra de uma seleção de experimentos que aconteceu a 25 de outubro de 2008, na sala de ensaio do Espaço Xisto Bahia. Após a mostra dos experimentos foi realizada uma sessão de discussão sobre o espetáculo, onde os convidados para assistir à mostra puderam dar contribuições, expressar opiniões sobre as histórias e pensar junto com a Finos a construção do novo espetáculo.

3. BLOCO OPERACIONAL DE CRIAÇÃO COM VOCAÇÃO APOLÍNEA.

Como descrevi no segundo capítulo acerca da *dramaturgia da sala de ensaio*, o bloco operacional de criação com vocação apolínea, ligado ao logos, a ordem, a razão, tem início com a terceira etapa de criação. Após ter feito o levantamento de material cênico de “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*” era chegado o momento em que os artistas foram pra sala de ensaio com o fim último de editar todo o material levantado e realizar a encenação.

Entra no jogo da criação o trabalho da encenação, provocando, burilando, polindo, brunindo, editando o material expressivo e edificando o espetáculo através do mecanismo da edição. O encenador, que no bloco com vocação dionisíaca tinha o papel de provocar e sutilmente orientar a criação exercitando uma sensível escuta, passa, neste bloco, a realizar a nobre função de maestro, de regente, de arranjador, de editor, de montador, de harmonizador, de orquestrador e de veemente organizador das ações e da obra espetacular como um todo. Embora, o eito da escuta sensível continue insistindo como atividade perene entre todos os artistas envolvidos desde o início do processo de criação.

Todos os artistas em suas diversas especialidades exercitam a edição das propostas para as suas áreas. É preciso promover a síntese de proposições, fazer escolhas, eleger, excluir, descartar. Este é o bloco da violência de edição. As escolhas devem ser tomadas a todo custo, de modo que o espetáculo seja levantado.

Portanto, é a partir deste bloco os artistas cênicos passam a desempenhar suas funções de maneira mais definida. O ator cuida de sua interpretação, de sua execução, o cenógrafo lida com a espacialidade e cenografia da montagem, o figurinista verticaliza seus esforços na construção do figurino cênico, etc..

Com o logos apolíneo o processo criativo se encerra. Apolo e Dioniso só se encontrarão mais uma vez, na ocasião da estréia, quando será instaurado o laureado encontro matrimonial, na exultante estréia espetacular, entre a razão e o transbordamento. Apolo e Dioniso serão evocados a cada noite nas trincheiras da cena pelos atores, que celebrarão, a cada gesto, a exímia execução apolínea enamorada da transbordante e embriagada sensibilidade dionisíaca.

3.1 A TERCEIRA ETAPA DE TRABALHO - EDIÇÃO, MONTAGEM, ESTRUTURAÇÃO DAS ESCRITAS DRAMÁTICA E CÊNICA.

(31 de março a 23 de maio de 2009)

A Etapa 3 de criação teve início no dia 31 de março de 2009, após um longo intervalo de três meses. O intervalo se justificou tanto pela necessidade de que fosse buscado financiamento para a execução do espetáculo, como também pelo fato de que a Finos Trapos teria de cumprir temporadas dos espetáculos de repertório. Outro desafio do *teatro de grupo*: gerenciar e aliar o trabalho de exibição dos espetáculos de repertório com as demandas de criação e concepção de novos espetáculos.

“*Gennesius...*” recebeu em abril de 2009 o prêmio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), para a montagem do espetáculo, através do edital para montagem cênica Myriam Muniz de Teatro. A contemplação foi determinante para que o processo de criação pudesse caminhar com tranquilidade.

Durante o intervalo entre as segunda e terceira etapas, pude, como dramaturgo e encenador, ter tempo de maturar a sinopse do espetáculo, ao passo que já começava a transcrever os diálogos e experimentos que haviam sido levantados na etapa 2.

O objetivo fundamental desta etapa é a edição, a organização das ações.

Todas as outras etapas caminham de modo a culminar neste momento. O empenho de todos os artistas da Finos envolvidos no projeto nesta etapa foi o de elaborar ao mesmo tempo a encenação e o texto dramático, em diálogo constante e em constante embate e encontro.

Ao longo de 26 encontros a Finos finalizou toda a montagem da estrutura, da urdidura do espetáculo, completando a etapa 3.

A geração de fontes primárias desta etapa obedeceu o padrão de registro das etapas anteriores: caderno de direção, diário de montagem, registro fotográfico e registro áudio-visual.

O primeiro dia de re-encontro, agora nesta nova etapa de trabalho, aconteceu com fins de tomar definições sobre o espetáculo e cronograma de ensaios. Uma das decisões que mais interferiram no processo de criação foi a resolução acerca do elenco que compôs efetivamente a montagem. O grupo àquela altura era um conjunto de nove artistas. Destes, apenas cinco decidiram participar efetivamente da montagem como atores: Frank Magalhães, Polis Nunes, Ricardo Fraga, Shirley Ferreira e Yoshi Aguiar. Os outros membros do grupo assumiram outras tantas funções⁶⁷. Não é um procedimento estranho na Finos os membros do grupo não estarem envolvidos diretamente com a atuação. Ao longo de sua trajetória, o grupo percebeu, inclusive, que é saudável para o próprio coletivo, que seus membros assumam funções diferenciadas, o que facilita, por exemplo, quando em temporada, a administração das apresentações (bilheteria, recepção, operação técnica de luz e som, apoio, etc.)⁶⁸.

Antes de entrar na sala de ensaio, era preciso estabelecer determinadas demandas que diziam respeito à dramaturgia do espetáculo. Passo fundamental neste sentido foi o

⁶⁷ Ficha Técnica completa de “*Gennesius...*”: Roberto de Abreu (Dramaturgia e Encenação); Évelin Corrêa (Assistência de Direção e Pesquisa); Catarina Sant’Anna (Orientação Dramatúrgica); Yoshi Aguiar (Cenografia); Danielle Rosa (Maquiagem); Nei Lima (Figurino); Maria Carla (Iluminação); Duda Bastos, Maurício Ribeiro e Yann Schettini (Trilha Sonora); Daisy Andrade e Francisco André (Produção).

⁶⁸ Em “*Auto da Gamela*” o elenco é de cinco atores, em “*Sagrada Partida*” são quatro atores, por exemplo.

estabelecimento da *estrutura do discurso cênico*. Ou seja, “*como o espetáculo se organizaria?*”.

A princípio, a idéia era fazer com que as cenas se organizassem em blocos de sensações, sem respeitar a cronologia da história de vida de *Genésio*. Entretanto, com resoluções práticas da cena (o espetáculo seria feito na sala de ensaio; a platéia seria reduzida apenas para 50 espectadores; há deslocamento da platéia pelo espaço), foi percebido coletivamente que o melhor a fazer seria uma divisão em três atos que narrasse de maneira cronológica a biografia ficcional de *Genésio*, ainda que, de algum modo, algumas cenas fossem aglutinadas pelas sensações que suas memórias despertavam.

O espetáculo ficou então dividido em três distintos atos: 1º ato – Espaços da Saudade (narração do nascimento e infância de *Genésio*, passado inteiramente no vilarejo de *Arrelia*); 2º ato – Panis Et Circense (versando as experiências de *Genésio* no circo); 3º ato – Territórios da Revolta (que se passa inteiramente na cidade de *Meca*, narrando as experiências de *Genésio* com teatro).

A Finos começou a experimentar esta terceira etapa de criação com seminários realizados por mim acerca dos conceitos estruturantes (conceitos motores e geradores e conceitos de abordagem): *identidade, memória e metalinguagem*. Em seguida realizei um quarto seminário acerca do espetáculo em si, elucidando minhas expectativas com o espetáculo, a partir de minha visão como encenador e dramaturgo do trabalho, bem como fazendo um resgate das etapas anteriores de criação.

Tão logo os seminários foram realizados, era chegado o momento de experimentar o espetáculo na sala de ensaio.

Como dramaturgo, e já dotado das transcrições dos diálogos das cenas selecionadas nos roteiros da segunda etapa de criação, meu trabalho foi o de rever e interferir em toda a roteirização que já estava levantada, re-elaborar os diálogos e leva-los, já organizados em cenas, para a sala de ensaio. O texto ia para a sala, era experimentado, e voltava do ensaio com todas as alterações e modificações que mais tarde seriam incorporadas (cortes, inserções, substituições). Muito trabalho foi feito. O texto dramático era sempre um elemento provisório, assim como todos os elementos da cena, que apareciam num *à priori*, como sínteses que eram feitas pelos artistas, que eram experimentadas pela encenação e re-adequadas a partir do trabalho com a cena.

Como modo de ilustrar o procedimento de criação do texto dramático, apresento, a seguir, um diálogo, tal como foi transcrito a partir do registro de um experimento na etapa 2.

Trata-se de um experimento realizado na infância de *Genésio*, com o menino aprendendo a cantar versos com *Seu Luzido*. Segue:

(...)
 GENÉSIO: Eu vim brincar com o senhor.
 SEU LUZIDO: Então vai brincar no...
 GENÉSIO: Não, aqui. (sentando já perto de Seu Luzido)
 SEU LUZIDO: Ai Meu Deus, é o que tu que hoje?
 GENÉSIO: Minha mandou brincar lá fora.
 SEU LUZIDO: Sim.
 GENÉSIO: Não tinha ninguém pra brincar.
 SEU LUZIDO: Ai tu veio pra cá!
 GENÉSIO: Brincar com o senhor.
 SEU LUZIDO: Tá bom, ói só presta atenção no que vou falar, vou falar uma vez, hein? “Lá de trás daquela serra tem um pé de”...
 GENÉSIO: Aonde?
 SEU LUZIDO: Lá de trás daquela serra.
 GENÉSIO: Mas eu no to vendo.
 SEU LUZIDO: O meu Deus presta atenção menino: “Tira a casca e lava a cara / descarado e sem vergonha”.
 GENÉSIO: Pamonha, a ta sem vergonha.
 SEU LUZIDO: Tu não aprende nunca os versos...
 GENÉSIO: Então ensina devagar.
 SEU LUZIDO: Presta atenção no fim das palavras, vai: “Lá de trás daquela serra / Tem um pé de papaconha / Tira a casca e lava a cara / descarado e sem vergonha.
 GENÉSIO: Lá de trás daquela serra, tem um pé de pamonha, lava cara, espirra... (tentando lembrar)
 SEU LUZIDO: O menino, miséria. Tira a casca e lava cara.
 GENÉSIO: Tira casca e lava cara.
 SEU LUZIDO: Descarado, sem vergonha.
 GENÉSIO: Descarado, sem vergonha.
 SEU LUZIDO: Você pode tumbem cantar uma música com esse verso.
 (...)
 (Trecho do presente no registro dos experimentos da etapa 2, volume 3, arquivo do Grupo Finos Trapos, registro textual dos experimento de “*Gennesius...*”)

Adiante, apresento o texto dramático que teve origem neste mesmo experimento, tal como ficou definitivamente depois de receber interferências minhas, como dramaturgo, e depois de ser experimentado na etapa 3, por toda a equipe, em sala de ensaio. Esta trecho diz respeito à cena 07, intitulada “*Mestre e Aprendiz*”, que pertence ao 1º ato. Segue:

(...)
 GENÉSIO P⁶⁹: (chamando) Seu Luzido!

⁶⁹ No texto dramático, as letras que apareciam logo depois da indicação do personagem – por exemplo: “Genésio P” ou “Brincante R” – serviam para orientar o ator que representaria aquele personagem naquela determinada cena (“F” – Frank Magalhães; “P” – Polis Nunes; “R” – Ricardo Fraga; “S” – Shirley Ferreira; “Y” Yoshi Aguiar).

SEU LUZIDO: Genésio? Não passa por de baixo da cerca não, menino. Vai machucá ocê, meu fio.

GENÉSIO P: (Genésio passando por baixo da cerca.) Tô chegano!

SEU LUZIDO: Ei, menino! Comu é que tá?

GENÉSIO P: Sei muito direito não. Tô árvore. (Brincante expõe placa: “Manoel de Barros”).

SEU LUZIDO: E tua mãe? Como tá Dona Perpétua!

GENÉSIO P: Tá lá serenano no eito da custura. (Pausa) Quero brincá!

SEU LUZIDO: Vai brincá mais aqueles capeta que anda cum tu!

GENÉSIO P: O sinhô vai discupano o acunticido daquele dia que...

SEU LUZIDO: (Cortando) Nada! Ô meu fi, Eu que sô culpado de mim.

GENÉSIO P: Hoje eu vim folgá mais o senhor.

SEU LUZIDO: Então vai brincar no...

GENÉSIO P: Não, eu quero brincá mais vosmissê, aqui. (sentando já perto de Seu Luzido) Eu fiz a leitchura que o sinhô me deu do livreto. Mas é muito difícil fazê leitchura.

SEU LUZIDO: É nada, é só fazer o ajuntamento das letra. Num é?

GENÉSIO P: E que negócio era esse da chegada da prostituta no céu, hein?

SEU LUZIDO: Ah! Apois assunta, que o cordel conta a história dessa moça da vida, que conseguiu tudo de bom e do melhor, por tirá o atraso dos santos! (ri). A quem muito é dado, muito é cobrado! (ri)

GENÉSIO P: Era o quê que a puta fazia pra ter aquela regalia toda com us santo no céu?

SEU LUZIDO: Bem. Deixa isso pra lá que é coisa de gente já criscida! E us verso?

GENÉSIO P: Capineiro de meu pai / Não me cortes os cabelos / Minha mãe me penteou / Minha madrasta / Me enterrou / pelo figo da figueira / Que o passarim bicou.

CORO: (Cantando) Xô, xô passarinhu, / Ai não toques o biquinho / Xô, xô passarinhu, / Vai-te embora pro teu ninho.

(Seu Luzido toca o pandeiro. Depois passa para Genésio)

SEU LUZIDO: Ô Marido se alevanta e vem tumá um mingau / Que é pra dá sustança / pra nois fazê um calamengau /

GENÉSIO P: Brincadeira de manhã cedo / Num é minha véa / Arrisca quebrá o pau...

GENÉSIO P e SEU LUZIDO: E aideu Sodade!

SEU LUZIDO: A puesia é voar fora da asa, menino Genésio. Mas tu tá bom mesmo, hein? Tu aprende é rápido as coisa.

GENÉSIO P: Sei de nada não. Só sei o nada aumentado. (Com um miaeiro na mão.) É o que é que é isso aqui, seu Luzido.

(...)

(Trecho da cena 07 do texto dramático de “*Gennesius...*”, presente no apêndice deste trabalho)

Foram ao todo: 05 versões de roteiro, e 12 versões de texto dramático para o primeiro ato; 06 versões de roteiro, e 08 versões de texto dramático para o segundo ato; 04 versões de roteiro, e 05 versões de texto dramático para o terceiro ato; além de 04 diferentes versões do texto dramático completo.

Como encenador, na sala de ensaio, meu trabalho foi o de, com os atores, recuperar determinadas marcações e montar as versões do texto dramático, trazer o texto para a fisicalidade da cena. O fato de eu assinar dramaturgia e encenação rendeu uma facilidade

particular ao processo de criação nesta etapa. À medida que o texto dramático ia sendo criado, de algum modo, eu, como encenador, já considerava a fisicalidade da montagem, da encenação, o que facilitou bastante o trabalho desta etapa, embora tenha havido uma sobrecarga de trabalho que tive que me responsabilizar.

De antemão, tomamos resoluções acerca da distribuição dos papéis. *Genésio*, já estava claro, seria feito por todos os atores em momentos diferenciados. Os personagens secundários da trama, que haviam sido batizados nesta etapa, foram assim distribuídos: *Dona Perpétua*, *Andarilho* (Shirley Ferreira), *Seu Luzido*, *Gelasius* (Yoshi Aguiar), *Mr. Dom Jones* (Polis Nunes), *Jocasta* (Ricardo Fraga), *Ícaro*, *Melancia* e *Constantino Stanislau* (Frank Magalhães). Esta divisão atendeu tanto às solicitações dos atores, como as minhas demandas e meu olhar como encenador do espetáculo.

A rotina de trabalho nesta etapa foi dividida em 07 diferentes momentos: *Planejamento* (momento no qual o grupo de artistas reunido em sala de ensaio define o procedimento a ser realizado no dia – Ex.: montagem da cena 07 do primeiro ato); *Alongamento* (livremente os atores realizam exercícios de alongamento da musculatura); *Lavabo Épico* (exercício que abre o ritual de trabalho desde a etapa anterior, onde o ator lava o próprio rosto relatando em terceira pessoa seu estado emocional no ensaio); *Aquecimento Expressivo* (Exercícios de aquecimentos, corporal e vocal, construídos a partir das demandas de composição física das personagens); *Ateliê de Montagem* (momento em que se realiza efetivamente o trabalho de montagem e composição das cenas do espetáculo); *Desaquecimento* (Exercícios de relaxamento muscular e emocional a partir de estímulo sonoro e feitura de cartas de avaliação do dia de trabalho onde cada ator registra suas impressões sobre o ensaio).

Com a socialização e aprovação desta rotina de trabalho a Finos realizava todos os dias os afazeres sensíveis e delicados de construir a geografia do espetáculo. A preocupação fundamental nesta etapa é e foi tanto a de levantar a espacialidade da cena, a geografia da cena (marcação, movimentação, atmosferas de sensação, ritmo, etc.) como também a de erigir o texto dramático do espetáculo. Ou, em outras palavras, construir o arcabouço, a urdidura da cena.

A sutilezas de execução, de interpretação, composição de personagem, acabamento de cenografia, figurino, iluminação, são atividades da seara da etapa 4.

E então, a terceira etapa foi dividida em três diferentes momentos de montagem: 1º, 2º e 3º atos. Por fim, o espetáculo que ganhava forma nesta etapa, abandonava os títulos

anteriores para se intitular, definitivamente: “*Gennesius – Histriônica Epopéia de Um Martírio em Flor*”.

Sobre Genésio e sua Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor..

Mesmo tendo em vista que não é objeto deste estudo a análise do espetáculo em si, senão do processo de criação, considero difícil realizar a descrição desta etapa 3 de criação sem antes apresentar o espetáculo, brevemente.

Ao sair da etapa 2, a Finos havia construído tanto o roteiros das unidades acerca da biografia de Genésio, como também havia construído uma sinopse que sintetizava sumariamente os resultados do levantamento de material cênico expressivo. Tanto a sinopse quanto os roteiros, nesta etapa 3 sofreram algumas modificações necessárias para garantir a feitura tanto do espetáculo quanto do texto dramático, de modo a atender as demandas expressivas dos artistas cênicos envolvidos na criação.

A sinopse final, depois da montagem do espetáculo, ou seja, no final da etapa 3, havia se configurado no modo como descrevo a seguir:

1º ATO

Os brincantes preparam a encenação.

Dona Perpétua, uma mulher, de meia idade, muda, costureira da região, caminha incansavelmente para ter o parto de Genésio. Fizera o parto sozinha, embaixo de um umbuzeiro. Genésio nasce morto. Por ali passava um terno de reis, liderado por Seu Luzido, velho louco, mestre popular e brincante da região. Ao perceber o menino morto, Seu Luzido interrompe o reizado, faz uma benção no menino morto, que volta a vida. Genésio, desde a infância, é visto com reservas pelos amigos de sua idade, por se tratar de um menino muito calado, quieto. Desde criança Genésio já demonstra ter um olhar especial no modo como vê o mundo. Dona Perpétua parece sempre guardar um segredo acerca de quem é o pai de Genésio, e o menino vira chacota em Arrelia, chamado de “filho do vento”.

Enquanto cresce, Genésio vai sendo introduzido às artes populares através de Seu Luzido. Genésio, ao contrário das crianças de sua idade, gosta muito de Seu Luzido, e o tem como um mestre. Ele lhe ensina as artes do pandeiro, do cordel, do reizado, do bumba-meu-boi. Dona Perpétua, todas as manhãs vai para a cancela, parece sempre aguardar alguma coisa misteriosa. Aos poucos, com a seca, Arrelia vai se tornando uma cidade fantasma. Dona Perpétua, em sua obsessão de espera na cancela, morre de tristeza. Genésio fica só. Seu Luzido some misteriosamente, mas deixa para Genésio uma porca cheia de dinheiro. Passa por aquelas terras abandonadas, O “Gran Circo Pindorama Mystic”. A mulher barbada encontra Genésio, e quando percebe que o menino está sozinho, e que tem uma porca cheia de dinheiro, convence o dono do circo, Mr. Dom Jones, a leva-lo com a trupe.

2º ATO

Genésio já é um adolescente, e para continuar no circo precisa trabalhar. Limpa a tenda do camarim, varre o chão, faz anúncio, vende pipoca, arruma

os baús, organiza os figurinos, e assiste a um cem número de espetáculos circenses. Torna-se amigo do paião Melancia, que será, no circo, seu tutor e confidente. Genésio apaixonou-se pela primeira vez. Seu amor é pelo homem da corda bamba, Ícaro. Numa noite em conversa com Ícaro, que tenta ensinar Genésio a voar sobre o bambo fio da corda bamba, os dois se beijam. Noite de amor. No dia seguinte, Genésio trabalha muito, e já é responsável pela manutenção dos equipamentos acrobáticos do circo. Encontra-se com Ícaro que o despreza, como se nada tivesse acontecido entre os dois. Cansado de um dia carpindo de trabalho, e choroso com o desprezo do amado, Genésio dorme profundamente.

Quando Genésio acorda, o espetáculo já havia começado. Ícaro morre numa fatal queda da corda bamba. Genésio sente-se completamente culpado por não ter feito a manutenção do aparelho, e vai chorar suas dores com o paião Melancia. Jocasta, a mulher barbada culpa Genésio, pois sabe que ele não fez a manutenção dos aparelhos e viu Genésio e Ícaro aos beijos na ocasião da noite de amor. Jocasta ameaça Genésio. Genésio, pela primeira vez se impõe, e ameaça também Jocasta, pois sabe que na verdade, Jocasta não é barbada e que seu sotaque espanhol é inventado. Genésio faz aulas de palhaçaria com Melancia. O circo ganha público divulgando-se com a morte de Ícaro. O palhaço Melancia decide ir embora, pois não suporta mais os baixos salários e a hostilidade do ambiente de trabalho. Melancia decide ir para Meca, a cidade capital dos artistas, onde ouviu dizer que é o melhor lugar para o artista viver. Melancia briga com Mr. Dom Jones para fazer valer sua decisão de ir embora. Antes de sair, Melancia batiza Genésio como paião. Ao sair do circo, Melancia é assassinado, misteriosamente. Genésio sofre a dor da perda de seu único amigo de fato no circo. Num de seus treinos noturnos, Genésio é visto pelo dono do circo, que se impressiona com a performance de Genésio na corda bamba. Mr. Dom Jones convida Genésio para fazer números no espetáculo. O circo ganha público com a divulgação da morte de Melancia. Genésio estréia. Começa aí uma longa jornada de muitos espetáculos.

Genésio passa a estar presente em quase todos os números do circo, com especial sucesso nos números de palhaço. Genésio sustenta todo o espetáculo do circo, é espinha dorsal. Jocasta, com o sucesso de Genésio, aproxima-se afeita, se colocando como mãe adotiva do mais novo artista do “Gran Circo Pindorama Mystic”. Entretanto, Genésio ganha pouquíssimo, enquanto o dono do circo lucra infinitamente às suas custas. Numa certa noite, Jocasta, a mulher barbada, fica doente, e Genésio sente-se na obrigação de ir ao vilarejo próximo comprar remédios. Sem dinheiro, Genésio apela para Mr. Dom Jones, que lhe recusa alegando não ter dinheiro. Discutem ferozmente. Genésio decide ir embora. Faz as malas e sai do circo, momentos depois de sua saída a lona principal arde em chamas. Genésio tentando se proteger do fogo, cai no rio mais próximo e afoga-se. Quando acorda, Genésio está numa barca conduzida pelo pescador Gelasius, uma figura muito estranha que carrega a própria cabeça nas mãos. Gelasius deixa Genésio no cais da cidade pólo, Meca. Sonho máximo de todo artista que quer ascender à condição de pop-star.

3º ATO

Em Meca, sozinho, Genésio passa por agruras e danos diversas. Com fome e sem abrigo, vai para as ruas. Todos os fins de tarde fica prostrado na praça central, vestido com seu paião segurando uma placa onde lê-se: “Procura-se um grupo de Teatro!”. Vê no jornal o anúncio de uma seleção de atores para a “Cia. Aroma das Nuvens”. Ao chegar no grupo é surpreendido pelo ambiente de absoluta empáfia e hostilidade dos atores. Faz sua cena da seleção com a encenação da cantiga “ABC do Preguiçoso”.

O diretor do grupo, Constatino Stanislau, aprova Genésio encantado, tendo em vista seu desejo de montar um repertório de clássicos nordestinos. Promete transformar Genésio num grande pop-star, muda o nome do sertanejo, de Genésio Almerinda da Gota Serena, torna-se Genésio Star.

O regionalismo vira artigo de luxo na “Cia. Aroma das Nuvens”, e todas as montagens do grupo tem temas “regionais” com Genésio protagonizando todos os espetáculos. Genésio ganha o prêmio Meca Pop-Star. Com total êxito na carreira, mas profundamente entristecido, Genésio quer desistir de ser artista. E desabafa com um andarilho maltrapilho, que foi um grande artista no passado, sobre sua vontade de abandonar tudo. Num acesso de fúria, motivado por tensões internas com os atores do “Aroma”, Genésio destrói todo o camarim, e resolve que vai abandonar o grupo e ir embora de Meca. Constantino Stanislau ameaça Genésio com o contrato que assinaram. Genésio não desiste de ir embora. Constatino Stanislau ameaça matar Genésio. Genésio permanece constante em sua decisão. Constantino mata Genésio com um tiro. A narrativa é interrompida. Os brincantes decidem que esse não é o melhor final para a história. A cena da ameaça de morte volta. Constatino desiste de atirar. Genésio arruma as malas e sai. Sai da cidade com a roupa do corpo e alguns poucos pertences numa pequena maleta. Genésio decide que vai voltar para Arrelia. Genésio sai de Meca embalado pelo coro de andarilhos e proscritos, vagabundos e meretrizes que entoam sua saída.

Os brincantes cantam as loas de saída e os créditos do espetáculo.

(Registro do diário de montagem do espetáculo, tomo V, dia 11 de maio de 2009)

A configuração final da biografia de Genésio data do dia 11 de maio de 2009, quando finalmente, o terceiro ato do texto dramático tinha acabado de ser escrito, baseado nas últimas versões de roteiro para este ato, bem como na transcrição dos diálogos dos experimentos da etapa 2 que se passavam nas experiências de *Genésio*, na cidade de Meca. Até o dia 23 de maio, o texto dramático passaria por modificações até se estabelecer o texto final da etapa 3, entretanto, a sinopse permaneceria essa mesma, ora apresentada acima, que é, não obstante, a quarta versão.

Quanto ao espetáculo, à montagem, tal como estava construída ao final desta etapa 3, apresento a seguir uma tabela, baseada na tabela sobre recursos de distanciamento no teatro brechtiano, apresentada anteriormente neste capítulo, que relaciona cada elemento da cena com os conceitos estruturantes que balizaram a criação espetacular. Segue:

Tabela 8: Tabela Relacional: Escritura Cênica e Dramática do final da Etapa 3 – Conceitos Estruturantes.

| TABELA RELACIONAL: Escritura Cênica e Dramática do final da Etapa 3 – Conceitos Estruturantes | | | |
|--|-------------------|----------------|----------------------|
| <i>ELEMENTO DA CENA</i> | <i>IDENTIDADE</i> | <i>MEMÓRIA</i> | <i>METALINGUAGEM</i> |
| | | | |

| | | | |
|-----------------|---|---|---|
| Encenação | Representação de três universos, três espaços identitários diferenciados: Arrelia (sertão), “Gran Circo Pindorama Mystic” (circo), Meca (cidade grande). | --- | Exposição, teatralidade, realce de aspectos artísticos. Uso de máscaras, bonecos e duplos. Repetição, para dar ênfase a determinada cena. Interromper o fluxo da ação com comentários e canções. Sinédoque teatral. Redimensionamento da relação palco-platéia. Uso de imagens autônomas que ilustrem a cena. Soluções inusitadas com uso de metáforas. Intromissão de indicações cênicas e comentários. Troca de papéis na representação. Operações técnicas visíveis. |
| Texto Dramático | Questionamento da visão caricata da “identidade nordestina”. Proposição acerca de uma espécie de “identidade do teatro nordestino”. Proposição dos embates identitários: ingenuidade – hostilidade (passagens do circo, 2º ato); nacional – estrangeiro (construção da linguagem de Mr. Dom Jones e Jocasta, 2º ato); interior – capital (passagens em Meca, 3º ato); arte popular – arte comercial (passagem de Genésio na Cia. Aroma das Nuvens, 3º ato); Genésio – Genésio (Genésio na busca do conhecimento de si, 3º ato). | A biografia ficcional de Genésio construída a partir de: 1) memória dos artistas cênicos da Finos Trapos; 2) biografia de artistas cênicos nordestinos; 3) ficção, memórias inventadas. Narrações de Genésio em <i>off</i> descrevendo o próprio passado. | Texto dramático: ator comenta o espetáculo em plena cena; mostra de títulos dos atos; tom de paródia; inadequação forma-conteúdo; citação, <i>intertexto</i> ; <i>intratexto</i> (citação de outros espetáculos do Grupo Finos Trapos); sinédoque teatral; personagens não humanos míticos (ex.: Gelasius, fantasma de Dona Perpétua); fragmentação da narrativa; interrupção e retorno de um trecho da narrativa. |
| Interpretação. | Construção de personagem feita de maneira absolutamente codificada, segundo os caracteres de cada personagem-tipo (codificação física, de máscara biológica e de timbragem vocal). Embate de origens, até mesmo de linguagem na construção dos variados personagens da trama. | --- | Representação distanciada, auto-reflexiva. Uso de partitura física de ator. Auto-observação, auto-análise, auto-avaliação. Codificação corporal, estilização do gesto. Codificação vocal, timbragem. Troca de papéis (Genésio feito por vários atores diferentes). |

| | | | |
|----------------|---|---|--|
| Iluminação. | Tentativa de reprodução da atmosfera identitária de cada espaço: sertão – cores quentes; circo – furtacor; cidade – cores frias. | --- | Palco claro, luz aberta quando dá relação brincantes/platéia para a movimentação da platéia para os assentos durante a representação. Platéia iluminada. Uso de projeção como luz. Uso de atuantes de iluminação não-convencionais (lâmparina, gambiarra, lampião, lanterna, etc.). |
| Cenografia | Utilização de diferentes atuantes de caracterização dos espaços identitários: sertão (ex.: árvore seca); circo (ex.: picadeiro); cidade (ex.: gambiarras que reproduzem os postes da cidade). | --- | Jogo cenográfico com a sugestão de espaços. Uso de projeção, imagens que comentam e ilustram. Uso de imagens autônomas que ilustrem a cena. Estrutura da sala de ensaio visível. Utilização de placas. |
| Figurino | Caracterização com fragmentos de figurino sobre a indumentária/base para caracterizar cada personagem, com diferentes materialidades vinculadas a identidade de cada <i>persona</i> . | Utilização de retalhos de tecido de roupas antigas dos próprios atores como materialidade para construir o figurino base dos brincantes (personagens que caracterizam os atores). | Utilização de letreiros nos figurinos para didaticamente apresentar as personagens à platéia. Utilização de figurino base para caracterizar/marcas os brincantes (atores) da cena. |
| Trilha Sonora. | Uso de canções que identificam cada espaço identitário: sertão (músicas em escala nordestina); circo (musicalidade e sonoridade das fanfarras circenses); cidade (sons urbanos, música contemporânea, blues). | Canções que recuperam memórias de Genésio (ex. canção final, cordel que faz um resgate de toda a narrativa de vida de Genésio). | A música, a trilha sonora apresenta o texto; intensifica o texto; comenta a ação; ilustra pinta a situação psicológica; facilita a compreensão; interpreta a situação; assume posição; revela um comportamento; põe o ator mostrando a canção, mostrando que canta no ato de cantar. |

1º Ato – Espaços da Saudade.

O trabalho com o primeiro ato do espetáculo foi o mais extenuante.

A duração da montagem do primeiro ato foi do dia 02 ao dia 23 de abril de 2009. Um total de 13 encontros. A frequência de ensaios foi de 03 ou 04 encontros por semana, podendo se intensificar a depender do aproveitamento de cargas horárias maiores em domingos e feriados.

O início de qualquer trabalho de composição é sempre mais árido e difícil. Neste caso era preciso haver uma adaptação com a rotina de trabalho, aproximação com as composições de personagens, familiaridade com o *modo operandi* de trabalho nesta nova etapa que se anunciava.

Outra decisão tomada coletivamente que se tornou capital para as escolhas a serem feitas nesta etapa foi a de narrar a biografia de *Genésio* numa estrutura metalinguística de “*a peça dentro da peça*”. Uma trupe de brincantes, que seriam a espetacularização dos próprios atores, narrariam e assumiram a feitura do espetáculo.



Imagem 11: Foto de Évelin Corrêa, abril de 2009, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Cena 03, 1º Ato. Na foto, da esquerda para a direita: Ricardo Fraga, Polis Nunes e Frank Magalhães interpretam os reiseiros que salvam a vida de *Genésio*, com uma primeira proposta de caracterização do coro que compõe o reisado.

O ponto de partida para o trabalho em sala de ensaio foi, então, a composição física dos *Brincantes* (que funcionam como atores, como contra-regras, e que se fazem presentes do início ao fim do espetáculo) e dos *Genésios*.

Uma definição minha, como encenador foi determinante para orientar o trabalho de composição de personagem. Cada *persona* foi composta a partir de estímulo técnico e composição cuidadosa de um código corporal, facial e vocal. Codificação da postura corporal, da máscara facial e da timbragem vocal.

Para tanto, a composição dos corpos tanto dos brincantes, quanto dos personagens secundários, como também dos demais personagens foram empreendidas a partir de orientações físicas e vocais, minhas, que provocavam o ator a re-configurar o modo de portar o próprio corpo, a própria máscara biológica e a própria voz.

Depois de compor e codificar alguns dos personagens (*Brincantes* e *Genésios*), a Finos começou, em sala de ensaio, a erguer a organização das ações, das cenas. Hora de garimpar e desbravar a geografia do espetáculo.

A equipe de criação já estava toda definida (cenógrafo, maquiador, figurinista, trilheiros, etc.). À medida que o espetáculo ia sendo montado, toda a equipe era livre para assistir aos ensaios que quisessem, ao passo que várias reuniões eram feitas paralelamente com cada núcleo de criação (figurino, trilha, cenografia, etc.). Vários elementos de composição das cenas já começavam a aparecer. A idéia do uso de baús (canastras) e bancos de diferentes tamanhos, por exemplo, advinda da etapa anterior, etapa 2, teve que ser executada de imediato, para facilitar as definições de marcação do espetáculo. Com baús, bancos e alguns adereços, de antemão presentes na sala de ensaio, foi possível adiantar a montagem com mais produtividade já que as cenas dependiam diretamente da exploração desses elementos para ser marcada.

Músicas instrumentais, canções, propostas de figurino luz, começavam a aparecer de maneira mais concreta, à medida que o processo criativo avançava.

Uma primeira versão do roteiro do primeiro ato foi levada para a sala de ensaio. O roteiro do primeiro ato já foi produzido a partir de uma síntese dos roteiros das fases 2 (nascimento) e 3 (infância) da etapa 2. Aprovado o primeiro roteiro, as primeiras cenas começaram a ser montadas. O texto dramático era levado para a sala, lido, discutido, avaliado, montado levando tanto em consideração marcações advindas da etapa 2, quando as cenas haviam sido improvisadas, quanto propostas minhas como encenador, como propostas dadas pelos atores na ocasião da montagem e que eram aproveitadas a julgar pelo meu crivo como encenador. As interferências feitas no texto eram concomitantemente incorporadas ao passo que a encenação se configurava.

À medida que as cenas iam sendo montadas, eram registradas em vídeo. Em seguida, o grupo avançava para a cena seguinte, que também era montada, e, logo em seguida, registrada em vídeo novamente. Este procedimento de registro das marcações em áudio-visual permitia que o trabalho de levantamento das cenas fosse adiantado, visto que os atores não precisavam retornar sempre às mesmas cenas para registrar no corpo marcações, intenções, etc..

Não era preocupação da encenação, ainda neste momento inicial, a direção de ator. A importância fundamental desta etapa era a organização do drama, o erigir das ações, *dramaturgia*.

O trabalho de construção atorial, a direção de ator, a construção de partituras físicas era preocupação da etapa 4, a etapa seguinte.

Ao cabo de um longo trabalho foi possível montar as 09 cenas que compunham o primeiro ato.

Depois de todo o trabalho de montagem deste ato primeiro, o grupo se reuniu para assistir os vídeos de registro do primeiro ato. Este ritual de assistir toda a produção de montagem do ato que se encerrava, foi instituído como atividade a ser feita após a montagem de cada ato, como foi realizado. Assistir a produção de montagem de todo ato no registro áudio visual, possibilitava ao grupo tanto recuperar e rememorar as marcações e montagens, como também orientava o caminho a ser seguido na montagem do ato seguinte.

A configuração final do roteiro de cenas foi:

Cena 00: CAMARIM

Atores se maquam, a platéia entra áudio das memórias.

Cena 01: PRÓLOGO

Apresentação do espetáculo e das personagens.

Cena 02: CANÇÃO DE ABERTURA

Canção de apresentação do espetáculo e apresentação de Genésio.

Cena 03: NASCEDOURO

Possibilidades do nascimento de Genésio. O Parto de Genésio.

Cena 04: QUANDO EU CRESCER

Genésio conversa com os amigos, olhando as estrelas: “O que quero ser quando eu crescer?”.

Cena 05: FOLGUEDOS INFANTIS

Brincadeiras de Genésio.

Cena 06: A QUESTÃO

Genésio quer saber quem é seu pai.

Cena 07: MESTRE E APRENDIZ

Genésio aprende arte popular com Seu Luzido.

Cena 08: A ESPERA

Dona Perpétua espera o amado e morre.

Cena 09: JUDIARIA

Genésio está sozinho e vai procurar seu Luzido que desapareceu. Genésio, sozinho, fica em casa, com o dinheiro que Luzido deixou, tentando não sentir medo. O circo chega, e leva Genésio, que está com um baú cheio de dinheiro.

(5ª versão do roteiro do primeiro ato do espetáculo “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”. Roteiro modificado no dia 21 de abril de 2009).

2º Ato – Panis Et Circense.

A construção do segundo ato do espetáculo começou no dia 24 de abril de 2009 e teve término no dia 02 de maio de 2009. Total de 07 encontros para erguer todo o segundo ato.

Mais uma vez, versões de roteiros e versões de textos dramáticos eram levadas à sala de ensaio para avaliação, re-adequação e montagem.

O universo do circo era completamente materializado neste segundo ato. As experiências artísticas de *Genésio* como artista circense pululavam das cenas que eram criadas neste segundo momento do espetáculo.

Em cena, apareceram os personagens secundários *Mr. Dom Jones* (dono do circo), *Jocasta* (a mulher barbada), *Ícaro* (homem da corda bamba).

O lirismo do texto dramático se intensificava a medida que o texto era escrito e re-escrito num trabalho de feitura-testagem-erro na sala de ensaio.



Imagem 12: Foto de Évelin Corrêa, abril de 2009, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Cena 10, 2º Ato. Na foto: Shirley Ferreira interpreta Genésio em sua primeira noite no Gran Circo Pindorama Mystic.

Genésio começava a se mostrar como uma personagem cada vez mais forte, complexa e intensa a cada cena.

O procedimento de montagem continuava o mesmo: marcação das interpretações no espaço e registro de tais marcações em vídeo. Testagem da primeira versão do texto dramático em sala de ensaio, re-configuração do texto.

O segundo ato, após um trabalho intensivo de montagem, tinha oito cenas. As cenas começavam a se configurar não com a caracterização francesa clássica de entradas e saídas de personagens, mas como blocos de sentido. Cada cena encerrava um momento singular de sentido na trajetória biográfica de *Genésio*.

Terminado o segundo ato, a avaliação do grupo era a de que, fazia-se necessário rever o roteiro de montagem deste ato, que havia deixado a impressão nos artistas de não ter saldado a satisfação da expectativa artística de todos.

O segundo ato, em comparação com o primeiro, parecia mais pobre de elementos semânticos, de lirismo, e de acuidade de construção. Muitas arestas. *Genésio* não havia tido espaço de se mostrar, mostrar sua complexidade de composição como um artista em formação, com todas as suas inquietações, dúvidas e dissabores. A composição de um *Genésio* muito ingênuo, de poucas palavras, parecia dificultar que o personagem pudesse se mostrar com toda a sua densidade. Era preciso adensar poeticamente, liricamente, semanticamente este segundo fragmento do espetáculo.

Por sugestão da orientação dramatúrgica da Prof.^a Dr.^a Catarina Sant'Anna, era necessário investir nas experiências de *Genésio* com o circo, as experiências de aprendizado artístico da personagem, como pode ser observado num e-mail enviado ao grupo pela professora, após ter lido a produção textual do segundo ato:

O Ato II pode adensar-se liricamente e simbolicamente na própria construção da experiência de *Genésio* no circo, não? Seria bom ler coisas sobre circo, ou ver filmes sobre circo, com circo, para inspirar-se. Acho que, com o choque da babel de línguas (símbolo de estranheza, de mundo hostil, de caos) que ele não entende, ele poderia interessar-se por linguagens não-verbais para expressar-se, calcado na experiência comunicativa/expressiva com a mãe.

(E-mail enviado no dia 03 de maio de 2009 pela Prof.^a Dr.^a Catarina Sant'Anna)

A solução foi introduzir uma personagem no segundo ato, o *Paião Melancia*, que tanto funcionaria como uma espécie de tutor de *Genésio*, como cumpriria também uma função de personagem cúmplice, ouvidor de confidências, como as damas de companhia, amas e criados que fazem-se presentes como ouvidores dos protagonistas, como modo de permitir que o universo retórico de tais personagens não abusem apenas de solilóquios. Estes personagens são muito presentes na literatura dramática clássica ocidental.

Como o segundo ato já estava completamente montado, as três cenas (cenas 11, 15 e 17) que foram incluídas neste ato posteriormente, para a admissão do novo personagem, *Melancia*, só foram montadas nos últimos encontros após a montagem do terceiro ato.



Imagem 13: Foto de Évelin Corrêa, maio de 2009, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Cena 20, 2º Ato. Na foto: Ricardo Fraga interpreta Genésio navegando nas águas do rio Gavião depois do circo pegar fogo.

O segundo ato, por fim, foi composto por onze cenas. Como pode ser observado no roteiro a seguir:

Cena 10: MAINHA NUMA MANHÃZINHA

Pedido de deslocamento para a platéia. Primeira noite de Genésio no circo.

Cena 11: PALHAÇO MELANCIA

Na tenda do camarim, Genésio conhece o paião Melancia, depois de um dos números do circense.

Cena 12: PATHOS PRIMORDIAL

Genésio se apaixona pelo homem da corda bamba. Eles têm uma noite de amor.

Cena 13: SERVIDÃO

Genésio torna-se o grande “peão” do circo, um escravo, faz de tudo. Genésio começa a fazer treinos de circo. Genésio quer falar com o homem da corda bamba que o ignora, e o decepciona.

Cena 14: UMA FATALIDADE

Genésio dorme, não faz a manutenção do equipamento e o homem da corda bamba morre.

Cena 15: SÓ SER

Genésio vai chorar mágoas junto ao paião Melancia.

Cena 16: UMA MINA

Ao treinar no picadeiro durante uma madrugada, como sempre fazia, Genésio é visto pelo dono do circo, que o coloca para fazer números no espetáculo.

Cena 17: UMA INTENCIONALIDADE

Paião Melancia briga com Dom Jones pelo abuso de autoridade e baixo salário. Melancia resolve ir embora. Ao arrumar as malas, conversa com Genésio, lhe dá a imagem de São Genésio de presente. Dom Jones combina homicídio com Jocasta. Melancia morre.

Cena 18: BRILHO PERENE

O circo divulga morte de Melancia e estréia de Genésio. Casa Lotada. Genésio brilha. Torna-se o grande artista do circo.

Cena 19: DIÁSPORA

Precisando de dinheiro para medicar a mulher barbada, doente que estava Genésio vai ao dono do circo lhe fazer a solicitação de um adiantamento. O dono do circo nega veementemente. Genésio decide abandonar o circo. Quando Genésio sai o circo pega fogo.

Cena 20: PEDRA CORREDEIRA

Ao ver o circo pegando fogo, Genésio cai no rio mais próximo. Quando acorda está na barca de um pescador que o deixa no cais de Meca e some misteriosamente. Translado da platéia.

(6ª versão do roteiro do segundo ato do espetáculo “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”. Roteiro modificado no dia 16 de maio de 2009).

Mais uma vez a montagem deste ato terminou com a tarefa de assistir os vídeos de registro de montagem. O segundo ato ficou muito grande, reflexo do tamanho do roteiro da adolescência e juventude, que não obstante também era grande. Mas a preocupação de editar este material com mais cuidado seria trabalho para a etapa 4, importava, aqui, perceber que esta sequência de cenas, davam conta de, com sentido, dizer o que precisava ser dito no segundo ato. A Finos passaria adiante com a montagem do último ato do espetáculo.

3º Ato – Territórios da Revolta.

A montagem do terceiro ato se estendeu de 05 de maio de 2009 ao dia 19 de maio do mesmo ano. Ao todo, foram 06 encontros.

O terceiro ato foi o que menos precisou de tempo para montagem. Tanto a ansiedade em terminar a montagem como o adiantamento da escrita do texto dramático permitiu que a montagem deste terceiro ato fosse mais breve.



Imagem 14: Foto de Évelin Corrêa, maio de 2009, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Cena 22, 3º Ato. Na foto, da esquerda para a direita: Shirley Ferreira, Ricardo Fraga, Frank Magalhães e

Polis Nunes ao fundo. Na cena Genésio, em Meca, faz a audição para ingressar na Cia. Aroma das Nuvens, e é aprovado pelo diretor da Cia., Constatino Stanislau, que julga ter encontrado o ator ideal para interpretar os personagens tipicamente nordestinos das peças que ele pensa em montar.

A esta altura, toda a equipe já estava um tanto preocupada com o tamanho final do espetáculo. As 09 cenas deste terceiro ato, somadas às 20 cenas dos primeiro e segundo atos juntos deram um total de 65 páginas.

Entretanto, a preocupação com cortes e edições de cenas só seria observada com mais acuidade na etapa seguinte.

Não houve maiores dificuldades com a montagem do terceiro ato. Sem dúvida, tratou-se do texto dramático que menos sofreu interferências após a montagem. A esta altura do trabalho de composição, tanto a criação do texto dramático como a criação da escritura cênica já eram facilitadas pelo traquejo que a equipe havia adquirido em erigir texto dramático e texto espetacular nas outras duas etapas.

O roteiro final das cenas ficou sendo o seguinte:

Cena 21: NA RUA, NA CHUVA

Genésio vai para uma praça, fica muito tempo sentado segurando uma placa onde se lê: “Procura-se um grupo de Teatro”.

Genésio vê num jornal o anúncio de uma seleção de atores para a “Cia. Aroma das Nuvens”.

Cena 22: UMA PENEIRA HOSTIL

Genésio faz a seleção e é aprovado com a encenação do “ABC do Preguiçoso”.

Cena 23: ISSO É SER UMA PESSOA?

Genésio protagoniza todos os espetáculos “nordestinos” da Cia., que fazem uma leitura caricata do nordestino. Genésio encontra-se com o andarilho, antigo artista de Meca, agora miserável e moribundo.

Cena 24: GENNÉSIO POP STAR

Genésio ganha o prêmio “Meca Pop Star”.

Cena 25: ANDA LUZ

Genésio encontra-se mais uma vez com o andarilho, com quem vai pedir conselhos para sua insatisfação que tem com os rumos de sua carreira. Genésio desiste de ser artista.

Cena 26: GUERRA DO AR

Genésio acaba brigando com todos os colegas do “Aroma”. Genésio deixa a “Cia. Aroma das Nuvens”.

Cena 27: GENTIO DE UM HOMEM SÓ

Genésio resolve voltar para Arrelia. Coro de Andarilhos canta canção para fechar o espetáculo estimulando Genésio a voltar.

Cena 28: VENTO CORREDOR

Canção tema de São Genésio com exibição dos créditos do espetáculo.

Cena 29: CENA BÔNUS

Música final para a saída da platéia.

(4ª versão do roteiro do terceiro ato do espetáculo “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”. Roteiro modificado no dia 16 de maio de 2009).

Ao cabo do término da montagem do terceiro ato a equipe retornou às três cenas do segundo ato que não haviam sido montadas, as cenas do palhaço Melancia. Estava completa a montagem de todas as cenas que compunham “*Gennesius...*”, tanto a escritura dramática, como pode ser observado no apêndice que segue o presente trabalho, como a escritura cênica.

Derradeiros Momentos da Etapa 3.

Ao fim da montagem, a Finos realizou uma leitura dramática de todo o texto teatral de “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”, com a presença de todos os artistas envolvidos na montagem, figurinista, maquiador, iluminador, cenógrafo, etc. O espetáculo estava com a urdidura completamente levantada.



Imagem 15: Foto de Évelin Corrêa, 23 de maio de 2009, no Espaço Xisto Bahia, Sala Emília Biancardi, Salvador, Bahia. Leitura do texto dramático. Na foto, a partir da esquerda em sentido horário: Roberto de Abreu, Danielle Rosa, Francisco André, Shirley Ferreira, Ricardo Fraga, Polis Nunes, Daisy Andrade, Yann Schettini, Yoshi Aguiar e Ricardo Fraga.

As maiores dificuldades nesta etapa 3 estavam pautadas na edição, na seleção da enorme quantidade de material cênico que havia sido levantado durante a etapa 2. Os 101 experimentos cênicos, levantados na segunda etapa da criação, precisavam ser organizados em três atos, e foram reduzidos a 31 cenas. Um trabalho que exigiu muito esforço.

Outra dificuldade enfrentada ao longo dos encontros na terceira etapa, que em alguns momentos comprometeram o rendimento do trabalho expressivo foram algumas ausências de dois dos atores do elenco (Frank Magalhães e Yoshi Aguiar) decorridas de trabalhos que

precisaram assumir além da montagem. Fato que implica, mais uma vez, para retomar o que foi tratado no primeiro capítulo acerca da sobrevivência profissional dos artistas do *teatro de grupo*, na dificuldade dos artistas em manter-se, o que acarreta numa sobrecarga de trabalhos que precisam ser assumidos, comprometendo, algumas vezes o rendimento expressivo da montagem.

Ademais, o Grupo Finos Trapos havia chegado ao fim de mais um processo de criação espetacular.

Reitero que encerro aqui a descrição do processo de criação, visto que a etapa seguinte é pautada na manutenção do trabalho interpretativo e de execução do espetáculo construído a partir da *dramaturgia da sala de ensaio*. Tendo em vista que o que me propus como pesquisador neste quarto capítulo, ou mais, nesta investigação, foi demonstrar a feitura de organização dramaturgica, entendendo dramaturgia como tratada no segundo capítulo (organização, estruturação das ações), percebo não haver a necessidade premente de descrever o trabalho desenvolvido ao longo da última etapa na composição de “*Gennesius...*”.

Reitero ainda que, a minha proposta como pesquisador, com este trabalho, foi empreender uma descrição e análise do processo de criação do espetáculo, e não uma análise do espetáculo. Afinal esta pesquisa se insere no âmbito de investigações acerca de processos de criação, e não da recepção do espetáculo, muito embora, eu tenha na descrição ora apresentada, tocado, diversas vezes na análise e descrição de fragmentos, de cenas pertinentes ao espetáculo. Diante disso posto, encerro este quarto capítulo.

Aspectos de Conclusão

A pesquisa empreendida por mim e, que, ora resultou nesta dissertação, foi consequência de um esforço de aliança entre elaboração teórica e experimentação prática da cena. O desenvolvimento desta *práxis* implicou na articulação de dois modos de operar a experimentação e a geração de conhecimento: investigação acadêmica e criação artística.

O resultado mais evidente desta pesquisa é a sistematização de uma abordagem metodológica para criação cênica, a *Dramaturgia da Sala de Ensaio*, formulada e descrita no segundo capítulo da presente dissertação. Trata-se de uma abordagem metodológica para a criação colaborativa em *teatro de grupo*, sistematizada a partir do modo particular como o Grupo Finos Trapos vem compondo, desde sua fundação, seus espetáculos de repertório, e que é dividida em dois grandes blocos operacionais, a saber: *Bloco Operacional com Vocação Dionisíaca* (dividido em duas etapas – *Etapa 1 – Levantamento de Referências Diversas*; e *Etapa 2 – Levantamento de Material Propriamente Cênico-Expressivo*); e *Bloco Operacional com Vocação Apolínea* (também dividido em duas etapas – *Etapa 3 – Edição, Montagem, Estruturação das Escritas Dramática e Cênica*; e *Etapa 4 – Manutenção e Reajustes da Criação*).

Mais uma vez, reitero que o meu objetivo fundamental com este trabalho foi o de, através da sistematização da *dramaturgia da sala de ensaio*, conceber um espetáculo cênico a partir de princípios colaborativos e promover, amparado na aplicação desta metodologia para a criação do quinto espetáculo de repertório do referido coletivo, uma descrição e crítica da gênese de “*Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor*”.

“*Gennesius...*” foi concebido numa tentativa de criar a biografia ficcional de um ator sertanejo, batizado de *Genésio*, a partir de referências diversas, levantadas numa primeira etapa de criação. A história da personagem-título foi criada a partir de diferentes matrizes: 1) *memórias pessoais* – memórias dos artistas da Finos; 2) *biografias de artistas cênicos nordestinos* – resultado de pesquisas empreendidas pelo grupo para consultar biografias de artistas cênicos da região nordeste, contemporâneos do grupo ou não; 3) *ficção* – inventividade dos artistas envolvidos no processo para gerar a biografia deste personagem ficcional.

O espetáculo teve como *conceitos estruturantes*, as reflexões acerca das noções de: 1) *identidade*; 2) *memória*; 3) *metalinguagem*. Conceitos que estão expressos através de diversos recursos tanto na escritura dramática quanto na escritura espetacular.

Da experiência da aplicação da *dramaturgia da sala de ensaio*, na composição espetacular de “*Gennesius...*” a horizontalização, a coletivização da autorialidade é o saldo mais evidente. Sem dúvida, a sensação de toda a equipe de ser autor, de ser criador primeiro

da idéia, do discurso do espetáculo, imediatamente estabelece uma relação de propriedade, de apropriação da obra pelos artistas cênicos que o executam. Esta mudança de paradigma, que implica na sensação de autoralidade partilhada, se expressa sobremaneira na execução do espetáculo.

Outra reflexão que posso destacar da experiência da aplicação deste modo de criação, é a necessidade premente que existe de que todos os artistas envolvidos estejam absolutamente cientes do modo de criação que será utilizado para a criação do espetáculo. Quando o artista tem, que seja, a noção do modo de criação a qual está filiado o projeto a que se agrega, seu entendimento sobre a natureza dos próprios caminhos da composição é outro. A compreensão dos modos de criação do espetáculo atenua as inquietações e a ansiedade pela produção, principalmente em modos de criação como o que descrevi, que demandam tempo, paciência, repetição. Um trabalho minucioso. E neste sentido, toda a equipe envolvida na criação de “*Gennesius...*” sempre esteve consciente das etapas de composição da obra.

Ademais, este trabalho atesta para a evidente importância do que vem sendo chamado de *teatro de grupo*, na produção cênica contemporânea brasileira, que foi tema do primeiro capítulo do presente trabalho. Modo de trabalho teatral que vem se destacando como: espaço de geração de conhecimentos acerca de processos de criação cênica; meio não-formal de formação de artistas cênicos; produtor de espetáculos que são referências no cenário nacional; pólo produtor de literatura dramática e cena que revelam novos artistas nacionais; além de ter se revelado como organização que possibilita, de algum modo, uma sustentabilidade financeira, através de subvenção pública ou privada, alternativa à condição de marginalização das variadas profissões do âmbito teatral no país.

Neste ínterim, a criação colaborativa, e por conseqüência, a *dramaturgia da sala de ensaio*, são procedimentos criativos que, por suas especificidades e demandas, se potencializam se desenvolvidas neste modo de administração do trabalho cênico coletivo. Visto que o *teatro de grupo* é espaço, pela própria natureza, prene das condições de afinidade, de relações internas íntimas entre os artistas cênicos que compõem o coletivo, que potencializam o encontro e as necessidades cênico-expressivas, facilitando o desenvolvimento de procedimentos criativos baseados no partilha da autoralidade..

Estes processos de criação que democratizam a autoralidade da criação cênica são, inclusive, importantes para que os coletivos de *teatro de grupo* façam sua manutenção inventiva, posto que, através destes procedimentos os artistas cênicos, que optam pelo formato do *teatro de grupo*, alcançam, satisfazem suas demandas artísticas e criativas, criando a espetacularidade que desejam, que ensinam, que querem, em detrimento de outros formatos

administrativos, como o *teatro de elenco*⁷⁰, em que os artistas tem de se filiar a projetos artísticos, muitas vezes, alheios aos seus quereres inventivos.

Por fim, é preciso reiterar que fundamentei esta pesquisa no que o teatro tem de mais substancial: o encontro. O teatro como arte do encontro é levada às últimas consequências pela tríade *teatro de grupo*, *criação colaborativa* e *dramaturgia da sala de ensaio*. O encontro sedimenta todas as relações, fundamenta todos os procedimentos aqui descritos e analisados. É sem dúvida o que cimenta, de maneira sensível, os artistas cênicos, pelo Brasil afora, que optam por trabalhar em formatos de *grupalidade* e desejam colocar suas sensibilidades e seus instrumentos artísticos a serviço do fazer teatral que acreditam plenamente.

⁷⁰ Outra contribuição que pode ser destacada no presente trabalho é o desenvolvimento teórico acerca da conceituação e analogia dos pares: *criação coletiva* – *criação colaborativa*; *teatro de grupo* – *teatro de elenco*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de e NICOLETE, Adélia. Processo Colaborativo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; e LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 253-254.
- ABREU, Luís Alberto de. **Dramaturgia: o Encontro Efêmero**. Belo Horizonte (MG – BR) Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas, 2000. Disponível em: <<http://wooz.org.br/teatrodramaturgia.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2009.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALENCAR, Jorge; MELO, Ellen; LORDELO, Lia e LICE, Paula (Orgs.). **Dimenti: Interação e Conectividade**. Salvador: Cian Gráfica, 2006.
- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BALEIRO, Zeca. Blues do Elevador. In: **Líricas**. MZA Music, Universal Music, p.2000. 1 CD. Faixa 11.
- BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola (Orgs.). **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec - Unicamp, 1996.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. **Além das Ilha Flutuantes**. Campinas: Hucitec – Unicamp, 1991.
- BARRETO, Luis Antônio. **Um Novo Entendimento do Folclore e Outras Abordagens Culturais**. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.
- BARROS, Manuel de. **O Livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BONFITTO, Matteu. **O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 80-93.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BUENAVENTURA, Enrique. **La Dramaturgia del Actor**. Cali – (Colômbia), junho de 1985. Seção. Disponível em:
<http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique_buenaventura/dramaturgia_del_actor.htm>. Acesso em: 05 abr. 2008.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico - Prosódico da Língua Portuguesa**. Santos: Editora Brasília Ltda, 1974.

CAETANO, Nina. **A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos**. Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 145-154.

CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a Construção de Modelos de Trabalho do Ator no Brasil nos anos 80-90**. Memória ABRACE X (Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, p. 75-76, 2006.

_____. **Os Processos de Produção Teatral no Contexto da Cultura Regional: o Caso dos Grupos Teatrais do Estado de Santa Catarina**. Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, p. 51-56, 2000.

_____. **Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade**. Memória ABRACE VII (Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Florianópolis, p. 21-22, 2003.

CARVALHO, José Jorge. **O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna**. In: Revista Percevejo, ano 8, n. 8, p. 19-40. Rio de Janeiro: UNIRIO – Programa de Pós-Graduação em Teatro – Departamento de Teoria do Teatro, 2000.

CARVALHO, Sérgio. Teatro e Sociedade. **Revista Cavalo Louco**, Porto Alegre, n. 02, ano 02, p. 7-11, março de 2007.

CASCUDO. Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia – EDUSP, 1984.

DANTAS, Fred. **Santo Reis de Bumba**. 1994. 2 v. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **O Que é um Autor?** Lisboa: Nova Veja, 2006.

FRADE, Maria de Cásia. **Evolução do conceito de Folclore e Cultura Popular**. In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore, p. 48-62. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo Perspectiva, 1990.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. **Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo**. In: FLASZEN, Ludwik; MOLINARI, Renata (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva; SESC; Fondazione Pontedera Teatro, 2007
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL. Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KAUFMANN, Jean Claude. **A Invenção de Si**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEHRMANN, Hans-Ties. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra: Memória e Ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1965.
- LESTIENNE, Rémy. **O Acaso Criador**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. **Anos 70 Ainda Sob a Tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, Editora Senac Rio, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MEIRELLES, Márcio (Org.). **Teatro de Cabo a Rabo – do Vila para o Interior e Vice Versa**. Salvador: P555 Edições, 2004.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Memória e Ficção**. In: Revista Resgate – Revista de Cultura, Campinas, UNICAMP, n. 3, p. 09-15, 1991.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Sala Preta**. In: **Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo**. São Paulo, n. 02, p. 318-325, 2002.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O Ritmo Musical da Cena Teatral: A dinâmica do espetáculo de teatro**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a Noção de Teatro de Grupo**. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: UDESC – Programa de Pós Graduação em Teatro, 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

_____. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 2007.

PALLOTTINI, Renata. **O que é Dramaturgia.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto.** São Paulo: HUCITEC, 2002.

PIRES NETO, Josias. **Bahia Singular e Plural:** Registro Audiovisual de Folguedos, Festas e Rituais Populares. 2004. 185f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** a Formação e o Sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RINALDI, Miriam. **O Ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.** Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 135-143.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro:** a Obra de Jorge Andrade. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação em Processo.** São Paulo, 2008. Artigo publicado em ocasião do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós graduação em artes cênicas. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf> . Acesso em: 26 nov. 2008.

_____. **A gênese da Vertigem – o processo de criação de “O Paraíso Perdido”.** (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 2002.

_____. **O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem.** In: **Sala Preta** – Revista do PPG em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 06, p. 127-133, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Arte Popular e Arte Erudita.** In: VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. Ariano Suassuna: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. Depoimento cedido às autoras.

_____. **Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro.** In: Revista Percevejo, ano 8, n. 8, p. 100-107. Rio de Janeiro: UNIRIO – Programa de Pós-Graduação em Teatro – Departamento de Teoria do Teatro, 2000.

_____. **Uma tarde com Ariano Suassuna.** Entrevista concedida a Fernanda Garrafiel e Gláucia Lewicki, sem data. Disponível em:
<<http://www.armazemliterario.com.br/entrevistas1.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2009.

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, Grupo e Encenação**. Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 155-164.

_____. **Autoria coletiva no processo de criação Teatral**. Tese (Doutorado em Teatro) Programa de Pós-Graduação em Teatro - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Criação coletiva**. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; e LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 101-103.

_____. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. Dissertação (Mestrado em Teatro), UNIRIO; Programa de Pós-Graduação em Teatro, 1995.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando – Negro, Baiano e Popular**. Salvador: P555 Edições, 2003.

VARGAS, Maria Thereza. **Exercícios da livre criação**. In FERNANDES, Sílvia. Grupos Teatrais - Anos 70. São Paulo: Unicamp, 2000, p. 10.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença - a Perspectiva dos Estudos Culturais**; p. 07-69. Petrópolis: Vozes, 2000.

YATES, Francês Amélia. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZULAR, R. (org.). *Criação em Processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “Literatura” Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Documentação de Fonte Primária

GRUPO FINOS TRAJOS. **Diários de Montagem de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Tomos I, II, III, IV, V. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

_____. **Roteiros de Montagem da etapa 3, Ato 1, de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Versões 1, 2, 3, 4, 5. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

_____. **Roteiros de Montagem da etapa 3, Ato 2, de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Versões 1, 2, 3, 4, 5. 6. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

_____. **Roteiros de Montagem da etapa 3, Ato 3, de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Versões 1, 2, 3, 4, 5. 6. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

_____. **Textos Dramáticos em processo, da etapa 3, na criação de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Total de 33 (trinta e três) documentos de diferentes versões do texto dramático. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

_____. **Vídeos do registro áudio-visual dos experimentos das etapas 2 e 3, na criação de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Total de 17 (dezesete) fitas em formato *Mini Dv*. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2008 e 2009.

_____. **Registro Fotográfico das etapas 1, 2 e 3, na criação de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Total de 2 345 (duas mil trezentas e quarenta e cinco) fotografias em formato *JPG*. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2008 e 2009.

_____. **Caderno 1 de Direção das etapas 1 e 2, na criação de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2008.

_____. **Caderno 2 de Direção da etapa 3, na criação de “Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em Flor”**. Salvador, Bahia. Arquivo do grupo, 2009.

ANEXO – TEXTO DRAMÁTICO - “GENNESIUS – HISTRIÔNICA EPOPÉIA DE UM MARTÍRIO EM FLOR”

Criação Colaborativa no Grupo Finos Trapos a partir da Dramaturgia da Sala de Ensaio.

Dramaturgia: Roberto de Abreu.

Assistência de Pesquisa, Dramaturgia e Direção: Evélin Corrêa.

Orientação: Catarina Sant’Anna

1º ATO – ESPAÇOS DA SAUDADE

Cena 00: Camarim.

(O espetáculo é representado numa sala de ensaio. O primeiro sinal é dado na sala de espera. A platéia se dirige à sala. O público se mantém sentado em bancos de madeira de tamanhos diversos. Quando o público entra, os brincantes já estão postos em cena, prostrados diante de seus baús, aplicando a maquiagem, corrigindo as imperfeições, adequando o figurino, conversando sobre temas relacionados ao fazer espetacular. Enquanto a platéia toma lugar nos assentos (os bancos) dispostos em fileira em duas laterais da cena, é possível ouvir as vozes de todos os artistas da Finos Trapos, em off, evocando memórias sobre dois temas: a identidade nordestina; e o fazer teatral, a feitura do espetáculo. A banda toca o tema do espetáculo, numa versão muito lenta. Um dos brincantes chama a atenção para si. Ele toca um sino. Silêncio. Todos os atores desligam seus celulares, mostrando para a platéia, para que todos entendam a importância de desligá-los também. Os brincantes voltam a tratar dos últimos preparativos. Um outro brincante chama a atenção para si, e, mais uma vez, toca um sino.)

Cena 01: Prólogo.

(Os brincantes se olham. Pegam uma flor da mala. Ouve-se o som de uma sineta. Todos correm para o centro da sala)

CORO: Auuuuê! Brincante, brincante, base, eixo, asa, gravidade, pra cima, pra baixo, máscara biológica, máscara biológica, voz, auuuuê, presença, tensão, tesão, atenção canastrão. *(risada)*

BRINCANTE R: A despeito de todos os bons modos e condutas de etiqueta, de todos os credos, preconceitos de doutrina, damos a saber:

CORO: a função que se inicia não tem pai.

BRINCANTE R: Este espetáculo é resultado de uma criação colaborativa, e portanto é nosso.

BRINCANTE Y: Fabuloso! A Finos Trapos narra a história de Gênesio.

CORO: *(cantando)* Gennesius – Histrionica Epopéia de um Martírio em flor.

BRINCANTE S: Está tudo pronto sob o trágico tablado da sala de ensaio. E aviso aos navegantes: tudo o que aqui se passa está ensaiado, a história já está acabada, fechada. Não há como mudar nenhum milésimo de cena. Por isso não criem expectativas sobre o futuro do nosso anti-herói. Seu fim é dantesco

BRINCANTE P: Ninguém vai assistir Romeu e Julieta esperando outro final. Todo mundo sabe que eles morrem: um apunhalado e outro envenenado.

BRINCANTE Y: Ainda assim não nos cansamos de assistir. Que história terna! Fabuloso!

BRINCANTE F: Ai! Meu chibiu! Foram ao todo 11 editais públicos. Este espetáculo não foi aprovado em nenhum deles (*gargalhada*). Ai de mim!

BRINCANTE S: (*lendo*) Abre asas. O projeto ora apresentado, demonstra alto grau de discussão conceitual, e é justamente esta discussão conceitual, que termina por obinubilar o que de fato será sua realização cênica. Fecha asas. Vou cortar meus pulsos.

BRINCANTE Y: (*lendo*) Abre asas. Esta instituição fomentadora agradece a participação do projeto da Finos Trapos em seu edital, entretanto, ratificamos que a identidade nordestina ora expressa no projeto, não condiz com a dizibilidade de baianidade ora tão rentável para o turismo e geração de recursos no estado da Bahia. Fecha asas. É fabuloso!

CORO: Hun?

BRINCANTE S: Fabuloso?

BRINCANTE F: Eu adoro perder em editais públicos de teatro.

BRINCANTE P: Mentira! Tudo mentira. É que esse texto foi escrito antes de sermos contemplados com o Prêmio Myriam Muniz da Funarte. Ai! Como é bom. Tivemos uma verba modesta para narrar nossa lírica história..

CORO: (*Sussurrando*) Este espetáculo é simples, de material parco (*03 batidas no chão*) e singelo.

CORO: (*cantando*) Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em flor.

BRINCANTE Y: Ai! Que bela tarde primaveril! Fabuloso!

(*Brincante “F” canta “Que Lindos Olhos”, canção do folclore brasileiro, enquanto o coro põe as flores no banco mais alto*)

BRINCANTE R: A narrativa que ora se dará é a biografia ficcional de Genésio, um ator nordestino, do interior da Bahia, da pequena província de Arrelia. Nosso anti-herói. Contaremos sua gênese. Contaremos desde a gênese de Genésio até... não posso falar o final.

(*Ouve-se uma sineta*).

BRINCANTE Y: Fabuloso! Genésio é uma Macabea.

BRINCANTE S: Atuar Genésio é trabalho de carpintaria. (*Brincante “S” expõe a placa: “Lispector”*) Sua história é feita sem palavras, sem cenas. Sua história é um silêncio. Sua história é uma pergunta.

CORO: Genésio somos todos. (*Ouve-se 04 sinetas*).

BRINCANTE Y: Todos interpretaremos Genésio. Por isso, não se confundam, fabulosa platéia! Para facilitar o entendimento, todo brincante que estiver segurando a sombrinha colorida é Genésio.

BRINCANTE F: (*Num salto desajeitado no chão*) Eu nunca tenho leveza. Genésio é um rebotalho humano. É besta como uma porta. Sonso, bobo, ingênuo e coitado. Não tenho pena dele não. Na verdade, nem gosto dessa personagem pra ser sincero. É um incompetente para a vida: esse isso.

BRINCANTE P: Genésio era melancólico. Se alguém lhe pisava, suplantava, humilhava, ele simplesmente dizia!

GENÉSIOS Y S R: (*Brincante “P” expõe a placa: “Macabéa”*) Desculpe o aborrecimento!

BRINCANTE S: Tinha vocação para o fracasso, como um bom palhaço. E achava bom ficar triste. Sua felicidade não tinha nenhuma ambição.

GENÉSIOS P: Gosto de coca-cola.

GENÉSIOS Y: Gosto de cagar nomato.

GENÉSIOS R: Gosto de sentir o cheiro de gasolina.

GENÉSIO S: Gosto do calor do sertão que fustiga a pele da gente.

GENÉSIO F: Gosto de ouvir os barulhos dos pingos da chuva caindo no chão!

CORO DE GENÉSIOS: Ah! E eu sou fã de Maddona! *(Pausa, Fecham as sombrinhas)*

BRINCANTE R: Mas isso tudo muda já no segundo ato de sua trajetória biográfica. *(Os brincantes reconfiguram o espaço para o jogo das apresentações dos personagens).*

BRINCANTE F: Genésio vira outro, passa a saber-se de si.

BRINCANTE P: Afinal, Genésio é primogênito e filho único da mulher mais dura de Arrelia, Dona Perpétua.

BRINCANTE Y: Fabulosa! Fabulosa!

CORO: *(cantando)* Gennesius – Histriônica Epopéia de um Martírio em flor.

(A seguir, estabelece-se o jogo das apresentações das personagens. Enquanto um brincante apresenta um personagem da história, o ator que interpreta o personagem apresentado é manipulado como um títere. Esta cena é acompanhada por uma música ao fundo).

BRINCANTE R: Dona Perpétua aparece logo no primeiro ato, interpretada por S. É uma mulher sem passado, misteriosa. Ninguém sabe realmente de onde veio. Apesar de dura, e profundamente triste, é doce e terna com seu filho. Já era a costureira mais prendada da região, quando apareceu grávida, ninguém sabe de quem.

BRINCANTE P: Seu Luzido.

BRINCANTE F: Seu Luzido também já aparece no primeiro ato, feito por “Y”. Outro rebotalho, o doido mais doido, e o único curandeiro da região. Cheio de mistérios.

BRINCANTE S: A Mulher Barbada.

BRINCANTE P: Que será uma segunda mãe de Genésio, depois da morte da matriarca. Só aparecerá lá pelo segundo ato. Entretanto, esta personagem não permanecerá muito tempo na história por contenção de despesas. Sua caracterização é demasiadamente onerosa.

BRINCANTE S: O Dono do Circo.

BRINCANTE Y: Um exemplo de ser humano! Hostil, mercenário, oportunista interesseiro, ladrão, murrinha e aproveitador. Fabuloso. Também só aparecerá no segundo ato, com a interpretação de “P”.

BRINCANTE R: O Diretor do “Grupo Aroma das Nuvens”.

BRINCANTE Y: Um exemplo de ser humano! Mesma caracterização do Dono do Circo. Só mudam o adereço e o endereço.

BRINCANTE S: Mas esse só aparece lá pelas bandas do terceiro ato, no finzinho da função. Será realizado por “F”.

BRINCANTE P: Além de tantos outros personagens terciários.

BRINCANTE S: Quaternários. *(Enquanto falam, os brincantes sentam-se nos baús, defronte para as duas platéias)*

BRINCANTE R: Figurantes

BRINCANTE F: Antagonistas.

BRINCANTE Y: Ou insignificantes.

BRINCANTE P: Que apenas aparecerão, por motivos de contenção de despesas motivadas pela crise mundial.

BRINCANTE R: Começamos com uma canção, pois ao passo que entretém o distinto público, dá tempo aos preparativos para os últimos detalhes da função.

BRINCANTE P: Andemos! Tempo é dinheiro.

CORO: *(Todos saltam de seus baús).* Auuuuuuê!

BRINCANTE F: *(Comentando)* Chega de tanto Auuêêê, Auuuuêêê, Auuuêê. Que fezes!

BRINCANTE Y: É que é teatro contemporâneo, hermético, não tem que entender muito não. É fabuloso!

Cena 02: Canção de Abertura

BRINCANTE R: Canção de Abertura! Ode a Genésio e sua danação.

BRINCANTE P: *(Cantando)* Repara no suor deste rosto
Assunta o rumor de sua jornada
Verte esse sangue e fadiga
No eito da hostil danação
De brincar, e jogar, com os baralhos da vida
De ensejar, realizar a querência através da lida

GENÉSIO S: Não vai ser fácil, eu sei!

BRINCANTE P: Ninguém bradou que seria, Genésio.

GENÉSIO S: Quero mudar minha história.

BRINCANTE P: Ai de nós se fosse possível, Genésio!

BRINCANTE R: *(falando)* O que não tem remédio, remediado está.

BRINCANTE F: *(falando)* Ouçam a imagem lacrimosa.

BRINCANTE P: *(falando)* Ouçam o ardor suarento.

BRINCANTE Y: *(falando)* Ouçam o perfume de sonho e de pó.

CORO: *(falando)* Ouçamos o sabor de gozo e verdade!

CORO: *(cantando)* Repara no suor deste rosto
Assunta quanta flor em sua jornada
Verte esse sangue e fadiga
Na Epopéia da hostil danação
De brincar, e jogar, com os baralhos da vida.
Com o destino nas mãos.
A alma encharcada de chão.

GENÉSIO S: Senhoras e Senhores, digníssimo gentio de Arrelia! Atenção! Esta noite principia-se a função! Às 20 horas no Quintal-Teatro da Horda, no palco do relento, sob o sereno do céu estrelado. O drama de hoje, intitulado “Gennesius - Histriônica Epopéia em Flor”, versará a biografia de um artista sertanês. Venham todos! Estão todos convidados! Às 20 horas, no Quintal-Teatro da Horda!

CORO DE GENÉSIOS: Venham ver esse sangue sob o tablado, sob o palco, esse sangue que pareço ter na minha cabeça, esse sangue que tenho sobre a minha camisa, esse sangue que tenho no meu coração.

BRINCANTE F: *(Ironizando Genésio)* Esse sangue que está todo em mim é tão patético e inútil, porque é sangue de um palhaço. Um sangue que não vem de uma “grande luta”, ou em nome de uma causa histórica. É sangue de brincadeira...

CORO DE GENÉSIOS: Sangue de brincadeira, mas ao mesmo tempo verdadeiro.

BRINCANTE F: Ao mesmo tempo verdadeiro, mas pouco importante. *(gargalha)* Hiii. Que Melodramático. Chega de prólogos. Isso não começa nunca. O tempo urrrrrrrge.

Cena 03: Nascedouro

BRINCANTE R: Digníssima platéia, eis que neste primeiro ato nos encontramos em Arrelia. Terra-mãe de Genésio.

BRINCANTE Y: Aqui (*Afixa a placa: “Casa de Seu Luzido”*) é a casa de Seu Luzido, personagem que eu interpretarei fabulosamente.

BRINCANTE F: Aqui (*Afixa a placa: “Casa de Dona Perpétua”*) é a casa de Dona Perpétua, que será interpretada por “S” que já está se preparando!

BRINCANTE P: Aqui (*Afixa a placa: “Árvore da rua”*) é a árvore da rua. Um umbuzeiro. Muito bem, vamos fazer nosso anti-herói nascer, já que se trata de um espetáculo biográfico. Minha sugestão havia sido para que Genésio nascesse do nosso estojinho de maquiagem. Uma imagem metafórica e de efeito absolutamente teatral. Foi a maneira mais criativa e de baixo orçamento que achei para resolver o nascimento do menino. Afinal, estamos em contenção de despesas.

BRINCANTE R e F: Mas ninguém concordou.

BRINCANTE R: Eu sugeri que resolvêssemos a cena segundo a improvisação realizada pelo ator Frank Magalhães em 29 de julho de 2008, no processo de criação, conforme a qual Genésio nascia de uma grande bolha preta, representada por um saco de lixo, ao som de uma música mística de meditação de yoga, cantada por Enya em seu terceiro disco.

BRINCANTE F: Que criativo. Lúdico, muito lúdico. Mas na verdade eu preferia a proposta que colocava Genésio nascendo de uma canção. (*Abre uma caixinha de música*)

BRINCANTE R: (*Ironizando*) Que criativo. Lúdico, muito lúdico.

BRINCANTE P: Eu queria que Genésio nascesse de um ovo. 3,80 a dúzia.

BRINCANTE R: Eu queria que Genésio nascesse da explosão do big beng.

BRINCANTE F: Eu queria que Genésio nascesse do chibiu da mãe dele, ora bolas. Ele é melhor que quem pra nascer diferente?

BRINCANTE R: Mas a proposta que ficou foi a de Genésio nascer duma flor. Imagem linda, terna, delicada e sensível.

BRINCANTE F: Duma flor, mas que brotou do chibiu da mãe dele, ora bolas.

DONA PERPÉTUA: (*Num grito de dor*) AIAMEUOA!

BRINCANTE P: Ah! Esquecemos de dizer: Dona Perpétua, mãe de Genésio é muda. Dizem que havia perdido a fala ainda muito jovem, quando ainda nem sonhava morar em Arrelia e seus pais a haviam abandonado sozinha em casa, e sumido no mundo.

(Dona Perpétua sai de casa. O tempo de parir chegou, Dona Perpétua sente as contrações, muita dor. Dona Perpétua vai até a porteira. Enquanto ocorre a cena descrita na didascália que segue, ouve-se Genésio dizendo o texto em OFF. Dona Perpétua pega uma mala e segue pela estrada para dar a luz. O Brincante S, que interpreta Dona Perpétua, segue numa estrada imaginária, andando no mesmo espaço, sem sair do lugar, enquanto os outros atores é que se deslocam, e, interpretando objetos que representam o cenário da estrada – a porteira, o sol, o mandacaru, a vaca, a flor, o rio, a lua, a luminária, a casa, a antena, a fogueira e a árvore – dão a idéia de movimento da caminhada. Dona Perpétua chega em baixo dum umbuzeiro onde se prostra para ter seu filho.)

GENÉSIO: (*Em OFF*) Nasci numa terra distante, num aquém-mar, um pequeno povoado rural chamado “Terreiro de Arrelia”, mas todo mundo só chamava de “Arrelia” mesmo. O lugar era um tanto ermo, um tanto simples, um tanto esquecido pelos tempos de Deus. Havia por aqueles terreiros apenas

duas, ou três, ou quatro, ou cinco casas. Numa velha casa de taipa caiada vivia Dona Perpétua.

GENNÉSIO: *(Em OFF)* Mainha era costureira, e afeita de cuidados que era, não se permitia utilizar em seu ofício quaisquer que fossem os artifícios que a tirassem do contato místico que tinha com a linha e a agulha, segredo que conferia uma autenticidade singular aos seus bordados. E dispensava tudo quanto fosse tipo de maquinaria alfaiateira. Diziam à boca miúda, pelas terras de “Arrelia”, que mainha era ainda moça cabaça e infeliz. Mainha havia assentado praça em “Arrelia” há muito. E como forasteira que era não deixava que ninguém desse conta de seu passado que permanecia resvalado de mistérios. Nem a mim mesmo ela se colocava inteira. Por exemplo, nunca soube quem era meu pai. O povoado vivia dizendo que eu era filho do vento, e deve ter sido por conta dele, do vento, que, mais tarde, minha vida seria errática como foi. Sobre o meu nascimento mainha só me dizia que eu nasci em flor, uma flor morta, esqualida, nascida embaixo de um pé de umbuzeiro. Nunca acreditei nessa história, mas nunca desmenti Mainha. Acho que até ela acreditava nas histórias de pescador que contava.

(O menino Genésio nasce, representado por uma flor. No entanto, a flor está morta, murcha. Dona Perpétua se desespera. Ouve-se o som de um terno de reis, do qual Seu Luzido faz parte. Ao perceber o desespero de Dona Perpétua, seu Luzido interrompe o folguedo).

SEU LUZIDO: Pelo Lião de Judá! Mas o que se procedeu nessa bagaceira, Dona Perpétua. Como é que a senhora pariu assim, desse modo. Nunca que ninguém disconfiava que a senhora tava prenha. *(Vendo o menino, a flor murcha no chão)* Jesus, Maria e José. Pela santíssima trindade consagrada. Ta morto. Ta sem remédio. *(Numa idéia do que pode fazer)* A senhora acredita no nosso Sinhô? *(Dona Perpétua nada responde)* Pois se a senhora tiver fé, faça uma promessa para os santos reis magos, que o Sinhô divolve a vida pro seu varãozim. A senhora reza, ajuêia, bate os juêio no chão toda a noite, como modo de gratidão? Pois agora, todo o ano a senhora apeia a fazê presépio, e um reisado, no dia dos santo, 6 de janeiro, em favor do gentio mais humilde. A senhora fazeno isso o seu fio vive. *(Pega seus ramos para rezar o menino.)* A paz e a luz de Deus. A luz que Deus alumia. Pelas vossa sete chagas. Pela nossa sempre santa virge Maria. Pelas sete chaga aberta na estrela de Davi. Pelo sete santos prego cravado na carne do Lião de Judá. Pelo sete espinho do pecado unguido pelo santíssimo sangue derramado do filho de Deus. Pelas sete praga do Egito, sete corpo estendido, sete catre, sete candeeiro, sete hóstia, sete cálice, sete luiz. Com a chave do santíssimo sacrário eu fecho teu corpo, tua alma, teu caminho e tua luiz. Com a chave do santíssimo sacrário eu fecho teu corpo, tua alma, teu caminho e tua luiz. Com a chave do santíssimo sacrário eu fecho teu corpo, tua alma, teu caminho e tua luiz. *(Escuridão completa. Ouve-se um som alto e muito agudo).*

BRINCANTE P: *(ouve-se apenas a voz)* Genésio vingou. Esse isso. Seu Luzido, o velho doido, misterioso curandeiro, salvou o menino de ter uma tenra vida, e por tabela salvou a Finos Trapos de se repetir absurdamente, afinal, esse negócio de menino que morre antes de completar um ano de vida é a história de outra peça.

Cena 04: Quando Eu Crescer

(Sons calmos e brandos de apitos representam a noite. As três crianças estão deitadas, olhando o céu estrelado. Pouquíssima luz.)

AMIGO 01: Sei lá! Não sei de nada disso não. Mainha disse que o futuro a Deus Pertence.

AMIGA 02: É! Mas eu, quando eu for grande eu vou ser uma princesa. Uma princesa bem bonita. Cheia de coroa, de roupa rosa rodada, com o cabelo bem louro e bem espichado com chapinha.

AMIGO 01: *(Desaprovando)* Hunhunhum! Tu vai é casar, ter uma renca de fi, e viver fazendo comida na beira dum fogão, lavano roupa no açude, sua égua.

AMIGA 02: Eu que sei da minha vida, seu jumento!

GENÉSIO F: Num briga não, gente! *(Pausa. Silêncio)*

AMIGO 01: Eu vou ser é vaqueiro, igual meu pai. Gibão, chapelão de couro, taca, espora. Pegar um alasão desses aí e viver a vida toda tangendo boiada. *(Pausa. Silêncio. Som dos apitos)*

AMIGA 02: E tu, Genésio? Tu é tão calado. Diz aí o quê que tu vai ser?

GENÉSIO F: Eu num vô ser nada não. *(Pausa. Os amigos se olham)*

CORO DE AMIGOS: Oxe.

GENÉSIO F: É! Eu quero ser gente só. Quero só ser.

AMIGO 01: *(Pausa, confuso, tentando entender)* E já pode isso é? Só ser!

GENÉSIO F: Eu é! Mas meu sonho mesmo, é um dia cunhecer a maré, pudêr vê aquele marzão todo.

AMIGO 01: Ah! Então também eu quero só ser.

AMIGO 02: Eu pensei nisso primeiro.

AMIGO 01: Pensou nada, sua égua.

AMIGO 02: Pensei sim, seu jumento.

GENÉSIO F: Vão brigar traveiz, é?

(Sineta)

GENÉSIO F: Eu num vô ser nada não. *(Pausa. Os amigos se olham)*

CORO DE AMIGOS: Oxe.

GENÉSIO F: É! Eu quero ser gente só. Quero só ser.

AMIGO 01 e 02: *(Pausa, confuso, tentando entender)* E já pode isso é? Só ser!

GENÉSIO F: Eu é! Mas meu sonho mesmo, é um dia cunhecer a maré, pudêr vê aquele marzão todo.

Cena 05: Folgedos Infantis

(Três amigos de Genésio batem à porta da casa de Dona Perpétua)

CORO DE AMIGOS: Genésio! *(Pausa)* Genésio!

DONA PERPÉTUA: Aoiau! *(atendendo as crianças à porta)*

CORO DE AMIGOS: Boa, Dona Perpétua!

AMIGO 01: Genésio pode brincar com a gente nessa manhã orvalhada?!

AMIGO 02: Eu trouxe até minha boneca de pano *(mostrando)*, Dona Perpétua, que Genésio tanto gosta. Ele me disse... *(o amigo a repreende)*

AMIGO 01: Pára, sua égua!

DONA PERPÉTUA: Aoiau! *(chamando Genésio)*

GENÉSIO F: Oi Mainha!

CORO DE AMIGOS: Boa, Genésio! Vamo fazer brincadeira?!

GENÉSIO F: Posso brincar folia mais os menino, Mainha?

DONA PERPÉTUA: Aoiau! *(Dando o aval)*

CORO DE AMIGOS: Iequetinguelê!

(A banda começa a tocar o tema da Infância. Os amigos fazem várias brincadeiras e folguedos. Dona Perpétua se mantém em sua cadeira na porta de casa, cosendo).

BRINCANTE S: Na infância, Genésio fora uma criança relativamente feliz, embora pobre, embora triste, embora doente, embora calado. E tinha amigos. Brincavam e folgavam vários brinquedos diferentes.

BRINCANTE Y: Foi já na infância que Genésio construiu sua personalidade, doce e ingênua. Freud explica: filho de mãe solteira. Caso clássico de edipianismo: sensibilidade, feminilidade, identificação com a mãe, ausência do pai. *(Terminam brincadeira e música).*

CORO DE AMIGOS: Iequetinguelê!

AMIGO 01: *(Percebendo estar na frente da casa de Seu Luzido)* Vixe Maria Santíssima. Pé de pato, fé de louro e três marreco. Pé de coelho e mangalô, três vezes.

AMIGA 02: *(Percebendo também)* Deus é mais, Deus é bom e Deus num deixa. É a casa do véio da doida!

GENÉSIO F: O nome dele é Seu Luzido.

CORO DE AMIGOS: Hiiiiiii!

AMIGO 01: Tá defendendo o doido é, Genésio?

GENÉSIO F: Tô defendendo ninguém, não! Mas toda criatura tem um nome. Cê num gosta que te chamem pelo teu nome?

AMIGA 02: Qualé nada! Ele gosta é de ser chamado de jumento.

AMIGO 01: É o que é, sua égua!

GENÉSIO F: Eu num sei não. Só sei que toda coisa tem seu nome. Pirulito é Pirulito, Periquito é Periquito, Mito é mito e Deus é Deus.

AMIGA 02: Que conversa de gente doida. Abilolou. É por isso que tu tem apreço nesse véio. Tu é doido tale e quali.

AMIGO 01: Vamo rumar uma pedra na casa dele!

(Um dos brincantes expõe a placa: “A Doida. Carlos Drummond de Andrade”)

AMIGA 02: É mesmo! Diz que dá sorte rumar pedra na casa de gente doida.

GENÉSIO F: Não! Oxe. Mas que disassuntamento é esse.

AMIGO 01: *(Enquanto Genésio vai saindo)* Vamo. Vamo. Vamo fazer pirraça. É isso que gente doida merece.

AMIGA 02: Meu pai mesmo que me falou: “Minha fia! Tu pode folia lá no terreiro, mas tu não se mete com aquele doido lá da frente. Pelo amor de Pade Ciço!”.

AMIGO 01: *(Percebendo a saída de Genésio)* Oxe, oxe, oxe! É o que é, seu amarelo? Vai embora é. Hiiii... Ta cum medo, a mocinha! Ui, mainha!

GENÉSIO F: To cum medo, não sinhô! É que meu pai marcou cumigo pra gente ir pescar peixe grande no açude lá da frente.

CORO DE AMIGOS: *(Deboxando)* Ah! Ta. *(Genésio sai)*

AMIGA 02: Ué!? Todo mundo sabe que Genésio num tem pai. O povo diz que ele filho do vento!

AMIGO 01: Ele ta mentindo né, sua égua. Ele tem pai não! Ele falou isso só porque ele é um mintiroso da figa. Mente que nem sente. Se acovardou e inventou essa agora. *(Gritando)* Mintiroso da figa! Seja home! *(Para a amiga)* Mente que nem sente! *(Pausa)* Sim! Vamo pegar as pedra.

(As crianças pegam as pedras e jogam na casa de Seu Luzido, que sai de casa com um papo amarelo na mão).

SEU LUZIDO: *(Apontando a arma)* Oh seus fio duma moléstia crequentia, seus desimbestados dos inferno, seus exu trocado da encruzilhada do distino malfazejo! Vocês me olha, me respetcha e me escuta bem direitizim! Eu

num sô doido? Apois intaum. Ocês num mi cunhece. Eu sô o doido mais doido que Arreli já viu. Assunta só: se ocês tiver rumano pedra de novo na minha casa, eu vou pegá ocês, esfolá ocês tudim com meu papo amarelo, queimá no forno de lenha e entregar ocês pruma livruzia, pruma assombração. Vô chama a mulé de algodão pu mode cume as cinza docês! Ela vem aqui em casa toda noite de lua chea, procura o que cume. Cês me intederum? *(Amigo 01 faz xixi)* Hiiii! Se mijou todo, foi? Se acovardou? Seja home, rapaz! Vamo. *(Os meninos permanecem quietos)* Vô contá até 03, seus cachorro puguento. Cês vão sair correno, e nunca mais cês volta aqui. Que agora cês ta marcado. Caminha! *(Conta):* 01... 02...

(Coro de amigos sai correndo desesperadamente. Seu Luzido ri. Escuridão)

Cena 06: A Questão

(Abre-se a luz.)

GENÉSIO F: Mainha, mainha!

DONA PERPÉTUA: Oiaeuaoee!

GENÉSIO F: Vem brincar comigo.

DONA PERPÉTUA: *(costurando)* Aiuuuueaaaioiae.

GENÉSIO F: Mas, eu quero brincar agora, mainha.

DONA PERPÉTUA: Oiaeuaoee!

GENÉSIO F: Mainha. *(resmungando)*. Eu quero brincar a senhora nunca brinca comigo.

DONA PERPÉTUA: *(Afagando Génésio como se explicasse porque não poderá brincar)* Aiuuuueaaaioiae.

GENÉSIO F: Mas os menino num quer mais brincar cumigo, não.

DONA PERPÉTUA: Aiuuuueaaaioiae.

GENÉSIO F: E quem foi que disse, que “gente” fica velha pra brincar? Oxe. Pois que nunca vi brincante melhor ni brincadeiraança que mainha Perpétua e Seu Luzido tomém. *(Começa a empinar uma pipa)*. Mainha? Eu sou fi do vento, é?

(Dona Perpétua, que estava varrendo o chão, nada responde)

GENÉSIO P: *(brincando de pião)*. Mainha, quem é que é meu Pai, mesmo?

DONA PERPÉTUA: Oieuuua! *(Dona Perpétua, que estava costurando, responde desconversando)*

GENÉSIO F: *(brincando de cavalinho)*. Mainha, quem é que é meu Pai? *(Pausa)*. Eu queria sair com ele pra pescar iguali os menino aqui de Arrelia!

DONA PERPÉTUA: Oieuuua! *(Dona Perpétua, que estava costurando, responde desconversando)*.

GENÉSIO P: Mainha, quem é que é meu Pai? Toda pessoa que nasce nessa bendita terra, toda criatura vivente tem um pai num é mesmo?! Qual que é o meu? Eu sou fio do vento mesmo?

(Música. Dona Perpétua, que estava costurando novamente, se põe a chorar, de maneira muito triste e rancorosa.)

Cena 07: Mestre e Aprendiz

(Som estridente. Génésio percorre o caminho para chegar na casa de Seu Luzido)

GENÉSIO P: *(chamando)* Seu Luzido!

SEU LUZIDO: Genésio? Não passa por de baixo da cerca não, minino. Vai machucá ocê, meu fio.

GENÉSIO P: (*Genésio passando por baixo da cerca.*) Tô chegado!

SEU LUZIDO: Ei, menino! Comu é que tá?

GENÉSIO P: Sei muito direito não. Tô árvore. (*Brincante expõe placa: “Manoel de Barros”*).

SEU LUZIDO: E tua mãe? Como tá Dona Perpétua!

GENÉSIO P: Tá lá serenano no eito da custura. (*Pausa*) Quero brincá!

SEU LUZIDO: Vai brincá mais aqueles capeta que anda cum tu!

GENÉSIO P: O sinhô vai discupano o acunticido daquele dia que...

SEU LUZIDO: (*Cortando*) Nada! Ô meu fi, Eu que sô culpado de mim.

GENÉSIO P: Hoje eu vim folgá mais o senhor.

SEU LUZIDO: Então vai brincar no...

GENÉSIO P: Não, eu quero brincá mais vosmissê, aqui. (*sentando já perto de Seu Luzido*) Eu fiz a leitchura que o sinhô me deu do livreto. Mas é muito difícil fazê leitchura.

SEU LUZIDO: É nada, é só fazer o ajuntamento das letra. Num é?

GENÉSIO P: E que negócio era esse da chegada da prostituta no céu, hein?

SEU LUZIDO: Ah! Apois assunta, que o cordel conta a história dessa moça da vida, que conseguiu tudo de bom e do melhor, por tirá o atraso dos santos! (*ri*). A quem muito é dado, muito é cobrado! (*ri*)

GENÉSIO P: Era o quê que a puta fazia pra ter aquela regalia toda com us santo no céu?

SEU LUZIDO: Bem. Deixa isso pra lá que é coisa de gente já criscida! E us verso?

GENÉSIO P: Capineiro de meu pai / Não me cortes os cabelos / Minha mãe me penteou / Minha madrasta / Me enterrou / pelo figo da figueira / Que o passarim bicou.

CORO: (*Cantando*) Xô, xô passarinhu, / Ai não toques o biquinho / Xô, xô passarinhu, / Vai-te embora pro teu ninho.

(*Seu Luzido toca o pandeiro. Depois passa para Genésio*)

SEU LUZIDO: Ô Marido se alevanta e vem tumá um mingau / Que é pra dá sustança / pra nois fazê um calamengau /

GENÉSIO P: Brincadeira de manhã cedo / Num é minha véa / Arrisca quebrá o pau...

GENÉSIO P e SEU LUZIDO: E aideu Sodade!

SEU LUZIDO: A puesia é voar fora da asa, menino Genésio. Mas tu tá bom mesmo, hein? Tu aprende é rápido as coisa.

GENÉSIO P: Sei de nada não. Só sei o nada aumentado. (*Com um miaeiro na mão.*) É o que é que é isso aqui, seu Luzido.

SEU LUZIDO: Vixe meu Deus da trindade santíssima! Num pega nisso não, fio. É tali quali um feitiço. (*Pausa, olha o objeto*) É um Miaeiro.

GENÉSIO P: O sinhô desculpe meu bestamento.

SEU LUZIDO: Miaeiro é onde a pessoa criscida guarda dinheiro. Aqui ta chei de dinheiro.

GENÉSIO P: Chea de beleza esse miaeiro. Foi o sinhô que decorô?

SEU LUZIDO: E num foi! Nessa porquinha eu junto dinheiro faz mais de trezentas lua. (*Brincante R expõe a placa: “O Santo e a Porca”*)

BRINCANTE F: Seu Luzido, desde que abilolou-se nunca gastou mais nada de dinheiro. Todo trocado que ganhava ia para o miaeiro. O homem era murrinha que só vendo.

SEU LUZIDO: Cum esse dinheiro eu vô pagá pro padre pra dispois da minha morte ele rezá sempre uma missa pra mim, por mais de 10 anos. Você veja, isso tudo pra eu puder ter meu cantim no céu. Agora seu eu fosse puta, ia ser iguali no cordel. Num precisava de dinheiro, bastava prestar uns servicim pro atraso dos santu no céu. *(ri)* Amanhã tu vem traveiz pra eu te passar as danças de ciranda, agora vá que seu véi qué ficá só, e ocê num pode deixá sua mãe um tempão assim só. *(Escuridão)*

Cena 08: A Espera

BRINCANTE R: Minha nossa! Estamos chegando ao fim do primeiro ato, e esquecemos de uma informação importantíssima para o entendimento da história.

(A brincante que interpreta Dona Perpétua segura uma flor do começo ao fim da cena. Uma flor negra. Está à espera de alguém ou de algo.)

DONA PERPÉTUA: *(Cantando)* Alguém não vem,
De longe ainda
Estou a ti esperar!

(Passa por Dona Perpétua, uma mulher com uma lata d'água na cabeça. À medida que a cena corre, a flor negra vai sendo despetalada).

LAVADEIRA: Boa, Dona Perpétua!

DONA PERPÉTUA: Uioiiiioeaaa!

LAVADEIRA: Boa, Genésio!

GENÉSIO P: Oi, moça!

DONA PERPÉTUA: Uioiiiioeaaa!

LAVADEIRA: Num entidi nada!

DONA PERPÉTUA: *(Cantando)* Alguém não vem,
De longe ainda
Estou a ti esperar!

(Passa por Dona Perpétua, um bumba-meu-boi).

DONA PERPÉTUA: *(Cantando)* Alguém não vem,
De longe ainda
Estou a ti esperar!

(Passa um cavaleiro. Dona Perpétua se excita).

CAVALEIRO: Oh senhora! Boa! A senhora sabe cumé que eu faço pra sair de Arrelia em direção ao Quixadá?!

DONA PERPÉTUA: *(Decepcionada explica dá a informação ao homem)*
Oiiiioeoa! Aeeiaioaueieo!

CAVALEIRO: Qui-xa-dá?!

DONA PERPÉTUA: *(com ênfase)* Ouiiimoiuytata!

CAVALEIRO: É pra lá!?

DONA PERPÉTUA: Ouiiimoiuytata!

CAVALEIRO: Muito agradecido à senhora! *(sai)*

DONA PERPÉTUA: *(Cantando)* Alguém não vem,
De longe... Estou a...

(A última pétala cai, a haste da flor cai da mão, Dona Perpétua morre. Sons duma sineta. Escuridão. Silêncio.)

Cena 09: Judiaria

(É noite. Sons muito suaves, apitos, ouve-se os soluços de choro de Genésio P. Genésio está prostrado diante do que sobrou da flor carregada por sua mãe. Ele recolhe tudo e coloca num pequeníssimo baú. E leva-o para o pé da árvore. Segue até à casa de seu Luzido.)

GENÉSIO P: Seu Luzido! *(Dentro da casa, procurando)* Seu Luzido! Cadê o sinhô? To carecendo! *(Acha o miaeiro de seu Luzido)* Oh minha luz! Oh minha luz! Tô só no mundo, minha luz! Tô só! *(Escuridão)*

GENÉSIO F: *(manipulando pequenas borboletas. Sozinho.)* Tudo quanto é borboleta de tarja vermeia tem devoção por túmulo, por coisa de gente ida. Um tanto delas ficou comigo, todos os dias que fiquei em Arrelia, sozinho. Só e com minha luz. Tudo quanto é casa do vilarejo tava vazia. Todo mundo se arretirou em arribação. A medonha seca, velha caduca, ficou raivosa nessas terras esquecidas de Deus. Durante uns dias, com a morte de mainha, e o sumiço misterioso de Seu Luzido, eu fui o único vivente de Arrelia. Vixe, que um silêncio e uma solidão fizeram precisão ni mim. Fiquei amanhecido de um emudicimento feérico. Por tempãozão de tempo eu emudici. Ali, naquele vilarejo fantasma, eram só eu, a velha porca de Seu Luzido e o vazio. Só.

(Quando abre-se a luz, Genésio F está sentado, calado. O “Gran Circo Pindorama Mystic” vai se aproximando.)

MR JONES: Stop!

JOCASTA: Oh, meu gatitito manhoso! ¿El gatito comeu tu língua? Habla com la titia a cá, vamos. No tenga miedo, mio bebezito. ¿Como és tu nombre? ¿Hun? Yo no mordo!

MR JONES: Go, Jocasta. Estamos a quilômetros de Quixadá city. Temos que chegar lá antes do anoitecer.

JOCASTA: O muchacho está solo, señor!

MR JONES: Deixe esse rebotalho aí. Time is money, Jocasta!

JOCASTA: Tadito! ¿Cadê tu padre? *(Espera resposta)* Y tu madre?

MR JONES: Jocasta!

JOCASTA: No fique com medo, muchacho! *(vendo o miaeiro)* ¿Qué és isso a cá? *(Pega o miaeiro e sacode)* A madecita barbada, a cá, vai cuidar de usted!

MR JONES: Jocasta, sua imprestável!

JOCASTA: El muchacho vai com nosotros!

MR JONES: But nem que a vaca cante uma ópera inteira, minha queridíssissíssima! Minha haney. Esqueça.

JOCASTA: *(Mostrando o miaeiro)* Pois elle és mio hijo ahora, señor! Sem ele, yo no sigo com el circo.

MR JONES: *(hipnotizado pelo miaeiro, tomando-o nas mãos)* Ora... re-considerando, re-significando... Ora... Yes... Off course! *(Para Genésio)* suba na carroça, seu indigente. *(Todos sobem na carroça. Resmungando baixo)* Resto de parição. Go, cocheiro! *(Para Jocasta)* Pegaremos a bufunfa e seguiremos sem essa escória. Comida está pela hora da morte. E um sujeitinho como esse, deve comer como uma onça castanha. Deixaremos esse boy na estrada.

Cena 10: Prelúdio de Travessia

(Na carroça do circo. Seguido por borboletas vermelhas, Genésio segue seu rumo. Placa: “Para Manoel de Barros”. Outra placa: “Para Tim Rescala”)

GENÉSIO F: Meu pranto / fortuito / decadente / de fuga e dor / Faço só / essa travessia / pleno de vazios / ocasos de cor / filho do vento / de delicadezas

GENÉSIO Y: Meu canto / prelúdio / circense / fracassador / Faço só / essa travessia / acordes macios / caminho sem flor / filho do tempo / doçura e beleza

CORO MASCULINO: Vai Genésio, vai!

CORO FEMININO: Assunta a batida!

CORO MASCULINO: Vai Genésio, vai!

CORO FEMININO: Do teu coração!

CORO MASCULINO: Vai Genésio, vai!

CORO FEMININO: Consola teu sonho!

CORO MASCULINO: Vai Genésio, vai!

CORO FEMININO: Atende teu chamado!

BRINCANTE F: Vai Genésio, vai! Assunta a batida do teu coração! Consola teu sonho! Vai ser *gauche* na vida. Vai Genésio. Vai!

2º ATO – PANIS ET CIRCENSE

Cena 10: Mainha numa Manhãzinha

BRINCANTE S: Trágicos Senhores! Sentimos no peito ter que dizer que precisaremos interromper por um momento a nossa epopéia!

BRINCANTE F: Uma loucura está isso aqui, minha nossa. Precisaremos re-arrajar este cabaré para seguir a jornada de Genésio.

BRINCANTE Y: Daremos uma pequena pausa para tomar um café, comer um biscoitinho. Fabuloso!

BRINCANTE R: Não se preocupem! Apesar deste espetáculo ser interativo, não ridicularizaremos ninguém.

BRINCANTE P: Só solicitamos que levantem para fazermos o re-ajuste nos lugares da platéia. Tentem comer pouco, pois estamos em contenção de despesas!

BRINCANTE F: Maestro!

(Enquanto a banda executa uma canção, com o tempo de um minuto, a platéia vai até o centro para degustar uma porção de biscoitos. Os atores deslocam os bancos do público para o formato devido: um quadrado. Após a música.)

BRINCANTE R: Muito bem! Muito bem! Retornem aos bancos da platéia, por gentileza, pois a função precisa continuar!

BRINCANTE F: Aquele que não chegar em cinco segundos comerá todas as merdas do mundo. *(Gargalha)*

CORO: 05, 04, 03, 02, 2 e meio, 01, 01 e meio...

BRINCANTE F: 0! *(Para Brincante "Y")* Acho que nós comemos todas as merdas do mundo!

BRINCANTE Y: Recapitulando para os mais desavisados: primeiro ato Genésio nasce embaixo de um umbuzeiro vilarejo de Arrelia filho de Dona Perpétua costureira e nasceu morto e salvou-se pelas rezas seu Luzido louco e terno de reis curava o povo genésio nunca soube que seu pai um paião de circo único namorado que sua mãe teve...

BRINCANTE F: Achava era filho do vento servia de chacota para seus amiguinhos...

BRINCANTE Y: Aprendeu a ler cantar loas dançar chular e declamar ensinamentos seu luzido mestre popular ...

BRINCANTE F: Sua mãe na porteira todos os dias religiosamente esperando amado chegasse nunca aconteceu morreu de tristeza...

BRINCANTE Y: Cidade de Arrelia já vazia poucos moradores ido embora com a seca...

BRINCANTE F: Genésio sozinho no povoado desértico porca que seu Luzido cheia de dinheiro seu Luzido também sumido ninguém sabe onde e ninguém sabe um circo muito esquisito Gran Circo Pindorama Mystic aporta em Arrelia mulher barbada Jocasta leva o menino consigo promete abrigo tudo porque ele tem porca cheia de dinheiro. Ufa! Ai Meu Deus! Que loucura!

BRINCANTE Y: Mas vamos ao que interessa, estamos no segundo ato, que se passa no Gran Circo Pindorama Mystic *(coloca-se uma placa "Gran Circo Pindorama Mystic")*. Aqui é o picadeiro! Onde Genésio aprenderá a ser circo. Aqui o escritório de Mister Dom Jones, o dono do circo. E a carroça-tenda de Jocasta, a mulher barbada, é aqui. Fabuloso.

MR. JONES: *(enfocando Jocasta)* Oh! Cheeeeeeeeat! Meerrrda! Sua imprestável, woman da vida! Desgraçada! I go trucidar você em pedacinhos! Vaca, cow, cow!

JOCASTA: *(se impondo)* Mister Dom Jones! ¿Qué yo fiz? Dios mio!

MR. JONES: *(enforcando outra vez)* What você do?!? O que você fez? *(peida)* Au! *(retomando)* Você desgraçou as nossas lifes, sua imprestável! Cheat!

JOCASTA: No. Mi Señor. No me mate!

MR. JONES: I go killer você, sua safada! Vou matar! Impreestável! Aquele miaeiro está com o money todo vencido. É bufunfa velha. Já não vale um tostão. *(placa: "O Santo e a Porca")* We are arruinados! I am, he is, she is, você are, we are, e todo o verbo to be. AR-RU-I-NA-DOS. Understend-me?

JOCASTA: *(dramática)* ¿Ola que tal?! ¿Oh, Mister Dom Jones José de Jesus Santos da Silva, que yo fiz? Yo estoy arruinada, violentada, massacrada. Oh vida, oh cielo, oh azar. ¿Qué será ahora de nosotros?

MR. JONES: Chega de drama, Jocasta! Compostura, mulher!

JOCASTA: *(recompondo-se)* Oh, si, mi Señor! Me desculpe! Pardon!

BRINCANTES Y F: Oxe, Francês?!

MR. JONES: Now estamos com essa peste! Oh my God! Este traste humano. Mais uma boca devoradora para tirar minha paz. Esse boy come que não sente! Vou ter que tirar comida de minha boca para dar para este bad kid, my cheat!

JOCASTA: *(recompondo-se)* Pero, señor, ello no quiere mangiare.

BRINCANTE Y F: Italiano?!

BRINCANTE Y: Ta parecendo a reunião da ONU.

JOCASTA: Ello dice que no está com fome!

MR. JONES: *(recompondo-se)* Ah, não! Menos bad! *(volta ao desespero)* Mas vai comer mais cedo ou mais tarde! *(Esbofetiando Jocasta)* I go killer você!! I go killer você!!

GENÉSIO S: *(interrompendo)* Mainha!?

MR. JONES: What?

GENÉSIO S: A sinhora tá bem!?

JOCASTA: *(brava)* Tô. *(recompondo-se)* ¿Si, mi hijo?! Uh! *(rindo e recompondo-se)*

GENÉSIO S: Tô amanhecido de sono! Tô pedra!

JOCASTA: Oh! *(Para Dom Jones)* Elle falou! *(Para Genésio)* Usted falou, mi hijo. Genesito falou! ¿No estavas mudo? Vamos salir de a cá! *(saíndo com Genésio)* Adiós, mi señor, hasta mañana!

MR. JONES: Tomorrow eu termino com você esse assunto, Jocasta. Tomorrow.

JOCASTA: *(Já em seu espaço)* Hijo de puta. Hijo de la putana! Desgracia de la vida! Por tu causa yo estoy lenhada. *(apontando para o chão)* Usted deita aí! Non, deita a cá! Na chon! Vais dormir aí ahora. E no dê um pio! ¿Entendió?! Usted non sabe o qué se passa comigo por tu causa, muchacho, imprestable!

GENÉSIO S: *(Genésio a abraça)* Mainha! Sou qualquer coisa judiada de ventos! Esse lado de mim é só nadeiras e ninguendades!

JOCASTA: Larga-me! Ideota! Qué muchacho burro! ¿No me intendes?! Yo no soy tu madre! Usted estás só no mondo! *(Muda o tom)* Tienes sorte de estares a cá! Vá dormir. Imprestablecito!

(Jocasta deita-se. Genésio também. O fantasma da mãe de Genésio aparece, o cobre com o cobertor e sai. Escuridão.)

Cena 11: Paião Melancia

(Música tema do circo. O paião melancia está ao centro fazendo seu número clássico o lazzi da mosca na comida de Arlequim. Ao término, aplausos. Melancia sai para o camarim. Genésio viu tudo pela brecha da lona de entrada.)

MELANCIA: *(Entrando esbaforido. Falando com a imagem de São Genésio que está em sua penteadeira no camarim.)* Oh, meu São Genésio. Muitcho agredido pelo acolhimento!

GENÉSIO S: *(com muito receio)* Seu Melancia! O sinhô é a coisa mais linda desse circo, no meu entender.

MELANCIA: *(Tirando a maquiagem.)* Vixe, menino! Entrei tão corredor que num te vi aí. *(Pausa)* Mas você num é o menino que Dom Jones pegou num vilarejo vazio aí atrás?

GENÉSIO S: Sou eu sim sinhô. Genésio de Almerinda da Gota Serena. Muitcho prazer.

MELANCIA: Genésio, é? Bonito nome menino. Já me cativou só pelo nome que tem.

GENÉSIO S: Nada. Eu que tô cativado com suas paiaçarias, seu Melancia.

MELANCIA: Apois saiba que até no nome vósmicê ta abençoado. Veja aqui! *(Mostra a imagem de São Genésio)* Esse aqui é o santo padroeiro dos atores, dos paiãos. *(beija a imagem)* Meu santinho, pequenininho, pequenininho, mas de um coração do tamanho de um santão.

GENÉSIO S: Vixe. Acho que mainha Perpétua nem sabia disso quando escolheu meu nome.

MELANCIA: Apois. O santo é forte. Esse aqui é dos bons. Pega ele pra tu ver.

GENÉSIO S: Posso. *(pega a imagem)*

MELANCIA: Esse eu ganhei do paião que me ensinou as arte da paiaçaria. Meu mestre dessa arte da vida do ridículo. Faz mais de 20 anos que não vejo. Ouvi dizer que mora lá em Meca. Já ouviu falar de Meca, Genésio?

GENÉSIO S: Não, sinhô.

MELANCIA: Meca, a cidade dos artistas. Disse que artista lá num passa fome não. Dizem que lá o povo todo vai nos circo, nos teatro, tudo lotado. Gasolina de carro lá é flor, pão é feito de mel, leite saindo das torneiras, jardim que nasce no meio do asfalto. Uma belezura que só.

GENÉSIO S: E por mode de quê que o sinhô não ta lá, nesse paraíso, minha luz?

MELANCIA: Nem sei, viu, menino Genésio. Mas um dia eu vô pra lá sim. É que é muito longe. A viagem é custosa. Cê vai mais eu?

GENÉSIO S: Vô. Vô sim sinhô. Eu quero ser paião tomém quando eu tiver crescido. Só ser. Ser assim tal e qual o sinhô.

MELANCIA: Vixe! É muito custoso meu fio.

GENÉSIO S: *(Firme)* Mas é isso mesmo que eu quero, nhô Melancia.

MELANCIA: *(Percebendo a força de Genésio)* Tudo bem menino. Já num ta mais aqui quem falou. Só tô tentando avisar. É vida dura e de pouca valia, a grade maioria das vezes. Mas a alma da gente fica lavada.

GENÉSIO S: *(Firme)* Vósmicê me ensina? Quero ser aprendiz de vósmicê.

MELANCIA: Olha pra isso. O menino tem fibra.

GENÉSIO S: *(Firme)* Eu sei ser aprendiz. E aprendo rápido. Seu Luzido já me ensinou um monte de coisa. Eu aprendi tudo. Mas essas paiaçarias do sinhô eu não sei fazer, não.

(Entra Dom Jones cantarolando)

MR JONES.: Melancia meu clown queridíssimo. Você tem que dar mais. Muito mais. A House estava vazia hoje. *(Entregando o dinheiro)* Aqui está sua paga. O que será de nossas lifes. Bem... tomorrow você vai lá na cidade e

ponha lá cinza na testa de umas dez ou quinze crianças pra ver se atrai people pra cá. *(Saindo)* Bye! Você pode muito mais meu inultilzinho.

MELANCIA: Oh, meu São Genésio. Me acode a sair daqui! *(Para Genésio)* Muito cuidado com esse home, viu minino Genésio. Ô home vil, minino. Isso não é flor que se cheire, não. Olha o dinheiro que ele paga pra essa jornada toda. Se eu pudesse eu sumia daqui. Botava fogo nesse circo de tanta detestação e rancor que tenho pelos males todos que já passei aqui. Isso tudo ia arder em chamas.

GENÉSIO S: *(Firme)* Mas o sinhô não diga isso nem por brincadeira. Se o sinhô não ta feliz, porque continua aqui, uai?

MELANCIA: Eh, meu minino. Tem muito mais coisas entre o céu e a terra que julga a nossa sabedoria. Tenho uma paga grande com ele. *(pensativo)* Cuidado, viu minino. Cuidado. *(Muda o tom.)* Sim. Apois então! Toda madrugada, vós micê vai pra minha tenda escondido, que eu vou ser seu mestre. Certo? Num é muito o que tenho pra ensinar, mas vai ser um prazer ter um apóstolo que nem vosmicê, menino.

GENÉSIO S: Oh, minha luz. Muitcho agradicido, seu Melancia. Muitcho agradicido.

JOCASTA: *(Entrando)* Muchacho. Adelante, para la tenda. Vamos. Hora de dormir. *(Genésio vai saindo)* Na chon, si Genésio?

GENÉSIO S: Sim, mainha. *(sai)*

JOCASTA: Mucho bien, Melancia. No quiero usted perto do menino. Fui clara. *(saindo)*.

MELANCIA: Muito bem, Jocasta. *(Jocasta para.)* Nem eu quero vós micê perto do menino. Fui claro? *(Jocasta sai. Escuridão.)*

Cena 12: Pathos Primordial

BRINCANTE F: *(em OFF)* O primeiro amor de Genésio... Hum! Que loucura. Foi com um artista do circo. Delicada relação. Só se conhece a poesia, de fato, depois de se conhecer o amor. E Genésio era só poesia. Genésio sempre ficava absolutamente arrebatado com aquele homem que vivia numa linha, num fio bambo e limítrofe, voando. Paixão e consternação! Coitado. *(ri)*
(Estende-se uma corda para representar a corda bamba. Ícaro é representado por um boneco).

MR. JONES: Ok! *(repassando um dinheiro)* Oito horas da manhã! Don't perca o horário! Time is money e the books on the table, Ícaro! Esse foi o único dinheiro que tivemos como pagar pelo pouco público que tivemos essa noite.

ÍCARO: Mas Mister Jones, isso é pouquíssimo! Preciso comer!

MR. JONES: Traga público, Ícaro. Faça melhor do que tem feito, baby. Everybody está cansado de ver sempre o mesmo número, muito simples, haney. Quer mais dinheiro? Então dê o melhor, wonderful, e nos livre desta miséria, da decadência, da falência. Seu despropositado. *(Vendo Genésio)* O que é, seu verme? Ta escondido lookando a conversa alheia agora é?

GENÉSIO Y: Não, sinhô! Desculpe o aborrecimento, sinhô!

MR. JONES: *(Para Genésio)* Agradeça a God, por I ainda não ter deixado você na estrada, deixado você para trás. Fuck! Seu insolente! *(sai)*

ÍCARO: *(Andando na corda bamba)* Não liga pra ele não, menino! É assim mesmo. Velho ranzinza, murrinha duma figa. Hun! *(continua andando na corda bamba)*

GENESIO Y: Deve ser tão belo, tão doce caminhar aí em cima, ficar nas nuvens, ser nuvem, né moço?!

ÍCARO: Às vezes. *(pausa)* E vósmicê, vósmicê não se sente livre aí em baixo?

GENESIO Y: Eu já voei, uns vôos bem apaideguados. Mas não era assim não. Lá em Arrelia, seu Luzido dizia que a poesia é que é voar fora da asa. *(Muda o assunto)* E antigamente eu tinha muitchos sonhos, mas não eram “sonhos” mesmo. Coisas de amanhecimentos. Coisas de flor.

ÍCARO: *(Para absolutamente.)* Coisas de flor é? *(Tira uma flor do bolso e entrega para Genésio que fica com os olhos brilhando)* Coisas de flor. Sonhos. E quantos sonhos vósmicê tinha, menino?

GENESIO Y: Sei não. Um tanto de números de sonhos. Sabe, tenho meus bestamentos. Mas deve ser bom estar aí em cima, voando, sendo mais leve que a fina substância dos sonhos. *(Pausa)* É... mas agora eu não sonho mais não. Num lembro do meu sonho derradeiro. Só sei que vivo só, e nem sou nada, ou sou só um descomeço.

ÍCARO: Hiii... sem memória um homem é oco. *(Placa: “Carlos Alberto Sofredini”).* Cuidado viu?

GENESIO Y: Eu sei! Pois é pelo sonho que se vai, não é?! Pelo sonho que se voa.

ÍCARO: Pois então. Se não tem sonho, não tem asa. Mas você tem pelo menos desejo. Vósmicê não disse que acha beleza e doçura no voar? *(Genésio faz sinal que sim)* Então. E nisso de voar eu posso ajudar vosmicê. Confia ni mim? *(Genésio faz sinal que sim)* Qual vossa graça?

GENESIO Y: Genésio Almerinda da Gota Serena, lá das terra de Arrelia, nascido em flor, do ventre de Dona Perpétua, filho do vento e de delicadeza. À seu dispor. Muitcho prazer.

ÍCARO: Ah! Vósmicê que é o menino que o circo apanhou naquele vilarejo abandonado lá atrás! Muitcho prazer, seu moço. O meu nome é...

GENESIO Y: Ícaro! Oh! Seu Ícaro!

ÍCARO: E sabe meu nome, é?

GENESIO Y: Quem é que num sabe o nome do sinhô? O sinhô é tão conhecido de todo mundo. Só um besta mesmo pra num conhecer o maior equilibrista!

ÍCARO: Apois então. Vósmicê quer avoar? Pro filho do vento não deve ser nada difícil. *(estende a mão)* Vem!

GENESIO Y: O que o sinhô vai fazer?

ÍCARO: Eu disse para confiar. Vem. *(Escuridão)* Se apóia em mim, joga comigo, venha, libera o seu peso. Voar é como dançar sem som e ir ao céu. Salta leve. Voe. Flutue. Se sinta bem leve, leve que nem a substância dum sonho, com a vida atada a um fio, um bambo fio.

(O boneco pega a sombrinha que começa a ser manipulada voando pelo espaço. Música)

GENESIO Y: Eu tô voando, eu tô voando, voando... Tô borboleta, seu Ícaro! Oh, minha luz! Se seu Luzido visse isso aqui. Oh, minha luz! Mãe Perpétua, tô voando, tô aqui perto da sinhora. Tô borboleta vermelha! *(depois de descer)* Oh, minha luz! Oh, minha luz! Muitcho agradicido, moço! *(o boneco lhe beija. Escuridão)*

BRINCANTE S: *(em OFF)* E tiveram uma noite de amor. Terna, sensível e delicada!

Cena 13: Servidão

(Genésio começa a varrer. A medida que o coro vai pedindo Genésio se põe louco a realizar todas as tarefas)

BRINCANTE Y: Varra direito o picadeiro.

JOCASTA: Lave el figurino, Genésio.

BRINCANTE F: Rápido Genésio, rápido.

MR. JONES: Wake' up! Acorde, boy.

BRINCANTE F: Ande logo com tudo isso.

BRINCANTE Y: Arrume o trailler do camarim, Genésio.

JOCASTA: Genésito, traga-me água.

MR. JONES: Hanney, corra para limpar as solas de my shoes.

BRINCANTE F: Quero tudo pronto para o espetáculo de hoje à noite.

BRINCANTE Y: Genésio, você vai vender pipoca para o público.

BRINCANTE F: Genésio, adiante, isso aqui está uma bagunça.

JOCASTA: Arrume la canastra, hein!?

MR. JONES: Você já fez a manutetion dos aparelhos acrobáticos.

CORO: Já fez a manutenção dos aparelhos acrobáticos. *(Silêncio)*

JOCASTA: Se alguma coisa acontecer errada a culpa é sua.

MR. JONES: Oh, boy! Imprestável. Venha limpar minha bunda!

(Genésio se prostra diante de um baú. Absolutamente cansado!)

GENÉSIO S: Oh, minha luz! Oh, minha luz! Quê que eu fiz de ruim nesse mundo, minha luz? *(abre uma canastra de onde emana uma luz)* Eu que queria só ser. Oh, minha mãezinha Perpétua. *(Recuperando-se)* Mas o que há de ser tem muita força, Genésio! Nada enfraquece o jorro que vem! Arreda a tristeza, menino! Sua hora há de chegar! Eh saudade! *(Ícaro passa)*. Ícaro! *(Ícaro pára)* Oi! Tudo bem. Não te vi hoje pelas redondezas do circo! *(Ícaro não responde)* A que horas posso ver vósmicê? Seu Ícaro, fala comigo? *(Ícaro não responde e sai. Genésio chorando)* Oh, desventura, meu Deus! Porque ele não falou nada, minha luz! Será que eu fiz coisa de errado? *(Chora)* Nada! Tô só no mundo mesmo e pronto! Oh, minha luz! Oh, estranha sina dolorosa. Oh, mistério dessa vida desditosa. Que sono! Que sono!

BRINCANTE F: E Genésio! Cansado que estava, dormiu um sono profundo e denso.

BRINCANTE Y: Depois de um dia carpindo de trabalho, como nunca havia trabalhado, e da indiferença do amado, Ícaro, que sequer lhe havia remetido uma palavra uma saudação, numa fabulosa hostilidade, Genésio dormiu uma noite inteira e um dia, sem ver nada passar! Dormiu escondido num baú, chorando fabulosamente um pranto silencioso.

BRINCANTE F: E não fez falta! Ninguém sequer se deu conta de que o menino não estava presente! E como estava tudo em ordem, todos acabaram sentindo como se no dia seguinte ele estivesse trabalhando o dia todo! *(Escuridão)*.

Cena 14: Uma Fatalidade

(Em volta do picadeiro estão algumas cadeiras. Muitas delas vazias, outras com alguns bonecos representando platéias)

MR. JONES: Como we are de público? A platéia está cheia?

JOCASTA: Señor! Mucho mal! Mucho mal! Solamente algunas personas!

MR. JONES: Oh my Good, Jocasta! Desse jeito nós will going à falência!

BRINCANTE F: Ora de começar, senhor!

MR. JONES: Oh, Yes! Yes! (*Vai ao picadeiro*) Ladys and Gentlemans! Boa Night a todo people quixadasense! The Gran Circo Pindorama Mystic tem o prazer de apresentar... (*Música de circo. Desfile dos artistas*) The maior, the mais big espetáculo do sertation! Malabaristas! Trapezistas. Ícaro the man da corda bamba. Jocasta, the woman barbada! Domadores! Paião Melancia, clowns e paiaçarias! The dramalhão “Vem buscar-me que ainda sou teu”! The engolidor de escalibur! The lançador de adagas in flyings! The rameira rumbeira: Maddona, e todo o seu charme sexy! (*Silêncio. Escuridão*)

BRINCANTE Y: Só na noite seguinte, com o barulho do espetáculo que acontecia no circo, que Genésio acordou. Muito triste, em silêncio, silêncio bastante.

BRINCANTE F: Quando repentinamente tudo parou. Um silêncio parado no ar. Um silêncio estarrecedor havia tomado conta também da barulheira do espetáculo sob a lona do circo. Estranho! Genésio não se lembrava de haver momentos de silêncio no espetáculo. Qual foi sua surpresa ao passar por baixo da lona e lidar com aquela cena... trágica!

(*Abre-se a luz. Morte de Ícaro em câmera lenta. Estão todos diante de Ícaro, morto, caído no chão. Marcação de trocas de lugar. Placa: “Para Chico César”. Canção: “Valsa de Ícaro”*)

GENÉSIO S: (*cantando*) Nós dois / tão sós sobre o furta-cor deste picadeiro / Sem supor que o amor / E o vôo findam / Triste fim / E aí um de nós será o mais triste / o mais só / nas asas da desventura / Vôo solo e rasante / Quem dera fosse eu / Pra dessa vez / poder seguir sem mim.

CORO: Com o pesaroso fardo / da culpa das dores do mundo / não há quem salte leve / voe ou flutue / fica raiz / atado ao chão/ sem flor.

GENÉSIO S: Eu enfim sem chão / filho do vento / que nem mais a brisa acolhe / Sem ar / Vou saber que o amor / e o vôo findam / Triste descaminho / Quem dera fosse eu / só pra voar / com você / dançar sem som / ir ao céu / e como Ícaro quedar, só.

CORO: Com o pesaroso fardo / da culpa das dores do mundo / não há quem salte leve / voe ou flutue / fica raiz / atado ao chão / sem flor.

GENÉSIO S: A vida atada a um fio / voar num bambo fio / seguir sem si.
(*Escuridão*)

BRINCANTE Y: Remorso do mundo. Genésio não acordou para trabalhar. Ninguém lhe culpava, exceto ele mesmo. Não fez a manutenção dos aparelhos de trapézio. Ícaro, o equilibrista, o homem da corda bamba: caído. Morto como um presunto. Fabulosíssimamente. Muitos disseram à boca miúda que ele havia se matado! Triste fim.

BRINCANTE F: Mas o que Genésio sentia, lá no fundo do coração era que ele era o grande responsável. Se ele não tivesse dormido tanto. Teria feito a manutenção de tudo, e Ícaro, seu amado, seu primeiro amor, seu amado indiferente, não teria deixado a vida. Peso das culpas e dores do mundo. Genésio nunca mais amaria ninguém, como amou Ícaro.

BRINCANTE Y: Ninguém havia sentido sua falta, ninguém nem havia desconfiava de que ele haveria de deixar os aparelhos sem manutenção. Exceto por uma pessoa!

(*Luz. Jocasta puxando Genésio pela orelha*)

JOCASTA: Hijo de la putana! Yo sei! Yo sei, muchacho da desgracia. ¿Foi usted, si!? ¿Donde pasó todo el dia? ¿Hun? ¿Todo mondo pensa que esteses trabajando, mas yo sey que usted, sumió!

GENÉSIO Y: Desculpe o aborrecimento, mainha!

JOCASTA: Que desculpe que nadia! ¿Que adianta, hun? ¿Tuias desculpas von tracer Ícaro devollta? *(Silêncio)* ¿Usted pensas que estabas sozinho, non? Non, muchaco. Yo estaba lá! Yo vi tudo com esos olhos que la tierra há de comer! Ustedes beijando-se em la boca! ¿Hun? Tremiendo maricón! Usted no miente para Jocasta, Genésio! ¿Foi usted que matou elle? Elle brigou com usted e usted o matou, sí?

GENÉSIO Y: Não, senhora!

JOCASTA: Se usted não matou porque quisestes, matou porque não quisestes, posto que no trabajou el dia todo! No fizestes la manutencion, lo mantenimiento del equipo, del equipamento acrobático, y ahora o hombre está lá: muerto. Monstro. Assassino. Voy dar-lhe uma surra. *(Começa a bater em Genésio)* Vamos! Reaja! Reaccione! Tu no és hombre? És hombre para matar, pero no és hombre para reagir! Vamos. Reaja. Insolente!

(Genésio segura no braço de Jocasta)

GENÉSIO Y: *(tom ameno)* Não toque mais um dedo da senhora em mim! Eu não tenho culpa de ter passado da hora de acordar, senhora. Nunca tinha trabaiado como vósmicês me colocaram para trabalhar sob o sol de ontem. Me sonei, nos braços de Morpheu.

JOCASTA: Atrevido! ¿Estás me ameaçando?! Yo voy contar para todos que usted non trabajou, que non fizeste la manutencion del equipo acrobático! Desgraciado!

GENÉSIO Y: Pois eis que lhe digo: se a senhora abrir essa sua língua venenosa e ardil, todos saberão de tudo: do seu caso com Dom Jones; do modo hostil como a senhora rouba todo o dinheiro dele; do fato de seu nome ser Maria das Dores, de sua barba ser postiça e da senhora ser de lá do sertão de Quixeramobim, forjando esse sotaque espanhol, mal dito; dentre tantas outras coisas de alta conta que todo o circo poderia saber. *(silêncio)* Eu fui claro, nobre senhora? Tô lua hoje!

JOCASTA: *(Revelando-se)* Desapareça daqui, seu moleque desgraçado!
(Genésio não sai. Jocasta sai. Escuridão).

Cena 15: Só Ser

(Abre-se a Luz. Genésio está no camarim com o paião Melancia.)

GENÉSIO Y: Fui eu que fiz. Foi culpa de minha ninguendade, mestre.

MELANCIA: Aquieta esse coração, Genésio. Serenidade, minino. Serenidade.

GENÉSIO Y: Se eu num tivesse durmido, mestre... Eu que tinha que ter feito a vistoria de todo equipamento.

MELANCIA: Sereno, menino. Sereno. Você ta assim mode que vósmicê amava ele. E ele passou por vósmicê e nem falou nada, nem um oi, nem um olhar mais terno. Vosmicê fez alguma coisa errada?

GENÉSIO Y: Fiz, mestre. Eu durmi pra além da hora.

MELANCIA: Vósmicê tava cansado. Eu vi como esse povo aqui escravizou vósmicê ontem. Vósmicê num teve nem força pra vim pra nossa aula ontem. Eu nem lhe apercurei, porque eu sabia que vósmicê divia de tá discansando.

GENÉSIO Y: Eu amava ele, mestre! Era um querer bem aqui dentro do meu peito, sabe?

MELANCIA: Sereno, minino. Quê que você quer dessa vida?

GENÉSIO Y: O sinhô sabe, mestre. Quero ser paião de poesia.

MELANCIA: Apois entaum.

GENÉSIO Y: Mas com mais essa tristeza carregada no peito.

MELANCIA: Vou lhe dizer uma coisa, minino. Todo paião só é paião porque carrega essa tristeza aí que vósmicê carrega. O paião é o que dá errado, é o fracassador... e não vê problema nisso. Quando vósmicê faz seu paião, eu vejo tudo no seus oincho. Vejo tudo o que vósmicê me conta, vejo sua mainha, vejo as história de seu Luzido. Deixa Ícaro voar também através de teu paião. Deixa. Esse amor que vósmicê sentiu por esse moço é seu. Num morreu com ele não. Não era dele. Era seu. Vósmicê que conseguiu despertar esse amor que tá aqui (*mão no peito*) guardadim em seu coração.

GENÉSIO Y: Oh, Mestre, São Genésio que me acuda, que assunte o retumbo do meu coração.

MELANCIA: Arreda a tristeza, minino. Levanta essa cabeça. Falta pouco pra eu batizar vósmicê como paião, sabia?

GENÉSIO Y: Mas já, mestre?

MELANCIA: Mas vósmicê tá pronto. Vamo fazer o batizado amanhã. Vósmicê me traga: 03 flores do campo colhida nos primeiros raio do amanhecer; um potinho de água de nascente de rio limpo; e um tijolo de rapadura inteiro e virgem. Tá certo?

GENÉSIO Y: Sim, sinhô! (*Escuridão.*)

(*Luz em Jocasta com Dom Jones*)

MR JONES: Yes, Jocasta. Deixa o menino.

JOCASTA: Mas, señor! Aquello paião desgraciado está a corromper o menino contra nosotros. Yo sei, Yo sinto.

MR JONES: Shut up, Jocasta. Shut up! (*Escuridão.*)

Cena 16: Uma Mina d'Ouro

ANUNCIADOR: (*em OFF*) Povo utinguense, meus senhores e minhas senhoras, meninos e meninas! Acaba de desembarcar no nobre município de Utinga, o Gran Circo Pindorama Mystic, “o circo do defunto equilibrista da corda bamba”. Apesar do grande pesar de toda a trupe, o Gran Circo Pindorama Mystic presta homenagem ao seu grande equilibrista, Ícaro, morto num acidente fatal na última representação na cidade de Quixadá! Venham assistir a homenagem a Ícaro, o defunto equilibrista. Espetáculos todas as noites. E tem mais: a criança que vier aqui no carro de som, receberá, do paião Melancia, aqui ao meu lado, a cruz de cinza na testa para não pagar nada no valor da entrada. Gran Circo Pindorama Mystic!

(*Abre-se a luz. Genésio está na corda bamba treinando*)

MR. JONES: (*entrando*) Who, quem te ensinou a fazer isso, seu cheat?

GENÉSIO S: Aprendi arreparando bastante em seu Ícaro, Sinhô! Isso de voar é doce, que nem dançar sem som. Ainda mais eu, filho do vento. Mas eu tô perto mesmo é de ser batizado pelo mestre Melancia. Quero ser paião de circo que nem ele.

MR. JONES: Que o God dos paiões o tenha em bom lugar. But, de tudo ao menos alguma coisa very good ficou desta fatalidade toda. O people todo da região está num palavrório só sobre o Gran Circo Pindorama Mystic. O gentio está até nos chamando de “o circo do defunto equilibrista da corda bamba”. (*ri escandalosamente*). Look, veja que a conversa já chegou aqui em Utinga. Toda a people daqui está comentando do espetáculo em homenagem ao defunto equilibrista. Teremos very peoples. Money, muito money, boy. (*Observando a habilidade de Genésio*) But nem sei por que estou

conversando com você, seu insolente. *(Sai. Retornando impressionado com a habilidade de Genésio, mas sem dar o braço a torcer)* O que mais que você sabe fazer, boy?!

GENÉSIO S: Ah! Eu aprendi um apaideguado de coisa com Seu Luzido lá em Arrelia: entoar loas e cânticos, fazê leitchura de cordel, puxar verso e desafio, romancear, cantarejar repente, tocar pandeiro, alfaia e matraca, rolar o boi, trinar reisado, amansar viola caipira, e brincar todo o tipo de brincadeira. Aprendi o eito das cigarra lá em Arrelia, como aqui tenho aprendido o eito das formigas.

MR. JONES: Very good, boy. Prepare-se. Esta tonight! Na noite de hoje, você vai fazer isso no espetáculo do circo.

GENÉSIO S: Oh, sinhô Jones?! *(Dom Jones não houve e sai)* Oh, minha luz! Como é que eu vô fazer isso assim... no mei de gente! Eu que sou nadeira e ninguentade. Eu que tô mais só que nunca, na beirada dessas estrada perdida. Oh, minha luz!

(Ecuridão.)

JOCASTA: Mi señor. Por favor, yo lhe pido. No deixe este pirralho subir en el picadeiro! Señor! Yo lhe digo: ou elle ou yo!

MR. JONES: Shut up, Jocasta! Calada! Quem manda aqui, sua dog? *(Silêncio.)*

(A luz abre e todos os artistas estão chorando histriônicamente a exceção de Genésio)

MR. JONES: Shut up! *(Silêncio)* Antes de qualquer coisa, o Gran Circo Pindorama Mystic quer dizer que everybody, artistas deste circo, faremos esta noite de espetáculos com muito pesar pela morte de nosso brother Ícaro, o defunto equilibrista da corda bamba. *(Todos choram voluptuosamente)* Shut up! *(Silêncio novamente)* One minute de silêncio, please! *(Silêncio)* Mas vamos ao que interessa. *(Recompondo-se)* Ladys and Gentlemans! Boa Night a todo people utinguense! The Gran Circo Pindorama Mystic apresenta... *(Música de circo. Desfile dos artistas)* The maior, the mais big espetáculo do sertão! Ops, do sertation! Malabaristas! Trapezistas. Genésio, o filho do vento. Jocasta, the woman barbada! Domadores! Paião Melancia, clowns e paiaçarias! The dramalhão “Vem buscar-me que ainda sou teu”! The engolidor de escalibur! The lançador de adagas in flyings! The rameira rumbeira: Maddona, e todo o seu charme sexy! *(Silêncio. Ecuridão.)*

Cena 17: Uma Intencionalidade

(Abre-se a luz. Paião Melancia e Dom Jones)

MELANCIA: Mas, Dom Jones. O público foi muito comparecido no espetáculo.

MR. JONES: Dívidas, my clown. Dívidas. Você don't sabe o que é isso porque não paga contas. Come e dorme em mys custas. Go! Go! Saia daqui.

MELANCIA: Vou sair, Mister Dom Jones. Mas me vou para longe de tudo daqui. O sinhô me desculpe se lhe aborreci por dimais. Sei de tudo que devo a vossa reverendíssima, mas não posso continuar com o Gran Circo Pindorama Mystic. É o bastante, sinhô. Chega. Com sua licença. *(Vai saindo e se detém com a fala de Dom Jones)*

MR. JONES: No, no, no, no, no. My clown. My palhacinho bobinho. A dívida que tem comigo é eterna, forever. Não posso deixar você sair assim. Você é um investimento meu! Lembre que eu lhe peguei embaixo do viaduto, sujo, imundo. Seu palhacinho de meia tigela.

MELANCIA: Eu lembro, sim sinhô! Muito agradecido por tudo! *(Sai.)*

MR JONES: Melancia! Melancia! Jocasta, venha aqui, urgente!!!

(Escureidão. Abre-se a luz no camarim. Genésio e Melancia que está arrumando as malas.)

GENÉSIO Y: Mas eu não vou ficar aqui assim sem o sinhô, não.

MELANCIA: Vósmicê tem Jocasta aí que oia por vósmicê, minino Genésio.

GENÉSIO Y: Nada, mestre! Eu vou mais o sinhô.

MELANCIA: *(Firme)* Não vai, não sinhô! Vós micê tem muito o que aprender da vida. É hora de sair não, meu fio. *(Pega uma jarra d'água. Batizando Genésio)* Vósmicê é puro, minino. É poesia pura de mais alta conta. Eu te batizo com o chá da tia Liloca, Paião Gelasio. Agora sô o vosso padim.

(Escureidão. Abre-se a luz na tenda de Dom Jones.)

MR JONES: Ele vai, Jocasta! Ele vai embora! Aquele cheat! Melancia saiu daqui batendo porta, Jocasta. Me xingou de tudo que é nome. Me ameaçou. Disse que ia me matar, Jocastinha. Aquele Killer. Ele me bateu. Deu-me uma bofetada na cara. Veja a vermelhidão. Ele me humilhou. Me humilhou, Jocastinha.

(Escureidão. Abre-se a luz no camarim.)

MELANCIA: *(Dando a imagem de "São Genésio" para Genésio.)* Toma, afiado. Toma, paião. Ele precisa proteger é vósmicê agora. O que ele tinha de fazer por mim. O que ele tinha de proteger, já protegeu.

GENÉSIO Y: E o sinhô vai se arretirar pra onde, padim?

MELANCIA: Vou sair sem rumo por aí, paião. E vou dar lá na beirada das águas perdida. Lá onde o vento faz a curva. Vou pra Meca, paião, lá que é o paraíso. Tô ficano véio e não conheço o danado do lugar ainda. Tenho que correr, meu afiadozim.

GENÉSIO Y: Oh, meu padim Melancia. Meu coração tá fagulha.

MELANCIA: O meu tomém, paião. O meu tomém.

(Escureidão. Abre-se a luz vê-se Jocasta olhando Melancia e Genésio. Maquiavélica. Escureidão. Abre-se a luz no camarim. Genésio é todo lágrima.)

MELANCIA: Tchau, afiado. Já me vou ino. *(Para o santo)* E vósmicê, São Genésio, meu santim pequeninim do coração santão, acode esse minino do coração bão, sempre. Fica com a luz, minino. E não chora. Lembra o que te falei. Deixa essa lágrima dessa despedida agora, aí nessa garganta, pra ela alimentar o paião vosso, viu. *(Um tambor triste, uma sineta e uma trombeta acompanham a saída de Melancia. Cantando)*. Meu São Genésio / Peço licença / Pro saltimbanco brincar / Viemos para louvar / O artista nasceu para nos salvar / É tão bonito / o doloroso coração / vou com meu cordão azul / com o meu chapéu na mão / Ei de amar / Ei de sorrir / Com o meu Chapéu na mão / Meu São Genésio. *(Incidental: "Na carreira". Placa: "Chico Buarque e Edu Lobo")* Hora de ir embora / Quando o corpo / quer ficar / Toda alma de artista / quer partir / arte de deixar algum lugar / quando não se tem pra onde ir.

(Escureidão. Som de tiro. Abre-se a luz. Genésio está prostrado diante de Melancia.)

GENÉSIO Y: *(Cantando)*. Meu São Genésio / Peço licença / Pro saltimbanco brincar / Viemos para louvar / O artista nasceu para nos salvar / É tão bonito / o doloroso coração / vou com meu cordão azul / com o meu chapéu na mão / Ei de amar / Ei de sorrir / Com o meu Chapéu na mão / Meu São Genésio. *(Falando)*. Oh, minha luz, tenra luz.

Cena 18: Brilho Perene

ANUNCIADOR: *(em OFF)* Povo pauloafonsino, meus senhores e minhas senhoras, meninos e meninas! Acaba de desembarcar no nobre município de Paulo Afonso, o Gran Circo Pindorama Mystic, “o circo do defunto paião melancia”. Apesar do grande pesar de toda a trupe, o Gran Circo Pindorama Mystic presta homenagem ao seu grande paião, Melancia, morto num acidente fatal na última representação! Venham assistir a homenagem ao paião Melancia, o defunto paião assassinado na última cidade. Espetáculos todas as noites. E tem mais: a criança que vier aqui no carro de som, receberá, do paião Gelasio, aqui ao meu lado, a cruz de cinza na testa para não pagar nada no valor da entrada. Gran Circo Pindorama Mystic!

(Música de circo. Posicionam as canastras. Ainda na escuridão.)

MR. JONES: Ladys and Gentlemans! Boa Night a todo people ipiauense! Com vocês: The big Genésio, o filho do vento.

(A sombrinha voando. Aplausos. Escuridão.)

MR. JONES: Ladys and Gentlemans! Boa Night a todo people bonfinense! Com vocês: The big Genésio, o rolator de bumba-meu-boi.

(O bumba-meu-boi dança. Aplausos. Escuridão.)

MR. JONES: Ladys and Gentlemans! Boa Night a todo people conquistense! Com vocês: The big Genésio, o amansador de viola caipira.

(A viola dança. Aplausos. Escuridão. Todos os Genésios entram carregando suas malas. Sentam-se nas canastras. Tiram um pano, estendem. Tiram um prato, colocam sobre o pano. Tiram garfo e faca, colocam sobre o pano. Tiram o babador, colocam no corpo. Tiram um ovo da mala. Risadas. Escutam o ovo. Embalam o ovo. Risadas. Tiram um terceiro pano com o qual esquentam o ovo. Tiram um fósforo. Esquentam o ovo. Risadas. Repousam o ovo no prato. Assopram o ovo. Assustam-se com o ovo, pegam-no, quebram o ovo de onde sai um nariz de paião. Colocam o nariz. Risadas. Aplausos. Escuridão.)

BRINCANTE F: Eis que Genésio tornou-se a figura mais importante do Gran Circo Pindorama Mystic. Chegou a um ponto que havia participação de Genésio em todos os quadros do circo. E haja gente no mundo para ver o espetáculo. Meninos, meninas, velhos, surdos, cegos e mudos. Todos queriam ver o circo que tinha “Genésio, the big!”. Mr. Dom Jones era quem mais se entusiasmava com o tempo de vacas gordas. E a micharia que pagava a Genésio deixava-lhe cada vez mais endieirado.

Cena 19: Diáspora

(Abre-se a luz na tenda de Jocasta.)

JOCASTA: Oh, mi hijo! Dice para mama, vamos: quién es la mejor madre del mondo? Venga! Tome el cobertor! Deitche a cá com mama! *(tosse muito)* Oh mio Dios!

GENÉSIO Y: O que foi, mainha? A sinhora tá bem? *(Jocasta tosse muito)* Nada, mainha! A sinhora tá bambu! Tá flor! Tá cirro! Tá anoitcida!

JOCASTA: Nadie, Genesito! Mama está bién! Es solamente una dolor a cá en mio peitcho! *(Gemido de dor)* Ui! Oh, mi Dios! *(Jocasta tosse sangue. Genésio vê o pano vermelho).*

GENÉSIO Y: Oh, minha luz, mainha! A sinhora ta flor mesmo. Repare a vermelhidão dessa fibra. Oh, minha luz! *(vai até o escritório de Mr. Jones que está contando dinheiro)*

MR. JONES: Oh, my God! Ten thousand. Dez mil, apenas tonight. Este débil boy ainda vai me dar muito money, dindin. *(Ri escandalosamente, e interrompe-se repentinamente quando vê Genésio chegar)*. Oh, boy! Very good, Genésio! Casa lotada tonight! Very, very good. Aqui está o seu money. *(entrega-lhe algumas moedas e vira-se)*

GENÉSIO Y: Sinhô, Jones!

MR. JONES: *(Parando, temeroso)* Yes. It's my name! Eu! Diga!

GENÉSIO Y: E mainha?

MR. JONES: Ora, ora, boy: na barraca dela. A esta hora dormindo.

GENÉSIO Y: Mainha tá anoitcida!

MR. JONES: I don't know. Eu não sei não! Doente é? Jocasta é uma big atriz, boy, big atriz. Finge que nem sente. *(De costas, contando o dinheiro)* Um is my, outro is my to, casa lotada, outro is my, this is my.

GENÉSIO Y: Sinhô!

MR. JONES: Oh, my cheat! *(pausa, recompondo-se)* Go, boy: diga.

GENÉSIO Y: Carecemos de mais dinheiro, sinhô.

MR. JONES: What? Ora, I careço também. I don't have money, boy... não tenho, não tenho, bufunfa.

GENÉSIO Y: Mainha tá anoitcida! Tá flor, tá bambu.

MR. JONES: Que gaste o money dela então, não o meu.

GENÉSIO Y: Mas que dinheiro, sinhô? Não ganhamos quase nada. Só essas poucas nicas. *(Pausa)* O sinhô não é o amor dela?

MR. JONES: Oh, my boy. *(segredando)* Ninguém pode saber desse meu caso, hanney. Bico calado. Além do mais: the love is the love, and the money is the money. *(Alterando-se)* Coloque seu rabinho entre as pernas e saia daqui! Rápido! Ande! Go!

GENÉSIO Y: *(Pausa)* Olha, sinhô! Se eu sair por aquela porteira ali, nunca mais os oios do sinhô repousa os oios nos meus oios. *(ironiza)* O sinhô me understand?

MR. JONES: Well! Vai embora, é?! E vai pra onde, seu abandonado! Você are como um cachorro puguento que ninguém quer, que ninguém like. Volta lá pra aquela ctyzinha de cheat, onde você vivia. Vai chorar nos pés da cova de tua mother. Aquela muda morta! Aquela muda inútil e imprestável. Go! Você quer ir? Do você like go? Anda! Sai daqui e vai morrer de fome, na miséria. *(Silêncio)* Você está aqui não é porque quer não, boy. Você está aqui, porque precisa. Vagabundo. *(Sineta)* Vai embora, é?! E vai pra onde, seu abandonado! Você are como um cachorro puguento que ninguém quer, que ninguém like. Volta lá pra aquela ctyzinha de cheat, onde você vivia. Vai chorar nos pés da cova de tua mother. Aquela muda morta! Aquela muda inútil e imprestável. Go! Você quer ir? Do você like go? Anda! Sai daqui e vai morrer de fome, na miséria. *(Silêncio)* Você está aqui não é porque quer não, boy. Você está aqui, porque precisa. Vagabundo.

(Silêncio. Genésio vai saindo. Mr. Jones o chama, mas Genésio não o escuta e continua. Dá um beijo em Jocasta, que permanece dormindo. Pega a mala. Volta ao escritório de Dom Jones)

GENÉSIO Y: Tô pedra, tô nuvem, e sou lua nova, Dom Jones. Sempre. *(placa: "João Cabral de Melo Neto")* O meu nome é Genésio de Almerinda da Gota Serena, e não tenho outro nome de pia, do vilarejo de Arrelia, filho de Dona

Perpétua, minha luz. E sou igual a tantos outros na vida, porque o sangue que uso tem pouca tinta. Nascido morto em flor, guiado por Seu Luzido, e antes de qualquer coisa: filho do vento e da delicadeza. (*Genésio dá a flor para Dom Jones.*)

(*Genésio sai. Música instrumental “Diáspora”. Dom Jones fica gritando. Clamando Genésio. Uma imagem do circo atrás de Genésio vai ficando cada vez mais distante, até começar a pegar fogo. Escuridão.*)

Cena 20: Pedra Corredeira

(*Genésio olha uma última vez para o circo. O “Gran Circo Pindorama Mystic” está pegando fogo*)

MR. JONES: (*desesperado*) Socorro! My God! Genésio! Socorro! Alguém! Meu circo! Meu cirquinho lindo em chamas. Bombeiros! Polícia! São Pedro! Deus! Alguém! Salvem o circo! Genésio, seu palhaço, dê sinal! Acode! Acode! Acode a bandeira nacional. São Pedro! Salve-se quem puder!

BRINCANTE F: (*Enquanto projeta a imagem do circo pegando fogo*) E foi um Deus nos acuda! Assim que Genésio saiu do circo, a lona do “Gran Circo Pindorama Mystic” começou a pegar fogo. O desespero de Dom Jones foi tanto, seu pranto amargo foi tão intenso, que São Pedro pareceu ter ouvido seu clamor. Uma grande tempestade se formou. E rapidamente o rio Gavião, que passava muito próximo do lugar onde a lona estava estendida, transbordou.

(*Som de chuva. Música do mar, com a incidental de “O circo pegou fogo”. Um grande tecido azul sai de dentro da canastra maior e cobre toda a área de encenação. Genésio navega com o sombreiro.*)

GENÉSIO R: Oh, minha luz! Oh, minha luz! Meu São Genésio, me acuda meu santinho. Mainha!

(*Genésio afoga-se. Escuridão. Apenas o som do mar. Luz apenas num pequeno aquário onde simula-se a chuva e o afogamento de Genésio. A luz abre. No mar cenográfico, Genésio está deitado no barco do pescador Gelasius. Gelasius porta a própria cabeça. Genésio em todo o terceiro ato porta uma gaiola na cabeça. Genésio acorda tossindo.*)

GELASIUS: Eita que pensei não acordar mais nunca!

GENÉSIO R: (*assustado*) Oh, minha luz! Mas quem é o senhor? Que lugar é esse?

GELASIUS: Quem é o senhor? Que lugar é esse? De onde eu vim? Pra onde eu vou? O que estou fazendo aqui? (*Pausa*) Aquieta o coração, menino. Tanta pergunta deixa o homem tonto. Tanto mistério causa espanto e pranto.

GENÉSIO R: O sinhô me desculpe aperguntar. Mas uma hora eu tava no circo: fogo, chuva, tempestade, afogamento. E agora acordo nessa barca (*olha em volta*) Minha luz! Isso é a beirada perdida do mar?

GELASIUS: É sim, Genésio! Mas nesturinha vamo tá em terra firme. É que a névoa tá muito grande, num sabe. E nem sempre se enxerga direito tudo o que não se vê.

GENÉSIO R: Eu morri?!

GELASIUS: Não! (*ri*) Não morreu ainda não!

GENÉSIO R: E como é que vossa excelência sabe meu nome?!

GELASIUS: Na verdade, não sei não! Sei que sei. Encontrado foi isso aqui agarrado em vôsmicê. (*mostra a imagem de São Genésio*)

GENÉSIO R: Meu São Genésio!

GELASIUS: Pois então. São Genésio. Esse santinho é forte, menino. Vosmicê teve foi sorte. Se apegou logo com o padroeiro dos afogados.

GENÉSIO R: E é? Ganhei ele de um palhaço muitcho querido, lá no sertão onde me afoguei.

GELASIUS: Sertão é? Vixe. Navegou por demais, viu menino. Vosmicê é caminhoso. O sertão tá do outro lado do Brasil. Aqui é o litoral de Meca.

GENÉSIO R: Meca é? A cidade dos artistas.

GELASIUS: Daqui pro sertão são léguas e léguas. Não sei como vósmeicê viveu. Encontrei seu corpo boiando no meio do mar, já muito sem alento. Com certeza foi coisa do santo. Mas repare, tenho que ir. A maré está fraca, quase não dá peixe. E tenho que aproveitar a madrugada. Vósmeicê pode descer aqui no cais.

GENÉSIO R: Ô, seu moço!

GELASIUS: Gelasius.

GENÉSIO R: Ô, seu Gelasio! Oxe! Gelasio é o nome de meu palhaço. *(Muda o tom)* Olha moço, muitcho agradecido por vosso acudimento. Não sei nem como pagar tal feitio. *(Genésio vai descendo da barca)* Mas eu tô recunhecendo o sinhô.

GELASIUS: Tem o que pagar não, meu fio. Doçura e generosidade, Genésio. É por esse caminho que se vai. Eu não sou pescador mesmo. Boa ventura em Meca, Genésio. Faz teu canto rebojar, menino.

GENÉSIO R: *(Olhando para a cidade deslumbrado.)* Mas, minha luz! Quanta luz! Isso aqui é muito grande, seu Gelásio! Como modo de agradecimento, vou deixar para o sinhô essa imagem do meu São Genésio que o palhaço Melancia... *(Vira-se. Gelasius desapareceu.)* Oxe! Vixe. *(chamando)* Seu Gelásio! Seu Gelásio! Sumiu! *(Pausa)* Arreda a tristeza, Genésio. Põe o olho onde tu tá e vede a belezura de tanta luz daqui. *(Pausa na cena)*

BRINCANTE S: Nossa cena está congelada por uma demanda técnica. A próxima cena é uma música densa e triste de apresentação da cidade. Mas para tanto, recolhe-se o mar revolto e turvo. É tragicamente solicitamos a nossa platéia epopeieta que mude uma última vez de lugar.

BRINCANTE P: Temos aqui almofadas para todos sentarem e alguns tapetes suntuosos vindos diretamente do oriente, que nos custaram os olhos da cara. Tudo para que todos se acomodem. A cena agora acontece na margem e a platéia agora acontece no centro. Música de intervalo.

(Entra a canção para a transição da platéia)

BRINCANTE S: Prontissimo! Outra vez, Genésio R!

GENÉSIO R: *(chamando)* Seu Gelásio! Sumiu! Arreda a tristeza, Genésio. Põe o olho onde tu tá e vede a belezura de tanta luz daqui.

3º ATO – TERRITÓRIOS DA REVOLTA

Cena 21: Na Rua, Na chuva

(Genésio conhece a cidade hostil e os homens de cara quadrada. Coro de caras quadradas canta “Tropel”).

CORO DE BRINCANTES: E eis a cidade de Meca.

CORO: Luz no pantanoso império das trevas / Luz na hostil metrópole da terra /
Aqui cada um é cada um / Cada qual em seu desvão / em sua sarjeta
destorcida.

CORO: Trevas no rastejoso império da luz / Trevas na cruel metrópole da terra /
Aqui não há quem seja / não há quem sinta / não há quem veja / há
sarjetas retorcidas.

CORO: Tropel / Distorção / Desvario / Descaminho / Desamor / Desventura /
Desvestir / Tropel / Desventuração / Desfortúnio / Desapreço /
Deslugarização / Desditoso / Dissabor / Des-ser / Detenção. Tropel / Ser
artista assim é vão.

*(Genésio vê-se só. Uma placa “Praça da Sé”. Genésio fica parado muito tempo
segurando algumas placas onde se lê: “Uma esmola”; “Quero só ser”; “Procura-se
um grupo de Teatro”. Silêncio. Som do Vento. Um jornal voa até encontrar Genésio.
Placas sol e lua, passagem de tempo.)*

OFF: Abre aspas. Classificados: A Cia de Teatro Aroma das Nuvens, referência local,
regional, estadual, nacional, continental, internacional, intergalática e
interuniversal anuncia que: em virtude do desfalque de elenco provocado
pelo falecimento por homicídio com causas naturais de um de seus atores,
fará seleção pública para a contratação de um substituto. Vaga para artista
com experiência. Fecha aspas.

GENÉSIO P: Oh, minha luz! *(Escuridão)*.

Cena 22: Uma Peneira Hostil

*(Abre-se a luz. Um ator-candidato está diante da banca do “Aroma das Nuvens”,
pronto para fazer a sua seleção. Genésio espera na fila.)*

CONSTANTINO STANISLAU: Próximo! Esperemos mais um descriterioso
histrião insensato.

ATOR-CANDIDATO: Bom dia, senhores. Ai, meu Deus! Estou me tremendo todo.
Calma! Respira! Bem, meu nome é Benedito da Silva...

CORO-STAR: Hiiii.

CONSTANTINO STANISLAU: Com um nome destes não emplacará, querido.
Próximo!

ATOR-CANDIDATO: Não, senhor Constatino Stanislau! Por favor! Ouça o clamor
de uma pobre alma que tenta extenuantemente pela vigésima segunda vez
esta audição. *(Pausa)*.

CONSTANTINO STANISLAU: Qual dos fonemas da palavra “NÃO” você não
entendeu, rebotalho?

ATOR-CANDIDATO: Mas Benedito da Silva é meu nome de batismo, senhor. Meu
nome artístico é Ben Silver *(placa: “Roda Viva”)*, senhor Constatino
Stanislau. *(Pausa. Todos se olham)*.

CONSTANTINO STANISLAU: Vossa representação!

ATOR-CANDIDATO: Antes de mais nada quero dizer a todo o elenco da Cia Aroma das Nuvens, que sou fã de vocês, assisti a todos os espetáculos, o último 39 vezes, tenho todos os programas, panfletos e cartazes desde a primeira temporada ainda na fase...

CORO-STAR: Hiiii.

CONSTANTINO STANISLAU: Vossa representação, energúmeno.

ATOR-CANDIDATO: Sim, senhor Stanislau! *(pausa)* Representarei um clássico do teatro contemporâneo pós-dramático ludo-cômico: de Heinner Miller, Hamlet Machine.

CORO-STAR: Hiiii.

ATOR-CANDIDATO: *(Começa a representar de maneira absolutamente física e exagerada, jocosa)* “Eu era Hamlet. Estava parado na beira do mar e falava Bla-Bla com a ressaca. Os sinos anunciavam os funerais nacionais. Em cima do caixão o assassino trepou com a viúva. Abre as pernas, mãezinha. Eis que vem o fantasma que me fez, a machadinha ainda no crânio. I’m good Hamlet a cause for...”...

CONSTANTINO STANISLAU: Próximo!

ATOR-CANDIDATO: Mas, senhor Constantino Stanislau!

CONSTANTINO STANISLAU: Próximo! *(ator candidato sai chorando desesperado. Pausa. Aguardam.)*

GENÉSIO R: Com sua licença, nhô diretor! Posso adentrar?

CORO-STAR: Hiiii.

CONSTANTINO STANISLAU: Oh, vida desditosa e maldita. Dioníso, salve-nos! Oh grande mestre das...

(Genésio começa a tocar pandeiro).

GENÉSIO R: *(canta)* Embolo e tiro verso / meu sinhô e minha senhora / embolo e tiro verso / como o abc de agora / formoso é o abc do preguiçoso. *(recita)* Ô Marido se alevanta e vem tumá um mingau / Que é pra dá sustança / pra nois faze um calamengau / Brincadeira de manhã cedo / Num é minha véa / Arrisca quebrá o pau... e aideu sodade / Marido seu desgraçado tu ai de morrê / Cachorro ai de ti lati e urubu ai de ti cumê / Se eu subesse disso tudo num é minha véa / Eu num casava cum ocê... e ai deu sodade. *(Silêncio. Todos se olham. Pausa.)*

CORO-STAR: Hiiii.

CONSTANTINO STANISLAU: Hiiiiispetacular. Maravilhoso. Esplêndido. Estupendo.

CORO-STAR: Hun?! Hiiii!

CONSTANTINO STANISLAU: De onde você é, meu querido? Qual seu nome, rg, cpf, data de nascimento, tipo sanguíneo, e tudo mais?! Quero tudo.

GENÉSIO R: Meu nome é Genésio Almerinda da Gota Serena, nhô diretor...

CONSTANTINO STANISLAU: Muito bem! A partir desta data serás Genésio Star.

GENÉSIO R: Muitcho agradicido, nhô, Mas eu gosto do meu nome como está.

CONSTANTINO STANISLAU: Mas foi o que disse: Genésio Star.

GENÉSIO R: Sou de Arrelia, no sertão da Bahia, filho de dona Perpétua com a delicadeza. Filho do vento. Sou de circo, de circo-teatro. Dramalhão, palhaço, corda bamba. Vim parar aqui por um acidente, sabe? *(Pausa, todos se olham)* É que o Gran Circo Pindorama Mystic, onde eu trabalhava no sertão, começou a pegar fogo, aí caí no rio Gavião, o rio me levou pro mar, e o mar me trouxe aqui, quando fui salvo por um pescador que tinha uma cabeça segurada na mão, e que me disse...

CORO-STAR: Hiiii!

CONSTANTINO STANISLAU: Hiii coisíssima nenhuma, imprestáveis! Abomináveis! É um Chicó, maravilhoso. Diga: “Num sei, só sei que foi assim”.

GENÉSIO R: Num sei, só sei que foi assim.

CONSTANTINO STANISLAU: Perfeito! Os ídolos de outrora eram todos gringos, e eis que surge entre nós um artigo legitimamente brasileiro e tupiniquim. Mais que isso: do nordeste, que tá na moda. Meu querido, serás o próximo João Caetano, o herdeiro de Procópio Ferreira, o filho direto de Grande Otelo.

CORO-STAR: *(desdenhando)* Hunhun!

CONSTANTINO STANISLAU: É a mais nova moda em Meca e no estrangeiro: o pobre e miserável artista do interior que como fênix surge das cinzas da adversidade. Ai, que rústico! A vida primitiva em todo seu sentido! Falaremos do sertão, do nordeste, da seca, da identidade brasileira. Tem dado fundos e mais fundos para as divisas artísticas nacionais. Editais, prêmios. Vejamos: falas com sotaque, cabeça chata, cara de nordestino, dentes cariados, e és até garboso. Irresistível. Eis o ídolo afinal, nacional e regional por excelência. *(Misterioso)* Prepare-se, meu querido e amado. Ficarás rico. Ficaremos todos ricos.

GENÉSIO R: Só estou com um tantim de fome, nhô diretor...

CONSTANTINO STANISLAU: Stanislau. Constatino Stanislau, minha galinha dos ovos d’ouro.

GENÉSIO R: Isso... Se pudesse comer um ovo no pão, eu já taria por demais satisfeito e agradecido.

CORO-STAR: *(desdenhando)* Hohohohoho!

CONSTANTINO STANISLAU: Quantos ovos quiseres, meu caro. Mas só isso! Irresistível. Vejam que pitoresco! Já estou enamorado de ti, Genésio Star. Sou seu primeiro fã. Primeiro eu, depois o mundo. Ai, ai! Que suntuoso. *(Placa: “A Farsa da Boa Preguiça”)* “Ah, o campo! O Sertão! Que pureza! Como tudo isso é puro e forte! Chego a sentir em minhas narinas o cheiro de bosta de boi do sertão rústico e profundo!” *(saindo)* Montaremos todo o repertório da escola nordestina-sertaneja: Auto da Compadecida; A Guerra de Canudos; Morte e Vida Severina; Star Warr; O Santo e a Porca; Auto da Gamela; Sagrada Folia; Sagrada Partida...

CORO-STAR: *(desdenhando)* Hunhunhun!
(Ecuridão)

BRINCANTE Y: Eis que Genésio tornou-se mais um fabuloso ator-star da Cia Aroma das nuvens. Fabuloso. Mas isso não é contra os princípios da construção e personalidade de um anti-herói e mártir? Eu não devia questionar isso, não é? Ah. Desculpe, fabulosos.

Cena 23: Isso é Ser uma Pessoa?

(Os Genésios se posicionam nos respectivos baús.)

CONSTANTINO STANISLAU: Genésio, meu caro. Esse ramallete acaba de ser mandado para ti. *(Entrega)* Não há identificação. Tomei a liberdade de olhar antes de ti. Podia ser uma bomba! *(ri)* Muitíssimo bem, minha queridíssima fonte de proventos: este é o seu momento. Estupendo. Quero vê-lo brilhar, Genésio Star. Brilhar! Estás prestes a trocar de nome, de rosto e de vida, meu querido. Serás o tal. Ai o sertão! Ai o campo! Merda! Muita merda! *(sai)*.

CORIFEU E CORO DE GENÉSIOS: *(Como uma Oração. Sozinho para a imagem de São Genésio)* Minha mãezinha, minha luz, *(repetem)* meu São Genésio estradeiro, *(repetem)* acudam este fio derradeiro, errático e caminhoso diante desse tropel. *(repetem)*

CORO DE GENÉSIOS: É, Genésio!

GENÉSIO P: Olha pra essa tez fatigada, menino.

GENÉSIO Y: Tô coitado. Coitadim. Tadim.

GENÉSIO S: Tá pequeno, menino. *(Se recompondo)*

CORO DE GENÉSIOS: Arreda esse medo, Genésio. *(Levantam)* Anda, minha luz! *(Escuridão. Três sinais. Abre-se a luz do projetor com imagens de Xilogravuras que iluminam a cena.)*

GENÉSIO R: *(Morte e Vida Severina)* “O meu nome é Severino, não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria. Como há muitos Severinos com mães chamadas Maria, fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias”.

GENÉSIO S: *(Antônio Conselheiro)* “É mais uma provocação, uma dor para nossa gente, uma outra dor presente. As outras passaram, estão esquecidas. Quando sofremos uma dor sempre guardamos a lembrança das suas causas, sempre e somente das suas causas, porque de dor mesmo nunca temos memória”.

GENÉSIO Y: *(Auto da Compadecida)* “Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito. O senhor não repare não, mas de besta eu tenho só a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo. A mãe da justiça. Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver?”.

GENÉSIO P: *(Auto da Gamela)* “Eu sonhei, meu filho, um sonhozim tão bem sonhado, que te arrebataram das minhas mãos magras e te colocaram num berço de marfim. E os teus trapos, atirados ao vento, faziam-se bandeira de uma raça massacrada!”.

(Escuridão. Três sinais. Abre-se a luz do projetor com imagens de Xilogravuras que iluminam a cena. Stanislau, do meio da platéia é quem opera o projetor).

GENÉSIO R: *(Morte e Vida Severina)* “Mas isso ainda diz pouco: somos Severinos iguais em tudo na vida, morremos de morte igual, mesma morte severina: *(Genésio S começa sua récita)* que é morte que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia”.

GENÉSIO S: *(Antônio Conselheiro)* “Devemos resistir como se nada houvesse como se nada tivesse havido. É uma nova luta, uma nova dor, entre as muitas das quais devemos ter o alívio nas regiões do mundo da salvação, *(Genésio Y começa sua récita)* entre as muitas que deveremos ainda sofrer antes de chegarmos...”.

GENÉSIO Y: *(Auto da Compadecida)* “Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, a braba levanta o pé. *(Genésio P começa sua récita)* Já fui barco, fui navio. Hoje sou escale”.

GENÉSIO P: *(Auto da Gamela)* “Eu sonhei, meu filho, um sonhozim tão bem sonhado: que te arrebataram de mim, que te tomaram a enxada, e te deram uma caneta, Que te despiram dos trapos, e te deram uma toga”.

(Escuridão. Três sinais. Abre-se a luz do projetor com imagens de Xilogravuras que iluminam a cena.)

GENÉSIO R: “Somos muitos Severinos iguais em tudo na vida”.

GENÉSIO Y: “Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler”.

GENÉSIO S: “Antes de chegarmos ao reino do céu! O sertão será coberto d’água”.

GENÉSIO P: “De repente, de repente, à voz do teu comando, todo o pão da Terra era repartido em fatias iguais”.

GENÉSIO S: “O sertão vai virar mar e o mar virará sertão”.

GENÉSIO R: “...na mesma cabeça grande que a custo é que se equilibra, no mesmo ventre crescido sobre as mesmas pernas finas”.

GENÉSIO Y: “Já fui menino, fui homem, Só me falta ser mulher”.

GENÉSIO S: “Este país será invadido por uma legião de ratos, depois os ratos começarão a correr”.

GENÉSIO P: “A mesa da miséria se encherá do trigo mais saboroso”.

GENÉSIO R: “...e iguais também por que o sangue que usamos tem pouca tinta”.

GENÉSIO S: “E é a peste... um dia este país será assolado por uma grande peste”.

GENÉSIO Y: “Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré”.

GENÉSIO P: “Eu juro, meu filho, que eu sonhei! Um sonhozim tão bem sonhado, eu juro, meu fi! Eu juro”.

(Escuridão. Aplausos feéricos. Abre-se a luz.)

GENÉSIO P: Retumba meu coração, minha luz. Tô chuva e sou só escorrimentos. Sou desfigura errante e andarejo de arrebol. Sou só assimetrias, minha luz. Um desvanecido de mim. Eu sou um monstro ou isso é ser uma pessoa?

(Escuridão. Abre-se a luz. Camarim.)

CONSTANTINO STANISLAU: Perfeito! Estupendo, Genésio Star. Não poderíamos chegar a tamanho resultado em tão pouco tempo. Estupendo. A Cia. Aroma das Nuvens lota as casas de espetáculo de Meca com espetáculos legitimamente nordestinos. Oh! O sertão. Pelas barbas de Arthur Azevedo. Emergiremos do fosso ao topo da riqueza, minhas crianças rebeldes e imbecis.

(Silêncio. Escuridão.)

Cena 24: Genésio Pop Star

(Abre-se a luz. Genésio, com uma roupa muito suntuosa, nas ruas diante das caras quadradas. Música da cidade. Genésio se vê diante de um andarilho.)

ANDARILHO: Uma esmola, moço, para um pobre artista morto. Pelo amor de Deus.

GENÉSIO P: Oh, fi da luz. Por ora não tenho nenhum mirréis. Mas fique em paz.

ANDARILHO: Fica o sinhô em paz tomém. Viver é merce de muita responsabilidade, sinhô. E felicidade é coisa muitcho dificultosa.

GENÉSIO P: *(volta-se, para, prostra-se diante do andarilho)* Apois antão. Eu num tô sabendo disso, num é de agora não... a vida é merce grande, mas a merce ensina, moço.

ANDARILHO: Ensina sim! E a alma num se rende. Mas tá vendo aqui, seu moço, tudo quanto é vagabundo, as meretriz, os andarilho, os aleijão, os faminto, os enfermo e os estendido... são coração humilhado pela felicidade de poucos. Na rua... tudo era artistas no passado... é futuro certo, moço. Em Meca, artista bom e bem, é artista morto.

GENÉSIO P: *(Pausa.)* Moço, eu sou homem de circo, homem de teatro. Desde que aportei aqui nessa cidade cinza não tenho tido paz, alento na alma, sabe? Eh, saudade de Arrelia, da paz, saudade de gente.

ANDARILHO: *(placa: “Carlos Alberto Soffredini”)* “Mas é nesse mesmo mundo que temo que plantar. É neste chão batido, é no coração desse asfalto que floresce nossos desejo. Coragem, moço, porque vou te contar a verdade: o

mistério da fé é o de que, na verdade, o mundo não é esse que a gente vê, que a não-gente faz. O mundo ainda tá por ser feito”.

(Escurecimento. Abre-se a luz. Estão no carro Genésio e Constantino).

CONSTANTINO STANISLAU: Vejas bem, meu bem, o que vais dizer, hein? Tú és um astro. Não deixes de falar dos nossos financiadores, não deixes. Isso é o que vai garantir nossa próxima montagem.

GENÉSIO R: Não sei se quero ir pra esse lugar não, seu Stanislau. Tô cabuloso. Muito cabuloso, sabe? Dia de chuva faz isso com a pessoa.

CONSTANTINO STANISLAU: Não lhe darei ouvidos quanto à isso, Genésio Star. Não era isso que querias? Olhe para si, meu caro.

GENÉSIO R: Olhar pra mim. Quanto de mim ficou, seu Stanislau? Nem sei. Sempre fui caminhoso, nunca quis receber nada pelo que não sou. Mainha perpétua me ensinou isso. Esse teatro do sinhô não é sertanejo, não. Não que eu saiba o que é ser sertanejo. Mas sei que esse teatro do sinhô num é, entende? É um negócio estranho por dimais.

CONSTANTINO STANISLAU: O verdadeiro sertão é só miséria, meu caro. Não faz mover a máquina da bilheteria. Não move. *(o carro para)*. Desçamos! Lembres dos financiadores.

(Música para a entrada triunfal de Constantino Stanislau, seguido pelo andar débil de Genésio. Sentam-se. Escurecimento. Abre-se a luz. Vinheta do Prêmio Meca Pop Star.)

ANUNCIADOR: *(em off)* Os indicados ao prêmio MECA POP STAR na categoria melhor ator são: Ben Silver, pela atuação em Hamlet Machine; Charles Cerdeira, pela atuação em As Mãos de Eurídice; Euclides Dantas, pela atuação em O Telégrafo; e Genésio Star pela atuação do conjunto da obra nordestina-sertaneja junto a Cia. Aroma das Nuvens. E o prêmio vai para *(rufar de tambores)* Genésio Star! *(Sons de aplauso. Genésio recebe o prêmio e tem diante de si o microfone para discursar)*

GENÉSIO R: Bem... *(Aplausos)* Eu não sou palavra, sabe? *(Aplausos)* Mas dedico esse prêmio *(Aplausos)* à minha mainha *(Aplausos)* Posso falar, senhores? *(Aplausos)* Dedico esse prêmio à mainha Perpétua, a seu Luzido, ao paião Melancia, a seu Gelásio e aos corações de doçura em flor do mundo. Os que restam. *(Aplausos frenéticos)*.

(Uma repórter de TV se aproxima.)

REPÓRTER: *(chamando)* Genésio, querido. Licença. Genésio. *(Diante de Genésio que tem Stanislau sempre ao seu lado)* Ai consegui. Querido, qual a emoção de receber este prêmio assim do nada? Como você se sente? *(Genésio continua em silêncio)* Ai, desculpa. Corta! Sempre começo mal, assim. É... Bem... Gravando! Estamos aqui com Genésio Almerinda da Gota Serena, vulgo Genésio Star que acaba de ganhar o prêmio de melhor ator. Maravilha. Genésio, qual a emoção de representar a Bahia, sua cidadezinha do interior, num evento tão importante como o Meca Pop Star?

GENÉSIO P: A senhora me desculpe, mas não me sinto representar ninguém, não. Nem a mim mesmo.

REPÓRTER: *(Ri tentando disfarçar)* E como você tem sentido a recepção deste povo, povo tão caloroso da cidade de Meca, sobre o seu trabalho?

GENÉSIO P: Não. Essas peças não são minhas, não. São dele *(aponta Stanislau)*. Trabalho meu não representaria meu povo assim não senhora, caricato, clichê e superficial. Os textos são clássicos e primorosos, mas as montagens...

REPÓRTER: *(Ri tentando disfarçar)* Bem querido! Vamos mudar o assunto: você vem de uma linhagem de trabalhos com personagens nordestinos junto ao Aroma das Nuvens, todos muito bem comentados, essa coisa sertaneja, miserável, rústica. Qual o personagem de seus sonhos, querido?

GENÉSIO P: Quero muito começar a investir num teatro com influências mais contemporâneas, desafiadoras, inventivas. Quero muito dirigir. Montar alguns textos de autores jovens, novos, desconhecidos do grande público de Meca, sabe? Ou montar clássicos. Quero muito fazer um Hamlet.

REPÓRTER: Corta! Olha querido, eu vou fazer outra vez a entrevista. Mas presta bem atenção no que eu vou te dizer agora: se você não falar com sotaque, não cantar uma moda de viola, não usar um vocabulário assim... sertanejo, sabe? Se você insistir nessa história de arte alternativa e universal, essa entrevista não vai ao ar na TV. Fui clara?

(Ecuridão)

Cena 25: Anda Luz

(Sob uma pequena luz.)

BRINCANTE Y: E estava nosso anti-herói fabulosíssimamente numa situação jamais imaginada: rolex, dolce gabanna, armani, luis vitton. Constantino havia lhe transformado num típico sertanejo/árvore de natal/andante. Mas enfim, porque um artista nordestino não pode usar rolex? Eu acho fabuloso.

(Abre-se a luz. Genésio nas ruas diante das caras quadradas. Genésio se encontra outra vez com o andarilho.)

ANDARILHO: Uma esmola, moço, para um pobre e proscrito artista morto. Pelo amor de Deus.

GENÉSIO R: *(Senta-se)* Meu irmão, toma aqui essa sopa e esse dinheiro que eu trouxe para vosmicê. Sacia tua fome, tua sede.

ANDARILHO: Ô, alma iluminada, ô espírito andaluz. Deus que te dê em dobro.

GENÉSIO R: Minha luz que guie meus caminho nessas estrada perdida, viu moço.

ANDARILHO: Já guia, fio! Tua alma brilha e resplandece, moço. Não vê, não!?

GENÉSIO R: Que... Sou nadeira.

ANDARILHO: Toda gente é. E vejo no brilho do teu olho um Dioniso rebojando de dançar, saltano, voano.

GENÉSIO R: O mundo é bruto e esmaga todo sonho, companheiro.

ANDARILHO: Não se trata só de sonho, não. Vosmicê já é projeto realizado.

GENÉSIO R: Mas há bruteza, moço.

ANDARILHO: A bruteza também mora nos olho de quem vê. Além do mais: há bruteza até na flor.

GENÉSIO R: A cidade é dura, fria e pedregosa. Não há quem consiga manter a doçura e aquecido o coração. Eu acuso! Acuso essa cidade de um tanto de discrença! *(Placa: "Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho")* "É uma cidade que pensa que pensa, mas não fantasia, não. Cidade qualquer, que raciocina mas não cria, moço".

ANDARILHO: Fosse só isso, a gente dava termo. Mas há muito.

GENÉSIO R: Acuso! Acuso essa cidade de disistência! De não acreditar na inocência diante do mastro, na baliza. Acuso essa cidade de ter se rendido ao cinismo, ter brutalizado e barbarizado a ciência, de ter burocratizado a burocracia, e esquecido a poesia numa gaveta velha, esquicida e malquista.

(Escuridão). E cidade que não sonha ou é morta ou tá moribunda. Acuso. Acuso e repudio, moço. *(Escuridão)*

(Genésio está com um grande porrete, diante de um grande boneco que é uma reprodução sua. Referência da surra no Judas.)

GENÉSIO P: Aqui está. *(lançando papéis sobre o corpo do boneco estendido)* Vô queimar tudo. *(placa: João Cabral de Melo Neto)* “Cada faísca de disamor comerá meu nome, minha identidade e os retratos. O disamor comerá metros e metros de gravata”. Pois que arrenego de tudo. O que é que pode o corpo e a alma de um ator, minha luz? Que nascente nos renderá uma fonte delicada e inesgotável de formas? Tô fogo. *(Batendo)* Tô pau e tô pedra. Eis que desisto. “O desamor devorou a lágrima de minha garganta e dos olhos que, ninguém sabia, estavam cheios d’ água”. E eis que disisto de tudo isso. Disisto de mim. Disisto de ser. Disisto de ser ator. Disisto de ser artista. Disisto da ribalta. Disisto dos refletores, e disisto dos camarins, das noites de paêtes, das noites de mentira. Estou pleno desse disamor voraz que “comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, e meu medo da morte”. Anda Genésio, reaja! Reaja! Anda, luz de brio apagado. Anda, minha luz! Anda. *(Prostra-se)* Caminha, menino. *(Escuridão)* São Genésio, meu santão pequenininho, tende piedade desse artista que te clama e de seus pecados vãos. *(Prostrado. Com uma luminária de pouca luz.)* Vou-me embora pra Arrelia. Vou virar alfaiate, como mainha Perpétua. Não hei mais de ser artista, não hei mais de ser ator. Rasgarei tudo absolutamente. Cada lembrança, cada imagem, tudo o que tenho. Esqueço e renego esse artista que sou, como num corte: sangrento, frio e calmo. *(Escuridão)*

Cena 26: Guerra do Ar

(Os atores do “Aroma” no camarim, fazendo a maquiagem para o espetáculo. Todo o elenco está se preparando para a feitura do espetáculo.)

ATOR-STAR 1: *(pedindo alguma coisa de maquiagem)* Hun!

ATOR-STAR 2: *(respondendo e atendendo o pedido)* Hunhum!

ATOR-STAR 3: *(comentando algo)* Ho! Hiii. Hunf!

ATOR-STAR 2: *(respondendo)* Hunc! Pow, splach, smac!

ATOR-STAR 1: *(dialogando)* Chuá. Xixixixixi. Smow!

ATOR-STAR 3: *(comentando algo)* Toc toc trim trim.

GENÉSIO R: *(entrando)* Boa noite, minha gente. *(Todos olham e não dizem nada. Voltam a trabalhar).*

ATOR-STAR 3: *(hostilizando)* Toc toc trim trim.

ATOR-STAR 2: *(hostilizando)* Hihihihihihhi.

ATOR-STAR 3: *(hostilizando)* Hehehehe.

ATOR-STAR 1: *(hostilizando)* Hunf. Hunf.

ATOR-STAR 2: *(hostilizando)* Tsic, tsic.

CORO-STAR: *(hostilizando)* Hiiiiiii. Tblof, tiblof, tiblum. Hunnnnn!

ATOR-STAR 1: *(hostilizando)* Hunhunhun.

CONSTANTINO STANISLAU: Boa noite, senhores. Estamos com casa lotada hoje. Mais apreço! Mais apreço! Dez minutos para entrada triunfal!!!! Genésio, meu mais novo star premiado. Sinto o aroma das nuvens com essa representação de hoje. *(entregando-lhe um ramallete)* Chegaram mais essas flores pra você.

CORO-STAR: *(desdém)* Hiiiiiii.

GENÉSIO R: *(entrando)* Muitcho agradicido, nhô Stanislau.

CONSTANTINO STANISLAU: Não é possível, tens um admirador secreto, meu caro! *(Para todos.)* Então! Muitas flores hoje, hein!? Quero ver a lágrima fortuita escorrer pela face direita de cada espectador na platéia. Qualidade. Qualidade é a alma do negócio. Ouvistes, Genésio? *(Ri. Saindo.)* Merda para todos.

ATOR-STAR 3: *(hostilizando)* Toc toc trim trim.

ATOR-STAR 2: *(hostilizando)* Hihihihihihhi.

ATOR-STAR 3: *(hostilizando)* Hehehehe.

ATOR-STAR 1: *(hostilizando)* Hunf. Hunf.

ATOR-STAR 2: *(hostilizando)* Tsic, tsic.

CORO-STAR: *(hostilizando)* Hiiiiii. Tblof, tblof, tiblum. Hunnnnn!

ATOR-STAR 1: *(hostilizando)* Hunhunhun.

GENÉSIO R: *(enfizado. Como nunca.)* Basta!! *(Pausa. Todos olham e não dizem nada. Voltam a trabalhar.)* Mas vosmicês não tem vergonha nem piedade?

CORO-STAR: *(hostilizando)* Hiiiiii.

GENÉSIO R: *(enfizado. Como nunca.)* É bastante!! Tô cansado de tudo e sou só fadiga. Até quando essa hostilidade de vosmicês há de pesar sobre os ombros cansados de quem é gente? De quem quer só ser! Que castigo moribundo é esse, minha gente? Melhor seria tá morto ou cego a ter que conviver com isso, com essa hostilidade. *(Em loucura de ira, Genésio começa a quebrar o camarim)* Essa falta de doçura. Essa falta de tudo. Essa falta de isso. São vosmicês os artistas? Pois que digo! Não, não são. Ou se são, falta a insanidade da poesia e da meiguice. Eu nego. Nego e arrenego isso tudo, esse horror. Mas meu coração vê. E é só. Porque sentir é fato, não tem desvios ou enganos. Sente-se apenas. *(Placa "Gregório de Matos")* "Que falta nesta cidade?... Verdade. Que mais por sua desonra?... Honra. Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha". Meu teatro não é mentira, nem um naco dele é mentira. É tudo prenhe da verdade que sinto. É a verdade do sonho. Verdade pura singela e simples. Sou um operário da verdade. Um artesão do sonho. Mas vosmicês não compreenderão isso nunca. E vosmicês sabem por quê? Sabem por quê? Porque a alma de vosmicês tem pouco viço, pouca fibra, é vão e vazio de nada. *(Pausa. Chorando)*. Oh, minha luz! Já não sei respirar ar, nesse furdunço danoso e de judiação. Chega de ter coração merejado de lágrimas.

CORO-STAR: *(Se olham. Até então estavam atônitos, mas o olhar cúmplice da crueldade os fortalece. Hostilizando)* Hiiiiii.

GENÉSIO R: *(Ainda enfizado, volta a quebrar tudo. Stanislau entra.)* Vosmicês vejam, escutem e percebam! Eu tô com a gota serena. E essa foi a última vez que vosmicês colocaram esses oios sujos e lamacentos em mim. *(Para tudo.)*. Adeus! E eu vô pra não voltar mais a esse covil.

CONSTANTINO STANISLAU: Não, senhor Genésio Star. *(lendo um papel que saca do bolso)* Que possessão é essa, meu caro? Segundo a cláusula 3^a, parágrafo segundo, nota 324 constada no rodapé minúsculo da lauda 102, do contrato firmado entre a Cia Aroma das Nuvens e o senhor Genésio Almerinda da Gota Serena. Abre aspas. Se por desistência física, descrença artística, desacordo ideológico, saúde, despirocamento, veneta, morte ou qualquer outro motivo não previsto nesta escritura, o contratado rescindir este contrato perpétuo pagará a multa referente ao cálculo sobre a fórmula de: 2 vezes o dobro do total líquido de cachê que recebeu mais impostos totais sobre alíquota do período de rescisão acrescidos de indenizações

sobre danos morais e abusos de inconformidades éticas e de bom senso somados ao quadrado da hipotenusa do gráfico gerado sobre os prejuízos produzidos pela especulação da imprensa na exploração da divulgação da Cia Aroma das Nuvens como empresa senhoril que submete seus funcionários a regime escravista de trabalho. Fecha aspas. E há mais. Abre aspas. Caso o contratado por qualquer motivo não dispuser de financiamento para o pagamento da dívida, terá como encargo a doação da própria alma. Fecha aspas. *(Para Genésio)* Fui claro?

CORO-STAR: Hihihihihhi.

GENÉSIO R: *(Firme.)*. O bastante, nhô diretor. O bastante. *(Começa a despir-se)* Para vosmicês darei tudo o que tenho. Dinheiro, estatuetas, minhas vestes, eus, meus documentos e meus pertences mais íntimos e pessoais. Mas é só. *(Nu)* Afinal já sou pouco mesmo. A mim não me custa nada dar a vosmicês o que sobrou. Mas a minh' alma, minha luz e minha crença, é coisa que não tenho o traquejo de mexer. Se tivesse as daria também. Mas isso é coisa que não se dá, não se empresta e não se vende.

CONSTANTINO STANISLAU: *(Outro tom. Desfaçatez.)*. Mas, meu caro, a despeito de tudo isto que lhe proferi. Sabes como te amo profundissimamente, e como amo o dinheiro que me rendes. Vais pra onde, Genésio?

GENÉSIO R: *(Firme.)*. Já ouvi essa pergunta d'outra vez! Não devo satisfações alguma a nenhum de vosmicês, nhô diretor. Vou direto pra minha sina, meu desterro. Fazer minha fé valer mais que tostões, e espalhar doçura por essas terras de minha luz. *(pausa)* Vosmicês dêem-me o perdão, mas é pelos sonhos que vou, e minha hora já passou há muito. Tenho de partir. *(vira-se)*.

CONSTANTINO STANISLAU: *(sacando uma arma)* Mas um passo, imbecil, lorpa, néscio, e Meca terá mais um mártir de seu calvário hostil.

CORO-STAR: Ooohhhhhh!

CONSTANTINO STANISLAU: Só me deixastes uma saída, meu caro... é triste, mas não há outra. O ideal seria morrer crucificado. Penso nas humilhações, no meu público a quem tanto devo, no meu bolso tão carecido de bençãos. Com este gatilho mato dois coelhos a uma única cajadada. Sem problemas de contrato, e por tabela dou um mártir a esse povo sebastianista de Meca, tão necessitado e sedento de heróis. Um legítimo Mártir para o teatro nacional.

CORO-STAR: Que morra! Que morra! Que morra! Ooohhhhhh!

GENÉSIO R: *(Firme. Tira a gaiola da cabeça. Abrindo o peito, em cruz. Placa: "Castro Alves").* "Senhora luz dos desgraçados! Dizei-me vós, Senhora luz! Se é loucura... se é verdade tanto horror perante os céus?!" *(Pausa)* Atire, nhô algoz. Mas firme mira no peito, nesse peito vão, debil e pobre, que já não retumba como dantes. Atravesse esse coração fraco e manso que tanto amou, que tanto alimentou seres sob a luz da ribalta. Mas atire firme e constante nesse errático coração andaluz. *(Esperando)* Firme. *(esperando)* Constante. *(Escuridão. Som de tiro.)*.

BRINCANTE Y: Fabuloso. Fabuloso.

BRINCANTE F: Um horror, muito melodramático. Óbvio. Ai que loucura, meu Deus. E termina assim é?

BRINCANTE S: Profundamentíssimamente denso e trágico.

BRINCANTE P: Muito custoso. Muito custoso esse final. O tiro mesmo teve que acontecer no escuro. Sangue cenográfico está saindo pela hora da morte.

BRINCANTE R: Pois então vamos mostrar o outro final. O outro é muito mais expressivo e coerente com o discurso do espetáculo. E todo mundo sabe que esse diálogo nosso aqui é todo ensaiado.

CORO DE BRINCANTES: Tá. (*Sineta. Volta a cena*).

GENÉSIO R: Atravesse esse coração fraco e manso que tanto amou, que tanto alimentou seres sob a luz da ribalta. Mas atire firme e constante nesse errático coração andaluz. (*Esperando*) Firme. (*esperando*) Constante.

(*Silêncio. Pausa. Genésio fica parado aguardando. Nada. Genésio passa por todos, pega a imagem de São Genésio e sai.*).

CORO-STAR: Hiiiiiiiiii!

Cena 27: Gentio de um Homem Só

(*Genésio na rua encontra-se com andarilhos, vagabundos, prostitutas*)

GENÉSIO P: (*cantando*) Meu canto / fortuito / decadente / fracassador / Faço só / essa travessia / acordes macios / ocasos de flor / filho do vento / da delicadeza.

GENÉSIO F: (*Falando. Há um painel de flores a suas costas.*). Eis que esse estado de graça, carrego no meu peito. Essa situação de poesia que hospedo em mim, mas em mim não se acaba. Sou desvanecido de enlevos de chuva. Filho do vento, de dona Perpétua e de delicadezas. Adeus, “Gran Circo Pindorama Mystic”, Meca, “Aroma das nuvens”. Esse corpo, essa voz e essa alma que moram em mim, não são minhas, são uma fagulha de uma luz maior, mas ao mesmo tempo são uma bobagem, tão pouco importante e efêmera. Somos todos apenas pó levantado. (*Placa: “Manoel Bandeira”*) Vou-me embora pra Arrelia, que lá sou amigo do rei. Vamos todos, meretrizes, proscritos, vagabundos. Ergueremos um teatro, com cimento de sonhos e tijolos de poesia. Ergueremos um palco ao relento. Faremos aquilo que cremos, doçuras silentes que ardem o sonhar. Rapaduras de mel em melaços, doces de goiabada e marmelada em derretimentos, borboletas vermelhas e serenas. Flores de um martírio epopéico. Vento. Oh, vento meigo e terno. Vento que move raios e tempestades. Forte vento ardedor, corredor das distâncias. Leve-nos adiante e além. Adiante e além.

CORO DE PROSCRITOS: (*cantam*) Assunta a batida! Do teu coração! Consola teu sonho! Atende o chamado! Vai Genésio, vai! Vai Genésio, vai! Vai Genésio, vai! Vai Genésio, vai!

ANDARILHO: (*Enquanto há música*) Vai, Genésio, vai! Assunta a batida do teu coração! Vai, Genésio. Consola teu sonho! Atende teu chamado! Adiante com o vento. (*A luz cai em resistência. Som do vento*).

Cena 28: Vento Corredor

(*Na escuridão ouve-se a música*)

GENÉSIO P: (*Canta*) Andei em caminhos de vento Andei. / Perdi meu rumo no ar. / Quem dera se fosse uma flor pra rever / Meu pranto caminhoso rolar / Meu São Genésio me guarda na tua luz / com essa Epopéia no olhar / Venha me abençoar / Andei / Andei.

(*Enquanto se projeta os créditos do espetáculo o coro de brincantes canta*)

CORO DE BRINCANTES: (*Canto*) São Genésio acuda / Traga a força, a luz e a fé da vossa alma / mode ver / fulô brotar, cena nascer e frutificar. / Ser tal e

qual / somente ser / em qualquer chão / Um são qualquer / Ser tal e qual /
 ou nada ser / por qualquer pão / Meu São Genésio / chora com fé / cada
 gota sobre o chão / Chora com força / esperança sob os pés. / chora com fé
 / cada gota sobre o chão / Chora com força / esperança sob os pés.

Cena 29: Cena Bônus

(Após os aplausos da platéia, falas de agradecimento e oferecimento do espetáculo a todos os artistas que estão na platéia. Escuridão.)

CORO: Alma é o segredo. O segredo dócil.

(Abre-se a luz.)

CORO: Repare e asunte... isso num é pop-rock... num é righ socyte... num é coca-light... num tem não me toque. Repare e assunte... isso é poesia...
 histriônica epopéia de um Martírio em flor.

GENÉSIO R: Eis que um tanto emocionado

Um tanto triste e calado
 Terminamos a labuta
 Desse anti-herói da luta
 Que nos confins do rincão
 Fez um sonho todo são
 Com a sua tez corada
 Maturar pela jornada

GENÉSIO F: Posto que a jornada da vida

Não é fácil, não sinhô
 E onde se encontra guarida?
 Senão sob a guarda do amor
 Tanto artista nascido
 Por esse sertão de luz
 Carrega no rosto sofrido
 As marcas do peso da cruz.

GENÉSIO P: Genésio da Gota Serena

Por tudo na vida passou
 Foi menino, palhaço e pena,
 Foi acrobata e é ator
 Irradiou sua alegria
 Pelos caminhos do tempo
 Como Dona Perpétua queria
 Pois era filho do vento

GENÉSIO Y: Sempre muito atento e forte

De Seu Luzido aprendeu
 Um doido de grande porte
 Que a Genésio escolheu
 Ensinando os mistérios da morte
 Ajudou nas fulô que colheu
 Acudiu a suplantar os corte
 Que a roda da fortuna lhe deu

GENÉSIO S: Chegamos no fim da História

Do anti-herói sertanejo divino
 O que fica na nossa memória
 É a crença de que tal destino
 Por outros seguido não seja

Que caminho tão pleno de agrura
Nunca vi nem há quem veja
Pois gente qualquer merece fartura

CORO: Repare e assunte... isso num é pop-rock... num é right society... num é coca-light... num tem não me toque. Repare e assunte... isso é poesia... histriônica epopéia de um martírio em flor.

FIM