

Teatralidades do real presentificadas na cena e no mercado, por Evill Rebouças e Edu Silva³⁷

Resumo: Reflexões sobre teatralidades do real, tendo como objeto de estudo as experiências da Cia. Arthúmus de Teatro. Aborda implicações poéticas decorrentes do vínculo entre grupo teatral e território investigado, bem como a contrapartida social como ferramenta de mercado e dispositivo de controle estético.

Palavras-chave: teatralidades do real, espaço não convencional, contrapartida social.

Abstract: Reflections on the real theatrics, having as object of study the experiences of Cia. Arthúmus Theatre. Discusses poetic implications of the link between theater group and territory investigated, as well as the social counterpart as marketing tool and aesthetic control device.

Keywords: the real theatrics, unconventional space, social counterpart.



Foto de Eduardo Raimondi. Em cena Leonardo Mussi, Daniel Ortega e Bruno Feldman.

³⁷ Evill Rebouças e Edu Silva são integrantes da Cia. Arthúmus de Teatro e se conheceram em uma metalúrgica, num período em que se iniciaram no teatro. Rebouças é ator, dramaturgo e diretor, graduado e mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Silva é ator, diretor e fundador da Cia. PicNic - Núcleo II. Graduado e pós-graduado em Artes Cênicas pela Fainc - Faculdades Integradas Coração de Jesus e, atualmente, mestrando no Instituto de Artes da UNESP.

Imbricações da arte nos territórios reais

Em boa parte das leis ou de editais públicos e privados que concedem subsídios financeiros à arte, geralmente consta parágrafo referente à contrapartida social. Para se enquadrar nesse requisito, muitos são os artistas e coletivos que elaboram seus projetos privilegiando algum vínculo com determinado território social, geralmente, em comunidades distantes centro da cidade.

Inegável que o vínculo de relação com determinado território social tem gerado inúmeras produções artísticas de valor inegável. Na cidade de São Paulo tem se tornado cada vez mais habitual ver grupos de teatro criarem espetáculos a partir de investigações realizadas em campo. São coletivos que pesquisam determinadas geografias sociais para fundamentar seus discursos e, por consequência, apresentam peculiaridades poéticas e políticas. Todavia, podemos observar distintos modos de inserção: aqueles que investigam as realidades do tecido social e apresentam os resultados estéticos em qualquer território e aqueles que, além de investigar o tecido social, produzem experiências estéticas para o território investigado, fixando inclusive suas sedes nesses locais.

Como se dão esses vínculos entre coletivo teatral e território investigado? Quais as implicações estéticas decorrentes dessas relações? Quais os benefícios e os aprisionamentos estéticos gerados em função de escolhas territoriais como determinantes de diálogo entre espetáculo e espectador? Até que ponto a contrapartida social se torna fonte de mercado e dispositivo de controle estético?

Para lançar luz a essas questões, utilizaremos as experiências da Cia. Artehúmus de Teatro, coletivo que já foi contemplado com diversos subsídios públicos - dentre eles, o Programa VAI de Iniciativas Culturais e três edições da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - e que, desde 2004, realiza seus espetáculos a partir de investigações em campo, tendo o espaço não convencional como palco para suas produções.

Libertações e aprisionamentos estéticos I

A primeira experiência da Artehúmus em trazer realidades do tecido social para a cena se deu com o espetáculo *Evangelho para lei-gos*, em 2004. Havia um *canovaccio* em que elegemos discutir a morte social; no entanto, para que pudéssemos encontrar subsídios concretos sobre o tema decidimos trabalhar durante quatro meses com os moradores do Abrigo Municipal Zacki Narchi - uma espécie de minúsculas casas improvisadas

que abrigavam numerosas famílias, na Zona Norte da cidade de São Paulo.

O primeiro dilema posto aos integrantes da Arthúmus se deu justamente em como transpor para a ficção uma realidade tão concreta e brutal: inexistência de saneamento básico, fome, violência doméstica, viciados, prostituição infantil administrada pelos próprios pais das crianças etc.

Somente transpor para a cena a realidade encontrada era pouco enquanto ambição estética, pois não queríamos trabalhar com efeitos ilusionistas e tão pouco causar identificação e comoção a quem assistisse ao espetáculo. Ali, por exemplo, presenciávamos a polícia sobre cavalos perseguindo meliantes e atropelando uma criança com dificuldades motoras e mentais: rosto e corpo caídos à beira de esgoto; inúmeras mulheres que sofriam violência doméstica, dentre elas, uma que tinha marcas de ferro de passar roupas no corpo, outra que guardava alimentos e documentos na vizinha ao lado para não ser roubada pelo marido; pais que obrigavam suas filhas a se prostituir ao lado de um *shopping center*. E um dado comum: a maioria dos moradores não tinha documentos, mas tinha, necessariamente, extintores, uma vez que não era a primeira vez que perdiam tudo em função de incêndios em seus barracos.

Por termos presenciado experiências tão reais e perturbadoras, boa parte do material improvisado tendia a radiografar o que fora encontrado em campo. Como então ir além do caráter arqueológico enquanto criadores? Depois de inúmeras discussões e tentativas, com mais erros do que acertos, chegamos a alguns apontamentos, dentre eles, recriar situações do território investigado e pesquisar expedientes poéticos que propiciassem ao espectador realizar ajustes e afastamentos: estrutura fragmentada; figuras multifacetadas e sem trajetória linear; alusões bíblicas por meio de nomes e falas para gerar tensões entre realidade e ficção.



Foto de Eduardo Raimondi. Em cena Solange Moreno e Roberta Ninin.

Magias do acaso que atravessam a ficção

O espaço da representação é outra fonte de discurso nas encenações da Artehúmus, isso porque a carga semântica de determinados territórios se ajusta ou tenciona os temas abordados. *Evangelho para lei-gos* foi apresentado no banheiro público, abaixo do Viaduto do Chá; *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* (2007) estreou no prédio abandonado da CaDopo - Casa do Politécnico, no Bom Retiro; *OHamlet - do estado de homens e de bichos* (2010) melhor se ajustou às áreas externas e internas da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Desses lugares pode emergir uma *imagem inicial* - expressão utilizada por Gaston Bachelard para identificar elementos sígnicos de determinadas paisagens - e que, ao ser inserida em uma encenação, pode gerar múltiplas leituras.

Tão potente quanto a carga semântica desses locais, temos também o modo como o espetáculo se deixa atravessar pelas circunstâncias do real. Numa das apresentações de *Amada...*, no Teatro Oficina, uma chuva torrencial se inicia e escorre para dentro do teatro quando Maria clama por água, após tomar uma garrafa de coca-cola e não matar a sua sede.

Diante do acaso do real, os atores modificam completamente o tempo, as falas e o trajeto da cena: o ruído constante dos trovões é mais forte do que suas vozes; a imagem das goteiras é infinitamente mais mágica do que a própria cena da ficção. Restava-lhes então caminhar até as goteiras, brincar com a chuva, calar-se e interagir com o que se presentificava.

Fato semelhante se dá em *OHamlet*. Apresentávamos a peça em espaços que ladeavam a área de embarque e desembarque de uma estação de trem, em Pindamonhangaba. Fomos avisados pelos contratantes de que o local escolhido não seria adequado, pois ali passavam vagões cargueiros em horários indefinidos. Depois de muitas conversas os contratantes permitiram a utilização do espaço, porém, sem entender a nossa escolha. Durante as longas horas de ensaio para adequação das cenas aos espaços, nenhum trem passou; no entanto, quando Ofélia, no único momento em que fala na peça, termina de se despedir e caminhar para a morte, o cargueiro passa. Foram quase cinco minutos, ininterruptos, presenciando o ruído da locomotiva. Via-se apenas o trem passar, respeitando aquela situação do real e, hora ou outra, Ofélia tentando partir no trem que passava.

Libertações e aprisionamentos estéticos II

Até o presente momento apresentamos expedientes e resoluções que esclarecem as tantas potências das teatralidades do real. Retomemos a outra parte dos problemas enunciados. Quais os benefícios e os aprisionamentos estéticos gerados em função de escolhas territoriais como determinantes de diálogo entre espetáculo e espectador? Até que ponto a contrapartida social se torna fonte de mercado e dispositivo de controle estético?

Nas andanças da Artehúmus - as quais geralmente acontecem quando apresentamos rascunhos de cenas para grupos teatrais a fim de colher impressões³⁸ - nos são lançadas questões que estão vinculadas aos problemas enunciados. Metodologicamente, comentamos o assunto que estamos abordando, bem como as pesquisas realizadas em campo e, em alguns casos, antes mesmo de nossos parceiros apreciarem os conteúdos das cenas vistas, a preocupação maior é saber onde e para quem será apresentado o espetáculo.

Em nosso atual processo de criação - *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* -, investigamos relações de isolamento e aproximação em diferentes tipos de condomínios (CDHU's, Albergues e condomínios de luxo) e, boa parte das apreciações apontava que as personagens mostradas não abrangiam ou representavam com fidelidade todas as classes sociais investigadas. Além dessa questão, o alvo principal era colocar em discussão até que ponto a linguagem das cenas iria dialogar com o espectador do território investigado.

Valiosa contribuição de nossos parceiros teatrais, pois passamos a dedicar tempo maior para discutir nossas ações enquanto estetas - principalmente porque na Artehúmus, trabalhamos com expedientes que fogem aos padrões de *comunicação fechada*³⁹. Por outras palavras: a não fábula (ou a fábula que será construída pelo espectador); a não personagem (ou a figura, ou somente o *performer*, ou ainda a não delimitação entre figura e *performer*) - elementos que são lançados para colocar o espectador em suspensão e em movimento diante da obra.

Se tais estruturas poéticas correspondem aos nossos propósitos políticos e ideológicos, por que excluí-las em detrimento das classes

³⁸ Desde 2004 o grupo realiza, regularmente em todos os seus trabalhos, encontros com grupos teatrais das mais diversas linguagens, por meio das Mostras de Processos de Criação.

³⁹ Sobre o assunto, ler reflexões de Umberto Eco, apontado na bibliografia.

socioeconômicas que irão assistir ao espetáculo? Saíamos do teatro e vamos para as artes plásticas: um sujeito “não iniciado” nas artes terá que ver sempre ou primeiramente pintores miméticos, antes de apreciar obras abstratas? Jamais Picasso?

Sobre esse embate, identificamos em nossas conversas o que denominamos de mercado da contrapartida social ou estéticas que melhor dialogam com classes menos favorecidas. Nada contra descentralizar produções artísticas para regiões periféricas, até porque investigamos a agregação de valores semânticos da cidade ao espetáculo e, como bem observa Anne Ubersfeld, nesse tipo de experiência “o espaço da representação é dependente do lugar onde ele se encontra”. Porém, escolher poéticas que supostamente garantirão maior comunicação com determinada classe social é adequar-se ao mercado da contrapartida social e, essencialmente, subjugar e antever a capacidade do espectador.

O que então nos diferencia de uma produção comercial que também realiza seu produto artístico pensando na comunicação com determinada classe social? Debruçados sobre o nosso próprio percurso, detectamos diferenças. Essencialmente, porque no trabalho em grupo podemos elaborar criações em que todos participam da realização do espetáculo; logo se abre espaço e tempo diferenciados para tratar de vontades e desejos poéticos e políticos que o coletivo julga importante discutir com a sociedade. Assim, diferentemente de determinado segmento teatral, o mercado pode surgir como consequência e não como meta principal para grande parte dos coletivos paulistas; daí a importância de subsídios para a realização de seus espetáculos.

Ainda que existam essas e tantas outras diferenças de modos de produção, se faz urgente reavaliarmos as adequações ao mercado dos editais. A *performance*, por exemplo, não é linguagem adequada ao “entendimento” da periferia? O problema apresentado não é tão simples, já que é inerente à arte a relação entre obra e espectador; logo não podemos descartar a comunicação. Mas, se proponentes e comissões julgadoras, respectivamente, elaboram e avaliam projetos tendo como foco corresponder aos supostos padrões da contrapartida social, a pluralidade estética tende a se esvaziar.

Fundamental distinguir nessa tendência mercadológica a trajetória de coletivos que se inserem em geografias periféricas sem cercear suas poéticas ou se isentar de vínculos com os territórios investigados. Na Artehúmus, esse embate esteve presente em *Evangelho para lei-*

gos, pois apresentar o espetáculo onde foi realizada a pesquisa traria resultados estéticos que não comungavam com nossos propósitos. Por outras palavras: a carga semântica do abrigo municipal Zacki Narchi gerava estados de identificação, ainda que utilizássemos expedientes de distanciamento. Resolvemos então transferir o espetáculo para lugar prenhe de outros significados - o banheiro público -, mas, aqueles que foram objetos da pesquisa ficariam privados de ver a peça que agora seria apresentada na região central da cidade. A solução para esse impasse foi encontrar estratégias que não dissolvessem o vínculo entre grupo e comunidade, entre elas, facilitar acesso ao espetáculo e realizar atividades artísticas durante e depois da estreia.

À luz do exposto, e longe de encontrar respostas absolutas e certeiras para os problemas apresentados, entendemos ser necessário fomentar debates e ações sobre a relação arte e sociedade, principalmente, quando a contrapartida social e outras tantas tendências mercadológicas se tornam moedas superiores às escolhas estéticas.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, S/D.

ECO, Umberto. *Obra aberta - formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*, 9ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: EdUnesp, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama - escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. e coord. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.