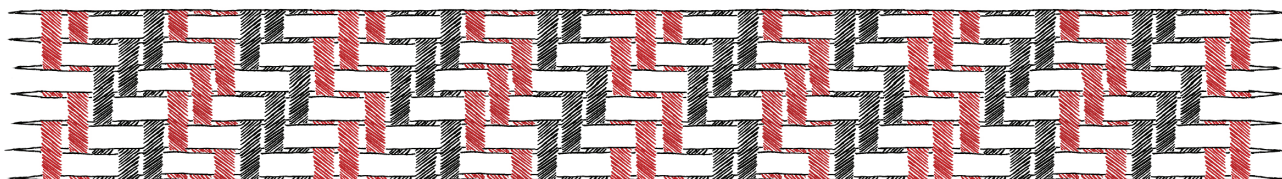


A pesquisa em teatro: uma convenção¹

Bernardo Fonseca Machado

bernardofmachado @ gmail.com

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo – USP.



Resumo

No final do século XX, o “teatro de pesquisa” – como prática artística – tornou-se teatralmente verossímil, culturalmente aceitável e economicamente possível na cidade de São Paulo. Este artigo procura apresentar em linhas rápidas quais condições possibilitaram a consolidação de tal expediente teatral. Uma geração de criadores – jovens formados no final dos anos 1980 – contribuiu para instaurar novos modos de produção cênica na cidade. Ao longo dos anos 1990 e 2000, foi elaborada uma estrutura para assegurar o “teatro de pesquisa”: políticas de financiamento público; criação de universidades de artes cênicas; definição de uma agenda para pesquisa de linguagem. Experiência social e convenções teatrais misturaram-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Palavras-chave: teatro de pesquisa; universidade de artes cênicas; geração, convenção; história do teatro.

Abstract

At the end of the 20th century, the “research theater” – as an artistic practice – became theatrically plausible, culturally acceptable and economically viable in the city of São Paulo. This article tries to investigate what were the most important conditions that enabled the consolidation of such theater resource. A generation of creators – young people graduated at the end of the 1980s – helped introduce new scenic production techniques in the city. Over the years 1990 and 2000, a structure was developed so that research could be done: public funding policies; creation of colleges in performing arts; definition of an agenda for language research and so on. Social experience and theatrical conventions were then combined to form a system that is continuously changing and generating new patterns of creation and artistic production.

Keywords: research theater; performing arts university; generation, convention; history of the theater.

Geração e convenção, uma rima

No livro *Viena fin-de-siècle*, Carl Schorske explica como a “geração” intelectualizada respondeu à modernidade constituída no século XIX em sua passagem para o XX. Sem definir como conceito, “geração” é a noção que orienta a análise e oferece suporte ao texto, deixando-o livre para investigar a interação entre cultura e política na capital austríaca. Schorske vê política em Freud, Klimt e Schoenberg, como também evidencia as discussões artísticas na interpretação dos sonhos, na produção do expressionismo e na música atonal. É pela via de mão dupla, e em intersecção, que o plano da política dialoga com a esfera da cultura. Uma geração formase nesse período e partilha códigos, desejos, frustrações, empenhando-se, como conjunto, na constituição de explicações e manifestações artísticas para tentar dar conta de um mundo imerso em mudanças radicais².

Assim, “geração” pode servir como espécie de costura que contribui para pensar as personagens que circulam no cenário paulista. Nos últimos vinte anos a prática de um teatro de “pesquisa” alargou-se nos palcos, nas coxias e nas salas de estudo da cidade. Antes peculiar, a investigação assumiu a cena e consolidou-se em uma estrutura racional de manutenção, tornando-se presente em diversas esferas: políticas de financiamento público destinadas exclusivamente à pesquisa teatral³; emergência de universidades de artes cênicas⁴; e consolidação de uma agenda de pesquisa de linguagem defendida por diversos grupos. Experiência social e convenções teatrais misturam-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Assim, no teatro de pesquisa, em São Paulo, a rima entre “convenção” e “geração” não deriva apenas da sílaba final dos substantivos; ela reside na sintonia fina que essas palavras assumem nos últimos vinte anos na capital paulista. Entre interesses, expectativas e ambições, o teatro de pesquisa, como convenção, concretizou-se pelas mãos de uma geração.

Neste artigo procuro apresentar como parte da geração teatral surgiu do ambiente universitário. A academia constituiu um terreno que criou uma certa agenda para pesquisa na cidade, formando artistas engajados em criar teatro de acordo com certos padrões de produção.

A universidade em cena

Os cursos universitários ligados à formação de profissionais de teatro, surgidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, criaram um novo padrão de produção teatral. A pesquisa – presente antes em grupos em torno de diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa⁵ – formaliza-se então em quadros acadêmicos. Conformase, aos poucos, uma bibliografia obrigatória⁶ que passa a se comportar como exigência prévia para a produção de espetáculos.

Novas revistas acadêmicas são lançadas. A necessidade de consolidar o debate se estabelece a partir dos anos 1990 e 2000. Em 1992, é publicada a revista *Percevejo*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em 1997, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança a revista *Repertório*, e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) publica a *Urdimento*. Em 2001, sai a primeira edição da *Sala Preta*, do departamento de Artes Cênicas da USP. A Escola Superior Célia Helena cria a revista *Olhares* em 2009, e a *A[l]berto*, da SP Escola de Teatro, é lançada em 2011.

O sistema acadêmico começa a se espalhar entre os círculos teatrais: a produção constante de teses e dissertações que versam sobre as próprias práticas em teatro é um exemplo do funcionamento e da abrangência crescentes desse sistema⁷. Além disso, diferentes artistas e críticos são atraídos para dentro da universidade – exigindo que o debate se dê a partir dela, dentro dela e com ela.

Uma nova geração de alunos/atores/diretores constitui-se dentro da academia. Agora a produção já não se realiza nas famílias teatrais – como sucedia até os anos 1930 (MACIEL, 1979); tampouco dentro do próprio teatro, com procedimento de companhias profissionais – como ocorria em 1940 e 1950 (PRADO, 2007; PONTES, 2010; BRANDÃO, 2009) – no TBC e Arena; e também não entre os diferentes grupos amadores que se especializavam aos poucos – como em 1960 e 1970 (FERNANDES, 2000).

É interessante notar que, simultaneamente à fundação e ao processo de estruturação do curso de Artes Cênicas da USP, a ditadura perseguia diversos autores, coletivos e atores do meio teatral – entre eles, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Corrêa. Décio de Almeida Prado (2007, p. 119) destaca:

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de 70, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão.

Isso não significa que o teatro realizado fora da universidade tenha sido extinto. Muito pelo contrário, continuou e continua acontecendo. Há inúmeras produções teatrais distantes do “teatro de pesquisa” realizado dentro da universidade. Exemplos disso são os musicais que ocupam as grandes salas de teatro na cidade⁸, os comediantes do *stand-up comedy*⁹ e os grupos de teatro infantil¹⁰. Costumeiramente, esses grupos não estão atentos ao trabalho realizado dentro dos departamentos da academia. Mas há o diagnóstico de que fazer “teatro de grupo” e “teatro de pesquisa” é quase sinônimo de praticar teatro como “legítimo”, como evidencia o discurso de alguns agentes da área.

Por exemplo, Pedro Alexandre Sanches (1995) escreve: “Grupos revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força.” A matéria traz uma análise do momento, indicando uma suposta mudança na prática teatral do período: novos grupos surgem, e o olhar que se lança a eles também se modifica. Coletivos jovens, oriundos das universidades, começam a se destacar:

Após um longo período de culto à personalidade de diretores e atores, o teatro brasileiro mostra indícios de revalorização do teatro de grupo. *Nesse panorama, as escolas de teatro despontam como celeiros de formação de novos grupos.*

[...]

Com experiências diversas, os grupos concordam quanto à *importância da universidade* para o desenvolvimento de grupos teatrais. (SANCHES, 1995, grifos meus).

Destacam-se aí dois elementos fundamentais. Em primeiro lugar, a importância atribuída à universidade, sobretudo pública, nessa nova produção de grupos teatrais. E, em segundo lugar, a

afirmação do valor de grupos teatrais como aqueles que, por excelência, realizariam “um teatro mais genuíno”.

Cabe, pois, uma leitura mais detida da história do teatro como curso universitário. O curso de teatro da Universidade de São Paulo foi inaugurado em 1966, fruto do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática – especialmente de Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD. Em 1967, ficou decidido que caberia à Escola de Artes Dramáticas a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como teoria, crítica, dramaturgia e cenografia) passariam a ser ensinadas no novo curso superior. Em 1968, a EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que gerou maior proximidade entre a escola técnica e o curso universitário.

Primeiramente, em 1966, foi criado o curso de “bacharelado em teatro” (com habilitação em Dramaturgia, Crítica e Cenografia); em 1969, organizou-se o curso de “Professorado em Artes Dramáticas”; em 1970, inaugurou-se a habilitação em Direção Teatral, e apenas em 1972 a habilitação em Interpretação é incluída no currículo do curso – até então, a formação de atores e atrizes ficara reservada à EAD. Assim, a marca inicial desse curso universitário é a produção teórica de profissionais, e não a formação de técnicos.

No ano de 1970, o curso de teatro tornou-se parte de um novo departamento, o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Enquanto o curso de teatro não dispusesse de um quadro de professores com titulações e produções acadêmicas, não poderia ser autônomo. Assim, a corrida por essas produções e titulações acabaria intensificando o caráter teórico do curso, que, a essa altura, possuía uma produção artística muito pequena; aliás, muito menor do que a da EAD.

O caráter teórico também pode ser verificado pelo quadro docente e pelas disciplinas oferecidas. Os professores que saíram da EAD e ingressaram na universidade foram Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, os dois primeiros na ECA e o último na FFLCH. A partir de 1974, esses professores tornaram-se hegemônicos no Departamento, interessados na reflexão teórica e crítica do teatro, e não necessariamente preocupados com a produção prática da atividade cênica. Quanto ao currículo, verificava-se a existência de um número maior de disciplinas teóricas: eram dezesseis disciplinas teóricas para nove práticas.

Em 1978, o curso de graduação em Teatro da Universidade de São Paulo passou a se chamar Curso de Artes Cênicas (CAC). O Departamento começou a lutar por um curso no qual fosse possível incluir disciplinas voltadas para a técnica – como iluminação e cenografia –, além de reivindicar espaços nos quais os alunos pudessem se apresentar ao público.

Nesse mesmo período, ocorreu outra mudança importante: a inclusão de exercícios direção I, II e III no currículo da habilitação em direção. Nesses exercícios, os alunos começavam a experimentar suas habilidades práticas em pequenas montagens. Enquanto isso, a luta por espaços de apresentação resultou positivamente em dois convênios: a abertura de um local no Parque do Ibirapuera, chamado de “bolota”, e, posteriormente, a criação do TUSP (Teatro da USP), no bairro do Itaim. Essas parcerias facilitaram a estreia de muitas montagens, que aumentaram em quantidade e ganharam notoriedade na imprensa. Aos poucos, a universidade começava a colocar seus atores em cena.

A autonomia completa, entretanto, ocorreu apenas em 24 de maio de 1986 – momento em que o curso de arte dramática da USP deixou de compor o DTCRT (Departamento de Teatro,

Cinema e Rádio e Televisão) e ganhou autonomia como Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (CAC).

A grade que constitui a formação do CAC, depois da autonomia administrativa, foi a seguinte:

| MATÉRIAS TEÓRICAS | MATÉRIAS PRÁTICAS |
|--|--|
| <p>Estética Teatral Folclore Brasileiro Teatro Infanto-Juvenil Fundamentos da Expressão e Comunicação das Artes Cenografia Direção Teatral Teatro Aplicado à Educação Evolução do Teatro: Literatura Dramática Teatro Brasileiro Ética, Legislação e Produção Teatral Crítica Teatral Teoria da Dramaturgia Sociologia do Teatro</p> | <p>Interpretação Maquiagem e Caracterização Improvisação Direção Teatral Desenho Cenográfico/Técnicas de Montagem Teatral Expressão Vocal Expressão Corporal/Técnicas de Dança Formação Musical Prática de Dramaturgia</p> |

Fonte: AZEVEDO, 2006.

Aos poucos, entretanto, com a contratação de novos professores ligados à dita “prática teatral” – entre eles, Antônio Januzelli, professor de interpretação, e José Eduardo Vendramini, professor de dramaturgia –, e também com a elaboração de uma nova disciplina – o PT (Projeto Teatral) –, o Departamento começou a se direcionar para uma produção simultaneamente prática e teórica.

O Projeto Teatral, por exemplo, visava justamente incentivar a prática no Departamento. Após o período de formação, os estudantes de todas as habilitações confrontar-se-iam com a tarefa de produzir um espetáculo teatral. A disciplina pretendia integrar pesquisa e prática: todos os alunos oriundos da habilitação de Direção Teatral, Cenografia, Interpretação e Teoria do Teatro participariam. Para os PTs de interpretação, por exemplo, eram geralmente convidados diretores de fora do Departamento. Além do convite, esses diretores recebiam uma pequena verba destinada ao aluno para realizar seus espetáculos de formação.

Assim, novos elementos de incentivo ao teatro universitário começaram a tomar força. Por exemplo, o *Festival de Teatro da USP* foi realizado durante seis anos (de 1991 a 1996), tendo como espaço principal de apresentação o TUSP. Durante dez dias, eram apresentados espetáculos teatrais, de diversos estilos e concepções artísticas, com duas sessões diárias, além de palestras e oficinas abertas ao público – nelas atingiam-se cerca de dez mil espectadores. Espetáculos profissionais também eram convidados a participar desse festival. O caráter do encontro era essencialmente pedagógico e visava o diálogo de grupos de teatro universitários com grupos de teatro profissionais.

Nesse momento, poucas peças eram montadas e apresentadas pelos alunos, por falta de infraestrutura do Departamento para a produção simultânea de muitos espetáculos. Além do mais, todos alegavam a dificuldade de duas escolas operarem em um mesmo espaço, que mal

suportava uma. O fato é que EAD e CAC acabavam criando rivalidades quando a questão era a utilização do espaço físico disponível.

Em 1995, um novo prédio, com dois teatros, foi entregue. O edifício também passou a abrigar uma sala de figurinos, uma cenotécnica, um galpão de carpintaria, uma sala de luz e som e uma sala de adereços.

O período que se seguiu, de 1995 a 2005, representou um aumento na quantidade de produções do CAC, feitas por alunos e professores, uma vez que a infraestrutura permitiu aliar produção teórica e prática.

Analisando a trajetória traçada acima, é notável como no projeto pedagógico do Departamento havia a preocupação com a criação de um curso superior em teatro, distinto de um curso técnico, já oferecido pela Escola de Arte Dramática (EAD). Essa linha teórica foi um dos fatores que levou a produção artística do CAC a ser considerada pequena na época, enquanto a produção acadêmica crescia, como consequência da busca por titulação de professores, como Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg¹¹ e Décio de Almeida Prado¹².

Essa origem teórica e acadêmica definiu o modelo de produção dos agentes que se formaram pela Universidade de São Paulo. É o caso do Teatro da Vertigem (1992), da Cia. do Latão (1996) e da Cia. Livre (2000), que – formados na universidade por alunos ingressantes no curso de artes cênicas – desenvolveram sua pesquisa utilizando sempre debates teóricos¹³.

Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e outros compõem a primeira geração de professores formados no Departamento, e que retornam a ele como docentes no início dos anos 2000. Fazem também parte dessa experiência de grupos teatrais nos anos 1990: são os representantes de uma geração de jovens nascidos e criados durante a ditadura militar, mas que, ao adentrarem a universidade, veem o panorama político alterar-se – a ditadura perde força, e o horizonte democrático se estabelece.

Novas convenções sociais¹⁴

Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.

– *Heinrich Wölfflin*

“Nem tudo é possível em todas as épocas”: padrões de produção artística variam de acordo com o horizonte de possibilidades oferecido pelo mundo social e as decisões tomadas pelos agentes envolvidos, responsáveis por criar uma versão sobre seu contexto. A apreensão de um espetáculo depende das convenções que operam no campo artístico do período.

Um campo de produção artística torna-se mais autônomo, segundo Pierre Bourdieu (2005, p. 106), com base “no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e interpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento”. É possível, então, ajuizar que há um sistema teatral da cidade de São Paulo – na virada do século XX para o XXI – cada vez mais autônomo, que produz e reproduz uma convenção estética específica: o “teatro de pesquisa”. Tal convenção deve sua existência, permanência e mudança a fatores de ordem interna ao próprio sistema de signos e convenções, e a fatores de ordem externa a ele.

Integrados, esses fatores não podem ser analisados sem a ingerência de um sobre o outro, pois contribuem mutuamente para sua constituição.

Compreendo que expressões artísticas não são produzidas em um espaço vazio nem são independentes de movimentos estéticos predecessores. A produção de um objeto ou de uma manifestação artística dialoga com uma *tradição* específica e trabalha em uma área estruturada de *problemas*. Nesse sentido, existe um vocabulário que informa o artista em sua criação, oferecendo-lhe um horizonte para produzir. Essa linguagem possui um sistema de signos desenvolvidos e elaborados, a partir dos quais o artista desenvolve suas obras. A esse sistema de signos, imersos em uma tradição, chamo de *convenção*¹⁵, emprestando a expressão da história da arte, e mais particularmente de Gombrich.

A cidade de São Paulo experimentou novas formas de relação e ofereceu a oportunidade para que o “teatro de pesquisa” se tornasse verossímil e aceitável. A presença da universidade na conformação de uma geração de criadores foi fundamental nesse sentido. Estar em diálogo com teorias teatrais oriundas de diferentes escolas criou a pressão de “agenda” a ser cumprida.

Assim, o compromisso com a pesquisa – antes uma particularidade dos cursos de teatro nas universidades de artes cênicas – vingou como prática para outros redutos teatrais¹⁶. Por exemplo, dos dezoito grupos contemplados pela Lei de Fomento em 2011, somente dois foram formados por alunos de universidades públicas – os outros dezesseis grupos se constituíram em outros ambientes (escolas, comunidades periféricas, grupos de amigos)¹⁷.

Esse compromisso com a pesquisa não provém unicamente de cursos universitários, mas também de uma certa tradição teatral que encontrou ressonância no momento brasileiro a partir dos anos 1980. O diagnóstico é que, ao longo do século XX, na Europa, emergiu a figura do diretor – ou do encenador –, que ansiava aprofundar a investigação de uma linguagem. Isso é fundamental para a compreensão do teatro que chegou ao Brasil no final dos anos 1980, trazendo consigo novas leituras, encenações, adaptações e traduções de textos¹⁸.

Ao longo do século XX, apareceram os grandes encenadores que concebiam espetáculos a partir de suas pesquisas – entre eles, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Louis Jouvet, Antoine Artaud e Bertold Brecht¹⁹. No Brasil, a presença dos diretores estrangeiros foi responsável pela profissionalização do teatro no país²⁰. Tiveram destaque nesse período Adolfo Celi, Maurice Veneau e Ziembinski. Posteriormente, diretores brasileiros entraram em cena: Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, entre outros²¹. Essa tradição de encenadores brasileiros conformou uma produção calcada no rigor técnico e estético de seus espetáculos.

Bernard Dort (1977) e Patrice Pavis (2010) comentam, cada um a seu modo, a presença da figura do encenador no cenário do século XX, e como tais diretores celebraram o desenvolvimento de uma pesquisa como parte de sua criação artística²².

As reflexões de Dort (1977) destacam os processos de constituição de um novo período teatral. O autor estava basicamente interessado em esclarecer as modificações estruturais que possibilitaram a formação do teatro baseado não mais no texto ou no ator, mas sim no encenador. Valendo-se de diversos exemplos, reflexões e das falas de teóricos e encenadores, Dort traça um panorama da produção teatral mundial dos últimos dois séculos. No texto “A encenação,

uma nova arte?”, de 1965, ele defende: “Hoje o reinado do encenador está definitivamente imposto. E a encenação surge como o setor mais privilegiado e mais vivo da atividade teatral contemporânea.” (DORT, 1977, p. 61).

Patrice Pavis (2010, p. 14), interessado na presença do encenador em sintonia com o surgimento do denominado “teatro moderno”, destaca: “[...] a encenação não mais significa simplesmente a passagem do texto para o palco, mas a organização autônoma da obra teatral, a visão ‘sintética’ do teatro e da encenação, [...]”. O encenador será aquele que delineará quais serão os termos da pesquisa a ser desenvolvida.

Pode-se dizer que livros como *Rabota Aktera nad Rolju* [O trabalho do ator sobre seu papel], de Constantin Stanislavski, lançado na Rússia em 1957, e a compilação *Teatro Dialético: ensaios*, de Bertold Brecht, representam o esforço de sintetizar em texto a metodologia de pesquisa que esses encenadores desenvolviam em suas salas de ensaio. De Stanislavski, foi lançado *A construção da personagem* pela Civilização Brasileira, em 1970. E, de Brecht, em 1966, a mesma editora lançou *Breve Antologia, Poemas e Canções*, e a peça teatral *O Senhor Puntila e seu criado Matti*. Nota-se como cada um desses autores, a seu modo, realizou estudos para o aprofundamento daquilo que compreendiam como teatro, e verticalizaram suas empreitadas nesse sentido.

Portanto, segundo essa tradição teórica²³, a figura do encenador foi fundamental, ao longo do século XX, na constituição dessa convenção de pesquisa teatral²⁴. Entretanto, no final dos anos 1970, novas influências artísticas, advindas de práticas performáticas, acabaram modificando as maneiras de conceber e elaborar cenicamente uma peça. Nos anos 1980, “A idéia de encenação parecia dissolver-se tanto mais facilmente na medida em que concorria com a da performance e tudo quanto esse termo inglês veiculava de pragmatismo e de infinitas variações culturais” (PAVIS, 2010, p. 21). Práticas performáticas passaram a ser importantes para os modelos de pesquisa de linguagem.

Desse modo, o trabalho desenvolvido por encenadores europeus no século XX modificou modelos de produção teatral, pois a preocupação com a linguagem autônoma e o compromisso com a pesquisa para o desenvolvimento de uma identidade artística inovaram de modo singular a cena.

Em São Paulo, especialmente na virada do século XX para o XXI, organizou-se uma rede de agentes interessados em produzir teatro. O fato é que esse grupo – sem nome definido, mas existente – partilhou e partilha signos, possui origens sociais comuns e circula nos mesmos locais – são atores, diretores, dramaturgos, professores, pesquisadores, que trocam informações, andam juntos, bebem, conversam, são amigos... E foi justamente esse conjunto restrito de pessoas que começou a compartilhar o interesse pelo “teatro de pesquisa”, bem como a urgência em realizá-lo.

Sérgio de Carvalho, por exemplo, professor do departamento de Artes Cênicas da USP, já colaborou com Antonio Araújo, na dramaturgia da peça *Paraíso Perdido* (1992); esteve presente no movimento Arte contra a Barbárie, que deu origem à Lei de Fomento do município de São Paulo; foi crítico de teatro na *Folha de São Paulo* (entre 1993 e 1995); é professor da ECA/USP, ao lado de Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos. Os dois últimos, por sua vez, participam de uma nova leva de publicações acadêmicas sobre teatro – entre as dezoito publicações de teatro levantadas pela CAPES, todas têm menos de vinte anos de existência. Além disso, ambos os

professores são membros diversas equipes editoriais e conselhos de revistas²⁵. Silvia Fernandes foi orientadora de mestrado de Valmir Santos, um dos responsáveis por publicar, no início dos anos 2000, diversas matérias que tratavam da “força do teatro de grupo” em São Paulo²⁶.

As relações estão imbricadas e sugerem filiações e “parentelas” específicas entre os agentes do “campo teatral”. Mapear todas as relações é impossível, ao menos nos limites deste artigo. Interessa, no entanto, compreender como esses agentes dividem, partilham ou selecionam várias posições nessa indústria cultural aberta pelo campo da arte²⁷: são diretores de companhias, dramaturgos, editores das revistas acadêmicas, críticos de jornais, jurados de prêmios e editais interessados em produzir esse teatro investigativo, professores das escolas de teatro, autores dos livros que resenham esse novo cenário teatral. Eles são parte de uma geração; são uma geração à parte.

Ao examinar a trajetória de artistas oriundos da universidade, encontraremos a seguinte situação: parte da geração dos anos 1950 e 1960 constitui criadores engajados em teatro, como Antonio Araújo (1966), Guilherme Bonfanti (1956), Sérgio de Carvalho (1967), Cibele Forjaz (1966), Silvia Fernandes (1953), Luiz Fernando Ramos (1956). São hoje diretores, dramaturgos, críticos e agitadores culturais da cidade que elaboram os espetáculos e pensam o teatro²⁸.

A lógica da pesquisa mobiliza diferentes companhias e grupos pela cidade. A Cia. Livre (2000), por exemplo, estreou o espetáculo *VemVai – O Caminho dos Mortos* em 2007, preocupada em discutir a “morte” a partir da *pesquisa* de mitos ameríndios, tal como relatado em *Nóz – Caderno Livre*²⁹:

A própria idéia do “perspectivismo” ameríndio (recentemente formulada pelos antropólogos Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro) torna-se extremamente intrigante ao ser relida como um perspectivismo da cena, criando espaços cênicos e jogos textuais marcados pela multifocalidade e multiposicionalidade. (CESARINO, 2008, p. 11).

Cibele Forjaz, a diretora da Cia. Livre – professora do Departamento de Artes Cênicas da USP – imergiu, junto com o coletivo de atores, em uma pesquisa das narrativas míticas e etnografias de povos como Araweté, Marubo, Tupinambá, Juruna, Jivaro, entre outros. A Cia. expandiu o horizonte temático, usando como suporte a construção heurística de um antropólogo – Eduardo Viveiros de Castro. Isto é, o grupo decidiu tatear os assuntos para seu espetáculo, informados pela e com a pesquisa.

A Cia. Balagan (1999), cuja diretora é Maria Thais, também professora do Departamento de Artes Cênicas da USP, quando contemplada pela 11ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, passou a estudar o trágico e a noção de “*inumano no teatro*”. Outro grupo, mais novo, denominado [PH2]: estado de teatro – formado por alunos e ex-alunos do Departamento de Artes Cênicas da USP em 2007 –, desenvolveu um espetáculo, em 2009, chamado *Mantenha fora do alcance de crianças*, no qual pesquisava a “sensação trágica no mundo contemporâneo”.

A partir de três pilares, é possível pensar como Antonio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e Maria Thais agem socialmente: são, todos, não só 1) diretores de teatro, como também 2) professores e 3) pesquisadores do Departamento de Artes Cênicas da USP. É a partir dessa tríade que se pode compreender o desenvolvimento de suas práticas artísticas. Como *diretores*, exploram, em seus espetáculos, diferentes modos de produzir uma peça. Como *pesquisadores*,

desejam compreender a linguagem que desenvolvem em seus espetáculos. Como *professores*, são responsáveis por disciplinas de formação das novas gerações.

Estudar, investigar, pesquisar: sinônimos oriundos do cenário universitário. A academia borriфа seu discurso para fora de seus muros. Nesse sentido, Sérgio de Carvalho (2009, p. 159), diretor da Cia. do Latão (1996), comenta, em 2007:

Quando lançada ao mercado tropical das artes, toda inquietação experimental da minha geração se deparava com a absurda situação de que as novas leis de incentivo só serviam aos projetos com conformação empresarial. Assim, a incontornável precariedade econômica associada a um desejo estético de modificar os padrões dominantes gerou a opção de assumir o semi-amadorismo e a marginalidade (cuja boa contrapartida foi um experimentalismo descompromissado de resultados mercantis) e impôs como saída a retomada de formas de trabalho coletivizada, em associações livres ou cooperativas.

No texto “A politização do movimento teatral em São Paulo”³⁰, Sérgio diagnostica historicamente como sua geração, formada no final dos anos 1980, deparou com leis de incentivo que pouco contribuíam para os interesses de grupos pequenos – Lei Sarney, Rouanet. Tais mecanismos supõem incentivo a partir de renúncia fiscal, o que deixaria ao patrocinador a decisão de apenas apoiar projetos que oferecessem visibilidade à sua marca, deixando grupos menores de lado.

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, Lei 13.279/02, foi resultado da reivindicação e pressão de alguns grupos teatrais, que consideravam “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos” (COSTA; CARVALHO, 2008). Reunidas desde 1998 em debates e discussões, as companhias teatrais Tapa, Parlapatões, Cia. do Latão, Teatro da Vertigem, Folias D’Arte e Pia Fraus, juntamente com Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani, Aimar Labaki e Tadeu de Souza, escreveram documentos e passaram a reivindicar novos modos de produção teatral para a cidade.

Após alguns anos de negociações e mobilização, consolidou-se a Lei de Fomento para o Teatro. Graças a ela, produziram-se novos tipos de prática e garantiu-se a continuidade de outras. A nova lei passaria a fomentar, durante cerca de dois anos, os grupos selecionados: todos receberiam uma verba para desenvolver uma pesquisa cênica. Podendo contar com esse tipo de recurso, os grupos começaram a montar suas sedes, realizar *workshops*, apresentar peças, publicar revistas, isto é, aprofundar e continuar seu trabalho em grupo.

O objetivo dos envolvidos era distanciar-se da lógica mercantil de produção de teatro. Nesse desejo estão envolvidos dois aspectos do teatro paulistano: primeiro, uma tradição de teatro político e engajado (COSTA, 2007); segundo, a experiência universitária de parte dos agentes envolvidos. Os moldes para a execução e realização da lei de fomento vieram da academia. Desse modo, garantiu-se, fora do ambiente universitário, a existência de um teatro que exige tempo para pesquisa.

Embora na elaboração da lei existissem agentes de outras gerações, foi a geração universitária quem deu o tom para os critérios do fomento e seus objetivos: a lei visa garantir tempo e espaço alargado para experimentação, e perenidade para a pesquisa. Reside nisso sua peculiaridade.

Considerações finais

Ao analisar “a pesquisa em teatro” como convenção operante na cidade de São Paulo nos anos 1990 e 2000, nota-se a existência de dois elementos diversos: a circulação dos recursos estéticos, como a tradição da encenação; e o despontamento da universidade teórica.

Os cursos universitários para teatro, constituídos sob uma égide teórica, só foram possíveis e tomaram força no espaço simbólico porque também estavam em consonância com as convenções teatrais advindas dos polos de produção internacionais. Aos poucos, as demandas por tempo e financiamento extrapolaram os muros da universidade e contaminaram a busca por novos espaços na própria cidade de São Paulo. Assim, o teatro de pesquisa, como prática, tomou novas cores e dimensões em um âmbito universitário, fazendo-o expandir-se. Os cursos universitários ganharam respaldo nas convenções que circulavam então.

É evidente que o processo é conjunto. A universidade também trouxe condições institucionais para a realização desse tipo de pesquisa: espaço, tempo e material para que alunos pesquisem a linguagem e os procedimentos teatrais. A geração do final dos anos 1980, formada nos padrões universitários, viu diante de si a demanda pela pesquisa e teoria, além da possibilidade de experimentação dada pelo espaço e pelo tempo alargado que a universidade começava a disponibilizar.

A objetividade da instituição universitária gera um ambiente para que novas ideias e processos apareçam, e convenções se realizem. Entretanto, convenções também forçam a produção de realidades, expandem fronteiras para a presença de sua existência. Trata-se de observar convenções e relações objetivas como produto e produtoras de um contexto cênico, em diálogo, em relação.

Notas

1. Este artigo corresponde a um trecho adaptado do último capítulo de minha dissertação de mestrado, denominada *Iluminando a Cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*, que teve orientação de Lília Schwarcz e foi realizada no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo entre 2010 e 2012.
2. Para mais detalhes, ver Schorske (1990).
3. É ao longo das décadas de 1990 e de 2000 que se criam as seguintes leis de fomento ao teatro: Lei Mendonça, nº 10.923 de 1990, Lei Rouanet nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, criado pela lei nº **13.279, 8 de** janeiro de 2002, e o Programa de Ação Cultural (PROAC), lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006.
4. Até 1990, existiam onze cursos de artes cênicas em universidades e faculdades; nos últimos vinte anos, esse número saltou para 55.
5. Ambos os encenadores realizavam certo tipo de pesquisa em seus grupos, embora não fossem formalizadas em modelos acadêmicos: datas, cronogramas, palestrantes, debatedores, bibliografia obrigatória etc. Para mais informações a respeito das pesquisas realizadas por Antunes Filho, cf. Milaré (2007). Sobre José Celso e o Teatro Oficina, cf. Silva (1981).
6. Na bibliografia de certos cursos constavam leituras de Aristóteles, Renato Cohen, Bernard Dort, Diderot e outros. Ver também o livro de Jacó Guinsburg sobre as aulas que ministrava no curso “Estética do Teatro” na ECA/USP (PATRIOTA; GUINSBURG, 2009). Atualmente há outros textos obrigatórios na bibliografia das disciplinas oferecidas pelo departamento. Esse tema, entretanto, não será abordado aqui.
7. Por exemplo, Newton Moreno, diretor do grupo Os Fofos Encenam, finalizava em 2011, na USP, sua tese de doutorado sobre as pesquisas que realizou como diretor: *Teatro de uma saudade – experiências de memória brasileira em Assombrações do Recife Velho e Memória da cana*. Sua orientadora foi Silvia Fernandes. Leonardo Moreira, diretor da Cia. Hiato, defendeu em 2008 sua dissertação de mestrado na USP – *A Escrita Cúmplice: a criação do hipertexto dramático através da corporeidade do ator-dramaturgo*. Como tema, estudou a constituição do texto *Escuro*, o segundo espetáculo de sua autoria; sua orientadora foi Elisabeth Silva Lopes.
8. Exemplos de musicais são: *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *O despertar da primavera* (2009), todos montados pela dupla Charles Möeller e Claudio Botelho. Para mais informações sobre os musicais produzidos no período, cf. Tania Carvalho (2009).
9. A título de exemplo, em 2005, foi idealizado o *Clube da Comédia Stand-up*, com seis humoristas – Marcelo Mansfield, Rafinha Bastos, Marcela Leal, Oscar Filho, Marcio Ribeiro e Henrique Pantarotto. Lançado oficialmente numa noite de quarta-feira, em Pinheiros, São Paulo, o show perdura até hoje na noite paulistana.
10. Dentre os grupos e artistas envolvidos em teatro infantil na cidade, cito a *Cia. Le Plat du Jour*, por sua relevância no cenário. Formada por Alexandra Golik e Carla Candioto, o grupo surgiu em 1992, buscando desenvolver uma linguagem cômica física, ligada às técnicas de palhaço. Desde então, acumulou diversos prêmios: *Chapeuzinho Vermelho* recebeu o APCA (2001) de melhor espetáculo infantil; *Os três porquinhos* obteve o APCA (2003) de melhor texto adaptado e FEMSA (2003) de melhor direção e melhor atriz; *João e Maria* ganhou o prêmio FEMSA (2007) de melhor cenografia; e *Peter Pan e Wendy*, os prêmios APCA (2007) de melhor atriz e FEMSA (2007) de melhor atriz.
11. O professor Jacó Guinsburg deixa clara sua posição sobre a importância do conhecimento teórico na prática teatral: “[...] o ator, o homem de teatro moderno, tem necessariamente que ser senhor dos conhecimentos e não apenas dos procedimentos necessários ou julgados de importância para se fazer teatro. Estes conhecimentos teóricos e críticos são vitais à sua arte, e isto decorre da própria necessidade intrínseca do fazer teatral num tempo como o nosso. Ele pode, é claro, dizer: ‘Não vou estudar, não me interessa, não é isso que eu quero’. Mas o que vai ser posto fora pela janela entrará pela porta e vice-versa” (PATRIOTA; GUINSBURG,

2009, p. 51). Essa fala foi extraída de uma das aulas do curso ministrado pelo professor no departamento de Artes Cênicas da USP em 1985. A partir da leitura dessas aulas é possível vislumbrar o forte conteúdo teórico na formação dos estudantes, bem como as leituras por eles realizadas. Para mais informações, ver Patriota e Guinsburg (2009).

12. Décio de Almeida Prado, diferentemente de Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg, não pertencia ao departamento de Artes Cênicas, mas sim ao de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. O professor ficou responsável, então, pela cadeira de Literatura Brasileira. Para mais detalhes sobre os cursos ministrados por Décio de Almeida Prado, cf. Betti (1997).
13. Antes de iniciarem o novo espetáculo sobre o Bom Retiro, por exemplo, os membros do Teatro da Vertigem realizaram, ao longo de 2010, três ciclos de palestras sobre os assuntos em que estavam interessados. Neles, participaram pesquisadores oriundos de diversas áreas: antropólogos, sociólogos, arquitetos, artistas plásticos, urbanistas.
14. Por convenção entendo padrões sociais de comportamento e pensamento. Não estou versando sobre assuntos que tratam de estética.
15. Estou próximo às noções de “convenção” elaboradas por Gombrich. Cf. Gombrich (2007).
16. Evidentemente, nem todos os criadores de teatro estão interessados em “teatro de pesquisa”. Há muitos espetáculos que não pesquisam linguagem; entre eles, por exemplo, os musicais.
17. Adiante discorro com mais vagar sobre a Lei de Fomento.
18. Renato Cohen (2007) discute a história da configuração de experimentos teatrais no Brasil nos anos 1970. É preciso destacar que Cohen é um dos grandes *performers* dos anos 1980. A obra citada é sua dissertação de mestrado, que serviu como pesquisa sobre suas próprias práticas cênicas e seu trabalho performático. Até hoje ele é visto pelos pares como um dos grandes formalizadores do que é considerado *performance* no Brasil (Silvia Fernandes e Antônio Araújo, por exemplo, citam muito seu trabalho quando pensam práticas performáticas).
19. Para uma análise mais detida da trajetória e contribuição de cada um desses encenadores, cf. Pavis (2010) e Roubine (1998).
20. “[...] a profissionalização da cena teatral moderna foi possível graças à contribuição decisiva dos diretores estrangeiros e das companhias formadas pelas atrizes analisadas, todas elas saídas ou com passagem pelo TBC.” (PONTES, 2010, p. 345).
21. Cf. Prado (2007), Guzik (1987), Brandão (2009), Pontes (2010).
22. Oriundos de escolas de pensamento de teatro similares, é possível dizer que o modo como esses dois intelectuais agem reforça a perspectiva de que o estudo de teatro está endereçado a si próprio, isto é, os pares dialogam sempre entre si. Dort foi professor de estudos teatrais na Paris III, entre 1962 e 1981; em seguida, ingressou no Conservatoire national supérieur d’art dramatique de Paris, onde permaneceu até 1988. E Pavis é professor da Universidade de Kent, em Canterbury. Ambos defendem que a figura do encenador foi fundamental na mudança de modelo de produção teatral no teatro no século XX.
23. Pode-se compreender que Dort e Pavis estão imersos numa mesma tradição teórica que defende que a figura do encenador alterou definitivamente o modelo de produção de teatro no mundo.
24. Essa, evidentemente, não é a única leitura possível. Cristophe Charle (2012) relata a importância de diretores já no século XIX, chamando a atenção para a maneira como administravam financeiramente as companhias teatrais.
25. Silvia Fernandes participa do corpo editorial das revistas *Urdimento*, *Olhares*, *Percevejo* e *Moringa*.
26. Valmir Santos trabalhou na *Folha de S. Paulo* entre 1998 e 2008. Atualmente, é responsável, na revista *Bravo!*, da editora Abril, pela edição do segmento de teatro e dança.

27. Pierre Bourdieu (2005) define como se deu o processo de autonomização dos campos de produção artística ocorridos na Europa. De acordo com o autor, cada campo é um espaço simbólico, no qual as lutas entre os agentes determinam, validam e legitimam representações artísticas. É possível medir o grau de autonomia de cada campo com base no poder de que ele dispõe para definir as normas de produção, os critérios de avaliação de seus produtos e a elaboração de regras internas de funcionamento. Nesse sentido, vemos como o campo de produção do teatro nas décadas de 1990 e 2000, em São Paulo, reuniu condições para funcionar como uma arena fechada para sua própria criação e reprodução.
28. Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vázquez são os fundadores da Cia. Os Satyros; Antonio Araújo e Guilherme Bonfanti fazem parte do Teatro da Vertigem; Evaldo Mocarzel e Beth Néspoli já trabalharam no *O Estado de São Paulo*, exercendo a função de editor e jornalista de teatro, respectivamente; Sergio de Carvalho e Cibele Forjaz são professores do Departamento de Artes Cênicas da USP e diretores de companhias de teatro – Cia. do Latão e Cia. Livre, respectivamente; por sua vez, Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos são professores e teóricos, pensadores do teatro produzido na cidade, também professores do Departamento de Artes Cênicas da USP. Evidentemente, a escolha desses agentes evidencia um recorte. Não procuro dar conta de todos os indivíduos envolvidos com teatro na cidade. Ficam de fora nomes importantes, como Reinaldo Maia.
29. *O Nóz – Caderno Livre* é uma publicação que reúne o processo desenvolvido ao longo de um ano e meio (entre março de 2006 e agosto de 2007) pela Cia. Livre.
30. Gravação da palestra proferida por Sérgio de Carvalho na PUC do Rio de Janeiro, em novembro de 2007, publicada em S. Carvalho(2009).

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Elizabeth (coord.). *CAC em cena: a produção artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005*. 2006. Relatório final de Iniciação Científica – FAPESP. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo.
- BETTI, Maria Silvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto; AREAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético: ensaios*. Seleção Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- CARVALHO, Tania. *Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CESARINO, Pedro (org.). *Nóz – Caderno Livre*. São Paulo: Cia. Livre, 2008.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Apresentação Heloisa Pontes. Tradução Hildegard Feist; Coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (1989).
- COSTA, Iná Camargo. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*, 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Costa.pdf>.
- _____. ; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.
- _____. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.
- _____. *Grupos Teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- _____. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Revisão da tradução Monica Stahel. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Arte em Revista*, São Paulo, ano I, nº 2, maio-ago. 1979.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó (orgs.). *J. Guinsburg, cena em aula: itinerários de um professor em devir*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PONTES, Heloísa. “Retratos do Brasil: editores, editoras e ‘Coleção Brasileira’ nas décadas de 30, 40 e 50”. In. MICELI, Sergio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, IDESP, 1989.

_____. *Intérpretes da Metrópole – História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANCHES, Pedro Alexandre. Grupos Revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1995. Caderno Ilustrada, p. 5

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Armando Sergio da. *Oficina: do Teatro ao Te-Atto*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução nos estilos da arte mais recente*. Tradução João Azenha Junior. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Outros documentos

PROGRAMA DA PEÇA *IFIGÊNIA*. SESC/SP – São Paulo, mar. 2012.

PROGRAMA DA PEÇA *CARNAVALHA* – São Paulo, maio 2012.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 27 de Janeiro de 2013

