

CARLOS EDUARDO CANHAMEIRO

Do projeto à cena: *CHALAÇA a peça*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção de título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Carlos Eduardo Canhameiro e aprovada pela Comissão Julgadora em 31.08.2009

Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida

CAMPINAS
2009

Orientador


UNIDADE BC
Nº DE FOLHAS
TÍTULO C162d
V
TOMOS 84929
PROJ. 16-134-10
C. D. X.
PREÇO 11,00
DATA 03/03/10
COD. INT. 473484

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C162d Canhameiro, Carlos Eduardo.
Do projeto à cena: CHALAÇA a peça. / Carlos Eduardo
Canhameiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Cia. Les Commediens Tropicales. 2. Produção teatral.
3. Edital público. 4. Processo de criação. 5. Metodologia de
ensaio. 6. Adaptação de literatura. I. Almeida, Marcio Aurelio
Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "From the project to the scene: CHALAÇA the play."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cia Commediens Les Tropicales ; Theater
production ; Public announcement ; Process creation ; Rehearsal methodology ;
Adaptation of literature.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida.

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto.

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

Data da Defesa: 31-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

*A toda a tripulação
Les Commediens Tropicales.*

Abstract

This research examined the creation process from the play *CHALAÇA a peça*, directed by *Marcio Aurelio*, based on the novel "O Chalaça" by *Jose Roberto Torero*, with actors from the *Les Commediens Tropicales* Theater Company. The analysis begun with the conception of the project contemplated by award "Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005", granted by Secretary of State for Culture from the Government of São Paulo, made an overview on rehearses process until the premiere of the play and its circulation - and maintenance - since 2006.

The focus has been given the relations of production set by a theater company newly created by graduating students of the Performing Arts by *UNICAMP*, supported by public funds to create a spectacle and, consequently, the importance of these funds on the company path's.

Ultimately the research effort here was to build a genetic critical over the play *CHALAÇA a peça*, where the generating process of the work and its relations of production were more significant than the final result to obtain the critical mentioned.

Key Words: Cia Commediens Les Tropicales; Theater production; Public announcement; Process creation; Rehearsal methodology; Adaptation of literature.

Sumário

Introdução.....	01
CHALAÇA uma peça.....	08
Ensaio	
1ª Etapa – O livro em cena.....	16
2ª Etapa – Temas e Performances.....	20
3ª Etapa – Depoimentos e Peça.....	24
Atitude Antimitológica.....	32
CHALAÇA uma produção.....	39
O ator-produtor?.....	58
A Vida é Projeto.....	74
Referências.....	80
Anexos	
Questionário I.....	84
Questionário II.....	85
Currículo de apresentações – CHALAÇA a peça.....	86
Críticas CHALAÇA a peça.....	87
Edital do Prêmio Estímulo Flávio Rangel.....	92
Projeto “ <i>O Chalaça</i> ” – Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005.....	104

Introdução



Esta dissertação apresenta-se como um relato, uma visão, sobre a construção do espetáculo *CHALAÇA a peça*, pela *Cia. Les Commediens Tropicales*, encenado por *Marcio Aurelio*, a partir do romance “*O Chalaça*”, de *José Roberto Torero*. O particular deste relato-visão é que ele foi desenvolvido focando as relações e os meios de produção desta obra desde a elaboração do projeto até a apresentação teatral. A reflexão proposta, ou almejada, nesta pesquisa foi a análise processual de um projeto executado com recurso financeiro público – *CHALAÇA a peça*, fruto de um projeto contemplado com o Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005 concedido pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo.

Existe alguma diferença entre a criação cênica e/ou o resultado estético de uma obra teatral que é fomentada ou subsidiada por verba pública por outra que não disponha desse mesmo recurso? Esta era a pergunta inicial deste projeto. Mesmo antes de ser um projeto. Objetivamente, a resposta parecia sempre rodear a afirmativa inequívoca: SIM. Entretanto, qual seria a diferença? Em que instância ela se daria ou se faria perceptível? Qual o grau de consciência desta possível diferença entre os profissionais envolvidos no projeto? O projeto existiria sem essa diferença? E as perguntas se multiplicaram e a subjetividade delas, e também das respostas, foi elevada à potências maiores e pareceu-me, num determinado momento, que a discussão se perderia em tantas ramificações e possibilidades que não se deveria despendar tempo em tal empreitada.

¹ LAERTE. Tira publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 23 de abril de 2009.

Entretanto, existia o desejo de levar adiante a primeira pergunta e, com ela, suas derivativas. A dissertação aqui apresentada foi parte desse desejo levado adiante, mesmo com a difícil tarefa de não se apegar às respostas que já existiam em mim, como se a pesquisa toda fosse unicamente para reiterá-las; um tempo dedicado unicamente para afirmar a própria descoberta; um painel para colar trechos de outras respostas de outras pessoas (autores, atores, encenador, etc) que fossem similares às minhas próprias ideias; um quebra-cabeça onde o prazer não estava em encontrar a peça certa e sim, em ver a imagem final estampada na caixa; justamente a imagem que não apresenta nenhuma surpresa. É possível que não se encontre uma imagem definida – definitiva – nestas linhas escritas, porém, existem diversas peças que podem fazer parte de outros quebra-cabeças. Acrescento o devaneio, matéria que irei incorrer várias vezes, para não perder de vista as dificuldades que perpassaram e ainda fazem parte deste relato proposto.

Voltando à construção da resposta à pergunta motora deste projeto, ela foi seriamente afetada pelo tempo, como não poderia deixar de ser e, aquilo que no começo parecia objetivo e particularmente prático, com o decorrer dos dias, tornou-se uma subjetividade imensurável e um terreno instável para a fixação de qualquer alicerce. *CHALAÇA a peça* estreou no dia 17 de junho de 2006 na cidade de São Paulo no SESC Santana. Este projeto de pesquisa foi elaborado e apresentado à seleção no mês seguinte à estreia. O espetáculo continuou se apresentando até a finalização desta dissertação e neste ínterim a *Cia. Les Commediens Tropicales* criou dois novos espetáculos. O primeiro, *A Última Quimera* (2007), inspirado no livro homônimo de *Ana Miranda*, com provocação cênica de *Georgette Fadel* e *Verônica Fabrini*, foi desenvolvido sem nenhuma verba advinda de instituições públicas ou privadas. O segundo, *2º d. pedro 2º* (2008/9), criado a partir de diversas biografias sobre *D. Pedro II*, com provocação cênica de *Fernando Villar*, foi fruto de um projeto contemplado pela *Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo*. Em todos esses espetáculos, participei como ator, dramaturgo e produtor. Deste modo, foi forte o interesse em colocar esses processos dentro da pesquisa aqui desenvolvida, para criar um quadro mais amplo e substancialmente comparativo. Tencionei, ainda, somar o espetáculo anterior ao *CHALAÇA a peça*, criado pela *Cia. Les Commediens Tropicales*, quando ainda dentro da UNICAMP, chamado *Galvez Imperador*

do Acre (2004/5), uma livre adaptação do romance homônimo de *Márcio Souza*, com encenação de *Marcio Aurelio*; e deste modo, com todos os processos de criação desses espetáculos esmiuçados, conseguir respostas comparativas às perguntas que me lançaram nesta empreitada.

Não o fiz. Não constam nesta dissertação tais comparações, ao menos, não de maneira direta. Cito os processos para alertar sobre acontecimentos que afetaram o trilhar percorrido no desenvolvimento desta obra, entretanto, não parei em suas estações para melhor investigá-los porque não era esse o princípio proposto. Como dito, esta dissertação é uma reflexão de um processo de criação de um espetáculo teatral, desde o projeto até a conclusão da cena no palco. Para ser mais bem compreendido e seu objetivo reverberar melhor este relato manteve-se em seu foco primeiro: *CHALAÇA a peça*. E desse modo, a pergunta inicial já mencionada não obteve uma resposta comparativa e sim uma resposta processual.

O princípio então, para tal empreitada, dentro da situação exposta, foi: a investigação – ação de buscar vestígios. Nada de novo, claro. Uma investigação da memória do processo: revirar anotações, cadernos, fotos, matérias de jornais; estabelecer conversas com participantes, espectadores, professores, amigos, entre outros. Tudo isso para colher dados, gerar material bruto, sem muita acuidade, sem muito método. O interesse estava nas primeiras lembranças. Nos fatos marcantes. Suas visões e contradições. Um emaranhado de informações que nem sempre se conectavam ou pareciam fazer parte da suposta realidade dos acontecimentos. Natural que fosse assim, o filósofo *Paul Ricoeur* já alertava sobre as dificuldades suscitadas pela confusão entre memória e imaginação: “[...] lembrar-se é fazer alguma coisa, exerce um efeito de confusão sobre toda a problemática veritativa (ou veridictiva): possibilidades de engano inserem-se inelutavelmente nos recursos dos usos e abusos da memória apreendida.”². Depois do princípio de investigação da memória, em uma segunda etapa busquei o resgate mais crítico dos acontecimentos durante todo o processo. Por meio de questionários³ e entrevistas pessoais com os atores envolvidos, as fronteiras das lembranças foram traçadas. E mais do que simplesmente

² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo, SP: Editora Unicamp, 2007.

³ Questionários em *Anexos*, p. 84,85.

lembrar, nesta segunda etapa foi solicitada aos entrevistados uma opinião crítica sobre alguns aspectos específicos da criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*.

Ao analisar as duas etapas: a investigação da memória e a opinião crítica do processo, pude perscrutar melhor o meu próprio caminho dentro delas e na escrita desta dissertação. Não poderia almejar uma resposta sintética para a pergunta inicial e nem mesmo poderia considerar somente este aspecto no desenvolvimento desta pesquisa. Havia tantas informações sobre o processo e tantas atividades advindas do mesmo que me pareceu mais profícuo descrevê-las com minúcias e este material ser parte de uma possível resposta – ainda que aberta –, ou o encaminhamento para outras perguntas e outras respostas. De tal forma que essa dissertação constitui os seguintes aspectos:

Os dois primeiros capítulos: **CHALAÇA uma peça** e **Ensaio** são relatos bastante descritivos sobre as etapas de criação do espetáculo, desde a elaboração do projeto até sua estreia. Como já dito, optei por esta descrição para elucidar com detalhes essas fases e, a partir disso, construir um quadro que indicasse, ou provocasse, quais as relações de produção existentes neste processo. Desse modo, o percurso, e não o resultado, da obra tornou-se o material primordial para a análise das perguntas elencadas. Dialogando e sendo influenciado pelo conceito de *Crítica Gênica*, de *Cecília Almeida Salles*:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra.⁴

É preciso ressaltar que fiz o papel do crítico genético de uma obra em que estive inserido, mesclando, imprecisamente, o papel de perscrutador de um caminho seguido com o de quem traçou esse caminho. O propósito foi este mesmo, analisar aquilo em que estava imerso, entretanto, adicionando as visões de outros envolvidos nestes caminhos criados/trilhados. Cabe aqui um adendo: mesmo que o objetivo descritivo destes primeiros capítulos não indique respostas, já contribui para preservação da memória de

⁴ SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

processos criativos. A práxis do fazer teatral proveniente da Universidade tem sido o esquecimento; primeiro, do registro da obra teatral – seja este registro feito de maneira documental/videográfica ou seja feito por meio da formatação acadêmica e, segundo, da falta de reflexão sobre o processo de construção dos espetáculos teatrais. A ideia também é defendida pelo encenador *Antônio Araújo* em sua dissertação de Mestrado:

“E por fim, mudando de viés - mas ainda em defesa do estudo do processo de ensaio - poderia argumentar que faltam análises sobre metodologia dos encenadores brasileiros. Até mesmo a bibliografia sobre prática da direção teatral, em língua portuguesa, é escassa. Em geral, as publicações nessa área privilegiam a análise de espetáculos ou o estudo do pensamento de um determinado diretor, às vezes não ultrapassando o aspecto eminentemente biográfico. Porém, investigam-se pouco seus processos criativos e poucos também são os relatos pormenorizados sobre seus procedimentos de trabalho.”⁵
(grifo meu)

Não pretendo afirmar que não existam dissertações e teses que relatem investigações de processos criativos, porém, as que existem são poucas em detrimento da demanda criativa das Faculdades de Artes Cênicas do país. Ciente que não será esta pesquisa que irá alterar o panorama dessa prática, ou melhor, dessa não-prática, porque não se objetiva tal intento; ainda assim, este trabalho propõe contribuir para uma mudança no quadro apresentado. Final do adendo.

O levantamento detalhado dos ensaios suscitou a investigação e a posterior explanação do trabalho desenvolvido pelos atores em cena, aqui intitulado *Atitude Antimitológica*. O capítulo homônimo procura analisar as mudanças nos processos de atuação durante os ensaios e, conseqüentemente, durante as apresentações do espetáculo *CHALAÇA a peça*. A exigência do encenador *Marcio Aurelio* na mudança dos paradigmas de atuação – a não-representação através da *performance art* em detrimento à construção realista ou tipificada das personagens – teve papel fundamental na criação do espetáculo e nas futuras relações de produção da *Cia. LCT*. Em princípio, encarado como adendo, o

⁵ SILVA, Antônio C. de Araújo. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

capítulo **Atitude Antimitológica** mostrou-se um aspecto fundamental entre as relações de produção e a criação estética de uma obra teatral.

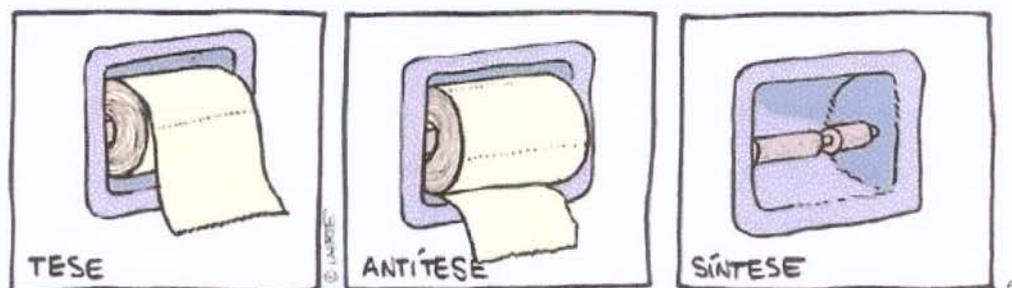
O quarto capítulo, **CHALAÇA uma produção**, consiste em um relato – por vezes crítico – sobre os diversos aspectos da produção teatral envolvendo todo o projeto “*O Chalaça*”; desde a criação do projeto teatral até a estreia e circulação do espetáculo. Houve o intuito de compreender as etapas que fazem do desejo artístico uma obra de teatro ao público e, concomitantemente, como se operou a elaboração e a escrita do projeto, a organização da equipe de trabalho, a distribuição de funções, as incumbências do produtor e sua relação com a equipe criativa, as responsabilidades das ações da produção e, por fim, a interferência que a produção pode ter no resultado da obra. Dessa forma, a análise processual da produção do espetáculo teve como objetivo fomentar as diretrizes do fazer teatral, em específico da *Cia. Les Commediens Tropicales*, que iniciou suas atividades dentro de uma Universidade Pública (UNICAMP), sob as determinações de um novo currículo acadêmico e viu-se impulsionada pela contemplação em um Edital Público. Muito mais que catalogar todos os meandros possíveis da realização e produção do espetáculo *CHALAÇA a peça*, pretendi aferir a interferência de um Prêmio Público na organização de uma companhia de teatro e, quiçá, suas derivações na linguagem estética apresentada.

Por outro lado, para não incorrer na autocomplacência comum às análises feitas aos processos em que o investigador está inserido no objeto de análise, no quinto capítulo – **Ator Produtor?** – lancei mão do texto admoestador de *Walter Benjamin, O Autor como Produtor*, para criar uma reflexão mais crítica sobre as etapas elencadas nos capítulos anteriores. O intuito do diálogo com o texto de *Walter Benjamin* foi observar a produção do espetáculo *CHALAÇA a peça* por meio de alguns parâmetros presentes no texto e desta fricção provocar um possível terceiro caminho para uma produção teatral. Entretanto, não houve tentativa de elaboração de regras para as relações de produção. O capítulo *Ator-Produtor?*, por meio das reflexões propostas por *Benjamin*, reclamou o repensar sobre a posição do artista no processo de produção e, com isso, buscar alterações nas estruturas das relações de produção dentro do que se convencionou chamar *Teatro de Grupo*.

A *Cia. Les Commediens Tropicales* continuou sua trajetória e seus projetos. *CHALAÇA a peça* continuou se apresentando após três anos de sua estreia. Não levar em consideração esses acontecimentos talvez estancasse esta pesquisa, que desde o início se viu imersa no turbilhão dos acontecimentos externos relativos ao seu desenvolvimento. Ciente de que ela, a pesquisa, será ultrapassada e as informações se modificarão com o passar do tempo, a reflexão sobre esse percurso é necessária para gerar uma possível conclusão. O capítulo **A Vida é Projeto** buscou esmiuçar esse percurso para alcançar uma possível conclusão ou algumas respostas às perguntas geradas nessa trajetória. Alguns vestígios encontrados durante todo o processo de elaboração desta dissertação foram distribuídos por todos os parágrafos aqui presentes. Às vezes como exemplos diretos dos aspectos desenvolvidos, às vezes como informações pertinentes às etapas elencadas e, às vezes, como simples vestígios que eram, lançados no meio da ordem para dar conta da desordem inata que permeia uma criação teatral.

Pautada na experiência empírica e na sensibilidade dos acontecimentos que perpassaram quase seis anos de atividades com uma mesma companhia de teatro, essa pesquisa não conseguiu elaborar metodologias sobre produção e regras para controlar as relações de produção no teatro – e nem se arriscou a tanto. Por outro lado, **Do projeto à cena: CHALAÇA a peça**, elencou experiências distintas, tanto em forma descritiva processual quanto crítica para servir de consulta e comparação prática para aqueles que se interessarem pelo tema.

CHALAÇA uma peça



No princípio era o projeto.

“*Há um edital do Governo do Estado*”. Imprecisamente, acredito que o espetáculo “*CHALAÇA a peça*” tenha começado assim em final de setembro de 2005. O Edital do Governo do Estado de São Paulo era o Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005⁷, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura. A data limite para entrega do projeto era 14 de outubro de 2005. Éramos sete atores que já atendiam pelo nome de *Cia. Les Commediens Tropicales* (Cia. LCT). Cinco deles egressos do espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, montagem de formatura do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, encenada por *Marcio Aurelio*, que estreou em março de 2005 no Festival de Curitiba e cumpriu temporada em abril e maio do mesmo ano no Centro Cultural São Paulo. Decidimos que iríamos participar do edital e que enviaríamos um projeto. Só não sabíamos qual projeto.

Leitura do Edital. Para um grupo recém saído da UNICAMP, as solicitações do edital pareciam incongruentes entre as exigências e a que se destinava o prêmio: “[...] *descrição da proposta de encenação e características técnicas da montagem, concepção de cenografia, iluminação, figurinos e adereços devidamente acompanhados de material*

⁶ LAERTE. Tira publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 27 de março de 2006.

⁷ O Prêmio Estímulo Flávio Rangel era parte do Programa Extraordinário de Fomento às Artes, da Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, que em 2005 constituiu na seleção de 10 (dez) projetos de auxílio parcial para a montagem de espetáculos teatrais profissionais inéditos, nas categorias: adulto e infanto-juvenil, sendo 04 (quatro) prêmios no valor de R\$ 125.000,00 (cento e vinte e cinco mil reais) cada e 06 (seis) prêmios no valor de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) cada, perfazendo o valor total de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais), como apoio financeiro à montagem dos espetáculos. (Edital completo em **Anexos**)

ilustrativo (croqui)”; etc. Como seriam possíveis definições tão claras de um processo que sequer havia começado? Figurinos desenhados, cenários definidos para um projeto que ainda pretendia acontecer? Sem respostas para as perguntas a solução foi atender às solicitações do projeto. Em verdade, não corríamos risco algum, exceto o de ganhar.

O livro. Não sabíamos ao certo o que escrever no projeto. Na realidade, não sabíamos nada. Quando realizamos *Galvez Imperador do Acre*, uma adaptação do romance homônimo de Márcio Souza, o livro apareceu por sugestão do *Marcio Aurelio*. Como alguns atores haviam saído da companhia e, conseqüentemente, do espetáculo (agosto/2005), naquele momento, *Galvez Imperador do Acre* parecia impossível de ser recuperado, exceto em sua linguagem cênica. E foi nela que apostamos para escrever o projeto “*O Chalaça*”. Deveríamos encontrar um romance nacional que tivesse características semelhantes ao do livro do *Márcio Souza*: que fosse folhetinesco, picaresco, com um anti-herói e que ainda flertasse com a história brasileira. Restavam duas semanas para entregar o projeto e sequer tínhamos um tema, apenas um indício estético.

Recorremos ao próprio *Márcio Souza* em princípio. Começamos a ler a tetralogia sobre a colônia portuguesa do Grão-Pará. Porém, os livros não continham, em um primeiro momento, o que mais desejávamos: humor! Então, continuamos a procura. Encontramos o livro de *José Roberto Torero* em uma livraria, muito ao acaso. Lemos um pouco e as descrições pareciam se encaixar com os nossos anseios e o título do romance nos ganhou imediatamente: *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*. O livro foi sugerido a todos os integrantes da *Cia. LCT* e a leitura foi feita de maneira coletiva na biblioteca do Centro Cultural São Paulo. Por curiosidade o livro se encontrava na sessão de História do Brasil. Cinco pessoas lendo um único livro foi uma cena divertida de ver e participar. Enfim, havíamos encontrado o romance que encabeçaria o projeto. Restava-nos uma semana.

O autor concedeu-nos os direitos do romance. Convidamos *Marcio Aurelio* para dirigir o futuro espetáculo e escrevemos um projeto para criação de uma obra teatral que fosse a adaptação do romance *O Chalaça*, de *José Roberto Torero*.

O Projeto

A escrita do projeto⁸ foi feita em sua maior parte por mim após algumas reuniões em que discutimos possibilidades de figurinos e cenário. Outros atores escreveram pequenos textos para auxiliar na composição do projeto. O intuito era atender as exigências do Edital, nem mais nem menos. Corríamos contra o tempo e contra a nossa própria imaturidade na elaboração de um projeto.

Vinte e quatro páginas com informações mescladas, excesso de atividades, orçamento impraticável – o Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005 deveria, segundo Edital, ser um auxílio PARCIAL para a produção de um espetáculo – figurinos e cenários inventados, mapa de luz do espetáculo anterior, um romance premiado e um diretor conhecido e reconhecido por seu trabalho. Tudo junto num projeto que sequer foi encadernado.

14 de outubro de 2005. Sete cópias envelopadas e lacradas foram entregues na Seção de Protocolo da Secretaria de Estado da Cultura. E, em seguida, não nos restava mais nada exceto a espera, que de fato não existiu - nossa imaturidade somada ao modo como o projeto foi feito nos dizia que as chances eram pífias, então, não tínhamos o que esperar. Pleiteávamos cento e vinte e cinco mil reais. Seriam apenas quatro projetos selecionados entre mais de cento e dez inscritos. Não sabíamos, sequer, quando sairia o resultado do Edital.

O resultado foi publicado no Diário Oficial de São Paulo no dia 17 de novembro de 2005:

“DEPARTAMENTO DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS

Comunicado

A Secretaria da Cultura, através do seu Departamento de Arte e Ciências Humanas, torna público o resultado de seleção efetuada pela Comissão Julgadora do Programa Extraordinário de Fomento às Artes Cênicas, os Senhores: Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto – Presidente da Comissão, Agnaldo Ribeiro da Cunha Filho, Cássia Navas Alves de Castro, Clóvis Garcia, Ilka Marinho de Andrade Zanotto, Jefferson Del Rios Vieira Neves e Karla Regina Dunder Silva, nos termos dos Editais de abertura de inscrições publicadas no DOE de 31-08-2005.

⁸ Projeto “O Chalaça” nos **Anexos**, p. 104.

Classificação dos projetos do Prêmio Estímulo Flávio Rangel – 2005. Quatro projetos premiados com cento e vinte e cinco mil reais:

1) Projeto nº 76 “O Chalaça” - Pseudônimo: “Dom Pedro I” de Carlos Eduardo Canhameiro;

2) Projeto nº 91 “Camaradas” – Pseudônimo: “João Madruga” de Eduardo Tolentino de Araujo;

03) Projeto nº 89 “Timão de Atenas” – Pseudônimo: “Cruzeiros” de Élcio Nogueira Seixas;

04) Projeto nº 90 “ A louca de Chailot” – Pseudônimo: “Alma boa” de Ruy Celso Machado Cortez Filho.”

Entre a feitura e a seleção do projeto pela Secretaria de Estado da Cultura, a *Cia. Les Commediens Tropicales* não cogitou a realização do espetáculo sem verba. Estávamos começando a entender a *Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo* para poder inscrever um projeto. E, nesse tempo, vislumbrávamos ainda a possibilidade de voltar em cartaz com o espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, caso conseguíssemos realizar as substituições necessárias. O *Chalaça* não fazia parte das nossas discussões sobre criação. O *Galvez* ainda estava vivo demais em nossas ações. E, ademais, não havíamos ainda reencontrado *Marcio Aurelio* para discutir o início de um novo processo criativo, e nem mesmo o possível retorno em cartaz do processo anterior (*Galvez*). Dependíamos muito da opinião do diretor e isso devido a *Cia. LCT* ser formada em sua maioria por atores recém graduados em Artes Cênicas e ainda neófitos nos trânsitos teatrais na cidade de São Paulo.

A Contemplação

Com a notícia de que o projeto “*O Chalaça*” havia sido contemplado pelo Prêmio Estímulo, tudo mudou. Passada a euforia, que não foi pequena – afinal, uma Cia de teatro recém saída da Universidade, ganhar um Prêmio Estadual em primeiro lugar com um projeto escrito em uma semana era, indubitavelmente, motivo para euforia! Vieram as responsabilidades e as escolhas que revelariam uma alta dose de imaturidade para a realização do projeto

Documentação necessária entregue, assinatura do contrato no final de dezembro de 2005. O início efetivo, primeira reunião entre os atores e o autor, *José Roberto Torero*, no dia 10 de Janeiro de 2006. Queríamos o autor próximo da nossa adaptação. Essa era uma

das primeiras escolhas. Queríamos também mais dois atores para participar do processo criativo e integrar o espetáculo.

O autor por perto era uma opção para estreitar diálogos entre linguagens: a literatura e a dramaturgia. E *José Roberto Torero* sempre foi acessível neste aspecto, assistindo os ensaios, trocando informações – chegou a enviar um roteiro feito, a partir do livro, para cinema – e opinando sobre nossas escolhas, mesmo quando visivelmente não as entendia. Inegável também que sua proximidade ao projeto poderia gerar dividendos outros, uma vez que se tratava, e ainda é, uma figura conhecida pela mídia e por um grande público.

A necessidade de acrescentar mais dois atores ao elenco existiu para concretizar a ideia de linguagem que fazíamos do espetáculo. Linguagem essa totalmente baseada na peça *Galvez Imperador do Acre*. Queríamos uma reprodução do *modus operandi* desenvolvido – e encenado – na obra anterior. Em partes, era o que nos agradava. Em outras partes, era o que sabíamos fazer, ou criamos saber. Para adaptar o romance de *José Roberto Torero*, necessitávamos de seis atores e três atrizes. Era esse o número ideal: nove atores. No projeto original, éramos sete atores.

FICHA TÉCNICA

Encenação

Marcio Aurelio

Autor

José Roberto Torero

Adaptação

Cia. Les Commediens Tropicales

Atores

Carlos Canhameiro, Daniel Gonzalez, Fábio Basile, Gustavo Xella, João Martins, Michele Navarro, Paula Mirhan

Cenógrafo e Figurinista

Daniela Elias

Músico / Sonoplasta

Allen Ferraudó

Iluminação

Marcio Aurelio

Produção

Carlos Canhameiro

Os outros dois atores deveriam suprir a demanda de personagens existentes no livro. Na feitura do espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, as personagens principais, melhor dizendo, aquelas que cumpriam uma trajetória maior na narrativa, eram feitas por um mesmo ator ou atriz. Queríamos o mesmo para *O Chalaça*. Então, nove atores.

Em princípio cogitamos a possibilidade de convidar amigos. Atores que já haviam trabalhado conosco ou que conhecêssemos o trabalho. Mais uma vez pareceu-nos a decisão correta. Alguns convites foram feitos. Alguns encontros foram marcados. Tínhamos que chamar uma atriz e um ator. *Gisele Pety* foi a atriz/amiga escolhida e que aceitou o convite. *Eden Godoy* foi o ator/amigo escolhido, que também aceitou o convite. Antes mesmo do início dos ensaios, a atriz *Gisele Pety* desistiu do trabalho alegando envolvimento em outros projetos. Decidimos então não chamar nenhuma outra atriz/amiga. Optamos por um processo de seleção.

Seleção Digital

Grande parte das discussões destas etapas e das decisões tomadas no decorrer do projeto “*O Chalaça*” foram feitas por meio de *e-mails*. Uma “*mailing list*”⁹ criada para os integrantes da *Cia. LCT* com objetivo de trocar informações e agilizar decisões. Abaixo um exemplo sobre a seleção da atriz que viria substituir *Gisele Pety*:

[A Gi Pety, q pouco esteve dentro já não está mais. Bem, não é uma questão de desanimar, lógico. Mas q enche o saco, isso enche. Evidente q temos q resolver isso antes de começarmos os ensaios... Enfim, levantar novos nomes, contato, necessidade, essa merda toda. Nos falamos por aqui até 2006, acho q é o jeito. Ou, se for o caso, posso estar em Sampa nesta segunda, para reunião. O q acham? Liguem se for o caso, meu cel está funcionando.] – *Carlos Canhameiro*

⁹ Em português: Lista para envio de Correio. Uma *mailing list* é uma lista à qual o utilizador pode adicionar o seu endereço de correio eletrónico para receber mensagens do moderador da lista e/ou dos restantes membros.

[O que vamos fazer com a moça? Elisa? Sei lá, estou pensando em nomes. Alguma atriz negra? Pode ser uma boa, hein? Quem conhece?] – *Gustavo Xella*

[Penso tb numa atriz negra. Sei lá qto a Elisa. Tudo é muito incognita. Acho q devemos abrir testes. Sempre evitamos isso em nome do companherismo, agora é hora (talvez).] – *Carlos Canhameiro*

[Com relação a mais uma atriz eu gostei da ideia de chamar uma atriz negra mas o foda é achar alguém, eu não conheço.] – *Paula Mirhan*

[Conheço duas atrizes negras, ambas de talento... (o que é isso? Não sei.) mas vale a pena inseri-las no teste.] – *Daniel Gonzalez*

[sobre a atriz vamos fazer o mesmo quesito teste mensal e confiar em UMA indicação. eu conheço uma atriz linda de boa que estudou comigo, mas sei que ela estará sem tempo, desencana] – *Michele Navarro*

A decisão de fazer uma seleção pública de uma atriz negra surgiu e foi referendada por *e-mail*. Acrescento esse dado e o farei diversas vezes para evidenciar aspectos dos meios usados para o desenvolvimento de uma produção teatral. Quanto à seleção, os passos foram simples: um anúncio no site da Cooperativa Paulista de Teatro¹⁰ solicitando currículo e foto das atrizes interessadas. Após análise do material, contatamos as que se encaixavam no perfil desejado (atrizes entre 20 e 32 anos, negras, com DRT e, preferencialmente, com formação acadêmica), e enviamos um texto do próprio livro *O Chalaça* (Capítulo 59) e um poema de *Bertolt Brecht* (*A Grande Parada Militar Alemã*) que deveriam ser apresentados no dia do teste.

Foram dez atrizes selecionadas. Fizemos um encontro coletivo com elas, explicamos o teor do projeto e qual seria a participação da atriz selecionada. Em seguida, realizamos algumas atividades em conjunto (aquecimento vocal, aquecimento corporal e exercícios com corda) coordenados por alguns dos atores da *Cia. LCT*. A última etapa foi individual em que a atriz deveria falar um pouco de si, sua disponibilidade e interesse, apresentar uma cena baseada no texto do livro e depois realizar a leitura do poema. Esses procedimentos para a seleção foram determinados anteriormente pelos próprios integrantes, baseados em suas próprias vivências e experiências – muitas delas oriundas das salas de aula.

¹⁰ [HTTP://www.cooperativadeteatro.com.br](http://www.cooperativadeteatro.com.br)

A escolha da atriz deu-se logo após o teste. Em conversa rápida, duas atrizes haviam se destacado. Em votação simples, a mais experiente foi selecionada e contatada no dia seguinte. O primeiro ensaio que *Débora Monteiro* participou foi no dia 26 de janeiro de 2006. O elenco com seis atores e três atrizes estava finalmente fechado e os ensaios iriam começar com todos os envolvidos no projeto.

Ensaaios

"O que mais me agrada nesta adaptação de 'O Chalaça' é que ela foi feita com um solene desrespeito." – **José Roberto Torero**

[*Desenvolvemos uma estrutura rígida para ensaiarmos. Primeiro corpo, depois voz, depois jogos e por fim exercícios criativos. A rotina mudou muito. Passamos um mês sem a presença do Marcio e exercitando bastante o círculo neutro e jogos na corda. Foi uma rotina criada com o que se aprendeu dentro da Universidade, principalmente proposta por quem se formou lá. Não achava ruim, mas poderia ser diferente.*] – **Daniel Gonzalez**, em resposta à pergunta: descreva, à sua maneira, como foram os ensaios.

Ensaíamos do dia 11 de janeiro ao dia 15 de junho de 2006 no *Teatro Sérgio Cardoso*. De segunda à sexta-feira, oito horas por dia. Em geral, período da manhã e da tarde. Não pretendo descrever todas as rotinas dos ensaios e sim dividi-los em etapas temáticas, como os compreendo. **1ª Etapa – O Livro em Cena. 2ª Etapa – Temas e Performances. 3ª Etapa – Depoimentos e Peça.** Essa estrutura esclarece as atividades desenvolvidas durante o período de ensaios e as contradições – ou derivações necessárias – ocorridas.

1ª Etapa – O Livro em Cena

Primeiro encontro com os nove atores. Um livro. Uma sala de ensaio e mais nada. Para começar deveríamos estabelecer certas premissas; e elas seriam definidas pelas experiências anteriores. Aquilo que já havíamos experimentado. Práticas de outrora. Dos nove atores, cinco deles (*Carlos Canhameiro, Fábio Ferracini, João Martins, Gustavo Xella e Paula Mirhan*) já haviam trabalhado juntos em *Galvez Imperador do Acre* e tinham formação semelhante: Artes Cênicas na UNICAMP. *Daniel Gonzalez* fora operador de luz durante as apresentações do *Galvez* e estava graduando em Artes Cênicas pela FPA – Faculdade Paulista de Artes. *Débora Monteiro* não tinha conhecimento nenhum do nosso trabalho e tinha formação no TUCA – Teatro da Universidade Católica. *Michele Navarro* estava na Cia. LCT havia quatro meses (o objetivo primeiro de sua entrada foi completar o elenco do espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, o que nunca aconteceu), tinha formação

em dança pela UNICAMP e em teatro pela Escola Livre de Teatro de Santo André. *Eden Godoy* estava cursando Artes Cênicas na FPA, havia assistido *Galvez* e seu contato com a *Cia. LCT* deu-se através do ator Daniel Gonzalez.

Com essa mistura de experiências adentramos a sala de ensaio. Tínhamos um livro, um prêmio, o desejo de criar uma peça, uma referência viva na memória: *Galvez Imperador do Acre*. Deveríamos investir no que conhecíamos. Não era a incapacidade de arriscar e sim, ainda, a falta de perspectiva deste horizonte. O livro de *José Roberto Torero* tinha pequenas semelhanças estilísticas com o livro do *Márcio Souza*. As personagens *Galvez* e *Chalaça* se aproximavam pelo caráter oportunista e picaresco. Ambos, à primeira vista, heróis às avessas. Ambos dotados de humor grosseiro, situações farsescas, amigos influentes, dinheiro e sexo. Dada tantas semelhanças como não poderíamos fazer a mesma coisa? A mesma peça?

Os frutos/filhos da Universidade Estadual de Campinas, queríamos um ensaio que mesclasse preparação corporal, vocal, jogos e atividades criativas. E assim foi. Nos dois primeiros meses de ensaio dividimos a condução das atividades entre os atores com mais tempo de companhia e com mais afinidades nas atividades a serem realizadas. Por exemplo, a atriz *Paula Mirhan*, por ser cantora, era a responsável pelo trabalho vocal. O ator *Gustavo Xella*, com trabalho especializado em biomecânica, conduzia exercícios corporais (especialmente pular cordas). A preparação corporal, vocal, jogos e atividades criativas diversas (não necessariamente relacionadas ao livro *O Chalaça*) chegavam a ocupar quatro horas do ensaio diário. Ainda nessa etapa voltada ao “aperfeiçoamento” técnico (as aspas são necessárias porque não havíamos definido claramente o que estávamos aperfeiçoando) realizávamos atividades corporais/criativas para suporte mais imediato da cena, como Campo de Visão¹¹, entre muitos outros¹². Aplicados

¹¹ Segundo Marcelo Lazzaratto: “Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão”. (O Campo de Visão; Exercício e Linguagem Cênica. Dissertação de Mestrado em Artes, 2003, p. 34)

arbitrariamente pelo ator que estivesse conduzindo o ensaio. Não tínhamos uma regra fixa sobre quem faria e como seria feita a condução do dia de ensaio. Partíamos um pouco das discussões do dia anterior aliadas ao desejo de cada ator em propor um trabalho criativo que ainda não fosse a cena propriamente dita. Ou, algumas vezes, do próprio decurso do ensaio.

Na parte destinada à criação de cena, repetimos quase na íntegra a maneira como era feita a criação do espetáculo *Galvez Imperador do Acre*: ler uma parte ou um capítulo do livro e tentar reproduzi-lo cenicamente. Em princípio, só com os atores em cena, sem nenhum adereço ou cenário. O objetivo era fazer da cena literária uma cena teatral. Quase sem nenhuma adaptação dramatúrgica. O que era ação no livro o ator deveria criar em cena. O que era texto descritivo o ator deveria narrar. O que era diálogo os atores poderiam interpretar. No caso do *Chalaça*, ensaiávamos sozinhos, decidíamos o que ficaria das cenas criadas e o que deveria ser repetido e aperfeiçoado. Trocávamos os atores que realizavam as cenas para que todos pudessem experimentar as situações e/ou propor novas formas interpretativas ou soluções cênicas; e quem olhasse de fora não saberia se estávamos ensaiando *Galvez Imperador do Acre* ou *O Chalaça* de tão semelhantes que eram os processos. Tínhamos uma fórmula criativa e investíamos nela.

Abaixo, um trecho da dramaturgia e algumas imagens feitas nesta etapa do processo:

Capítulo 1 – Chalaça e Calimério

CHALAÇA – (para Calimério) Anaxandro professava (acena para o Arauto) que os homens de grandes olhos têm gosto pela pintura, que os providos de largas orelhas são mais sensíveis à música e que os boqueirões não perdem uma boa mesa. Como meu cocheiro possui uma nariganga fabulosa, ponderei que um argumento perfumado com alguns odores serviria de atalho para atingir-lhe o modesto cérebro: As de vinte ainda cheiram a leite (Arauto começa a correr), Calimério. As de sessenta são melhores, recendem a vinho.

CALIMÉRIO – Vinho ou vinagre?

¹² Círculo Neutro, jogos de Foco com bolinhas de tênis, lançamento de bastão, etc. Os exercícios citados são algumas práticas desenvolvidas no trabalho de formação do ator. Existem inúmeras variações sobre suas execuções e origens.

CHALAÇA – Tu não entendes nada. Tua cabeça é mais vazia que um copo de bêbado. As sexagenárias (Arauto sai para a esquerda) são melhores e pronto!

CALIMÉRIO – Senhor, eu peço que me perdoe. Esses olhos que Deus nosso senhor foi servido de me dar não podem lhe dar razão. Como pode o senhor preferir uma velha a uma boa menina de vinte anos?

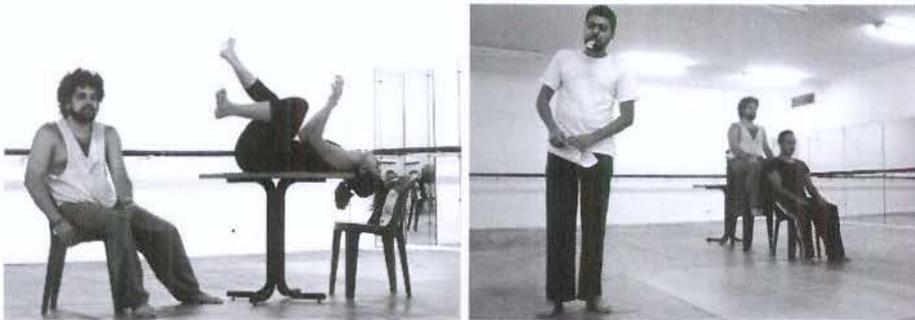
CHALAÇA – Estás sendo injusto, Calimério. O que chamas de velhas são mulheres experientes, generosas e gentis. E mais, muitas delas ainda conservam os melhores aspectos da beleza juvenil.

CALIMÉRIO – Qual, senhor. Isso nunca. Ainda outro dia fiz uma visita a mulher do queijeiro – foi um pecado que Deus há de perdoar – e eu jurei por São Vicente de Fora que nunca mais poria os meus pés lá. Oh, não, senhor. Aquilo eram tantas pelancas e dobras que eu nem sei como consegui...

CHALAÇA – Esse é um exemplo infeliz, e de um só exemplo (Arauto sai para direita) não se pode fazer uma lei.

CALIMÉRIO – Mas o que é que lhe desagrada nas mulheres de vinte anos?

CHALAÇA – Choram demais, vigiam-nos o tempo todo e querem muitos presentes. (nessa hora passa uma formosa dama rebolando, os dois param para olhá-la. Arauto também pára esperando a “bunda” passar) Enganosa é a graça, vã a formosura... Ainda que me trouxesses agora três formosas ninfas de vinte anos, eu não as trocaria por uma virtuosa senhora de sessenta.



Fotos: 1ª Etapa: O Livro em cena

A dramaturgia ia sendo gerada quase *ipsis literis* ao conteúdo do livro. Pequenas mudanças ou cortes para melhor se adequar a dinâmica da cena. Entretanto, o desafio era conseguir a sonoridade das ações descritas no livro. Por meio de um olhar mais hierárquico, éramos subordinados ao romance do *Torero* e não o romance a nós. Esse tipo de criação durou quase dois meses, entre janeiro e fevereiro de 2006. Quase todo ele gerado sem a presença do *Marcio Aurelio*, por problemas de incompatibilidade de agendas.

Tínhamos mais de trinta minutos de cena e doze páginas de dramaturgia. Havíamos avançado quase treze capítulos do livro (de sessenta e três no total) e usávamos apenas uma mesa e duas cadeiras como cenário. Durante essa primeira etapa, discutíamos o poder dos diálogos – tanto os presentes no livro quanto os criados pelos atores e se estes eram suficientes para a compreensão da ação desenvolvida, assim como, quantos atores eram realmente necessários para a criação cênica e se haveria troca de atores e personagens. Afora questões de produção que não serão abordadas neste capítulo.

O primeiro ensaio com *Marcio Aurelio* aconteceu em fevereiro de 2006. Visivelmente insatisfeito com a escolha do romance e, principalmente, com o material cênico apresentado. O conflito era manifesto. Os atores já haviam criado algum apego às cenas desenvolvidas e ao modo de trabalho estabelecido. Com esse quadro, *Marcio Aurelio* impeliu-se a trabalhar com o que existia de concreto e durante dois outros encontros (ainda em fevereiro) as cenas foram mantidas com pequenas alterações. E, uma discussão começou a aflorar:

“O ator não pode se esconder na representação” – Marcio Aurelio em ensaio do dia 26 de fevereiro de 2006.

Mesmo insatisfeito com o material criado e o andamento dos ensaios, *Marcio Aurelio* iniciou uma cobrança sobre todos os atores no que se referia à atuação cênica. Questionava a todo instante sobre as diferenças entre representar, interpretar e apresentar. Admoestava sobre o perigo de uma cena extremamente formal – protocolar na expressão teatral. Instigava sobre um possível desapego – ou um desapego total – à linguagem realista da cena e da interpretação. Por fim, tomou as rédeas do processo criativo e alterou todo o material. Começou solicitando que os atores encontrassem oito temas diferentes presentes no livro. E, deste modo, todas as cenas criadas foram descartadas e demos início à segunda etapa dos ensaios.

2ª Etapa – Temas e Performances

[encontros com o marcio, silêncios, processamentos diversos, conversas com o marcio, publico equipe assistindo, a gente palpitava mais do que eles. filmagens internas, experimentos de figurinos, o livro na sua seqüência real em cena, durou

pouco, chutar o livro, trazer outro livro, performances, conversas com o Marcio *provocações mil, troca de personagens, não existe personagem, são figuras,* *barbantes, cadeiras, meia calça, tira a roupa, coloca a roupa, canta, corre, bate,* *autor do livro assiste, reticências, depoimentos, escolhas aleatórias, escritura de* *textos, colagens, biografia de Pedro 1o, publico convidado extra equipe assiste,* *dança, palavra, faz, volta, faz volta não faz olha, escuta, escuta a pergunta.] –* **Michele Navarro** em resposta à pergunta: descreva, à sua maneira, como foram os ensaios.

Estabeleça um tema a partir de um capítulo do livro. Pode ser só um parágrafo. Se não for pouco, pode até ser uma frase. Agora, crie uma cena. Não era mais os acontecimentos narrados no livro o foco dos ensaios. Invertendo a hierarquia, quase mesmo abandonando-a por completo. O importante era o tema levantado e a cena a ser construída. A segunda etapa dos ensaios começou no final de fevereiro e estendeu-se por março e começo de abril de 2006. Além das cenas que deveriam ser criadas a partir dos temas encontrados e propostos pelos atores, iniciamos um estudo sobre *performance art*¹³. *Marcio Aurelio* indicou a leitura do livro *A Arte da Performance* de *Jorge Glusberg*¹⁴ como ponto de partida. Estava interessado em nossa qualidade de atuação e confiou na *performance art* como ferramenta de auxílio.

A parte dos ensaios para atividades corporais se manteve quase sem nenhuma alteração, exceto quando o próprio *Marcio Aurelio* participava dos ensaios e propunha jogos teatrais diferentes. A parte criativa, no entanto, ganhava outro rumo. Estabelecido um tema, iniciávamos uma improvisação. Quando o *Marcio* estava presente, todos estavam em cena. Nos ensaios sem ele, dividíamos-nos entre os que faziam e os que assistiam e revezávamos os papéis. Novos materiais cênicos foram surgindo. Cenas inteiras baseadas em um único mote, por exemplo: *negócios escusos* ou *jogos de poder* ou *dias da semana no paço*. Com dramaturgia cênica intrincada e dramaturgia textual aberta as cenas se sucediam

¹³ Segundo Patrice Pavis: “*performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do happening, e é influenciada pelas obras do compositor John CAGE, do coreógrafo Mercê CUNNINGHAM, do videomaker Na-me JUNE PARK, do escultor Allan KAPROW). Ela chega à maturidade somente nos anos oitenta. A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’ (A. WIRTH).” – PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.*

¹⁴ GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

sem lógica aparente, sem causa-consequência visível e, principalmente, sem relação direta com o romance do *Torero*. O próprio autor, quando assistiu um ensaio desse material, questionou o porquê de usarmos seu livro para aquele tipo de criação cênica.

Nesta etapa estávamos experimentando criações abstratas. Relações textuais livres de um entendimento objetivo e cartesiano. Nossa postura como atores estava em completa mudança porque deveríamos ser agentes e espectadores das nossas próprias cenas. A atitude perante o material cênico deveria ser diferente da que havíamos experimentado na primeira etapa dos ensaios. Não sabíamos exatamente diferente em quê, porém, sabíamos que o que havíamos realizado no espetáculo *Galvez Imperador do Acre* e nos dois primeiros meses de ensaio de “*O Chalaça*” não era suficiente. Nesta etapa não tínhamos uma dramaturgia escrita, sabíamos as ações que deveríamos executar e os textos (que eram poucos) seguiam uma tendência improvisacional, em geral, e só depois eram escritos. Abaixo, um exemplo do texto gerado nesta etapa e algumas fotos:

Cena Sedução

Muro / Aperto de Mão / Canto

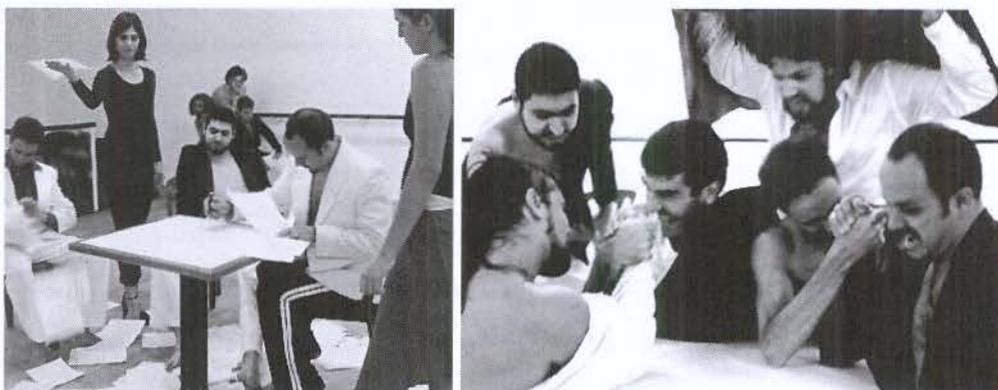
Chute na cadeira

Diálogo: “o que ela te disse?”
 “silêncio”
 “o que ela te disse?”
 “ela cantou”

Parte textual de uma cena intitulada “**Meio líder é melhor que líder nenhum**”¹⁵:

“Meio líder, meia boca, meia idade, meia calça camisa cueca. Meio busto, meia irmã, meia senhora, senhor criança cachorro. Meio líder paga meia entrada na quarta feira ao meio dia? Meio claro, meia noite, meio feriado, quarta feira, meio cinza. Meia casa lotada, meia hora, meio médio inteiro redondo quadrado. Meia lua, meia claridade, meio corpo, corpo mole, meio líder de nação inteira pela metade. Meia volta inteira. Meio soldo, meio salgado, meio doce, diet, meio luto pelo meio líder na meia hora da meia independência. Meio saudável, light. Meia estação do ano bissexto, meia final, meio atacante, meia partida, chegada ida volta do meia direita. Meio campo, meio campista, meia bola, arco, meia confecção da meia estação para meia armador. Meio preto, pardo de meia pataca, meia volta, meia cana, meia cancha, meia canha.”

¹⁵ Frase presente no romance “*O Chalaça*” de José Roberto Torero.



Fotos: 2ª Etapa: Temas e Performances

As cenas foram surgindo e se intercalando sem nenhuma relação aparente. Era uma colagem de temas. Ações. Não havia qualquer indício de personagens: seja do romance do *Torero*, seja da própria história brasileira. Neste terceiro mês de ensaio, criamos cerca de uma hora de cenas, que intitulamos: *matéria performática*.

Atrelada a essa etapa criativa, iniciamos uma investigação das personagens presentes no livro. Os atores deveriam pesquisar todas as referências das personagens masculinos presentes no romance e as atrizes fariam o mesmo com as personagens femininas. O princípio era detectar no livro todas as aparições de cada personagem e as ações que a envolviam. Como propõe a imagem abaixo. Por um lado, na prática, investigávamos uma nova qualidade de atuação, desprovida de recursos representativos que afastavam o ator do tempo real da cena. Por outro, mantínhamos o estudo do livro focado nas personagens, fictícias e históricas. Essa investigação das personagens partiu em comum acordo entre os atores. Não era uma sugestão de direção e sequer um desejo de uma criação mais dramática. Apenas uma necessidade de manipular e conhecer todos os dados da obra que havíamos proposto adaptar.

*[sobre a crise, penso só que essa foi a vez do marcio, né galera, já tava na hora dele ingressar no nosso grupo-crise!
mas não to desanimada não. exceto que o trabalho das biografias exige muito mais demanda do que eu imaginava. só consegui fazer duas até agora, com*

Gamito, Marques de Barbacena, Mendigo, Augusto May, D. Pedro I, D. Maria II, Imperatriz Leopoldina, Duquesa Amélia, Dedé de Angola, Marquesa de Santos, Baronesa de Lion, essa não entra. A matéria performática foi deixada de lado, entretanto, a atitude adquirida naquela etapa deveria ser mantida durante os depoimentos. No começo de abril de 2006, as mudanças cênicas se operaram radicalmente. Não havia mais personagens e, sim, figuras. Não havia mais interpretação e, sim, apresentação. Não havia mais livro e, sim, acontecimentos históricos. Não havia mais o *Chalaça* e, sim, uma sombra.

[Portal Veja São Paulo - As interpretações alternam "apresentação" e "representação". Ou seja, os atores em momentos encarnam o personagem, mas depois se transformam em narradores ou apresentadores de sua própria história. **Marcio Aurelio** - O teatro contemporâneo leva em consideração a desmistificação da teatralização e se opõe à espetacularização do cotidiano. Assim tenta-se dar o caráter heróico e mistificador como chalaça histórica, uma vulgarização do épico como recurso crítico do pensamento.]¹⁶

Nessa etapa o que contava era a capacidade do ator em articular as informações históricas e/ou fictícias e apresentá-las por meio de depoimentos. Cada ator fazia um estudo em casa e apresentava uma proposta nos ensaios e essas propostas eram revistas, alteradas, descartadas conforme a opinião geral. *Marcio Aurelio* atuava como catalisador de ideias. Provocava-nos quanto à atitude cênica. Parecia enfim ter encontrado uma linguagem que lhe agradava e que poderia levar a cabo a adaptação do romance, afinal, o projeto contemplado previa justamente isso: encenar o livro *O Chalaça*, de *José Roberto Torero*.

Durante os ensaios os atores criavam uma sucessão de figuras que apareciam das mais diversas formas para contar suas histórias. Em geral, defendendo seus pontos de vistas desprovidos de qualquer autocrítica. Faltavam informações, o livro do *Torero* não era um estudo histórico, antes sim, um romance picaresco¹⁷. Final de abril de 2006, precisamente no dia 24, *Marcio Aurelio* levou em um ensaio uma biografia de *D. Pedro I*,

¹⁶ Marcio Aurelio em entrevista concedida ao Portal Veja São Paulo em 06 de julho de 2006

¹⁷ Segundo Mario M. González, em seu estudo crítico sobre Lazarillo de Tormes, romance picaresco é uma "[...] pseudo-autobiografia de um anti-herói – o pícaro –, definido como um marginal à sociedade, cujas aventuras, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade de sua época. O principal traço formal da picaresca é – ao menos em seus primórdios – seu caráter autobiográfico, ou seja, o narrador de primeira pessoa." **Lazarillo de Tormes**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005, p. 201.

escrita pela historiadora *Isabel Lustosa*, lançada pela *Cia. das Letras* em um projeto intitulado “*Perfis Brasileiros*”¹⁸. Foi a provocação necessária para romper de vez os limites do romance do *Torero*. As figuras históricas ganharam mais autenticidade discursiva e o fascínio pela figura de *Francisco Gomes da Silva*, o *Chalaça*, virou repúdio. Algum tempo depois, outras biografias de *D. Pedro I* surgiram, entretanto, a única utilizada para criação da dramaturgia do espetáculo foi a da autora *Isabel Lustosa*.

Não éramos mais performáticos nas criações das cenas. Éramos depoentes (e essa palavra quase virou o título do espetáculo: “*The Poents*”, o que felizmente não ocorreu!). O que deveríamos manter era a atitude alcançada na etapa anterior. A questão era justamente sobre “*de qual atitude estamos falando*”? Dedico o capítulo **Atitude Antimitológica** para abordar com mais detalhes esta atitude cênica solicitada pelo encenador e descoberta pelos atores.

O espetáculo começou a ganhar forma e sabíamos que seria inteiro feito com depoimentos. Faltava definir a dramaturgia cênica para comportar os nove atores e, principalmente, quantos depoimentos seriam e quem os fariam.

A primeira mostragem continha vinte e cinco figuras, após quase todos os atores apresentarem versões das personagens presentes nos livros usados como base (*Torero* e *Lustosa*). Abaixo um exemplo do estilo da dramaturgia criada e algumas fotos:

LADY BLOOMFIELD

É uma alegria. Receber visitas na Casa Lady Bloomfield. Mais de quarenta anos a bem servir o homem português.

Minha casa é um carrossel imponente de aventuras pelo mundo... Disponho de doces potrancas internacionais... Francesa, inglesa, americana, irlandesa, prussiana, argentina, napolitana, angolana, chinesa, marroquina, russa, sueca, austríaca, espanhola...

É sempre muito bom receber a visita de mais um constitucional.

Cientes do mais alto gabarito freqüentam a minha casa desde longa data.

O senhor Rocha PINTO? Um exímio cavalgante da Irlanda.

Senhor João Carlota? Que cavalgadura! Ele aprecia brincar em todo o carrossel numa única noite.

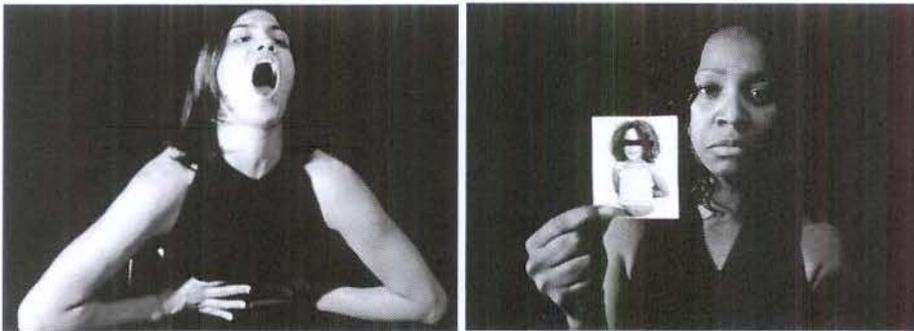
¹⁸ LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I, um herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2006.

CHALAÇA...? Chalaça... Foram esses dois que introduziram Chalaça no meu carrossel. Ah meu bom Deus, que homem astuto. Explorador incansável de Angola.

Dedé de Angola... Preta boa. Chegou em minha casa GRÁVIDA. Dei casa, comida e instrução. A menina nasceu dentro do carrossel e dei casa, comida e educação.

Dão Pedro? Um príncipe.

Desde que ele reconquistou o trono português eu pude ampliar os meus negócios. E hoje, graças a Deus, eu tenho uma casa de chá no centro de Lisboa. E depois que tudo isso estiver terminado, estão TODOS CONVIDADOS.



Fotos: 3ª Etapa: Depoimentos

Paralelo aos depoimentos, *Marcio Aurelio* já coreografava uma dança final, executada por todos os atores em volta de cadeiras. De contagem primária, a dança deveria expor o jogo das trocas de figuras entre atores e, mais alegoricamente, das trocas das figuras no poder.

No final de abril de 2006, *Marcio Aurelio* decidiu que deveríamos estreiar o espetáculo no dia 12 de maio no Teatro Sérgio Cardoso, sala Paschoal Carlos Magno. Observando o material que tínhamos, parecia impossível que tal estreia acontecesse. Havia somente os depoimentos, ainda em fase de apuramento e a dança das cadeiras. Os detalhes sobre as negociações para estreia serão expostos no capítulo **CHALAÇA uma produção**. Acertado o nome do espetáculo: **CHALAÇA a peça** – após variações terríveis como “*Até Quando?*”, “*The Poents*”, “*Independência: é Morte*”, “*Ordem e Regresso*”, entre outros – conseguimos acertar a estreia na Unidade SESC¹⁹ Santana para o dia 17 de junho. Desse

¹⁹ Serviço Social do Comércio

modo, teríamos mais um mês e meio de ensaios, que foram fundamentais para lapidar os depoimentos e definir os atores que iriam executá-los. Em seguida, criamos uma dramaturgia da cena – onde estariam os atores e o que fariam conforme um depoimento fosse apresentado e chegamos mesmo a resgatar algum material criado na segunda etapa – quando, mesmo após discordância do *Marcio Aurelio*, incluímos a cena “*Negócios Escusos*” dentro do espetáculo, não sem sofrer várias alterações. No último mês (entre 15 de maio a 15 de junho) a trilha sonora foi finalizada, assim como o cenário e os figurinos.

No início de junho de 2006, a *Cia. LCT* criou um *blog*²⁰ sobre o espetáculo²¹. O intuito era disponibilizar informações sobre a peça e incentivar a escrita de todos os participantes do projeto sobre a criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*. Incluí essa informação porque o *blog* acabou servindo como registro (menos formal) de algumas etapas do espetáculo. Principalmente pouco antes de sua estreia. Abaixo, um trecho do *post* do dia 6 de junho de 2006:

“Contagem Regressiva

Deus meu, mais um dia de trabalho... Muito trabalho. Mudanças, renovações, alterações, criações, discussões, descartes, engates, SORRISO? Sempre! Isso porque estamos a apenas 11 dias da ESTREIA! Ai, Jesus. O Bloguei num é para ficar lamentando! Só para constar, a 11 dias da estreia, mudamos - novamente - grande parte da dramaturgia cênica. São 09 atores. Uma hora e meia de espetáculo... É mudança q não acaba mais. A dramaturgia "clássica" - (como diria o grande playwright Calderón de Mejia), já está, assim... Terminada. Muitos depoimentos q colocam o ator numa enrascada gostosa. Vc, um banquinho e porra nenhuma de violão.”

As alterações ainda eram constantes antes da estreia do espetáculo. Uma dificuldade em encontrar a dramaturgia cênica adequada para suportar os depoimentos dos nove atores. Uma insegurança sobre a aceitação de um espetáculo feito unicamente com depoimentos. Insegurança perdida em um ensaio aberto em que os convidados presentes disseram que todas as ações coletivas executadas durante os depoimentos atrapalhavam a apreensão do que estava sendo dito e pareciam tentar facilitar a compreensão do espetáculo,

²⁰ Registro cronológico inverso e frequentemente atualizado com opiniões, emoções, fatos, imagens ou qualquer outro tipo de conteúdo que o autor ou os autores queiram disponibilizar na Internet.

²¹ “*CHALAÇA a peça*”, disponível em <[HTTP://chalacaapeca.blogspot.com](http://chalacaapeca.blogspot.com)>.

tornando-o mais palatável, e por isso mesmo, menos interessante (imagens abaixo). Foram realizados dois ensaios com convidados, ainda na sala de ensaio do Teatro Sérgio Cardoso. Participaram desses ensaios pessoas ligadas ao teatro, como o dramaturgo *Cássio Pires*, a diretora *Bernardete Alves*, o historiador *Aguinaldo Cunha*, o co-autor do romance *O Chalaça*, *Marcus Aurelius*, entre outros.



Fotos: Elaboração da dramaturgia da cena

Restava levar o espetáculo da sala de ensaio para o palco. Na semana anterior à estreia conhecemos o palco do SESC Santana e começamos a adaptação de um trabalho gestado durante cinco meses em uma sala de ensaio de 6 metros por 8 metros para um palco com boca de cena de 16 metros e 10 metros de profundidade.

“Palco e Estreia

[DIA CHEIO. SEMANA DE ESTREIA.

Fotos profissionais em sala de ensaio pouco propícia. CONFERE.

Cena das Reuniões. Na corda bamba. Hino Português. Cena fica.

CONFERE.

Enviar fotos para assessoria de imprensa. CONFERE.

Assessoria gosta das fotos. CONFERE.

Radio agendada, meia noite! CONFERE.

Almoço. NÃO CONFERE.

Cartaz. CONFERE.

Convites. CONFERE.

Ensaio. CONFERE.

Está confuso, eu sei. O dia tem sido. Depois de ensaiar na parte da manhã, produção na parte da tarde, ensaio à noite.”

Post do blog do dia 13 de junho de 2006

Criar um espetáculo em uma sala de ensaio e levá-lo para um palco é um processo que pode gerar alterações significativas na obra. *CHALAÇA a peça* renasceu no palco do SESC Santana. A diferença nas dimensões espaciais gerou uma nova dramaturgia cênica. A três dias da estreia qualquer alteração não é fácil de absorver. E não foram. Como também não foram pequenas as alterações. *Marcio Aurelio* decidiu colocar todos os atores em cena – assistindo os depoimentos sem nenhuma intervenção – durante todo o espetáculo. Era necessário ajustar-se. Os refletores estavam há um metro acima das cabeças dos atores. Era necessário ajustar-se. O início do espetáculo ainda não estava definido. Era necessário criar. Sexta-feira, dia 16 de junho de 2006, um dia antes da estreia, realizamos o primeiro “*passadão*”²² do espetáculo. Logo após, *Marcio Aurelio* determinou que deveríamos usar um microfone e um pedestal em todos os depoimentos. A determinação surgiu por incapacidade vocal dos atores e funcionaria melhor como linguagem uma vez que era atores depondo – foram os motivos alegados por *Marcio Aurelio*. Cinco meses ensaiando e criando uma movimentação sem microfone, um dia antes da estreia, tínhamos que fazer tudo com um microfone em um pedestal.

Era preciso aprender a lidar com o pedestal, encaixá-lo à altura de cada ator, decidir quais frases seriam ditas no microfone e quais não seriam e ainda assim serem audíveis. Gestos expansivos deveriam ser revistos, caso contrário, o pedestal seria atingido. Com a voz microfonada, um novo ajuste vocal deveria ser feito. As cenas coletivas deveriam ser re-ensaiadas e, até mesmo, re-elaboradas para ajustar-se ao microfone. E a “*dança das cadeiras*” – a cena final – foi recriada devido à presença do microfone. O microfone tornou-se o décimo ator em cena.

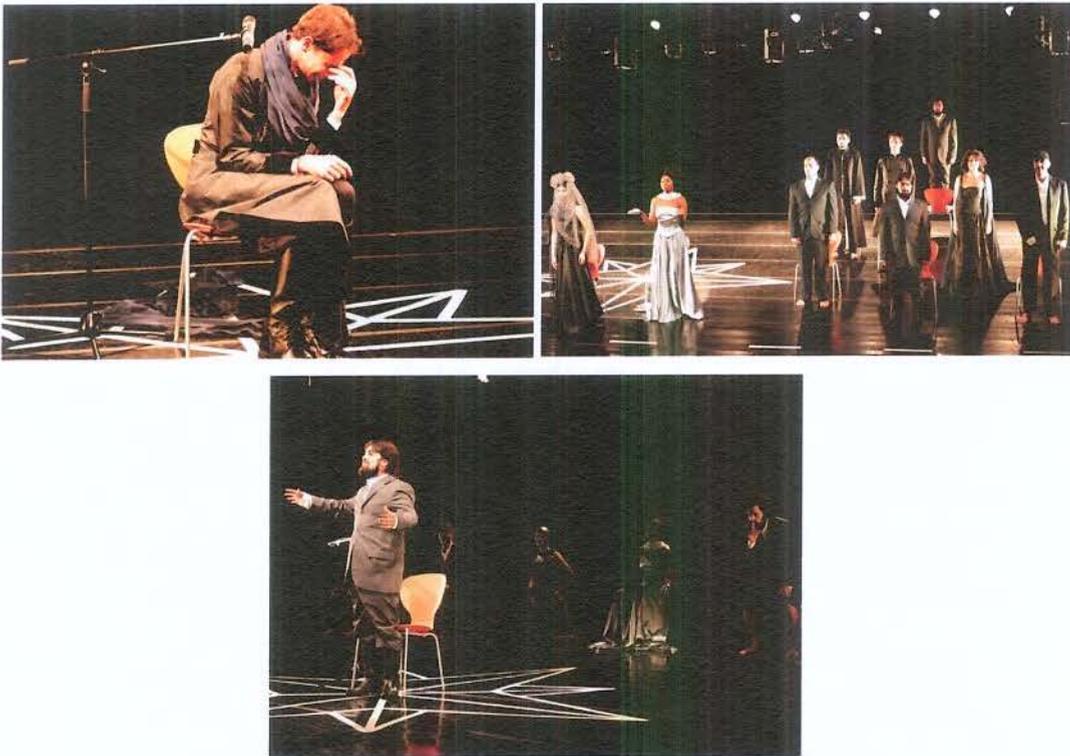
No dia da estreia os ensaios foram canalizados para ajustes com o microfone. Montagem de luz. Os figurinos chegaram às 14 horas e o som foi finalizado no final da tarde. Era necessário ainda ensaiar os aplausos e realizar o último “*passadão*” antes da estreia às 21 horas do dia 17 de junho de 2006. O foi que aconteceu: tanto o “*passadão*” quanto a estreia com os 350 lugares ocupados. Após a estreia, outras tantas alterações

²² Jargão teatral para um ensaio em que o espetáculo é feito na íntegra e sem interrupções.

foram feitas no espetáculo. Esse processo será descrito no item *Circulação e Manutenção* do capítulo **CHALAÇA uma produção**.

[Portal Veja São Paulo - Na peça, o Império é desnudado ao se mostrar a sucessão de sacanagens que ocorria em seus círculos íntimos. Que artimanhas de linguagem o espetáculo utiliza para reverter a ideia de heroísmo associada a esses personagens históricos?]

Marcio Aurelio - A artimanha é a construção de uma espécie de arapuca histórica onde o espectador vai enquadrando e construindo uma outra história, mais crítica, e vendo as personagens sendo enredadas em suas próprias tramas pessoais. As questões de ordem moral e social ficam relegadas e reduzidas ao plano dos afetos.]



Fotos: Estreia no SESC Santana

Atitude Antimitológica

“Não pode ser penoso algo que o é apenas uma vez”²³

Montaigne

[*Eu me tornei um ator melhor. Um ator mais claro no entender e no fazer entender, mais simples, coerente, íntegro. Evolui na minha capacidade de afetar e ser afetado conforme aprendi com Peter Pál Pelbart, que aprendeu com Deleuze e Espinosa. E esta capacidade de afetação me torna um corpo-ator vivo, atuante. A pesquisa dos Commediens evolui, caminha e por isso é tão efetiva, afetiva, seletiva e viva.*] **Weber Fonseca** (ator substituto) em resposta à pergunta: como a pesquisa cênica desenvolvida pela Cia. Les Commediens Tropicales te afeta? O que influencia no seu trabalho de ator?

No capítulo anterior foram analisadas as atividades realizadas durante os ensaios do espetáculo *CHALAÇA a peça*, e essa análise foi necessária para o desenvolvimento do objetivo geral deste trabalho. Porém, não pude furtar-me de esmiuçar um pouco mais a pesquisa sobre atuação cênica desenvolvida durante os ensaios. Este capítulo tem essa pretensão.

A trajetória dos ensaios descrita leva a uma compreensão das diferentes linguagens cênicas experimentadas para chegar àquela que seria parte fundamental do espetáculo *CHALAÇA a peça*. Se em um primeiro momento buscou-se, por parte dos atores, uma reprodução do espetáculo anterior, *Galvez Imperador do Acre*, em um segundo momento, rompeu-se com todo esse referencial para tentar algo novo (novo para a Cia) no que tangia ao trabalho do ator.

O primeiro momento, descrito no capítulo anterior como *1ª Etapa – O Livro em Cena*, exigiu do ator um conhecimento cênico mais amplo porque este deveria ser capaz de olhar uma ação descrita no livro e transcriá-la cenicamente usando os corpos de todos os atores como signos para a concepção de qualquer ambiente. Deveríamos usar o mínimo de recurso cenográfico e abusar da capacidade corporal e vocal de todos os atores, sempre em chave crítica. Deste modo o ator exercia – ou deveria exercer – muito mais suas habilidades de encenação, e estas não eram em detrimento à sua capacidade de atuação. A atitude

²³ MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. Vol I. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

cênica de gerar material criativo e construir a própria cena é comumente rechaçada pelos atores, que preferem a construção da personagem dentro de uma cena já elaborada por um diretor do que a elaboração da cena por si mesmo – essa é uma observação empírica, fruto dos anos de estudo dentro da Universidade e posteriormente na prática teatral dentro da cidade de São Paulo e, por isso, carece de apuro científico, entretanto, inúmeras vezes pude ouvir de atores que o desejo único era estar em cena trabalhando com um diretor.

O segundo momento, descrito no capítulo anterior como *2ª Etapa – Temas e Performances*, ampliou as responsabilidades do ator em relação a sua presença em cena ao mesmo tempo em que não exigia um olhar apurado na encenação da mesma. Se na primeira etapa o ator deveria elaborar uma cena quase conceitualmente para depois colocá-la na prática, nesta segunda etapa o ator deveria suprimir o espaço entre a elaboração e a execução da cena. E, cada nova execução deveria dar ao ator – que estava em cena – uma nova elaboração para a própria cena, em um processo de encenação de si mesmo e da cena, consecutivamente.

Nesta etapa não se buscava transpor nenhum evento descrito no livro de *José Roberto Torero*. Era eleito um tema, que poderia ou não ser retirado do romance, e esse tema deveria ser desenvolvido em cena. Às vezes, com todos os atores ao mesmo tempo. Não havia dramaturgia prévia, tempo e espaço definidos. Os diálogos eram criados sem contexto específico, não representavam um passado ou um futuro de ações a serem desenroladas. Os atores não deveriam representar situações, épocas, conflitos ou dramas anteriormente definidos. Havia temas e eles deveriam ser abordados de maneira direta, sem artifícios cênicos representativos. Em outras palavras: os atores eram os atores e deveriam desenvolver o tema do modo como se apropriaram dele.

Abaixo, um exemplo de uma construção cênica nesta etapa. Em um dia de ensaio no começo de março sugerimos o tema “*Acordos Escusos*”, retirado de um capítulo do romance “*O Chalaça*”. Alguns atores foram para a cena: dois deles, sentados em cadeiras, com uma pequena mesa entre eles, olham-se de frente. Um deles estica um braço para firmar um aperto de mão. O outro estica o braço para completar o aperto de mão, porém, no último momento, retira a mão. Uma pausa. O ator que ofereceu o cumprimento

lambe a própria mão e a oferece novamente em cumprimento. O segundo ator enxuga o suor do rosto com a mão e também a oferece em cumprimento. O primeiro ator então enxuga o suor de sua própria axila e volta ao cumprimento. O segundo ator solicita que um terceiro ator dispa a camisa e então enxuga o suor da axila deste ator com a mão e volta ao cumprimento. O primeiro ator solicita a uma atriz que cuspa em sua boca, em seguida este cospe em sua própria mão e volta ao cumprimento. E assim a cena seguiu, com muitas tentativas de tornar o aperto de mão entre dois homens o mais repugnante possível. A cena, depois deste primeiro momento criativo, sem nenhuma intervenção externa, era interrompida quando os atores julgavam esgotadas as possibilidades – e essa interrupção às vezes acontecia depois de mais de uma hora de trabalho – e então, discutíamos suas potencialidades, suas fraquezas e possíveis alterações. Alguns outros atores poderiam experimentar a cena executando outras ações e só depois decidíamos se a cena criada era material para guardar ou descartar na construção do espetáculo. Abaixo algumas imagens da cena descrita:



Fotos: Elaboração da cena Negócio Escusos

[Portal Veja São Paulo - Como é trabalhar com atores universitários e não universitários?

Marcio Aurelio - Os atores têm suas formações dentro de diferentes enfoques nas universidades e cursos profissionalizantes. O importante é a possibilidade de realizar trabalhos coletivos que busquem a partir de um projeto ético e estético uma linguagem clara, visando a cena autônoma e forte.]

Durante essa etapa desenvolvemos certa capacidade de estar em cena e ser espectador da mesma cena. Um olhar para os acontecimentos como eles de fato eram e não

como queríamos que fossem. O exercício do tempo presente e das ações como elas eram e não como poderiam ser. A ausência de uma dramaturgia fixa. A compreensão da criação coletiva e improvisacional guiadas unicamente por um tema em comum ou pelo desenvolvimento de uma ação e reação em cadeia. Entretanto, existia certo abismo entre a prática e a teoria descrita acima e é extremamente mais fácil apresentar o ideal das ações do que ter a compreensão técnica das mesmas. Como já mencionado no capítulo anterior, o livro *A Arte da Performance*, de *Jorge Glusberg* foi o texto teórico lido por todos os atores, e esse denominador comum auxiliou no desenvolvimento e compreensão desta etapa e na diminuição do abismo entre prática e teoria por meio do diálogo com a *performance art* na criação da cena teatral.

Diz *Glusberg* que “[...] a performance não pleiteia um espetáculo espetacular”²⁴, e essa premissa foi fundamental para a consolidação de algumas cenas, mesmo que depois as mesmas tenham sido completamente descartadas do espetáculo, o desmascaramento da cena de uma atitude espetacular foi um dos elementos adquiridos neste processo, assim como outros já citados.

Com esses “ganhos”, voltamos ao livro. Melhor dizendo, às personagens do livro, que eram uma mescla de figuras históricas e fictícias. E, ao depararmos com essa volta, recorreremos aos velhos truques de interpretação, que caracterizo como um deslocamento entre as intenções do ator e suas ações. Em outras palavras, as ações executadas pelo ator eram no intuito de demonstrar como tal figura histórica poderia ser, ou mesmo, como ele o ator poderia ser tal figura histórica. Entretanto, o caminho proposto por *Marcio Aurelio* era justamente o contrário: deveríamos desenvolver os depoimentos com a mesma atitude com que havíamos criado as cenas a partir de temas pré-definidos. Sem nenhum elemento espetacular e sem nenhum tipo de representação, e principalmente, sem alienação das ações executadas por parte do ator.

Era essa a atitude cobrada! O ator não poderia usar nenhum artifício que gerasse a ilusão de não ser ele o executor do depoimento. O ator não poderia iludir-se. Deveria ter a coragem (foi essa a palavra muitas vezes empregada por *Marcio Aurelio*) de

²⁴ GLUSBERG, Jorge. *Obra citada*, p. 45.

sentar em uma cadeira e depor. Era o ator depondo. Não a figura. Não a personagem. Não o ator mostrando uma personagem. Ele, o ator, deveria conservar-se no tempo do depoimento, atento à sua própria execução e usá-la sem disfarce. O que pode soar simples (mas definitivamente não era): o ator teria que ser somente o ator que depõe.

Os ensaios, nesta etapa, aconteciam da seguinte forma: como já citado, todos os atores fizeram o levantamento de todas as personagens existentes no romance *O Chalaça*. Deste modo, todos conheciam as personagens – por meio de suas ações no decorrer do romance. Em seguida, *Marcio Aurelio* escolhia uma dessas personagens e solicitava que fôssemos para a cena, um de cada vez, e criássemos um depoimento. Não havia regras quanto ao conteúdo dramático, nem quanto à voz do discurso – primeira ou terceira pessoa do singular ou plural –, nem quanto às ações durante o depoimento. O interesse era a articulação do conteúdo pelo ator que se propunha a depor. E, em geral, ao criar um depoimento para qualquer personagem solicitada recorriamos a recursos de interpretação comumente usados no trabalho do ator: alterações vocais e respiratórias, excesso de expressões faciais, dramatização excessiva dos acontecimentos, gesticulação ilustrativa, etc. Elementos que recorriamos na tentativa de desenhar a personagem que “supostamente” estava depondo.

No dia 25 de abril de 2006, *Marcio Aurelio*, atento às nossas dificuldades na realização dos depoimentos, ou seja, de manter a mesma atitude adquirida na *matéria performática*, trouxe um aforismo presente no livro *Dialética do Esclarecimento*, de *Max Horkheimer* e *Theodor W. Adorno* que diz: “[...] o motivo do arrombamento das portas do inferno, da supressão da morte, constitui o núcleo de todo pensamento antimitológico”.

Muito pode ser escrito sobre o aforismo acima: *Marcio Aurelio* estava fazendo uma provocação sobre o material cênico pretendido, afinal estávamos falando de história do Brasil. Estávamos revirando mortos míticos de nossa formação e não poderíamos ter uma visão romanceada dos fatos. Não poderíamos manter a ilusão de que as personagens nunca foram humanas, deveríamos perder o respeito pela instituição histórica. Era preciso romper as portas do inferno e trazer à vida essas figuras que depunham em cena. E, além de tudo, estávamos criando uma peça de teatro, uma obra de arte, que deveria ser livre dessas

amarras. Era preciso criar uma “*atitude antimitológica*”, o que basicamente significava: destronar os mitos – no caso, aqueles com que estávamos lidando da História Brasileira – e devolver a eles a condição de humanos.

Aliando a *matéria performática* à *atitude antimitológica*, foi possível dar um passo a frente na busca de uma não-representação por parte do ator. A “coragem” cobrada por *Marcio Aurelio* durante os ensaios fez-se mais clara: necessitávamos de uma atitude que permitisse uma flexibilidade na atuação, um compromisso descompromissado. Em um primeiro momento a atitude do ator em relação ao seu depoimento era mais importante do que o próprio depoimento porque, uma vez descoberta essa atitude, conseqüentemente, mudaria o depoimento. E quando isso se deu – a mudança do ator perante o depoimento das personagens – as informações presentes no romance de José Roberto Torero ficaram insuficientes para a continuidade desta nova etapa do processo. Foi então que *Marcio Aurelio* trouxe a biografia de *D. Pedro I*, escrita pela historiadora *Isabel Lustosa*.

A presença de outro livro, no caso uma biografia – mesmo escrita de maneira romaneada – aumentou o universo das figuras históricas que usávamos em cena e colaborou ainda mais para o desenvolvimento da atitude antimitológica descrita. A biografia escrita por *Isabel Lustosa* gerou outra fase na criação dos depoimentos: a preocupação dramaturgica dos mesmos. Até então, os depoimentos eram criados durante os ensaios, com os atores se revezando nas personagens escolhidas, perscrutando unicamente os acontecimentos presentes no livro de *José Roberto Torero*. Após a leitura de *D. Pedro I – Um herói sem nenhum caráter*, começamos a preparar depoimentos fora da sala de ensaio. Escrevê-los em casa para apresentá-los em cena posteriormente. E foi neste momento dos ensaios que decidimos que a personagem *Francisco Gomes da Silva*, o *Chalaça*, não teria nenhum depoimento feito por nenhum ator. Ele, o *Chalaça*, só deveria aparecer nos depoimentos das outras personagens – nesta etapa já não usávamos o termo personagem e sim, figura.

Essa escolha cênica e dramaturgica – o aparecimento da figura central através do depoimento de outras figuras – atribuiu ao ator mais uma habilidade, a escrita da própria dramaturgia. Deste modo, ao escrever um depoimento, o ator deveria levar em

consideração o recorte histórico que faria da figura e, principalmente, que faceta do *Chalaça* essa figura iria revelar. Mesmo que os depoimentos tenham sido lapidados – ou bastante alterados no final do processo – o fato dos próprios atores elegerem suas figuras e escreverem seus depoimentos contribuiu para que a *atitude antimitológica* permanecesse e se desenvolvesse tanto na etapa final dos ensaios quanto nas apresentações do espetáculo.

A atitude por parte do ator, aqui intitulada “*antimitológica*”, é fruto de um percurso de provocações mútuas entres os artistas envolvidos neste projeto e não se pretendeu desta experiência gerar uma metodologia de ensaios e muito menos uma possível reprodução de processos para alcançar os mesmos objetivos. Encontra-se aqui apenas a descrição de etapas fundamentais para a criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*, objeto de análise desta pesquisa.

E, mais que um aforismo filosófico como detonador de uma novo modelo de atuação, foram essas etapas descritas neste capítulo uma reação para um novo trabalho do ator exercido pela *Cia. Les Commediens Tropicales*, que ainda está em desenvolvimento. Em linhas gerais, a *atitude antimitológica* aqui descrita exigiu do ator um olhar mais amplo para a criação da cena. Se em *Galvez Imperador do Acre* deveríamos atuar também como encenadores antes de entrar em cena, em *CHALAÇA a peça*, atuar, encenar, escrever e assistir deveria acontecer quase ao mesmo tempo. E essa pluralidade de ações só foi possível com um mergulho profundo no material que queríamos colocar em cena e com a coragem de desnudar-se dos artificios de representação e mostrar-se como homem em cena.

CHALAÇA uma produção

“Todo projeto do qual um ser humano participa é uma máscara e um personagem que ele desempenha no palco da sociedade”²⁵

Vilém Flusser

[Parto do seguinte ponto de vista: todo projeto é uma abstração. Abstração foi uma palavra que me veio agora para não escrever mentira. É impossível definir um conteúdo artístico formalizado por propostas de encenação, cenário, figurino, etc sem entrar no processo de trabalho. Fazer um projeto é matar sua arte antes mesmo dela nascer. Mas ficamos a mercê de editais burrocratas para podermos realizar nossos desejos artísticos.] – Daniel Gonzalez em resposta à pergunta: O projeto foi realizado como proposto?

No princípio desta pesquisa acreditei que conseguiria abarcar experiências de alguns grupos de teatro de São Paulo que nos últimos cinco anos foram contemplados por Editais Públicos, para realizações de seus espetáculos e/ou dar continuidade às suas pesquisas, para a construção deste capítulo. E então, dessas experiências trocadas, criar uma rede comparativa e, quiçá, apontar um método, um percurso comum – ou não – entre elas. A empreitada foi decididamente mal sucedida. Em entrevistas com integrantes de alguns grupos teatrais de São Paulo, entre eles Cia. São Jorge de Variedades, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Cia. Os Fofos Encenam, Cia. do Feijão, Cia. dos Dramaturgos, Casa Laboratório, Cia. Zero-Zero de Teatro, entre outros, ficou claro que existia planejamento das ações pretendidas pelo grupo, entretanto, os editais públicos eram quem ditava, em grande parte, a realização ou não dessas ações. Em chave inversa, os editais públicos geravam as demandas artísticas da maioria dos grupos.

Essas conversas, em tom informal, não por isso menos importante ou verdadeiro, salientaram outra necessidade: esmiuçar as etapas de produção de um projeto subsidiado por verba pública. Antes de comparar etapas de criação entre grupos de teatro contemplados por Editais Públicos era necessário entendê-las dentro do próprio grupo em que estava inserido. E este capítulo, assim como essa pesquisa, se voltou a essa investigação. Compreender ou ao menos procurar uma compreensão das experiências criadas e/ou vividas no âmbito da produção teatral. É necessário primeiro saber um pouco

²⁵ FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do Brasileiro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1988.

de seu próprio processo para depois compará-lo ou permitir que outros o façam. A questão voltou-se então às etapas da produção de um espetáculo.

Qual é a primeira etapa da criação teatral? É possível que se pense essa mesma criação em etapas? Tema ou orçamento? Linguagem ou Ficha Técnica? O que é mais importante quando se quer criar um espetáculo de teatro? A abertura de um Edital Público para produção de novos espetáculos teatrais pode ser a resposta à primeira pergunta? – Em princípio as indagações soavam como simples dúvidas, porém, as vi como pontos contraditórios na elaboração de um projeto teatral. Acrescento que ao usar o termo *projeto teatral* refiro-me à etapa anterior à *produção teatral*, ou seja, quando os artistas (ou artista) decidem que irão criar uma nova obra cênica. Advirto que não incorri na tentativa de esmiuçar os motivos que levam os artistas a essa decisão, não sem adicionar que é justamente esse o papel do artista e que existem projetos que não passam por desejos artísticos e são, antes de tudo, negócios!

Este capítulo descreve como se operou a produção do espetáculo *CHALAÇA a peça*, desde o projeto até a manutenção da obra realizada. O percurso, que sugere uma linha progressiva contínua, esbarrou em pequenos *icebergs* nos quais, como convém aos icebergs, o volume oculto abaixo da superfície é substancialmente maior do que o volume revelado em sua ponta. Foram essas pontas de gelo que arranharam o percurso pretendido nesta investigação e que enriqueceram-na ou a fizeram naufragar.

Uma dessas pontas de iceberg consiste no número de editais públicos, abertos nos últimos quatro anos, voltados tanto à produção e à circulação de espetáculos teatrais, como também para a manutenção de trabalhos de grupos, do Estado de São Paulo. Para elencar alguns exemplos: no âmbito Federal, a Funarte abre anualmente o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Em 2008 esse prêmio destinou R\$ 1.100.000,00 (um milhão e cem mil reais)²⁶ para contemplação de 18 projetos entre criação de novos espetáculos e manutenção de grupos de teatro do Estado de São Paulo. A FUNARTE, ainda em 2008, abriu Bolsas de Estímulo à Criação Artística e à Produção Crítica contemplando artistas do Estado de São Paulo. No âmbito Estadual a Secretaria de Estado da Cultura do Governo de

²⁶ Valor discriminado no próprio Edital Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz.

São Paulo abre anualmente, por meio do ProAC – Programa de Ação Cultural, editais para Produção de Espetáculo Inédito de Teatro e Difusão e Circulação de Espetáculos de Teatro. No edital, também do ano de 2008, destinado à Produção de Espetáculo Inédito foram dedicados R\$ 2.600.000,00 (dois milhões e seiscentos mil reais)²⁷ para contemplação de até 31 projetos. No edital destinado à Difusão e Circulação de Espetáculos foram designados R\$ 640.000,00 (seiscentos e quarenta mil reais) para contemplação de até 16 espetáculos. No âmbito Municipal a Prefeitura de São Paulo, desde 2002, há o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei do Fomento) que destina anualmente mais de R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais)²⁸ para contemplação de até 30 projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral.

Esses são os principais editais públicos voltados à produção teatral em que grupos de teatro da cidade de São Paulo podem se inscrever. Arbitrariamente não discriminarei editais vinculados à *Lei Rouanet*, como os editais do Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Correios, Petrobras entre outros. E, também, não discorrerei sobre a própria *Lei Rouanet*, reconhecendo que é investimento público nas artes dos espetáculos, mas que não cabe dentro do objeto desta pesquisa.

Os Editais acima descritos permitem um panorama sobre o investimento público na criação e circulação de espetáculos teatrais e conseqüentemente, quando não diretamente, na manutenção de grupos de pesquisa no estado de São Paulo. Permitem também visualizar um número simples da quantidade de projetos contemplados durante um ano (mesmo que o projeto tenha execução maior do que um ano – como no caso da Lei de Fomento – todos os anos o número de contemplados é aproximadamente o mesmo): foram

²⁷ Valor discriminado no próprio Edital N° 01 do Programa de Ação Cultural.

²⁸ Segundo Lei n° 13.279, 8 de janeiro de 2002: “Art. 2° - O “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais). [...] § 2° - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.”

cerca de noventa e cinco projetos teatrais contemplados no Estado de São Paulo²⁹ no ano de 2008 somente por meio destes principais Editais.

Não farei aqui qualquer insinuação sobre a insuficiência ou não de Editais Públicos, projetos contemplados ou verbas públicas destinadas ao teatro. Reservo minha opinião sobre o tema, entretanto, a análise dos investimentos públicos no setor teatral e as respostas práticas ou não desses investimentos é campo para uma nova pesquisa, de preferência, no plural. Elencar alguns editais e apontar um número, que para alguns pode parecer expressivo e para outros absolutamente insuficiente, é um caminho para pensar a primeira etapa da criação de um projeto teatral. Há uma atmosfera cíclica nos editais, uma regularidade atingida nos últimos anos (essa mesma regularidade poderia ser objeto de estudo) que opera, parece-me, de maneira distinta na proposição de um projeto que pleiteie um desses (ou todos, uma vez que não há impedimento) mesmos editais.

[O mais num sábado: ensaio individual, produção, tem ainda a divulgação: cartaz, e-flyer, amigos... O escambau. E no domingo? Reunião às 10 da manhã, no Frans Café da Fnac para discutir projeto de Fomento e a semana da estreia. Sim, já temos nosso próximo projeto! Agora falta ser fomentado... Falta?]

Post do dia 11 de junho de 2006

O *post* acima, mesmo adiantando o percurso deste capítulo, indica que dias antes da estreia do espetáculo CHALAÇA a peça, os integrantes da *Cia. LCT* já pensavam no próximo projeto a ser criado. Não ainda por uma necessidade legítima da pesquisa desenvolvida – porque essa ainda era incipiente e o novo espetáculo sequer havia experimentado o contato com o público – e sim por uma questão de data, uma vez que o projeto deveria ser entregue até 31 de junho daquele ano. Em reuniões com os integrantes da *Cia. LCT* e, posteriormente com outros grupos de teatro de São Paulo, pude verificar que a prática de criar projetos a partir de Editais abertos era – e ainda é – recorrente na maioria deles. E mais, devido à constância nesses últimos anos na abertura dos Editais Públicos acima listados, existe uma obrigação, velada, por parte dos grupos de teatro e artistas de inscrever projetos em todos eles. Não é regra, mas existe o fenômeno, que observo sem

²⁹ Destes 95 projetos, mais de 85% são de grupos ou artistas residentes na cidade de São Paulo, confirme lista de contemplados divulgada.

acuidade científica. E ainda outros derivativos como, a necessidade de gerar demanda criativa diferente para a possível participação em outro Edital durante a execução de um projeto já contemplado em um Edital Público – indiferente da demanda ser continuidade direta do projeto em execução – como também a participação de um mesmo artista em diferentes e diversos projetos ao mesmo tempo. Como sempre, a inscrição em Edital parece seguir a máxima já citada: o risco é ganhar!

Esta pesquisa não intenciona averiguar esses fenômenos da produção teatral em São Paulo, especialmente na Capital paulistana onde se encontra a grande parcela dos grupos teatrais contemplada por verba pública. Em linhas gerais pude identificá-los como prática recorrente dentro da própria *Cia. LCT* e que encontrou eco em muitos outros coletivos teatrais. Deste modo, omiti-los poderia enfraquecer o contexto onde está inserida toda a produção do espetáculo *CHALAÇA a peça*, deste modo, todo o meandro sobre editais públicos aqui acrescentado buscou ampliar o universo das respostas à primeira pergunta deste capítulo: Qual é a primeira etapa da criação teatral?

No caso de *CHALAÇA a peça*, a primeira etapa foi o conhecimento, por parte da *Cia. LCT*, da existência de um Edital Público para a produção de novos espetáculos teatrais e, em seguida, a elaboração de um projeto para concorrer ao mesmo. Não pretendo, ainda, emprestar qualquer juízo de valor sobre esta etapa. Em primeira instância, provavelmente ficarei somente nela, como já dito, a etapa inicial de um projeto teatral pode ser exatamente a existência de um Edital Público que destine verba para a criação de um espetáculo. Não arrisco dizer se isso torna o projeto menos legítimo, apenas gera ainda mais material para reflexão e discussão.

Antes, porém, de dar continuidade e estabelecer os passos principais da Produção Teatral de *CHALAÇA a peça*, registro que existe um campo investigativo importantíssimo para a compreensão dos caminhos que as Artes Cênicas têm traçado junto ao Poder Público. As fortes conquistas da classe teatral junto aos investimentos públicos em teatro precisam ser colocadas em perspectiva histórica não só para averiguar possíveis alterações culturais – e ousar colocar: educacionais, como também – e talvez seja esse o aspecto determinante – o quanto o Poder Público afeta os artistas e, conseqüentemente, as

suas obras. E, se é possível verificar uma estética teatral sendo formada nesses últimos anos na cidade de São Paulo. Registro feito volto à produção teatral.

Produção Teatral

Falar em produção teatral é terreno árido, abarrotado de experiências que se dizem únicas, de esquecimentos, ajustes inaceitáveis, projetos inconsistentes, ideais impertinentes e planejamentos ilusórios. E, acredito, poderia preencher essa lista de características com pelo menos mais uma dúzia delas. Por outro lado, há dentro da produção teatral uma parcela de extremo planejamento, orçamentos milimetricamente calculados, profissionais devidamente registrados e trabalhando em sua área específica de atuação, plano de mídia e patrocínio fixo, dentre outros. Não se trata evidentemente de pólos opostos. Não existe de um lado uma Produção Teatral profissional e responsável e de outro lado uma Produção Teatral amadora e oportunista. Existem projetos que mesclam diversas das características elencadas acima ou que criam suas próprias de acordo com o seu desenvolvimento.

Logo, o princípio dessa compreensão perpassa justamente a definição de *Produção Teatral*. As características elencadas no parágrafo acima dão clara ideia de como a definição pode ser abrangente e imprecisa. Recorrendo ao *Dicionário de Teatro* de *Patrice Pavis*, há uma acepção genérica sobre o termo **Produção Teatral**, entretanto, na nota do tradutor constam alguns delimitadores que auxiliaram no modo como abordei o assunto:

“[...] no Brasil, o termo produção teatral engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais etc.)”³⁰.

O uso do *et cætera* no final da frase, especialmente tratando-se de uma definição de termo, torna um pouco mais complexo os limites pretendidos. Deixo “e outras coisas mais” de lado. Concentro-me no “*levantamento material do espetáculo*” e na

³⁰ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 307.

“operacionalização da encenação”. São esses dois aspectos que limitam o entendimento pretendido aqui para o termo *Produção Teatral*.

Chalaça o projeto

[*Sempre houve dentro dessa cia a divisão de tarefas mas que eu me lembre, nem sempre isso acontecia. Eu lembro de algumas divisões, do tipo: Xella era o tesoureiro, Gonzalez o responsável pela iluminação(junto com o Márcio), eu cuidaria da voz, Michele do corpo, a Dani seria a figurinista e o Carlos o produtor.*] – **Paula Mirhan** em resposta a pergunta: Após o projeto ser contemplado pelo Prêmio, como se estruturou a Cia? Como ocorreram as divisões de tarefas (responsabilidades)?

O projeto “*O Chalaça*” passou a existir a partir da descoberta, em outubro de 2005, de um Edital Público que destinava verba parcial para a produção de um espetáculo teatral inédito. Em realidade a *Cia. LCT* havia estreado há pouco o espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, que tomara mais de oito meses de ensaios. *Galvez* estreou em março de 2005 no Festival de Curitiba (Mostra FRINGE) e cumpriu temporada na cidade de São Paulo nos meses de abril e maio do mesmo ano. Realizou também algumas outras apresentações em cidades vizinhas a São Paulo e terminou sua “carreira” em uma apresentação na *Paideia Associação Cultural* em agosto de 2005, quando diversos atores decidiram sair do espetáculo por inúmeros motivos. Mesmo sem saber que aquela seria a última apresentação do espetáculo, os atores que continuaram o trabalho, em conjunto, sob o nome de *Cia. Les Commediens Tropicales*, não tinham desejo explícito de começar um novo processo criativo. O desejo veio com a informação do Edital Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005.

O projeto foi uma tentativa de continuar um trabalho de criação diante a visão terrível do esfacelamento de um espetáculo recém-nascido (*Galvez Imperador do Acre*). Com o projeto contemplado pelo Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005, *Galvez* foi alçado à categoria de experimento teatral criogênico – e lá continuou, não sem inúmeras tentativas de ressuscitá-lo. O risco de ganhar acabou tornando-se real e, o projeto que passou a existir somente após o conhecimento do Edital do Prêmio Estímulo, seria realizado. Como ele foi realizado é que precisou ser perscrutado.

Antes mesmo da *Cia. LCT* receber os oitenta por cento do total da verba destinada ao projeto (os outros vinte por cento seriam entregues somente após o projeto concluído) já debatíamos sobre quais seriam os caminhos desta verba e principalmente quais os caminhos para a criação do espetáculo. Era começo de dezembro de 2005 e estávamos de acordo que só iniciariamos os ensaios em janeiro de 2006. Aproveitaríamos os feriados de Natal e Ano Novo antes de começar a trabalhar. Observando o percurso de criação e apresentação de *CHALAÇA a peça*, é possível identificar etapas distintas e por meio delas discorrer, talvez mais precisamente, sobre a produção – suas responsabilidades e ações – do espetáculo e conseqüentemente como essas etapas interferiram no resultado da obra. Abaixo, as etapas:

1. Projeto Teatral
2. Pré-produção
3. Ensaios
4. Estreia
5. Circulação e Manutenção

1. Projeto Teatral

[você escreve objetivo e justificativa, você tenta escrever algo sobre a iluminação, os figurinos poderiam ser assim então escreva algo sobre, você fala com o autor, você pega a assinatura da figurinista, e se colocarmos umas oficinas para realizarmos?, o projeto tem que ter valor maior ao prêmio concedido, etc] – João Martins em resposta à pergunta: como ocorreu o desenvolvimento do Projeto para concorrer ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005

Tanto a escolha do tema como a elaboração do projeto já foram suficientemente descritas no capítulo **CHALAÇA uma peça**; e no início deste capítulo existem considerações sobre os possíveis primeiros passos de um *Projeto Teatral*. Essas informações descrevem, direta e indiretamente, a produção presente nelas. Convém ressaltar, uma vez que o capítulo trata da produção do espetáculo, que essa etapa do esquema acima proposto foi realizada de maneira bastante informal. Após tomarmos conhecimento do Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005 e decidirmos escrever um projeto

para concorrer ao mesmo, todas as ações para realização do projeto não continham um crivo profissional e regrado. A definição do projeto que seria desenvolvido e sua escrita para o Edital aconteceram concomitantemente, por isso foi difícil averiguar o que veio antes ou depois.

Acredito necessário abordar um pouco mais sobre algumas características de um *Projeto Teatral*, apesar da generalidade do termo. Como dito, a acepção dada nesta pesquisa a *Projeto Teatral* é: etapa anterior a *produção teatral*, o que neste caso, corresponde à escrita dos passos a serem cumpridos por um coletivo de artistas para a elaboração de um espetáculo teatral e/ou das atividades que pressupõem a continuidade, manutenção, divulgação e circulação da pesquisa desenvolvida – ou almejada – por este coletivo. Acrescento que além das etapas para a construção cênica e/ou atividades de pesquisa, um projeto teatral – em geral – estabelece o orçamento para sua realização. Desse modo, a escrita de um projeto teatral tem potencial para ordená-lo e permitir uma visualização mais clara de todas as ações pretendidas, assim como, equilibrar desejos, ou gerar um denominador comum entre todos os artistas envolvidos. Não posso, entretanto, deixar de elucubrar que a escrita de um *Projeto Teatral* – que pleiteie verba pública ou privada – enquadra os desejos artísticos, que estão geralmente imersos nas águas da subjetividade, em parágrafos objetivos e justos além de planilhas devidamente esquadrinhadas. O aforismo de *Roland Barthes* auxilia-me no devaneio: “*Dir-se-ia que a perversão imaginária requer imperiosamente a moldura, o recorte retangular, o contorno*”³¹. Moldura ou não, a escrita de um *Projeto Teatral* é etapa fundamental para pleitear qualquer tipo de investimento público ou privado.

[O projeto foi realizado uma semana antes do prazo limite para entrega. Talvez a frase anterior já responda a pergunta por completo. Porém, é preciso registrar a imaturidade da companhia na época. Um pequeno grupo de pessoas remanescentes do espetáculo anterior, recém saídos da faculdade, com muita vontade de fazer teatro, mas sem dominar o mecanismo de grupo para desenvolver projetos. O produtor Carlos Canhameiro se encarregou quase integralmente em sua concepção e formatação e o restante do grupo contribuiu com textos secundários como iluminação, croquis de cenário etc.] – **Daniel Gonzalez** em resposta à pergunta: como ocorreu o desenvolvimento do Projeto para concorrer ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005

³¹ BARTHES, Roland. **Como Viver Junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Um *Projeto Teatral* escrito não significa um projeto contemplado. Projeto não contemplado pode ser o decreto de sua não execução, o que é regra e não exceção. Deste modo, a frustração é quase parte constitutiva de um *Projeto Teatral*. No entanto, é preciso repisar que projeto não é arte. Não é tampouco seu embrião. Um *Projeto Teatral* é, geralmente, a adequação dos sonhos artísticos às normas institucionais. E essa adequação é, em regra, mutante e varia conforme a instituição pleiteada. Objetivos, justificativas e orçamentos dançam conforme os compassos executados pelos Editais Públicos. E tal volatilidade não é demérito dos *Projetos Teatrais*, é sim uma das armas usadas para o conflito entre os desejos dos artistas e os meios existentes (públicos e/ou privados) para inseri-los naquilo que se convencionou chamar realidade. Diz Zygmunt Bauman que:

“[...] a cultura não pode viver em paz com o gerenciamento, particularmente com um gerenciamento importuno e insidioso, e mais particularmente com um gerenciamento preocupado em distorcer o impulso da cultura no sentido da exploração e experimentação de modo a ajustá-lo à estrutura de racionalidade traçada pelos gerentes. O complô dos gerentes contra a liberdade endêmica da cultura é um eterno casus belli. Por outro lado, os criadores da cultura precisam de gerentes se quiserem (como é o caso da maioria deles, inclinada a ‘melhorar o mundo’) que os vejam, ouçam e escutem, além de ter uma chance de ver sua tarefa ou projeto concluídos. Do contrário, se arriscam à marginalidade, à impotência e ao esquecimento.”³²

A escrita de um *Projeto Teatral*, mesmo que fruto da abertura de um Edital Público, ainda é a possibilidade de trazer à tona as subjetividades que juram querer melhorar o mundo e não deixá-las afogarem nas águas turvas das políticas dos gerentes culturais.

O projeto “*O Chalaça*” foi escrito adequadamente ao prêmio que pleiteava, foi contemplado e por isso foi realizado. Não é possível afirmar categoricamente os motivos que fizeram o projeto ser contemplado. Sou bastante crítico em relação à qualidade da escrita e mesmo ao conteúdo do projeto – crítica acentuada com o passar do tempo. Por outro lado, uma Comissão Julgadora formada por profissionais com reconhecida competência no campo das artes julgou o projeto “*O Chalaça*” pertinente e o classificou em primeiro lugar dentre mais de cento e dez projetos inscritos. Alguma qualidade o

³² BAUMAN, Zygmunt. *A Vida Líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

projeto possuía, no que acredito ser a Ficha Técnica a maior delas. Indiferente das qualidades do projeto, devido a sua contemplação, ele seria – e foi – executado; não sem um abismo entre o conteúdo determinado nas linhas escritas do projeto e a prática cênica dos ensaios. Convém dizer que a maioria dos integrantes da *Cia. LCT* afirmou que o projeto seria realizado mesmo sem a contemplação do Prêmio Estímulo, opinião que não compartilho.

2. Pré-Produção

Esse termo é uma contradição: a pré-produção é a produção em si. Entretanto, entende-se por pré-produção as tarefas executadas antes do início dos ensaios, antes da produção propriamente dita do espetáculo. Etapa de ajustes fundamentais do projeto, adequações de agendas, profissionais, orçamento, estabelecimento do cronograma de atividades entre outros. E “*O Chalaça*” não fugiu à definição proposta, apenas não tínhamos experiência suficiente para realizar tais ajustes.

A Ficha Técnica do projeto dizia um pouco sobre como parte da pré-produção deveria ser seguida. Tínhamos um encenador que também faria a iluminação do espetáculo, um músico, um cenógrafo e uma figurinista. *Marcio Aurelio* era o “carro-chefe” do projeto. O músico, *Allen Ferraudó*, já havia feito a trilha sonora do espetáculo *Galvez*. O cenógrafo *Gabriel Braga*, era amigo de dois atores: *Gustavo Xella* e *Michele Navarro*, os demais não o conheciam e muito menos seu trabalho. A figurinista, *Daniela Elias*, era namorada do ator *Gustavo Xella* e tampouco conhecíamos seu trabalho. Os ajustes na equipe de trabalho já revelavam um pouco do processo: profissionais selecionados quase sem critério, na confiança dos laços pessoais e na aposta da formação educacional – tanto a figurinista quanto o cenógrafo eram formados em Artes Plásticas pela UNICAMP. Como nenhum dos dois havia exercido as funções descritas na ficha técnica – ao menos de maneira direta e profissional, eles acordaram com a *Cia. LCT* que iriam ser responsáveis, os dois, tanto pelo cenário quanto pelo figurino, assim como pela confecção dos mesmos (seriam costureiros e cenotécnicos), desenvolveriam o material gráfico (cartaz, programa, folder, etc), fariam as

fotos e registro em vídeo. Deste modo, eles concentrariam todas essas atividades e por elas seriam remunerados conforme o descrito no orçamento³³. Nós aceitamos o acordo!

Já havíamos chamado dois novos atores para constituir o elenco, como descrito no capítulo **CHALAÇA uma peça**. E tanto essa alteração de elenco quanto a junção de tarefas do cenógrafo e da figurinista geraram alterações no orçamento e, para melhor administração financeira do projeto, optamos por eleger algum ator da *Cia. LCT* como tesoureiro. Em reunião ficou estabelecido que esta função seria executada pelo ator *Gustavo Xella* e este receberia um por cento do valor líquido que a *Cia. LCT* recebesse por qualquer trabalho de ordem artística. Nesta mesma reunião apresentei proposta para ser oficialmente o produtor desde que dez por cento do valor líquido que a *Cia* recebesse por qualquer trabalho de ordem artística, a partir daquela data, fossem destinados ao pagamento deste serviço – a verba do Prêmio Estímulo não entrou na conta. A proposta foi aceita pelo atores. Então, quais eram as atribuições de um produtor? Abaixo um *post* do blog do espetáculo sobre o dia da estreia:

[Dia de estreia, step by step:

7:00 acordar.

8:30 o celular toca. "Carlos as gelatinas q vc encomendou não tem." Como assim? Não tem? Conversa por fone, o dono da loja fala pelos cotovelos, estou no metrô. PUTAQUEPARIU. Logo cedo. Fui dormir às 3 da manhã. Vai de gelatina genérica. Ah, gelatina é uma "folha colorida" que é colocada em frente ao refletor de luz.

9:00 chego no teatro. Tem feira do lado. Programa pronto. Alguns erros. TARDE DEMAIS.

10:00 começa montagem de luz. Do cenário (tvs penduradas). Os figurinos chegariam às 2 da tarde. Não dá para descrever todo esse processo com detalhes. Só posso dizer q terminou às 18 e 30. Nesse ínterim: documentos para o Sesc. Esqueci de comprar as gelatinas difusoras. O dono da loja traz até o teatro. O Marcio desiste das difusoras. Lista de convidados. Querem instalar um gerador. Ficar sem luz durante 30 min... O Allen chegou as 2. Montagem do som.

18:30 luz ok. Cenário ok. Figurinos ok. Som ok.

18:35 ensaiamos os agradecimentos. Erro, ensaio, erro, ensaio... Erro

18:50 dança das cadeiras. Repassamos. Agora tem figurino. Erro. Erro. Erro.

³³ Ver Orçamento do projeto em **Anexos**, p. 123.

19:00 começa um passadão. Pára. Começa de novo. Pára. Maldito microfone. Todos cansados. "não vai dar certo"; repito comigo o tempo inteiro. Começa de novo. Agora vai até o final.

19:45 Larissa chega. Assistente de produção. Responsável pelos convites. Saio do ensaio. Preciso explicar a lista. Menina linda do meu coração. Volto. Chega o café no camarim. Não podemos comer. Estou sem almoço. Chega o café, outro. O do espetáculo.

20:40 Termina o passadão. Foi bom, mas foi estranho. MEDO. O Marcio desce para nos reunirmos no camarim. Vemos o vídeo do começo da peça. Legal. Mas, cadê o ADORNO?]

Post do dia 17 de junho de 2006.

É um pouco longo, mas tem um resumo sobre algumas responsabilidades do produtor neste processo. O caminho para chegar até o dia da estreia foi um pouco mais longo. Em princípio, todas as atividades externas ao ensaio do espetáculo eram responsabilidade do produtor, inclusive encontrar um local para ensaio. Toda ordem de pagamento, como seriam realizados, o quanto seria e por quanto tempo, era responsabilidade do tesoureiro. Convém destacar que o representante legal deste projeto após sua contemplação passou a ser a Cooperativa Paulista de Teatro.

Um exemplo de falha na pré-produção foi a não determinação de um local de estreia, ou ao menos uma lista possível de teatros que poderiam servir para tal. Não calculada a data nem o local da estreia, tão pouco poderíamos imaginar onde o espetáculo cumpriria outras temporadas. Se a pré-produção tem por objetivo construir um pequeno cronograma de atividades e torná-lo possível, neste projeto, falhamos nesta premissa e na antecipação da circulação do espetáculo. Não tratando esse capítulo como um confessionalário, porém, discorrendo sobre as possíveis respostas para esse erro: acreditávamos demasiadamente que o fato de ser um projeto contemplado por um Prêmio Público, assim como os nomes envolvidos – especialmente *Marcio Aurelio* e *José Roberto Torero* – o tornaria suficientemente atraente para conseguir colocá-lo em cartaz. Uma prova da inexperiência.

3. Ensaios

Os ensaios aconteceram no Teatro Sérgio Cardoso. Os dois primeiros capítulos desta dissertação dão cabo de grande parte dos detalhes desta etapa. Acrescento aqui apenas

a dificuldade em criar uma relação produtiva entre atores e encenador com a figurinista e o cenógrafo. Sempre na fronteira entre a amizade e a responsabilidade profissional, existiu uma incapacidade por parte da produção e também dos atores de cobrarem resultados mais rápidos, ou mesmo interferências pontuais por parte da figurinista e do cenógrafo. As sugestões e as decisões foram em sua maior parte feitas pelo encenador.

*[Fui com a Dani (figurinista-cenógrafa-esposa) falar com a costureira que vai dar um help para a finalização dos figurinos. Estou me sentindo um estagiário, ajudando e palpitando em tudo. Ainda bem que não me colocaram pra trabalhar ainda. Sou alérgico a agulhas e linhas...] – Post do dia 09 de junho de 2006 feito pelo ator **Gustavo Xella**.*

Por outro lado, a relação com a criação da trilha sonora deu-se através de um diálogo proveitoso e extremamente propositivo de ambas as partes – músico, atores e encenador. O papel da produção durante o período de ensaios foi dar continuidade as atividades geradas pelos próprios ensaios e pouco se posicionou em relação às criações do cenário, figurino, trilha sonora e material de divulgação. Esta omissão não foi benéfica para o desenrolar do projeto.

4. Estreia

Já previamente citado na Pré-Produção, o projeto começou seus ensaios sem qualquer previsão de local de estreia. Sabíamos até quando se dariam os ensaios porque seguimos o estabelecido no projeto – seis meses de ensaio, dois meses de temporada – só não sabíamos onde e como iríamos estreiar. Na cidade de São Paulo, começar uma criação teatral sem vislumbrar a data e o local de estreia pode significar ter um espetáculo pronto durante meses sem local para apresentar. Apesar do alto número de espaços destinados à apresentações teatrais (convencionalmente palcos italianos - relação frontal com a platéia) na cidade, existe, também, uma demanda muito grande de peças. Os números nunca são precisos, mas os guias teatrais da cidade indicam sempre por volta de cem espetáculos adultos em cartaz todos os finais de semana³⁴.

³⁴ Foram consultados: Guia da Folha, Guia Off, Guia Boca a Boca e Guia do Estadão. Todos nos primeiros meses de 2009.

Esse número hiperbólico reafirma a necessidade de uma pré-produção mais aguçada e que trabalhe desde o início do projeto um local para apresentações. O aprendizado é fruto da experiência! O espetáculo *CHALAÇA a peça* não tinha perspectiva de estreia até proposta feita por *Marcio Aurelio* de estrearmos no próprio Teatro Sérgio Cardoso, na Sala Paschoal Carlos Magno, com 144 lugares, numa temporada curta de três semanas no mês de maio de 2006, a convite da própria direção do Teatro. A estreia só não ocorreu no Teatro Sérgio Cardoso porque a atriz *Débora Monteiro* tinha um amigo que trabalhava na unidade Santana do Serviço Social do Comércio (SESC) e que nos indicou ao programador de teatro daquela unidade. Após um projeto encaminhado, houve interesse por parte do SESC, que assistiu a um ensaio e nos ofereceu uma temporada de quatro semanas, do dia 17 de junho a 9 de julho aos sábados e domingos. Nós aceitamos realizar a temporada no SESC Santana e acredito que seja oportuno detalhar a etapa de negociação com eles para a realização de uma temporada em uma de suas unidades. Antes, o que segue abaixo não é uma regra, mas alguns passos sobre como é possível conseguir uma temporada teatral em alguma unidade do SESC na cidade de São Paulo.

O SESC São Paulo dispõe de treze unidades na capital paulista, sendo que oito delas possuem teatro (em geral palco italiano) e programação fixa. São elas: Avenida Paulista, Consolação, Interlagos, Ipiranga, Pinheiros, Pompéia, Santana e Vila Mariana. O caminho mais protocolar para um espetáculo teatral conseguir uma temporada em alguma dessas unidades do SESC é enviar um projeto – apresentando o espetáculo e solicitando a temporada – para o responsável pela programação de teatro da unidade pleiteada ou para a Gerência de Ação Cultural na Administração Central do SESC São Paulo e esperar interesse por parte do mesmo. O contato também pode ser feito por telefone, entretanto, é quase certo a solicitação de um projeto enviado por *e-mail* ou, impresso e enviado por correio. Não posso me furtar de dizer que conhecer a pessoa que trabalha como programador teatral de qualquer unidade agiliza esse primeiro contato.

Caso haja interesse no projeto apresentado, os passos seguintes variam de acordo com a Unidade e sua programação. Pode ser agendada uma reunião para melhor exposição do projeto e em seguida, uma visita por parte dos programadores para

acompanhar um ensaio do espetáculo ou a visita pode ser agendada sem qualquer reunião prévia. Caso haja interesse pelo material apresentado em sala de ensaio e tenha agenda disponível na Unidade pleiteada ou outra semelhante, é oferecida pelo SESC uma temporada (em geral cinco ou seis finais de semana) e um valor de cachê por cada apresentação.

Geralmente, realizar uma temporada dentro de uma unidade SESC significa negociar um valor para cada apresentação do espetáculo e receber esse valor por parte do SESC. Além do cachê por apresentação, o SESC oferece todo o aparato necessário para apresentação do espetáculo (iluminação, sonorização, multimídia, etc), material gráfico (filipetas, programas, etc) divulgação, assessoria de imprensa, bilheteria e pontos de vendas em todas as Unidades. Todos esses elementos o tornam um dos espaços mais requisitados para apresentações teatrais na cidade de São Paulo.

Não pretendo aqui atribuir qualquer juízo de valor sobre os serviços em teatro prestados pelo SESC à cidade de São Paulo. Elenquei acima alguns passos que possam auxiliar novos grupos ou produtores a pleitear uma temporada em uma unidade SESC. Convém destacar que o SESC mantém também a política de convidar grupos, produtores e artistas a estrearem – ou re-estrearem – seus trabalhos em suas Unidades ou mesmo produzir novos espetáculos conforme suas próprias políticas de ação cultural.

Como mencionado, para estrear no SESC Santana, o espetáculo *CHALAÇA a peça* passou por todas as etapas acima descritas. Coube a produção elaborar o projeto para temporada, agendar o ensaio em que os programadores do SESC assistiram parte do espetáculo, negociar cachê e fornecer toda a documentação para contratação, assim como todo o material para divulgação (foto, sinopse, ficha técnica e release do espetáculo) e confecção do material gráfico. A título de curiosidade, para conseguirmos a temporada no SESC Santana tivemos que organizar um debate que foi realizado após a última apresentação do espetáculo, com o encenador do espetáculo (*Marcio Aurelio*) o co-autor do romance “*O Chalaça*” (*Marcus Aurelius*) e a historiadora *Isabel Lustosa*.

No que tange à divulgação, não necessariamente é uma atividade desenvolvida pela produção, entretanto, é preciso estabelecer quem e como será feita a divulgação de um

espetáculo, em geral, dois ou três meses antes da estreia do espetáculo. Como citado, CHALAÇA a peça estreou numa unidade do SESC o que facilitou o trabalho de divulgação, uma vez que esta foi feita pelo próprio SESC.

5. Circulação e Manutenção

Após a estreia e realização da primeira temporada do espetáculo, não houve qualquer indício de outro teatro para realização de mais uma temporada. Segundo o contrato assinado com a Secretaria de Estado da Cultura, eram necessárias vinte apresentações do espetáculo para conclusão do projeto contemplado pelo Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005. Foram apenas oito apresentações no SESC Santana. Do mesmo modo como não havíamos programado a data e o local de estreia do espetáculo, durante a primeira temporada também não conseguimos agendar outro teatro para uma segunda temporada e assim cumprir as vinte apresentações exigidas em contrato. Durante o mês de junho de 2006, enquanto realizamos a temporada de *CHALAÇA a peça*, desenvolvemos novo projeto que foi enviado à Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo. Desse modo, a circulação do espetáculo ficou em segundo plano em detrimento a criação de um novo projeto para a *Cia. LCT*.

Com o término da temporada no dia 9 de julho de 2006, o ator Eden Godoy saiu do espetáculo. Não havia ainda data e local para uma segunda temporada e os cachês, tanto do SESC quanto do Prêmio Estímulo Flávio Rangel, haviam sido pagos. Optamos por não chamar outro ator e deste modo suprimimos os depoimentos realizados pelo ator Eden Godoy, conforme indicação do *Marcio Aurelio*. Neste momento, *CHALAÇA a peça* passava a ter oito atores.

No final de julho fechamos temporada no Teatro Alfa - Sala B, do dia 26 de agosto ao dia 1 de outubro de 2006, com total de doze apresentações. A temporada foi cancelada depois do terceiro final de semana devido à falta quase total de público e o alto custo do aluguel da sala de apresentações. Em seguida, realizamos temporada no Teatro da USP (TUSP), de 04 de outubro a 02 de novembro, as quartas e quintas-feiras. Essa

temporada teve a primeira substituição de ator no espetáculo. O ator *João Martins* saiu e em seu lugar entrou o ator *Fabrizio Licursi*. No final da temporada no TUSP, *CHALAÇA a peça* havia cumprido mais de vinte apresentações e finalizado o projeto contemplado pelo Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005.

Não acredito que seja necessário esmiuçar todo o processo posterior a estreia do espetáculo. Porém, algumas informações sobre a manutenção e circulação do espetáculo podem ser relevantes para esta pesquisa. *CHALAÇA a peça*, até julho de 2009 realizou seis temporadas na cidade de São Paulo alcançando um total de mais de cento e dez apresentações (somando apresentações em festivais e outras cidades)³⁵. O elenco sofreu diversas alterações: na estreia havia nove atores, na segunda temporada havia oito e, no decorrer dos anos, o elenco foi reduzido a sete atores (o número inicial proposto no projeto!). No total, dezesseis atores atuaram no espetáculo, de modo que nenhuma temporada do espetáculo foi realizada com o mesmo elenco.

O sistema de ensaio desse espetáculo foi um dos grandes responsáveis por sua longevidade. As descobertas na área de atuação, a dramaturgia por depoimentos e a linguagem cênica adquirida (ou adotada) fizeram (e ainda fazem) com que *CHALAÇA a peça* mantivesse a urgência e diálogo com o público. De certo que são afirmações empíricas, porém, após três anos de espetáculo e de tantas apresentações com tantos atores diferentes foi possível identificar que o sistema do espetáculo predomina sobre qualquer outra qualidade de atuação. Explicando melhor: quando ocorre uma substituição de algum ator, este se vê impelido pela própria estrutura do espetáculo a repensar sua maneira de atuar. Deste modo, o espetáculo manteve a *atitude antimitológica* descrita mesmo com atores que não vivenciaram os ensaios de criação da peça. Em um devaneio, é possível afirmar que *CHALAÇA a peça* possui uma pedagogia de encenação própria. Abaixo as respostas de duas atrizes³⁶, que entraram no espetáculo substituindo outras, referenda, um pouco, a afirmação acima:

³⁵ Currículo de apresentações do espetáculo *CHALAÇA a peça* nos **Anexos**, p. 86.

³⁶ Convém dizer que estas atrizes não foram dirigidas por *Marcio Aurelio* para realizarem as substituições em *CHALAÇA a peça*.

[Conforme as apresentações aconteciam fui finalmente esclarecendo pra mim mesmo, o “como” no Chalaça não tem personagem, nem representação. Comecei a perceber as apresentações como acontecimentos, o acontecimento real de atores que estão presentes fazendo coisas e dizendo textos, não um acontecimento ficcional onde aparecem personagens numa situação que não é a que está presente de fato. Acho que o quase pânico que tive e o exercício do momento presente também me ajudaram nessa percepção. E me ajudaram numa outra peça que fiz, porque apesar de ter sido uma estreia aos trancos e barrancos, eu tive a capacidade de manter a calma e a tranqüilidade de que não importa o que acontecesse, o que desse errado (e muitas coisas podiam dar errado), eu resolveria e continuaria, eu, eu mesma, diante do público, aqueles mesmos que estavam ali. Posso ainda estar equivocada sobre o que é teatro performático, ou estar ainda muito aquém de entender a sua abrangência. Mas de qualquer modo, as experiências que tive com o Chalaça mudaram o meu modo de estar em cena. Uma mudança que me é muito cara e muito grata, algo que sinto que devo cultivar.] **Leticia Moreira** em resposta à pergunta Como a pesquisa cênica desenvolvida pela Cia. Les Commediens Tropicales te afeta? O que influencia no seu trabalho de ator/atriz?

[Questões! Dezenas... arrisco até em centenas de questões que foram trazidas desde que comecei a participar não só como observadora da pesquisa desenvolvida pelo Les Commediens. Questões que com o passar do tempo tem se tornado mais claras na maneira de perguntá-las, e principalmente o instigar na busca de encontrar o “não se levar a sério se levando muito a sério”, o despojamento e principalmente o respeito desrespeitoso ao trabalho que faz com que se busque um espetáculo político sem perder a dimensão do poético.] **Tetembua Dandara** em resposta à mesma pergunta.

A produção desse espetáculo continuou após a sua estreia e com o passar dos meses e anos a maturidade cumpriu os seus desígnios. A *Cia. Les Commediens Tropicales* realizou outros projetos que viraram novos espetáculos teatrais. De qualquer forma, as etapas da produção aqui descritas serviram – e ainda servem – de referência para a continuidade dos trabalhos e dos projetos. E, um breve olhar sobre nossa trajetória nos ensinou que para “[...] manter a violência da tensão entre movimentos contrários”³⁷ como exige *Denis Guénoun*, é preciso que o ator se dispa da figurino único de intérprete e participe efetivamente não só como criador mas também como produtor de sua própria obra.

³⁷ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

O ator-produtor



Nos capítulos anteriores foram descritas de maneira bem detalhada todas as etapas de criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*, desde a elaboração do projeto até sua estreia na cidade de São Paulo. Procurando manter o tom de depoimento sem emprestar muitos julgamentos ao processo, o intuito até aqui foi permitir uma visão geral e detalhada sobre como uma cia. de teatro se organizou e trabalhou para a criação de um espetáculo a partir da contemplação por um Edital Público.

Uma vez que estas etapas foram detalhadas e minimamente processadas a ação conseqüente foi construir uma análise mais crítica sobre elas. Entretanto, para não recorrer unicamente às minhas visões pessoais sobre o processo, este capítulo verificou alguns aspectos no desenrolar desse projeto a partir do texto *O Autor como Produtor*³⁹ de *Walter Benjamin*. A escolha do texto de *Benjamin* – uma palestra proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris, no dia 27 de abril de 1934 – deu-se devido ao caráter admoestador do texto sobre como novas relações com os meios de produções artísticas podem ser pensadas por meio da ação direta dos artistas dentro desses mesmos meios. *Benjamin* aponta aspectos claros de ação para a possível transformação dos artistas em relação aos seus meios de produção e lancei mão dos mesmos aspectos para aferir um projeto já realizado. A tentativa foi enxergar acertos e erros na elaboração e execução do projeto “*O Chalaça*” mesclando as admoestações de *Benjamin* com a minha própria visão crítica de todas as etapas já descritas. Um recorte para refletir as possibilidades de transformação no aparelho de produção artística na cidade de São Paulo. Na realização do

³⁸ LAERTE. Tira publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 07 de maio de 2009.

³⁹ BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

projeto “*O Chalaça*”, o texto de *Walter Benjamin* não era conhecido pelos atores envolvidos no espetáculo, por isso, não acredito que seja justo usá-lo como fiel da balança. Uso-o para discutir uma produção específica e lançar luz, talvez, sobre os porquês das escolhas desta produção. Abaixo, os aspectos principais para pensar um ator inserido em sua própria relação de produção.

Tendência Correta versus Qualidade Correta

*[por um lado, é preciso exigir do trabalho do poeta a tendência correta; por outro lado, é justo esperar qualidade desse trabalho. Essa fórmula é, naturalmente, insatisfatória enquanto não se entender qual é a correlação de fato existente entre esses dois fatores: tendência e qualidade. Claro que é possível decretar a correlação. Pode-se declarar: uma obra que apresente a tendência correta não precisa demonstrar nenhuma outra qualidade além dessa. Também se pode decretar: uma obra que apresente a tendência correta deve, necessariamente, apresentar toda e qualquer qualidade.]*⁴⁰

Uma das grandes dificuldades ao realizar a análise de um processo à luz de um texto teórico é saber, com maior exatidão possível, o que o autor pretendia ao usar certos termos ou conceitos. A tarefa fica um pouco mais árdua quando o texto é resultado de uma tradução e deste modo o vaticínio de *Schopenhauer* torna-se latente: “[...] uma biblioteca de traduções assemelha-se a uma pinacoteca de cópias”⁴¹. O que é uma *tendência* e uma *qualidade* afora aquilo que a própria palavra ou conceito nos remonta? Recorrer ao dicionário é sempre o caminho mais curto para o mínimo de iluminação. Entretanto, por mais que se consiga esquadrinhar o significado dessas duas palavras – *tendência* e *qualidade* – *Benjamin* coloca um predicativo comum para as duas: CORRETA. Então, restou-nos o trabalho de uma exegese particular ou uma apropriação para o objeto ao qual a luz foi lançada.

CHALAÇA a peça. O espetáculo que levou esse nome nem sequer começou com tal nome. O projeto escrito para concorrer ao Prêmio Estímulo tinha exatamente o mesmo título do livro de *José Roberto Torero*: “*Galantes Memórias e Admiráveis*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁴¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Aventuras do Virtuoso Conselheiro Francisco Gomes da Silva, o Chalaça". O projeto, como dito, foi elaborado em uma semana, seguindo os moldes do espetáculo anterior, *Galvez Imperador do Acre*. Essa foi, em primeira instância, a tendência e, conseqüentemente, a qualidade do projeto "O Chalaça".

O espetáculo *Galvez Imperador do Acre*, fruto da disciplina AC-888⁴² do curso de Artes Cênicas da Unicamp, foi realizado entre 2004 e 2005. Baseado no romance homônimo de *Márcio Souza* e dirigido por *Marcio Aurelio*, o espetáculo tinha a virtude de levar ao palco um diálogo crítico e ácido com os acontecimentos políticos no Brasil, por meio das ações do espanhol *Luiz Galvez*, uma das personagens-chave para a criação do que hoje conhecemos como Estado do Acre. Com o término das apresentações e o rompimento entre os integrantes da *Cia. Les Commediens Tropicales*, a intenção apresentada era conseguir novos atores e realizar as substituições necessárias para colocar o espetáculo novamente em cartaz.

O projeto "O Chalaça" só passou a existir quando soubemos da abertura do Edital Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005. A escrita do projeto buscou dar continuidade à pesquisa desenvolvida para a criação de *Galvez*. Eis, muito provavelmente, a *tendência* escolhida para a construção do projeto e, posteriormente, da primeira etapa do que seria o espetáculo *CHALAÇA a peça*: continuar – ou até mesmo reproduzir – o processo descoberto na criação de um outro espetáculo; que era fundamentalmente a adaptação de um romance brasileiro que tivesse correlação com eventos históricos nacionais e que fosse necessariamente cômico; uso da linguagem épica brechtiana e a eliminação de qualquer aparato cênico (cenário, figurino e adereços) supérfluo ou que omitisse/camuflasse a história narrada através dos atores.

Portal Veja São Paulo - Como surgiu a ideia de montar Chalaça?

Marcio Aurelio - A Cia. Les Commediens Tropicales foi contemplada com o Prêmio Estímulo Flávio Rangel, da Secretaria de Estado da Cultura, para fazer uma transcrição cênica, sob minha direção, do livro O Chalaça, de José Roberto Torero. A ideia é decorrente da pesquisa que a companhia realiza criando

⁴² 4º Projeto (AC 888) - Desenvolvimento de projeto de montagem cênica, em qualquer gênero, estilo ou tendência estética, podendo ser realizado individualmente ou em grupo, com orientação de um ou mais professores. A montagem deverá ser apresentada publicamente. (*Fonte: Catálogo de Graduação 2005 da UNICAMP*)

espetáculos a partir de material não dramático, que tenha um viés crítico com relação à história do Brasil. Isto dá continuidade ao espetáculo que realizamos anteriormente: Galvez Imperador do Acre.

Esses pontos, apesar de simplificarem o processo de construção de *Galvez Imperador do Acre*, foram os mesmos pontos usados para elaboração do projeto “*O Chalaça*”. A *tendência* apresentada era na verdade o desejo de continuação de uma pesquisa iniciada pelo grupo. No caso, a pesquisa estava acima da *tendência*, ou travestida de *tendência*. Aos artistas envolvidos, parecia a *tendência* correta. E se assim era, logo, sua qualidade era, inquestionavelmente, correta. O que nunca nos perguntamos foi: a pesquisa desenvolvida era fruto de qual *tendência*? Parafrazeando Lukács, citado por Anatol Rosenfeld⁴³, acredito que as relações de produção “[...] não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seus caracteres e peculiaridades são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica.”

É possível afirmar que o teatro paulistano está dialogando (ou estreitando laços), nas últimas duas décadas, com o fenômeno intitulado “*Teatro de Grupo*” ou sua derivativa, “*Teatro de Pesquisa*”. Apesar da existência de uma bibliografia acadêmica considerável sobre o tema, não é tarefa simples definir *Teatro de Grupo*, dada a característica eminentemente empírica de cada grupo de teatro ao dizer-se partícipe do fenômeno. Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis não atribui um verbete para *Teatro de Grupo*, mas inclui *Teatro de Pesquisa* dentro da definição de *Teatro Experimental* e explica que:

*“O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial.”*⁴⁴

⁴³ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁴⁴ PAVIS, Patrice. *Obra citada*. p. 388.

E, complementando a definição de *Pavis*, que pode ser emprestada ao *Teatro de Grupo*, *André Carrera* diz, em artigo publicado na revista *Camarim*, que este é um:

“[...] fenômeno que se fez mais presente em circuitos teatrais periféricos no Brasil a partir da segunda metade da década de 80. Como uma decorrência de novos movimentos teatrais que nos anos 80 buscaram re-estruturar espaços alternativos para o teatro e, especialmente, redefinir o papel do teatro no campo da cultura, a expressão ‘teatro de grupo’ pareceu propor um novo lugar social para uma forma de estruturação grupal consolidada nos anos 60.”⁴⁵

E desse modo, acredito que as duas definições conseguem atribuir linhas gerais ao termo. De qualquer modo, não pretendo analisar o fenômeno que afeta sobremaneira o teatro na cidade de São Paulo nos últimos vinte anos, porém é necessário mencioná-lo como possível comparsa à resposta da pergunta sobre qual *tendência* seria a geradora da pesquisa desenvolvida pela *Cia. LCT*.

É possível afirmar então que o apego à pesquisa teatral desenvolvida por uma companhia de teatro pode estar à frente de qualquer outra tendência ou qualidade. O que, em primeira instância, denota um “*traço essencial dessa fase histórica*” é também um afastamento dos acontecimentos culturais – quando não econômicos sociais e políticos – em detrimento à investigação exclusiva de determinada estética ou linguagem. De toda forma, não há aqui uma conclusão sobre tendência e qualidade corretas. O desafio ao escrever esse texto foi descobrir quais os caminhos e mecanismos usados pelos envolvidos no projeto de criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*. Aqui relato que a tendência e a qualidade do projeto analisado partiram da manutenção de uma pesquisa embrionária e não mais do que isso.

Como a criação de um espetáculo se coloca NAS relações de produção

[(...) antes de perguntar ‘como uma criação literária se coloca **ante** as relações de produção da época?’, eu gostaria de poder perguntar: como ela se coloca **nas** relações de produção? Esta pergunta se volta de modo imediato para a função que a obra desempenha dentro das relações de produção literária de uma época.

⁴⁵ CARRERA, André. **Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo**. In *Revista Camarim da Cooperativa Paulista de Teatro*, São Paulo, 2007, ano 10, n. 39.

*Em outras palavras, ela aponta de modo imediato para a técnica de feitura das obras.]*⁴⁶ (grifo meu)

Acima está o mais emblemático parágrafo da palestra proferida por *Benjamin*. A troca de uma palavra gera um novo conceito e uma nova prática. “*Ante*”, uma preposição essencial que especifica que alguém ou alguma coisa está “diante de” ou “em frente a” alguém ou alguma outra coisa. “*Na*” (em a), também uma preposição, que indica contiguidade no espaço, uma proximidade imediata⁴⁷. A diferença apontada por *Benjamin* invoca tanto a situação espacial como a *noção* entre a criação e as relações de produção, ou seja, *onde* e *como* a criação se posiciona ao deparar-se com as relações de produção.

Não é o esmiuçar de duas preposições a tábua de salvação para as relações de produção no teatro, mesmo porque *Benjamin* parece indicar que se perguntar sobre a diferença entre “*ante*” e “*nas*” seja por si só o princípio de mudança. Do mesmo modo, acreditar que a criação de um espetáculo teatral é suficiente para mudar as relações vigentes, ou mesmo, despertar no espectador como essas relações operam – e principalmente nos artistas envolvidos na criação – beira à ingenuidade. No entanto, essa mesma ingenuidade - e aqui é impossível não destacar o caráter negativo da palavra – permeou grande parte do projeto “*O Chalaça*”

Parafraseando *Walter Benjamin*: *como a criação de um espetáculo teatral se coloca NAS relações de produção?* Decididamente não é uma pergunta simples e intuo que seja esta uma pergunta muito mais de caráter retórico do que prático. Entretanto, arrisco uma resposta prática a partir da experiência vivenciada durante o processo de criação do espetáculo *CHALAÇA a peça*. Vislumbro dois caminhos: ou a criação teatral constrói, em conjunto com sua poética, uma nova relação de produção, ou é *fagocitada* pelas relações de produção vigentes, que são amplamente mercadológicas. *CHALAÇA a peça*, no caso, foi *fagocitado!*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁷ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *A nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

Não se trata necessariamente de uma relação maniqueísta. Ou isso ou aquilo. Como já citado no capítulo **CHALAÇA uma produção**, Zygmunt Bauman⁴⁸ defende que existe um campo de conflito entre os gerentes de cultura e os artistas. Não é um conflito que pareça ter solução imediata. Dialeticamente, é possível elucubrar que: se um dos lados vencer será o fim para os dois lados. Entretanto, não é aceitável acomodar-se na visão dialética do confronto, ou seja, se nenhum dos lados pode vencer o conflito então não é necessário. O capítulo pretende ser um alerta para que novas criações possam rever suas relações de produção. No caso do objeto de estudo desta pesquisa, *CHALAÇA a peça*, não nos colocamos nem “*ante*” muito menos “*nas*” relações de produção vigentes. Já mencionado, a inexperiência é um dos fatores desta possível alienação, o que aqui não significa uma alienação em relação às referências entre produto e produtor e sim sobre as possíveis ações do produto dentro do produtor. Então, o projeto foi subordinando às ordens estabelecidas.

A elaboração e escrita do projeto teatral é um dos aspectos que suportam a hipótese acima defendida (da alienação). O projeto foi explicitamente desenvolvido seguindo os modelos vigentes tanto em sua forma como em seu conteúdo. Contudo, sem qualquer indício de *mea-culpa*, pergunto: como escrever um projeto que atenda as exigências de um edital e ao mesmo tempo as coloque em xeque? E as pontas dos icebergs continuaram a assolar a navegação desta pesquisa.

A escrita de um projeto que pleiteie verba pública está geralmente condicionada às regras impostas pelos editais que distribuem essas verbas. Uma ideia/desejo artístico, por mais revolucionário que possa parecer, caso queira dispor de dinheiro público para sua execução, terá de render-se às solicitações de um edital. O que, diga-se de passagem, não é garantia de contemplação. Claro que existem outros modos de financiamento, entretanto, raro será a instituição – pública ou privada – que destinará recursos próprios a uma produção teatral que não tenha um projeto minimamente claro. Vivemos em tempos burocratas.

⁴⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Obra citada.**

Sem tergiversar mais, diversas são as indagações suscitadas a partir da pergunta de *Benjamin*, que acredito serem pertinentes. Entre elas, se é possível seguir os modelos vigentes para a elaboração de um projeto e após a contemplação subvertê-lo em sua execução?, ou se é possível a construção de novas formas para a elaboração de um projeto artístico, fugindo do suposto modelo padrão presente em qualquer Edital Público?⁴⁹ Por fim, quais os parâmetros para aferir o resultado de um projeto? Essas sim, todas perguntas retóricas.

Voltando ao projeto em discussão, considero-o uma reprodução *ipsis litteris* do mercado cultural vigente, uma vez que ao colocar-se ante as relações de produção – ou nem ao menos se questionar desse fato – toda a sua condução deu-se na mais perfeita harmonia “Mercado-Mercadoria”. É possível que esteja sendo injusto com todo o desenvolver do projeto, mas não posso furtar-me do olhar particular sobre os acontecimentos e de fazer uma análise mais austera do mesmo. Uma vez que o projeto foi contemplado e receberíamos cento e vinte e cinco mil reais para sua execução, os passos seguintes foram os mais administrativos possíveis:

- Contratar profissionais para a execução do projeto.
- Alugar uma sala de ensaio.
- Estabelecer horários de trabalho.
- Conseguir maior visibilidade para a cia. e o espetáculo em questão.
- Pleitear novos projetos.

Uma reprodução do modelo de produção teatral vigente, o que pode parecer natural ou não indicar um problema de imediato, mas somente de imediato; porque ao que se propunha o projeto “*O Chalaça*” em sua abordagem temática – e estética – foi contraditório não se questionar sobre como se dariam as relações de produção deste mesmo projeto. Reforçamos o dito popular: faça o que digo e não o que faço!

“Será um espetáculo que questionará valores políticos, sociais, morais, religiosos, antropológicos, etc, e que trabalhará com a ideia da formação de caráter. O público e o privado serão expostos de maneira ácida e crítica. Haverá

⁴⁹ Existem em São Paulo, cursos para formatação de projetos que pleiteiem verba pública.

uma alta voltagem erótica que será substituída em seguida por um desencantamento, numa percepção de que não restará para quem torcer na arena da história nacional. A disposição dialética dos temas – um roçar de realidade e ficção – ecoará, na formação burguesa e política do Brasil.”

Acima um dos parágrafos que consta nos *Objetivos e Proposta de Encenação* do projeto “*O Chalaça*” e que exemplifica bem a contradição entre desejos temáticos e estéticos e a produção do espetáculo. Afinal, como questionar tantos valores imersos nos mesmos valores questionáveis? Evidentemente que se tratava de um projeto e, como já dito, existe um abismo entre a escrita e a realização. Contudo, é preciso sustentar um olhar crítico para não se manter sempre *ante* os objetos que desejamos alterar e, deste modo, nunca experienciá-los de fato.

Solidariedade

*[a tendência política, por mais revolucionária que pareça, exerce funções contra-revolucionárias enquanto o escritor experimentar a sua solidariedade com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz.]*⁵⁰

O terrível de uma criação que não se coloca NAS relações de produção é a sensação constante da elaboração de uma arte solidária – conforme o critério de cada artista – às causas sociais, ou político-sociais para ser mais abrangente. A aura do artista que deveria estar definitivamente na lama, ou mesmo abaixo dela, resplandece em forma de solidariedade às causas citadas, em forma até mesmo de uma empatia à situação. Empatia essa que nunca cruza a fronteira da projeção para se colocar do outro lado de fato.

Não se trata neste momento de “*malhar o Judas*” ou “*jogar por terra*” todo o processo de construção do espetáculo *CHALAÇA a peça*. Entretanto, existe uma relação clara entre a solidariedade às mazelas políticas e sociais brasileiras e a definição do tema – e da linguagem – desenvolvido pelo espetáculo. Uma relação entre os acontecimentos políticos da época em que o espetáculo estava sendo construído, suas projeções na história

⁵⁰ *Ibidem*, p. 192.

brasileira e a ação conforme a consciência dos artistas envolvidos. Esse é um limiar ou um andar sobre o fio da espada para o artista. A tendência política remete a uma ação clara e concisa por parte dos artistas envolvidos que, em larga escala, gera sempre uma suposta “*verdade*” a ser desvendada ao público. Em outras palavras, a solidariedade do artista – conforme sua própria consciência – aqueles afetados pelos problemas políticos, sociais e econômicos é capaz de gerar uma obra que demonstre a empatia do artista à situação – sem de fato nunca tê-la vivenciado – ao mesmo tempo em que esta obra indique uma possível solução aos problemas. Nada mais inócuo. Exceto, talvez, se o artista lançar mão de sua consciência gerada apenas por empatia à situação e agir dentro dos meios de produção, transformando-o. Evidentemente que é muito mais fácil detectar o problema do que solucioná-lo.

Faz-se necessário um adendo. Faz-se porque da maneira acima descrita dá-se a entender que o espetáculo *CHALAÇA a peça* é apenas uma obra de *empatia egóica* em relação às mazelas político-sociais brasileiras decorrentes de uma história mal engendrada e cheia de figuras de “*gosto duvidoso*”. É provável que o espetáculo não fuja completamente da aura mencionada, porém, o exposto dilema – solidarizar-se conforme a consciência do artista e não como produtor inserido nas relações de produção – diz respeito, acredito, mais à ação particular dos artistas e suas prerrogativas ao iniciar o projeto (ou mesmo em sua fase de desenvolvimento) do que o resultado total do espetáculo. Como disse: é provável.

Na descoberta da *Atitude Antimitológica*, parte da solidariedade desempenhada apenas conforme a consciência de cada artista passou por uma revisão expressiva. Não significa que uma única atitude seja capaz de acabar com a solidariedade presente no trabalho de construção do espetáculo, todavia, teve o poder de colocar os artistas diante de suas próprias escolhas e fazê-las conscientes de seus significados. Proibiu, em primeira instância, certo afastamento em relação à própria poética de seu trabalho. Reforço: em primeira instância! A atitude, no entanto, mais do que a força que possuía por si mesma, colocou o modo de produção de outra forma. Não nos inserimos nos meios de produção para descobrir uma tendência e qualidade corretas na execução do projeto, mas, buscamos afirmar e firmar nossas escolhas e nossas ações dentro do próprio espetáculo. Se a

denominada *empatia egóica* não desapareceu, ao menos se buscou uma maior responsabilidade – ou auto-responsabilidade – pelas ações transcorridas em cena e mesmo fora delas, o que pode ser aferido como um princípio da não alienação.

Alimentar o Aparelho

[*Aqui temos um exemplo drástico para aquilo que se chama de: alimentar um aparelho de produção sem modificá-lo. "Benjamin se refere a 'uma certa fotografia que está na moda: fazer da miséria objeto de consumo'. " Modificá-los significaria: derrubar de novo um daqueles obstáculos, superar de novo uma daquelas contradições que mantém manietada a produção da intelectualidade.*]⁵¹

O aparelho de produção cultural hoje está faminto e cada vez mais lança seus inexoráveis dentes a qualquer nova tendência artística: degusta e regurgita-a embalsamada em espetacularidades formais. Em pouquíssimo tempo uma ação artística de vanguarda e, quiçá, revolucionária, é englobada pelos ditames da produção cultural de mercadorias e sua circulação é garantida por meio de uma adequação do discurso: antes revolucionário agora transformado em comercialmente viável. Não é novidade. Não é de hoje. *Benjamin* aponta o problema em 1934. O diretor alemão *Frank Castorf*, no programa impresso do espetáculo *Anjo Negro*⁵² diz que “[...] não há pensamento mais marxista que o capitalismo não compre”. Então, o que nos resta?

Do projeto à cena, *CHALAÇA a peça* foi uma espetáculo que em toda a sua produção não conseguiu friccionar a tendência de alimentar um aparelho de produção sem modificá-lo. Uma consciência tardia, talvez. De fato, durante a elaboração do projeto e posteriormente nos ensaios os atores desempenharam muito mais certa solidariedade aos problemas políticos brasileiros do que uma visão crítica sobre as relações de produção. Não cogitávamos tal possibilidade. Era a verba pública para sustentar o trabalho de criação de uma obra teatral que deveria cumprir vinte apresentações no Estado de São Paulo. A temática e a linguagem utilizadas no espetáculo não deixavam de alimentar o aparelho de produção porque queríamos com este trabalho, em primeira instância, visibilidade para a *Cia. Les*

⁵¹ *Ibidem*, p. 195.

⁵² *ANJO NEGRO* de Nelson Rodrigues com a lembrança de uma revolução: “*A MISSÃO*” de Heiner Müller. Adaptação e direção: Frank Castorf, 2006.

Commediens Tropicales e assim conseguir novos recursos para garantir a “sobrevivência” dos artistas. Em segunda instância, se é possível assim especificar, a produção do espetáculo – e aqui me refiro à *operacionalização da encenação* – talvez tenha mantido a relação de manutenção do aparelho de produção.

Durante os três primeiros meses de ensaios, era recorrente entre os atores um fascínio pela figura principal do romance *O Chalaça*. O autor, *José Roberto Torero*, nos revelou que pretendia escrever um livro sobre *D. Pedro I*, porém, o estudo aprofundado do período histórico (1808 a 1834) o aproximou de *Francisco Gomes da Silva*, conselheiro de *D. Pedro I*, de alcunha *Chalaça*. A escolha da figura histórica que seria protagonista do futuro romance de *Torero* casava com os acontecimentos políticos da época: o processo de *impeachment* do então Presidente do Brasil, *Fernando Collor de Melo*, e sua posterior renúncia. *Torero* nos disse que esses fatos o influenciaram na escolha da personagem principal do romance “*Ele, (o Chalaça) assim como foi PC Farias, era uma das sombras, que ficam de canto, mas têm extrema importância em algumas decisões políticas*”. Entretanto, a forma picaresca do romance transformou *Chalaça* em um herói às avessas e todas as ações políticas engendradas ou aconselhadas por ele, por mais imorais que fossem, reforçavam a máxima brasileira de “*levar vantagem em tudo*” e, desse modo, as legitimavam, obliterando qualquer viés crítico. E foi a imoralidade da personagem título que encantou os atores tanto na escolha do romance quanto nos primeiros meses de ensaio. Pode-se dizer que essa alienação crítica seja justamente o que *Benjamin* chamou de drástica alimentação do aparelho de produção.

Com o desencantamento da figura do *Chalaça*, foi dado outro tratamento tanto à temática quanto à linguagem do espetáculo pretendido. Se antes havia fascínio pelo *Chalaça* e o desejo de colocar as ações do livro em cena, passou a existir o repúdio em relação a figura e o depoimento histórico como recurso para retirar as ações imorais de *Francisco Gomes da Silva* das sombras. O novo olhar sobre o romance, como já dito, gerou um afastamento da trama presente no mesmo e criou um enfoque nas personagens históricas e suas ações políticas e privadas. Por um lado, houve uma mudança considerável em relação à temática do espetáculo. O viés crítico sobre os acontecimentos históricos

envolvendo *Francisco Gomes da Silva* passou a reger todas as ações discursivas – mesmo quando uma figura depunha em favor do *Chalaça*, era sempre para demonstrar uma qualidade negativa do mesmo. Conforme exemplo abaixo da *Marquesa de Santos* (Domitila de Castro Canto e Melo) que foi umas das mais influentes amantes de *D. Pedro I*:

[Conheci *D. Pedro* quando precisei de ajuda para me divorciar pela primeira vez. Foi amor à primeira vista. Dele! Ah, quando se conhece *D. Pedro* se conhece a corja toda. As melhores pessoas da corte. *João Carlota*, *Rocha Pinto*, *Chalaça*. Ah, *Chalaça*, que homem magnífico, uma sabedoria ímpar, grande amigo. Ajudou muito meu *Pedro*. E a mim também. Sofri tanto quando ele foi mandado embora do Brasil. Eu sei que foi tudo por culpa do *Marquês de Barbacena*, aquele filho da pu... Tá.]

Da admiração ao repúdio, a construção do espetáculo foi ganhando contornos políticos ainda mais fortes, mesmo com alta dose de humor. Acreditávamos que a revelação em cena das ações imorais – políticas e/ou privadas – das personagens constituiria um quadro eficientemente crítico sobre a formação política brasileira. Mesmo sem a consciência desse termo, parecia que não estávamos alimentando o *aparelho de produção vigente* e muito menos fazendo uso das mazelas históricas para consumo por parte dos espectadores. Entretanto, *Benjamin* faz um alerta:

“Abastecer um aparelho de produção sem – na medida do possível - modificá-lo representa um procedimento altamente problemático, mesmo quando os materiais com que esse aparelho é abastecido pareçam de natureza revolucionária.”⁵³

Nossa matéria revolucionária ainda era alimento. Entretanto, as mudanças operadas durante o processo de ensaio indicavam um caminho crítico para as futuras criações. O intuito não é, dito novamente, desmerecer todo o processo, apenas revisitar as escolhas e lançar luz sobre para não deixá-las esmorecer nas sombras da autocomplacência. Houve durante o processo de criação e apresentação do espetáculo *CHALAÇA a peça*, uma parcela considerável no abastecimento do aparelho de produção sem intentar qualquer mudança. Como dito, se em uma instância buscou-se a inserção da *Cia. LCT* dentro do *modus operandi* de *Teatro de Grupo* na cidade de São Paulo, 3m outra, por meio da visão

⁵³ *Ibidem*, p. 194.

crítica sobre os acontecimentos políticos do Primeiro Reinado Brasileiro, pretendeu-se desnudar algumas falhas na formação das classes burguesa e política no Brasil, criando um espetáculo teatral, o que seria o produto resultante deste desnudamento. Entretanto, Benjamin diz que “[...] o seu trabalho nunca há de ser apenas o trabalho em produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, um trabalho nos meios de produção.”⁵⁴ Neste quesito, não houve instância trabalhada no processo analisado e, conseqüentemente, não houve alterações conscientes nas relações de produção.

Perscrutar o caminho

*[O intelectual revolucionário aparece inicialmente, e sobretudo, como um traidor de sua classe de origem.]*⁵⁵

Desde a elaboração do projeto até a primeira apresentação do espetáculo *CHALAÇA a peça*, muitas etapas foram realizadas. Perscrutar o caminho percorrido entre elas foi a tentativa de observar vantagens e benefícios (expressões tipicamente da área de vendas) de uma ação político-cultural e seus resultados na criação de uma obra teatral – tanto na organização do trabalho dos artistas quanto na estética do espetáculo.

É preciso, entretanto, que a reflexão aponte também para outro alvo: o que pretende o Estado ao designar verbas públicas para a criação de espetáculos teatrais? Faz-se necessário um aposto à pergunta: designar verbas públicas sem construir qualquer meio de acompanhamento ou suporte no desenvolvimento dos projetos contemplados e, até mesmo, sem qualquer mecanismo para aferi-los – exceto prestação de contas, número de apresentações e relatórios de atividades. Talvez seja esse um ponto nevrálgico: a arte pode ser aferida? Ou outro: se o projeto foi aprovado por uma comissão julgadora formada por pessoas idôneas (em sua maioria por profissionais com reconhecida competência no campo das artes), está então referendada sua qualidade e sua execução?

A partir do texto de *Walter Benjamin*, entendo que o Estado faria mais se conseguisse criar uma maneira de acompanhar e aferir os projetos contemplados em seus

⁵⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁵⁵ Louis Aragon citado por Benjamin, *Ibidem*, p. 201.

editais públicos. Não só fiscalizando as verbas discriminadas, as etapas propostas e se estas estão seguindo o cronograma apresentado no projeto - isso é tarefa reguladora e remonta aos meios de produção vigentes. Acredito na possibilidade de criar um suporte aos artistas contemplados, por meio de reuniões ou encontros estabelecidos no decorrer do projeto para confrontar todas as práticas de criação. Não cercear a liberdade criativa do artista, mas norteá-la para que ele, o artista, não se baseie o tempo todo em sua própria consciência e julgue a tendência e a qualidade do projeto a partir de si mesmo. Inserir os artistas contemplados no aparelho estatal e vice-versa. Uma aproximação que talvez faça o artista abrir mão da aura de genialidade e passe a incluir-se como partícipe das ações públicas de cultura e suas possíveis mudanças e, ao mesmo tempo, fazer o Estado parceiro da realização não só como mecenas, também como agente transformador. O dinheiro público não pode servir ao único interesse do artista de ver sua obra realizada. É necessário que tanto o Estado como os Artistas compreendam que para a Arte ter algum emprego social ela precisa ser confrontada entre o desejo do artista e o dever do Estado. A tendência correta ainda é a do confronto. Diz Benjamin que “[...] a missão não é noticiar, mas lutar; não é a de desempenhar o papel de espectador, mas de intervir ativamente”⁵⁶, no decorrer da execução de um projeto contemplado por um edital público, a intervenção deva sempre partir do artista, mas é possível exigir que também o Estado lute por uma ação conjunta para que deste modo o aparelho de produção não continue sua refeição sem correr qualquer risco de indigestão.

CHALAÇA a peça, o objeto dessa pesquisa, alimentou o *modus vivendi* das relações de produção aqui criticadas (também criticadas por Benjamin) – de maneira consciente e inconsciente. Porém, após a estreia do espetáculo, a sua circulação e a sua trajetória de apresentações fizeram com que a digestão do alimento tenha sofrido alterações em virtude da consciência gerada pela própria obra, aliada à maturação dos artistas envolvidos e à resposta do público nas mais de cem apresentações realizadas no Estado de São Paulo.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 190.

Sim, é possível que um *Projeto Teatral* cuja feitura, em princípio, não esteja inserida nas relações de produção, possa, com o decorrer do tempo, encontrar meios de subverter sua própria origem. Essa talvez seja uma das características primordialmente teatrais. Sua apresentação ante ao público é, sabido de todos, um ato performático, logo, efêmero. Entretanto, nesse momento característico das artes do espetáculo, ou seja, a troca inata com o público, talvez seja possível repensar as relações de produção inserindo a obra no público e o público na obra, ou seja, no acontecimento performático. Numa antropofagia do espetáculo, ou quem sabe numa *teatrofagia!*

Perscrutar o caminho, desde a elaboração de um *Projeto Teatral* até sua conclusão perante o público, foi uma possibilidade para a maturação do coletivo teatral envolvido. Este capítulo, assim como toda a pesquisa, buscou apenas uma exigência, que é melhor explicitada por Benjamin: “[...] a cadeia de raciocínios só apresenta uma exigência [...] a de repensar, de refletir sobre a sua própria posição no processo de produção”⁵⁷. É este repensar, é esta reflexão capaz de subverter a estrutura molar das relações de produção para a elaboração de um novo projeto teatral.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 200.

A Vida é Projeto



Vivesse *Goethe* em nossos tempos teria ele de reconsiderar a tão sofrida descoberta de *Fausto* que *era no princípio a ação*⁵⁹. Não é. Voltamos à releitura do verbo do evangelista João: hoje, o princípio é o projeto. O desejo, a ideia, a inspiração, ainda estão em seus devidos lugares inacessíveis. O cineasta *David Lynch* comenta sobre onde as ideias estão: “[...] *soubesse eu de onde as ideias vêm e sempre recorreria a esse lugar*”⁶⁰. É pertinente presumir que as ideias estejam a salvo. O princípio, porém, é outro. *Hamlet* revistado diria: “[...] *com mais projetos na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los*”. Seja a ideia qual for, o princípio hoje é o projeto.

Esta pesquisa foi um desejo um dia. Um projeto em outro. E só tornou-se dissertação porque o projeto foi “aprovado” dia desses e desse modo os dias de sua execução foram garantidos. Ao que se pretendia a ideia, transmutada em projeto, foram severas as alterações sofridas e sua conclusão é menos possível hoje do que quando se imaginou o percurso. Em 2006 éramos uma recém-criada companhia de teatro. Em 2009, estamos iniciando nosso quinto espetáculo na cidade de São Paulo, o terceiro com subsídio público. O risco de apegar-se às respostas existentes antes mesmo do começo da investigação aqui proposta dissipou-se com todas as interferências sofridas durante esses anos. E como escreveu *Deleuze* “[...] *como cada um de nós era vários, já era muita gente*.”⁶¹ *CHALAÇA* a peça foi muita gente: visitado por dezesseis atores, se apresentou em

⁵⁸ LAERTE. Tira publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 27 de julho de 2008.

⁵⁹ GOETHE, Johann W. *Fausto*. São Paulo: Itatiaia, 1997.

⁶⁰ LYNCH, David. *Catching the big fish*. Nova Iorque, Tarcher, 2007.

⁶¹ DELEUZE, Gilles e GUATRARI, Félix. *Mil Platôs, vol 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.

mais de vinte e cinco cidades e foi visto por cerca de treze mil pessoas. E por tudo isso que “[...] utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante”⁶² para que o rizoma fosse a ordem e o pensamento molar, a exceção. O foco foi o percurso ou a terceira margem do rio ou a história sem fim.

A pergunta manteve-se provocativa e provavelmente seja ela que sustente esta conclusão. A verba pública e sua interferência na criação de um espetáculo teatral. Foram muitas as respostas no decorrer do projeto.

[Talvez nessa resposta eu chova no molhado. Primeiro: ter um cachê mensal durante quase um ano segura muita gente em um projeto. Essa é uma realidade. Segundo: houve uma confluência de trabalho da parte de todos os integrantes para a realização do projeto pelo desejo de construir uma companhia e entrar no chamado “mercado” de trabalho teatral. Essa é outra realidade, que todo artista que quer trabalhar em teatro de pesquisa tem. Respondendo especificamente sobre o trabalho da companhia, com esse dinheiro, pudemos pagar o Marcio Aurelio, ter verba para a realização do cenário, figurino etc. Isso dá um certo alívio.] – Daniel Gonzalez em resposta à pergunta: em sua opinião, qual a influência direta da verba do Prêmio Estímulo no trabalho que você realizou dentro do projeto? E no trabalho realizado pela Cia?

[Pra mim a importância foi: permitir que eu fosse remunerada por participar do processo. Isso fazia com que minhas forças e a maior parte do meu tempo fossem para a construção e realização desse projeto. Para a Cia foi: permitir que a mesma fosse notada no panorama teatral de São Paulo, uma vez que ninguém nos conhecia. Também considero um fato importante uma cia ter que administrar seu dinheiro, ou seja, passar pela experiência de montar um espetáculo, contando com dinheiro para a produção.] – Paula Mirhan em resposta a mesma pergunta.

[prever a feitura de um projeto, no caso, um espetáculo, no espaço e no tempo. viabilizar através do dinheiro o trabalho artístico. A cia é mais conhecida e consegue seu espaço na labuta teatral paulistana hoje por ter o chalaça como trabalho de destaque em atividade desde a sua estreia.] – Michele Navarro em resposta a mesma pergunta.

Algumas respostas soaram óbvias, quase ingênuas, porque fez parte também a ingenuidade: no projeto, na escolha do livro, nos ensaios, na produção e no pós-tudo-isso. E essa é outra resposta: a verba pública exigiu que parte da ingenuidade se convertesse em maturidade. A responsabilidade ao administrar dinheiro público é incompatível com a

⁶² DELEUZE, Gilles e GUATRARI, Félix. **Obra citada**. p. 11.

ingenuidade. Entretanto, o Estado falhou nessa possível pedagogia e no que tangia o projeto “*O Chalaça*”, o maturação sobre o bem-versar da verba pública veio com o auxílio efetivo da Cooperativa Paulista de Teatro e com a formação, de alguns integrantes, proveniente da Universidade Pública – é preciso apontar esse fator, mesmo que não seja regra. A *Cia. Les Commediens Tropicales* começou suas atividades dentro de uma Universidade Pública (UNICAMP). No primeiro dia de aula no curso de Artes Cênicas, foi informado o quanto cada graduando custava por ano aos cofres públicos. Não é um dado monetário capaz de criar toda a maturidade sobre o uso de dinheiro público, contudo, a construção de um ambiente onde se pensa as responsabilidades de ambos os lados – Estado e Cidadão – foi profícuo em gerar o mínimo de conscientização sobre essas mesmas responsabilidades.

Diz Jorge Larrosa que “[...] a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa. Não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passa muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.”⁶³. E a experiência *CHALAÇA a peça* passou pela *Cia. LCT*, aconteceu e tocou, sem receio da afirmação. Um dos alcances do Prêmio Estímulo Flávio Rangel-2005 foi justamente permitir que a experiência ocorresse de fato, que o acontecimento perpassasse os envolvidos nele - em partes por fornecer condições matérias para essa realização. Não se trata de um contraponto aos projetos que não dispuseram de verba pública ou privada, apenas foi possível verificar uma unidade de trabalho mais intensa entre todos os envolvidos no projeto “*O Chalaça*”. As respostas dos atores que participaram da criação do espetáculo foram unânimes ao afirmar que a verba pública desonerou o ator das preocupações financeiras diárias e permitiu a concentração efetiva na experiência criativa. E, talvez tenha sido essa a razão da intensidade dos atores na execução do projeto. Não é possível estabelecer a equação: projeto teatral + verba pública = atores dedicados, porém, é possível apontá-la.

No que concerne ao *CHALAÇA a peça*, as experiências vividas durante os ensaios – e estas, como dito, foram decorrência também da disponibilidade de tempo dos

⁶³ BONDÍA, Jorge L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In *Leituras SME*, São Paulo, 2001. p. 19.

artistas envolvidos – permitiram, não só a construção de um espetáculo teatral, como também, a inscrição do espetáculo dentro de um sistema de atuação e de produção. Em mais um devaneio, *CHALAÇA a peça* lapidou sua própria pedagogia, tanto de atuação, quanto de produção. *A atitude antimitológica* descoberta nos ensaios e nas apresentações do espetáculo pertence hoje à encenação de *CHALAÇA a peça*, e tem influência direta nas relações de produção entre todos os envolvidos na manutenção do espetáculo. Não está em análise a qualidade estética ou a resposta do público ao espetáculo, o mérito em questão é o desenvolvimento de uma obra que manteve em sua circulação características de todo o processo como parte essencial de sua linguagem. Como se o espetáculo impusesse seu processo criativo como pedagogia aos atores que dele participaram e participam.

Não pretendo afirmar com mais ou menos certeza qual a interferência da verba pública no que intitulei “pedagogia da encenação”. Por linhas tortas poderia supor que a verba permitiu aos atores maior dedicação, tanto no tempo quanto na participação, e deste modo o espetáculo *CHALAÇA a peça* pode, por meio de seu processo criativo, criar a mencionada pedagogia da encenação. Por outro lado, poderia elucubrar que a verba pública permitiu convidar o diretor Marcio Aurelio para encenar o espetáculo e a sua presença nos ensaios foi também parte responsável e considerável nos apontamentos desta pesquisa. Não são inverdades, porém, são respostas óbvias e redutoras, que transformam os artistas unicamente em mercadorias.

“A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento. Ela impõe uma atividade globalizante em todos os sentidos. A tecnologia que é condutora de todas as atividades e experiências operacionais é também a socializadora, por excelência, dessas atividades. Em grande parte determina também os comportamentos e atitudes. Além da sua tendência globalizante, a época é típica de transformações técnicas e sociais que se sucedem dia a dia, recondicionando incessantemente a humanidade em todos os campos. Essa cada vez mais vertiginosa sucessão mudancista é de tal ordem e se faz num tal ritmo que já se considera ‘a taxa das mudanças técnicas como a medida do homem moderno’.”⁶⁴

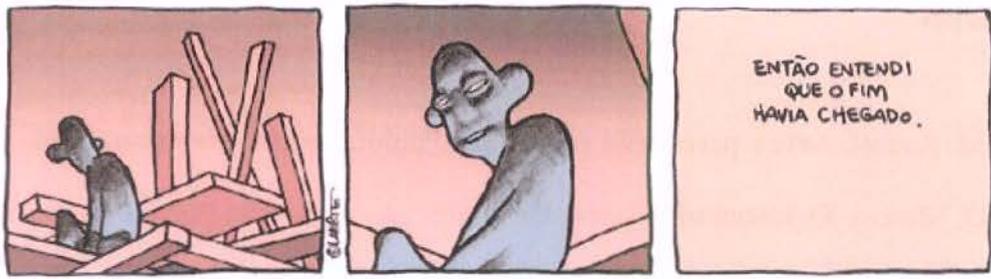
⁶⁴ PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Mario Pedrosa em artigo intitulado “*Mundo em crise, homem em crise, arte em crise*”, revela a impossibilidade de tentar desenvolver uma atividade no isolamento. Tentar analisá-la, também no isolamento, incorre na mesma impossibilidade. Acreditar que somente a verba pública foi responsável por todo o processo criativo aqui descrito é ser simplista, ingênuo e atribui ao Estado tamanho poder nas criações cênicas que se poderia questionar se existe arte sem verba estatal. O oposto, a verba pública em nada interferiu na criação cênica, incidiria nos mesmos predicativos e o questionamento seria: “para que raios” o Estado destina verbas para a criação de novos espetáculos? Nem tanto o céu...

São demais os fatores e demais as respostas. Já alertado no início, esta pesquisa não acreditou em uma assertiva única, no $1 + 1 = 2$. Não significou a desistência de traçar comparações ou analisar dados e procedimentos, apenas a consciência que o intangível ainda é matéria constituinte dos projetos, sejam eles financiados ou não. As linhas aqui presentes procuraram discorrer sobre um projeto que foi impulsionado por verba pública e que continuou a existir mesmo após a fatura quitada. Os detalhes e as pequenas descobertas durante todos os meses de processo criativo e apresentações foram apontadas e discriminadas. Podem ser consultadas, estudadas, comparadas, experimentadas ou rejeitadas. E se “[...] o que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol”⁶⁵, faltou ao eclesiástico versículo a compreensão que este mesmo sol projeta sombras demais e sempre existirão novos olhos para descobrir o que se esconde entre elas.

São as sombras os alvos dos novos projetos. São os novos olhos os novos projetos. Na assombrosa constatação de que o teatro na cidade de São Paulo hoje, antes de tudo, é projeto. É papel impresso, é objetivo e justificativa, orçamento, planilha, *clipping* e ficha técnica. É a espera. Quiçá a contemplação. Não importa, em princípio, se dinheiro público, privado ou do bolso; antes da verba, da ação, da cena, da criação e transpiração; a vida é projeto.

⁶⁵ Eclesiastes, cap. 1:19. Bíblia de referência Thompson.



66

⁶⁶ LAERTE. Tira publicada no jornal *Folha de S. Paulo* no dia 25 de agosto de 2008.

Referências*

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira Thomson, 1984.
- AURELIO, Marcio. **O Encenador como Dramaturgo - A Escrita Poética do Espetáculo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- BARBUY, Santiago. **O Espaço do encontro humano**. São Paulo: Ed. Cultura Espiritual, 1980.
- BARTHES, Roland. **Como Viver Junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAUMAN, Zygmunt. **A Vida Líquida**. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In Leituras SME*, São Paulo, 2001.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- _____. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999
- _____. **Fios do Tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002
- _____. **O ponto de mudança**. São Paulo: Record. 1998

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- CARRERA, André. Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo. *In Revista Camarim da Cooperativa Paulista de Teatro*. São Paulo, 2007, ano 10, n. 39.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **A nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATRARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do Brasileiro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1988.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GOETHE, Johann W. **Fausto**. São Paulo: Itatiaia, 1997.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance, do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fonte, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LAZZARATTO, Marcelo. **O Campo de Visão - Exercício e Linguagem Cênica**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I, um herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- LYNCH, David. **Catching the big fish**. Nova Iorque, Tarcher, 2007.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996
- MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Vol I. São Paulo: Martins Fontes: 2001.
- NATALE, Edson e OLIVIERI, Cristiane. **Guia brasileiro de produção teatral 2007**. São Paulo: Zé do Livro, 2006.

- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PRONKO, Leonardo C. **Teatro Leste & Oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- RIPPELINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2001
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral, 1880–1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EDUSP, 1982.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SILVA, Antônio C. de Araújo; **A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SOUZA, Márcio. **Galvez Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TORERO, José Roberto. **Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso
Conselheiro Gomes, O Chalaça**. São Paulo: Objetiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Edu, 2000.

Anexos

Questionário I

Caderno de Questões para atores que participaram da criação do espetáculo CHALAÇA a peça.

Nome:

1º - Como ocorreu a escolha de adaptar para o palco o romance “O Chalaça”, de José Roberto Torero?

2º - Como ocorreu o desenvolvimento do Projeto para concorrer ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel 2005?

3º - Após o projeto ser contemplado pelo Prêmio, como se estruturou a Cia? Como ocorreram as divisões de tarefas (responsabilidades)?

4º - Como você participou da execução do projeto? Quais tarefas realizou?

5º - O projeto foi realizado como proposto?

6º - Descreva, à sua maneira, como foram os ensaios.

7º - Em sua opinião, qual a influência direta da verba do Premio Estímulo no trabalho que você realizou dentro do projeto? E no trabalho realizado pela Cia?

8º - O projeto seria realizado sem a verba do Estado?

9º - O que te incomodou durante a realização do projeto?

10º - Você pode apontar semelhanças e diferenças entre as criações dos espetáculos: Galvez Imperador, CHALAÇA a peça e A Última Quimera?

Questionário II

Caderno de Questões para atores substitutos no espetáculo CHALAÇA a peça.

Nome:

1º - Quando e como você participou do espetáculo CHALAÇA a peça? Quais personagens fez?

2º - Descreva, à sua maneira, como foram os ensaios.

3º - O que te incomodou durante os ensaios e apresentações do espetáculo?

4º - Como foram as apresentações para você? Quais dificuldades você encontrou?

5º - Como foi (ou é) para você substituir um ator em um espetáculo que já estreou?

6º - Você teve liberdade criativa?

7º - Como a pesquisa cênica desenvolvida pela Cia. Les Commediens Tropicales te afeta? O que influencia no seu trabalho de ator/atriz?

8º - Como você considera o retorno financeiro proporcionado pelas apresentações do espetáculo?

9º - Você leu o livro O Chalaça, de José Roberto Torero?

10º - Você foi dirigido(a) pelo Marcio Aurelio neste trabalho?

Currículo de Apresentações de CHALAÇA a peça

Selecionado para o FLORIPA TEATRO 2009.

Selecionado para o 10º CAXIAS EM CENA - 2008.

Selecionado para o 15º PORTO ALEGRE EM CENA - 2008.

Selecionado para a VIAGEM TEATRAL DO SESI - 2008

Selecionado para o 22º FESTIVALE - 2007

Selecionado para o 14º Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente - 2007

Selecionado para o 7º Festival Nacional de Teatro de Resende - 2007

Vencedor Melhor Texto e Melhor Pesquisa Autoral

Selecionado para o 1º Festival Nacional de Teatro de Piracicaba - 2007

Selecionado para 10º Festival Nacional de Teatro de Americana - 2006

Vencedor Melhor Atriz - Paula Mirhan

6ª Temporada - Teatro Sérgio Cardoso

01 de Agosto a 07 de Setembro de 2008 (Sexta, Sábado e Domingo)

5ª Temporada - Teatro Cacilda Becker

11 de Maio a 10 de Junho de 2007 (Sexta, Sábado e Domingo)

4ª Temporada - Teatro Sérgio Cardoso (Sala Pascoal Carlos Magno)

17 de Janeiro a 01 de Março de 2007 (Quarta e Quinta)

3ª Temporada - TUSP (Teatro da USP)

27 de Setembro a 26 de Outubro de 2006 (Quarta e Quinta)

2ª Temporada - Teatro Alfa

26 de Agosto a 10 de Setembro de 2006.

1ª Temporada - Sesc Santana

17 de Junho a 08 de Julho de 2006.

Apresentações na Paideia Associação Cultural

17 e 18 de Novembro de 2006

Indicado a três categorias do Prêmio Qualidade Brasil 2006

Melhor Peça Comédia / Melhor Diretor - Marcio Aurelio / Melhor Ator - Carlos Canhameiro

Apresentações no Sesc Santos, Sesc Araraquara, Sesc Ribeirão Preto, Sesc São Carlos e Centro Cultural CPFL (Campinas)

Críticas do espetáculo CHALAÇA a peça

A) Jornal Tribuna do Rio de Janeiro

Boas montagens como "Chalaça, a peça" e "Longa viagem de volta pra casa" representam São Paulo no festival gaúcho⁶⁷

Daniel Schenker Wajnberg

PORTO ALEGRE - Dois grupos de São Paulo ganharam destaque nesta edição do Porto Alegre em Cena: a Cia. Les Commediens Tropicales, com "Chalaça, a peça", e a Cia. Triptal, com "Zona de guerra" e "Longa viagem de volta pra casa", montagens da série "Homens ao mar", voltada para a encenação de textos de Eugene O'Neill escritos durante os anos da Primeira Guerra Mundial e centrados, na maioria das vezes, em personagens masculinos.

Baseado no romance "O Chalaça", de José Roberto Torero, vencedor do Prêmio Jabuti em 1995, o espetáculo dá continuidade à parceria entre o grupo e o diretor Marcio Aurelio depois de "Galvez, o imperador do Acre", de Márcio Souza. Na montagem, a figura de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, bastante próxima a d. Pedro I, é utilizada como uma espécie de estímulo para a companhia trazer à tona a corrupção e a ausência de princípios éticos que imperam na política brasileira desde priscas eras.

A concepção estética realça este movimento de descortinar. Apresentada no palco do belo Theatro São Pedro, "desnudado" em sua amplitude, "Chalaça, a peça" começa com atores vestindo roupas de gala, mas o refinamento, não só nos trajes como também nos modos, vai sendo cada vez mais desconstruído à medida que este espetáculo irreverente, satírico e debochado avança. O predomínio do preto e do branco e da luz fria (iluminação do próprio Marcio Aurelio) se relaciona com o registro do depoimento, base sobre a qual a encenação foi construída.

Os atores, além de terem visivelmente mais oportunidades do que as atrizes, apropriam-se com mais habilidade do tom de confissão postiça, cujo artificialismo é sublinhado pela presença discreta de duas televisões exibindo os depoimentos de cada "entrevistado". A busca por esse tom artificial oferece, como maior risco, a emissão de falas gritadas e escoradas numa contundência vazia. Um problema que a montagem incorre em determinados momentos - em especial, na primeira metade.

A Cia. Triptal também descortina uma paisagem humana arruinada, mas de maneira completamente diferente. O grupo, que já apresentou ao público carioca o bom "Zona de guerra", mostra agora, em Porto Alegre, "Longa viagem de volta pra casa", texto de O'Neill centrado na figura de um

⁶⁷ Publicado no jornal Tribuna do Rio de Janeiro no dia 28 de setembro de 2008.

marinheiro que procura quebrar um círculo vicioso. Na noite em que se passa a peça, ele se esforça para não se embriagar, de modo a permanecer lúcido para visitar a mãe e o irmão, que não vê há muitos anos.

O dado da repetição está presente na cenografia (assinada por Wagner Menegare e pelo diretor André Garolli), através do acúmulo de caixas, garrafas e retalhos de madeira. "Longa viagem de volta pra casa" conta com pontos específicos em relação às outras montagens da série "Homens ao mar" (formada também por "Rumo a Cardiff" e "Luar sobre o Caribe"), como a presença de personagens femininos e a ação ambientada em terra firme. Mas a encenação é, como as demais, norteadas por opções refinadas.

Se em "Zona de guerra" sobressaía a construção por parte dos atores de uma fisicalidade distante do registro meramente cotidiano, aqui Garolli continua demonstrando preocupação com a criação de uma dada atmosfera, a julgar pelo modo como insere a cor (na escolha das cadeiras e nas garrafas, de tonalidade valorizada pela iluminação). Também permanece atento à relação entre o espectador e a cena. Não por acaso, o público cumpre uma travessia ao entrar pelo palco, tomado pelo espaço da taberna, antes de chegar à platéia. Passado este momento inicial, porém, o diretor não volta a investir numa inclusão do espectador no espetáculo.

Ainda que restrições possam ser feitas, "Chalaça, a peça" e "Longa viagem de volta pra casa" são interessantes exemplares da temporada paulistana.

B) 14º Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente

Riso Crítico⁶⁸

Marici Salomão

O que de mais notório o lisboeta Francisco Gomes da Silva, vulgo Chalaça, ajudou a legar ao Brasil de hoje, foram falhas de formação das classes burguesa e política do Império. Essas fissuras, que de tão consolidadas ainda teimam em dar ao país contornos ridículos de falsa erudição, falta de ética e excesso de corrupção, inspiraram a Cia. Lês Commediens Tropicales, de São Paulo, a recriar o livro premiado de José Roberto Torero (O Chalaça), fisingando entre as supostas memórias do conselheiro do Imperador material para a construção de divertidas personagens.

Com um elenco de talentos inegáveis, sob a direção do respaldado Márcio Aurélio, o palco vira tribuna de uma CPI, cujos depoimentos os mais estapafúrdios costuram uma intriga de muitos envolvidos, do cocheiro ao marquês da Corte Imperial, passando pelas mulheres arrebanhadas por Dom Pedro I, com a ajuda

⁶⁸ A crítica foi escrita para o 14º Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente.

de Gomes da Silva. Na mira dos julgadores, o personagem-título se vai descortinando pelo discurso das personagens.

A montagem é paradigma de comédia bem-sucedida. É claro que texto e direção cumprem papel de importância, mas sem um elenco de grandes intérpretes não se alcança bom resultado no gênero. A ênfase compactua com os méritos à direção limpa e super precisa – sobre um texto que só faz a intriga chegar mediada pelo discurso –, bem como à iluminação requintada. E com momentos marcantes, como o cumprimento das mãos sujas.

Marcio Aurélio opta por um palco torneado por cadeiras, microfones e pouquíssimos acessórios de uso de construção do personagem. Monitores instalados nas laterais e ao fundo do palco constituem signo duplo, de mediação da realidade (com efeitos estéticos conectados às possibilidades da multimídia), como a realidade mais simples, que são as gravações das circenses CPI's no Congresso Nacional.

Justamente ao que concerne à ideia de gênero, se a tragédia acompanha a ação do herói, signo de altitude moral, a comédia desde tempos aristotélicos tem por função fazer a crítica ao homem inferior. Se alguma ressalva pode ser feita, é a falta de a ascensão do espetáculo a um registro crítico fora dos limites do cômico. Uma hora de muito riso depois, percebe-se que os momentos que traçaram correspondência direta com a realidade presente foram poucos. Estiveram mais ligados ao tipo (personagem) do que à cena (espetáculo). E não é a todo o momento que o teatro retrata o universo sombreado da história do Brasil.

No entanto, é importante frisar que a presença do espetáculo no Fentepp reforça o sentimento do diverso e fortalece o conceito de boa convivência entre novos talentos e profissionais mais experientes.

C) Jornal Folha de São Paulo

Les Commediens fazem revista do ano com história não oficial⁶⁹

Sérgio Coelho

A Companhia Les Commediens Tropicales, com o escracho do nome em falso francês, exerce com plenos poderes a insolência da juventude. Some-se a isso uma vocação para a pesquisa histórica, sob a direção de bons mestres como Marcelo Lazzaratto (com quem despontou em um "Terror e Miséria no Terceiro Reich", de Bertolt Brecht, que marcou o Festival de Curitiba) e Márcio Aurélio (com quem já fez um "Galvez Imperador do Acre") e temos uma arma afiada apontada para a desmistificação da história oficial.

Desde "Galvez", de elenco volumoso, a companhia se enxugou bem e ganhou em polivalência. Este "Chalaça" está em cartaz desde junho do ano passado e chega a esta terceira temporada com um intenso

⁶⁹ Publicado no jornal Folha de S. Paulo no dia 07 de fevereiro de 2007.

rodízio de papéis, o que teve o mérito de nivelar por cima a competência de todos, sem nunca perder o apetite de ir em todas as bolas.

O termo é adequado para o universo de José Roberto Torero, cronista de importantes batalhas nos campos simbólicos, isto é, os de futebol, além da militância no cinema. Foi lançado enquanto autor em 1995, pela irreverência dessa biografia de Chalaça, a eminência parda de dom Pedro 1º. A adaptação de Carlos Canhameiro, que também está no palco, trata de igual para igual com a ácida ironia de Torero e ainda acrescenta a sólida base da pesquisa de Isabel Lustosa. Com tal fé no taco, a companhia pode se dar ao luxo de dispensar a trama de Torero, construindo o espetáculo só com depoimentos, numa radicalização da proposta de um teatro literário. Como a meta comum é a devassa das pequenas e grandes vilezas das pequenas e grandes figuras da pátria, o formato final foi o de uma CPI, coincidindo, no momento de sua estreia, com o auge do carnaval midiático da CPI dos Correios, que se afogou em histrionismo pizzaíolo.

[Espelho da realidade]

Márcio Aurélio tem no currículo uma boa experiência nessa aventura de fazer o palco espelhar a realidade iminente: seu "Ricardo 2º" fez Shakespeare ser o porta voz dos penúltimos dias de Collor, com uma acuidade extraordinária.

A sua direção é fundamental no espetáculo também por endossar a ousadia dos jovens ao preço de uma precisão de marcas com uma dinâmica sem concessões.

A seqüência desarmante de uma competição de escatologia até as últimas conseqüências contribui muito, imagina-se, para garantir aos Commediens uma torcida fiel.

No entanto, é preciso constatar que "Chalaça" é uma piada que envelheceu. Por mais que os atores continuem a se divertir em cena, seja qual for o número de pagantes na platéia, só as carismáticas caracterizações que se sucedem em "freak show" não são suficientes para manter o interesse pelo tema, agora que a convicção da impunidade condena a classe política em bloco, em meio a um tédio conformista.

Ninguém tem mais ânimo para se indignar, os risos se fazem amarelos, e a insolência se dilui. Este é o risco da proposta do espetáculo: sendo quase uma revista do ano, por mais que embasada em uma importante pesquisa histórica, "Chalaça - A Peça" teria que atualizar suas referências ao diário circo político. Mas não dá mais para rir disso. Qual a próxima aventura, Commediens?

D) Jornal Gazeta Mercantil

Raízes do Brasil⁷⁰

⁷⁰ Publicado no jornal Gazeta Mercantil no dia 30 de junho de 2006.

Tomando por base o romance “O Chalaça” do jornalista e escritor José Roberto Torero e o livro “Dom Pedro I, Um Herói Sem Nenhum Caráter” da cientista social e política Isabel Lustosa, Carlos Canhameiro estreia como dramaturgo com o “Chalaça — A Peça”, em cartaz no Sesc Santana, até 9 de julho.

A adaptação retira da obra da Isabel os fatos oriundos dos bastidores da gestão de D. Pedro I no Brasil. Do premiado livro de Torero, por sua vez, é explorada a versão ficcional da vida do alcoviteiro e melhor amigo do imperador, cuja verdadeira história permanece nas sombras, como convém a uma iminência parda.

A presença de Chalaça liga as cenas que isoladas não dariam conta de um texto sólido porque seriam episódios soltos. É o primeiro trabalho de dramaturgia de Canhameiro, e este começo parece auspicioso.

No palco, ao todo são nove atores e trinta e cinco personagens. Entre eles destacam-se: Fábio Basili e o próprio autor, Paula Mirhan e Débora Monteiro. Mas vale dizer que o elenco agrada como um todo, transmitindo muito da animação do palco para o espectador. Tudo acontece num cenário muito simples e muito adequado de Daniela Elias e de Gabriel

Braga. Eles também assinam os ótimos figurinos que são de uma nobreza estilizada, como de resto é todo o comportamento dos personagens durante a monarquia. E o espectador fica a imaginar se essa bagunça era característica da nobreza brasileira, pois D. Pedro I tornou-se imperador sem muito preparo, diante da necessidade de D. João VI assumir o trono em Portugal, e quanto dessa desordem perdura no Brasil de hoje. Algo a se pensar.

A direção de “Chalaça ” leva a assinatura de Márcio Aurélio, o que já é rótulo de qualidade, não só na condução do elenco como na da cena. O público nem se dá conta que a produção é econômica. O ritmo, todo o tempo, é como o de uma festa, como se se tratasse de uma anedota. A peça tem o pique da Copa, mas sem a tensão dos jogos. É um teatro cuja face séria se dilui à primeira vista, mas não depois disso. Vale assistir.

MINUTA DE EDITAL

PRÊMIO ESTÍMULO FLÁVIO RANGEL - 2005

A Secretaria de Estado da Cultura, CNPJ nº 51.531.051/0001-80, por intermédio do Departamento de Artes e Ciências Humanas - DACH, torna público que, a partir de 31/08 até 14/10/2005 receberá, na Seção de Protocolo, na Rua Mauá nº 51 – 3º andar e nas Delegacias Regionais de Cultura do Estado de São Paulo, nos endereços abaixo, de segunda à sexta-feira, das 9:00 às 12:00 e de 14:00 às 17:00 horas, inscrição dos interessados em concorrer ao PRÊMIO ESTÍMULO FLÁVIO RANGEL – como auxílio parcial para a montagem de espetáculos teatrais profissionais inéditos, mediante CONCURSO que se regerá pela Lei Estadual nº 6.544 / 89, pela Lei Federal nº 8.666/93 e respectivas alterações, assim como, pelas demais normas legais pertinentes à espécie, inclusive pela Resolução SC-09/91 e pela Lei de Direitos Autorais (Lei Federal nº 9.610 de 19/02/1998).

- Delegacia Regional de Cultura de Baixada Santista e Vale do Ribeira
Praça dos Andradas, nº 01 - Santos – tel.: (0XX13) 3219-2036 / 3219-7456
- Delegacia Regional de Cultura do Cone Leste Paulista
Avenida Sebastião Gualberto, nº 545 - São José dos Campos – tel.: (0XX12) 3923-4860
- Delegacia Regional de Cultura de Sorocaba
Praça Frei Baraúna, s/nº - Sorocaba - tel.: (0XX15) 232-60 96
- Delegacia Regional de Cultura de Campinas
Casarão do Largo do Café
Av. Heitor Penteado, nº 2.145 - Parque Taquaral – Campinas – tel.: (0XX19) 3256-6278
- Delegacia Regional de Cultura de Ribeirão Preto
Rua Alto do São Bento, s/nº - Ribeirão Preto – tel.: (0XX16) 625-6161 / 625-6430
- Delegacia Regional de Cultura de Araraquara
Avenida Espanha, nº 188 - 2º andar - Araraquara – tel.: (0XX16) 232-2087 / 232-4349
- Delegacia Regional de Cultura de Bauru
Rua Amazonas, 1- 41 - Bauru – tel.: (0XX14) 231-1100 / 231-1540
- Delegacia Regional de Cultura São José do Rio Preto
Rua XV de Novembro, 3040 - São José do Rio Preto – tel.: (0XX17) 234-7244
- Delegacia Regional de Cultura de Marília
Rua Coronel José Braz, nº 12 – 1º andar - Marília - tel.: (0XX14) 433-2743
- Delegacia Regional de Cultura de Araçatuba
Rua Duque de Caxias, nº 29 - Araçatuba - tel.: (0XX18) 623-1843 / 623-2040
- Delegacia Regional de Cultura de Presidente Prudente
Avenida Manoel Goulart, nº 2.109 - Anexo I - Presidente Prudente – tel.: (0XX18) 222-3693

DO OBJETO

CLÁUSULA PRIMEIRA

1.1 - Constitui objeto do presente concurso a seleção de 10 (dez) projetos de auxílio parcial para a montagem de espetáculos teatrais profissionais inéditos, nas categorias: adulto e infanto-juvenil, de caráter estritamente cultural para fins de concessão do Prêmio Estímulo Flávio Rangel – 2005, sendo 04 (quatro) prêmios no valor de R\$ 125.000,00 (cento e vinte e cinco mil reais) cada e 06 (seis) prêmios no valor de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) cada, perfazendo o valor total de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais), como apoio financeiro à montagem dos espetáculos, a serem pagos em 02 (duas) parcelas, conforme CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA, abaixo.

CLÁUSULA SEGUNDA

2.1 - Os projetos concorrentes não sofrerão quaisquer restrições quanto à temática abordada, desde que sejam apresentados de maneira clara, objetiva, devendo ser ORIGINAL e INÉDITO, bem como deverão conter:

- a) texto teatral escrito em português, datilografado ou digitado, espaço dois, numa só face papel, folhas numeradas, encadernado, no formato officio;
- b) descrição da proposta de encenação e características técnicas da montagem;
- c) concepção de cenografia, iluminação, figurinos e adereços devidamente acompanhada de material ilustrativo (croqui);
- d) ficha técnica completa contendo nomes completos e funções de todos os integrantes da montagem;
- e) declaração firmada por todos os envolvidos concordando em participar do projeto;
- f) cronograma de trabalho explicitando as diversas etapas da montagem com os respectivos prazos de execução e conclusão das atividades propostas;
- g) previsão para a estreia e plano de temporada para o espetáculo (nº de apresentações e locais);
- h) orçamento apresentado em planilha discriminando, detalhadamente, todos os itens de despesas necessárias à realização do projeto, incluindo aquelas que serão pagas com recursos complementares de outras fontes, tais como: leis de incentivos fiscais, patrocínio de órgãos ou instituições públicas e/ou empresas privadas -ainda que sem benefício fiscal-, empréstimos bancários, financiamentos, ou apoio cultural de órgãos ou instituições públicas e/ou da iniciativa privada, na forma de permutas em espécie, como material ou serviço necessário à produção do espetáculo.
- i) declaração do proponente de que serão apresentados, no mínimo 20 (vinte) sessões a preços populares.

2.2 – Por se tratar de AUXÍLIO PARCIAL de montagem, o orçamento apresentado deverá ser superior ao valor do prêmio a ser concedido, caso contrário, o projeto será desclassificado “in limine”.

CLÁUSULA TERCEIRA

3.1 – O prazo máximo para a estreia do espetáculo será de 08 (oito) meses, após o recebimento da primeira parcela do Prêmio auferido, podendo, em até 20 (vinte) dias corridos, antes do término deste prazo e ouvido o Departamento de Artes e Ciências Humanas - DACH, ser prorrogado uma única vez, por período de no máximo 90 (noventa) dias, por motivos justificados e comprovados por escrito, mediante Termo de Aditamento, autorizado pela autoridade competente.

CLÁUSULA QUARTA

4.1 – É reservado à Comissão Julgadora, o direito de não efetuar premiação, caso entenda não haver projeto suficientemente qualificado para receber o Prêmio, mediante manifestação fundamentada, por escrito, assinada por todos os membros e ratificada pela autoridade competente.

II - DAS INSCRIÇÕES

CLÁUSULA QUINTA

5.1 – A inscrição no concurso será feita mediante requerimento assinado pelo autor do projeto, conforme modelo anexo, contendo autorização para utilização da obra pela Secretaria de Estado da Cultura, nas condições previstas neste REGULAMENTO.

5.2 – O proponente deverá ser pessoa física. Cada proponente poderá inscrever apenas um projeto.

CLÁUSULA SEXTA

6.1 - No ato da inscrição, juntamente com o requerimento e o projeto, o autor deverá apresentar:

- a) contato completo do proponente do projeto, contendo nome completo, endereço completo, telefone, fax (se houver) e e-mail (se houver), cópia autêntica do RG, CPF e comprovante de residência;
- b) currículo de cada membro do grupo, detalhado e assinado, contendo além de seus dados pessoais completos, eventualmente publicações ou críticas a seu respeito;
- c) declaração que não é ou não foi sócio comercial dos componentes da Comissão Julgadora designada para tal fim;

- d) declaração que não é cônjuge, bem como ascendente, descendente em qualquer grau, colateral até o 3º (terceiro) grau, dos componentes da Comissão Julgadora, por consangüinidade ou afinidade;
- e) declaração de que não se encontra em estado de inadimplência perante a Secretaria de Estado da Cultura;
- f) as declarações exigidas nas letras “c”, “d” e “e” deverão ser apresentadas no original com firma reconhecida do autor do projeto;
- g) comprovante de domicílio ou residência no Estado de São Paulo, há mais de 03 (três) anos (no original ou cópia autenticada);
- h) críticas e comprovantes de participação em festivais e mostras de teatro, com as indicações e prêmios recebidos, se houver;
- i) indicação, se houver, de profissional envolvido na montagem com comprovante do respectivo registro profissional (D.R.T.) e currículo acompanhado de matérias e críticas a seu respeito;
- j) no caso do projeto implicar autorização sobre direitos autorais, deverá ser apresentada a respectiva declaração por parte do(s) autor(es) envolvido(s), com firma reconhecida ou de quem o(s) detenha(m) (ex.: S.B.A.T. – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, E.C.A.D., etc.);
- k) na hipótese de adaptação da obra de outro autor, deve ser indicada a fonte e documentos que comprovem a posse dos direitos de montagem;

CLÁUSULA SÉTIMA

7.1 – Os itens do projeto mencionados na CLÁUSULA SEGUNDA, supra, deverão ser apresentados em 07 (sete) vias, de igual teor. Cada via deverá ser inserida em um envelope lacrado, a ser aberto pela Comissão Julgadora, contendo externamente apenas os seguintes dizeres:

ENVELOPE Nº 1

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

CONCURSO: PRÊMIO ESTÍMULO FLÁVIO RANGEL / 2005

PSEUDÔNIMO DO PROPONENTE:

TÍTULO DO PROJETO:

7.2 – Nos envelopes ou no conteúdo dos documentos previstos na CLÁUSULA SEGUNDA não deverá haver qualquer tipo de sugestão ou indicação do nome do proponente, sob pena de desclassificação do candidato.

7.3 – Os documentos mencionados na CLÁUSULA SEXTA deverão ser apresentados em 01 (uma) via, em envelope separado dos demais, contendo externamente apenas os seguintes dizeres:

ENVELOPE Nº 2

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

CONCURSO: PRÊMIO ESTÍMULO FLÁVIO RANGEL / 2005

PSEUDÔNIMO DO PROPONENTE

NOME DO PROPONENTE:

NOME DO PROJETO:

7.4 – Os envelopes de número 1 (item 7.1) serão encaminhados à Comissão Julgadora e os envelopes de número 2 (item 7.3) serão encaminhados ao Departamento de Artes e Ciências Humanas para posterior análise, em face do resultado de seleção efetuada pela Comissão Julgadora.

CLÁUSULA OITAVA

8.1 – O requerimento, o projeto e os documentos referidos nas cláusulas anteriores serão protocolados na Seção de Protocolo da Secretaria de Estado da Cultura, na Rua Mauá, 51 – 3º andar ou nas Delegacias Regionais de Cultura do Estado (nos endereços acima mencionados) de segunda a sexta-feira, das 9:00 às 12:00 e das 14:00 às 17:00 horas, impreterivelmente.

III - DA COMISSÃO JULGADORA, DA CLASSIFICAÇÃO DOS PROJETOS E DA HABILITAÇÃO DO PROPONENTE

CLÁUSULA NONA

9.1 - A Comissão Julgadora, composta por 07 (sete) membros, será definida por ato do Secretário da Cultura, publicado no Diário Oficial do Estado.

9.2 – A Comissão Julgadora, de posse dos envelopes de número 1(um) mencionados na CLÁUSULA SÉTIMA, no prazo de até 20 (vinte) dias corridos, podendo ser prorrogado uma única vez por mais 10 (dez) dias, a contar do encerramento das inscrições, apreciará e classificará os projetos, por ordem decrescente de qualidade dos 10 (dez) primeiros.

9.3 – Entendendo haver mais projetos suficientemente qualificados, a Comissão Julgadora, deverá selecionar até mais 03 (três) projetos para a concessão do Prêmio, por ordem decrescente de qualidade, que figurarão como suplentes, na impossibilidade de algum projeto selecionado não poder receber o Prêmio.

9.4 - É facultada a Comissão Julgadora, em qualquer fase deste concurso, promover diligências destinadas a esclarecer dúvidas, vedada a inclusão posterior de documento ou informação que deveria constar originalmente do projeto inicial.

9.5 - A Comissão Julgadora, por ocasião do encerramento dos trabalhos, redigirá ata circunstanciada, fundamentando os resultados do Concurso, com base nos critérios de julgamento preestabelecidos.

9.6 - Além da ata, cada jurado deverá preparar um parecer sobre cada projeto analisado, referente a este concurso, com base nos critérios de julgamento por ela preestabelecidos.

9.7 - Os projetos premiados serão publicados no site da Secretaria de Estado da Cultura, ao lado da justificativa elaborada pela Comissão Julgadora.

9.8 - O resultado da seleção, com indicação do título da obra e nome do proponente, será divulgado no Diário Oficial do Estado - DOE e no site da Secretaria de Estado da Cultura - www.cultura.sp.gov.br, facultada a interposição de recurso no prazo de 05 (cinco) dias úteis, a contar da publicação do ato no Diário Oficial do Estado - DOE.

IV - DA DOCUMENTAÇÃO

CLÁUSULA DÉCIMA

10.1 - Não havendo interposição de recursos, ou após o julgamento de eventuais recursos interpostos, o Departamento de Artes e Ciências Humanas - DACH verificará o envelope nº '2', que trata da habilitação do proponente, conforme documentos elencados na cláusula SEXTA:

10.2 - O grupo de teatro, legalmente constituído ou não, que vier a ser indicado pelo proponente premiado, responde solidariamente a este, pela sua execução, devendo no prazo de 20 (vinte) dias corridos, após a notificação dos vencedores, apresentar os documentos que seguem:

I - PARA OS GRUPOS NÃO CONSTITUÍDOS LEGALMENTE, SERÃO EXIGIDOS OS DOCUMENTOS DO REPRESENTANTE DO GRUPO (Pessoa Física):

- a) cópia autenticada da cédula de identidade (RG) e do CPF;
- b) comprovante de domicílio no Estado de São Paulo há mais de 03 (três) anos;

- c) documento hábil que comprove o vínculo do representante com o grupo de teatro profissional que realizará a montagem;
- d) declaração do representante do Grupo que não é ou não foi sócio comercial dos componentes da Comissão Julgadora;
- e) declaração do representante do Grupo que não é cônjuge, bem como ascendente, descendente em qualquer grau, colateral até 3º (terceiro) grau, de componentes da Comissão Julgadora, por consangüinidade ou afinidade;
- f) declaração do representante legal do Grupo de que não se encontra em estado de inadimplência perante a Secretaria de Estado da Cultura;
- g) certidões negativas do representante do grupo dos distribuidores Cíveis da Justiça Estadual e Federal de seu domicílio, quando positiva, com certidão de objeto e pé do processo;
- h) certidões negativas de todos os Cartórios de Protestos de Letras e Títulos do domicílio do representante do grupo;
- i) as certidões deverão ser apresentadas no original ou por cópias autenticadas em cartório competente;
- j) número da conta corrente na Nossa Caixa, para depósito da importância mencionada na CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA;
- k) termo de Compromisso pelo qual o representante se obriga a realizar o espetáculo, em conformidade com o projeto apresentado;
- l) os documentos mencionados nas alíneas “d” até “f” deverão ser apresentados no original ou por cópias autenticadas em cartório competente, sob pena de perda do direito à percepção do prêmio

II – PARA OS GRUPOS CONSTITUÍDOS LEGALMENTE, SERÃO EXIGIDOS OS SEGUINTE DOCUMENTOS (Pessoa Jurídica):

- a) certidões negativas de débitos perante o INSS e de regularidade do F.G.T.S, em plena validade;
- b) cópia autêntica do estatuto social do grupo de teatro amador, com as devidas alterações;
- c) cópia autêntica da ata de eleição da Diretoria em exercício e do respectivo registro;
- d) cópia autêntica do cartão do CNPJ;
- e) declaração do representante legal do Grupo que não é ou não foi sócio comercial dos componentes da Comissão Julgadora;
- f) declaração do representante legal do Grupo que não é cônjuge, nem ascendente, descendente em qualquer grau, colateral até 3º (terceiro) grau, dos componentes da Comissão Julgadora, por consangüinidade ou afinidade;
- g) declaração do representante legal de que o Grupo não se encontra em estado de inadimplência perante a Secretaria de Estado da Cultura;

- h) prova de representação (pessoa devidamente autorizada a assinar pelo grupo de teatro profissional);
- i) cópia autenticada da cédula de identidade (RG) e do CPF, do representante legal do grupo de teatro profissional;
- j) declaração de que não há impedimento para contratar com a administração pública; (conforme modelo)
- k) declaração de que não tem pendências junto ao Ministério do Trabalho; (conforme modelo)
- l) cópia autenticada do Cartão de Inscrição no CCM (Cadastro de Contribuinte Mobiliário);
- m) certidões negativas do domicílio do grupo dos distribuidores Cíveis da Justiça Estadual e Federal, quando positiva, com certidão de objeto e pé do processo;
- n) certidões negativas de débito da receita Federal e da procuradoria Geral da Fazenda Nacional (dívida ativa)
- o) certidão negativa de débito da Prefeitura Municipal do domicílio do grupo;
- p) certidões negativas de todos os Cartórios de Protestos de Letras e Títulos do domicílio do grupo;
- q) as certidões deverão ser apresentadas no original ou em cópias autenticadas em cartório competente;
- r) número da conta corrente na Nossa Caixa para depósito da importância mencionada na CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA;
- s) os documentos mencionados nas alíneas “e” até “h” deverão ser apresentados no original ou por cópias autenticadas no cartório competente, sob pena de perda do direito à percepção do prêmio.

10.3 – A documentação deverá ser entregue no Departamento de Artes e Ciências Humanas – DACH- Setor de Prêmio Estímulo, na Secretaria de Estado da Cultura, na Rua Mauá, 51 – 2º andar, de segunda a sexta feira das 10:00 às 13:00 e das 14:00 às 17:00 horas em até 20 (vinte) dias da notificação da premiação.

10.4 – A apresentação extemporânea dos documentos acima mencionados, ou em desconformidade com o estabelecido nos itens anteriores deste REGULAMENTO, acarretará a perda do direito à percepção do prêmio.

10.5 – Na hipótese da ocorrência do que foi estipulado no item supra (cláusula 10.4), serão convocados os classificados remanescentes, em ordem seqüencial decrescente, para assinar o instrumento de contrato em igual prazo.

V - DA PREMIAÇÃO E DOS CONTRATOS

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA

11.1 – Não poderão ser premiados, ainda que inscritos e selecionados, os candidatos que não preenchem as condições estabelecidas neste REGULAMENTO;

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA

12.1 – A Secretaria de Estado da Cultura elaborará a lista dos vencedores deste concurso, para a realização do objeto deste edital, no prazo de 10 (dez) dias corridos, a partir da data final para a entrega dos documentos elencados no capítulo anterior;

12.2 – A decisão da Comissão Julgadora, referente à seleção e classificação dos premiados, justificada por escrito, será publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo – DOE e no site da Secretaria de Estado da Cultura (www.cultura.sp.gov.br), abrindo-se o prazo de 05 (cinco) dias úteis para interposição de eventuais recursos.

12.3 – O resultado final, com a relação dos projetos premiados e relação dos grupos indicados, será homologado pelo Senhor Secretário de Estado da Cultura e publicado no Diário Oficial do Estado – DOE e site da Secretaria do Estado da Cultura (www.cultura.sp.gov.br), seguido da convocação dos premiados para assinatura de contrato, no prazo de 05 (cinco) dias úteis a contar da publicação.

12.4 – Quando o(s) convocado(s) não assinar(em) o contrato no prazo estipulado, a Administração convocará o(s) primeiro(s) suplente(s), pela ordem sucessiva, para que, após o prazo disposto na CLÁUSULA DÉCIMA, seja(m) convocado(s) para a assinatura do contrato em igual prazo.

CLÁUSULA DÉCIMA TERCEIRA

13.1 – Do contrato constarão, necessariamente, além das cláusulas legais, advertência de que a Secretaria de Estado da Cultura se responsabilizará única e exclusivamente pelo pagamento do prêmio outorgado;

- a) obrigatoriedade de comprovação documental, atestando a realização da montagem (convite, cartaz, programa, fotografias, matérias de jornal, declarações de cessão de espaço para apresentação, etc.);
- b) obrigatoriedade da gravação em vídeo do espetáculo para atestar que a montagem foi realizada em conformidade com o projeto premiado;
- c) penalidades, cláusula penal, multa moratória e demais cominações legais, além dos procedimentos judiciais pelo descumprimento parcial ou total do contrato, por qualquer das partes;
- d) obrigatoriedade de menção, nos letreiros de apresentação e divulgação do programa, as expressões:

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

“PRÊMIO ESTÍMULO FLÁVIO RANGEL /2005”, bem como o brasão do Governo do Estado de São Paulo;

- e) obrigatoriedade de atribuição de crédito de autoria das obras premiadas, bem como dos demais titulares de direitos de autor e/ou imagem envolvidos.

CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA

14.1 - O prêmio será pago em 02 (duas) parcelas:

- a) 80% (oitenta por cento), a serem pagos no prazo de 30 (trinta) dias corridos, a contar da data da assinatura do contrato;
- b) 20% (vinte por cento), a serem pagos no prazo de 30 (trinta) dias corridos, a contar da data da emissão do atestado pela Comissão Julgadora, comprovando a estreia do espetáculo.

14.2 - Em caso de atraso no pagamento, a parcela devida será acrescida de correção monetária, calculada nos termos do artigo 74, da Lei Estadual nº 6.544/89 e do Decreto Estadual nº 32.117/90.

14.3 - O pagamento será efetuado pelo Serviço de Finanças do Departamento de Artes e Ciências Humanas - DACH, mediante depósito em nome do(a)s CONTRATADO(A)S, na Agência da Nossa Caixa, por ele indicada para tal fim.

14.4 - O atestado a que se refere o item 14.1 “b” desta cláusula, só poderá ser emitido mediante a aprovação da Comissão Julgadora de que a montagem do espetáculo foi feita em conformidade com o projeto premiado, no prazo de 10 (dez) dias corridos da data de estreia.

DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

CLÁUSULA DÉCIMA QUINTA

15.1 – A responsabilidade da utilização de todo e qualquer bem (obras, interpretações de imagem utilizados na execução do projeto) de titularidade de terceiros, protegido pela legislação atinente a direitos autorais e conexos (Lei Federal nº 9.610, de 19-02-1998), cabe inteira e exclusivamente ao premiado, para os fins objetivados neste Prêmio Estímulo.

CLÁUSULA DÉCIMA SEXTA

16.1 – A gravação do espetáculo, em vídeo, é de responsabilidade exclusiva do(a)s CONTRATADO(A)S, devendo integrar o patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura, destinada ao Museu da Imagem e do Som – MIS, franqueado o empréstimo e exibição externa, desde que não haja intuito comercial.

16.1.1 – A tiragem de eventuais cópias excedentes é de responsabilidade do CONTRATANTE.

16.1.2 – Serão preservados os direitos de autoria ou de imagem dos integrantes do projeto.

16.2 – Em nome da liberdade de criação, ouvida a Comissão Julgadora, e com anuência expressa e por escrito do CONTRATANTE, poderá o(a)s CONTRATADO(A)S, promover modificações no projeto, desde que não impliquem em alterações fundamentais à estrutura do projeto e não causem prejuízo a Administração.

16.3 – Os projetos não selecionados ficarão à disposição dos interessados no Conselho Estadual de Cultura, por 30 (trinta) dias corridos, após a divulgação do resultado do CONCURSO no Diário Oficial do Estado – DOE, depois do que serão destruídos.

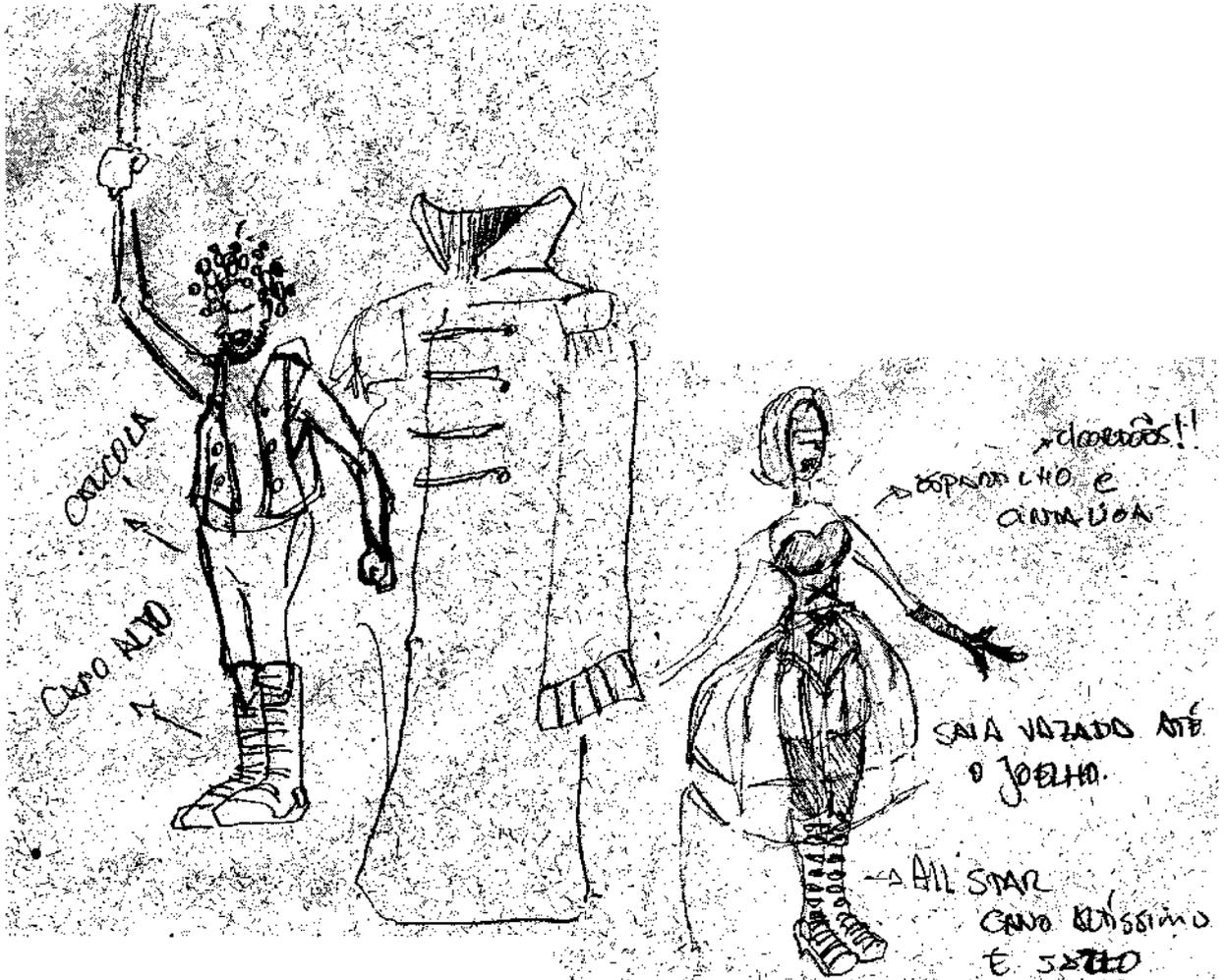
16.4 – Demais esclarecimentos referentes ao Concurso, serão prestados pessoalmente, no Departamento de Artes e Ciências Humanas – DACH – Setor de Prêmio Estímulo, na Rua Mauá, 51 – 2º andar, em dias úteis, no horário de 10:00 às 13:00 e das 14:00 às 17:00 horas.

16.5 – Os casos omissos, relativos ao presente Regulamento serão resolvidos pelo Departamento de Artes e Ciências Humanas – DACH, ouvida a Comissão Julgadora.

16.6 – Compõem o presente Regulamento:

- a) Anexo I – modelo de requerimento;
- b) Anexo II – Modelo de declarações;

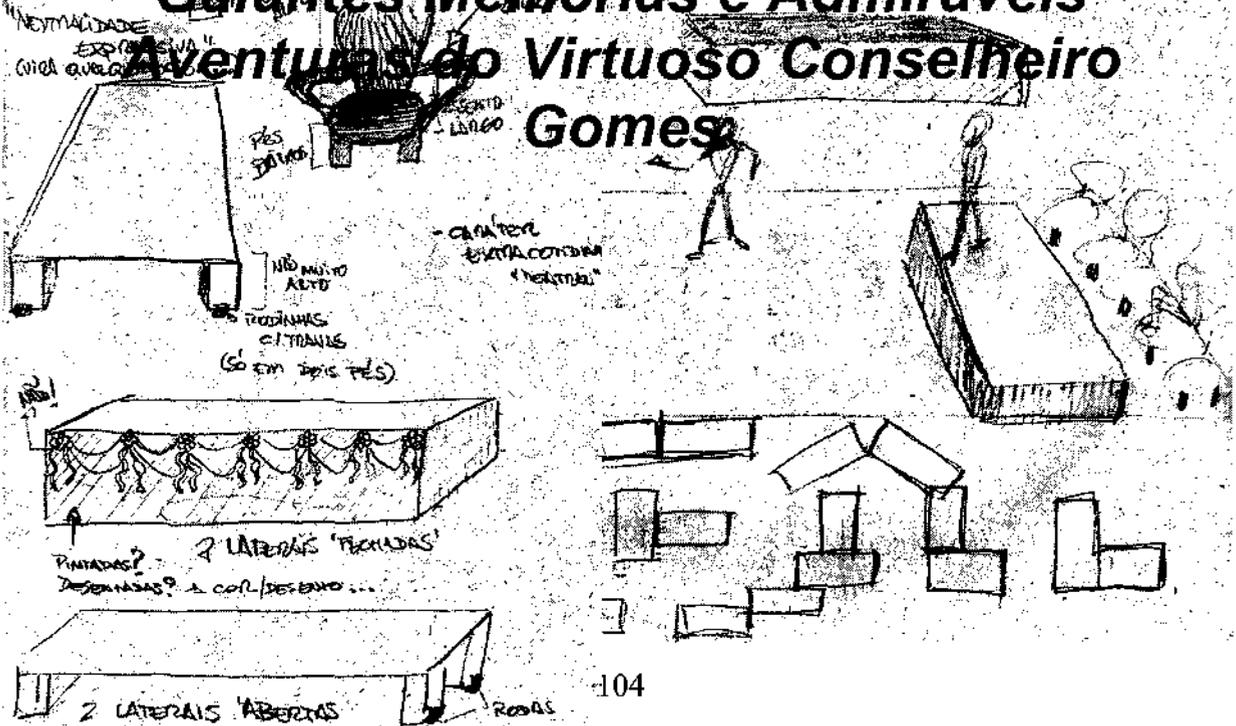
- c) Anexo III – modelo de declaração de que não há impedimento para contratar com a administração pública;
- d) Anexo IV - modelo de declaração de que não tem pendências junto ao Ministério do Trabalho;
- e) Anexo V – minuta de contrato;
- f) Anexo VI – cópia da resolução SC 09/91;
- g) Anexo VII– publicação no Diário Oficial do Estado – DOE, da designação dos Membros da Comissão Julgadora.



O CHALAÇA

O CHALAÇA é um
 PESAS A POSSIBILIDADE
 NEUTRALIDADE
 EXPRESIVA
 CORTE QUALQUER

Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes



TEXTO TEATRAL

Este projeto criará sua dramaturgia a partir da livre adaptação do romance “Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça”, de José Roberto Torero. Deste modo, o texto teatral será parte da construção do espetáculo.

Os direitos autorais da obra foram liberados pelo autor para adaptação teatral Cia. Les Commediens Tropicales.

OBJETIVO E PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

O objetivo deste projeto é a realizar a montagem do espetáculo “O Chalaça”, livre adaptação da obra homônima de José Roberto Torero e apresentação em 11 (onze) cidades do estado de São Paulo.

Arelado à montagem do espetáculo serão realizadas oficinas, ciclos de vídeos e debates abertos ao público. Nessas atividades serão abordados assuntos ligados à temática da peça e seu processo de criação, de maneira a suscitar a discussão e levantar elementos que possam contribuir na confecção da obra teatral.

Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, “O Chalaça”, é um romance que contém as supostas memórias do conselheiro Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, fiel secretário particular de D. Pedro I, personagem que viveu os mais importantes fatos do nascente Império brasileiro. Torero recria brilhantemente - e com humor implacável - a vida deste que teria sido um dos mais importantes auxiliares de Pedro I, não só na política, como em seu dia-a-dia. O romance é quase um folhetim humorístico, mas que ao mesmo tempo, evidencia a capacidade do autor refletir, no relato de acontecimentos do passado, o presente caótico da realidade brasileira e latino-americana.

O Chalaça pretende-se um espetáculo brasileiro em toda a sua essência e procurará avançar com as discussões levantadas pelo autor sobre a pré-formação burguesa e a política “democrática” do Brasil.

O espetáculo será encenado por Marcio Aurelio, renomado diretor paulistano e contará com elenco de 7 atores (2 atrizes e 5 Atores), um músico e uma artista plástica que assumirá a Cenografia e Figurinos, todos da Cia. Les Commediens Tropicales e com formação universitária em Artes, propondo renovar a forma para contar histórias, eliminando tudo o que é superfluo no teatro e se concentrando no trabalho do ator e suas inúmeras possibilidades de surpreender o

público. Sendo o ponto de partida um romance, e este ser narrado de forma episódica, misturando presente e passado, de maneira aleatória, a linguagem burlesca mostra-se, em princípio, o caminho indicado para composição da obra dramática.

“*Castigat ridendo mores*”¹. Uma burleta, que trabalhe com a idéia do duplo em todas as possibilidades. Passado e presente, ator e personagem, drama e épico, história e ficção são as dicotomias presentes na obra, que também terá seu duplo no palco. Devido ao humor e a urgência objetiva da obra, a adaptação permeará caminhos estéticos propostos pelas histórias em quadrinhos. Quadros acontecimentos e personagens-traço serão um dos motes desta estética.

Como primeiro passo, será estudada a obra para a identificação das ações descritas no texto e sua realização prática na cena. A ação é a matéria prima da cena e é por meio das ações contidas no texto literário que se vislumbrará a possibilidade de sua transformação em uma “dramaturgia cênica”. A realização e identificação das ações servirão de trilha para o encontro de uma trajetória narrativa. Esta narrativa aos poucos tomará forma de diálogos, movimentações e conjuntos de ações e relações entre personagens, enfim, a construção da adaptação dramatúrgica do romance.

Uma vez estabelecidas as premissas de linguagem e de método, iniciará uma segunda etapa: a composição das cenas. A preocupação com a cena e seu movimento no espaço-tempo ganhará foco, e as ações passarão a se inserir em uma moldura cênica. Esta permitirá trabalhar com todos os atores o tempo todo, sem jogos de ilusão, de forma a convidar o espectador a compartilhar da história e dela ter seu próprio ponto de vista. O intuito é fazer um pacto com o espectador, desmistificando as convenções e introduzindo-o no jogo, interagindo física e mentalmente.

A encenação se pautará no sentido de permitir que o espaço criativo do ator se manifeste, uma vez que será uma adaptação em conjunto, e focará modos de estimular a construção cênica de maneira crítica e dialética. Da mesma forma, dialogar com Cenógrafo e Figurinista, orientado uma construção de objetos que atendam a necessidade da cena e que possa, a qualquer momento, ser manipulado pelo ator, permitindo a construção de novos espaços.

Será um espetáculo que questionará valores políticos, sociais, morais, religiosos, antropológicos, etc, e que trabalhará com a idéia da formação de caráter. O público e o privado serão expostos de maneira ácida e crítica. Haverá uma alta voltagem erótica que será substituída em seguida por um desencantamento, numa percepção de que não restará para quem torcer na arena

¹ Rindo, castiga os costumes. Horário.

da história nacional. A disposição dialética dos temas – um roçar de realidade e ficção – ecoará, na formação burguesa e política do Brasil.

Por fim, caberá a encenação tornar o conjunto harmônico, mesmo que o intuito comunicativo seja a desarmonia. Estimular o ator em seu trabalho narrativo e a partir dele gerar as sensações pretendidas pela obra. Construir um espetáculo coeso, que não aponte saídas e muito menos se intitule arauto da verdade absoluta, mas que se insira dentro da realidade política-social brasileira e dela suscite a reflexão.

FICHA TÉCNICA

Encenação

Marcio Aurelio

Autor

José Roberto Torero

Adaptação

Cia. Les Commediens Tropicales

Atores

Carlos Canhameiro

Daniel Gonzalez

Fábio Basile

Gustavo Xella

João Martins

Michele Navarro

Paula Mirhan

Cenógrafo e Figurinista

Daniela Elias

Músico / Sonoplasta

Allen Ferraudó

Iluminação

Marcio Aurelio

Produção

Carlos Canhameiro

CONCEPÇÃO CENOGRÁFICA, FIGURINOS E ADEREÇOS

Os cenários, figurinos e adereços deste projeto foram elaborados em função do modo narrativo do romance e do superobjetivo deste projeto. Como a história se passa em duas unidades de tempo: o passado e o presente do narrador, conseqüentemente, se estabelecem duas unidades principais de espaço: Brasil (passado) e Portugal (presente narrativo). Dando margem ao duplo, que passa a ser explorado também nos termos da cenografia e figurinos.

Outro ponto de apoio para a produção da cenografia é o minimalismo dos objetos de cena para dar destaque a dois aspectos primordiais deste projeto: o ator e o texto. A idéia deste projeto é ir além na exploração de cenários com a introdução de elementos que não configurem um espaço delimitado e sim, explorem a maleabilidade de significados que possam ser atribuídos a ele. Exclui-se a preocupação de se construir um cenário realista, permitindo um envolvimento maior da imaginação do espectador no jogo cênico criado pelos atores.

O objeto cênico será significativo por si só, em primeiro momento pela sua própria forma, num segundo momento, pela utilização que dele fizer o ator e num terceiro momento pela junção dos dois primeiros num outro contexto. A idéia é modificar, quando necessário, o significado do cenário e do figurino de forma a colaborar com o desenvolver da cena, ao mesmo tempo, instigar o espectador e repensar e a preencher os espaços sugeridos pelo jogo cênico.

No figurino, prevalecerá a idéia de desnudamento camuflado. Uma personagem estará elegantemente vestida podendo revelar ao mesmo tempo, suas roupas íntimas e sua nudez. A nudez não terá caráter pornográfico, porque não partirá da simples exposições de corpos em contato, mas sim de revelação da "sacanagem" política e social em que mesmo os "rei estando nu", ele e seus súditos continuam agindo como se estivessem vestidos.

As modificações que ocorrerão na concepção das roupas íntimas visarão também estabelecer o jogo de duplicidade entre passado e presente e de colônia

e império, usando roupas íntimas da época, como calçolas e espartilhos, em contraposição do uso de tênis do tipo "All Star" de cano e salto alto e meias de jogador de futebol.

Cenário e figurino estarão em conflito temporal entre presente, passado e futuro. Ao mesmo tempo, revelarão suas formas, seus contornos, de modo a exacerbar a falta de conteúdo das situações e das ações das personagens, ou de conteúdo duvidoso.

O cenário será composto de duas mesas, sete cadeiras e um trono, que ficarão em cena o tempo todo. Assim, com a mudança de posição destes elementos, o signo criado pelo cenário se modificará, possibilitando a transição rápida de espaços, exigida pela estrutura narrativa do texto. Os adereços só serão introduzidos na cena quando sua necessidade for revelada no processo de criação.

Os figurinos das personagens masculinas serão uma variação dos seguintes elementos:

- ✓ Tênis All Star (cano longo e baixo)
- ✓ Meia de futebol
- ✓ Ceroula e cueca samba-canção.
- ✓ Capote e Casaca

As variações ocorrerão de acordo com as personagens.

Os figurinos das personagens femininas serão:

- ✓ Tênis All Star (cano logo e salto fino)
- ✓ Meia-calça e cinta-liga
- ✓ Calçola
- ✓ Armação de saia (Hoop)
- ✓ Espartilho

As variações ocorrerão de acordo com as personagens.

CROQUI CENÁRIO

O material para confecção do cenário e dos figurinos (tecido e aviamentos) dependerá do conjunto entre ator, luz e cenário. Os croquis anexos são frutos de pesquisa, desenhos feitos a mão e fotos trabalhadas em computador. Tem caráter ilustrativo e poderão sofrer modificações conforme o desenvolver do projeto. Em alguns casos, existem vários desenhos da mesma opção cenográfica, por essa ainda encontrar-se em fase de estudo.

Modelos de Mesa:

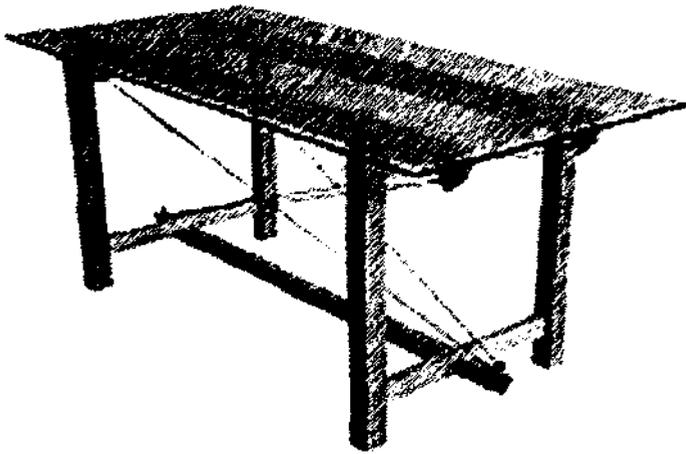


Figura 5 - Mesa Reunião (Mod. 01)

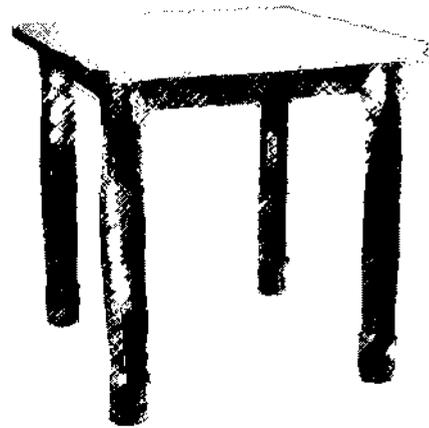


Figura 3 - Mesa Jogos (Mod. 01)

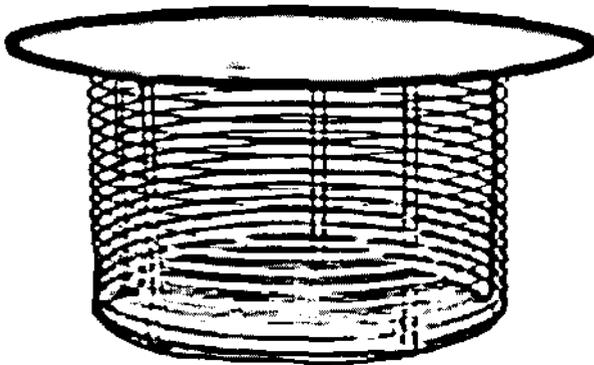


Figura 4 - Mesa Jogos (Mod. 02)

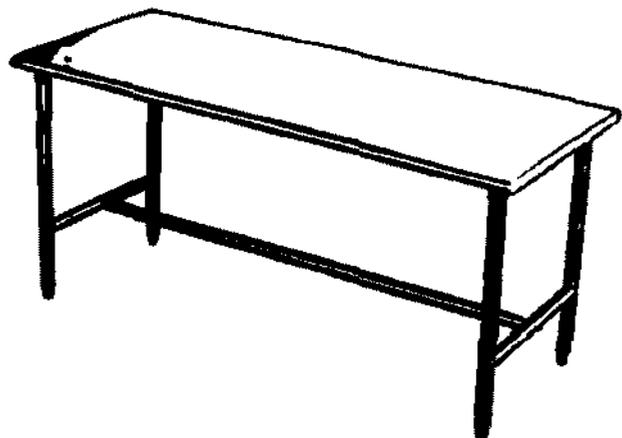


Figura 2 - Mesa Reunião (Mod. 02)

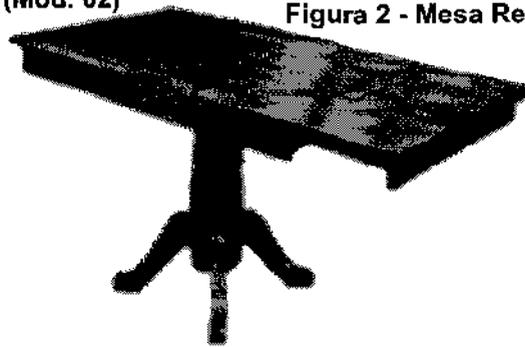


Figura 1 - Mesa Reunião (Mod. 04)

Modelos de cadeira:

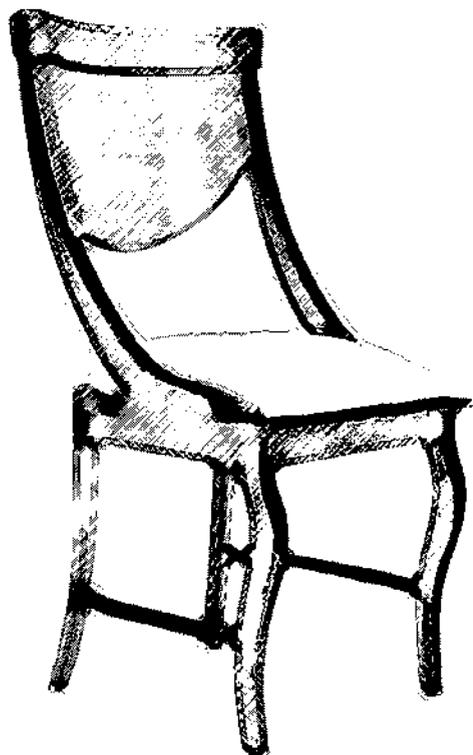


Figura 9 - Cadeira Correligionários (Mod. 01)

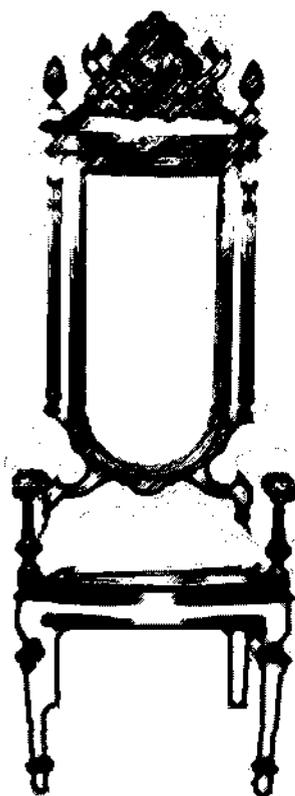


Figura 7 - Trono D. Pedro I (Mod. 01)

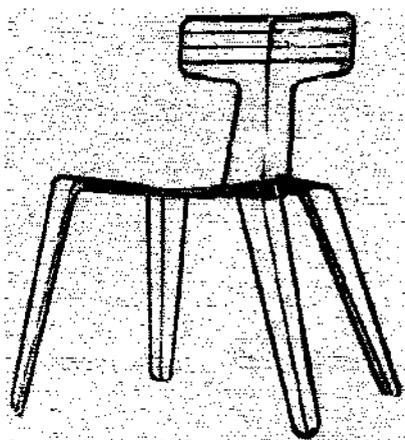


Figura 8 - Cadeira Correligionários (Mod 02)

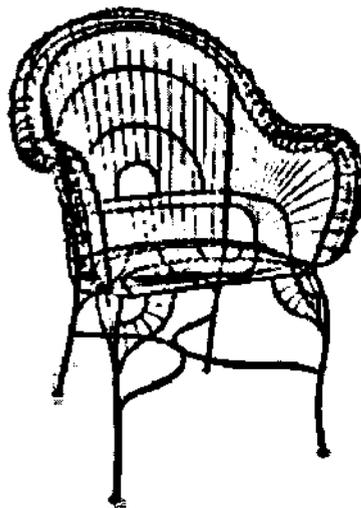


Figura 6 - Trono D. Pedro I (Mod. 02)

CROQUI FIGURINOS

Figurino masculino:

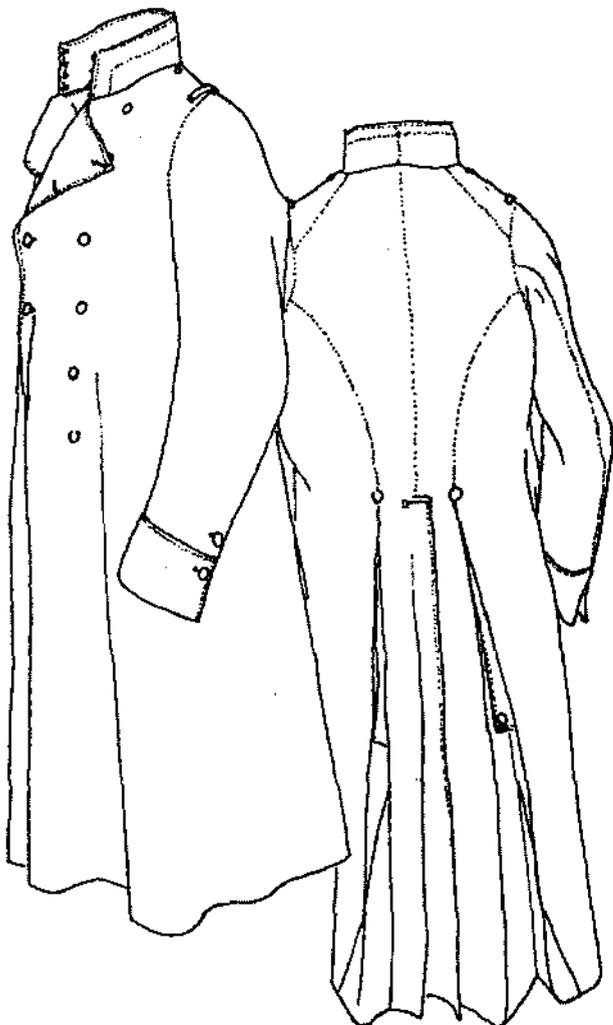


Figura 11 - Capote

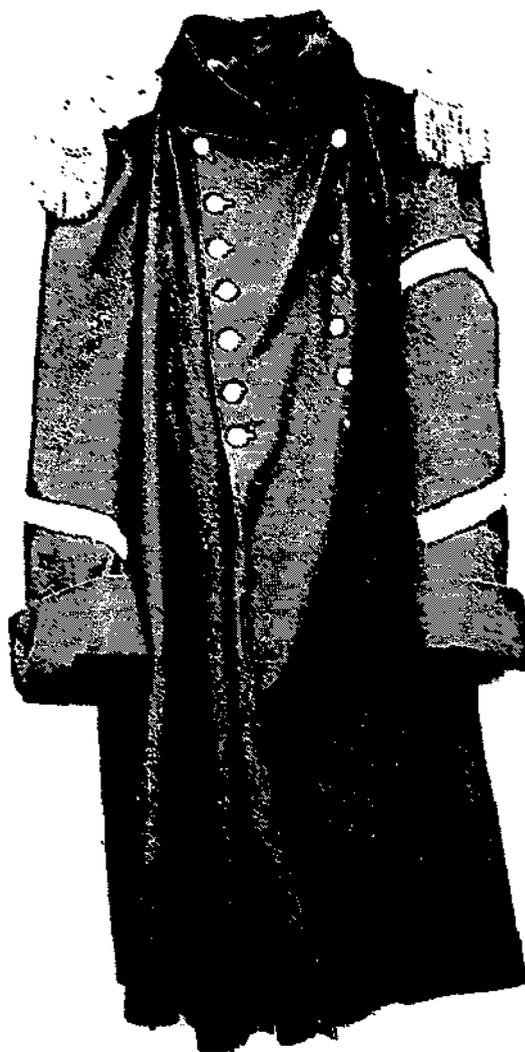


Figura 10 - Capote D. Pedro



Figura 12 - Ceroula Costa

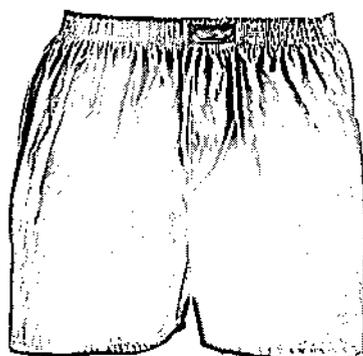


Figura 14 - Samba
Canção

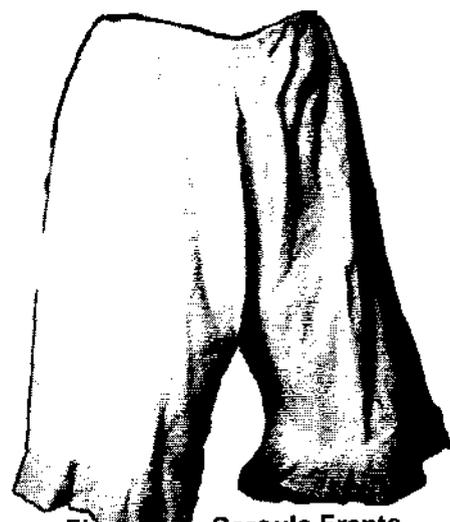


Figura 13 - Ceroula Frente

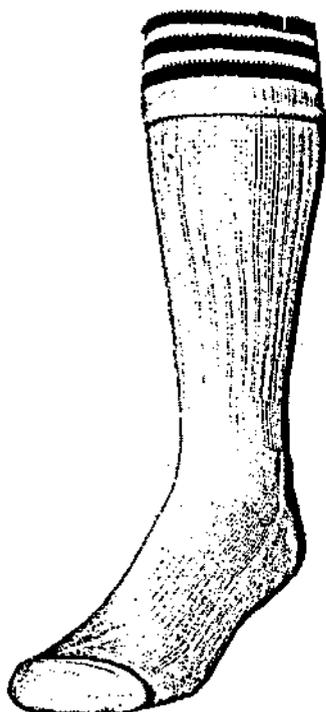


Figura 15 - Meia Futebol



Figura 16 - Tênis All Star (BOTA)



Figura 18 - Tênis All Star (CANO ALTO)

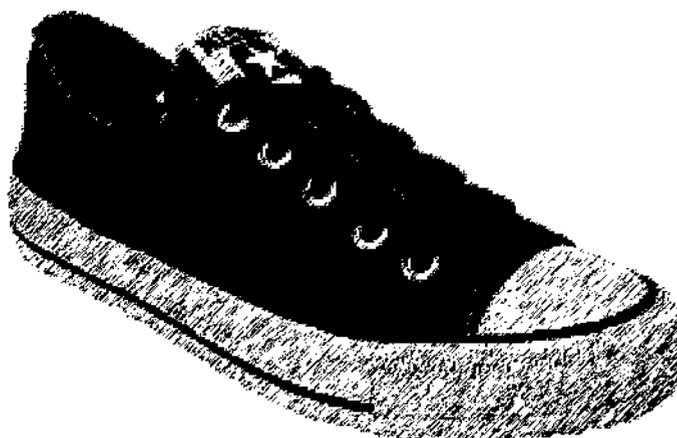


Figura 17 - Tênis All Star (BAIXO)

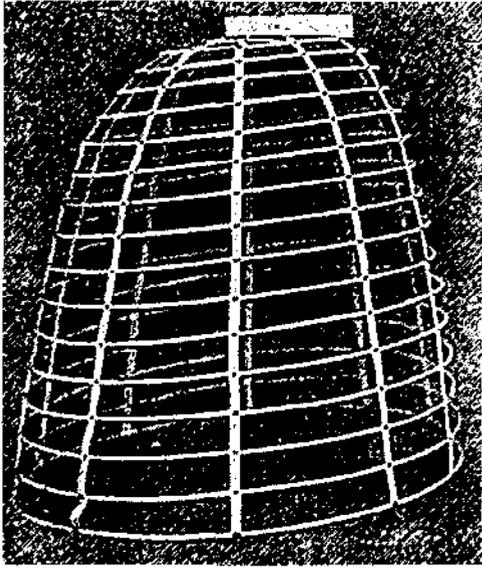


Figura 27 - Armação (HOOP)
Imperatriz



Figura 28 - Calcinha com Cinta-Liga

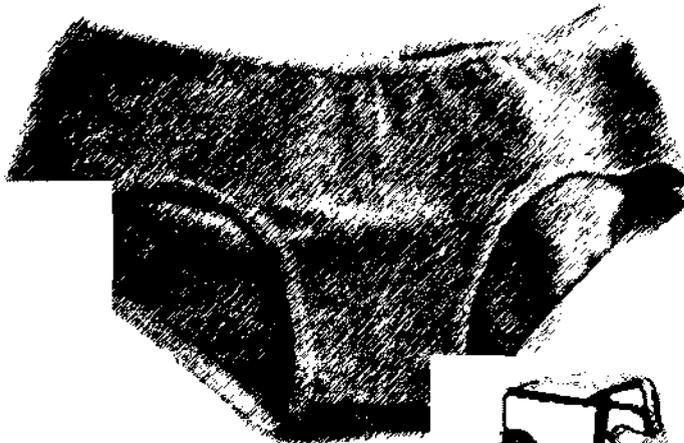


Figura 26 - Calçola

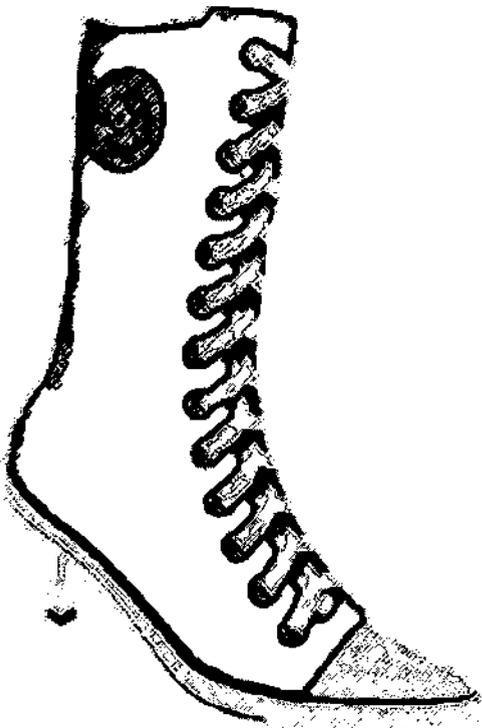


Figura 25 - Tênis All Star (SALTO FINO)

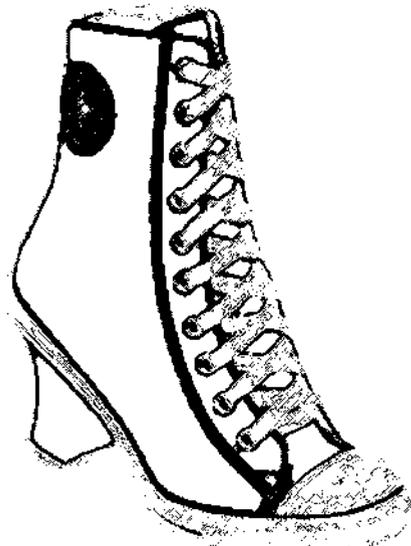


Figura 24 - Tênis All Star (BOTA)

CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO

A iluminação tem seu papel de destaque para o surgimento do teatro moderno. Com a utilização da luz elétrica nos teatros no fim do século XIX, o século XX emerge a figura do encenador, que utilizou até a exaustão os efeitos que esta novidade poderia oferecer. Desde então, a criação de uma luz cênica possui uma responsabilidade, não de apenas livrar a cena do escuro para que o público possa enxergá-la, mas sim, de se revelar conjuntamente à concepção de todo o espetáculo.

O projeto de iluminação para o espetáculo “O Chalaça” se desenvolverá conjuntamente com a montagem da peça, através dos estudos e pesquisas das cenas os elementos da iluminação estarão sempre flexíveis, buscando favorecer os elementos épicos da cena. A Iluminação deste projeto terá a função de contribuir para o desenvolver do espetáculo: a luz narrará a história junto com a cena e os atores e conduzirá o público a transformar-se em um observador mais atento para alguns elementos e signos da peça.

Estes conceitos e signos revelados pela iluminação serão conduzidos pela mudança de espaço e tempo dentro do espetáculo. A pesquisa da iluminação será inteiramente baseada nessa concepção, de como dar forma a essas passagens no tempo (presente e passado), no espaço (Brasil e Portugal) e na crítica (colônia e império), novamente ressaltando a proposta do duplo.

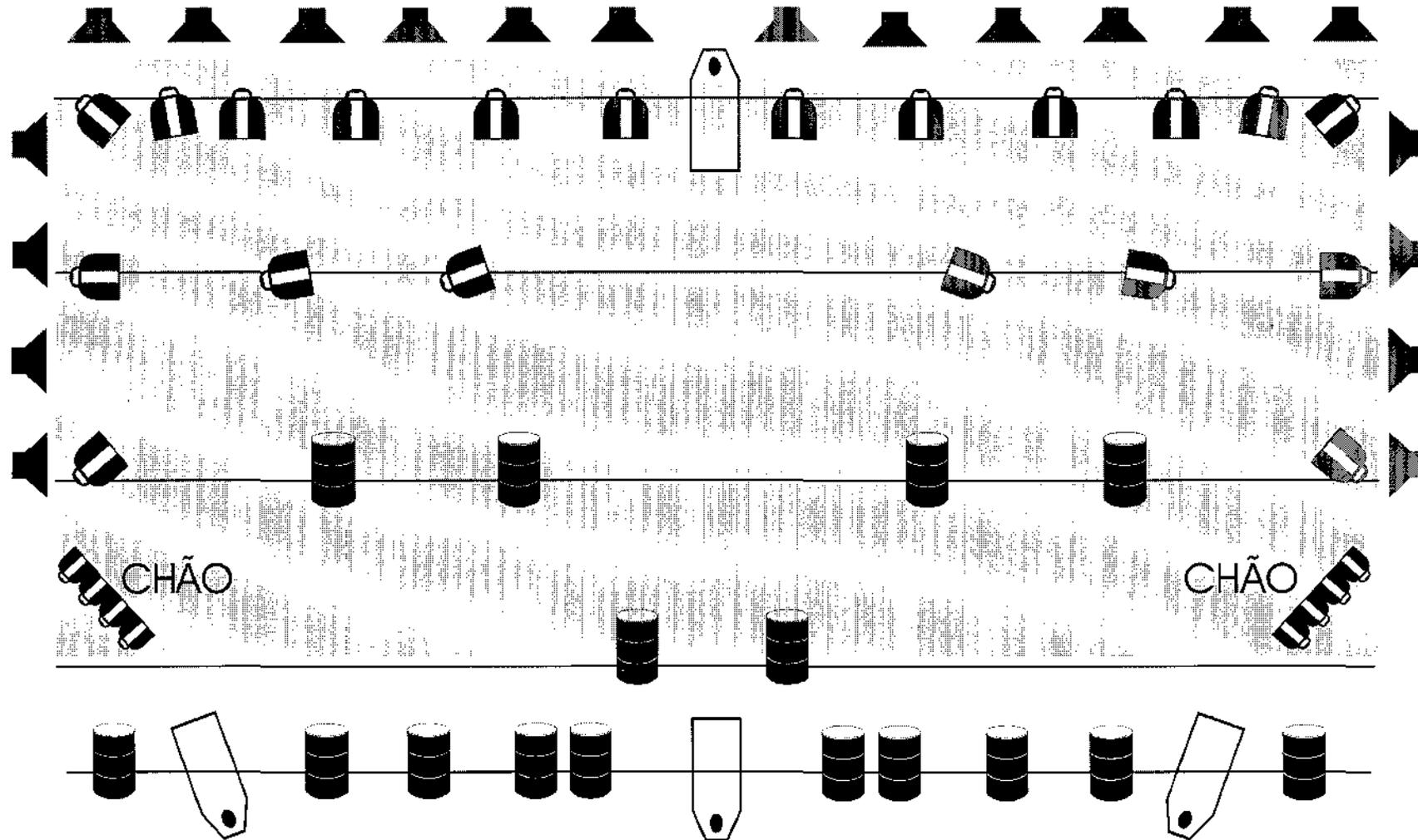
Essas transformações de Espaço x Tempo implicarão em efeitos de luz. E a proposta para a pesquisa da iluminação, será prescindir de toda a parafernália tecnológica e debruçar sobre a simplicidade que a luz pode ter ao gerar um efeito para a expectativa do andamento da narração, e estimular o público para as reflexões dos argumentos contidos na peça.

O desenvolvimento do projeto possibilitará ao grupo e ao iluminador, a escolha e determinação da paleta de gelatinas e também a definição dos refletores adequados para cada cena e efeito. Com a experiência de espetáculos anteriores e principalmente a concepção da iluminação do último espetáculo da companhia – Galvez, Imperador do Acre (adaptação do romance homônimo de Marcio Souza) – desenvolvemos um croqui técnico que servirá como matéria de estudo e aprimoramento.

Essa pesquisa será realizada de acordo com um cronograma específico presente neste projeto, e desenvolvida por todos os integrantes da Cia Les Commediens Tropicales, supervisionada e dirigida pelo encenador e iluminador Marcio Aurelio.

O croqui abaixo é uma possibilidade do desenho da luz e suas cores no espaço cênico. Saliendo mais uma vez o caráter mutável desta proposta para melhor se adequar às necessidades do espetáculo.

CROQUI DE ILUMINAÇÃO



 PC Telem 1000W Ambar 20

 PC Telem 1000W Verde 89

 PC Telem 1000W Azul 119

 PC Telem 1000W

 FRESNEL 1000W

 ELIPSOIDAL Telem 1000W

 SET LIGHT Verde 89

 SET LIGHT Azul 119

 SET LIGHT Ambar 20

ESTRATÉGIA DE AÇÃO – PLANO DE TEMPORADA

✓ PRÉ-PRODUÇÃO

Dezembro/2005

1 – Contratação dos profissionais pretendidos que serão envolvidos com a montagem:

- Preparador Vocal – Vânia Pajares
- Preparador Corporal – Gracia Navarro
- Cenotécnico
- Costureira

2 – Contratação de sala de ensaio. Local pretendido: Estúdio Nova Dança em São Paulo/SP

✓ PRODUÇÃO

Janeiro/2006 a Abril/2006

1 – Montagem do espetáculo durante quatro meses com carga horária de 36 (trinta e seis) horas semanais (4 meses). Neste processo serão realizados:

- Três encontros semanais de 8 (horas) cada, com atores, diretor, sonoplasta, figurinista, cenógrafo e iluminador afim de levantar o material cênico.
- Dois encontros semanais de 3 (horas) cada, com atores e preparador vocal.
- Dois encontros semanais de 3 (horas) cada, com atores e preparador corporal.
- Processo de adaptação da obra literária.

2 – Confeccção de cenário, figurinos, sonoplastia, trilha sonora e desenho de luz. (4 meses)

3 – Criação e execução do material gráfico. Essa fase consiste na elaboração e confeccção de todo o material gráfico e promocional do espetáculo, incluindo programas, cartazes, flyers, banners e mídia cards. (2 meses)

4 – Fotografia e vídeo. Registro fotográfico e audiovisual de todas as etapas de montagem do espetáculo para fins da própria pesquisa, arquivo da Cia, material de estudo para terceiros e divulgação. (4 meses)

5 – Oficinas, Ciclo de vídeos e debates². Durante a produção serão realizadas oficinas, ciclo de vídeos e debates, envolvendo profissionais convidados e artistas do projeto que abordarão o tema presente na obra. Esses eventos serão realizados em ONG (a definir) e espaços culturais (a definir) da cidade de São Paulo. (4 meses)

✓ **DIVULGAÇÃO**

Abril/2006 a Setembro/2006

1 – Contratação da assessoria de imprensa (a definir).

2 – Divulgação em mídia impressa. Definidos junto à assessoria de imprensa.

✓ **APRESENTAÇÕES PÚBLICAS**

Maio/2006 a Setembro/2006

1 – Campinas/SP. Teatro Centro de Convivência. Capacidade: 529 pessoas.

Apresentações: 06 e 07 de maio/06

2 – Sorocaba/SP. Teatro Municipal “Teotônio Vilela”. Capacidade: 435 pessoas.

Apresentações: 13 e 14 de maio/06

3 – Araras/SP. Teatro Estadual “Maestro Francisco Paulo Russo”. Capacidade: 466 pessoas.

Apresentação: 20 de maio/06

4 – Ribeirão Preto/SP. Teatro Municipal. Capacidade: 515 pessoas.

Apresentações: 27 e 28 de maio/06

5 – Araraquara/SP. Teatro Municipal. Capacidade: 400 pessoas.

Apresentações: 03 e 04 de junho/06

6 – Bauru/SP. Teatro Municipal “Dona Celina L. Alves Neves”. Capacidade: 508 pessoas.

Apresentações: 10 e 11 de junho/06

² Anexo, descrição detalhada das oficinas.

- 7 – Osasco/SP. Teatro Municipal. Capacidade: 410 pessoas.
Apresentação: 17 de junho/06
- 8 – Guarulhos/SP. Teatro Adamastor . Capacidade: 700 pessoas.
Apresentação: 24 de junho/06
- 9 – Santo André/SP. Teatro Municipal. Capacidade: 474 pessoas.
Apresentação: 01 de julho/06
- 10 – Mauá/SP. Teatro Municipal. Capacidade: 400 pessoas.
Apresentação: 08 de julho/06
- 11 – Temporada em São Paulo/SP. Teatro a definir.
De 21 de julho/06 a 01 de outubro/06. Apresentações sextas,
sábados e domingos.

DECLARAÇÃO DE COMPROMETIMENTO

Fica firmado, através deste documento, o comprometimento do proponente deste projeto em realizar 20 apresentações do espetáculo "O Chalaça", a preços populares. Segue o cronograma das 20 (vinte) apresentações a preço popular:

1ª - 07 de maio de 2006 em Campinas/SP

2ª - 14 de maio de 2006 em Sorocaba/SP

3ª - 20 de maio de 2006 em Araras/SP

4ª - 28 de maio de 2006 em Ribeirão Preto/SP

5ª - 04 de junho de 2006 em Araraquara/SP

6ª - 11 de junho de 2006 em Bauru/SP

7ª - 17 de junho de 2006 em Osasco/SP

8ª - 24 de junho de 2006 em Guarulhos/SP

9ª - 01 de julho de 2006 em Santo André/SP

10ª - 08 de julho de 2006 em Mauá/SP

11ª a 20ª - Todas as sextas-feiras (após a estréia) da Temporada em São Paulo/SP.

ORÇAMENTO

Resumo das Fontes de Financiamento

FONTES	VALOR (R\$)
Prêmio Estímulo Flávio Rangel	125.000,00
Leis de Incentivo Fiscais	86.942,54
Apoio e Permuta	34.000,00
Patrocínio Público e Privado	16.800,00
Total...	262.742,54

Resumo Geral do Orçamento

ATIVIDADE	DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES	CUSTO POR ATIVIDADE
01	Produção / Execução	166.800,00
02	Divulgação / Comercialização	51.453,00
03	Custos de Administração	27.150,00
04	Impostos / Seguros / Auditoria	17.339,54
	Valor do Projeto (R\$):	262.742,54

ORÇAMENTO FÍSICO FINANCEIRO – PROJETO “O CHALAÇA”

Recurso – Indica quais recursos serão aplicados à despesa.

QUD – Quantidade de unidades de despesa descritas na coluna Unidade.

Recurso	Descrição das Atividades	Quantidade	Unidade	QUD*	Valor Unit.	Total Linha	Total
01	PRODUÇÃO / EXECUÇÃO						
Apoio / Permuta	Locação de teatro	5	Mês	1	3.000,00	15.000,00	
Flávio Rangel	Material de execução dos figurinos	1	Verba	1	5.000,00	5.000,00	
Flávio Rangel	Material de execução de cenário	1	Verba	1	5.000,00	5.000,00	
Flávio Rangel	Diretor	1	Serviço	1	15.000,00	15.000,00	
Lei de Incentivo	Produtor Executivo	1	Serviço	1	5.000,00	5.000,00	
Flávio Rangel	Cenógrafo	1	Serviço	1	2000,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Cenotécnico	4	Mês	1	500,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Figurinista	1	Serviço	1	2000,00	2000,00	
Flávio Rangel	Costureira	4	Mês	1	500,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Iluminador	1	Serviço	1	2000,00	2.000,00	
Lei de Incentivo	Material de Iluminação (gelatina, difusor, etc)	1	Verba	1	3.000,00	3.000,00	
Flávio Rangel	Operador de luz	5	Mês	1	400,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Operador de som	5	Mês	1	400,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Elenco	9	Mês	7	1.000,00	63.000,00	
Flávio Rangel	Sala de ensaio (Aluguel)	4	Mês	1	500,00	2.000,00	
Flávio Rangel	Preparador Corporal	4	Mês	1	1.000,00	4.000,00	
Flávio Rangel	Preparador Vocal	4	Mês	1	1.000,00	4.000,00	
Flávio Rangel	Sonoplasta e trilha	1	Serviço	1	2.000,00	2.000,00	
Apoio / Permuta	Locação de estúdio	1	Verba	1	2.000,00	2.000,00	

Flávio Rangel	Transporte local (taxi, ônibus, frete, pedágio, estacionamento, combustível, etc)	1	Verba	1	3.000,00	3.000,00	
	Diárias e transporte						
Patrocínio	Diárias de alimentação em viagem	32	Unidade	10	10,00	3.200,00	
Patrocínio	Hospedagem sem alimentação	12	Unidade	10	80,00	9.600,00	
Flávio Rangel	Passagens rodoviárias (roteiro anexo)	10	Unidade	20	40	8.000,00	
Patrocínio	Transporte de cenário	10	Serviço	1	400	4.000,00	
	TOTAL DE PRODUÇÃO / EXECUÇÃO						166.800,00
02	DIVULGAÇÃO / COMERCIALIZAÇÃO						
Lei de Incentivo	Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	5.000,00	5.000,00	
Lei de Incentivo	Fotógrafo e Filmagem (Filmes, Revelação, aluguel de equipamento, etc)	1	Serviço	1	3.000,00	3.000,00	
Lei de Incentivo	Cartazes						
Lei de Incentivo	Projeto Gráfico	1	Serviço	1	500,00	500,00	
Lei de Incentivo	Fotolito	1	Serviço	1	150,00	150,00	
Apoio / Permuta	Impressão (Couche 105g, A3, 4x0)	5.000	Unidade	1	1,20	6.000,00	
	Banner						
Lei de Incentivo	Projeto Gráfico	1	Serviço	1	500,00	500,00	
Lei de Incentivo	Impressão (1.20m x 4m, 4x0)	2	Unidade	1	320,00	640,00	
	Flyer						
Lei de Incentivo	Projeto Gráfico	1	Serviço	1	500,00	500,00	
Lei de Incentivo	Fotolito	1	Serviço	1	75,00	75,00	
Lei de Incentivo	Impressão (Offset 90g, 6cm x 21cm, 1x0)	50.000	Unidade	1	0,03	1.250,00	
	Mídia Card						
Lei de Incentivo	Projeto Gráfico	1	Serviço	1	500,00	500,00	

Recurso	Descrição das Atividades	Quantidade	Unidade	QUD*	Valor Unit.	Total Linha	Total
Lei de Incentivo	Fotolito	1	Serviço	1	110,00	110,00	
Lei de Incentivo	Impressão (postais medida padrão dos correios 10cm x 14cm, Papel Supremo Alta Avura 2, 4x1)	5.000	Unidade	1	0,14	700,00	
	Mídia Impressa						
Lei de Incentivo	Jornal (Caderno cultura, Policromia, 2 col. X 10cm)	3	Mês	4	1.794,00	21.528,00	
03	TOTAL DE DIVULGAÇÃO / COMERCIALIZAÇÃO						51.453,00
	CUSTOS ADMINISTRATIVOS						
Lei de Incentivo	Xerox, fax, papel, material de escritório, etc	9	Mês	1	300,00	2.700,00	
Lei de Incentivo	Despesas admistrativas (assessoria jurídica, prestação de contas, telefone, contador, etc)	1	Verba	1	24.450,00	24.450,00	
	TOTAL DE CUSTOS ADMINISTRATIVOS						27.150,00
04	IMPOSTO / SEGUROS						
Lei de Incentivo	INSS	1	Verba	1	1.250,00	1.250,00	
Lei de Incentivo	Seguro (elenco e diretor)	9	Mês	8	210,00	15.120,00	
Lei de Incentivo	CPMF	1	Verba	1	969,54	969,54	
	TOTAL DE IMPOSTOS / SEGUROS						17.339,54
	VALOR TOTAL DO PROJETO						262.742,54

DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO

Nós, Marcio Aurelio Pires de Almeida, Allen Ferraudo, Carlos Eduardo Canhameiro, Daniel Gonzalez, Daniela Campos Elias de Almeida, Fábio Basile Ferracini, Gustavo Temponi Xella, João Edson, Michele Navarro e Paula Roberta Palla Mirhan, abaixo assinados, por meio desta declaração firmamos nossa participação no Projeto “O Chalaça” que será apresentado ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel 2005.

Declaramos ainda que estamos cientes do conteúdo do Projeto, assim como de todas as cláusulas do edital.

Por ser verdade e sem mais a declarar, assinamos abaixo:

Marcio Aurelio Pires de Almeida

Allen Ferraudo

Carlos Eduardo Canhameiro

Fábio Ferracini Basile

Daniel Gonzalez

Daniela Campos Elias de Almeida

Gustavo Temponi Xella

João Edson Martins

Michelle Navarro

Paula Roberta Palla Mirhan

OFICINAS DO PROJETO “O CHALAÇA”

▪ Técnicas Circenses

O circo é, nos dias de hoje, o foco de pesquisa de artistas de diversas áreas que buscam não só desenvolver a técnica mas também encontrar meios de incorporar o circo à cena, de forma a diversificar as possibilidades criativas no palco.

Objetivo

O corpo é o principal material de trabalho dos praticantes de qualquer arte corporal (circo, dança, artes cênicas, etc) e, portanto, o seu bom desenvolvimento, é fundamental para o bom desempenho do artista que as realizam.

O objetivo desta oficina ministrada por atores do Grupo Les Commediens Tropicales, é ensinar aos participantes os elementos básicos de técnicas circenses em Acrobacias Terrestres, Malabarismo com bolas e Pirâmides, e, posteriormente, dependendo do desempenho do grupo, também elementos mais complexos como acrobacias com mais de uma pessoa. Busca-se, através dessa atividade, não só o desenvolvimento da técnica em si, mas também um aumento das possibilidades corporais, uma vez que as técnicas circenses exigem do praticante elasticidade, versatilidade e principalmente inteligência corporal, ou seja, o conhecimento da variedade de movimentos que cada parte do corpo permite realizar. Todas essas características são aprimoradas através da prática desta técnica.

Desta maneira, pretende-se que o acrobata do circo não só aumente suas possibilidades de trabalho no mercado - os artistas circenses são muito visados por produtores de festas e eventos em geral - como também as de uso do corpo, em geral; e de criação cênica.

Material

- Roupas adequadas para os participantes: calça colada ao corpo, deixando livre os tornozelos mas cobrindo as curvas dos joelhos. Blusa também justa mas que cubra barriga, curvas das axilas e dos cotovelos.
- Material para confecção de bolas (bexigas e painço)

Os ministrantes da oficina se responsabilizam por todos os materiais com exceção da estrutura que deve ser providenciada no local onde acontecerão as aulas.

Os participantes devem comparecer às aulas já com roupas adequadas para a

execução das mesmas.

Número de Participantes / Carga Horária:

O número de vagas restringe-se a **vinte participantes** pelo fato de ser uma atividade de risco que exige, portanto, concentração e disciplina. Para tanto, prefere-se aqui, um atendimento individual a todos os participantes e a chance de que todos se desenvolvam por igual.

Os ministrantes oferecerão um curso de **dezesesseis horas totais**, sendo divididas em aulas de **oito horas durante dois dias**.

Seleção e Faixa Etária

- Serão contatadas as Prefeituras de cada cidade prevista no projeto para, em primeiro plano, atender alunos de escolas municipais de arte. Na ausência da mesma, as oficinas serão abertas para o público em geral.
- Será vetada participação de menores de 15 anos nas oficinas.

▪ Oficina de Interpretação – Stanislavsky

Para muitos o trabalho do ator consiste unicamente no talento que este tem, toda a sua capacidade de viver uma personagem, criar uma vida que não seja a sua se resume numa capacidade inata, no simples e incontrolável Dom. Após algum tempo esses conceitos caem por terra e o ator, aquele que quer desenvolver seu trabalho profissionalmente, descobre que existem vários recursos técnicos que o auxiliam e o capacitam na arte de representar. Um dos primeiros pensadores dessas técnicas (primeiro porque escreveu sobre) foi Constantin Stanislavsky, um russo do séc. XIX, fundador do Teatro de Arte de Moscou, que, através de três livros, apresentou ao mundo um método para a interpretação do ator.

Em A Preparação do Ator, A Construção da Personagem e A Criação do Papel, Stanislavsky deixa um compêndio do seu trabalho como diretor e ator. A leitura dos livros requer uma cuidadosa análise, pois muito do que é proposto na primeira fase da pesquisa desse encenador sofre uma transformação junto com seu desenvolvimento artístico, além disso, a leitura sem uma orientação competente, muito provavelmente desanimará o ator iniciante, porque este não se sentirá motivado a praticar sozinho os exercícios propostos no livro.

Hoje, o Grupo Les Commediens Tropicales sente-se na obrigação de difundir essa técnica, que não é única, mas é obrigatória para o ator que quer ir além do Dom.

Objetivo

Capacitar atores para uma interpretação viva das personagens. A Oficina será ministrada por atores do Grupo Les Commediens Tropicales, que conduzirão exercícios práticos de corpo, voz, improviso e interpretação. Serão usadas algumas cenas de peças mundialmente consagradas para auxiliar no resultado do processo.

O que se pretende ao final da oficina é mostrar ao ator o legado de Stanislavsky e a aplicação prática do mesmo em qualquer trabalho cênico.

Material

- A Oficina usará de material impresso (fotocópias) de partes dos livros de Stanislavsky e de cenas de peças consagradas.
- É necessário que os participantes venham trajando roupas leves que permitam movimentos (inclusive no chão) e cadernos para anotações. A oficina se acomoda em qualquer sala de aula vazia.

Número de Participantes / Carga Horária

Para um trabalho mais efetivo, essa oficina é ideal para até **20 participantes**.

Os ministrantes oferecerão um curso de **dezesesseis horas totais**, sendo divididas em aulas de **oito horas durante dois dias**.

Seleção e Faixa Etária

- Serão contatadas as Prefeituras de cada cidade prevista no projeto para, em primeiro plano, atender alunos de escolas municipais de arte. Na ausência da mesma, as oficinas serão abertas para o público em geral.
- Será vetada participação de menores de 15 anos nas oficinas.

▪ Oficina de Voz e Canto

Objetivos

A oficina tem como objetivo dar aos participantes um auto-conhecimento do aparelho fonador, para um melhor aproveitamento do mesmo.

Para isso, serão aplicados na prática, exercícios que abrangem desde a origem do som no corpo até o seu desenvolvimento através dos locais de ressonância e sua utilização direta na cena, com a leitura de alguns textos.

As 16 horas de oficina serão divididas em quatro etapas de quatro horas cada: a primeira e a segunda etapa possibilitarão aos participantes o reconhecimento da respiração como fonte de abertura de espaço no corpo, e o descobrimento do som e seus locais de ressonância, através de técnicas de canto; a terceira e quarta etapa farão ligação direta com o texto, exercitando as formas de decupagem desse texto e as diferentes maneiras de dizê-lo.

Os exercícios técnicos serão baseados em algumas teorias que analisaram o trabalho vocal do ator como Stanislávski e Grotóvski.

Dessa forma os participantes terão um breve conhecimento do que é trabalhar um elemento extremamente importante para a composição de uma sonoridade cênica.

Número de Participantes / Carga Horária

Para um trabalho mais efetivo, essa oficina é ideal para até **20 participantes**.

Os ministrantes oferecerão um curso de **dezesesseis horas totais**, sendo divididas em aulas de **oito horas durante dois dias**.

Seleção e Faixa Etária

- Serão contatadas as Prefeituras de cada cidade prevista no projeto para, em primeiro plano, atender alunos de escolas municipais de arte. Na ausência da mesma, as oficinas serão abertas para o público em geral.
- Será vetada participação de menores de 15 anos nas oficinas.