

Dos encenadores-criadores aos processos colaborativos: a pesquisa teórica na cena contemporânea brasileira

Walquiria Pereira Batista (UFG)*

GT: Teatro Brasileiro

Palavras-chave: pesquisa, encenação, práxis

Resumo: A pesquisa teórica na criação teatral brasileira constitui pedra basilar de nossa tardia modernização. Com efeito, no processo de emancipação artística, vivido pelo teatro brasileiro a partir dos anos 40, grupos teatrais transformaram-se em escola ativa, onde se estudava direção, interpretação, cenografia, literatura, história, indumentária etc. Tal foi o caso d'Os Comediantes, no Rio de Janeiro e do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. Cumpre notar, neste período, a ascensão do encenador, ao instituir uma autoridade crítica, uma palavra científica que traduzisse em cores pertinentes a natureza do teatro e os métodos para criá-lo, principalmente no tocante às técnicas de interpretação. Ademais, era fundada a nossa primeira Escola de Arte Dramática. Nas décadas seguintes, novos grupos de teatro multiplicaram-se pelo país aliando à pesquisa outro ingrediente artístico: a experimentação. Em 1978, a adaptação cênica de Macunaíma, por Antunes Filho, prenuncia novos tempos nos processos e pesquisas teatrais. Nos últimos trinta anos, acompanha nossa cena intensa multiplicidade de tendências, como o teatro-circo, a performance e os processos colaborativos, para citar apenas algumas, engendradas por distintos métodos e abordagens teóricas. Ressalte-se, na contemporaneidade, o importante papel das academias de Artes Cênicas em plasmar um eixo epistemológico para o acontecimento teatral, redimensionando, inclusive, a idéia de teatralidade. Refletir sobre a investigação teórica nos processos criativos da cena contemporânea brasileira é, pois, a proposta do presente estudo. Para tanto, desenvolveremos argumentos embasados em literaturas de relevância e de reverenciada qualidade, pertencentes, sobretudo, à historiografia teatral brasileira.

A presente comunicação tem por objetivo refletir sobre os procedimentos de pesquisa adotados na construção da cena contemporânea brasileira. Cumpre observar que as recentes criações cênicas têm se distanciado, não raro, de uma polaridade entre teoria e prática. Assim, a noção de “práxis do conhecimento artístico” pareceu-nos mais próxima dos ditames criativos contemporâneos. No que respeita à cena brasileira, dada a complexidade de sua manifestação, optamos por realizar um recorte de tendências. Isso posto, serão examinados os modos de pesquisa seguidos em três vertentes teatrais contemporâneas, a saber: a encenação-criação, a performance e os processos colaborativos. Para tanto, estudaremos alguns de seus expoentes.

* Professora substituta da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Professora efetiva do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França.

Como cronômetro referencial do novo teatro brasileiro, convencionaremos a adaptação cênica de *Macunaíma*, por Antunes Filho, comumente considerada pela crítica como o marco zero de nossa contemporaneidade teatral.

Macunaíma, espetáculo de ANTUNES FILHO de 1978, pode ser considerado o marco instaurador da pós-modernidade no Brasil. Associando códigos da intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor, soube preencher o palco nu com signos impactantes, a oferecerem uma nova face ao homem brasileiro, assim como a instauração de um renovado padrão de teatralidade (GUINSBURG et al, 2006, p. 250; grifo dos autores).

Iniciemos, pois, nossa análise pelo grupo do espetáculo-título. David George (1990) incita-nos a investigar sobre *Macunaíma* a partir de seus primeiros passos, fase em que o grupo cria o Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, que viria não apenas a sediar seus ensaios, como também a transformar-se numa usina cênica. Lugar em que Antunes assume papel de pedagogo, comandando estudos, que vão da linguística à física quântica, da psicologia ao zen-budismo. Para isso, o grupo seleciona uma bibliografia, a partir da qual se organizam seminários e deles se extraem apostilas. A aplicação de certas teorias como as “barthianas referentes aos discursos de poder, no caso da encenação de *Romeu e Julieta*, poder-se-ia estender à visão que Antunes Filho projeta em todos os seus espetáculos” (GEORGE, 1990, p. 34). Segundo o ensaísta, a ideologia e o método do grupo aludem ao ideário do Teatro Pobre, proposto pelo encenador Jerzy Grotowski, assim, é que “os recursos humanos substituem os caros recursos tecnológicos” (GEORGE, 1990, p. 39).

Sebastião Milaré (2007) também nos fornece uma exegese detalhada sobre a encenação de Antunes e o seu viés criativo. De acordo com o pesquisador, os procedimentos de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht são fartamente experimentados nos laboratórios dramáticos do CPT. “Nos exercícios apareciam os institutos stanislavkianos sendo testados como instrumentos para a superação do realismo” (MILARÉ, 2007, p. 170). Desse modo, as “teorias de vanguarda” recebem um tratamento dialético por parte do encenador. “Os preceitos brechtianos eram igualmente utilizados por Antunes, mas no que têm de científico e não em seu fundo ideológico marxista” (MILARÉ, 2007, p. 170).

Ademais, a narratividade tem caracterizado parte considerável das escolhas literárias de Antunes, como, por exemplo, o romance de Ariano Suassuna *A Pedra do Reino*. Em 2008, após propor aos seus atores o estudo da Primeira República e da obra *A Vida de Lima Barreto*, de Francisco de Assis Barbosa, o encenador, então, “oficializa” a nova peça. Imediatamente, começam aulas de russo e as leituras se multiplicam: “contos e crônicas de Lima Barreto, obras sobre a Guerra do Paraguai e até livros do pensador francês Michel Foucault” (RAHE, 2009, p. 89). Note-se que Macunaíma é um grupo formado quase sempre por jovens atores, o que contribui para a centralização da pesquisa nas mãos do encenador. Assim, “os jovens desejosos de fazer teatro não têm ‘uma idéia suficientemente clara, seja no plano ideológico, existencial ou estético, para dar [ao trabalho] uma base de continuidade’”. (GEORGE, 1990, p. 36; grifo do autor).

O teatro de autores-atores assinala a performance como linguagem contemporânea. Uma nova geração independente firma-se a partir dos anos 80. Walter Lima Torres (2005)¹ confirma esta vocação em nossos palcos: “eu sinto uma tendência à autonomia do trabalho do ator... Alguém que procure uma gramática para si, um vocabulário ou uma poética” (TORRES, 2005). Tal é o caso de Denise Stoklos, diretora, autora, atriz, mímica e coreógrafa. Seu processo de pesquisa é um trabalho solitário, mas não isolado, como define a performer (STOKLOS s/d)². Na busca de um teatro de “fricção”, Denise pretende tornar qualquer texto atual, atualizante. Segundo a atriz, todo ser humano é capaz de realizar o seu “teatro essencial”, a partir de suas idiossincrasias, posturas, tempos, pausas e tons.

A dramaturgia performática de Stoklos ressoa um desdobramento de propostas, nas palavras de Lúcia Romano (2008): “Denise ecoa Lecoq, que ecoa Decroux, que ecoa Copeau, que se assemelha aos aspectos de Meierhold, que ecoa a *commedia dell’arte*” (ROMANO, 2008, p. 151). O teatro de Denise é também influenciado pela sua formação de socióloga e jornalista, e compromissado, portanto, com a comunidade e a comunicação. Além disso, a performer destaca as condições vitais de seu trabalho: o fato de ser “mulher, sul-americana, mãe, contestadora e de família não-aristocrata” (STOKLOS, s/d)³. Pessoal, mas não

¹ Entrevista concedida para Walquiria Pereira Batista. 1 fita cassete (55 min.) 3 ¼ pps, mono.

² Entrevista concedida para o *Programa Roda Viva*, exibido pela TV Cultura. 1 fita cassete (90 min.) VHS.

³ Ibid.

personalista, seus trabalhos “nunca são auto-referentes, autobiográficos, pessoais” (STOKLOS, s/d)⁴.

Por fim, cumpre-nos examinar um terceiro feixe teatral contemporâneo, calcado na horizontalidade das relações criativas: o processo colaborativo. Neste, a partir da escolha de um tema, o grupo propõe um material de estudo, que deve ser acessível a todos os membros. Pesquisam-se leituras, imagens, sons, figurinos e adereços, num exercício de complementaridade. *A priori*, não existe o texto dramático, mas sim um roteiro, construído a partir de um diálogo artístico. Somente então, convida-se um dramaturgo.

Após esse período investigativo, idéias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes (GUINSBURG et al, 2006, p. 250).

O Teatro da Vertigem, criado por Antônio Araújo, mergulhou nessa proposta desde sua estréia, no início dos anos 90. Segundo o encenador, esse jeito de trabalhar nasce “de uma experiência coletiva, grupal, com um ator-dramaturgo, um ator-encenador, um ator que vai trazendo propostas, com a presença de um dramaturgo que é convidado” (ARAÚJO, 2004, p. 96). O Grupo Galpão, por sua vez, também se norteia pelo coletivismo de funções. Em 2002, quando o grupo completou 20 anos, asseverava Chico Pelúcio, um de seus pioneiros: “o Galpão é uma formação homogênea e coletiva. Mesmo trabalhando com propostas diferentes, com diretores diferentes, a experiência acumulada de cada ator e a coletiva vai passando” (PELÚCIO, 2002, p. 128). Em recente reportagem publicada pela *Revista Bravo*, a trupe mineira afirma que “sempre se orgulhou de ser um grupo de atores, sem um grande encenador à frente” (SANTOS, 2009, p. 86).

A partir das tendências aqui examinadas, percebemos um constante imbricar entre o pensar e o fazer na configuração da cena brasileira. Detectamos, através de três diferentes ângulos, a teorização como atividade viva no discurso cênico mais recente. Nesta

⁴ Ibid.

condição pulsante, a teoria estimula a criatividade, sugerindo-lhe *insights*, estratégias e soluções, ao passo que a prática instiga novas questões a serem elucubradas. Eis a prática de pensar a prática e a teoria no frescor do exercício. É precisamente essa relação de complementaridade, essa parceria entre esses os dois modos de atuação, a seara sob a qual se assenta a práxis contemporânea.

Referências

ARAÚJO, Antônio. Teatro da Vertigem e o radical Brasil. *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*. Entrevistadores: Antonio Guedes, Fátima Saadi e Silvana Garcia. Julho a dezembro, 2004. p. 78-121.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de, (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELÚCIO, Chico. Chico Pelúcio: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro. *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*. Entrevistadores: Antonio Guedes e Fátima Saadi. Abril a junho, 2002. p. 98-131.

RAHE, Nina. A criação sem fim de Antunes Filho. *Revista Bravo*. Fevereiro, 2009. p. 86-93.

ROMANO, Lúcia. Grupos e criadores no Brasil. In: _____. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Valmir. A Vitória dos Virtuoses. *Revista Bravo*. Julho, 2009. p. 86-91.

STOKLOS, Denise. *Programa Roda Viva*. São Paulo: VídeoCultura, s/d. 1 fita cassete (90 min.) VHS.

TORRES, Walter L. Walter L. Torres: depoimento [nov. 2005]. Entrevistadora: Walquiria Pereira Batista. Goiânia, 2005. 1 fita cassete (55 min.) 3 ³/₄ pps, mono.