

Terceiro dia

Mediador-Memória: um registro na linguagem escrita sobre relatos de experiências em dramaturgia de cena feitos oralmente, por Fabiano Lodi⁷⁵

Resumo: Neste texto encontram-se reunidos apontamentos sobre dramaturgia de cena, a partir de relatos de experiências feitos oralmente por quatro artistas com atuação destacada em grupos teatrais ou núcleos de criação colaborativa sediados no Estado de São Paulo.

Palavras-Chave: teatro de grupo; processo colaborativo; práticas da cena contemporânea.

Abstract: In this paper are shown notes on drama scene, from experience reports made orally by four artists with outstanding work in theater groups or collaborative creation centers based in São Paulo.

Keywords: theater group; collaborative process; practices of the contemporary scene.

Este texto reúne apontamentos acerca da dramaturgia de cena, levantados pelos/pelas artistas reunidos/as na mesa de debates intitulada: *Expedientes e procedimentos da criação da dramaturgia de cena: relatos de experiências*. A atividade fez parte da VI Semana de Estudos Teatrais, mediante parceria firmada entre o Instituto de Artes da UNESP e o SESC Consolação.

A programação do evento ocupou os espaços das duas instituições, sendo que a referida mesa aconteceu na UNESP em 07 de maio de 2014 e foi composta pelos/as seguintes artistas: Renata Melo (atriz e diretora), Lee Taylor (ator e coordenador do NAC – Núcleo de Artes Cênicas), Pedro Pires (Companhia do Feijão, de São Paulo) e Tiago Munhoz (Grupo Rosa dos Ventos, de Presidente Prudente).

O debate foi estruturado de modo a que cada artista tivesse cerca de 20 minutos para expor suas considerações. Antes disso, propus que fossem feitos apontamentos iniciais a partir da pergunta “O que é dramaturgia”? O objetivo foi trazer um panorama geral sobre dramaturgia e destacar aspectos caros às práticas dos/das artistas ali presentes.

Minha participação aconteceu como mediador. Para elaborar este texto, utilizei as anotações que fiz nos momentos em que os/as artistas

⁷⁵ Fabiano Lodi é diretor teatral. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, suas atividades artísticas contemplam ainda realizações como ator, produtor, professor e orientador de teatro. Mestre em Teatro no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP.

arguíam sobre suas respectivas experiências em relação ao tema proposto. Os registros contemplam, ainda, considerações proferidas pelo público presente e entre os/as integrantes da mesa em torno de alguma questão lançada.

Saliento minha singela experiência em dramaturgia, o que não diminui o interesse que manifesto em descobrir suas potencialidades, sobretudo quando relacionadas a outras esferas das artes da cena. Nesse sentido, não sou um “especialista” na área. Ao longo da mediação, estive atento ao discurso deles/as, o que os constituía, o que era reiterado ou rapidamente comentado. Eis a fonte geradora deste texto.

Conduzi a mediação desta maneira tendo em vista a informação referente à identidade artística que cada um/a dos/as artistas que compuseram a mesa fizeram de si mesmos/as. Nenhum deles se autodeclarou “dramaturgo”, *dramaturg*, “autor”, “escritor” ou quaisquer nomes familiares a estes e pelos quais eventualmente se recorre para designar o/a artista cujo terreno principal de atuação é a dramaturgia.

O que une estes/as artistas sob um interesse comum é a dramaturgia contaminada por outras práticas da cena contemporânea. Assim posto, é preciso dizer que as contribuições deixadas por eles/as diz respeito: menos ao aprofundamento teórico-conceitual da dramaturgia; mais à experiência pessoal por eles/as vivida no âmbito do teatro de grupo e/ou de práticas cênicas colaborativas realizadas no Estado de São Paulo.

Dramaturgia é tecimento

As primeiras reflexões a partir da questão “O que é dramaturgia?” foram feitas por Lee Taylor, que destacou o aspecto individual da dramaturgia, sabido que tradicionalmente costuma-se pensar dramaturgia a partir de um/a autor/a de texto. E propôs uma compreensão ligada à dramaturgia como “aquilo que comunica”. Seguiu a reflexão partindo deste entendimento dizendo que “pode ser aquilo que a cena propõe enquanto comunicação”.

Taylor ressaltou seu interesse por práticas teatrais colaborativas, sendo a dramaturgia um meio pelo qual busca promover uma revisão ligada à atribuição de funções no teatro. O alvo de Taylor situa-se no que é habitualmente atribuído ao ator/à atriz e ao diretor/à diretora teatral. Mencionou que questões sociais são conteúdos proeminentes em suas investigações. Com isso, almeja uma cena teatral cujo princípio seja “me ver no mundo e não como eu vejo o mundo”.

Na sequência, Pedro Pires iniciou sua fala dizendo “tudo é dramaturgia”. E completou: “É a elaboração de um algo a dizer, daquilo de que se tem necessidade de falar a respeito, e para quem”. Rapidamente, complementou o raciocínio: “Dramaturgia é tudo o que comunica. Agora, se vai comunicar, é outra coisa!”.

Pires enfatizou o caráter processual e o aspecto coletivo dos modos de criação da dramaturgia na cena. Fundamentou suas proposições evitando sentenças completamente fechadas. Sempre que alcançava uma definição, trazia um ponto de vista distinto ao formulado, como quando se perguntou: “Como ser objetivo no ‘algo a ser dito’? E de que maneira fazer com que haja pulsão no momento do dizer?”.

As primeiras reflexões de Tiago Munhoz anunciaram claramente uma perspectiva oposta à relação entre dramaturgia e texto. Destacou o trabalho do Grupo Rosa dos Ventos, do qual é integrante e fundador desde 1999, ressaltando o teatro de rua e a intervenção no tecido urbano como características elementares dos processos criativos relacionados à dramaturgia.

Para Munhoz “a roda é a dramaturgia do teatro de rua” e é por meio dela que se promove o que chamou de “reinvenção da ambientação”. Ou, a constituição de uma espacialidade correspondente ao tradicional posicionamento do público de forma circular. Esta formação – a roda – delimita o espaço de atuação dos/as artistas bem como o espaço em que o público se organiza para apreciar o espetáculo. É nessa configuração de espaço cênico, e nem sempre o obedecendo fielmente, que se dá realização do ato teatral, imbricando o espaço-tempo da obra apresentada ao espaço-tempo da vida cotidiana da rua.

A primeira rodada de reflexões foi finalizada com Renata Melo, artista envolvida no que se convencionou chamar de dramaturgia do corpo: “Algo próprio, único daquele artista. É a maneira do artista contar. A fonte é o corpo”. O entendimento conferido por Melo a uma dramaturgia do corpo se alinha e se complementa ao que Greiner escreveu:

[...] para se pensar na dramaturgia do corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (2005, p. 81).

A via pela qual Melo conduziu sua fala esteve vinculada ao despertar das intuições do/a artista no trato com o material criativo. “Quanto de sua vida é elaborado previamente ou é ‘destino’? Talvez possamos pensar que a obra já esteja dentro de você, escondida em algum lugar”. Segundo Melo, são as distintas possibilidades de se investigar a fisicalidade do/a artista o que pode instaurar processos orientados pela ideia de uma dramaturgia do corpo.

Pedro Pires – “Nenhum texto diz exatamente o que queremos dizer”.

A segunda etapa da mesa de debates foi iniciada com a fala de Pedro Pires, que começou a levantar aspectos fundadores da Companhia do Feijão. A maior parte dos integrantes do grupo permanece trabalhando junta há 10 anos – a companhia surgiu em 1998. Com esse dado, nos revelou seu engajamento por uma prática teatral colaborativa.

Inquieto diante do que poderia ser uma conclusão razoável para formar a identidade da Companhia do Feijão nessa fala, Pires ressaltou prontamente que “cada trajetória é única. Então, em que ponto um de nós pode se tornar referência para o outro? Sabemos, por exemplo, que a base de tudo é o trabalho de ator. Isso alimenta a cena?”. Foi partindo deste apontamento que Pires iniciou a explanação sobre dramaturgia de cena, retomando a relação entre dramaturgia e texto, como forma de expandir os domínios de interesse da Companhia do Feijão. Constataram que “nenhum texto diz exatamente o que queremos dizer”.

Diante disso, foram em busca de fontes que os ajudassem a dizer o que desejassem dizer, e que complementassem o que fosse específico da técnica teatral de ator/atriz. Encontraram respaldo em autores da literatura brasileira. E, desde então, esta vem sendo uma área de interesse na qual a Companhia do Feijão se empenha em gerar materiais da dramaturgia de cena.

A combinação de materiais da literatura brasileira e técnicas de ator/atriz culminou em uma predileção por técnicas narrativas, ou especificamente, pelo trabalho de ator-narrador. Exemplificou como se dá essa pesquisa ao compartilhar procedimentos dos quais a Companhia do Feijão lançou mão no processo criativo de *Nonada* (2006). O objetivo era possibilitar que os/as integrantes do grupo vivessem uma realidade específica, durante um período de pesquisa, e que isso fomentasse a criação cênica a partir dos princípios da narração. Esse processo envolvia, segundo Pires, um “distanciamento sem preconceito”, encarado como

condição para que os/as artistas do grupo conhecessem uma realidade *in loco* antes de falar dela. A literatura esteve presente através de personagens e histórias de Machado de Assis, Clarice Lispector e Mário de Andrade.

Questionado pela plateia sobre a organização das frentes de trabalho na Companhia do Feijão, Pires respondeu que “sempre há alguém de fora, que fica responsável pela visão que complementa a criação de quem está dentro. É essa pessoa quem dá o retorno. Quem está dentro se contamina. A pessoa de fora ajuda a fechar algo em experimentação”.

Lee Taylor – “Eu sou ator”.

A abordagem de Lee Taylor foi fundamentada no processo criativo de *Lilith S.A.*. Destaque para a clareza com a qual realizou sua fala, especificando minuciosamente cada etapa de sua experiência. Taylor deu ênfase ao que chamou de “perigo”, posto que estava engajado em “quebrar funções teatrais estanques”. Assim como Pires, Taylor consolidou o trabalho de ator como fundamental ao processo criativo em teatro. “Eu sou ator”, disse entre silêncios. E completou: “nos interessa ver o ator como artista, que acaba se confundindo com outras potencialidades”.

Houve um processo pedagógico anterior à fase de produção da encenação de *Lilith S.A.*. O objetivo dessa etapa foi instrumentalizar tecnicamente os/as artistas participantes, de modo que dispusessem de um vocabulário comum capaz, na fala de Lee, de “estetizar o interesse por uma inquietação”, conferindo-lhe “um tratamento poético-dramatúrgico”.

Invariavelmente, a dramaturgia convocou uma intensa produção de material – não necessariamente textual, mas também – aliada a um recorte temático. Em relação à produção de *material*, a fala de Taylor esteve próxima do que Sarrazac designa como sendo “[...] a materialidade significativa dos diferentes elementos cênicos da representação” (SARRAZAC, 2012, p. 103). O recorte temático era o mito da deusa Lilith e o material surgiu por meio de improvisações conduzidas por Taylor – ocasião em que assumiu a função de *dramaturg*. A quantidade e a diversidade de materiais de cena produzidos resultaram no que Taylor chamou de “dramaturgia Frankstein”. Instaurou-se aí uma dificuldade em lidar com o repertório produzido.

Para ajudá-lo a tomar decisões sobre aquele material, Taylor convidou uma artista (Michelle Ferreira) para colaborar como “dramaturg”. A partir de então, quando o material começou a ser transformado em espetáculo teatral, as funções estanques reencontraram alguns limites dados tradicionalmente, ou ao menos, o trânsito entre potencialidades foi reduzido.

O público que acompanhava a mesa de debates perguntou sobre a recepção dos espectadores à obra criada. Taylor mencionou novamente o “perigo”, ao responder que *Lilith S.A.* provoca reações diferentes, porque os gostos e interesses das pessoas são diferentes. E que isso enaltece o desafio de não comprometer um de seus objetivos que é “atingir um grau mínimo de comunicabilidade”. Retomou o objetivo de “buscar por precisão no tratamento dado à execução das técnicas teatrais” como o principal legado que a ruptura dos limites de funções artísticas vem trazendo para a sua experiência teatral.

Renata Melo – “O texto é a musica que vira movimento”.

Renata Melo é dentista. O exercício profissional fora do âmbito das artes lhe confere liberdade artística e certo nível de independência mediante as exigências de adequação a um mercado, ou a tendências modistas ditadas ocasionalmente. No início da fala, Melo também revelou sua dedicação aos esportes, o que a levou a estudar Educação Física. A dança surgiu tardiamente em sua vida, se comparada à carreira dos/das artistas em geral, que são inseridos no universo dessa arte logo na infância.

À medida que se candidatava aos testes para elencos disponíveis, foi se aproximando de artistas e cultivando um interesse pela questão técnica da dança. Na década de 1980, integrou a Cia. Marzipã. O aprofundamento da investigação técnica que caracterizava o grupo marcou a maneira como Melo vem lidando com a dança desde então.

Ao longo dos anos em que esteve envolvida com a Cia. Marzipã, Melo alimentou um desejo de desenvolver uma linguagem própria ligada à dança. Isso veio a ser concretizado a partir do momento em que cada um dos/das integrantes da companhia começou a trilhar de forma independente suas carreiras.

Melo apontou duas das principais referências ao longo de sua trajetória artística, as quais relaciona com dramaturgia na dança. Uma delas foram algumas “dramaturgias teatrais”, em especial a estruturação de narrativas. O repertório teatral ajudava a alcançar diferentes qualidades corporais e romper vigorosamente certos padrões de estruturas compositivas. Outra referência é a coreógrafa estadunidense Katie Duck, cujo pensamento sobre a prática da dança está alicerçado sob princípios geradores de movimento físico, dentre os quais a manifestação do instinto, a ação movida por um impulso e o despertar da intuição – sendo este último o mais importante elemento da criatividade.

Melo se mostrou claramente orientada pelas ideias de Duck e, juntamente com referências da dramaturgia teatral, especificou sua abordagem para uma dramaturgia do corpo relatando o processo de montagem de *Lampião e Maria Bonita* (1994). “Se consegui sistematizar uma prática de aprendizado e criação foi ao criar este espetáculo”, disse Melo, que experimentou procedimentos similares em *Domésticas* (1998).

Escolhido um tema para investigação, e procurando respostas às suas inquietações “dando ouvidos” à intuição, Melo fez uma viagem de pesquisa para gerar material artístico que pudesse ser aproveitado cenicamente. O resultado alcançado e as medidas tomadas se assemelham às de Taylor: decidiu chamar um dramaturgo para assumir a responsabilidade pelas decisões sobre o material produzido. “Mas, será que um autor vai dar conta de transmitir uma experiência que é minha”?

Incerta sobre a contribuição de um dramaturgo, Melo resolveu escrever um texto. Tempos depois de iniciada a escrita, convidou um dramaturgo teatral (José Rubens Siqueira) para ajudá-la, não sem antes preparar um tratamento textual à sua maneira. Pois para Melo, escrever era uma etapa necessária para fazer emergir uma dramaturgia do corpo. “O texto é a música que vira movimento”.

Esse entendimento, que singulariza seu trabalho, reforça o interesse de Melo em se valer de expedientes desvinculados da fisicalidade cênica, os solicitando oportunamente. Melo criou um hiato entre a pesquisa de campo e a experiência de encenação do material textual, respeitando o tempo de estabelecer uma conversa com ela mesma. Deu pistas de que em seu processo a escrita pode ser a música da intuição.

Tiago Munhoz – “Teatro de rua requer uma atitude de imposição ao cotidiano”.

A fala de Tiago Munhoz foi a de menor duração e a que mais provocou risos no público presente. Isso se deu pelas referências da comicidade que marca o teatro que se empenha em fazer, as quais se manifestaram genuinamente na qualidade de suas expressões: sentenças curtas ditas sem pressa, variação vocal combinada a trejeitos faciais, olhos que fitavam assertivamente os olhos daqueles/as a quem endereçava o que dizia.

O Grupo de Circo e Teatro de Rua Rosa dos Ventos foi fundado por um grupo de estudantes universitários da UNESP de Presidente Prudente. Nenhum deles se considerava artista, mas tinham vontade de fazer teatro.

Se reuniram e decidiram, como disse Munhoz, “fazer um grupo de teatro, mesmo sem saber claramente como era fazer teatro, o que era necessário, essas coisas”. Começaram a experimentar algumas técnicas de palhaço, visto que era uma técnica minimamente dominada por um dos integrantes do grupo na época.

Os procedimentos de experimentação funcionavam da seguinte maneira: todos/as se paramentavam e iam para a rua estabelecer relações com as pessoas. Intervir no cotidiano do espaço urbano passou a ser um treinamento para o grupo. Isso aprimorava as reações imediatas diante de situações inesperadas. Essa era a busca. Munhoz ressaltou que no início dos trabalhos do grupo não havia nenhuma relação ou interesse por textos escritos. Tudo era baseado no que poderia surgir da interferência do palhaço no cotidiano da rua.

Mesmo que não tenha sido uma intenção clara do grupo, Munhoz destacou o quanto essa experiência foi libertadora ao contribuir para desvincular o primado do texto à dramaturgia. A vivência relatada acima determinou os interesses do grupo em produzir peças teatrais que pudessem ser apresentadas na rua, com temáticas ligadas à cultura popular. Impor o palhaço no cotidiano das ruas efetivou uma compreensão de que a roda é a dramaturgia no trabalho do Grupo Rosa dos Ventos.

A investigação sobre como formar uma roda parece não se esgotar. Essa questão permanece viva e em constante processo de descoberta em todas as produções realizadas pelo grupo. Estratégias aprendidas ao longo dos anos de existência do grupo não parecem ser suficientes. O acúmulo de soluções potenciais para formar a roda do teatro de rua os interessa menos do que a integridade de estar no momento presente, sem saber o que vai acontecer. E jogar com isso.

Considerações Finais

Busquei traduzir para a linguagem escrita minha experiência como mediador da mesa de debates. Espero contribuir para aproximá-los/as das reflexões levantadas oralmente e em equivalente nível de qualidade os quais os/as integrantes da mesa lançaram mão em seus relatos. Que esse material seja um instrumento para acurar experiências em dramaturgia de cena, desencadear investidas nesse segmento e preservar a memória daquele encontro.

O formato da atividade aproximou artistas e público, favorecendo a pluralidade de pontos de vista sobre dramaturgia de cena de acordo

com interesses, vontades e inquietações de ambos os lados. O encontro posicionou com relevância o debate sobre práticas teatrais colaborativas e/ou feitas em grupo no Estado de São Paulo.

Registro aqui o agradecimento a toda equipe responsável pela realização da VI Semana de Estudos Teatrais pelo convite que me foi feito. Agradeço também a Pedro Pires, Lee Taylor, Renata Melo e Tiago Munhoz pela oportunidade de estar entre vocês e, agora, escrever sobre suas trajetórias, particularidades, descobertas, erros e tudo o que suas investidas em arte foram capazes de provocar.

Referências bibliográficas:

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.