



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE-ICA
TEATRO-LICENCIATURA

LUCAS MATOS TEÓFILO

ROTAS DE FUGA: PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO A PARTIR DE
“OS SALTIMBANCOS” DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

FORTALEZA
2021

LUCAS MATOS TEÓFILO

ROTAS DE FUGA: PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO A PARTIR DE
“OS SALTIMBANCOS” DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao programa de Graduação em Teatro-Licenciatura Da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Teatro-Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- T29r Teófilo, Lucas Matos.
Rotas de fuga : Práticas de encenação a partir de "Os saltimbancos" de Chico Buarque de Holanda /
Lucas Matos Teófilo. – 2021.
37 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e
Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes.
1. Teatro. 2. Encenação. 3. Dramaturgia. 4. Teatro filmado . 5. Pandemia. I. Título.

CDD 792

ROTAS DE FUGA: PRÁTICAS DE ENCENAÇÃO A PARTIR DE
“OS SALTIMBANCOS” DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao programa de Graduação
em Teatro-Licenciatura Da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de graduado em Teatro-
Licenciatura.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Doutorando João Paulo Lima
Universidade de Lisboa (FMH)

Às mulheres de minha vida: minha mãe,
minha irmã, minhas tias e minha avó.
Também em homenagem aos 100 anos
de vida do meu avô, seu João.

AGRADECIMENTOS

Às atrizes e atores que gentilmente aceitaram meu convite: Thayla Gomes, Victor Azevedo, Natália Witz, Larissa Goes, Lucas Negreiros e Arthur Ximenes. Sem vocês, não teria sido possível! Muito obrigado!

Ao professor Dr. Tiago Moreira Fortes pela orientação primorosa, suas contribuições em tantas referências interessantes e também pelo afeto desde quando nos encontramos no curso. Já considero um amigo.

Aos professor Dr. Francis Wilker por ser tão carinhoso na condução das disciplinas de direção, mesmo quando se precisa de atenção especial em áudios de whatsapp ou em conflitos durante as aulas. Aprendi muito, Francis!

Ao multiartista e doutorando João Paulo que tão generoso foi por ter aceitado meu convite para compor a banca em uma de nossas muitas conversas de bar. Sempre tão bom te encontrar, João Paulo. Você é solar.

A meu amigo pessoal e diretor da cia à qual pertenço (Cia dos Pés Grandes), Heber Stalin, por tantos desabafos, pelos dois livros que me deu de presente e compõem este trabalho. Eu teria tanto mais a agradecer pela profusão de vida e movimento que não seria tão simples. Amo você!

“Alice – Poderia me dizer, por favor, qual é o caminho para sair daqui?”

Gato – Isso depende muito do lugar para onde você quer ir.

Alice – Não me importa muito.

Gato – Nesse caso, não importa por qual caminho você vá.” (Lewis Carroll em “Alice no País das Maravilhas”)

RESUMO

Trabalho de conclusão do curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará- UFC. É apresentada uma pesquisa sobre o modo como se monta teatro filmado dentro da disciplina “Práticas de Encenação”, última disciplina do curso, que busca o aprofundamento no ofício de direção teatral. A especificidade dessa apresentação é o ponto de partida da peça “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque de Hollanda, e como essa dramaturgia de 1977 entra em contato com os acontecimentos humanos da contemporaneidade. Há também uma busca pela descrição das tensões do distanciamento social, imposto pelo advento da pandemia da Covid-19, e suas implicações na precariedade do modo de se operar teatro nesses tempos.

Palavras-chave: teatro; encenação; dramaturgia; teatro filmado; pandemia

ABSTRACT

Final work of the Theater-Licentiate course at the Federal University of Ceará-UFC. A research is presented on the way in which filmed theater is assembled within the subject "Practices of Staging", the last subject of the course, which seeks to deepen the profession of theater direction. The specificity of this presentation is the starting point of the play "Os Saltimbancos", by Chico Buarque de Hollanda, and how this 1977 drama comes into contact with contemporary human events. There is also a search for a description of the tensions of social distancing, imposed by the advent of the Covid-19 pandemic, and its implications for the precarious way of operating theater in these times.

Keywords: theater; staging; dramaturgy; filmed theater; pandemic

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	DRAMATURGIA	15
1.1	Dramaturgia da Resistência	17
1.2	Adaptação do Texto Original.....	19
1.2.1	<i>Rotas de Fuga: Os Saltimbancos</i>	20
2	AUSEINANDERSETZUNG: DISCUSSÃO, DISPUTA, CONFLITO	23
2.1	O fantasma do teatro filmado	28
2.1.1	<i>Algumas conclusões sobre teatro filmado na disciplina “Práticas de Encenação”</i>	33
3	A VIOLÊNCIA DE ENCENAR REMOTAMENTE	34
	CONCLUSÃO	39
	REFERÊNCIAS	40

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, pretendo apontar caminhos de reflexão sobre a montagem teatral de “Os Saltimbancos” na disciplina “Práticas de Encenação”. A última disciplina que prepara os alunos do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará-UFC para serem diretores de teatro.

Aqui há o meu olhar crítico enquanto encenador, embasado por minha visão de mundo. Há o que acredito enquanto artista-pesquisador-docente e enquanto um ser político num espaço tomado pela pandemia da Covid-19 e governado, democraticamente, pelo pior estadista de toda a sua história, ao mesmo tempo.

Esse é apenas um dos caminhos possíveis de relatar o acontecimento. Como num mapa onde existem vários caminhos para a fuga, tais como: descrever todas as datas, todos os planos de ensaio, qual o olhar dos atores e atrizes envolvidos, etc.

O que o leitor encontrará é uma negação total a essas tabelas de planejamentos prévios de datas e ensaios porque foi assim que conduzi o processo. Prefiro estar à deriva, mas com o rigor de pesquisa aplicado a cada instante.

Claro que, apesar disso, algumas previsões eram possíveis, mas busquei me afetar pelo que acontecia a todo momento e me posicionar no lugar de espreita, de alguém que foge. Um bixo amedrontado. Um bixo que treme, também, ao resgatar memórias.

1 DRAMATURGIA

O “Era uma vez...”, tal como se iniciam muitas histórias infantis, acontece com a disciplina “Práticas de Encenação” da Universidade Federal do Ceará-UFC sob a orientação do prof. Dr. Francis Wilker, onde os alunos do curso superior de Teatro-Licenciatura se aventuram num processo de direção teatral. Dessa vez o desafio comum seria dirigir seu espetáculo remotamente, mas isso contarei no capítulo seguinte.

O professor Francis (como costumamos chama-lo) não impunha normas de composição desse processo, pelo contrário, desejava que essas normas de composição fossem parte do processo individual de cada pessoa. Escolhi partir de “Os Saltimbancos” de Chico Buarque de Hollanda, um clássico da dramaturgia brasileira.

Esse início de relato de experiência do processo criativo não se dá porque a dramaturgia¹ é a parte mais importante dessa encenação², apesar de ser o primeiro elemento disparador do que aqui descrevo. Não há o que seja mais importante para uma montagem teatral na contemporaneidade, sobre isso, Ferracini (2013, p. 63) diz:

“Talvez não caiba mais, no teatro contemporâneo, a postulação de um centro hegemônico, cuja diferença poderia ser o texto de um autor – um textocentrismo; as ações físicas dos atores – um atorcentrismo”; ou a criação do encenador, um “encenadorcentrismo” e assim por diante. Essa dança dos centros, ou ainda a discussão, a reflexão sobre qual centro é o mais eficiente para a criação cênica ou seus processos decorrentes, é simplesmente ridícula.”

Mesmo essa peça teatral, “Os Saltimbancos”, não é soberana nesse processo com a integralidade de suas palavras, músicas e acontecimentos. Aqui é trabalhada com um pretexto para que o acontecimento teatral seja gerado em consonância com elementos diversos.

¹ Do grego dramaturgia, compor um drama. (PAVIS, 2008, p. 113)

² A noção é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820 (VEINSTEIN, 1955:9). É nesta época que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo. (PAVIS, 2008, p. 122)

“Não existe mais *uma* dramaturgia (textual, corporal etc.) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramatúrgicas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo dos agenciamentos dramatúrgicos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais, etc. (FERRACINI, 2013, p. 65)

Apesar de me opor ao “textocentrismo”, entendendo essa palavra como uma submissão de tudo que envolve o processo de encenação a um texto, penso que é importante resgatar um clássico e trazê-lo a um diálogo com os dias atuais, permitir que o texto também contamine percepções e gere criatividade na montagem teatral. Bogart (2011, p. 47) é radical quando diz:

“Teatro é *sobre* memória; é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um *in-teresse* de lembrar e descrever de onde viemos.”

Não concordo totalmente com essa afirmativa de Bogart porque talvez não seja exatamente a jornada de resgate de nosso tesouro cultural que nos torne melhores (seja lá o que ela queira dizer com isso) e sim pensarmos esses clássicos como parte de uma história que continua a acontecer, como elementos interessantes ao movimento da vida humana, da vida existente. Arte é também sobre transgressão³.

E usar dos clássicos para trangedi-los também pode ser interessante para uma montagem teatral. Celebrar a nossa história não implica em concordar com tudo o que compõe essa história, ou se lidamos com uma peça de Teatro, tudo o que compõe essa peça: personagens, músicas, a história da peça, quem é (se é que existe) o protagonista, quem tem menos falas, qual o clímax⁴, etc. Guénoun (2014, p.140) fala sobre isso:

³ Ação de transgredir, de infringir; violação, infração; violação ou não cumprimento de uma lei, ordem ou regulamento.

⁴ Momento que decide uma narrativa ficcional (romance, filme teatro, etc.) ou traz o desenlace da história, sendo o momento mais intenso através do qual as ações começam a se resolver; ápice.

“É estúpido e desdenhoso atribuir o sucesso dos clássicos ao conformismo do público, à sua vontade de rever o já visto. É, normalmente, o inverso: a pessoa vai ver um clássico para descobrir o que diferencia aquela apresentação das outras que ela já viu. Ora, o que diferencia é o modo determinado de sua teatralização. Só se vai ver o que já se conhece para desfrutar do *como* de sua nova apresentação – de sua *différance*. Nisto, os clássicos permitem que se exerça um olhar propriamente teatral, que se olhe exatamente aquilo que é o teatro, a direção da demonstração em cena.”

É interessante quando Guénoun enxerga esse modo próprio de uma adaptação de clássicos da dramaturgia como o fenômeno da teatralização em si, o olhar propriamente teatral. Faz sentido sentir-se convidado a ver algo que já se conhece pela curiosidade de descobrir como aquele grupo de pessoas de Teatro vai “levantar a cena”, como diz o jargão muito usado no fazer teatral fazendo referência a criar um modo novo de transmutar aquele texto escrito para a linguagem do Teatro.

Não é o caso da peça que lido nessa encenação, mas também há peças a serem reescritas com suas inclinações preconceituosas, pouco inclusivas ou o que quer que seja a ser adaptado à vivência atual. Reescrever essas peças clássicas talvez seja até mais importante do ponto de vista da elaboração de uma sociedade mais justa, fraterna, onde todos que tenham acesso à obra de arte se sintam contemplados como pessoas, como parte de um mundo utópico. Além de transgressão, arte também é utopia.

1.1 Dramaturgia da Resistência

Em 2014, em razão dos 50 anos de ditadura militar no Brasil, a diretora teatral da cidade de Fortaleza-Ce, Herê Aquino, promoveu uma oficina chamada “Dramaturgia da Resistência” que é parte de seu interesse como encenadora. Tive a oportunidade de participar como ator.

Nessa oficina nos deparamos com a riqueza dramática que data da época da ditadura militar no país (1964 a 1985) e seus muitos percalços de censura, perseguição, torturas, pessoas desaparecidas e exílio de artistas como Chico Buarque.

Ao fim da oficina, cada grupo de Teatro fortalezense convidado fez uma leitura dramática⁵ de um dos textos. Então nós do Ás de Teatro (Glauver Souza, Bruno do Vale, Samanta Sanford e eu) encenamos “Murro em Ponta de Faca”, peça teatral de Augusto Boal escrita durante seu exílio em Portugal.

Na minha família há uma pessoa, Luiz Oliveira de Matos, que nessa época (final dos anos 70) foi preso sob a acusação de comunista e, por isso, deixou de assumir a vaga do concurso que havia acabado de fazer e se classificar. Apenas uma das muitas histórias sobre ditadura que não se encontram em livros oficiais. Luiz vive até os dias atuais, passou em outro concurso, casou e teve filhos. Muitos não sobreviveram às torturas físicas e psicológicas dos militares.

Voltando ao ano de 2014, ano da Oficina muito necessária de Herê Aquino, não sabíamos ainda em julho que no fim do ano a então presidente Dilma Roussef – também presa, condenada e torturada pela mesma ditadura em sua juventude – seria reeleita presidente sob o protesto de muitos, inclusive do PSDB do candidato Aécio Neves, que pediu que as eleições fossem auditadas quando derrotado nas urnas eletrônicas por muito pouco.

Era a quarta vitória seguida do PT⁶ na presidência do Brasil e o movimento antipetista se articulava para 2 anos depois promover o segundo golpe de Estado, atitude que pavimentou o caminho para as eleições do pior estadista brasileiro de todos os tempos e o pior do mundo na atualidade segundo vários analistas e mídias como o Washington Post: Jair Messias Bolsonaro (sem partido).

Ora, mas o que isso tem a ver com a escolha de “Os Saltimbancos”? O que isso tem a ver com a encenação teatral em formato remoto que descreverei no próximo capítulo? O que isso tem a ver com a elaboração deste trabalho seguindo o distanciamento social em julho de 2021 enquanto a população de vários países no mundo já nem usa máscara porque o fantasma da pandemia da Covid-19 não mais assombra?

“O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de *redescricao*. Ao redescrever alguma coisa, novas ideias são criadas” (BOGART, 2011, p. 36). Mais acima falei que Bogart defendia a rememoração de nossa história e defendia isso como o próprio ato teatral em si.

⁵ Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação desse texto, a leitura dramática usa alternadamente os dois métodos. (PAVIS, 2008, p. 228)

⁶ Partido dos Trabalhadores

Pois bem, ela também defende a criação de novas ideias com o redescrever da história e aqui eu posso concordar com ela.

Não é apenas encenar um texto teatral da época da ditadura militar brasileira (“Os Saltimbancos” foi criado em 1977) e que fala de opressões sofridas pelas personagens sob o julgo de seus barões, é uma redescritção que gera novas ideias dramáticas em consonância com as opressões atuais, é uma atualização pra dizer *“tinha um barão (tem ainda), espertalhão (tem ainda), nunca trabalhava, então achava a vida linda (e acha ainda, acha ainda)”* tal como o trecho da música de abertura de “Os Saltimbancos” pra dizer que ainda há barões no poder a nos oprimirem, tal como a crítica que Chico Buarque fazia em 1977. Arte é crítica.

Quando eu tenho a oportunidade de participar de uma oficina promovida por uma encenadora que sobreviveu aos combates contra barões (expressão do texto “Os Saltimbancos”) da ditadura como Herê Aquino, quando eu tenho a oportunidade de remontar uma peça teatral num curso de graduação superior federal, quando celebro Chico Buarque de Hollanda que evitava a censura da época com seus artifícios pra despistar os censores militares responsáveis por evitar que artistas apregoassem ideias contra o regime ditatorial brasileiro e quando eu faço isso no Brasil de Bolsonaro, isso é sobre resistência! Arte é resistência.

1.2 Adaptação do Texto Original

Ao afirmar que arte é sobre transgressão, que arte é utopia, crítica, resistência, estou imprimindo o que acredito em palavras. “Nossa percepção do mundo é um jogo entre aquilo que o mundo é e todas as valorações sobre o que o mundo deveria ser” (FORTES, 2020, p. 110).

Para um encenador, lidar com adaptação de dramaturgia pré-existente é, portanto, um jogo entre algo que está capturado, encerrado em um documento publicado ou publicável e com as valorações das quais esse encenador acredita ser importante para a cena teatral que ele quer fazer acontecer no mundo em que vive.

Esse mundo em que vivo é um país governado pelo senhor supracitado que, não bastasse os problemas mundiais decorrentes da pandemia da Covid-19, já vinha desestruturando as poucas conquistas da classe trabalhadora brasileira e,

com a ajuda de seus comparsas da política, conseguiu sucatear ainda mais o que já não era bom. Esse caos exige uma resposta artística! Esse caos urge por arte!

Por outro lado, seria muita pretensão achar que tenho as respostas pra tudo isso. Quando falo nessa resposta, não é com a arrogância de quem pode dar ao mundo o que ele mais necessita em suas misérias, não é dar ao Brasil a resolução de sua calamidade pública. Na verdade, é um movimento inverso, esse Universo que se abre com a encenação é quem pode me dar pistas do que seria essa resposta. Sobre isso, Fortes (2020. p. 126) diz:

“Não há valor, princípio, fundamento que dê conta do aparecimento de um novo universo dramaturgicamente com suas próprias escolhas valorativas, estéticas e poéticas. Precisamos estar abertos a este universo que se abre diante de nós, precisamos aprender a olhar para ele, nos espantar diante de seu aparecimento, permitir que ele transforme nossos valores, princípios e escolhas.”

O movimento criativo se dá, como já disse Ferracini (2013) acima, num processo de retroalimentação contínua de todos os elementos constituintes de uma peça de Teatro (corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais, etc.). Então adaptar esse texto que tenho como primeiro disparador do processo no qual me envolvo é me colocar dentro do jogo que se estabelece com suas próprias regras e não com um roteiro que crio e esgoto antes do processo com os atores envolvidos. É isso: o texto da peça teatral é apenas o PRIMEIRO disparador, não o mais importante, não o sagrado, não o melhor.

1.2.1 Rotas de Fuga: Os Saltimbancos

“Os Saltimbancos” é um disco que conta músicas e histórias baseadas em um conto onde os animais se revoltavam contra seus opressores e traçavam rotas de fuga rumo à cidade ideal. O disco foi logo transmutado em Teatro e é remontado exaustivamente. Talvez algumas das músicas mais conhecidas pela população brasileira estejam nessa obra como a que diz “nós gatos já nascemos pobres, porém já nascemos livres”, ou seja, a música *história de uma gata*, onde

Chico Buarque faz referência aos artistas durante a ditadura, portanto a si mesmo.

“Saltimbanco” significa nesse caso aquele que muda frequentemente de emprego, lugar, de residência, etc. Segundo o dicionário infopedia. É uma pessoa que se move, um passante, um viajante.

Lidar com “Os Saltimbancos” é também questionar as opressões proporcionadas por detentores de poder e, como o nome sugere, sair do lugar, ir em direção ao que se considera ideal, utopia, sonho. Há nessa fruição uma sugestão de movimento e penso que movimento é sugestão de vida.

Até aqui posso não ter falado nada que você como leitor(a,e) já não saiba porque decidi trabalhar com algo que está no imaginário popular brasileiro como o do meu vizinho que escutou a música do cachorro outro dia pra seu filho. Mas e se essa cidade ideal for, na verdade, uma cidade online no nosso atual contexto?

Pensar em redes sociais, plataformas digitais da internet para comunicação, e suas implicações éticas, filosóficas, etc., é uma constante na atualidade pra diversos pensadores de várias áreas de conhecimento. O filósofo Pierre Lévy que já faz isso antes do advento da internet, em entrevista recente ao Jorna El País, trouxe atenção ao que ele chama de Estados-plataforma (Apple, Microsoft, Google, Facebook, Amazon, etc.). Me chama a atenção que ele disse não conseguir prever que na atualidade esses Estados-plataforma são mais poderosos do que os Estados-nação. A Apple chama o conjunto de seus elementos de Ecosistema da Apple, pra citar um exemplo.

Dentro de cada um desses Estados-plataforma, podemos considerar essas mesmas redes sociais como cidades-plataforma (tomando a organização geográfica brasileira como modelo) e se formos tomar o Estado-plataforma Facebook como exemplo, encontraremos as cidades-plataforma: WhatsApp, Instagram e o Facebook e seu poder sobre as pessoas que as habitam muito maior do que suas organizações geográficas do planeta Terra, segundo Pierre Lévy.

O interesse é me debruçar sobre o que emerge desse tecnóvívio⁷, mais especificamente as implicações que a pandemia da Covid-19 trouxe de novidade às pessoas e, conseqüentemente, a nós como pensadores da arte, não somente do Teatro.

Qual a relação com as redes sociais que chamo de cidades-plataforma?

⁷ Termo cunhado por Dubatti para designar o convívio mediado pela tecnologia.

Na história de Chico (inspirada em outro texto “Os Músicos de Bremen” dos irmãos Grimm), os quatro animais fogem de seus donos – e aqui não caberia substituir donos por tutores – rumo a “*A Cidade Ideal*”, título de uma das músicas do disco. Nesse entremeio encontram seus donos numa residência, os expulsam e passam a viver nessa residência.

Há aqui uma busca por atualizar o texto original e também as discussões trabalhistas já presentes na história infantil de Chico Buarque. Portanto no trabalho de encenação que discuto: o Jumento é um entregador de IFood e a intenção é discutir a uberização do trabalho; a galinha é uma trabalhadora que é uma senhora de mais idade e a intenção é discutir a reforma previdenciária; a gata é a artista com suas dificuldades em viver a arte no Brasil fascista de Bolsonaro; o cachorro é um “bolsominion arrependido”, termo usado popularmente para identificar ex apoiadores do presidente Jair M. Bolsonaro (sem partido).

Cheguei a um momento do processo de montagem em que identifiquei a fuga como o fator mais relevante a ser considerado do texto original, mas também em acordo com os acontecimentos que atravessam a atualidade factual das notícias do mundo em 2021.

Dentre as definições que o site infopédia traz sobre a palavra fuga, penso ser interessante destacar: ato ou efeito de fugir; subterfúgio; em retirada; sumir-se, escapar-se; ocasião favorável; emigração massiva para o estrangeiro.

No dia que eu editava o que seria o episódio piloto da série, a notícia de que pessoas estariam fugindo do Afeganistão em aviões militares americanos em decorrência da retomada governamental do Talibã no país me atravessou profundamente. Não havia como aquilo ficar de fora do material! Passei 2 dias inteiros pensando só nisso e relembrei as notícias mundiais recentes sobre migração.

Não era o pensamento inicial. Nem mesmo quando foquei na fuga das personagens de Chico Buarque para gravar o episódio piloto, mas há uma crise migratória planetária. Crise sem cidade ideal. Sinto que só a fuga que importa! Quem foge quer movimento e não paragem. Sinto que parar é quase uma consequência de não conseguir mais correr.

Nitidamente há lugares menos piores do que outros. Até o Brasil recebe venezuelanos refugiados, mesmo com todas as nossas crises. Penso que há pistas para se concluir que é o sistema capitalista que está em colapso. Já estava antes do advento de uma pandemia, só continua a se agravar.

Retomando “Os Saltimbancos”, os quatro animais não chegaram à cidade ideal. Eles até pensaram nela, mas pararam no meio do caminho, onde se instalaram e fizeram morada. Era uma casa em algum lugar. Aparentemente não importava tanto o lugar quanto a possibilidade de poder permanecer ali.

A célula dramaturgica para o episódio piloto estava baseada em comandos que chamei de frases-ação, inspirado pelos poemas-ação de Yoko Ono em seus livros. Palavras poéticas com comandos a serem executados.

A frase-ação principal era “como fugir do opressor”, seguida das frases-ação derivadas: “arrumar a mala”, “se olhar no espelho”, “pegar na maçaneta”. Comuniquei aos atores e pedi que eles gravassem esses planos e quais outros planos quisessem a partir disso, dessa ideia de ação e poesia.

Ao ver o episódio é possível perceber que as quatro personagens, a partir desses comandos prévios, querem fugir. Não se sabe pra onde, nem quando, não se sabe exatamente o motivo. Não há diálogo. Cada um tem sua mala e seu desespero. Cada um arruma sua mala com o que pode ser o básico pra essa fuga. Muita coisa é deixada. Um deles deixa a porta aberta porque não importa.

2 AUSEINANDERSETZUNG: DISCUSSÃO, DISPUTA, CONFLITO

É preciso resgatar o fato de que eu não comecei a pensar em modos de encenar “Os Saltimbancos” nesse semestre 2021.1 do curso de Teatro-Licenciatura da UFC. Tampouco comecei no semestre anterior, onde também apresentei um projeto de encenação da mesma peça. Eu me deparei com essa vontade há 9 anos atrás na escola em que dava aula.

Em 2012 eu só queria aproveitar o talento dos alunos para cantarem e pôr em prática uma encenação com as maiores obviedades possíveis. O resultado é que minha criatividade artística estava ali, mas não em toda a sua potência! Havia muito mais a explorar de mim enquanto diretor e dos alunos, mesmo que eles não fossem atores profissionais. A experiência pedagógica da arte teatral estava em jogo.

Um dos alunos que participou e fez o papel do cachorro, hoje é um policial militar e seguidor do presidente Bolsonaro. Que experiência eu proporcionei como professor de arte desse aluno? Obviamente a responsabilidade por isso não é minha, mas devo reconhecer que não aprofundei a relação do que eles encenavam. Não explorei uma visão minha como encenador. Não os levei a refletirem além do superficial sobre o que Chico Buarque queria dizer.

Posso concluir, ao olhar pra essa época, que falhei. Reconhecer essa falha é um processo de aprendizagem e esse reconhecimento é positivo para pensar no que posso melhorar. Penso que essa auto avaliação é importante de ser feita quando se lida com a educação. Eu também estou e sempre estarei em aprendizagem.

Como professor, já encenei muitas outras coisas na escola pública, mas me veio a vontade de resgatar especificamente essa experiência com atores profissionais na Graduação e poder identificar as diferenças, investigar quais as metodologias que essa experiência poderia me trazer para voltar à escola mais preparado. Afinal, penso ser esse o projeto de um curso superior em Teatro-Licenciatura. É também meu projeto de vida.

Observo a relevância de estudarmos encenação ao lembrar que existe uma demanda na escola do professor-encenador. Essa demanda se dá porque a figura professoral, mesmo do professor de arte, na escola é autoritária pela natureza da educação retrógrada, empoeirada e também fruto da educação tecnicista advinda da época da mesma ditadura militar supracitada, apesar da opressão na escola datar de antes disso.

“Educação tecnicista é uma linha de ensino, adotada por volta de 1970, que privilegiava excessivamente a tecnologia educacional e transformava professores e alunos em meros executores e receptores de projetos elaborados de forma autoritária e sem qualquer vínculo com o contexto social a que se destinavam. Além de apresentar características autoritárias, a pedagogia tecnicista pode ser considerada não-dialógica, ou seja, ao aluno cabe assimilar passivamente os conteúdos transmitidos pelo professor. Essa pedagogia difere da progressista que privilegia a formação de cidadãos participativos e conscientes da sociedade em que vivem.” (MENEZES, 2001)

Na contemporaneidade há alternativas à figura de UM encenador. É por conta da ditadura militar que o teatro brasileiro, como uma resposta aquele tempo, inventa o teatro colaborativo, onde todos participavam - a priori sem

distinções hierárquicas - de todo o processo. “Numa época em que ao ator começou a caber grande parcela da criação, a equipe como um todo ganhou destaque e passou a se encarregar da elaboração do espetáculo, desde a ideia original até a finalização” (NICOLETE, 2005, p.318).

Porém a distinção hierárquica, e isso se percebeu com o desenrolar dessa falta de hierarquia, tem seu lugar dentro da produção teatral. Não num sentido de quem domina e de quem obedece sem nenhum tipo de questionamento ou ideia que possa acrescentar ao processo, mas de alguém que lidere sem coagir. Sobre isso, Hanna Arendt (2013, p. 133) diz:

“a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. A autoridade, por outro lado, é incompatível com a persuasão, a qual pressupõe igualdade e opera mediante um processo de argumentação. Onde se utilizam argumentos, a autoridade é colocada em suspenso. Contra a ordem igualitária da persuasão ergue-se a ordem autoritária, que é sempre hierárquica. Se a autoridade deve ser definida de alguma forma, deve sê-lo, então, tanto em contraposição à coerção pela força como a persuasão através de argumentos.”

É inegável a aprendizagem desse período do teatro produzido no Brasil e há que se fazer diferença dessa criação coletiva de grupo e do teatro colaborativo, onde a figura do encenador é a de quem lidera tudo, porém a participação de todas as partes é primordial com suas contribuições. A diferença, nesse caso, é que o encenador quem dá a palavra final durante o processo criativo.

Como artista-pesquisador-docente, me sinto mais confortável na pele de um artista coletivo, a exemplo do que diz Brecht (2005, p. 56): “o teatro proletário [...] não deve dar jamais ao encenador a oportunidade de se ‘expressar’ individualmente”. Existe um aprofundamento no termo “teatro proletário” que não vou colocar aqui, mas devo dizer que a luta da arte e do proletariado dos últimos séculos costumam adotar uma postura combativa a qualquer opressão.

Há uma tentativa dessa colaboração no processo que dirijo e relato aqui, mas ainda assim sinto um estímulo da disciplina a me enquadrar no ‘encenador’ quando tenho a obrigação de previamente pensar em tudo. Papel que busco rejeitar politicamente, artisticamente. Criticar e discutir conceitos artísticos não é um problema.

“O conceito em arte busca delinear um problema dado a ponto de seu discurso ser colocado em questão ou crítica. O conceito gera discussão, crítica, problematizações, debates, inflexões, reflexões. E nessas ações geradas se reconstrói, se recria em sua porosidade para gerar sempre mais debates, mais discussões, mais problematizações” (FERRACINI, 2013, p. 46).

Discordar, portanto, da metodologia da disciplina ‘Práticas de Encenação’ e dos procedimentos por ela adotados neste caos pandêmico (dos quais falarei a seguir) faz parte do que eu penso enquanto artista, dos valores que citei acima empregados em minha arte e do fazer artístico em si. “Acredito que é na discordância que certas verdades sobre a condição humana são reveladas. É possível perceber a verdade quando imagens, ideias ou pessoas discordam. Na arte, essas discordâncias estão por toda parte” (BOGART, 2011, p.61).

Pois bem, essa discordância me leva a pensar em quais atitudes devo tomar, porque não basta discordar, é necessário reagir. Não é um protesto contra a pessoa do professor da disciplina, é apenas uma discordância e uma reação a ela.

“Os alemães têm uma palavra adequada que não possui equivalente em outras línguas: **Auseinandersetzung**. A palavra, literalmente “colocar um separado do outro”, é traduzida habitualmente como “discussão”, disputa, conflito” [...] Quer dizer que atacamos um ao outro, que podemos entrar em conflito; quer dizer que podemos discutir, duvidar um do outro, oferecer alternativa” (BOGART, 2011, p. 92).

Algumas atitudes foram tomadas diante do que considero fracasso (e mais uma vez: não leia fracasso como algo ruim) do semestre anterior (2020.2). Não deixar a edição dos vídeos para última hora por conta da valorização do processo de montagem é uma dessas coisas.

No semestre passado eu valorizei a experimentação com bastante rigor nos ensaios semanais e deixei a gravação e a edição para a última hora. Me frustrei quando percebi que não dava pra pensar num ritmo de teatro pra esse trabalho em específico. O resultado são vídeos com performances teatrais excelentes, mas que ficariam muito melhores se demonstradas ao vivo e de forma presencial como no teatro que estou acostumado a vivenciar.

Penso que não há tempo hábil, num semestre letivo de pouco mais de 3 meses como o atual. para experimentação, gravação, edição, uma possível regravação. Então resolvi arriscar para algo mais parecido com um ritmo de

audiovisual: planejar, gravar, avaliar, editar o que foi gravado. Acho interessante quando FORTES (2020, p. 117) diz que “cada estilo implica numa valoração, numa escolha estética que implica em novos problemas e novas soluções cênicas e técnicas.”

Essas soluções técnicas são bem arriscadas e não há muitas certezas nesse poder de escolhas porque não é algo que temos o costume de experimentar no decorrer do curso.

Quando se pensa em teatro, há de se pensar em ensaios e em experimentação nesses ensaios para que no dia da apresentação o resultado seja o mais bem elaborado quanto for possível. Na maioria dos casos: quanto mais tempo, melhor.

Ocorre que em 3 meses valorizar essa experiência de experimento cênico e se debruçar sobre diferentes possibilidades nos ensaios para em seguida não somente apresentar, mas apresentar aquilo que foi gravado, dirigido e editado (na maioria das vezes por uma só pessoa que faz parte da disciplina como alune), parece algo bastante extenso para o que a disciplina propõe que é gravarmos um espetáculo já elaborado. A isso se acrescenta o que há de teoria dentro da disciplina.

Se formos pensar nos colegas do curso de audiovisual da própria UFC, penso que não há tempo pra tantos ensaios e eles sabem disso. Talvez o problema seja exatamente não nos pensarmos enquanto produção de audiovisual que é o teatro filmado (irei me deter a este termo no subcapítulo seguinte).

Outra precariedade que encontro no decorrer do processo é o auxílio de técnicos de audiovisual do curso como se isso resolvesse a nossa prévia inexperiência no próprio curso de teatro enquanto produtores de algum material audiovisual. O auxílio é importante e necessário, mas não dá conta de nos educar nesse campo tão vasto de conhecimento que é o audiovisual, campo esse que exige uma graduação por si ou até mesmo formações específicas em cursos livres e etc.

O próprio professor Francis disse em uma de suas aulas que não há material que guie o que estamos vivenciando, seríamos nós as pessoas que escreveriam a respeito disso. Concordo com o professor, por isso estou aqui pensando o sofrimento que é ser um estudante de teatro tentando, mesmo diante de angústias próprias da experiência de viver uma pandemia como a da Covid-19, escrever sobre dirigir remotamente. Há desafios e essa é a minha visão sobre esses desafios.

Esses percalços fazem parte de um sofrimento que escolhi e escolho diariamente enquanto artista! Uma paixão! Sobre isso Fortes (2020, p.34-35) é muito feliz quando diz: “a experiência enquanto pathos nos situa no sofrimento, não enquanto aquilo que lutamos para conseguir evitar, mas enquanto aquilo que lutamos para conseguir sofrer, conseguir fazer do sofrimento algo sofrível”.

Eu já falei em resistência e nesse ponto de escolher sofrer digo que não se trata de um masoquismo, mas sim de uma luta para que o curso continue a acontecer, que as pessoas possam terminar a graduação e assumirem seus postos de trabalho. Eu escolheria sofrer tudo de novo. Não entro em conflito apenas para me situar enquanto opositor, mas para fazer uma crítica do processo que seja construtiva, apesar de parcial.

2.1 O fantasma do teatro filmado

Falando assim, como falei anteriormente, até parece que não gosto do teatro filmado, e isso não procede. Não é uma novidade desse distanciamento social imposto pela pandemia da Covid-19, já é uma cultura antiga nos E.U.A., por exemplo, onde os musicais da Broadway ganharam há muitos anos suas versões televisivas ao vivo.

No ano passado eu tive a oportunidade de ver algumas dessas apresentações disponibilizadas no Youtube gratuitamente por conta do distanciamento social e em excelente qualidade de vídeo, áudio e edição. Semanalmente eu aguardava o lançamento no Youtube de uma dessas peças clássicas com suas versões ao vivo: “Rent”, “The Phantom of the Opera”, “Hairspray”, etc.

Imaginava sempre o investimento financeiro pra tamanha qualidade, sem falar nas pessoas famosas como a maior popstar do momento, Ariana Grande, que participou de “Hairspray” ou Melanie C., ex Spice Girls, que participou de “Rent Live”, também peças de teatro musical famosas em todo o mundo.

Meu primeiro contato com teatro filmado foi ainda em meados dos anos 2000 quando me deparei com uma peça filmada francesa chamada “Le Roi Soleil” no meu curso de francês, um teatro musical sobre a vida do Rei Louis XIV. A trilha

sonora era das minhas preferidas no meu mp3. Nessa época eu nem pensava em cursar teatro-licenciatura.

Nota-se até aqui, no decorrer do que escrevo, que tenho apreço ao teatro musical⁸. Boa parte da minha experiência como ator é decorrente disso e talvez justifique mais ainda encenar “Os Saltimbancos” num terreno que faz parte da minha história pessoal.

Mas nem tudo é um mar de rosas (tal qual a expressão popular que significa só coisas boas). Do ano passado pra cá, muitos artistas brasileiros, também do próprio curso, foram notoriamente contra a execução, pensamento e elaboração do teatro filmado a ser estudado. Ora, um dos melhores recursos pra se ter contato com outros teatros é justamente o fato de que ele é filmado já há muito tempo.

“Para um estudante de teatro ou artista que mora em alguma cidade em que circula pouco teatro, esse acesso é ainda mais significativo. Em sala de aula, o registro de uma encenação melhora consideravelmente o nível do debate com os alunos. Ver a gravação de uma peça é, de certo modo, como ler um texto de teatro: algo que proporciona um conhecimento (parcial, que seja) do que pode ser um espetáculo, que abre ou movimenta as noções de encenação, atuação, dramaturgia” (SMALL, 2020).

Com esse princípio do teatro filmado ser importante para estudantes de teatro, os professores Francis e Carol pensaram em juntar todas as disciplinas de direção para um elaborado processo de apreciação de teatro filmado. O nome do encontro semanal era “Encruzilhada de Encenação”.

Nesse encontro semanal, discutíamos textos e os vídeos vistos antes da aula e na semana seguinte recebíamos o próprio encenador do teatro filmado⁹. Uma experiência muito fértil de enriquecimento de referências e de diferentes tipos de teatro de todo o país. Talvez não tivéssemos acesso a tantas riquezas sem a organização desses encontros.

Mas penso que para alunes da disciplina “Práticas de Encenação” não teve a mesma importância. Ora, se o estudante chega à última disciplina de direção

⁸ “Esta forma contemporânea (a ser distinta da opereta ou da comédia musical) se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integra-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt WEILL e B. BRECHT).” (PAVIS, 2008, p. 392)

⁹ Nota-se que insisto em chamar de teatro filmado o que também poderia ser chamado de teatro remoto, teatro online, etc. É como eu vejo, mas meu olhar não é definição.

do curso sem tanto repertório, sem tantos conhecimentos que embasem o desenrolar de uma direção desenvolvida por esse estudante, não é no decorrer dessa disciplina que as novas referências vão salva-lo. Sobretudo se, pra que essa “Encruzilhada” acontecesse, precisássemos suprimir um dos dois encontros semanais da disciplina que demanda certa qualidade de acompanhamento por parte do docente responsável. Aqui considero um erro grave de planejamento e execução com prejuízos para todas as partes envolvidas.

No Brasil há muito tempo existem peças de teatro filmadas também porque é condição pra inscrição em editais públicos de incentivo às artes, um dos meios principais de sobrevivência dos artistas brasileiros. Aqui há um registro de produto que não é o produto por si mesmo, mas tem sua importância. “O teatro filmado é em si mesmo um fantasma, um rastro visível daquilo que não está mais vivo, e que materializa, ao mesmo tempo, o vestígio e a perda” (SMALL, 2020).

Quando penso em dança, um de meus interesses como artista, também me vem muitas pessoas à memória com suas obras lançadas para vídeo e que tenho apreço por apresenta-las em sala de aula para apreciação como Pina Bausch e sua obra “Café Muller” ou Anne Therese de Keersmaeker e sua obra “Rosas Danst Rosas”, plagiada por Beyoncé, um dos maiores fenômenos pop das últimas décadas, no clipe de sua música “Cowntdown”.

Mesmo diante de tanto material existente de teatro filmado, suas justificativas pra existirem e sua aplicação pedagógica para a aprendizagem de muitas pessoas que não teriam acesso presencialmente a algumas manifestações artísticas, do ano passado pra cá surgiram pessoas dizendo que isso não seria teatro. Que teatro inevitavelmente deveria acontecer com público e atores no mesmo espaço físico e ao vivo. Concordo quando é dito que:

“É pouco fértil a discussão sobre teatro filmado ser ou não ser teatro. Diante das questões da arte, são inócuas as perguntas que demandam “sim ou não” como resposta. Talvez tenhamos que responder “sim e não”, afinal, não podemos retirar do âmbito do teatro algo que foi concebido como teatro e que só faz sentido se for percebido e pensado como teatro. Um registro de uma peça é algo que pertence, inevitavelmente, à cultura do teatro, sua história, sua documentação, sua esfera de conhecimento. O teatro é feito de muitas coisas que compõem a “biosfera” na qual os espetáculos vivem. Quanto mais contato com outros elementos multiplicadores, mais complexa, profunda e prazerosa pode ser a fruição de quem tem a chance de estar numa plateia” (SMALL, 2020).

Há também pessoas que julgam o teatro filmado como o surgimento de uma inovação que poderia substituir o teatro efêmero e presencial que conhecemos. Ora, esse discurso não é novidade! O teatro já teria sido ameaçado pelo advento do cinema, pelo advento da televisão, depois pelo advento da internet. Nenhuma dessas coisas conseguiu destruir o prazer de fruir teatro.

O teatro filmado não é uma ameaça, não está aí para substituir o teatro ao vivo. A fita cassete não matou o show – muito pelo contrário. Os audiolivros não fazem as pessoas pararem de ler. Mídias que multiplicam acessos também multiplicam ângulos epistemológicos. As mediações não sequestram a autenticidade da recepção. (SMALL, 2020)

Afinal, é isso que o teatro filmado é: um teatro mediado por alguma mídia. A tecnologia de filmar, documentar e expor em redes sociais da internet, seja por festivais, seja por qualquer outra iniciativa de promoção do teatro é benéfica para essa promoção e por mais que se pense que “O teatro é um lugar em que é possível encontrar o outro em um espaço energético não intermediado pela tecnologia.” (BOGART, 2011, p. 72), o teatro sempre foi intermediado por tecnologias.

Quando vamos hoje a um Teatro (espaço teatral) e vemos uma atriz no quadro cênico¹⁰ iluminada por um refletor, onde ela estaria numa escuridão total se não fosse esse refletor, há ali uma mediação tecnológica de uma iluminação, mas quando eram velas no Teatro, também era já uma mediação tecnológica. Só pra citar um dos exemplos de mediação feita por tecnologias.

Acredito que Bogart quis se referir, com essa sua afirmação de que teatro não é intermediado pela tecnologia, a essas mídias e dificultou sua definição quando usou o termo “tecnologia”, mas mesmo o teatro que está documentado numa mídia, não deixa de ser teatro. Quero aqui lembrar uma citação que fiz acima e adicionar sua frase seguinte quando Fortes (2020, p.110) diz:

¹⁰ O acontecimento teatral – jogo dos atores, “colocação do texto no espaço”, disposição da plateia, etc. – é apresentado ao público de acordo com um modo adequado a cada encenação. (PAVIS, 2008, p. 314)

“Nossa percepção do mundo é um jogo entre aquilo que o mundo é e todas as valorações sobre o que o mundo deveria ser. Portanto, sempre que escuto alguém me dizendo o que o mundo ou o teatro é em si, fico atento para perceber que valorações estão em jogo nesta suposta constatação de um fato.”

A suposta constatação, então, sempre visa algo que está por detrás dessa negativa. Arrisco aqui falar sobre a não abertura às novidades dentro da arte de teatro, pra citar apenas algo que esse tipo de negação ao teatro filmado deixa subentendido. Dubatti, que se define como um filósofo do teatro, diz:

“há uma *poiesis* produtiva, gerada pelo trabalho dos artistas, e outra receptiva. Ambas se estimulam e se fundem no convívio resultando em uma *poiesis* convívial. [...] Pode haver convívio sem *poiesis* e expectativa em muitos tipos de reunião, como em um almoço de família [...] há teatralidade não *poiética*; conseqüentemente, não é teatro. Pode haver convívio e *poiesis* sem expectativa, com distância ontológica, em um ensaio sem espectadores: não se constitui o ‘mirante’, não é teatro. Pode haver *poiesis* sem convívio e sem expectativa no trabalho de um ator que ensaia sozinho: não é teatro. Pode haver convívio e expectativa sem *poiesis* e sem distância ontológica em uma cerimônia ritual ou no futebol: não é teatro. Pode haver *poiesis* e expectativa sem convívio no cinema: não é teatro” (Dubatti, 2016, p.37-38).

Portanto para Dubatti, este tipo de teatro filmado é outra coisa que não o teatro em si, pois seria necessário o convívio de expectativa e arte teatral no mesmo espaço físico e ao mesmo tempo. Em seus termos: o tecnívio não abraça o convívio, então não poderia acontecer a arte teatral, seria outra coisa. Volto à Small: não vejo a necessidade de pensar “é teatro/ não é teatro” nas circunstâncias apocalípticas à qual nos encontramos.

Mas é importante considerar que existe a diversidade de pensamentos divergentes sobre o fazer teatral nessas circunstâncias. Penso que devemos considerar o fato de que muitos artistas brasileiros, que sobrevivem da arte que produzem e carecem de políticas públicas mais eficientes que subsidiem seus custos de vida nesse momento, precisem produzir seus teatros online, discordando ou não.

É preciso ter esse olhar crítico, sim, porém sem desconsiderar as muitas dificuldades de trabalho encontradas no caminho dos artistas, também dos estudantes que poderiam, sim, atrasar suas graduações como eu, mas seria de um

prejuízo incalculável não aproveitar certas oportunidades de trabalho que AINDA existem. É tudo delicado.

2.1.1 Algumas conclusões sobre teatro filmado na disciplina de “Práticas de Encenação”

Até aqui eu defendi o teatro filmado, mas há outro problema associado a ele na disciplina “Práticas de Encenação”. O fato de que, mesmo o teatro filmado, é produzido ao vivo. Explico: a direção, os atores, produtores, videomakers e quem mais estiver envolvido na tecitura desse teatro, o fazem de forma presencial e não remota, como na disciplina do curso.

A essa altura é preciso enumerar as dificuldades encontradas sobre praticar teatro filmado no fim do curso de Teatro-Licenciatura:

- 1) o teatro filmado não faz parte da grade curricular do curso, nem as técnicas do audiovisual tais como plano americano, close, técnicas de edição, etc. Nem teria como fazer parte porque se trata de um curso de Teatro-Licenciatura e as orientações educacionais para esse curso são outras;
- 2) nunca aprendemos a dirigir pessoas através da plataforma Google Meet ou qualquer outra plataforma de internet, como ator também jamais aprendi a ser dirigido remotamente (e parte da experiência como encenador vem diretamente da experiência de ser dirigido previamente enquanto ator), portanto não é uma disciplina e algumas experimentações que me tornarão apto a praticar com tranquilidade o teatro filmado;
- 3) o auxílio de técnicos especializados em áudio e vídeo do próprio curso de Teatro-Licenciatura da UFC é insipiente e não iria preencher a lacuna da falta de experiência em edição de vídeos, de áudio. Talvez se eles ministrassem alguns mini cursos dentro da disciplina, isso fosse possível, mas ultrapassaria e muito as horas exigidas da disciplina e seria um curso dentro de outro. Como já disse: é um curso de teatro e não de audiovisual.

Essa crítica precisa ser registrada e não como algum tipo de desculpa que justificasse a falta de rigor na elaboração dos processos pedagógicos em teatro filmado, mas pra que se entenda o nível de precariedade em operação. Inclusive para o professor da disciplina em curso e para todas as partes envolvidas.

3. A VIOLÊNCIA DE ENCENAR REMOTAMENTE

Já enumerei algumas dificuldades de produzir teatro filmado de modo remoto, ou seja, sem a presença física no mesmo espaço das partes envolvidas neste processo. Neste capítulo irei me deter ao modo como isso aconteceu e o título do capítulo se deve a dois fatores em torno da palavra violência.

O primeiro é que considero uma violência por si se colocar nesse lugar de aluno num período de angústias próprias da pandemia da Covid-19. Essas angústias que afetam a todas as pessoas da classe trabalhadora e me afetam enquanto artista-pesquisador-docente e aluno de modo especial como moderador deste processo. Interessante quando o professor Francis Wilker compartilha o que ele pensa sobre o papel de encenador:

“É importante ressaltar também que muitas são as ações que integram o campo de atuação de um encenador. Podemos identificar noções que se aproximam da ideia de um mediador ou agenciador; de um coordenador ou agente mobilizador, etc. Assim, para além das atividades mais estritamente relativas à criação, seu papel parece ser atravessado por demandas que vão desde incentivar o diálogo entre os diferentes criadores envolvidos até ajudar a imprimir um ritmo ao processo” (CARVALHO, 2014, p. 161).

Talvez a parte mais difícil seja justamente imprimir um ritmo ao processo quando é difícil imprimir um ritmo ao viver, ao existir. São sequelas mentais de um momento bem depressivo. Não me esquivo de registrar que é um processo que parte de uma mente esgotada com tantos problemas pessoais e coletivos.

Mas isso também interessa ao processo em si e essa é a segunda coisa atribuída à violência. Anne Bogart versa sobre a escolha ser uma violência por si no trabalho do encenador. Escolher algo em detrimento de outra coisa por si só

seria uma violência:

“Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda” (BOGART,2011, p. 53).

Tomar decisões importantes durante o processo de encenação, depois de ponderar as possibilidades das pessoas envolvidas e o que surge durante o processo é difícil por si. Me ponho constantemente nessa violência de ter que decidir o que fica e o que sai, o que pode e o que “melhor não”. O vídeo do episódio piloto tinha 19 minutos numa edição prévia feita pela querida companheira Grá Dias, mas sob meu olhar ficou com pouco mais de 6 minutos. Violentamente, cortei muita coisa.

Essa violência necessária de Bogart, que todo encenador passa ao fazer decisões, se funde à violência anterior e presente neste projeto que se une às opressões nele tratadas. Tudo está unido e tudo é importante pra cena. Pra o modo como decido encenar o clássico. Volto a falar na lida com clássicos:

Ao encenar clássicos como *Romeu e Julieta*, *Édipo rei* ou *Cantando na chuva*, como você lida com a memória coletiva do público Como é possível incluir a bagagem histórica de uma peça na encenação? Qual é a nossa responsabilidade para com a história coletiva que o público tem do estereótipo e do clichê? O que deve acontecer na ponta receptora? (BOGART,2011, p. 109)

São perguntas que me movem a pensar em como unir essas violências ao modo como decido lançar teatro no mundo. A bagagem histórica de “Os Saltimbancos” interessa por si quando lembramos a ditadura militar e opressões trabalhistas que perduram, mas aqui a bagagem histórica também acontece no momento em que digito no dia em que o presidente encabeça um desfile intimidatório com tanques em frente ao congresso nacional. Ainda há poucos dias os correios foram privatizados e os nossos direitos trabalhistas escorrem ralo abaixo. São bagagens históricas violentas que busco tecer num teatro-protesto e viver no Brasil de 2019 a 2021.

Vivenciar a montagem de um processo cênico é deixar-se afetar por vivências próprias das pessoas envolvidas, da dramaturgia e também habitar e

deixar-se afetar pelo que acontece no caminho. "Não é o território que torna possível o habitar. É o habitar que torna possível a construção de um território. É o habitar que territorializa o tatear às cegas." (FORTES, 2020, p.50). Sobre isso:

"Para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos. [...] Para que isso aconteça, devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados deve, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam" (SALLES, 2008, p. 36-37).

Sendo assim, eu sempre deixei questões em aberto no trabalho pra que elas emergissem de acordo com os acontecimentos, fossem esses acontecimentos as propostas das atrizes e atores, fossem novidades tais quais o diretor musical que abandonou o processo no início do semestre ou os três atores que também o fizeram. Todos envoltos em seus problemas pessoais. Não tenho como julga-los diante dos fatos.

No início do semestre 2021.1 só havia sobrado eu e a atriz Thayla Gomes. Por si só isso afetou o que eu pensava desde o início do semestre anterior 2020.2 que aconteceu ainda no início de 2020. Isso me afetou como encenador. Iniciei o semestre pensando no que eu tomaria de atitude perante essa informação.

Eu pensava numa tecitura cênica COM aquelas pessoas envolvidas no semestre 2020.2. Sem aqueles quatro corpos (seis com os diretores), haveria de ser outra coisa. Nesse trabalho eu já apresento essa outra coisa. Penso que é válido considerar as pessoas envolvidas na cena para pensar o modo como essa cena ganha o mundo:

É dessa forma que o corpo contemporâneo somente pode ser experimentado na potência de um encontro que produza diferenças: diferenças do/no encontro; diferenças no/do corpo enquanto reestruturação de seu mapa de forças. Atuar enquanto materialidade do corpo é mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos, mas também enquanto ritmo, dinâmica na textura

tempo-espaço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo “energético” e fazer potencializar aí fluxos de forças estancadas, ou mesmo fazer criar aí outros fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento” (FERRACINI, 2013, p. 37)

Criar fluxos potentes é uma tarefa árdua num processo de direção teatral. Fazer emergir outro universo a partir da mesma dramaturgia foi o primeiro desafio do semestre 2021.1. Um universo que daria conta das minhas inquietações, mas que envolvesse outras pessoas. Outras pessoas essas que não existiam ainda. Por fim, decidi convidar dois atores do curso de teatro: Victor Azevedo e Natália Witz e participar eu mesmo como ator pra completar as quatro personagens.

Seríamos então eu mesmo como diretor geral e musical, ator, editor, dramaturgo, etc.; Thayla, Victor e Natália como atores. Essa é a primeira das definições de muitas indefinições que apareceriam no caminho de um processo em aberto.

Posto isso, a minha primeira preocupação como artista (antes de encenador ou o que quer me fosse imposto) é de como eu daria conta desse encontro peculiar. “A meu ver, não se trata da criação do novo, mas da abertura de possibilidade para o outro, o diferente, o singular, a tudo aquilo que é incompatível ao modo vigente de pensar o teatro[...]” (FORTES, 2020, p.126).

Eu não era o único a não estar bem psicologicamente. Era uma queixa das outras três pessoas envolvidas comigo no trabalho. Então seria preciso compreender com mais atenção os atrasos das atrizes e do ator para me devolverem materiais solicitados. Entender que não daria tempo de executar mais partes do pouco que eu havia planejado com antecedência. Me aprofundar, me estender em episódios não seria mais possível em determinada parte do semestre letivo.

Eu abri mão. Entrei num momento de uma desistência, de me alongar no material, para dar conta do que era possível de se fazer. Talvez um processo de resignação. Isso não quer dizer que não havia meu empenho em pensar o trabalho e, mesmo diante de todas as impossibilidades de elaboração e precariedades próprias, a busca de fazer acontecer um resultado artístico que me representasse. Volto ao modus operandi de professor na escola básica, pois operar na precariedade é uma constante, mas o rigor artístico deve estar ali também.

Não me sinto frustrado, pelo contrário, me sinto feliz em poder, como aluno de uma disciplina e em um curso de graduação, aprender a operar na precariedade, sem violentar as pessoas envolvidas mais do que as violências que já se impõem. Lidar com a violência, sem responder com agressividade desnecessária, e fazer acontecer um trabalho que registrasse uma revolta, é profusão de liberdade.

CONCLUSÃO

A característica da arte teatral de registrar seu tempo, problematizar a história de um povo, sempre esteve presente na humanidade. Essa característica é evocada em muitas outras áreas de conhecimento a exemplo da psicologia e de seu uso dos clássicos gregos para tratar de problemas psicológicos da humanidade. Um exemplo é o “complexo de Édipo”, que faz referência a “Édipo Rei”.

Resgatar um texto teatral, que fala da opressão da ditadura militar brasileira, pra lidar com a opressão dos tempos atuais no mundo, só é possível com a liberdade artística que ainda se tem. É preciso certa qualidade de entendimento e esse entendimento demanda estudos das possibilidades a serem trabalhadas.

Uma disciplina dentro de um curso de graduação dá conta desse entendimento com um certo limite, próprio para alguém em formação, e esse limite foi mais desgastado com os horrores causados pela pandemia da Covid-19.

Tenho consciência de que elaborar um “episódio piloto” deixa margem para uma possível imersão nesse tema tão caro que é o processo de migração dos povos na atualidade e o agravamento das tensões governamentais em torno disso. Fica no ar uma provocação para que a poesia gerada continue em andamento.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana; revisão de tradução de Fernando Santos – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. 410 f Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.
- DICIO. **Significado de clímax**. Disponível em <https://www.dicio.com.br/climax/> . Acesso em 05 ago 2021 às 09:36
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro / Jorge Dubatti**; Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014
- MENEZES, Ebenezer Takuno de. Verbetes pedagogia tecnicista. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil**. São Paulo: Midiamix Editora, 2001. Disponível em <<https://www.educabrasil.com.br/pedagogia-tecnicista/>>. Acesso em 05 ago 2021 às 9:54
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- NICOLETE, Adélia Maria. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Porto Editora – **fuga no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]**. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fuga> Acesso em 19 ago 2021 às 10:57
- Porto Editora – **saltimbanco no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]**. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/saltimbanco> Acesso em 18 ago 2021 às 14:48

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fafesp, 2013.

FORTES, Tiago. **A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate**. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020.

HERMOSO, Borja. **Pierre Lévy: “Muitos não acreditam, mas já éramos muito maus antes da internet”** Escritor, professor e filósofo analisa o impacto das novas tecnologias e a hiperdigitalização em nossas sociedades. “Desde o momento em que há linguagem, há mentira e manipulação”. El País Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2021-07-01/pierre-levy-muitos-nao-acreditam-mas-ja-eramos-muito-maus-antes-da-internet.html> acessado em 05/08/2021 Acesso em 05 maio 2021 às 07:24

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação, construção da obra de arte**, 2ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008

SMALL, Daniele Avila. **O fantasma do teatro: notas sobre teatro filmado em diálogo com o registro audiovisual de Hamlet do The Wooster Group**. Revista Questão de Crítica. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2020/04/o-fantasma-do-teatro/>> acessado em 25/05/2021 às 9:00h.