

O Caminho do Feijão: expedientes e procedimentos da criação da dramaturgia da cena, por Pedro Pires⁷⁸.

Resumo: O texto discorre sobre expedientes e procedimentos que nortearam o trabalho criativo do grupo – Companhia do Feijão de São Paulo – ao longo de seus 16 anos de existência. Que determinaram sua trajetória artística e que concomitantemente a constituíram como um grupo de pesquisa e criação teatral.

Palavras-chave: Companhia do Feijão, teatro de grupo, teatro épico-dialético, linguagem narrativa, dramaturgia em processo.

Abstract: The paper is about arrangements and procedures that guided the creative work of the group – Companhia do Feijão of São Paulo - over its 16 years of existence. That determined his artistic career and the concomitantly formed as a group of research and theatrical creation.

Keywords: Companhia do Feijão, theater group, epic - dialectical theater, narrative language, drama in the process.



Foto de Bob Sousa. Cia. do Feijão. Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda e Vera Lamy em *Enxurro*.

⁷⁸ Diretor e dramaturgo do Grupo Companhia do Feijão desde o seu início em 1997. Formado pela Ecole International de Théâtre Jacques Lecoq (Paris - 1993/95). Graduado em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas (São Paulo - 1985/90). Atualmente, é professor de Interpretação do Teatro-escola Célia Helena.

A companhia do Feijão formou-se no final de 1997 e de lá para cá foram criados onze espetáculos. Utilizarei este texto para discorrer sobre expedientes e procedimentos que têm norteado o nosso trabalho criativo, que determinaram nossa trajetória artística ao longo desse tempo e que concomitantemente nos constituíram como um grupo de pesquisa e criação teatral.

Mas antes de entrar em expedientes e procedimentos acho que seria interessante discorrer um pouco sobre as premissas de nosso trabalho. O que moveu e direcionou nossas ações artísticas iniciais e que hoje nos servem de parâmetro e princípios que norteiam nosso trabalho.

Os Impulsos iniciais – princípios

O primeiro princípio, que surgiu antes mesmo da constituição da Companhia do Feijão, foi o da busca por um trabalho coletivo - de grupo.

Essa busca pelo trabalho de grupo tem a ver com minha experiência pessoal. Iniciei minha trajetória teatral num grupo de teatro estudantil e amador (nos anos de 1980). Foi aí que dei meus primeiros passos, que me encontrei no teatro e com uma forma de fazê-lo – a resultante de um processo coletivo composto por pessoas que buscavam se expressar e que compartilhavam todas as etapas da criação e da produção teatral de uma maneira artesanal e amadora (no bom sentido do termo - daquele que faz por amor).

Essa busca, que amadureceu com o tempo, adquiriu outros sentidos para além do primeiro impulso expressivo jovem e passou também a ter uma característica política. Ou seja, a busca por uma outra maneira de se relacionar no e com um trabalho e que se contrapusesse ao modo hegemônico do poder hierarquizado, qual seja: o do que manda e do que é mandado. Ou se se preferir, o do patrão e do empregado, do rei e do súdito, do senhor e do vassalo.

As necessidades artísticas

Discorrerei agora sobre os outros princípios que foram se estabelecendo ao longo da nossa existência enquanto Grupo e que formam uma base para o pensamento e um norteador das ações criativas do Feijão. Esses princípios resultam das necessidades expressivas dos artistas que compunham e compõe o grupo, por isso é desta forma que os caracterizo como necessidades.

- 1) A necessidade de falar/criar a partir da nossa vida presente sobre a realidade que nos cerca e sobre o que nos incomoda hoje

enquanto brasileiros indivíduos (singular) e cidadãos (no plural, no coletivo da sociedade).

2) A necessidade de estabelecer um diálogo “histórico” com brasileiros de outros tempos que dedicaram suas forças a uma tarefa semelhante à nossa, e que chegaram até nós através de suas obras (de ficção ou teóricas).

3) A necessidade de, interseccionando o passado com presente, pensar sobre o que, ou como seria um futuro melhor e diferente do que o nos é dado.

4) A necessidade de partilhar esse falar/criar com ou outros brasileiros através de nossas criações, na tentativa de que este encontro possa iluminar um sentido para a nossa existência – individual e coletiva.

É preciso ressaltar, neste momento do texto, que esses princípios não foram criados a priori como um programa a ser seguido. Hoje, com a distância de 16 anos do início dessa trajetória, é possível descrevê-los, pois ao longo deste tempo as necessidades artísticas puderam, em contato com a prática, gerar seus resultados e hoje se fixam conceitualmente como consequência do nosso processo “histórico” prático, do nosso fazer artístico.

Aqui inicio a abordagem do tema central do artigo “expedientes e procedimentos” e transformo a maneira de escrever este texto. Passo a tratá-lo mais como uma narrativa, pois acho que esta forma – uma história sendo contada - pode aproximar o leitor da experiência vivida por mim e por meus companheiros do Feijão.

A importância da relação prática, do empirismo nos procedimentos criativos do Feijão com os objetos (formas e conteúdos) a serem trabalhados e o teatro a ser construído.

O espetáculo para nós do Feijão se constrói principalmente a partir do trabalho prático (diário) dos artistas que perseguem suas necessidades de expressão (o que inclui os estudos teóricos).

Os dois primeiros espetáculos se chamam *O Julgamento do filhote de elefante* (1998) e *Movido a Feijão* (1997/98) e surgiram da vontade de artistas em fazer uma pesquisa cênica sobre o trabalho do ator, sobre as “realidades brasileiras”, e encontraram no gênero burlesco um meio de expressão, uma linguagem cênica a ser explorada.

Em *Movido a Feijão* – espetáculo que tinha como tema as histórias de vida dos carroceiros catadores de papelão da cidade – os atores e

criadores se encontraram, definiram um tema, uma linguagem, saíram às pesquisas de campo (observação de uma realidade) e em sala fizeram experiências cênicas a partir do que viram e ouviram e também a partir de ideias inspiradas pelo “não sei o que (que nos acompanha)”. A partir disso compartilhavam o vivenciado e propunham ideias de cenas ou improvisações para seus companheiros. O que funcionava ficava e o que não funcionava ou jogava-se fora, ou então se tentava de novo. Então, dessa maneira, se criou o *Movido a Feijão*. Os espetáculos que seguiram mantiveram este procedimento (que nos dias de hoje se tornou “clássico”).

O *Ó da viagem* (1999) foi feito com o mesmo método básico anterior, mas a ele foram incorporados outras matérias, outros expedientes e procedimentos. O *Ó* surgiu de uma viagem de trabalho. Viajamos para o NE para apresentar o *Movido a Feijão* e coincidentemente fomos parar na mesma região por onde passou Mário de Andrade em 1929. Daí veio a ideia para um novo espetáculo, sobrepor estas duas experiências dadas em tempos diferentes e deixadas registradas pelo Mário de Andrade em seu livro *O turista aprendiz*. Influenciados pelo texto *O narrador*, de Walter Benjamin – onde ele fala sobre o narrador como aquele que viu e viveu uma experiência e que por isso pode transmiti-la àqueles que o ouvem recontar suas histórias – passamos a buscar o caminho da narrativa, do ator narrador, como base do trabalho para a criação da cena. Mas não deixamos de lado a outra forma, o burlesco do *Movido* e do *Julgamento* e ainda começamos a incluir o lírico, inspirados pela poesia do texto de Mário, a música, inspirados pelo seu trabalho com a cultura popular (a preservação das manifestações populares) e os textos reflexivos sobre o Brasil e os brasileiros (presentes na obra de Mário de Andrade e de outros pensadores como Sérgio Buarque de Holanda). Este último aspecto era o mais delicado a ser lido na prática da construção do espetáculo. A questão era de como tratar com conceitos “teóricos” dentro de uma encenação e não uma palestra ou colóquio. O bom, ou uma das saídas encontradas, foi justamente na presença do viajante – figura central da montagem – que durante sua viagem tinha lá seus momentos de reflexão sobre o que via e intuía e dividia esse momento com os espectadores – o narrador e o espectador interagindo através da história que era contada.

Enfim, resolvemos que recontaríamos nosso *Ó da viagem* para os daqui de São Paulo, misturando um pouco daquilo tudo que falei acima com as histórias que ouvimos e vimos na viagem, e outro tanto que... inventamos.

A partir desta experiência, da criação do *Ó*, a pretensão de que a coisa se tornasse mais séria foi se concretizando. A escolha de um tema a partir de nossos questionamentos presentes, a pesquisa de campo, os escritos do Mário e de outros autores (histórias e reflexões acerca da arte e do Brasil) e a “brincadeira” de se sobrepor várias linguagens teatrais e literárias tendo como base a estrutura narrativa, passou a fazer parte dos nossos procedimentos para a criação do que poderia se chamar “A dramaturgia da cena do Feijão”. E isso passou definitivamente a ocupar um lugar grande em nossas vidas – artísticas e cotidianas.

Em *Antigo 1850* (2000/01) voltamos a repetir os procedimentos e expedientes anteriores e acrescentamos outros. Entramos em outro tema: A Escravidão no Brasil – seu caráter formador de comportamentos individuais e sociais que a nosso ver (e também de outros pensadores do Brasil) continuaram a nortear as relações entre indivíduos e na sociedade mesmo depois de sua extinção (a herança do passado se estendendo ao presente).

Passamos também a explorar novas possibilidades na *performance*, na linguagem do ator narrador. Se em *O ó da viagem* ele era mais “clássico”, no *Antigo* buscou-se aproximações entre a forma narrativa e a dramática. Esses fluxos se sobrepondo e se fundindo, com menos cortes.

Essa experiência de linguagem continuou seu aprofundamento em *Mire veja* (2002/03), que chegou até a ser descrita por uma espectadora como uma experiência de fusão dos gêneros épico e lírico.

Mas *Mire veja* fez com que nos encontrássemos (e explorássemos) com a narrativa fragmentada e como(?) um mar de histórias e personagens pudesse encontrar um fluxo “romanesco”. O fomentador dessa questão foi o livro de Luis Ruffato: *Eles eram muitos cavalos* que ao mesmo tempo pode ser lido como um livro de contos ou como um romance sobre as múltiplas histórias que se passam em um dia na cidade de São Paulo. A questão era: como poderíamos colocar diversas histórias diferentes num mesmo fluxo narrativo contínuo. Uma das saídas encontradas foi o conceito da espinha dorsal, de uma história nem mais nem menos importante que as outras, mas que garante um ir e vir que liga o espectador ao todo. A saída foi a figura do motorista que transformava a sala de espetáculo num táxi e conduzia os espectadores pela cidade e que passava pelos vários lugares onde outras vidas estavam sendo vividas.

O Motorista de Táxi de *Mire veja* também abriu uma nova perspectiva de exploração cênico-temática, o do mundo interior, da memória, pois na

evolução de sua conversa cotidiana ele ia pensando sobre a sua vida, sua família e de onde veio - a narrativa do mundo interno dos pensamentos das personagens.

Isso nos levou ao *Nonada* (2004/06), ao tema da pesquisa seguinte do Grupo – “A alma brasileira através de suas personagens”. Nela fomos pesquisar em personagens de vários autores de tempos diferentes suas “narrativas” interiores e buscar nas possibilidades de intersecções entre elas um fluxo narrativo que propusesse uma possibilidade de síntese para alma brasileira, ou melhor, as almas a partir da premissa da sociedade de classes, inspirados pela frase de Machado de Assis: “É pra baixo que a pancada desce”. Entramos também na exploração de um outro campo estético de possibilidade de desenvolvimento da narrativa grotesca, bufonesca.

Da irreverência, e da insensibilidade do narrador principal de *Nonada*, o Sr. Leal, inspirado no narrador cínico e descrente de *Brás Cubas* de Machado de Assis, enveredamos, ou ainda, deixamos de lado o narrador mais positivo (que observa a realidade e reflete sobre ela, mas está sempre em busca de uma saída, ou ainda, divide sua indignação com seu espectador). E esse outro narrador passou a agir/narrar pelo oposto – o da impossibilidade – abandonou a utopia e tronou-se um ser *desutópico*. Essa tendência é deixada um pouco de lado no espetáculo seguinte, o *Pálido colosso* e retomada com força em *Veleidades tropicaes*.

Fiz um salto talvez grande nesta narrativa. Então retomo o espetáculo seguinte ao *Nonada*, *Pálido colosso* (2006/07), para discorrer sobre outros procedimentos que ele desenvolveu. Em *Mire veja* chegamos ao tema das memórias, em *Nonada* o desenvolvemos; agora em *Pálido colosso* passamos a nos colocar de maneira mais pessoal, tendo as nossas memórias como base da construção das cenas e da dramaturgia (as memórias dos atores construiriam os narradores do espetáculo).

Pálido colosso se concretizou cenicamente como um cabaré, onde os atores, através de seus números de variedades, fariam o reconto da história do Brasil desde a instauração da ditadura, passando pela restauração da democracia até o presente daquele momento da criação. Sobreposta a questão histórica estava a pessoal: Onde eu estava em cada um destes momentos e como eu via e vivia cada um deles? *Pálido* investiu fundo nas variedades de formas cênicas (possibilitado pela estrutura do cabaré). E isso foi resultado também de uma reflexão sobre como a indústria cultural, que se agigantou nesse período, se apropriou

de iniciativas criativas diversas para reforçar o conceito do fim da história pregado pelos neoliberais e afirmar a sua ideologia.

Em *Veleidades tropicais* (2008/09) o grotesco e a narrativa bufonesca, que tem seu germe em *Nonada*, tornam-se o eixo central da pesquisa cênica – para a criação da dramaturgia da cena. Um fato histórico marca a montagem. O fechamento de um ciclo de boas expectativas brasileiras determinam o caráter grotesco e bufonesco de *Veleidades* (o PT no poder e a manutenção de estruturas antigas, de alianças arcaicas como, por exemplo, Lula-Sarney - um binômio mais que contraditório - reafirma o conceito da *modernização conservadora* como base do desenvolvimento da sociedade brasileira). Terra arrasada, Macbeth, o futuro que avança para trás e o textos de Machado de Assis *A teoria do medalhão* (conto) e *Esaú e Jacó* (romance) são imagens e obras que dão uma noção de por onde andamos, claro que de maneira irreverente – “à la” Oswald de Andrade, como disse uma crítica à época.

Dando outro salto e para terminar a narrativa, chego em *Armadilhas brasileiras* (2011/13), que traz para a cena o conflito entre formas e conteúdos que foram explorados pelo grupo ao longo de sua existência. E o ator narrador é o centro desse conflito. A pergunta sobre de que maneira podemos chegar ao espectador, fazer com que ele compartilhe conosco das questões que nos mobilizam, ou imobilizam no nosso presente e de como será que podemos pensar um futuro para além do horizonte que nos é apresentado pela realidade, permeou nosso processo criativo, encaminhou-nos por obras diferentes de um mesmo autor – Mário de Andrade, em *Café* e *O banquete* – e jogou o narrador dentro de um conflito dramático. Esse conflito ao longo da criação evoluiu e se concretizou numa questão fundamental do espetáculo: qual seria a função do artista face à sua sociedade?

Então temos em *Armadilhas* um conflito escancarado. Um conflito que surgiu no nosso próprio processo de criação entre os artistas do Feijão. De um lado o narrador “positivo” que entoava uma história revolucionária. Do outro o narrador “negativo”, bufão-grotesco, que não vê saída no momento e questiona os princípios positivos de seu antagonista. No meio um terceiro “tipo” de narrador, que daria um possível voto de Minerva, mas que visceralmente e terminalmente hora pende para um lado hora para o outro. Com uma forte influência nos claros e escuros expressionistas (inspirado pelo poema *A meditação sobre o Tietê* de Mário de Andrade), este terceiro narrador, um tipo ainda não explorado por nós, acaba não se conformando

com as possibilidades expressas pelos lados anteriores e, não vendo saída para o impasse, segue sozinho na sua busca angustiada.

Como pudemos ver, o *Armadilhas* coloca os narradores no centro do conflito. Coloca-os em uma situação dramática (nos dois sentidos do termo), mas mantém a forma épica da narrativa em primeiro plano e a dramática como seu subproduto.

Este impasse entre as formas narrativas foi o último passo dado pelo Feijão. Um impasse construtivo sobre quais serão os próximos passos a serem dados. Como poderemos manter o vigor de nossas criações neste momento presente, dirigida aos homens presentes (nossos espectadores) é a pergunta e a questão que sempre tem nos acompanhado, possibilitando as nossas renovações e reafirmando os nossos princípios criativos.

“Finalmentes”

Voltando à forma inicial do texto, arrisco aqui os princípios estéticos que nortearam e norteiam o trabalho do Feijão. São eles:

- . A busca por uma maneira de expressão épica.
- . A importância do gênero dramático dentro da estrutura épica.
- . A importância da mescla de estilos para falar de maneira diferente sobre coisas diferentes. E ao enfatizar o “sotaque da cena”, sublinhar o partido que estamos tomando – por exemplo, do que deve ser levado a sério e o que deve ser satirizado.
- . A desimportância de qualquer tipo de opção artística que se afirme como busca da forma pela forma.

Dessa maneira, termino este texto, esta narrativa, esperando ter podido contribuir, com a minha experiência, para com a de vocês, leitores. E me aproprio de um trecho de Mário de Andrade editado para o espetáculo *Ó da viagem*:

Por enquanto foi isso que eu vi. O resto não se conta, são carinhos de amizade, gente suavíssima que me quer bem. De mais dizer que o Brasil é uma gostosura viver. Vai mal? Acho que vai... acho que vai e sofro. Se eu tivesse que escolher uma pátria?... (decerto não escolhia o Brasil não, eu homem sem pátria graças a deus) Tenho vergonha de ser brasileiro... Mas nunca negarei este meu país. O Brasil é feio... mas gostoso!