

Documentários sobre a criação de grupos de teatro de São Paulo em processo colaborativo

Evaldo Mocarzel

Arte é processo. Desde as chamadas vanguardas históricas, em que artistas como Paul Cézanne criaram camadas processuais nas próprias obras, rompendo assim com a ilusão impressionista, essa constatação não é mais novidade para ninguém. Também não podemos deixar de mencionar o imenso legado construtivista em toda a trajetória da arte moderna e na criação contemporânea.

No livro *Ver e Poder*, coletânea de artigos seminais do ensaísta e também cineasta Jean-Louis Comolli, o ex-editor dos *Cahiers du Cinéma* (de 1966 a 1971) resgata um clarividente depoimento do diretor Roberto Rossellini:

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa.¹

O grande crítico de cinema André Bazin escreveu o seguinte em 1943: “Um filme não deve ser julgado unicamente por seu valor absoluto, mas pelo esforço que representa, em dadas condições de produção, e pelos progressos que realiza”.²

Já o cineasta e ensaísta Sergei Eisenstein, que também foi diretor de teatro antes de se dedicar à arte cinematográfica, acreditava que, para conseguir um resultado, uma obra de arte precisava direcionar toda a natureza de seus métodos para o próprio processo. Como nos mostra François Albera³ (2002) no livro *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, o diretor de *O Encouraçado Potemkin* foi fortemente influenciado pelo movimento e escreveu em *O Sentido do Filme*:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado de um determinado processo de criação, em vez ser absorvido no processo à medida que este se verifica. Esta condição surge sempre e, em qualquer parte, não importa qual a forma artística em discussão.⁴

Eisenstein cita ainda no mesmo livro Karl Marx ao discorrer sobre o caminho da “verdadeira” investigação artística. Palavras do filósofo, autor de *O Capital*: “À verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve em si ser verdadeira, a verdadeira investigação é a revelação da verdade, cujos membros separados se unem ao resultado”.⁵

Para concluir essa primeira parte do meu texto, gostaria de resgatar ainda outro trecho do pensamento de Eisenstein:

¹ COMOLLI, J.-L. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 21.

² Apud COMOLLI, *Ibidem*, p. 22.

³ ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. Parte III. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2002.

⁴ EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 21.

⁵ EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 29.

Nossas primeiras e mais instantâneas percepções são frequentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vitais, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados*. Por isso, ao abordar os clássicos, é útil examinarmos não apenas obras acabadas, mas também os esboços e notas em que os artistas esforçam-se para gravar suas primeiras impressões vívidas e imediatas.⁶

⁶ *Ibidem*, p. 53.

Comecei a documentar a vitalidade e a efervescência da cena paulistana contemporânea em 2006 com *BR-3*, encenação do Teatro da Vertigem no rio Tietê, com dramaturgia de Bernardo Carvalho. Não havia processo algum a ser filmado, pois o espetáculo já havia estreado e estava quase sendo interrompido em função de suas dificuldades logísticas. Assombrado com aquela encenação histórica que era uma intervenção urbana em quase cinco quilômetros desse esgoto a céu aberto que corta a cidade de São Paulo, corri para eternizá-la na linguagem do cinema, fragmentando-a com oito câmeras. Realizei também um filme B em que tentei recuperar o árduo processo de criação da companhia e *BR-3* no cinema acabou se transformando num díptico: *BR-3* (a peça), a íntegra do espetáculo no rio Tietê, e *BR-3* (o documentário), um filme de entrevistas com todos os envolvidos naquele *tour de force* cênico e urbanístico.

A partir daí, não me saía da cabeça a ideia de filmar a ação de um processo de criação coletiva de um grupo de teatro, uma documentação que principalmente atravessasse o tempo, não limitada a um curto período, mas que cruzasse todas as etapas de pesquisa e de experimentação da companhia, até mesmo as inevitáveis fases de estagnação, que também são necessárias e têm o seu papel no *resultado final*. Teatro e artes cênicas, de maneira geral, estão sempre em processo, pois são linguagens presenciais e sempre muito vivas e sensoriais. Além de tentar eternizar no cinema esse momento tão rico e efervescente da cena paulistana, confesso que o meu grande interesse era aprender como dramaturgo com os grupos paulistanos em suas rotinas de trabalho, quase sempre utilizando um dispositivo chamado *processo colaborativo*, uma tentativa de promover uma autoria dramaturgicamente, cênica, de todos os envolvidos no processo de criação coletiva, sobretudo atores e atrizes. Uma prática, sublinhe-se, cada vez mais recorrente entre os coletivos de São Paulo.

Passei então a buscar a ação de um processo colaborativo ao longo dos meses, às vezes anos, que eu pudesse documentar passo a passo. Minha estratégia foi e continua sendo a seguinte: acompanhar todas as etapas da criação coletiva, com periódicas imersões documentais, até algumas semanas após a estreia do espetáculo. Depois, na montagem do filme, desconstruir a encenação através de tudo que foi experimentado na pesquisa, nas improvisações movidas a depoimentos pessoais, nos *workshops* e nos ensaios. Quem já teve o privilégio de acompanhar o processo de criação de um grupo de teatro, conhece um pouco da riqueza de toda essa experimentação, seiva vital da criação artística. Muita coisa preciosa é simplesmente descartada ou vira uma camada por vezes quase imperceptível no espetáculo. Minha intenção como documentarista foi justamente esgarçar essas camadas de experimentação que vão desaparecendo, decantando, também sensorializando o trabalho de atores e atrizes e de todos os que participam do processo de criação. Cada etapa é um veio cênico, um filão documental, a ser descortinado na montagem do filme.

Batizei essa modalidade de filme à qual venho me dedicando desde 2006 de *documentário processual*, sempre guiado pelo olhar de um realizador cinematográfico que tem como verdadeiro semblante um dramaturgo que grita dentro do mim e que, como já disse, quer aprender com a ação do dia a dia de trabalho das companhias de teatro paulistanas. Foi e tem sido um imenso privilégio desfrutar da intimidade, das idiossincrasias, dos métodos de

experimentação e de criação tão únicos em processo colaborativo desses coletivos que acabam formando uma personalidade plural com características muito particulares.

Uma das minhas primeiras experiências bem-sucedidas com relação a esse objetivo cinematográfico foi com o espetáculo *A Última Palavra é a Penúltima*, intervenção cênica que o Teatro da Vertigem, o Zikzira e o grupo LOT, do Peru, fizeram numa galeria subterrânea abandonada no centro de São Paulo em 2008. A criação coletiva, no entanto, ficou circunscrita a várias semanas de experimentações e ensaios, e esse filme acabou não saciando a minha vontade de fazer um *documentário processual* que atravessasse o tempo. Por outro lado, o resultado ficou interessante na medida que houve muitos conflitos no processo envolvendo três companhias, quatro diretores, atores e atrizes de diferentes formações, e principalmente conceitos conflitantes que acabaram gerando uma cisão entre encenadores e elenco. Um dos diretores desenhou diferentes vetores de fluxos dentro e fora da galeria subterrânea; outros tinham um trabalho mais físico, e o encenador peruano queria uma recusa total de qualquer tipo de interpretação: na verdade, ele queria a resistência ao *personagem*, com sua forte formação no campo da performance. Vários atores e atrizes, por sua vez, questionaram que tudo aquilo não passava de diferentes possibilidades de *interpretação*; outros queriam pelo menos uma filigrana de *personagem* para poder atuar, e o conflito se estabeleceu com um *páthos* bem explosivo, o que foi muito enriquecedor para o filme. Batizado com o mesmo nome da encenação, o documentário *A Última Palavra é a Penúltima* foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2012.

Com o grupo Os Satyros, uma nova experiência processual, mas também limitada a um curto período de tempo: o documentário *Vila Verde*, realizado a partir do espetáculo *A Fauna*, encenado no bairro que dá nome ao filme, um dos mais violentos da periferia da capital paranaense, durante o Festival de Teatro de Curitiba em março de 2008. O diretor Rodolfo García Vázquez, d'Os Satyros, passou algumas semanas na Vila Verde entrevistando os moradores. Depois recriou dramaturgicamente as histórias de vida e misturou os membros da comunidade com parte do elenco da companhia. Em seguida, elaborou uma intervenção cênica no bairro, um espetáculo itinerante através do qual o espectador era conduzido pelas vivências mais profundas da Vila Verde, que durante muitos anos liderou o ranking de violência de Curitiba. No filme, ampliei as camadas do espetáculo *A Fauna* a partir desse rico processo de pesquisa e de documentação cênica em busca de novas teatralidades enraizadas num *real* mais imediato.

A encenação *Memória da Cana*, da companhia Os Fofos Encenam, com direção de Newton Moreno, finalmente me proporcionou a realização de um documentário processual que atravessasse o próprio tempo, com todos os seus longos períodos de pesquisa, depoimentos pessoais, improvisações, *workshops*, também estagnação e muitas descobertas e conquistas. Foram mais de dois anos de documentação até a estreia do espetáculo em 29 de junho de 2009. Inicialmente, o encenador e grande dramaturgo Newton Moreno pediu aos atores e atrizes com raízes nordestinas do grupo para trazer fotos de crianças e de pessoas idosas da própria família. Essas imagens foram improvisadas, também sensorializadas pelo diretor, e se transformaram em figuras cênicas. Uma instalação dramática foi então montada no TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Em seguida, essas figuras foram inseridas nos personagens de *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues. Foi então depois encenada uma *obra em progresso* no Itaú Cultural.

O grande objetivo de toda essa experimentação era resgatar as raízes nordestinas do dramaturgo que, embora tenha se tornado o mais *carioca* dos teatrólogos brasileiros, nasceu no Recife. O expressionismo de Nelson Rodrigues foi colocado à luz do canal do sociólogo

Gilberto Freyre, com direito a vários elementos do maracatu rural no espetáculo. Filmei, em seguida, várias apresentações após a estreia e, na montagem do documentário, fui desconstruindo tudo, deslindando cada camada desse rico processo que foi desaparecendo em harmonia, sempre com muita combustão dramática, na atmosfera sensorial do espetáculo e, principalmente, nas falas e nos gestos do elenco em cena.

Até esse momento, a minha interação com esses processos artísticos era conduzida por procedimentos observacionais mais distanciados, embora tenha feito entrevistas para contextualizar cada etapa do processo. Mas a minha participação foi quase sempre observacional, tentando documentar uma ação que fosse autoexplicativa, procurando mesmo criar uma *quarta parede* no processo de filmagem e interferir o mínimo possível. Essa relação, no entanto, começava a mudar.

No início do processo de criação do *documentário cênico Festa de Separação*, fui chamado pela atriz Janaína Leite e por seu ex-marido, o músico e professor de filosofia Fepa, para interagir com eles como documentarista, sob a direção do encenador Luiz Fernando Marques. Janaína e Fepa estavam se separando e queriam fazer da dor do rompimento um ato de criação artística e também uma reflexão sobre o amor na sociedade contemporânea. Nesse processo, além de debater com todos a criação da dramaturgia e do *espetáculo* que virou um assumido *documentário cênico*, também fiz imagens para o *visagismo* audiovisual da encenação e, logicamente, ainda documentei cada etapa do processo de criação. O filme está sendo montado e já teve uma versão reduzida, de 26 minutos, exibida numa série de oito programas que fiz para o Canal Brasil, *Teatro Sem Fronteiras*, justamente sobre a vitalidade da cena paulistana contemporânea, e que foi ao ar nos meses de novembro e dezembro de 2011. O conceito foi o mesmo: a desconstrução processual de *Festa de Separação*, que estreou em São Paulo no segundo semestre de 2010.

Também ainda em fase de montagem, três novos documentários processuais estão sendo construídos a partir de momentos marcantes do teatro paulistano contemporâneo: *Bom Retiro 958 metros* (Teatro da Vertigem), *Terra de Santo* (Os Fofos Encenam) e *A Travessia da Calunga Grande* (Companhia Livre). Com o último grupo, realizei outra parceria, também em fase de montagem, que envolve uma dupla camada de desconstrução processual ligada à busca do coletivo pela própria memória: *Cia. Livre 10 anos*. No segundo semestre de 2010, a Companhia Livre ocupou durante seis semanas o TUSP e me convidou para documentar esse resgate de memória através de leituras dramáticas de todos os espetáculos dirigidos pela encenadora Cibele Forjaz nos primeiros dez anos do grupo, além de uma instalação dramática que foi montada naquele espaço pela cenógrafa, figurinista e diretora de arte Simone Mina e pela iluminadora Alessandra Domingues, o *núcleo duro* da companhia incluindo ainda a atriz Lúcia Romano.

Mais uma vez, optei inicialmente por uma participação mais observacional, mas logo fui dissuadido por Cibele Forjaz, que me colocou no centro do palco, ao lado do fotógrafo André Chesini, e nos filmou com uma câmera alta, explicitando que me queria naquele resgate de memória como um criador interagindo com todos, não apenas observando de forma distanciada. No processo de realização do documentário, a pulsação do dramaturgo que me habita estava mais viva que nunca. Mergulhei sem medo no passado do grupo com diferentes tipos de experimentação, principalmente improvisações para o filme a partir dos elementos cênicos que foram montados e desmontados para as leituras dramáticas. Havia imagens do passado captadas pelo cineasta Sergio Roizenblit que foram utilizadas nas encenações e houve um embaralhamento muito rico e pulsante de diferentes processos: o processo de criação do espetáculo no passado, a recriação dos espetáculos nas leituras dramáticas, o passado *vivo* nas

imagens da instalação por todos os cantos do TUSP, ainda as provocações documentais que fui colocando em prática. Tudo acabou virando uma miríade de processos de resgate de memória dialogando entre si, com camadas documentárias e outras ficcionalizadas, mas que se tornaram uma maneira mais lúdica e profunda de se enveredar pela memória da companhia. Uma experiência fascinante que ainda me legou um grande presente na minha vida: a convivência com a escritora e pesquisadora Cecília Salles.

O diálogo da documentação para os filmes com o processo de criação dos grupos de teatro foi se intensificando, se diversificando e se estreitando cada vez mais. Bem no início da pesquisa para a realização do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, fui chamado pelo encenador Antonio Araújo para participar dos grupos de estudo e da equipe de criadores, além do meu papel como documentarista do processo. A troca da realização do filme com as etapas de criação do espetáculo foi muito grande, depois materializada através da distribuição de DVDs. O cinema, sublinhe-se, tem sempre a nos oferecer a possibilidade de eternizar momentos, uma eternidade material, como diria André Bazin, ou pelo menos preservá-los em linguagem audiovisual, o que pode ajudar bastante nos processos de criação de uma arte presencial e tão efêmera como o teatro. Após a pesquisa e as improvisações dos atores e das atrizes, foi realizada uma extensa intervenção cênica do grupo no bairro do Bom Retiro, no centro de São Paulo, onde o espetáculo ficou em cartaz durante vários meses entre 2012 e 2013. Essa ação foi batizada de *varal de imagens* e foi filmada em tempo real para o documentário. Cerca de oito horas de improvisações ininterruptas. Esse *varal de imagens* foi transformado em DVD e depois distribuído a diversos membros da equipe, entre eles, o escritor Joca Reiners Terron, que escreveu a primeira versão da dramaturgia com o DVD como uma possibilidade constante de revisitar os *workshops* do elenco. Mais: várias entrevistas realizadas para o documentário também foram transformadas em DVD e distribuídas para os integrantes do processo de criação coletiva. Essa interface da construção do espetáculo com a documentação do filme ajudou a enriquecer o processo de ambas as obras.

Já em *Terra de Santo*, o grupo Os Fofos Encenam estava em busca do sagrado na nossa brasilidade mais profunda e telúrica. Tudo começou com a procura do sagrado individual de cada integrante da companhia. Propus a cada membro do coletivo filmar um depoimento sobre o próprio sagrado na locação onde essa epifania havia irrompido pela primeira vez, ou em lugares que trouxessem esse sentimento da sacralidade pulsando forte em cada ator e em cada atriz d'Os Fofos, além do dramaturgo e encenador Newton Moreno, que dividiu a direção do espetáculo com Fernando Neves. Os depoimentos para o filme de algum modo acabaram sensorializando os integrantes da companhia, e algumas falas ou imagens que surgiram nas entrevistas não demoraram a irromper nas improvisações do elenco. Mais: durante pesquisa do grupo no Recife e em engenhos de Vicência, no interior de Pernambuco, também colhemos depoimentos sobre o sagrado individual dos membros da companhia, fizemos belas imagens de canaviais, casarões, igrejas, personagens e festas populares, usinas de açúcar e até mesmo do céu cravejado de estrelas no meio das plantações de cana, graças à sensibilidade para as baixas luzes das novas tecnologias digitais. Essa última imagem, por exemplo, também acabou irrompendo numa das improvisações que foram encenadas depois na sede do coletivo em São Paulo. Todos os depoimentos sobre o sagrado pessoal foram transformados em DVDs e Newton Moreno levou todo esse manancial de falas e sensações para o Recife quando foi escrever a primeira versão da dramaturgia. No final do processo (o espetáculo estreou em outubro de 2012 no Sesc Belenzinho, em São Paulo), Newton Moreno distribuiu os DVDs

entre os integrantes do elenco para que refletissem sobre o que havia permanecido no espetáculo daquela primeira inquietude de cada um em busca do próprio sagrado.

No espetáculo *A Travessia da Calunga Grande*, da Companhia Livre, por mais que não tenha havido a distribuição de DVDs durante a criação coletiva, minha participação como documentarista foi muito próxima de cada etapa do processo, englobando desde a sugestão de alguns documentários para serem vistos durante a pesquisa até um diálogo constante, apaixonado, com comentários, críticas, sugestões, empréstimo de figurino e ainda ajudando nos ensaios quando algum membro do elenco precisava sair mais cedo.

O fato é que a realização de um filme documentário durante a construção de um espetáculo teatral pode oferecer uma interface permanente de reflexividade: o cinema dilatando, eternizando momentos que podem funcionar como espelhos periódicos nessa arte tão efêmera que é o teatro. Essa mútua contaminação de linguagens pode ser muito enriquecedora. Nas últimas décadas, a desconstrução processual dos espetáculos, cenicamente falando, se tornou tão recorrente que, sob certos aspectos, corre sempre o risco de se tornar um mero maneirismo, uma opção inócua de metalinguagem, por vezes frívola, até mesmo narcisista, sobretudo quando os coletivos não conseguem ter mais distanciamento das *piadas* internas do grupo. O espelho da linguagem cinematográfica também pode ser útil para que caminhos equivocadamente autofágicos sejam evitados.

Para finalizar, gostaria de comentar que, após as filmagens, antes de dar início à edição dos documentários, sempre escrevo uma carta de intenções para o montador na qual faço uma contextualização de todo o meu processo como cineasta naquele projeto: escolho as sequências que mais me marcaram e que devem ser vistas com especial atenção pelo editor; também explico os conceitos artísticos que nortearam a realização do filme e da peça; e ainda procuro esboçar uma estrutura narrativa para o documentário. Sempre escrevi essa *carta de montagem* de maneira informal, mas com o máximo de rigor para não deixar o montador perdido em meio às centenas de horas de captação que as facilidades das novas tecnologias digitais estão sempre a nos oferecer.

A convivência com a pesquisadora e escritora Cecília Salles me mostrou como essas cartas também podem funcionar como espelhos processuais para a criação do filme, que acaba sendo devolvido, tempos depois, ao grupo de teatro. A companhia, por sua vez, também interage e participa de diversas etapas da montagem do documentário. Cecília Salles se interessou por essas cartas e escreveu sobre elas, me devolvendo de forma reflexiva meu próprio processo como cineasta e dramaturgo através do seu rigoroso, doce, generoso e clarividente olhar de teórica e pesquisadora.

Confesso que não sabia que os documentários processuais que venho realizando sobre as companhias de teatro paulistanas são, de alguma forma, uma modalidade de *crítica genética*, por mais intuitiva que tenha sido a minha condução de todos os processos de documentação em que me envolvi nos últimos sete anos. A troca com Cecília Salles acabou semeando em mim uma nova potência e um novo rigor no meu processo de criação, além de ser um tremendo alento nessa exaustiva guerrilha cinematográfica, por vezes quixotesca, tentando eternizar na materialidade do cinema uma pequena parte da vitalidade da cena paulistana contemporânea.

Processos artísticos são miríades de possibilidades de trocas, trocas especulares e reflexivas, ampliando mais e mais as camadas da criação coletiva de obras de arte, adensando-as, aprofundando-as, esgarçando esse processo numa espécie de obra em progresso que se torna uma lúdica e permanente busca por formas de linguagem. Hoje, um dos principais motivos da potência e da efervescência do teatro paulistano é uma troca muito próxima com o meio

acadêmico. Esse diálogo cria camadas de depuração e reflexividade que vêm aprofundando os processos artísticos das companhias paulistanas. Num momento em que as linguagens se desfronteirizam, hibridizando-se mais e mais, casamentos artísticos do teatro com o cinema e com o meio acadêmico descortinam inquietações diferenciadas que convergem para a verdadeira face da criação artística: um somatório de processos, em permanente processo, com textura de estruturas de pensamento, em estado de contenção e reserva, mas sempre pronto a deflagrar novos processos no imaginário de cada espectador, talvez a grande meta e a mais sincera missão das verdadeiras obras de arte.

Referências bibliográficas

- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. Parte III. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.