

E caderno de **8**
ENSAIOS

TEATRO DE NARRADORES

ISSN 2175-3989
Maio, 2016

O Caderno de Ensaios é uma
publicação do Teatro de Narradores,
da Cooperativa Paulista de Teatro.

Núcleo Artístico

José Fernando de Azevedo
Renan Tenca Trindade
Teth Maiello

Editor: José Fernando de Azevedo

Revisão de Textos: Luísa Módena,
Tathiane Graziela Cipullo e
Andressa Nesi de Souza

Projeto Visual: Murilo Thaveira

Diagramação: Danusa Carvalho

Fotografias do espetáculo CIDADE VODU:

Bob Sousa, Paulo Henrique Sant'anna,
Lucas Silvestre, Mayra Azzi, Paulo
Patricia Mattos, Thiago Bortolozzo

**Fotografias da abertura de processo JOANA-
BABEKAN (Itaú Cultural):** Christina Rufatto
Fotografias do espetáculo CABARÉ GARCÍA!:

Ronaldo Dimer

Fotografias de ensaios de CABARÉ GARCÍA!:

Felipe Antunes

Fotografias de capa: Capa 1 e internas - Lucas
Silvestre; Capa 2 - Paulo Henrique Sant'anna;

Produção: Núcleo Corpo Rastreado

Secretaria: Mônica Azevedo

*Esta edição integra o Projeto **Cena Insurgente**,
contemplado pelo Programa Municipal de Fomento
ao Teatro para a Cidade de São Paulo.*

TEATRO DE NARRADORES

Espaço Maquinaria

Rua 13 de Maio, 240 – 2o Andar

Bela Vista – São Paulo

CEP. 01327.000 – SP

Tel.: +55 11 3853 3651

www.teatrodenarradores.com

Uma estética do despertar

|José Fernando de Azevedo|*

*Diretor e dramaturgo do Teatro de Narradores
e Professor da EAD-ECA-USP.*

Foto: Patricia Mattos



Mas eis que o tempo é de inquietude e de melancolia; de entusiasmos nervosos que se gastam por nada; de desesperos bruscos que quebram uma vida.

(...) Porque há para todos nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma “solução”: a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o medo...

(...) esse combate a todas as formas de Reação... nos ajudaria a ficar livres dele...

(Antonio Candido, “Plataforma da nova geração”)

Mas aqui, onde o encontro era como uma clareira no asfalto... aqui, onde nossos corpos não substituem outros corpos, era de outra ordem o vínculo que imaginávamos: era mais que vínculo – poderíamos dizer: era uma aliança. Levamos tempo demais para entender que a cena era um apelo. Levamos tempo demais ensaiando aproximações, com medo das distâncias, e sequer percebemos a conversão do tempo e essa presença tão intimamente odiada do medo. Adiamos como quem desafia o acaso, como se a cada abrir de olhos pudéssemos reordenar os fatos. Com um ímpeto infantil de encurtar caminhos, desviando sempre. Mas não há desvio que não nos devolva àquilo que somos. Não se trata de falar como quem desenha labirintos, mas forjar, no choque das palavras, outros encontros: com quantas vozes se faz um coro? Não há, no tempo que é nosso, mais do que somos. Não há, nas esperas que vivemos, mais do que queremos. Não há, no tempo que virá, mais do que fizemos...

(Teatro de Narradores, do texto de “Cidade Fim”)

Publicado originalmente em Rumos Itaú Cultural: Encontros 2010-2012, organizado por Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião, Sônia Sobral, São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

Fotos:
Patricia Mattos

Uma operação ideológica sem precedentes está ocorrendo no Brasil, uma espécie de mutação social e mesmo antropológica e cultural. A julgar pelos jornais e uma certa “crítica”, toda uma classe, em menos de uma década, desapareceu. Operários, trabalhadores das mais diversas categorias e seus filhos foram, por assim dizer, abduzidos à “nova classe média brasileira”, e esta seria a grande novidade de uma sociedade sempre à espera do futuro. O fundo falso dessa operação é a própria nota estatística, que revela o absurdo da conta. O fato é que uma espécie de conversão imaginativa se opera no seio da sociedade brasileira, de modo que se pensar assim, a partir dessa novidade – a considerar o significado da classe média entre nós, aqui em São Paulo em particular (plataforma de onde falo), mas não apenas, é certo –, não deixa de configurar uma reação. Vivemos um tempo de reação. Estamos todos em perigo.

Em meio a tudo isso, o *axi* do otimismo social entorpece o sentido do combate, e uma espécie de pesadelo abarca a vida social do país. Para o teatro dos grupos, a questão não é sem importância, tanto mais que sua tendência tem sido ir de encontro a este movimento.

Nesse sentido, já não basta repetir como bordão o clichê fundador segundo o qual o teatro é encontro, nem mesmo entoar o mantra característico de uma certa fenomenologia da cena e sua metafísica das presenças, segundo a qual o teatro não é uma, mas duas atividades – fazer/ver: ideias que têm servido para as mais fundas mistificações e que, não sendo falsas, servem todavia à dissimulação da impotência diante de uma exigência cada vez mais incontornável: para além do consumo de formas ou da vivência mística do outro, o teatro se impõe como uma espécie de comunidade imaginada que se quer efetiva. Não se trata de retomar o mito da comunidade perdida; longe de qualquer utopia regressiva, a expressão aqui designa antes um tipo de aliança, ou mesmo, a capacidade de imaginá-la.

I.

II.

A cena dos grupos fez nos últimos 15 anos a crônica do desmanche sociopolítico-econômico-cultural empreendido de maneira programática desde o final dos anos 1980. Paralelamente a isso, a sociedade fazia uma espécie de conversão. O primeiro movimento levou os grupos a projetarem um vínculo de imaginação com a parte da sociedade interessada na transformação social, em muitos casos, pressupondo esse campo sem ter dele a experiência efetiva. Dos grupos então se exigia clareza de posição, uma vez que o passo seguinte deveria implicar radicalização. Do que se vê, a radicalização não veio, ou veio imaginária e estetizada, ou parcial e tomada por um esquerdismo localizado, ou deflagrada em consequência do movimento anterior, mas movida por um ressentimento cifrado na falsa oposição centro-periferia.

Ocorre que precisamente aí um dado surpreendente e talvez novo se produziu. Os grupos, que por susto ou inércia, ou as duas coisas, pareciam estar um passo atrás – em parte recuo, em parte compasso de espera –, veem converter essa posição numa plataforma insuspeitada de trabalho. E em que consiste essa plataforma? Ali, onde a cena dos grupos parece ir na contramão do estado geral da sociedade integrada à felicidade a crédito; ali, onde a cena dos grupos continua a desenhar a fisionomia mórbida de um processo em fim de linha e a contabilizar as promessas não cumpridas – é precisamente ali que o teatro de grupo preserva sua atualidade. E isso porque essa cena permanece descrevendo a realidade como um sonho ruim do qual precisamos acordar.

O resultado, portanto, é um desencontro histórico entre a cena e o “público”.

Em 1974, Vianinha falava da necessidade de olhar no olho da tragédia e dominá-la. A sua fala vinha como uma “revisão crítica” do empenho dos anos imediatamente anteriores ao golpe, em particular a ação de núcleos como o Centro Popular de Cultura, o CPC. Mesmo em divergência prática e teórica em relação àquela “revisão”, não se pode negar a força da intuição de Vianinha: se no período pré-golpe de 1964, dez anos antes, o encontro ou o contato entre as classes definia o campo próprio de ação e a potência da imaginação política, os dez primeiros anos da ditadura militar fizeram já esvaziar o sentido de ideias como “o povo”, ou “o popular”, de modo que ao artista era colocada a tarefa de redirecionar sua ação. Mesmo sem entrar aqui numa discussão sobre a questão do popular e sua eventual atualidade, interessa ainda considerar a percepção de que o movimento da sociedade brasileira sempre foi oposto à direção daquele encontro entre as classes. Com efeito, o teatro, em seus momentos de inflexão à esquerda, sempre se pôs na contramão do alinhamento social, vislumbrando com isso alianças com campos específicos em luta.

A tragédia para Vianinha era o subdesenvolvimento. Quase 40 anos depois, como explicita Roberto Schwarz, somos hoje uma “sociedade que já não é subdesenvolvida, não porque se desenvolveu, mas porque deixou de ser tensionada pelo salto desenvolvimentista; e que não é desenvolvida, pois continua aquém da integração social civilizada”.

No Ato I de sua *Ópera dos Vivos*, intitulado “Sociedade Mortuária: Uma Peça Camponesa”, a Companhia do Latão (SP) conquista uma espécie de vitória da imaginação. Em cena, um grupo de teatro ensaia uma peça em que vem ao primeiro plano o processo de formação das Ligas Camponesas. A vitória está na capacidade que o grupo

III.

tem de imaginar o teor de um encontro – o encontro entre intelectuais, artistas e, no caso, os camponeses –, impulso que foi o emblema de uma época; processo violentamente interrompido.

NARRADORA – O teatro está em obras.

Os atores encenam uma peça sobre conflitos no campo.

Estudam o tema da arte do passado à procura do próprio tempo.

(...)

NARRADOR – Os atores procuram um realismo que seja ruptura. Discutem se é possível imitar um mundo que desmorona. Experimentam com formas populares e descobrem novas relações de trabalho em arte.

Um novo programa, agora, traz inescapavelmente à ordem do dia a necessidade de produzir novos encontros.

Se ainda falamos de encontro, trata-se de um encontro político mediado pela interrogação poética materialmente elaborada.

O teatro é uma prática e, enquanto tal, sua realidade é a de uma produção. Aquele ver e aquele fazer conformam relações de produção, de modo que o estágio do “consumo” (ver um espetáculo), quando criticamente projetado, subverte-se em novo estágio de produção. Foi com Brecht que compreendemos: “pela contradição que é constitutiva da mediação do capital, no mesmo movimento em que o fluxo da produção industrial se universaliza, ganhando valor determinante, ele universaliza também a separação. Vale dizer: no mesmo passo em que se impõe a produção como condição inescapável para o trabalho da obra, impõe-se, contraditoriamente, também a separação entre produção e consumo, criando-se no fluxo da produção a 'ilhota de não produção'... para a esfera artística (...): 'Não há direitos fora da produção'. (...) *Se produzir torna-se condição para o próprio conhecimento, o exercício produtivo, inescapável, deve necessariamente processar-se, assim, como enfrentamento contínuo da separação entre produção e consumo.* (...) se a luta pelo ultrapassamento da dicotomia produção-consumo se fará... na direção predominante de um aumento do fluxo produtivo, o empuxo mesmo nesse rumo *implicará fazer passarem um no outro produção e consumo...*”

IV.

V. No campo da política, trata-se de um programa antimimético ou, se quisermos, de um programa de esquerda. Como escreve Beatriz Sarlo: “Uma esquerda é, por definição, antimimética. E uso a palavra para afastar-me de todas as práticas de mimese que hoje caracterizam a política: as pesquisas, a construção de uma opinião pública que reproduza as condições existentes, o alinhamento político, conservador, a todos os medos sociais, a aquiescência automática diante das relações de poder estabelecidas. Ser hoje de esquerda é intervir no espaço público e na política. É refutar os pactos miméticos. É negar os acordos de cumplicidade e de resignação”.

No campo teatral: é preciso devolver ao teatro sua capacidade de ser teatro. A ênfase no processo – na produção – não nos salva, mas impõe exigências. Agora, já não se trata de reproduzir processos, mas de torná-los visíveis em sua totalidade. “A totalidade remete não a um modelo teórico, abstrato e formal, mas a uma realidade histórica em construção. Ela é um processo contínuo. O sujeito que faz questão de 'construir' teoricamente essa totalidade é ele próprio um momento desse processo: dele participa plenamente. Daí um princípio fundamental que separa radicalmente o procedimento dialético de qualquer outra forma de pensamento, a saber, a impossibilidade de ter um olhar externo em relação à totalidade”.

A cena dos grupos tem oscilado entre o luto e a melancolia. Bastaria repassar alguns títulos das últimas temporadas em São Paulo para intuir o movimento: *Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É e Onde Está, Precisa Se Mexer* (2009) e *Barafonda* (2012), da Companhia São Jorge de Variedades; *Êxodos – O Eclipse da Terra* (2010) ou *A Saga Musical de Cecília Desde Priscas Eras Até os Dias de Hoje no Pedaco de Terra Dividida que Carrega o Seu Santo Nome* (2012), do Grupo Folias; de *Nonada* (2006) a *Enxurro* (2011), da Companhia do Feijão; *Ópera dos Vivos (I – Sociedade Mortuária: Uma Peça Camponesa, II – Cinema, Tempo Morto: um Filme sobre o Golpe, III – Música Popular, Privilégio dos Mortos, IV – Televisão, Morrer de Pé)* (2011), da Companhia do Latão; *Orfeu Mestiço, uma Hip-Hópera* (2011), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; *Marcha para Zenturo* (2010), parceria entre o paulista XIX e o mineiro Espancal; *Cidade Desmanche* (2009) e ainda *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011), do Teatro de Narradores – são apenas alguns dos títulos que não escondem as marcas do processo. Entre o luto e a melancolia, crônica de um percurso na desagregação, a cena depõe sobre limites e dificuldades de projeção, configurando um tempo de impasse.

Mas se há o trabalho de luto, a ele deve somar-se o esforço do despertar.

VI.

Por um lado, em alguns casos, pode tratar-se de simples recuo, quando não, uma fixação pela imagem já ultrapassada de um país desmanchado. Por outro, e este, sem dúvida, o caso que interessa, talvez se desenhe aí a plataforma para a crítica efetiva de uma sociedade que sempre esteve no futuro, não porque trazia em seu funcionamento as marcas de uma felicidade nova e cabocla, mas porque nunca soube esconder a fisionomia real do progresso e da modernidade – dissimulados em liberalismo e democracia na metrópole do capitalismo. Esse encontro marcado com a verdade, tudo indica, nunca esteve tão próximo. E o teatro dos grupos, a julgar pela cena que produz, intuiu os termos desse encontro.

VII.

Por isso, entre tantas outras razões, não nos interessa mais certa historiografia que tende a abordar a trajetória do teatro brasileiro na chave dos ciclos e seus turning points: o espetáculo da vida das companhias, dos grupos dos anos 1960, dos grupos dos anos 1970, da década do diretor, da retomada dos grupos... O outro lado dessa história é que cada um desses momentos cifra uma inflexão no interior de um processo que, pelo menos desde 1948, se faz constante e agravado: um esforço de modernização e simultânea integração da cena local a um circuito mundial. As viradas ou interrupções foram sempre determinadas por transformações produtivas (na sociedade, no teatro).

O que talvez devamos de uma vez por todas ressaltar é que o “teatro brasileiro moderno” já nasce mundial, precisamente porque é moderno. Nosso teatro, aliás, “galho secundário” desde a origem, já nasce mundial e moderno naquilo que apropria e empenha. Mesmo se o parâmetro histórico é o romantismo, não será menor e menos importante o fato da apropriação deslocada de formas e procedimentos, e o esforço de ajustar o foco face ao “assunto nacional”. Quase dois séculos depois, continuamos

levados pela mesma oscilação, em tudo ideológica, entre um certo cosmopolitismo sempre renovado, de um lado, e, de outro, um empenho por inscrever-se nas nossas contradições, nem sempre com escuta para o significado efetivo destas.

Moderno, “mundial”, esse teatro é também o depositário de impasses modernos e mundiais. A cena dos grupos entranhou sua “modernidade” num espaço vazio, cuja certidão de nascimento, se não cifrou um desencontro, cifrou, no entanto, os termos de um encontro adiado.

Um exemplo nessa trajetória é o capítulo da escravidão. Sendo um país de escravos, o público não estava ali, à frente, mas a ser socialmente inventado – e com isso a cena se convertia em vitrine a refletir os anseios de cosmopolitismo e a fisionomia cínica da classe de mando no país. Recentemente, os grupos têm se esforçado por reelaborar essa história: assim, a escravidão entre nós – que é um arcaísmo e uma regressão – foi também a fisionomia mais crua e dura da modernidade europeia – seu pressuposto e garantia, já que sem esse “atraso” na colônia não existiria o “avanço” da metrópole, duas faces de uma mesma moeda.

Mais uma vez, A Companhia do Latão deu forma àquele adiamento, em cenas antológicas de seu *O Nome do Sujeito* (1999), intuição primeira de elaborações cênicas que atravessarão a cena dos grupos na primeira década do século. Essa cena, em seus melhores momentos nos últimos 15 anos, tem sublinhado as linhas desse processo, num trabalho de formalização radical de nossa formação supressiva (para usar a expressão crítica de José Antonio Pasta). Um caso exemplar nessa direção é o *Frátria Amada Brasil* (2006), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP).

VIII.

Mas, no momento, é na chave da circulação que essa “modernidade” parece se confirmar – situação da qual os projetos bilaterais têm sido a maior expressão. Esse talvez seja o outro lado de um processo que se vai definindo entre nós. Desde o final da última década do século passado, os grupos têm vivido um acelerado processo de sedimentação de práticas, de tal modo que, na falta de um processo maior que as abarcasse, tais práticas acabaram por conformar um campo, por assim dizer. Há, hoje, um campo teatral que se define pela reposição mais ou menos continuada de meios, formas e procedimentos. A dimensão corporativa se afirmou. O ponto que interessa é que, apesar disso, e por ser o teatro uma arte que se quer pública, os encontros nem sempre são marcados. E mesmo alguns desses encontros se dão por conta de um impulso que vai na contramão da rua de mão única que é a via da arte no Brasil. Essa já era a tensão interna a um movimento como o Redemoinho, morto por falência múltipla dos órgãos, em março de 2009, dividido entre duas perspectivas: uma, afirmar-se como uma rede de espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral; outra, um movimento de grupos de teatro afirmando-se como “teatro de grupo”. Neste último caso, “teatro de grupo” designaria a política dos grupos. O que restou? Em parte, o teatro de um mundo reiterativo, cifrado no plano da circulação – mesmo que de formas e procedimentos.

Foto:
Patricia Mattos





IX.

Já *Acordei que Sonhava* (2003), também do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, elaborava para nós o teor sinistro de um sonho do qual não sabíamos acordar. A projeção do príncipe a um campo novo da sociedade, como uma aposta, mobilizava nossa imaginação no sentido de uma vinculação que resistia à estetização – tão potente no caso, face ao encontro programado entre teatro e hip-hop.

Mas foi certamente *Amores Surdos* (2006), do Espancal, o espetáculo que, se não trouxe mais claramente o sentido desse sonho, ao menos flagrou as idas e vindas de seu movimento. A figura de um narrador sonâmbulo cuja narrativa emoldurava a cena fazia a alegoria de um desejo de despertar, quando ao final a cena era tomada pela lama espessa de uma história que insiste em atravessar o sonho, impondo ao corpo que sonha sobressaltos, espasmos de olhos abertos que não se confundem com acordar:

JOAQUIM: Boa noite. Obrigado por terem vindo. Desculpem começar assim, cortando o sonho de vocês, mas para que tanto suspense? Todas as histórias do mundo já foram contadas.

Essa é só mais uma história de uma família comum, que toma café, que um briga com o outro, que um adoce, enfim: com nossos problemas cotidianos. No começo, o telefone vai tocar, porque meu irmão, que mora longe, está com muitas saudades de nós. Depois nós vamos ficar aqui, convivendo com nossos hábitos particulares; até que, no final, o telefone vai tocar novamente, nós vamos atender e receber a notícia de que meu irmão se suicidou. A nossa história é essa.

Vocês são grandes, eu sou grande, ninguém aqui é pequeno... todo mundo aqui sabe onde está. Todos sabem que amanhã eu vou repetir as mesmas coisas que eu estou falando agora. Todos sabem que amanhã eu vou entrar nesse lugar e dizer:

Boa noite. Obrigado por terem vindo, mas todas as histórias do mundo já foram contadas... Essa é só mais uma história de uma família, assim como a de vocês. No começo, o telefone vai tocar, porque meu irmão está com muitas saudades de nós, depois nós faremos algumas coisinhas comuns do dia a dia de uma família, até que, no final, o telefone vai tocar novamente, nós vamos atender e receber a notícia de que meu irmão se suicidou. A nossa história é essa.

É isso: todas as histórias do mundo já foram contadas... Vocês sabem: em alguma hora, um telefone vai tocar aqui, algumas pessoas vão pensar: “nossa, que falta de educação deixar o telefone ligado!”. Ai o dono ou vai desligar seu telefone para ser fiel à educação que sua família lhe deu, ou vai, sem culpa, atender, falando baixo: “Oi, tô em outra realidade! Depois te ligo!”. Alguns de nós vão pensar: “será que desliguei meu telefone?”. E nós vamos continuar nossa história, nossos dias comuns... Para alguns esta história vai se passar rápido, para outros ela pode demorar, sua vida inteira.

No final, haverá aplausos. Minha família vai abrir as portas desse lugar para que vocês possam continuar suas vidas, continuar regando suas plantas, continuar criando seus animais de estimação...

(Corre os olhos pela plateia).





Mens avós disseram que viriam hoje aqui...

Tenho certeza que ao final, durante os aplausos, eles vão se levantar, fixar o olhar em mim, olhar para minhas roupas para ver se estou bem, fazendo questão de mostrar que estão aqui, presentes, que fazem parte de mim, que não importa esses outros que estão aplaudindo e sim a "nossa ligação", que me querem bem, apesar de qualquer coisa, apesar de qualquer porta que não tenham aberto para mim.

Nós vamos colocar uma música para que vocês saiam daqui com uma sensação agradável. Nós aqui temos o hábito de colocar uma música para suportar a rotina, preencher o silêncio com competência e ajudar a expressar nossos sentimentos. Com música tudo é mais fácil.

X.

Num encontro promovido pelo Tablado de Arruar (SP), em 2008, sobre as relações entre o teatro e a cidade, Reinaldo Maia falava algo mais ou menos assim: a gente se trata mal! Falta entre nós afeto político! Afeto político não é condescendência compassiva de comunidade eclesial de base, não! Afeto político: eu tenho de saber quem é a minha história. Quem conheceu o Maia reconhece o tom, mas pode estranhar o tema. Ao menos o modo como o enunciara. Mas a questão parece central. Esquecemos cedo demais. Entre as gerações de grupos houve, por assim dizer, transições canceladas, de modo que o teor próprio de um movimento como o Arte Contra Barbárie não é assimilado senão de forma mítica. E isso porque esquecemos o sentido daquele encontro que foi o movimento. É, sem dúvida, sinal de um tempo, por exemplo, uma plenária que efetive um encontro de gerações (as do “Arte...” juntavam gente como José Renato Pécora, Fernando Peixoto, César Vieira, Ilo Krugli, Eduardo Tolentino, Luiz Carlos Moreira e o próprio Maia para citar alguns e já indicar o atravessamento de décadas, além de toda a “galera nova” que chegava e ia *se* formando), num processo mais que acelerado de formação política. A questão era essa: o encontro como formação política. O grupo implicava então um duplo movimento: internamente, formação estética, no confronto diário com meios e formas de produção; externamente, formação política, um abrir-se ao aprendizado de uma luta que se revelava eficaz na medida em que alimentava o trabalho em sala de ensaio. Foi da imbricação desses movimentos que se produziu o melhor da cena naqueles anos. Houve, por assim dizer, naquele momento, uma aposta tácita: as vozes em cena deveriam dar corpo às posições públicas, não como mera transposição, mas como mediação para novas formas, novas percepções. Estavam aí muitas de nossas contradições. Mas ainda assim, era uma aposta clara. A *Oresteia – O Canto do Bode* (2007), do Folias, talvez seja o último capítulo desse processo.



Essa experiência do encontro trazia consigo um aspecto decisivo. Não se tratava naquele momento de um “mero” caso de “troca estética”, mas, efetivamente, de um processo de formação. Uma dimensão esvaziada: agora, há como que uma ansiedade por essa troca estética, mas se negligencia o fato de que ela só acontece como consequência de um encontro anterior. Quando dois ou mais grupos se encontram há, ou deveria haver, a ampliação de um campo público de pensamento e criação – a não ser que se entenda a sala de ensaio como um *espaço* íntimo, privado: mais que um mero compartimento, deveria ser já uma intervenção.

XI.

Em São Paulo, entre 2008 e 2009, alguns grupos se encontraram quase semanalmente, a cada vez numa sede, para compartilhar ideias, conversar sobre os espetáculos, as dificuldades e, de uma maneira mais aberta, visitar a “cozinha” do outro (a expressão era do Marco Antônio Rodrigues e isso, em geral, acontecia literalmente). Encontros para jantares coletivos depois dos espetáculos ou às vezes em manhãs de domingos, para cafés. Os grupos puseram-se a rever trajetórias e a refletir sobre o que vínhamos fazendo, sobre o estágio em que nos encontrávamos, para muitos já um limite. Mas a percepção mais interessante ali foi a seguinte: o trabalho dos grupos tornou-se, sem dúvida, uma referência; é possível que alguém nascido em 1990 não tenha visto mais que espetáculos de grupos. Ocorre que um aspecto desse trabalho ressaltava aos olhos. Em meio a experimentações dramáticas e remanejamentos do trabalho de encenação, essa trajetória dos grupos acabou por se definir numa fisionomia nova da cena, cifrada, sem dúvida, na figura do ator. O ator não como a estrela, nem mesmo o mito do ator como o elemento último do teatro, mas o ator como um mediador.

Dos anos de aprendizado dos grupos – que em São Paulo, para a maior parte desses grupos, surgidos desde o final dos anos 1990, coincidiu com os anos de implantação da Lei de Fomento – resultou a formação de uma geração de atores definitivamente significativa. E em que consiste o trabalho desse ator mediador? Ele é o portador não apenas de uma identidade poética, mas sua voz tende a definir a fisionomia de uma fala, é coro. Aí, a evidência de que os processos de criação são processos eminentemente públicos, processos de formação explicitados no corpo presente desse portador que é o ator.

XII.

Esboços de uma plataforma para uma nova temporada que, tudo indica, ainda será no inferno? Sem dúvida, a pergunta formulada cenicamente em 2009, pela Companhia São Jorge, se politicamente dimensionada nestes tempos em que ameaça a reação, permanece:

Um núcleo incandescente. Porque a pergunta que quero fazer agora e que muito me agrada saber é a seguinte: nestes tempos em franco declínio, em que estamos nos suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor algo superior? Um núcleo forte, e não só forte, mas um núcleo que se pulverize, que se amplie, que se expanda... um grupo que, poeticamente falando, se polinize.

XIII.

“Os primeiros estímulos do despertar aprofundam o sono.”

“O despertar iminente é como o cavalo de madeira dos gregos na Troia dos sonhos.”