

Dramaturgias da cena: trajetórias em busca de depoimentos poéticos e ideológicos

por Evill Rebouças¹²

Tenho pensado bastante sobre trajetória... Sobre a minha trajetória, trilhada com o grupo do qual faço parte. A Artehúmus surgiu quando eu ainda era molecote, e nós, os primeiros integrantes, havíamos recém-saídos de uma oficina de teatro no ABCD paulista. Já se passaram mais de vinte anos, mas o percurso do grupo teve interrupções porque, em determinados momentos dessa trajetória, algumas pessoas saíram e outras entraram. Eu sou da primeira formação. Logo em seguida entrou Solange Moreno, que já está no grupo há dezoito anos. Em 2004, ingressaram Daniel Ortega, Leonardo Mussi, Edu Silva e Roberta Ninin, que continuam até hoje.

¹² Ator, dramaturgo, encenador e professor de teatro. Licenciado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e mestre pela mesma instituição com a pesquisa *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*, publicada pela Edunesp. Recebeu o prêmio APCA 2006 de melhor autor por *Terezinha e Gabriela – uma na rua e a outra na janela*; em 2002, APCA de melhor espetáculo jovem por *O santo e a porca*, entre outros. É fundador da Cia. Artehúmus de Teatro, coletivo que investiga questões relacionadas ao espaço não convencional, apresentando espetáculos nos cenários paulista e internacional.

Tenho reavivado a memória... Lembrei dos primórdios da Artehúmus fazendo teatro amador, viajando e apresentando espetáculos em festivais. Eu era metalúrgico; conciliava minha atividade operária com a de artista amador. Mas chegou um momento na companhia em que algumas pessoas não conseguiam conciliar as duas coisas, uma vez que passamos a receber muitos convites para apresentar nosso primeiro espetáculo: *Explode seiva bruta*.

No sentido de suprir essa primeira desarticulação, fui estudar teatro. Entrei no Centro de Pesquisa Teatral, coordenado por Antunes Filho, depois passei pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP) e, por pouquíssimo tempo, frequentei a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP). Comecei a fazer testes para grandes produções em São Paulo no final dos anos 1980. Apresentei *A volta de Serafim Ponte de Grande*, dirigido por Chico de Assis; *Turandot*, dirigido por José Renato; *Brasil, outros 500*, dirigido por Roberto Lage; espetáculos com número imenso de atores e técnicos. Se, por um lado, havia segurança financeira, por outro, faltava espaço para pesquisar algo mais autoral. Surgiu, então, a vontade de voltar a procurar novos parceiros e continuar com o grupo. Nesse retorno, descobri realmente que só conseguiria ser honesto comigo e com o teatro se tivesse espaço e tempo para pesquisar, bem como administrar as questões que cativam e distanciam uma relação em grupo.

Especificamente sobre criar espetáculo explorando dramaturgias, ou seja, abrir espaço para que todos os elementos humanos e materiais da cena possam suscitar discursos, é prática habitual na Artehúmus. Nossa última experiência aconteceu com a montagem do espetáculo *Amada, mais conhecida como mulher e também chama de Maria*. Tivemos a subvenção da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e, conseqüentemente, tempo e recursos para investir em questões relacionadas ao ator como proponente da cena, bem como trabalhar a exploração de dramaturgias tendo o espaço como elemento que pode suscitar leituras ao espetáculo.

Na Artehúmus, a metodologia está próxima daquilo que

conhecemos como processo colaborativo. Esse termo veio com força maior a partir do momento em que Luís Alberto de Abreu escreveu alguns textos, entre eles: *O livro de Jô*, para o Teatro da Vertigem. Quando digo próximo, e não exatamente igual, é porque há inúmeros materiais literários que estabelecem premissas em relação ao processo colaborativo e algumas especificidades se distanciam do processo de criação da Artehúmus. Cabe ressaltar que essa dinâmica está muito próxima da criação coletiva dos anos 1980, ou seja, um processo que, em geral, todos contribuíam ou contribuem, o que de certa forma podia gerar um espetáculo sem unidade. É interessante observar que, se pensarmos em teatro pós-dramático, uma das questões mais citadas é justamente explorar a heterogeneidade e não a unidade.

No processo colaborativo, todos os integrantes são proponentes da cena. O espetáculo pode ser concebido, por exemplo, a partir das proposições do figurinista. A partir do figurino pode-se chegar a um discurso potente em relação ao assunto. Pode partir também de uma sugestão do iluminador. O sujeito não quer utilizar a luz convencional do teatro, quer usar a luz fria, e isso gera uma leitura do espetáculo. Ou o sujeito começa a investigar discursos poéticos e ideológicos a partir do espaço escolhido para a encenação. Na Artehúmus, a experiência mais relevante, objeto do meu mestrado, é *Evangelho para leigos*, um espetáculo que fizemos em um banheiro público do Viaduto do Chá (SP). Antes, tivemos duas experiências distintas: em um banheiro da Unesp e na Escola Livre de Teatro (ELT), em Santo André (SP), tendo Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo como orientadores. Mas foi no banheiro público do Viaduto do Chá que tivemos mais tempo para pesquisar, pois ganhamos o Prêmio VAI de Iniciativas Culturais – primeira subvenção que a companhia ganhou em 15 anos de existência. No banheiro do Viaduto do Chá, procuramos trabalhar a partir das relações dos atores com o espaço, isto é, como a arquitetura e a carga semântica do local podiam interferir na criação de nossos discursos. A umidade do lugar, o frio do lugar, um espaço reduzido, pequeno; como essas especificidades poderiam ser associadas ao trabalho do ator, do cenógrafo, do

figurinista, do iluminador. Porém, um dos cânones estabelecidos pelos ensaístas que refletem sobre o processo colaborativo é o não acúmulo de funções. Na Artehúmus, um ator pode assumir a concepção cenográfica, e ele tem autonomia para decidir o que vai ser realizado nessa área. Muitas vezes as proposições vindas de outras instâncias mudam o rumo da encenação; por isso, identificamos o nosso *modus operandi* como “dramaturgias em processo”.

Com relação ao trabalho do ator como propositor da cena, acredito que isso é inerente ao ofício do intérprete, pois, independente do processo ser colaborativo ou não, dele parte a inflexão, a pausa, uma construção específica de voz ou de corpo, a partir de seu entendimento sobre a narrativa. Há, porém, processos que viabilizam um espaço mais acentuado para a contribuição do intérprete. No espetáculo *Amada...*, os atores eram, inicialmente, propositores de tudo e muitas cenas atingiam potência discursiva pela forma como eles a criavam. Eu, enquanto encenador, era mero espectador daquela imensa variedade de criações, e o que me cabia era apenas sugerir possibilidades para potencializar aqueles discursos, enquanto cidadãos e estetas. Tínhamos, por exemplo, cenas com sete versões distintas enquanto estrutura poética, porém, sempre criadas a partir de um discurso. O que pautava as nossas escolhas era o grau de abertura ou fechamento para esse discurso, pois uma das premissas era fazer com que o espectador se sentisse ligado à cena. Como? Sendo ativo, sendo colaborador de uma dramaturgia própria, criada a partir dos significados que ele vê ou não. Sobre a apreciação colaborativa, há um exemplo que clarifica o assunto. Fizemos um *blog* e criamos uma comunidade virtual para *Amada...* Nele, algumas questões aparecem... Uma delas é “O que significa uma galinha que aparece no espetáculo?” E há inúmeros pontos de vista sobre esse elemento utilizado pelo Descobridor Português, uma das personagens da obra. Introduzimos a galinha portuguesa na cena apenas para indicar possibilidades de associação entre o Descobridor e Portugal, uma vez que a personagem não tinha sotaque. Mas como boa parte do público era de jovens, muitos não associavam a galinha ao país e, assim, outras leituras surgiram.

Ainda com relação a criar um espetáculo a partir de contribuições coletivas, no processo colaborativo, geralmente o texto se concretiza a partir das experimentações cênicas. Na Artehúmus, pelo contrário, existe um texto esboçado, o que não significa que ele chegará à cena como tal. Um exemplo significativo é o trabalho realizado pela Cia. dos Atores, comandada por Enrique Díaz. *Ensaio. Hamlet* ou *Da gaivota* mostram claramente a criação de dramaturgias “depoentes dos atores”, independente de terem partido de texto formalizado. Se o encenador cede espaço para o depoimento da equipe, há um princípio coletivo de criação.

Em *Amada...* tive de reescrever cenas do meu texto, escrever cenas propostas pelo coletivo, porque em muitos casos eram mais interessantes do que as que eu havia apresentado. Ouvi muito, nesse processo, os atores dizerem “Esse seu texto já fala tudo. Você quer a gente para quê?” Rubricas extremamente diretas como, por exemplo, um estupro descrito de forma literal, passaram a receber tratamentos poéticos jamais descritos em minhas rubricas. “Você precisa ir para casa e reescrever essa cena”, ou “Essa personagem não fala isso; quem fala é aquela outra” eram frases frequentes; questionamentos pertinentes ao processo, pois a intenção era potencializar o espaço para as proposições da equipe. Para mediar o processo, elegemos a apreciação como norte para possíveis transformações. Eu formulava questões a partir do material apresentado, levando em consideração entendimento e discurso dos atores e meus para cada trecho do espetáculo. O trabalho era justamente identificar e indicar outras possibilidades para aprofundar a visão de mundo do intérprete e minha. Complementava o nosso trabalho a etapa em que apresentávamos os esboços cênicos aos integrantes do Núcleo Cênico Arion, Teatro das Epifanias e público. Mas era esboço, rascunho de cena mesmo, uma vez que nossa intenção era colher percepções para transformar o material apresentado. Principalmente identificar se nossas escolhas não direcionavam demasiadamente o olhar do apreciador. Dependendo dos depoimentos colhidos, redimensionávamos as cenas, aplicando o conceito de *estrutura ausente*, comentado por Umberto Eco (2005) que, aplicado ao nosso

processo, evidenciava a dissonância entre sentido dialógico e ação.

Uma questão comum ao processo colaborativo ou às dramaturgias em processo diz respeito ao caráter democrático instaurado, isto é, todos os integrantes de uma equipe têm espaço para experimentar proposições. Porém, há etapas no processo que exigem um direcionamento específico, e tal grau de democracia passa a ser questionável. O alinhamento das experiências, feito geralmente pelo dramaturgo ou pelo diretor, passa por um critério de escolha, de seleção. Segundo Tzvetan Todorov (2004), toda estrutura narrativa – a forma como o autor e o diretor organizam o material apresentado – pressupõe um discurso. Nas artes plásticas, isso fica mais evidente: quando o pintor escolhe as cores, as linhas, as intensidades, ele constrói um discurso.

Nesse sentido, seja processo colaborativo ou dramaturgias em processo, não há como negar que o dramaturgo e o encenador criam discursos pelas escolhas efetuadas. Luís Alberto de Abreu discorda desse pensamento, uma vez que ele trabalha, normalmente, a partir de um *canovaccio*, mas propor um roteiro – ainda que possa ser elaborado pelo coletivo e modificado quando necessário – não é estabelecer um discurso de quem o organiza? Assim, acredito ser próprio ao ofício do encenador e do dramaturgista a tarefa de realizar um fechamento para as criações coletivas, e isso não anula o discurso coletivo; ao contrário, organiza o pensamento do coletivo. Determinante é a flexibilidade do sujeito que vai organizar ou alinhar as experimentações coletivas, pois muitas vezes um diretor que parte de um texto pronto pode ser tão ou mais democrático do que aquele que organiza proposições em um processo colaborativo.

Nesse processo de criação democrática encontra-se presente o que Jean-Pierre Sarrazac (2002) identifica como *tessitura*. Para o teórico, a tessitura é realizada pelo autor rapsodo, sujeito que tece fios, que considera não apenas os seus, mas também os de um coletivo. Transportando essa imagem para o processo da Arthúmus, é como se eu apresentasse um esboço de um cachecol, já que eu levo um texto previamente escrito. Mas há espaço para que os integrantes identifiquem fios muito grossos ou espaços fechados entre uma

malha e outra. Abrir espaço para essas questões, entender que qualquer material pode ser transformado é, para mim, o sentido de fazer teatro em grupo.

Referências bibliográficas

- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Edunesp, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.