

FERNANDO FERREIRA DA COSTA (FERNANDO MAATZ)

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TEXTO INVEJA
DOS ANJOS DO ARMAZÉM COMPANHIA DE
TEATRO.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Teatro.

Linha de pesquisa: Poética da Cena e do Texto Teatral.

ORIENTADORA: Profa Dra. Maria Helena Werneck (Orientadora) – UNIRIO

RIO DE JANEIRO
2012

AGRADECIMENTOS –

Aos meus pais, Cecília e Carlos, que sempre me disseram que tudo é possível.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Helena Werneck que pacientemente me auxiliou nesse percurso.

Ao amigo Aramis David Correa, parceiro de papo e bar, que sugeriu livros e leituras e que sempre está presente, nos bons e maus momentos.

À Fabiana Fontana, companheira de conquistas, dúvidas e desejos, além de musa inspiradora da vida acadêmica.

À Verônica Rocha que me empolgou com sua empolgação e abriu portas.

Ao meu grupo, Anti Cia de Teatro (Bruno Aragão, Fabiana Fontana, Helen Miranda, Janaína Russeff e Renato Marques), pela possibilidade de um sonho compartilhado.

À Ana Carolina Sauwen pelas dicas e cumplicidade.

À Prof^a Dr^a Nara Keiserman, por ter composto a banca de qualificação, e por sua fina sensibilidade de gaúcha elegante.

À Prof^a Dr^a Inês Cardoso, que esteve na qualificação, na entrevista de admissão e que, generosamente, aceitou compor a banca de defesa.

À Prof^a Dr^a Angela Reis que prontamente se dispôs a participar da banca de defesa.

À Evanir Eulita e sua lição de vitalidade.

À todos os atores com quem já trabalhei, sem os quais nada disso seria possível.

À Janaina Ferreira da Costa, Inaiê Duarte e Kauana Duarte, por darem sentido e promoverem minhas melhores memórias.

À Todos os professores do Departamento de Direção Teatral que me provocaram e me estimularam. Em especial a Angel Palomero e Moacir Chaves.

À toda equipe do Armazém Companhia de Teatro. Em especial a Paulo de Moraes, cuja generosidade nas entrevistas e na disponibilidade foi fundamental para este trabalho.

*A memória é uma ilha de edição - um qualquer
passante diz, em um estilo nonchalant,
e imediatamente apaga a tecla e também
o sentido do que queria dizer....*

*Esgotado o eu, resta o espanto do mundo não ser
levado junto de roldão.
Onde e como armazenar a cor de cada instante?
Que traço reter da translúcida aurora?
Incinerar o lenho seco das amizades esturricadas?
O perfume, acaso, daquela rosa desbotada?...*

*A vida não é uma tela e jamais adquire
o significado estrito
que se deseja imprimir nela.
Tampouco é uma estória em que cada minúcia
encerra uma moral.
Ela é recheada de locais de desova, presuntos,
liquidações, queimas de arquivos,
divisões de capturas,
apagamentos de trechos, sumiços de originais,
grupos de extermínios e fotogramas estourados.
Que importa se as cinzas restam frias
ou se ainda ardem quentes
se não é selecionada urna alguma adequada,
seja grega seja bárbara,
para depositá-las?...*

*Antes que o amanhã desabe aqui,
ainda hoje será esquecido o que traz
a marca d'água d'hoje.*

Resumo: Este trabalho realiza uma investigação sobre o processo de criação do texto *Inveja dos Anjos* do Armazém Companhia de Teatro. Para tanto, revê a trajetória do grupo que há vinte - cinco anos desenvolve uma linguagem teatral original e inovadora, sobretudo no que diz respeito à produção de uma dramaturgia própria. Esta dissertação analisa ainda o texto *Inveja dos Anjos*, buscando compreender como o conceito de memória viabilizou sua estruturação dramaturgica. A partir dessas reflexões, este estudo busca reconstruir as etapas de criação de *Inveja dos Anjos*, trazendo à tona as estratégias utilizadas pelos artistas-criadores. Nesse sentido, trata-se de um trabalho que visa fornecer uma referência relevante para aqueles que desejam criar espetáculos que desenvolvam uma dramaturgia própria.

Palavras-Chave: Paulo de Moraes, Armazém Companhia de Teatro, Dramaturgia, Processo de Criação, Teatro de Grupo.

Abstract: This paper makes an investigation into the process of creating of the text *Envy of Angels* of Armazém Companhia de Teatro. To this end, review the history of the group that for twenty - five years develops a unique and innovative theatrical language, especially as regards the production of an own dramaturgy. This dissertation also analyzes the text *Envy of Angels*, seeking to understand how the concept of memory has enabled the dramaturgical structure. Based on these considerations, this study seeks to reconstruct the steps to create *Envy of Angels*, bringing out the strategies used by the artists-creators. In that sense, it is a work that intended to provide a relevant reference for those who want to create a plays which develops an own dramaturgy.

Key-words: Paulo de Moraes, Armazém Companhia de Teatro, Dramaturgy, Process of Creating, Theater Group.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. A Trajetória do Armazém Companhia de Teatro.....	13
2. Procedimentos da Memória na Estruturação Dramática de <i>Inveja dos Anjos</i>.....	44
3. Processo de Criação de <i>Inveja dos Anjos</i>.....	70
3.1. Grupo de Teatro.....	70
3.2 O Início do Processo.....	77
3.3. Definição dos Temas.....	80
3.4 O Espaço Cênico Como Método de Criação.....	93
3.5 O Processo de Escrita do Texto.....	96
CONCLUSÃO.....	104
BIBLIOGRAFIA.....	108

INTRODUÇÃO -

Antes da Dissertação

Quando decidi levar teatro a sério me mudei para São Paulo, onde fiz um curso técnico de ator que, na época, não existia em minha cidade natal, Curitiba. Em São Paulo assistia a todos os espetáculos possíveis no afã adolescente de entender aquele mundo que se abria para mim. Lembro de assistir Renato Borgui em *A Vida de Galileu* ou *Tio Vânia* e ficar deslumbrado com aquele ator que eu sabia ter feito a antológica montagem de *O Rei da Vela*; lembro da primeira visita ao TBC; da sensação de como o teatro era importante quando assisti à montagem de *Santa Joana dos Matadouros*, da, então recém formada, *Companhia do Latão*.

No entanto o que mais me intrigava eram outros espetáculos, justamente aqueles que não eram montagens de textos clássicos da dramaturgia mundial, mas sim criações autorais que eventualmente não tinham uma estrutura linear ou uma fábula, mas que, mesmo assim, pareciam estar mais próximos da minha realidade. Lembro da agonia que senti quando vi *A Breve Interrupção do Fim*, do *Grupo Primeiro Ato*, com direção de Gerald Thomas e que misturava Ghandi, Superman, Elvis Presley, Hitler e Jesus Cristo em um alucinado banquete dançante ou então de quando vi *Cacilda!* no Teatro Oficina, com os coros nus de Zé Celso e a surpreendente teatralização de um aneurisma cerebral, algo que eu ainda nem sabia que o teatro podia fazer.

Ao assistir *Apocalipse 1, 11* do *Teatro da Vertigem* finalmente compreendi a potência desse tipo de criação, na qual texto e cena surgem concomitantemente sem que haja a predominância de um em relação ao outro. Se nos exemplos citados, Gerald Thomas e Zé Celso criavam um acontecimento teatral que, do meu ponto de vista, era mais adequado à realidade urbana e caótica do nosso tempo, em *Apocalipse 1, 11*, havia um algo a mais, pois, além do acontecimento teatral em si, havia um texto elaborado, uma história e um conteúdo inteligível. Impressionava-me aquele texto assim como me impressionava aquela montagem, o que não ocorria nas outras peças citadas.

Em 2004, ainda aluno do curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação: Direção Teatral, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, realizei minha primeira montagem como diretor de teatro. O espetáculo, como não poderia deixar de ser, foi uma criação coletiva que, para surpresa do grupo, recebeu uma

boa recepção de crítica e público. *Dois – as pequenas crueldades da vida íntima*, mostrava os diversos jogos que podem ocorrer entre um homem e uma mulher e o texto, escrito por todos, era uma compilação das gravações dos ensaios e de fragmentos de autores que gostávamos.

Nessa primeira experiência a criação do texto foi bastante orgânica. O fato de ter um casal em cena condicionava absolutamente tudo e, mesmo sem uma trama ou um enredo, essa circunstância (o casal) justificava todas as ações que ocorriam no palco. Foi o dado real de estar trabalhando com um ator e com uma atriz que fez com que os personagens do espetáculo fossem um casal.

A mesma lógica ocorreu quando realizei minha primeira Prática de Montagem como Aluno-Diretor da UNIRIO, *O Anti Cabaré da Cia* – espetáculo de estréia do grupo com o qual trabalho até hoje, a *Anti Cia de Teatro*. Nessa empreitada, criei uma pequena história que servia para alimentar nossas improvisações: uma companhia de teatro é esquecida em um porão pela organização de um festival, no qual se apresentariam. Novamente era o dado real (companhia de teatro) que servia como justificativa, porém, aqui, isso não era percebido pelo público, funcionando apenas para nossa coerência interna. Composto por quadros e diversas cenas de coro, foi nesse espetáculo que percebi, pela primeira vez, a dificuldade da criação do texto em um processo autoral.

Nos espetáculos com dramaturgia própria, que dirigi ou acompanhei posteriormente, a mesma dificuldade permaneceu. Mesmo quando potentes os improvisos e os exercícios de criação raramente rendiam bons textos. Fragmentos, idéias soltas, blocos mais ou menos inspirados, mas que nunca chegavam a formar uma história. E isso acarretou espetáculos que eram sempre compostos por números e/ou esquetes, em uma estrutura fragmentada que se por um lado me interessa – uma vez que a mistura de diversas teatralidades sempre me agradou –, por outro me parecia uma limitação, visto que essa fragmentação ocorria por incapacidade e não por escolha.

O primeiro espetáculo a que assisti do *Armazém Companhia de Teatro* foi *Pessoas Invisíveis*¹. Coincidentemente, como era comum na época de São Paulo, eu

¹ Com dramaturgia de Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça, o espetáculo é inspirado na obra do quadrinista norte-americano Will Eisner e estreou em 2002, tendo no elenco Patrícia Selonk, Marcos

estava sozinho no teatro, um hábito que sempre me agradou e que mantenho até hoje, pois muitas vezes a companhia de colegas faz com que as peças sejam mais um assunto do que uma experiência estética. Lembro de ficar profundamente impactado com o que vi. O cenário deslumbrante que reproduzia um prédio inteiro, a sincronia entre os efeitos sonoros e os atores, os blues cantados por Simone Mazzer, a clareza de estar diante da linguagem de um grupo e Patrícia Selonk com o seu corpo organizado, técnico e emotivo ao mesmo tempo, me impressionaram de sobremaneira. Lembro também de nos dias seguintes conversar com colegas que não ficaram tão admirados quanto eu diante do mesmo espetáculo, e, ao pensar sobre isso, ficou claro que o meu impacto vinha do fato de ter visto aquele grupo pela primeira vez, em uma experiência inaugural que todos meus colegas já tinham tido com outras montagens do Armazém.

Assim como ocorreu com *Apocalipse 1,11*, lembro de ficar encantado com o texto. Porém, aqui, a história em si era envolvente e acompanhar a saga de cada personagem era um prazer. No espetáculo do *Teatro da Vertigem* o que me impressionara era a força do texto e não a história propriamente dita. Havia uma dramaturgia sólida e elaborada, mas mais do que a fábula, existia um texto potente que saía aos jorros da boca dos atores. Em *Pessoas Invisíveis* eram histórias, historiazinhas, que lentamente nos envolviam e nos mostravam a vida cotidiana e banal. Não eram deuses, bestas, cavaleiros do apocalipse ou alegorias religiosas, mas seres razoavelmente comuns.

Desde então acompanho o trabalho do Armazém. Há espetáculos de que gosto mais e outros de que gosto menos, mas o que sempre me impressiona é a solidez da linguagem da companhia. Há uma linha artística no trabalho do grupo com a qual eu me identifico, seja pelos temas, seja pela estética da encenação, mas, sobretudo, o que mais me interessou sempre foram os caminhos e as perspectivas da dramaturgia construída em processo para os quais os espetáculos autorais do grupo apontam.

A primeira fagulha para o presente estudo veio de uma conversa informal com Verônica Rocha, atriz e colega de UNIRIO, que integra o Armazém desde 2005. O assunto dessa conversa foi justamente o seu primeiro processo com o grupo, pois ela havia entrado para fazer uma substituição e, até então, não havia participado da criação

de nenhum espetáculo. Tanto sua euforia pela novidade quanto minha curiosidade sobre o modo como a companhia trabalhava me levaram a conceber um projeto de pesquisa para o mestrado, pois, desde que me formei na graduação, tentava formular um projeto que, além de contemplar minhas questões pessoais, fosse uma reflexão sobre a prática teatral.

Quando assisti à estréia de *Inveja dos Anjos* em novembro de 2008 tive a certeza de que aquele espetáculo era ideal para os meus propósitos. Não apenas a proximidade com a atriz Verônica Rocha me garantiria acesso ao grupo e sua prática, como também percebi nesse espetáculo um ótimo exemplo do que é o *Armazém Companhia de Teatro*, no sentido que *Inveja dos Anjos* consegue reunir, e até sintetizar, diversos elementos que constituem a linguagem do grupo. Além, claro, de ter desenvolvido uma dramaturgia própria, cuja qualidade do resultado final pode ser considerada um marco na trajetória do grupo.

A Dissertação Escrita

A dissertação *O Processo de Criação do Texto Inveja dos Anjos do Armazém Companhia de Teatro* tem, como principal objetivo analisar a dramaturgia, os caminhos e processos que resultaram no texto final desse espetáculo. Trata-se de uma busca por procedimentos e métodos que viabilizaram a estruturação dramática de um texto que, mesmo sendo causal e dialógico, não possui a carpintaria dramática da escrita teatral mais tradicional². Nesse sentido, é um estudo de caso sobre uma escrita que é fundamentalmente processual, já que é desenvolvida em paralelo à criação cênica.

No primeiro capítulo, intitulado *A Trajetória do Armazém Companhia de Teatro*, há uma análise da história do grupo cujo propósito é compreender como a linguagem artística do Armazém se desenvolveu e evoluiu ao longo dos anos. Nesse sentido, busco tanto apresentar essa trajetória quanto perceber algumas repetições de temas e procedimentos que permearam e permeiam as criações do grupo, desenvolvendo um parâmetro para a compreensão das conquistas de *Inveja dos Anjos*.

² “A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa com a realização cênica do espetáculo: isto explica um certo descaso da crítica atual por esta disciplina, ao menos em seu sentido tradicional.” Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, p.113.

Em *Procedimentos de Memória na Estruturação Dramática de Inveja dos Anjos* segundo capítulo do presente estudo, as reflexões acerca da memória servem para uma análise do texto de *Inveja dos Anjos*, mostrando que o discurso da memória é um dos elementos estruturantes dessa obra, independente de seu uso consciente ou não por parte dos dramaturgos. Foi ao longo das leituras e estudos durante o seminário de dissertação que o elemento memória contido no texto veio à tona de maneira mais determinante. Não apenas é um dos temas abordados pelo espetáculo, mas também, e sobretudo, é um recurso que estruturou a escrita dramática. A partir dessa descoberta parti para leituras que refletem e discutem a memória. Bérqson, principalmente os textos reunidos em *Memória e Vida*, assim como a releitura da obra do pensador francês realizada por Deleuze em *Bergsonismo* (1966), *Proust e os Signos* (1964) e *A Imagem-Tempo* (1985) foram a base inicial para essa nova reflexão. Essas leituras abriram outra possibilidade para a abordagem do processo de criação da dramaturgia de *Inveja dos Anjos*, sobretudo porque me permitiram realizar uma visão mais autônoma e menos dependente daquilo que os criadores da obra tinham como intenção ou pretensão.

O terceiro e último capítulo, *O Processo de Inveja dos Anjos*, é subdividido em cinco partes e busca mostrar as etapas que constituíram e condicionaram o processo de criação do espetáculo *Inveja dos Anjos*. Em um primeiro momento analiso a questão “grupo de teatro”, visto que isso é determinante para o modo de trabalho do Armazém e, principalmente, para o desenvolvimento de uma dramaturgia autoral.

Após essa reflexão descrevo a criação do espetáculo propriamente dito, buscando reconstituir tanto suas primeiras inspirações, quando os artistas, ainda informalmente, começam a pensar em uma nova montagem, quanto desvendando os caminhos que o processo percorreu – tendo como base as obras literárias que influenciaram os temas levantados pelo espetáculo. Abordo ainda a importância que a definição do espaço cênico tem para as criações do Armazém, visto que se trata de um elemento que condiciona todo o processo de criação e que também é utilizado para o desenvolvimento dos exercícios dos atores e ainda pela dramaturgia, que faz da imagem “trilho de trem” um mote para sua escrita, principalmente nos textos com maior conteúdo poético.

Finalmente, foco o processo da escrita em si, no qual traço as etapas que se concentram no desenvolvimento da dramaturgia, citando algumas das estratégias que os dramaturgos utilizaram para definir os personagens e o enredo de *Inveja dos Anjos*.

Diversas vozes e visões foram se integrando à escrita da dissertação, a minha de diretor teatral, de espectador fiel ao grupo Armazém, a de mestrando interessado nas leituras teóricas e críticas e em refazer a biblioteca do grupo. Há na dissertação, ainda, a voz de Paulo de Moraes que, generosamente, me cedeu três entrevistas fundamentais para uma compreensão mais abrangente e profunda do trabalho da Companhia.

CAPÍTULO 1 –

A Trajetória do Armazém Companhia de Teatro

A trajetória de um grupo de teatro ajuda-nos a compreender de que maneira sua linguagem teatral foi sendo forjada ao longo de suas montagens e processos. O espetáculo *Inveja dos Anjos*, objeto principal desse estudo, representa, na história do *Armazém Companhia de Teatro*, um ponto alto tanto em sua busca por uma dramaturgia própria quanto por consagrar, e talvez até sintetizar, uma linguagem cênica madura e reconhecível.

No início do grupo não há, à priori, uma linha artística pré-formulada ou almejada; é antes um modo do fazer teatral que, a partir do seu aprimoramento, pôde ser reconhecido como linguagem. Nesse sentido, trata-se de perceber nessa trajetória temas, áreas de interesse e procedimentos criativos que, a cada novo espetáculo, repetiam-se e se tornavam mais complexos, estabelecendo, assim, tanto o universo artístico do grupo quanto o seu modo de lidar com o processo de criação.



O jovem elenco de *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte*. Fonte: Wagner Gonçalves de Oliveira, arquivo pessoal.

É em 1987, na cidade de Londrina, que ocorre a estréia do grupo – então com o impraticável nome de “Companhia Dramática Bombom Pra Que Se Pirulito Tem Puzinho Pra Se Chupar.” O espetáculo *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte* teve origem em uma oficina de iniciação teatral ministrada por Paulo de Moraes no Colégio

Delta a convite de José Antonio Teodoro – diretor do *Grupo Delta*, falecido precocemente, e que teve um importante papel para as Artes Cênicas em Londrina e também para a trajetória pessoal de Paulo de Moraes. Ao lado do *Grupo Proteu*, vinculado a Universidade e dirigido por Nitis Jacon, criadora do Festival de Teatro de Londrina, o Delta era o grupo mais importante da cidade, representando um teatro mais jovem, uma vez que Teodoro quando faleceu tinha apenas 34 anos.

Esse primeiro espetáculo é uma adaptação livre de *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder (1897-1975), assinada por Paulo de Moraes que também fazia sua estréia como diretor teatral e, segundo Patrícia Selonk, atriz-fundadora do Armazém e única a participar de todos os espetáculos do grupo, “o processo de montagem foi antes de tudo uma série de descobertas para quem nunca havia tido experiência com o palco. Montávamos as cenas a partir de exercícios sobre determinados temas que Paulo propunha” (Espirais, 2008: 17). Em essência é esse mesmo princípio de criação que a companhia utiliza até hoje quando monta seus espetáculos autorais. A idéia de uma pesquisa temática para cada nova criação permaneceu evoluindo na trajetória do grupo que, ainda sobre essa primeira experiência, destaca o “gosto pela teatralidade” que, segundo seus fundadores, “é uma das marcas do Armazém que se mantém até hoje” e que está vinculada ao desejo de “transmutar coisas simples e corriqueiras em manifestações artísticas”. (Espirais, 2008: 19)

Em *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte* há uma cena que é compreendida como uma síntese do tipo de teatralidade que interessa ao grupo. Trata-se da “cena da pipa”: um garoto aparece empinando uma pipa invisível e deixa um fio que atravessa o palco; surgem, então, duas lavadeiras que utilizam esse fio como um varal; após a saída das lavadeiras, crianças invadem o palco e brincam com os lençóis esticados pelas mulheres, deixando novamente apenas o fio; por fim volta o primeiro garoto que, agora, ao recolher a linha, revela subitamente uma pipa que flutua no palco. Paulo de Moraes destaca ainda que essa cena foi a primeira experiência de uma criação teatral mais autêntica e coletiva, já que, em função de estar experimentando a direção pela primeira vez, havia nessa peça muitas referências à espetáculos vistos por ele, sobretudo os de Antunes Filho e os do próprio Teodoro.

O segundo espetáculo é *Périplo, O Ideograma da Obsessão* (Londrina, 1988), que tem como pesquisa temática a obra de Oswald de Andrade, sobretudo os romances

Serafim Ponte Grande (1933) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924). O autor modernista é, segundo Paulo de Moraes, uma grande referência até hoje para o trabalho do grupo e, ainda segundo o diretor, o contato com a obra de Oswald foi fundamental para modificar sua maneira pessoal de encarar o teatro. As reflexões do autor modernista serviram para que Moraes percebesse que “o caldeirão de referência cultural é um caminho efetivo” (Moraes, entrevista), afinal o grupo era então composto por jovens de 16, 17 anos que não possuíam uma bagagem teatral e cujas principais referências estavam no cinema, nas histórias em quadrinhos e nas bandas de Rock.

A redução no elenco (dezesesseis atores contra os vinte - três do primeiro espetáculo) parece indicar uma primeira busca por profissionalização – o que será confirmado em 1989, quando, com apenas dois anos de existência, o grupo aluga sua primeira sede, um barracão nomeado de “Lugar do Bombom”. *Périplo*, que havia feito temporada em um teatro de palco italiano, é adaptado para o novo espaço e inaugura uma das marcas mais características do Armazém: a exploração do espaço cênico não-convencional. Nesse novo espaço o público era disposto em arquibancadas que, a cada nova apresentação, eram rearranjadas por pura experimentação.

A *Construção do Olhar* (Londrina, 1990) “reunia textos de William Shakespeare em torno de idéias centrais como violência e vingança, presentes em tragédias como *Hamlet* e *Macbeth*” (Espiraís, 2008: 22) e representa um momento de grande experimentação, sobretudo no trabalho dos atores. Paulo de Moraes, influenciado por cursos sobre a fisicalidade das ações com Eugênio Barba, investe na linguagem corporal e no emprego da voz como ação, criando uma peça que, segundo Patrícia Selonk, “era toda fragmentada: o corpo fragmentado, a palavra fragmentada.” (Espiraís, 2008: 23)

Esse espetáculo, cujo título parece servir de preceito para um grupo que está em busca de sua própria identidade, é citado sempre por seu aspecto experimental e traz um novo rigor formal ao trabalho do grupo – tanto no corpo e na voz dos atores quanto na encenação que investia na fragmentação e abusava das rupturas:

Num primeiro momento, pode-nos incomodar um pouco a rígida direção de Paulo de Moraes, sobretudo na marcação dos atores, obrigados a realizar gestos sob desenho geométrico que às vezes acabam se tornando artificiais e atrapalham mesmo a adesão do público à fala e à própria figura do personagem. Mas é inequívoco que tal comportamento cria uma tensão no espectador, que vai se justificar com o deflagrar das ações finais da encenação (...) (Antônio Hohlfeldt in *Jornal do Comércio* – 20/02/92)

Paulo de Moraes também destaca que em *A Construção* houve um afinilamento do grupo – agora com dez atores – e que essa nova homogeneidade foi determinante para que houvesse uma busca mais radical de uma linguagem própria.

Alabastro (Londrina, 1991) é o espetáculo que encerra a primeira fase do Armazém³, culminando com “a decisão do grupo de viver de sua arte, (quando) todos os integrantes abandonaram os estudos e o trabalho para se dedicarem exclusivamente ao teatro” (Espiraís, 2008: 27). A peça é uma livre adaptação de *Salomé* de Oscar Wilde e tem como tema a impossibilidade. O roteiro, assinado por Paulo de Moraes, usa fragmentos de Emily Dickinson, Shakespeare, Celso Frateschi, Nietzsche, Platão e Mallarmé.



Da esquerda para direita: *Périplo*, *A construção do Olhar* e *Alabastro*.
Fotos: Milton Dória.

As críticas e resenhas sobre *Alabastro*⁴ dão significativo destaque para a direção de Paulo de Moraes que, aprimorando-se a cada nova montagem, caminha para algo que sempre será muito valorizado pelo grupo: a coesão entre forma e conteúdo. Outro dado importante sobre essa peça é a aplicação da *pulsção* – conceito desenvolvido pelo grupo a partir das idéias de Grotowski e Barba cuja ênfase está na pesquisa da personagem a partir do movimento e que será retomada nos próximos espetáculos.

³ Essa divisão é feita pelo próprio grupo em resenha sobre sua trajetória em www.armazemciadeteatro.com.br

⁴ “Na encenação, o desequilíbrio dos personagens ele (P. de Moraes) consegue passar com tanta precisão, não só nas formas quebradas dos gestos, mas também no equilíbrio dos atores. Ele produz momentos de rara beleza e cenas convincentes e bem estruturadas.” H. Sinibaldi Neto *in* A Notícia – Caderno 2, em 19 de Julho de 1992. “O diretor do grupo, Paulo de Moraes, é uma espécie de arqueólogo de textos. Sintetiza obras, escava sentidos, superpõe idéias, e transforma tudo num teatro vigoroso, colorido.” *in* O Estado de São Paulo em 15 de Outubro de 1992, texto sem assinatura.

A pulsação é uma abordagem física dos personagens, quando, através de prosoições da direção, os atores desenvolvem partituras corporais e seqüências de movimento para os personagens que interpretam. Diferentemente dos preceitos de Grotowski ou Barba, a intenção aqui não é o movimento puro, mas sim os “impulsos emocionais, o desenvolvimento de ação” (Moraes, entrevista), e isso sempre vinculado ao personagem que, segundo o diretor, é delineado mesmo antes que haja um texto definitivo.

Esses quatro primeiros espetáculos podem ser entendidos como um período de formação. A variedade de autores visitados parece refletir isso, bem como a aplicação rigorosa de técnicas que, posteriormente, irão caracterizar o trabalho dos atores do Armazém, sobretudo na precisão física que tão bem o trabalho corporal de Patrícia Selonk sintetiza. Foi um período em que “a identidade de palco”⁵ do grupo foi formada e que se tornou fundamental para a criação de *A Ratoeira é o Gato* (Londrina, 1993) – peça que projetará o Armazém de forma mais significativa, quando pela primeira vez o grupo obterá um reconhecimento nacional, recebendo importantes indicações nos principais prêmios do país.⁶

O reconhecimento de *A Ratoeira é O Gato* está vinculado não apenas ao seu apurado resultado estético, mas também a um novo entendimento do processo de criação, como podemos perceber pela seguinte fala de Patrícia Selonk:

Para mim, a construção do espetáculo foi um momento de compreensão mais depurada de certos pontos que envolviam o processo de criação do grupo até então. Muitas coisas que vínhamos discutindo – que tipo de atuação nos interessava em cena, o que o corpo dos atores precisavam ter para serem porta-voz do pensamento do grupo – tornaram-se ação. (Espirais, 2008: 28)

O princípio de “resgatar temas e idéias levantadas nos espetáculos anteriores” (Espirais, 2008: 33) se faz presente de modo mais consciente e cria para o grupo uma imagem que lhe é bastante cara: a do movimento em espiral. Não por acaso o livro que comemora os vinte anos do grupo recebe o nome de *Espirais*. É ainda nesse contexto que a Companhia Dramática Bombom Pra Que Se Pirulito Tem Puzinho Pra Se

⁵ Presente na resenha sobre a trajetória do grupo em seu site. Chama atenção esse termo, pois, como foi dito, o Armazém, desde seu início, tem na prática teatral seu foco de desenvolvimento.

⁶ Prêmio Shell: Categoria Especial Pela Pesquisa de Linguagem. Prêmio Molière: Melhor Direção e Melhor Atriz. Prêmio Mambembe: Melhor Atriz.

Chupar torna-se o *Armazém Companhia de Teatro*, influenciado pela nova sede do grupo – um barracão que havia sido construído para o armazenamento de café.

A Ratoeira é O Gato retoma o tema da violência e mostra a história de Falstaff, “um homem em fuga, que mata outro, e precisa fugir para continuar vivendo, mas sem conseguir contar aos outros a sua verdade” (Espirais, 2008: 32). O texto, assinado como roteiro por Paulo de Moraes, é composto por fragmentos de diversos autores (Ezra Pound, Dante Alighiere, Lewis Carrol, Oswald de Andrade, Heiner Müller e Arrigo Barnabé) e tem como pano de fundo o universo medieval de Michel de Ghelderode. O argumento do homem em fuga servirá para uma discussão ampla sobre a violência e suas conseqüências, bem como permitirá que no início do espetáculo surja um cozinheiro que, falando diretamente ao público, torna claro que tudo que será visto é uma representação teatral. Destaco isso por perceber que nas dramaturgias autorais do Armazém o elemento fabular está sempre a serviço da comunicação, como se a partir de um enredo mínimo compreendido pela platéia, o grupo ficasse livre para discutir outras questões – no caso de *A Ratoeira é O Gato*, a própria representação teatral.

Considerada como “a matriz dos processos e montagens da companhia” (Espirais, 2008: 35), o espetáculo possuía um cenário que, funcionando como um dispositivo cênico, possibilitava uma rica movimentação, na qual o jogo de perseguição e fuga proposto pela peça era favorecido pelas armadilhas do cenário. Essa interação entre cenário e conteúdo temático retornará em outras montagens e, sem dúvida, é uma das marcas da linguagem cênica desenvolvida pelo grupo. A cenografia, assinada por Carlos Sato e Paulo de Moraes, que nas palavras de Barbara Heliodora, “é simples, funcional e impressionante ao mesmo tempo”⁷ era constituída por duas portas giratórias ligadas por uma ponte, dois carrinhos de carregar cimento e cordas que desciam do teto.

⁷ Em crítica para o jornal O Globo em 15 de Março de 2004.



A Ratoeira é o Gato. Foto: Milton Dória.

O bem humorado comentário do ator Marcos Martins para o livro *Espirais* ressalta que *A Ratoeira é O Gato* “foi o primeiro espetáculo sem brechas para a crítica. O fim da era experimental” (2008: 34), e deixa claro o início de uma nova fase. O longo período de ensaios, o aprofundamento nas pesquisas temáticas e a ênfase no trabalho corporal dos atores (mesmo a voz era abordada de maneira tátil), acabam por estabelecer uma estética que, se nas peças anteriores estava apenas insinuada, agora ganha consistência e, mais do que isso, indica um novo caminho para o grupo, sobretudo em relação ao grau de precisão atingido pelos atores, como podemos perceber pelos depoimentos de Patrícia Selonk e Marcos Martins, respectivamente:

Nesse espetáculo ficou mais claro pra mim que, dominando o meu corpo (ressalvando o conjunto corpo, voz e mente), e não sendo dominada por ele, era possível fazer com que o personagem ganhasse vida, uma vida única. (...) Sem técnica, sem controle de suas ferramentas, acho muito difícil conseguir essa façanha. (Para Ver Com Olhos Livres, 2003: 84)

Em Londrina, ficamos seis meses em processo de montagem. Estávamos absorvidos pelas seqüências de movimentos para a criação dos personagens. Era uma descoberta instigante. Os preparativos finais foram uma seqüência de inovações. (...) Na estréia de *A Ratoeira é o Gato* era a primeira vez que o público ia ao Teatro Armazém. Estávamos bem ensaiados e a reação foi diferente. Olhos arregalados, pessoas chorando, outras aplaudindo com força, nós, atores saímos numa outra dimensão. O papo de violência nos esgotava. No espetáculo, tínhamos vários momentos de verdadeiro perigo onde podíamos nos machucar, por isso ficávamos à espreita de executar o movimento, só isso. Durante a peça, que era um crescendo, não havia tempo pra esfriar. Isso era novo. O Paulo sabia que o ator se desliga, então o silêncio era arrepiante.(...) (Espirais, 2008: 30)

Segundo Paulo de Moraes, a aplicação da *pulsação* foi fundamental para o impacto sensorial causado por *A Ratoeira é o Gato*. As seqüências de movimento dos personagens foram construídas em um processo longo e bastante artesanal, com o diretor fazendo a seleção dos movimentos mais significativos em ensaios que, segundo

Moraes, duravam horas para resultar em trinta segundos de cena e, nesse sentido, o fato do grupo ter sede própria foi fundamental. Aquilo que é chamado pelo Armazém de “a pulsação do personagem” é uma partitura de ações e movimentos bastante complexos e acrobáticos que acabavam virando “um treinamento técnico dos atores”, e possibilitava que o diretor, por conta do domínio que os atores tinham na execução de suas respectivas pulsações, criasse jogos onde uma pulsação desafiava a outra, nas quais o movimento de um dependia do movimento do outro.

É significativo que do elenco, agora composto por seis atores, cinco venham trabalhando juntos desde *A Construção do Olhar* quando, vale lembrar, o grupo envereda de forma mais consciente na busca de uma linguagem própria. Nas entrevistas com Paulo de Moraes, o diretor sempre associa os bons resultados alcançados a um elenco afiado e coeso, preferencialmente que trabalhe junto a um bom tempo. Isso revela não apenas que a questão de “grupo de teatro” – ou, para usar um termo mais em voga e mais preciso, “núcleo de trabalho continuado” – é verdadeiramente determinante, como também mostra que o ator é uma questão central para o Armazém.

A linguagem que a companhia foi construindo durante esse tempo não pode ser considerada estática. Ao contrário, é permanentemente afetada pela entrada ou saída de um novo companheiro. Se quando fizemos *A Ratoeira é o Gato* eram seis atores com um trabalho corporal muito homogêneo – talhado durante meses para retratar a temática da violência -, hoje a diversidade é mais nítida, sem que isso esvazie a premissa na qual o grupo sempre acreditou, de um ‘ator criador’, que vá em busca de seus personagens e que não seja um mero repetidor de movimentos. Não é viável que um ator com poucos anos na companhia abarque a história e as referências todas que vieram antes dele, mas é possível que trabalhe a partir dos mesmos princípios e contribua dando a sua leitura disso. Assim, a linguagem se desenvolve. Assim, é possível ainda trabalhar muitos anos, sem cair numa fórmula pronta, mas sem abrir mão do que é princípio e síntese. (Espirais, 2008: 12)

A Ratoeira é o Gato, além das conquistas estéticas referendadas pelos prêmios recebidos, também traz para o grupo uma importante conquista: a eficiência da comunicação palco-platéia, algo que até hoje o grupo busca em suas criações e que se materializou pela primeira vez nesse espetáculo “divisor de águas”, como se torna claro no depoimento de Paulo de Moraes:

As coisas que a gente estava fazendo tinham um estranhamento muito grande, elas não causavam um conforto. Mas a gente queria esse estranhamento e queria uma comunicação, a gente não queria o estranhamento e o distanciamento. A gente queria um estranhamento para que conseguíssemos causar esse vai e vem na razão do sujeito, mas queria

estabelecer uma comunicação. *A Ratoeira* estabelecia (...). Ali os procedimentos que a gente foi experimentando e desenvolvendo se mostraram pra gente, muito verdadeiros, mas para o público, muito eficientes. (Moraes, entrevista)

Um projeto artístico de longo prazo, um elenco fixo, coeso e que se desenvolve em conjunto e a crença de que apenas o trabalho continuado desenvolverá um estilo próprio – “E este estilo, a gente sabia, só seria construído com o tempo, com um espetáculo após o outro” (Espirais, 2008: 11) – são ideais que estão presentes desde o início da companhia e que, em *A Ratoeira é o Gato*, obtêm um amplo reconhecimento da crítica especializada que ressalta o caráter coletivo do espetáculo – o Prêmio Shell, inclusive, indica o Armazém, enquanto grupo, à categoria especial pela pesquisa de linguagem – mesmo que o destaque seja para o desempenho de Patrícia Selonk como o bufão Falstaff.

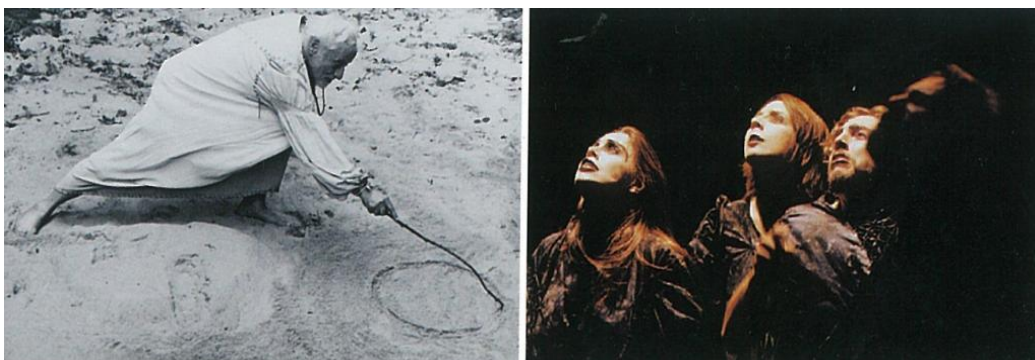
O próximo espetáculo do grupo é um projeto ousado: “montar *A Tempestade* (Londrina, 1994) de Shakespeare às margens do lago Igapó em Londrina, contando, para o papel de Próspero, com Paulo Autran, um dos maiores atores da história do teatro brasileiro.” (Espirais, 2008: 36) Paulo de Moraes, em uma negociação de risco, consegue junto à prefeitura, para o início da produção, uma parte do dinheiro que, caso Paulo Autran declinasse, teria que ser devolvido aos cofres públicos⁸. Com a aceitação do convite, a peça faz dez apresentações em Londrina e, posteriormente, foi adaptada para palco italiano, realizando a primeira grande turnê do Armazém que, segundo o diretor, ensinou muito ao grupo em relação à produção. *A Tempestade* marca também o primeiro contato com Maurício Arruda Mendonça que, a partir de então, se tornará um colaborador fundamental para o grupo, assinando as dramaturgias do Armazém em parceria com Paulo de Moraes.

Poeta e tradutor, Maurício Arruda Mendonça nasceu em Londrina em 1964 e era uma figura ativa da cena cultural que fervilhava na cidade no final da década de 80 – quando surgiram nomes como Ademir Assunção (Escritor, Músico e Letrista), Mario Bortolotto (Dramaturgo), Marcos Losnak (Escritor e Jornalista), entre outros. Em parceria com Rodrigo Garcia Lopes (editor-fundador da Revista Coyote) ele traduziu e publicou os livros *Sylvia Plath, Poemas* (1991) e *Iluminuras - Gravuras Coloridas* (1994), de A. Rimbaud, ambos pela Editora Iluminuras. Atuando como músico e poeta,

⁸ Através de apresentações gratuitas para a prefeitura.

era muito próximo a Adriano Garib, ator que havia feito parte do Armazém e que realizava, então, uma versão teatral do *Illuminuras*. É nesse contexto que Mendonça é convidado para fazer uma tradução do último solilóquio de *A Tempestade*, porém sua versão é considerada excessivamente poética por Paulo Autran que acaba, em parceria com Moraes, ele mesmo realizando a tradução da última fala de Próspero.

Édipo (Londrina, 1995) é a primeira e única incursão do Armazém à tragédia grega e surge, segundo o grupo, como uma consequência da montagem do texto de Shakespeare e também como um auto-desafio. Para Paulo de Moraes era “preciso uma qualidade maior no tratamento da palavra” (Espirais, 2008: 41) para esse processo, o que acarreta na primeira parceria contundente com Mauricio Arruda Mendonça que, nessa montagem, não apenas fez a tradução do original de Sófocles, como também assina a adaptação em parceria com Paulo de Moraes – adaptação essa que, tendo o texto de Sófocles como base, utiliza também trechos de Nietzsche e Tucídides e trechos do Édipo de Sêneca.



A Tempestade e Édipo. Fotos: Milton Dória.

Para a Companhia, *Édipo* resulta em “uma conquista de precisão com a palavra poética” (Espirais, 2008: 44), o que sem dúvida está vinculado à parceria com Mauricio Arruda que, em depoimento ao mini documentário sobre os quinze anos do Armazém que acompanha o DVD *Da Arte de Subir em Telhados*, se diz muito seduzido pela possibilidade de ver “a poesia em ação através dos atores”.

Em 1997 o Armazém completa dez anos de existência e, para comemorar, realiza dois espetáculos: *Out Cry*, texto de Tennessee Williams, com tradução de Arruda Mendonça, nunca antes montado no Brasil e que juntava os dois atores então mais antigos do grupo: Narlo Rodrigues e Patrícia Selonk; e *Sob o Sol em Meu Leito Após a*

Água, primeira dramaturgia autoral da dupla Moraes e Mendonça, inspirada no universo de Guimarães Rosa e no épico indiano Mahabarata.

Se *Out Cry*, com pouca repercussão e chegando a ser “esquecida” pelo grupo no já citado mini documentário, não se torna um espetáculo significativo na história do Armazém; *Sob o Sol em Meu Leito Após Água* representa um novo êxito na trajetória da companhia, só comparado, até então, ao que havia sido alcançado com *A Ratoeira é o Gato*. Além dos importantes prêmios e indicações recebidas⁹, *Sob o Sol...* traz um avanço significativo ao texto autoral da companhia que, nas palavras de Paulo de Moraes, tinha “desde o início, a idéia da construção de uma dramaturgia própria, que nascesse das reflexões do grupo sobre acontecimentos cotidianos e que, sempre, levasse em conta referências cruzadas”(Espirais, 2008: 11)

O cruzamento de referências citado por Moraes está tanto a serviço do processo de criação quanto da apropriação de uma linguagem que interessa ao grupo no momento – no caso de *Sob o Sol...* a sonoridade sertaneja de Guimarães Rosa para contar uma história mítica com matiz indiana. E, nesse sentido, as “referências cruzadas” são bastante objetivas e funcionais para as criações da companhia: podem ser quase esquemáticas, como o tempo cíclico do filme *Antes da Chuva* que inspira a estrutura da dramaturgia de *Sob o Sol...* ou então mais abrangentes, como “a investigação da forma épica”(Espirais, 2008: 49) que também foi uma questão que permeou a criação desse espetáculo.

A história dos irmãos que – desconhecendo o laço de sangue que os une – acabam por se aniquilar é bastante minuciosa: no primeiro ato Jam desafia o guerreiro Theo a um jogo de dados; Theo perde todos os lances e reduz sua família à miséria. Ao perceber os dados viciados, os irmãos Theo e Bertran declaram guerra a Jam que se tornou dono das terras que os dois possuíam; em uma última batalha Bertran luta com Jam que é morto à traição e Kunti, a mãe dos guerreiros, revela então que Jam era o irmão mais velho deles.

Significativamente, Maurício Arruda Mendonça nomeia de “Dramaturgia do Tempo” os textos criados para o grupo: “fica evidente um interesse da companhia pela

⁹ Indicações: Prêmio Mambembe – Melhor Atriz e Melhor Direção; Prêmio Shell – Melhor Direção. Prêmio Recebido: Prêmio Mambembe de Melhor Espetáculo.

criação de uma dramaturgia que enfocasse a questão do tempo, a sucessão dos acontecimentos, buscando referências na dramaturgia expressionista, nas narrativas tradicionais do oriente, e no cinema.” (Espirais, 2008: 157) É como se a parceria com o poeta londrinense trouxesse não apenas um maior requinte no trato com a palavra e com a estrutura dramática, mas também uma nova consciência para a prática do grupo – fazendo com que Arruda Mendonça desempenhe uma função mais próxima ao do *Dramaturg* do que a do dramaturgo tradicional.¹⁰ Nesse sentido, ele contribui tanto com a sugestão de referências sobre os temas que o grupo está pesquisando quanto com o trabalho de depuração poética da palavra.



Seqüência de luta em *Sob o Sol...* Foto: Milton Dória.

Em *Sob o Sol...* havia, segundo Arruda Mendonça, “um desejo grande de compreender concepções sobre a noção de tempo, especialmente aquela do tempo cíclico” (Espirais, 2008: 157) e no segundo ato temos o que seria o início da trama: Kunti narra a origem de Jam que, por sua vez, revela sua verdadeira identidade: é uma

¹⁰ Eventualmente M. Arruda Mendonça realiza workshops com os atores sobre filosofia e/ou conceitos que o grupo esteja trabalhando.

mulher – em uma clara referência ao Riobaldo de Guimarães Rosa. A peça terminará justamente com o jogo de dados proposto por Jam que, ao descobrir seu parentesco, não quer que os irmãos saibam de sua verdadeira identidade.

O texto de *Sob o Sol...* é entre cortado por momentos narrativos; e a questão da manipulação temporal apontada por Arruda Mendonça é especialmente perceptível nesses momentos, nos quais se torna evidente o recurso de contar uma história dentro de outra história – em um procedimento que nos remete tanto ao Mahabarata quanto As Mil e Uma Noites, por exemplo.

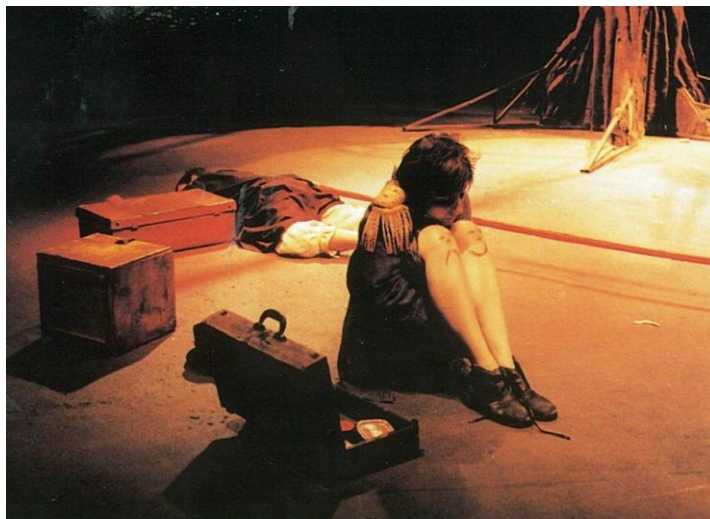
CEGA – Quando despertou, o rei viu seu esperma em cima de uma folha, chamou um falcão e disse: leva rápido o meu esperma pra rainha. Porém, num zás-tráz o falcão foi atacado por um outro falcão, o esperma caiu num rio e foi engolido por um peixe. Alguns meses se passaram, um pescador apanhou esse peixe, abriu o tal e encontrou em seu ventre uma menina muito pequena. Ela cresceu, tornou-se muito bela, mas exalava um horrível cheiro de peixe. A jovem crescia assim, triste triste, mas um dia encontrou um velho que lhe disse: você me agrada. Façamos amor aqui, agora mesmo e de teu horrível cheiro eu farei o mais encantador perfume, eu te prometo. Ela abriu-se ao homem e, de repente, a seu odor tornou-se irresistível. Tiveram um filho. E essa é a sua descendência. E do encantador perfume, volta o horrível cheiro de peixe. (Arruda, Moraes, 13)

Trata-se, outra vez, de uma consciência de construção dramaturgica que brota a partir da presença de Arruda Mendonça que, em artigo de sua autoria para o livro *Espirais*, indica o uso deliberado de técnicas e artifícios de dramaturgia: “Em *Sob o Sol*, essa circularidade, além de dar conta dos relatos, potencializava a revelação trágica dos personagens ao final da história. Ela comportava o artifício: a inversão da seqüência aristotélica começo, meio e fim”.(2008: 158)

Embora inicialmente “o domínio da palavra, a condução poética” esteja a cargo de Arruda Mendonça enquanto o “domínio do roteiro, da ação” parta mais de Moraes, há, a partir dessa parceria, uma reflexão sobre a dramaturgia desenvolvida pelo grupo que se aprofunda e se define de maneira mais clara. Não apenas a definição de “Dramaturgia do Tempo” é bastante precisa, como também os textos do grupo mudam notoriamente de status e, embora ainda possam trazer citações, não são mais àqueles de quando Moraes era o único autor e que, muitas vezes, por conta do expressivo número de colagem de textos, eram assinados como roteiro e não como dramaturgia.¹¹

¹¹ Mesmo que eventualmente os textos da dupla citem outras obras não há, como antes, a colagem propriamente dita.

Em 1998, com uma temporada de *Sob o Sol...* marcada, o diretor Paulo de Moraes reúne o grupo que, após conversa, decide se mudar em definitivo para o Rio de Janeiro – o que inicia a terceira fase do Armazém. A mudança vem a reboque do próprio crescimento do grupo que, a cada ano, apresentava-se mais pelas grandes capitais do país. Desde *A Tempestade* havia essa idéia que, segundo Moraes, surgiu da constante provocação de Paulo Autran, que à época, em conversas com o diretor, insistia sobre a necessidade de o grupo deixar Londrina e ir para São Paulo. Porém tanto Moraes quanto o grupo preferiam o Rio de Janeiro, onde, além do gosto pessoal, as peças da companhia haviam se apresentado primeiro e onde *A Ratoeira é o Gato*, primeiro grande sucesso do grupo, havia sido consagrada.



Esperando Godot. Foto: Anna Agonigi

O primeiro espetáculo após a mudança foi justamente *Esperando Godot* (Rio de Janeiro, 1998), que segundo Paulo de Moraes poderia ser uma resposta à própria situação do grupo que, em uma cidade desconhecida, ainda tateava novos modos de produção. A escolha de *Godot* tem também motivações bem objetivas: o grupo, recém chegado, sente a necessidade de montar algo novo, mas sem espaço próprio e pouco tempo hábil (Paulo de Moraes sustentava a casa onde a companhia morava dando diversas aulas) um processo autoral seria inviável. O espetáculo, com tradução de Maurício Arruda Mendonça e trilha sonora original de Arrigo Barnabé, não obteve boa aceitação de público ou crítica e, nas palavras de Moraes, “não estabeleceu comunicação”. (Espirais, 2008: 55) Foi nesse contexto que nasceu a peça que pode ser considerada o *hit* da companhia: *Alice Através do Espelho* (Rio de Janeiro, 1999), cuja

pesquisa com o espaço culminou na aquisição da sede do grupo no Rio de Janeiro, na Fundação Progresso, onde permanecem até hoje.

Alice Através do Espelho é uma peça escrita por Maurício Arruda Mendonça em 1997 e que já havia sido montada por Paulo de Moraes com alunos da Escola Municipal de Teatro em Londrina. Esse fato é bastante revelador sobre o funcionamento do grupo e sobre a liderança que Moraes exerce. O diretor, consciente da potência desse espetáculo, – que em sua versão amadora já tinha na pesquisa espacial o seu grande achado – decide que ele deve ser re-montado. Não se trata, todavia, da supremacia de um diretor sobre um grupo, mas sim de um senso de oportunidade que é compartilhado e percebido por todos, uma vez que com o fracasso de *Godot*, uma nova peça se fazia necessária e não haveria tempo para uma criação inédita. Para os padrões do grupo, *Alice...* foi criado em um tempo curto, com pouco mais de dois meses de ensaio.



C. Dogson e sua musa, Alice Liddell,
fonte:
<http://sites.google.com/site/photographyoflewiscarroll>, foto de C. Dogson.



Liliane Castro como Alice, créditos
indisponíveis.

O texto, partindo das Alices¹² de Lewis Carrol, faz uma incursão ao País das Maravilhas – que aqui é retratado como um hospício – onde o próprio Charles Lutwidge Dodgson (nome verdadeiro de Lewis Carrol) está internado. Um dos achados dessa dramaturgia é justamente por em cena a enigmática figura de Dodgson, cuja biografia é

¹² Alice no País das Maravilhas (1865) e Alice no País do Espelho (1872)

cheia de curiosas ambigüidades – tanto por seu fervor religioso quanto por seu obcecado gosto por meninas impúberes, de quem costumava tirar fotos.¹³

Desde a estréia *Alice...* tornou-se um fenômeno, tendo sido vista por mais de quarenta mil pessoas. Para o grupo, esse é o espetáculo com o qual o Armazém se firma no Rio de Janeiro – tanto pela sede na Fundação Progresso, algo que, embora não intencionado à priori, foi considerado orgânico para o grupo, uma vez que sempre desenvolveram seus espetáculos em espaços próprios; quanto pela conquista de um público que por um ano e meio lotou a longa temporada de *Alice...*, como se torna evidente nas palavras de Maurício Arruda Mendonça:

Alice Através do Espelho é o espetáculo pelo qual o Armazém Companhia de Teatro tornou-se imediatamente conhecido após transferir-se da terra vermelha de Londrina para as areias de São Sebastião. Por isso, foi e continua sendo uma montagem fundamental nesses 20 anos de percurso da companhia. Estreado no Rio de Janeiro em 1999, na Lapa, sob a arquitetura industrial inglesa da Fundação progresso, *Alice Através do Espelho* proporcionou um encontro muito particular com o público do Rio, que jamais deixou de lotar as apresentações, e, principalmente, sair delas energizado, fossem crianças ou adultos. (Espiraís, 2008: 141)

A pesquisa com o espaço cênico em *Alice...* é, sem dúvida, o elemento mais marcante desse espetáculo e retoma, em certo sentido, uma experimentação a partir da concepção cenográfica que já havia sido explorada em *A Ratoeira é o Gato*. Se na *Ratoeira...*, a questão do dispositivo cênico era mais presente, uma vez que o cenário servia aos próprios atores; em *Alice...*, essa relação com o cenário será voltada para o público que, andando pelo Hospício/País das Maravilhas, experimentará sensorialmente as transformações pelas quais passa a personagem Alice. Concebido para 60 espectadores a peça é itinerante e, desde seu início, mobiliza o espectador fisicamente: já na primeira cena Alice literalmente some dentro do espelho que, por sua vez, é atravessado pelo público que, através de um escorregador, chega ao local da segunda cena, onde, como Alice, aumentará e diminuirá de tamanho, sendo obrigado a passar por uma pequena porta que, finalmente, os levará ao Hospício/País das Maravilhas.

Como podemos perceber, trata-se de uma cenografia (embora o termo “concepção de espaço cênico” da ficha técnica soe mais adequado) que está voltada prioritariamente para a experiência da platéia. O “estratégico labirinto de cortinas negras

¹³ Em muitas dessas fotos as meninas estavam nuas, aumentando ainda mais a lenda em torno do criador de Alice.

que abrem, fecham, dividem ou ampliam as dimensões espaciais do evento teatral” (Espirais, 2008: 142) concebido por Paulo de Moraes tem, além do mérito de proporcionar sensações *per si*, um profundo vínculo com a temática do universo criado por Carrol/Arruda Mendonça. A coesão entre forma e conteúdo – princípio que norteia as peças do Armazém e que, sem dúvida, é uma das marcas características da linguagem conquistada pelo grupo – em *Alice Através do Espelho* se dá tanto pela irrepreensível ambientação cênica quanto pela habilidade da direção em mobilizar o espectador para o espetáculo, tornando-o um cúmplice de Alice na medida em que passa pelas mesmas sensações/situações que a personagem.

Nesse sentido a direção de Paulo de Moraes tem a função unificadora própria do encenador moderno, porém no Armazém ela ultrapassa a idéia de “concepção do encenador” a partir do momento em que se trata da linguagem de um grupo, grupo esse que possui um elenco fixo, um trabalho continuado e que trata a criação como um empreendimento coletivo. Tânia Brandão, em artigo para o livro *Espirais*¹⁴, diz que a figura do encenador no Armazém se faz presente como maestro, coordenador, orquestrador. Esses termos, além de bastante apropriados, conseguem contemplar tanto a liderança exercida por Paulo de Moraes quanto explicitar a participação das individualidades no ato criativo; e ao considerarmos o papel central que o ator tem nos espetáculos do Armazém (seja no processo de criação ou na peça finalizada) torna-se claro que o diretor, aqui, não é àquele impõe sua visão, mas sim um que coordena um grupo de teatro e que, portanto, preza para que a autoria esteja a cargo do coletivo e não de personalidades individuais. É como se no topo de uma invisível hierarquia, antes mesmo dos atores e do diretor, houvesse a “instituição” *Armazém Companhia de Teatro*, um coletivo que atingiu uma linha artística clara e consistente e que, *per si*, define o que pode ou não ser montado pelo grupo.

É no segundo ano da extensa temporada de *Alice...*, já no ano 2000, que o grupo faz o primeiro contato com a Petrobras que, em um primeiro momento, financia o *Armazém em Estoque* – projeto de três meses no qual a companhia apresentava quatro

¹⁴ Artigo sobre o espetáculo *Pessoas Invisíveis*, intitulado “O Lúdico Inefável e a Vida Irrelevante.”

peças do seu repertório.¹⁵ Ainda em 2000, em meados do ano, com a ótima repercussão de *Alice...* e do repertório, o *Armazém Companhia de Teatro* consegue o patrocínio de manutenção da companhia pela Petrobras que, até hoje, é a patrocinadora oficial do grupo. Segundo Paulo de Moraes o patrocínio não chega a alterar o modo de trabalho da companhia, uma vez que a grande maioria de suas criações sempre teve processos longos e que não há, por parte da Petrobras, nenhuma interferência artística nos processos; todavia o diretor destaca que houve um ganho significativo no planejamento do grupo, uma vez que a estabilidade promovida pelo patrocínio viabiliza um programa a médio e longo prazo.

Da Arte de Subir em Telhados (Rio de Janeiro, 2001) é o primeiro espetáculo autoral que a companhia desenvolve após a mudança para o Rio de Janeiro e, seguindo a lógica de “Dramaturgia do Tempo”, Maurício Arruda Mendonça revela que nesse texto, escrito a quatro mãos e processualmente, a intenção da dramaturgia era “poetizar o tempo da memória.” (Espirais, 2008: 158) A primeira imagem do espetáculo, contundentemente descrita no livro *Espirais*, é representativa sobre como a encenação servirá e será servida pelo texto – em uma simbiose texto/encenação que serve tanto para promover a sempre almejada coesão entre forma e conteúdo, algo que Tania Brandão define como “a possibilidade de construção da cena enquanto puro objeto teatral acabado, absoluto, redondo e pleno em seus propósitos”(Inveja dos Anjos, 2010: 206); quanto para estabelecer a suspensão que o tempo poético da memória, ambicionado pelos autores, necessita.

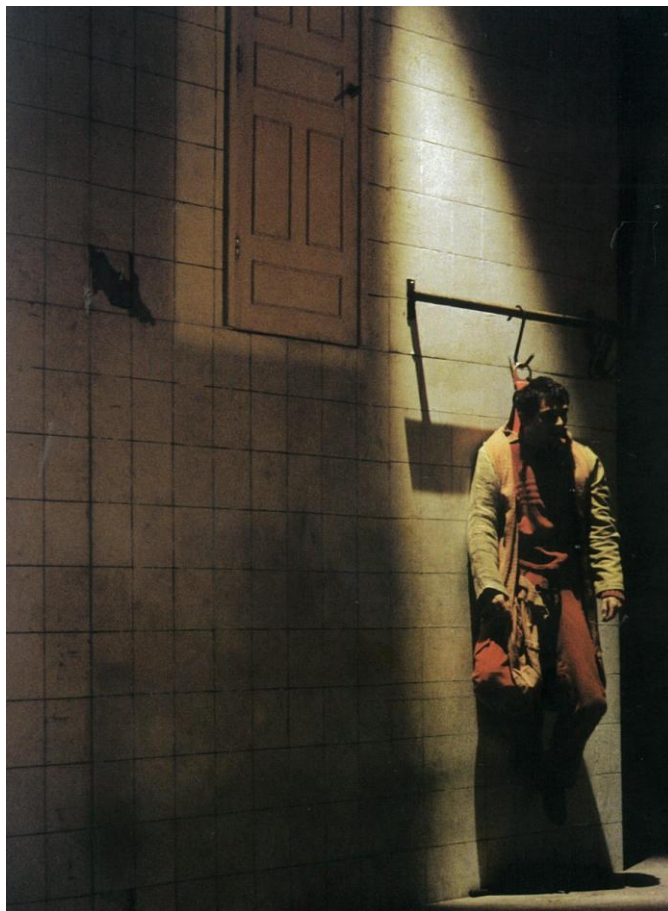
Duas platéias frontais uma a outra. No centro do palco, um menino vestido de branco, meio que flutuando e girando no ar. A voz de Lou Reed soando na trilha. De repente, o menino é puxado para o alto muito velozmente. Ele voa por cima do público, no meio de um céu estrelado. Desaparece. Vemos, então, um grande telhado, quatro amigos vestidos de preto andando sobre ele, num equilíbrio precário. E, aí, a primeira fala da peça: ‘Quando eu era criança...’ (...). (2008: 67)

A trama parte da morte de um amigo comum (Remédios) para trazer à tona as lembranças e, conseqüentemente, promover um retorno à infância. Os amigos José e Frederico evocam Remédios ao narrarem suas antigas aventuras de meninos, enquanto Das Dores, irmã de Remédios, não se conforma com a morte do irmão. Maria, a outra

¹⁵ As peças apresentadas foram: *A Ratoeira é o Gato*, *Sob o Sol em Meu Leito Após a Água*, *Esperando Godot* e *Alice Através do Espelho*. O grupo também recebeu o prêmio Shell Categoria Especial pela qualidade do repertório.

amiga, que também é prima de Remédios e Das Dores, desempenha uma potente função narrativa – suas falas iniciais, significativamente direcionadas ao público, contextualizam e apresentam a trama que se desenrola diante dos espectadores. É Maria, por exemplo, quem esclarece: “Estamos todos voltando de uma cerimônia fúnebre. Não foi propriamente um enterro, mas uma cerimônia fúnebre. Fomos receber as cinzas do irmão de Das Dores”. É também Maria quem explica que Remédios sumiu daquela cidade há muitos anos.

A estrutura da dramaturgia é bastante simples e, se por um lado, remete-nos àquela utilizada em *Sob o Sol...*, por outro é mais sutil nos momentos narrativos, uma vez que contar uma história dentro de outra história é próprio do ato de lembrar, o que em *Da Arte...* está justificado no próprio tema do espetáculo: a memória. Após esse primeiro momento, no qual personagens e trama são apresentados, Maria, Frederico e José caem dentro um casarão abandonado, onde moram Tuim e Trap, dois mendigos de ares clownescos, cujas falas são recheadas de trocadilhos e possuem uma lógica *nonsense* (como àquela que permeava *Alice Através Do Espelho*), funcionando como um contra ponto às lembranças excessivamente reais e doloridas dos outros personagens.



Da Arte de Subir em Telhados. Foto: Silvio Pozato

Da Arte... é o segundo texto autoral assinado por Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça e o primeiro a ser escrito processualmente após a transferência do grupo para o Rio De Janeiro. A mudança de cidade, ocorrida três anos antes, acaba por impor novas realidades ao grupo que agora – com um espaço próprio, um patrocínio para sua manutenção e uma condição de trabalho ideal (próxima e até superior à que eles tinham em Londrina) – pode mergulhar em sua própria origem afetiva. O tema memória e a “busca por uma delicadeza perdida” (Espirais, 2008: 67) resultam, de maneira bastante consciente segundo Moraes, dessa nova realidade, afinal todos os membros do Armazém então eram de fora do Rio de Janeiro, de cidades menores, e há uma necessidade, coletiva e compartilhada, de se lembrar quem se foi para entender quem se é – como, pungentemente, transparece no depoimento da atriz Simone Mazzer (no Armazém desde 1994) ao mini documentário que acompanha o DVD de *Da Arte...*:

O processo de *Da Arte...* foi muito importante para mim por resgatar uma série de memórias que a gente acaba deixando perdida lá no tempo. (...) E o processo serviu pra resgatar o que você foi, a sua história, tudo: infância, família, amigos, a cidade onde você nasceu, as pessoas que você conheceu...

Esse espetáculo também inaugura um novo universo temático para o Armazém. A questão da cidade, seja como personagem ou como pano de fundo, estará presente tanto aqui quanto em *Pessoas Invisíveis* (Rio de Janeiro, 2002), *A Caminho de Casa* (Rio de Janeiro, 2004) e em *Inveja dos Anjos* (Rio de Janeiro, 2007); assim como o tema memória que pode ser percebido nas três peças citadas e também na encenação de *Toda Nudez Será Castigada* (Rio de Janeiro, 2005). O jornalista Marcos Losnak, que acompanha o trabalho do grupo desde os tempos de Londrina, considera *Da Arte...* “a estética do Armazém em sua plenitude.” E, realizando um paralelo com *A Ratoeira é o Gato*, diz: “ambos representam o ápice da linguagem e do conceito teatral da Companhia. Tornaram-se trabalhos em que o estilo do Armazém atingiu uma mágica revelação. (...) E com uma maneira envolvente de integrar forma e conteúdo, intenção e resultado.” (Para Ver Com Olhos Livres, 2003: 09)

O cenário de *Da Arte...* funciona tanto para a dramaturgia quanto para o tema da memória abordado na peça. No início, um grande telhado reúne os amigos – permitindo que a dramaturgia tire bastante partido da imagem poética proporcionada pelo telhado. Com a queda dos amigos, temos o casarão abandonado onde uma enorme parede possui portas que, pela disposição suspensa (as portas não estão necessariamente no chão) nos remetem a gavetas – como as que serão abertas nesse processo de retorno à infância. Outro aspecto formal que vem de encontro a essa coesão entre forma e conteúdo é o uso de técnicas de alpinismo pelos atores, o que proporciona, além de imagens impactantes como o vôo da primeira cena ou o quase suicídio de Das Dores, uma imagem síntese do mergulho ao passado que o tema da peça propõe.

Destaco que a inspiração para o telhado e o mote da perda de um amigo vem de uma experiência pessoal do diretor Paulo de Moraes: na infância ele havia acompanhado a procissão do enterro de um amigo do alto de um telhado em sua cidade natal. Essa experiência, narrada aos atores, serviu para que eles desenvolvessem os primeiros exercícios que resultaram na criação desse espetáculo que tanto inaugurou um novo ciclo temático quanto intensificou ainda mais os processos criativos do grupo, visto que a principal fonte para a criação da dramaturgia veio de depoimentos reais dos atores sobre suas infâncias.

O próximo espetáculo é uma incursão à obra de Will Eisner – quadrinista norte-americano conhecido por suas *graphics novels*¹⁶. A idéia de trabalhar com quadrinhos parte de Patrícia Selonk enquanto Will Eisner surge de Paulo de Moraes – antigo admirador do criador de *Spirit. Pessoas Invisíveis* (Rio de Janeiro, 2002) é o espetáculo que comemora os quinze anos do grupo e que, para sua criação, teve o processo invertido: ao invés do tema sugerir a pesquisa formal, foi a pesquisa formal – no caso a teatralização da linguagem dos quadrinhos – que acabou por definir o tema, como esclarece Paulo de Moraes:

Era uma pesquisa sobre a confluência entre quadrinhos e teatro. Era esse o nosso mote. Começamos a levantar exercícios sobre a obra do Will Eisner como um todo, antes de saber certamente qual seria a abordagem temática predominante. Mas a cada exercício ia ficando mais claro que o personagem central era a ‘cidade’. (Espirais, 2008: 75)

Escrita pela dupla de autores, a peça é estruturada em quatro atos, nos quais três histórias distintas são contadas. O primeiro quadro é a cena no metrô – que revela a invisibilidade das pessoas retratadas; e ainda no primeiro ato é mostrado o contexto urbano do espetáculo, deixando claro que a Cidade é uma espécie de narrador onisciente e condicionante. Trata-se de cenas curtas que apresentam (ainda superficialmente) a maioria dos personagens que permearão *Pessoas Invisíveis*. Os atos subsequentes girarão em torno de um edifício e, a cada ato, um narrador-fantasma contará seu “drama até o momento de sua respectiva morte.” (Espirais, 2008: 161)

A dramaturgia dos dois autores é engenhosa e consegue interligar as histórias de maneira primorosa. A referência ao filme *Short Cuts*, de Robert Altman, apontada por Arruda Mendonça, é esclarecedora e também revela que as fontes de inspiração para as criações do Armazém raramente se restringem a uma única área. Pode-se perceber que, a cada novo espetáculo autoral, a estruturação dramaturgica ganha novos requintes. Em *Pessoas Invisíveis*, destaca-se a história de Benny – um homem comum que decide participar de uma maratona – que é dividida em três *flashs* pelos autores. Benny é uma síntese do anonimato urbano que tão bem está retratado na obra de Eisner. Nessa mesma lógica há a história de um casal que, após se apaixonar, nunca mais consegue se

¹⁶ Criador de *Spirit* foi também quem cunhou o termo “novelas gráficas.” Muitos atribuem a Eisner a resignificação dos quadrinhos que, até então, era visto como uma manifestação menor e voltada exclusivamente para o público jovem.

reencontrar na grande cidade – estando sempre separado por um trânsito infernal que impossibilita o reencontro e mostra as arapucas da vida em uma grande cidade.

Tanto as falas narrativo-informativas (enunciada pelos atores diretamente ao público) quanto o contar uma história dentro de outra história são recursos que a dramaturgia volta a utilizar, porém, e isso parece ser uma tendência na dramaturgia autoral do Armazém, de maneira mais orgânica e velada, como que refletindo o maior domínio dos artifícios dramáticos por parte dos autores. Esse domínio ocorre de maneira exemplar nas cenas mais curtas de *Pessoas Invisíveis*, quando duas ou três falas de cada personagem bastam para que suas histórias sejam contadas:

(Início Cena Benny)

BENNY – (falando ao público) – Benny 47! É hoje o grande evento... maratona metropolitana... é hoje! Chega de os outros dizerem: Benny, você é um zero a esquerda; Benny, você nunca termina nada na vida. É hoje! Benny 47! É hoje o meu dia!

(Trecho Red e Wanda)

RED – Pode virar.

WANDA – Que que você tá fazendo com esse uniforme?

RED – Mudei minha vida, entrei pra academia. E aí. Gostou?

WANDA – Ué... mas você virou um tira?

RED – É, vou cair direto na briga.

WANDA – Mas e o seu emprego? Red, nós estamos de casamento marcado.

RED – Eu não sei como eu vou te dizer isso, mas a gente vai ter que adiar o casamento.

WANDA – Adiar o quê?

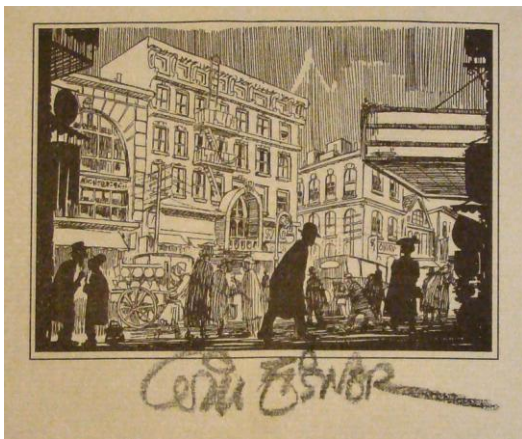
RED – Um ano... passa voando...

WANDA – Um ano?

RED – Ser policial sempre foi o meu sonho!

WANDA – Você enlouqueceu.

RED – Além disso, essa é a minha cidade. E ela precisa de mim agora. (Mendoça, Moraes: compiladas do DVD)



Desenho de Will Eisner e cenário de *Pessoas Invisíveis*. Foto: Leo Bitencourt.

Visualmente o espetáculo é irrepreensível, e isso não se dá apenas pelo cenário, esse elemento com o qual a estética do Armazém está identificada e que sempre tem contribuição determinante para a unificação do todo, mas sobretudo, no caso de *Pessoas Invisíveis*, pela interação entre os atores, a luz e o som do espetáculo. Embora a materialização do edifício que trespassa as histórias contadas seja deslumbrante e permita o uso de variados planos pela direção, o que mais chama a atenção são as cenas em que apenas os corpos dos atores, interagindo com luz e som, conseguem materializar o caos urbano de uma grande cidade. São momentos nos quais o teatro se faz presente naquilo que tem de mais essencial e que pode ser resumido na famosa máxima de Peter Brook que diz que uma das funções do teatro é “tornar o invisível, visível”. Destaco a cena, ainda no início da peça, quando Patrícia Selonk e Fabiano Medeiros conseguem, apenas com o uso dos seus corpos e a manipulação de seus figurinos, materializar uma forte ventania – imagem poética e ao mesmo tempo fidelíssima à estética dos quadrinhos.

Os dois próximos espetáculos do grupo parecem ter em comum a complexidade dos temas que abordam. Em *Casca de Noz* (Rio de Janeiro, 2003), a astrofísica abordada por Ítalo Calvino em seu “As Cosmicômicas”; e, em *A Caminho de Casa* (Rio de Janeiro, 2004), a intolerância religiosa ou, mais precisamente, “a fé agindo no homem”, como escreveu Paulo de Moraes no texto do programa da peça.

Casca de Noz surge a partir de um convite de Moacir Chaves, que em 2003 desenvolveu um projeto de repertório para o Teatro Maria Clara Machado, do qual era, então, diretor artístico. A adaptação do livro homônimo de Calvino foi sugerida por Arruda Mendonça e imediatamente conquistou Patrícia Selonk que, segundo Moraes, foi quem o convenceu a essa ousada empreitada. Na peça, uma “comédia rocombolesca”, Qfwfq, cuja difícil pronúncia “Quifiuífiqui” serve como uma enunciação da complexidade dos temas que a peça abordará, é a personagem-testemunha de toda a história da humanidade, tendo, inclusive, presenciado o nascimento do universo. Ao ser seqüestrado por um grupo de cientistas em busca de explicações, Qfwfq narra sua saga de testemunha do eterno. Dentro da trajetória da companhia, *Casca de Noz* surge um tanto deslocada, o que é compreensível tendo em vista que o projeto é formulado a partir de um convite externo e, se por um lado, retoma a literatura como fonte de criação, como em *A Ratoeira é o Gato* e *Alice Através do*

Espelho, por outro interrompe uma seqüência bastante nítida e coerente com a “Dramaturgia do Tempo” enunciada por Arruda Mendonça. E essa interrupção torna-se ainda mais evidente se considerarmos o espetáculo *A Caminho de Casa* como um retorno a pesquisa de um tipo de estrutura dramática que vem se desenhando desde *Sob o Sol em Meu Leito Após a Água*.

A questão da “fé + contemporaneidade” foi a temática trabalhada pelo grupo para a criação de *A Caminho de Casa*. Misturando referências literárias, reportagens sobre intolerância religiosa, depoimentos de fundamentalistas e entrevistas com líderes religiosos, o Armazém criou um espetáculo que contava três histórias a partir de uma situação em comum: um engarrafamento causado por um ônibus que explodiu pela ação de um homem-bomba. Trata-se, novamente, de uma dramaturgia que se entrelaça e que busca diferentes modos de contar uma história, como sugere o depoimento de Moraes:

Se em *Pessoas Invisíveis* as histórias aconteciam em torno de um mesmo edifício, de um mesmo espaço, de um microcosmo, em *A Caminho fomos* no sentido oposto, ou seja: queríamos histórias que se tocassem, sem que necessariamente os personagens tomassem conhecimentos um do outro. (Espirais, 2008: 87)

Considerada “três peças bem diferentes que se ligam”¹⁷, a primeira é a do próprio engarrafamento, no qual diversos personagens criam um mosaico que tanto reflete a situação tipicamente urbana que é um engarrafamento quanto levanta a questão da fé e da crença que a peça abordará; já a segunda história mostra a amizade entre um velho árabe e um menino judeu que se encontra em crise por conta do suicídio do pai; e na última, Patrícia Selonk faz a mãe de um homem-bomba que tenta, obstinadamente, equacionar o ato do filho. Nesse espetáculo, mais do que em qualquer outro, há um forte desejo de trazer as questões do mundo contemporâneo à cena; e, nesse sentido, é significativo que grande parte da fonte de pesquisa do grupo tenha vindo de jornais – inclusive a história do engarrafamento provocado pelo homem-bomba.

O fato de *A Caminho de Casa* trazer um assunto da ordem do dia para cena está relacionado também à mudança pela qual passava o Armazém. Dois atores que compunham o grupo a seis e quatorze anos, respectivamente Fabiano Medeiros e Marcos Martins, saem da companhia que, por sua vez, convida quatro novos atores para compor seu elenco. Esse momento que, nas palavras de Moraes, era “delicado e

¹⁷ Sergio Salvia Coelho, Folha de São Paulo, 01 de Novembro de 2005.

instigante”, faz com que o diretor procure meios de “criar uma possibilidade de integração maior com os novos atores.” (Espirais, 2008: 88) Para tanto, um período do processo ocorre em Londrina, cidade/ origem, para onde todo grupo se desloca. Mas o mais interessante é um exercício criado por Paulo que, além de promover a desejada integração, é revelador sobre o processo de criação do grupo, como podemos perceber no depoimento de Ricardo Martins, um dos recém integrados à trupe:

No processo de *A Caminho de Casa*, o Paulo propôs um exercício que chamou ‘docu-teatro’. O elenco foi dividido em três grupos, e a gente foi a campo. A idéia era produzir um documentário. Pegamos uma câmera e fomos colher depoimentos sobre religiões monoteístas com padre, rabino, sheik, pensadores e, também, sobre fé e religiosidade em geral, entrevistando pessoas nas ruas, mendigos etc. Depois de gravar, tivemos de editar o documentário de forma que ele funcionasse por si só. Uma vez pronto o documentário, teríamos de inseri-lo numa cena teatral e interagir com ele no palco, de uma forma criativa, usando a conexão entre as linguagens. Era o documentário, os atores com texto, personagens, iluminação, trilha, etc. Na minha opinião foi uma mistura entre realidade e ficção muito produtiva para a montagem. (Espirais, 2008: 87)

Nesse depoimento se torna perceptível a complexidade que os exercícios de criação podem adquirir, o que esclarece o fato do Armazém não se referir à sua prática investigativa como improviso ou improvisação. Para Paulo de Moraes não seria correto nomear assim os exercícios que os atores realizam, pois não apenas as demandas de cada exercício são previamente acordadas e longamente discutidas, como também há um longo período de preparação para cada exercício, podendo chegar a semanas. Os exercícios são ensaiados pelos próprios atores e apresentados como cena acabada, com o uso de figurinos e recursos cênicos em geral.

A questão de o diretor agir para que exista uma maior integração também merece destaque e denota a importância que o coletivo tem para a Companhia. Trata-se de algo que vai além da necessidade do bom convívio e que está vinculado a um ambiente propício à criatividade e à exposição intrínseca de todo processo artístico – especialmente no caso do Armazém, onde os processos são longos e exigem um posicionamento dos atores criadores diante dos temas pesquisados. Um processo como o *Da Arte...*, no qual o material bruto pesquisado são as memórias de infância dos próprios atores, não seria viável em um momento de transição, por exemplo.

A montagem de *Toda Nudez Será Castigada* (Rio de Janeiro, 2005) pelo Armazém Companhia de Teatro, é, como bem aponta Sérgio Salvia Coelho, um momento de “plena maturidade de um grupo” (Espirais, 2008: 235). A peça, escrita por

Nelson Rodrigues e encenada em 1965 por Ziembinski, conta a história de Herculano, viúvo cheio de pudores que se apaixona pela prostituta Geni. Impossível não levar em consideração o vínculo afetivo de Paulo de Moraes como um dos fatores determinantes para a escolha deste texto específico da obra de Nelson Rodrigues. Como ator, ele havia participado da famosa montagem de *Toda Nudez do Grupo Delta*¹⁸, encenada por José Antonio Teodoro – a quem Moraes agradece por estar no teatro até hoje.

A maturidade da qual fala Coelho vem da apropriação que o Armazém faz do texto original de Nelson Rodrigues. Sem modificar as palavras do autor, existe uma leitura da obra que consegue equacionar surpreendentemente o universo rodriguiano com a estética do Armazém, e isso parece ter origem na concepção geral do espetáculo que, como não poderia deixar de ser, tem no elemento cenográfico um de seus pilares, como transparece na fala de Moraes:

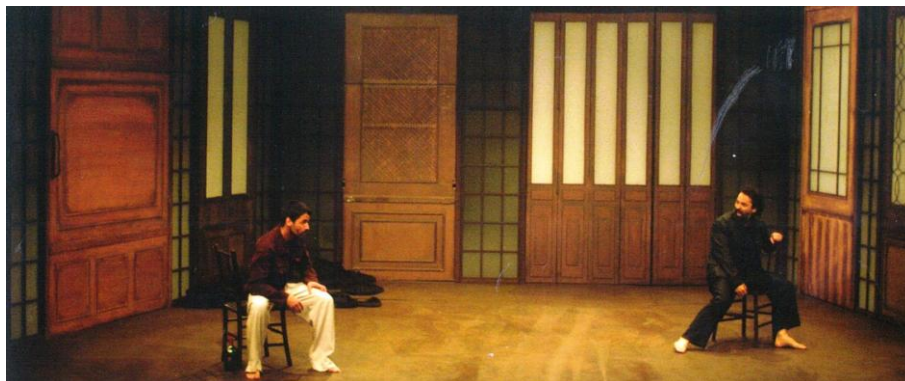
Eu queria que a peça se passasse dentro da cabeça do Herculano. Porque o Nelson começa a peça com Herculano ouvindo uma fita deixada por Geni. Queria criar uma estrutura cenográfica que pudesse funcionar como se fosse a cabeça dele, para que os personagens entrassem e saíssem com muita velocidade, como se fossem pensamentos na mente dele. E pintou a idéia de trabalhar essa estrutura de metal e acrílico, cheia de portas giratórias. Como se trata de um relato feito por Geni a Herculano, é como se a memória dele fosse sendo ativada pelo que ela fala. (...) (Espirais, 2008: 96)

O conceito de “Dramaturgia do Tempo” também pode ser estendido à concepção de encenação de *Toda Nudez...*, pois na abordagem dada pelo diretor os personagens se apresentam como fragmentos de memória e, em função disso, não existem no tempo real. São seres que surgem do passado para atravessar Herculano que, nesse sentido, encontra-se em um alucinado *flashback*, do qual ele mesmo é agente, uma vez que tudo que é visto em cena é apenas um produto de sua cabeça.

A incursão na obra de Nelson Rodrigues também foi fundamental para que a apropriação do texto de *Toda Nudez...* ocorresse. O grupo, após realizar duas leituras da peça, ficou por três meses trabalhando com toda obra do dramaturgo, como uma maneira de “conhecer a fauna de personagens, familiarizar-se com a embocadura da poesia coloquial de Nelson, compreender seus temas e seus conflitos”. (Espirais, 2008: 96) Trata-se, novamente, de um tipo de criação que só é possível ser realizada em uma

¹⁸ A montagem do texto de Nelson Rodrigues causou imensa polêmica e calorosos elogios no Brasil e no exterior. Com quase mil apresentações, foi apresentada no Rio, São Paulo, Nova York, San Francisco, México, Espanha, Portugal. (Folha de Londrina, 20/05/2008).

lógica coletiva, na qual o trabalho de investigação artística é condicionado por um *modus operandi* que precede de tempo e verticalização, uma vez que a própria linguagem do grupo está em jogo e precisa se confrontar com um texto pré-existente – ainda mais ao se trabalhar com Nelson Rodrigues que, por sua relevância na dramaturgia brasileira, possui tanto montagens históricas quanto estudos e análises que, em certo sentido, desafiam uma abordagem original de sua obra teatral.



Toda Nudez Será Castigada. Fabiano Medeiros e Thales Coutinho.
Foto: Lenise Pinheiro

A autenticidade conquistada em *Toda Nudez* pelo Armazém pode ser compreendida na resenha crítica de Luiz Carlos Marten, publicada pelo jornal O Estado de São Paulo em 13 de novembro de 2006, na qual é possível perceber o quanto a intenção inicial do diretor (de que “a peça se passasse dentro da cabeça do Herculano”) conseguiu se materializar na montagem:

Vi agora a montagem do *Armazém Cia. De Teatro*, com direção de Paulo de Moraes. Achei ótima, mas tive uma sensação curiosa. Em vários momentos, me pareceu que o Paulo estava colocando uns cacos que a peça não tinha. Quando a Geni diz que os fricotes do Herculano são coisas de viado, por exemplo. Fui conferir no texto do Nelson, e tem, mas nunca tinha me chamado a atenção. (...) Paulo ressaltou o papel do Herculano (e o ator Thales Coutinho me pareceu genial). Pela primeira vez vi *Toda Nudez* como a história de Herculano, mais até que a da Geni.

Com *Toda Nudez* o Armazém mostra a evolução da sua linguagem artística ao encarar um texto que, se não chega a ser canônico, pertence a um autor que faz parte do imaginário brasileiro e sobre o qual todos têm uma opinião. Aqui, diferentemente do que ocorreu em *Esperando Godot*, a montagem conseguiu se comunicar com o público

e alcançou ótima repercussão crítica, obtendo, inclusive, importantes prêmios e indicações¹⁹.

Em 2007 o Armazém completa vinte anos de existência e, para comemorar, realiza a segunda edição do “Armazém em Estoque” – projeto de mostra de repertório no qual apresentam cinco espetáculos do grupo. Ainda no mesmo ano há a estréia de *Mãe Coragem e Seus Filhos* (Rio de Janeiro, 2007), espetáculo que celebra os trinta anos de carreira da atriz Louise Cardoso, que também é a responsável pela produção. O texto de Berthold Brecht, traduzido por Maurício Arruda Mendonça, passa-se na Guerra dos Trinta Anos e conta a história de Anna Fierling (Louise Cardoso), mascate que vive da venda dos produtos que transporta em uma carroça para os soldados em batalha e que mantém uma relação promiscua com a guerra que, por sua vez, cobra seu preço e, sucessivamente, lhe tira os filhos.

Como podemos perceber, é um projeto *com o* Armazém e não *do* Armazém e, inevitavelmente, a montagem transparece esse fator, como bem assinala a crítica de Sergio Sálvia Coelho, publicada na Folha de São Paulo em 24 de Março de 2008: “Depois do ápice de ‘Toda Nudez Será Castigada’, ‘Mãe Coragem e Seus Filhos’ figura como uma montagem menor do Armazém, ainda que não chegue a decepcionar.” Por ora, importa menos o mérito artístico da montagem do que há de revelador sobre o grupo nesse caso.

Embora Louise Cardoso confesse ser antiga admiradora do trabalho do Armazém e ter visto todas as peças que o grupo apresentou no Rio de Janeiro, o convite a Paulo de Moraes parece resultado da montagem de *Toda Nudez*, uma vez que o desejo da atriz e produtora de *Mãe Coragem* era fazer uma releitura do texto de Brecht, como explicita em relato ao livro *Espirais*: “(...) é uma peça muito difícil, que já foi muito montada e acho que só valeria se tivesse uma releitura. Porque montar *Mãe Coragem* como sempre foi feito anteriormente não faria o menor sentido.” (2008: 105) Ainda segundo a atriz, o convite foi feito em etapas: primeiro ao diretor e depois ao Armazém,

¹⁹ Indicações: Prêmio Shell – Melhor Atriz e Melhor Cenografia; Prêmio Eletrobrás de Teatro – Melhor Espetáculo e Melhor Direção. Prêmios: Prêmio Shell – Melhor Direção e Melhor Iluminação; Prêmio Eletrobrás de Teatro – Melhor Cenário, Melhor Iluminação e Melhor Figurino.

pois “o texto precisava de uma visão coletiva, criada a partir de um processo de trabalho.”²⁰

Se por um lado chama atenção que um grupo, possuidor de estabilidade financeira e com um funcionamento próprio, se proponha a um projeto concebido por terceiros, por outro é bastante coerente com o fato do Armazém ter no processo de criação de seus espetáculos o seu principal campo de pesquisa. Tania Brandão, em artigo que acompanha o livro *Inveja dos Anjos*, lançado em dezembro de 2010, aponta para algo que julgo uma chave de compreensão para o trabalho do grupo: “a deliberação de fazer teatro é contínua desde o primeiro momento.”²¹

Essa deliberação – muito mais do que uma necessidade de afirmação do grupo em função de pertencer à Londrina, cidade fora do “eixo-cultural” do país, também destacada pela pesquisadora no referido artigo – ilumina a trajetória da companhia que, a partir de suas montagens, descobre sua linguagem. Se a afirmação de Paulo de Moraes que o grupo tinha “desde seu início uma grande aspiração: reencontrar o poder simbólico que o teatro teve em outros tempos” não chega a revelar nada, já que essa premissa, de maneira geral, está presente em quase toda experiência teatral, ao dizer “para nós, o importante não era tanto o gênero do teatro que fazíamos, mas a aplicação de um estilo próprio. E este estilo, a gente sabia, só seria construído com o tempo, com um espetáculo após o outro.” (Espirais, 2008: 11) ajuda-nos a compreender que é pela repetição da prática que o grupo se afirma – o que esclarece, inclusive, o desafio de montar *Mãe Coragem*.

Inveja dos Anjos (Rio de Janeiro, 2008) marca o retorno do Armazém à dramaturgia autoral. Trata-se de um espetáculo maduro, no qual a questão forma/conteúdo chega a um ápice, sintetizando, inclusive, temas e questões que o grupo vinha trabalhando desde *Da Arte...* A depuração da dramaturgia em *Inveja* é percebida pelo próprio Diretor/Autor e a unidade alcançada nesse espetáculo é apontada como um dos fatores para a criação de *Antes da Coisa Toda Começar* (Rio de Janeiro, 2010), mais recente trabalho do grupo no qual a crise de criação é um dos temas abordados pela peça que é uma espécie de resposta à *Inveja dos Anjos*, cuja coesão alcançada e a

²⁰ Jornal o globo/globoteatroarquivos

²¹ Tânia Brandão in *O Altar do Armazém*.

ótima repercussão de crítica e público fez com que o Armazém, diante de uma nova montagem, repensasse seu fazer artístico, colocando-o em cena.

Em *Antes da Coisa* “um espectro de um ator abre a cena. (...) Dessa corporificação, surgem três personagens que espelham as facetas desse espectro.” (Moraes, programa do espetáculo) Significativamente, dois desses três personagens, são retratados como artistas: um ator que percebe-se um canastrão na vida e no palco e uma cantora que perdeu a voz e tentou suicídio. A dramaturgia aqui, embora retome questões como a memória, é bem menos causal do que àquela de *Inveja dos Anjos*. Os três personagens principais não têm relação direta e a determinante presença do elemento musical no espetáculo (com atores tocando instrumentos, músico em cena e canções) contribui para que as quebras dramáticas ocorram de maneira mais radical, criando um espaço para que os autores desenvolvam longas falas para os personagens, nas quais a sempre ambicionada força poética da palavra se impõe sem, necessariamente, depender de uma justificativa dramática mais tradicional – cuja escrita precede da relação causal. Para Paulo de Moraes há, inclusive, um risco na temática desse espetáculo que, novamente em oposição à *Inveja*, abandona a delicadeza e a beleza para falar sobre morte e arrependimento.

Com vinte - quatro anos de existência o Armazém Companhia de Teatro tem uma trajetória longa, numerosa e bastante plural. São dezenove espetáculos, entre textos clássicos, próprios e colagens – sem contar os espetáculos que o grupo fez para sua subsistência antes do patrocínio de manutenção, quando montaram infantis ou teatro para empresas e escolas. A prática teatral, seja pela sobrevivência seja pela pesquisa artística, foi e continua sendo uma tônica do grupo que, além de manter o expressivo número de nove espetáculos em seu repertório, costuma fazer temporadas de suas peças na grande maioria das capitais; assim como desenvolve um importante registro de seus processos artísticos e espetáculos através do projeto *Memória* que, até o presente momento, já lançou quatro livros, seis DVDs e atualmente prepara o lançamento de um longa-metragem sobre os vinte - cinco anos do grupo, quando também haverá uma nova edição do *Armazém em Estoque*, no qual o grupo apresentará suas montagens mais recentes.

CAPÍTULO 2 –

Procedimentos da Memória na Estruturação Dramática de *Inveja dos Anjos*

Desde *Da Arte de Subir em Telhados*, a memória é uma constante no universo temático trabalhado pelo *Armazém Companhia de Teatro*. A partir de então, seus espetáculos, direta ou indiretamente, referendam a memória – seja como assunto, no caso de *Da Arte...*, quando “a dramaturgia quis poetizar o tempo da memória” (Espirais, 2008: 158), ou como concepção estética, no caso de *Toda Nudez Será Castigada* e a premissa de ser uma história que se passa dentro da cabeça de Herculano, como se ele estivesse se lembrando de tudo que ocorreu²². Quando questionado sobre o porquê desse interesse pela memória, Paulo de Moraes aponta o fato do grupo não ser natural do Rio de Janeiro como um fator determinante, “há sempre uma saudades, uma melancolia, um lembrar quem se foi para saber quem se é” (Moraes, entrevista) – inclusive, atualmente, à exceção de Thales Coutinho, todo o elenco do Armazém é composto por pessoas de outros estados. E é recorrente que o elenco fixo do grupo tenha uma predominância de pessoas não nascidas no Rio de Janeiro.

Nas palavras de Paulo de Moraes, *Inveja dos Anjos* mostra “uma trinca de amigos discutindo suas memórias, sobre a importância da palavra escrita, sobre a concretude da palavra”.²³ E é a partir das histórias desses três amigos que a peça será estruturada, tendo no discurso da memória um dos elementos fundamentais para a construção da dramaturgia – como se pode perceber no texto assinado por Moraes e Maurício Arruda Mendonça que apresenta o livro *Inveja dos Anjos*: “Em *Inveja dos Anjos*, a memória, seu reavivamento e seu apagamento, e os afetos, perdidos ou redescobertos; foram os temas que mais nos tocaram no percurso de criação do espetáculo, instigando-nos a discuti-los, vivenciá-los e trabalhá-los artisticamente.” (Inveja dos Anjos, 2010: 13)

²² O texto de Nelson Rodrigues é estruturado como um grande flashback, invocado a partir da fita-depoimento da suicida Geni: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei” (Rodrigues, pág.161). Na montagem do Armazém a questão da memória é destacada por Paulo de Moraes ao definir Herculano como “um personagem feito de cacos de memória.” (Espirais, pág.101)

²³ Texto de apresentação do Programa do espetáculo.

Vale destacar que os afetos citados pelos autores também estarão condicionados à memória. São afetos que voltam ou se modificam em função de um passado que retorna e se impõe, exigindo que a trinca de amigos se confronte com suas próprias memórias. No presente capítulo as reflexões acerca da memória servem para uma análise do texto de *Inveja dos Anjos*, mostrando que o discurso da memória é um dos elementos estruturantes dessa obra, independente de seu uso consciente ou não por parte dos dramaturgos.

Bérgson e seus estudos reunidos em *Memória e Vida*, assim como a releitura da obra do pensador belga realizada por Deleuze em *Bergsonismo* (1966), *Proust e os Signos* (1964) e *A Imagem-Tempo* (1985) serviram como base para essa análise que pretende equacionar as reflexões sobre a memória desses pensadores com os procedimentos da memória contidos em *Inveja dos Anjos*.

O texto que abre *Inveja dos Anjos* é bastante significativo de como a dramaturgia desse espetáculo se entretetece a partir do discurso das memórias. Um dos personagens centrais, Tomás, relembra um dia específico em que presenciou um encontro inusitado. Chama atenção nessa fala inicial o fato de os tempos da narrativa serem justapostos: na medida em que ele narra esse passado há no presente – ou seja: dentro do ato de narrar que ocorre no presente – seu questionamento sobre o quanto ele realmente se lembra do ocorrido. Há um esforço de descrever com o máximo de exatidão possível os acontecimentos que precedem a cena que será lembrada: o que ele lia, como era o livro, o conteúdo desse livro, o porquê de ter ido até a janela onde viu esse encontro inusitado, o cheiro da noite, entre outros. Porém, esse esforço será percebido pelo próprio Tomás como inútil, como ele mesmo esclarece ao finalizar a fala inicial : “O que aconteceu naquele encontro o Carteiro me contou alguns dias depois, mas isso já faz anos e, por isso, eu não recordo os detalhes. Mas também não importa porque o que eu acrescentei da minha cabeça agora já faz parte da minha própria história”.(Inveja dos Anjos, 2010: 21)

A discussão sobre o que fazer com as lembranças, mesmo sabendo-se que elas não se revelam fiéis aos acontecimentos, está presente em quase todos os personagens de *Inveja dos Anjos*. É como se esses personagens fossem, antes de tudo, as memórias que eles carregam, como se a chave de compreensão de cada um deles estivesse justamente no lapso inevitável que toda memória possui. Essa característica da

memória, que aqui chamo de lapso, diz respeito ao fato de toda memória ocorrer em um presente específico e de, na maioria das vezes, dizer mais respeito a esse presente do que ao passado que a memória remonta. Bérqson, em *Memória e Vida*, é taxativo quanto a isso: “De modo geral, *de direito*, o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação” (Bérqson, 2006: 61) Se Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça, dramaturgos de *Inveja dos Anjos*, tinham ou não essa premissa é menos relevante do que o fato de que toda a trama dessa peça seja movida por esse tipo de memória, em que sobretudo o presente a faz vir à tona.



Inveja dos Anjos. Ricardo Martins, Patrícia Selonk e Simone Mazzer.
Foto: Mauro Cury.

O caso de Tomás, nesse sentido, é bastante exemplar. Dono de um sebo, de movimento modesto, ele anota todas suas lembranças. Na primeira cena que ocorre claramente em tempo presente²⁴ temos os três amigos, Tomás, Cecília e Luísa, com as caixas de anotações de Tomás. Eles bebem e conversam enquanto Tomás defende a palavra escrita como uma forma de libertação. Ele decide fazer uma fogueira que será, como ele mesmo anuncia, a “cremação de suas memórias” e, para tanto, deseja que as amigas façam o mesmo que ele: anotem suas memórias para a grande fogueira. É uma tentativa de transformar o próprio presente que, por sua vez, é o que acionará essas memórias. Cecília e Luísa refutam essa proposta, embora saibam que – tanto quanto

²⁴ Antes há a fala inicial de Tomás que invoca e materializa a cena do encontro inusitado. Sobre essa cena, única com caráter de *flashback*, falarei mais adiante.

Tomás – também estão presas ao passado. Cecília, ao lembrar-se do amado que a abandonou, chega a declarar quase com raiva “Eu olhei pra ele tantas vezes, que seu rosto gravou na minha retina” enquanto Luísa, consciente do peso de suas lembranças, responde a Tomás: “Acha que eu vou deixar você entrar na minha vida assim? Ler o que eu não consigo escrever nem pra mim mesma?” (Inveja dos Anjos, 2010: 30; 32)

Essa apresentação dos três personagens, que podemos considerar como a trinca protagonista de *Inveja dos Anjos*, é bem pontual ao criar, no sentido dramático, a trama que será desenvolvida ao longo do espetáculo. Se já sabemos que Cecília sofre pela perda de um amor, ainda não temos clareza de quais são as memórias-prisões²⁵ dos outros dois protagonistas. Luisa, a mais enigmática de todos, será quem sofrerá a maior modificação. Já Tomás, um tipo mais sonhador, dono de sebo que almeja ser escritor, será confrontado não pelas memórias que anotou, mas sim pelas que esqueceu – como se tornará claro com a chegada de sua filha, Natália, no meio da discussão sobre a cremação das memórias que, na visão romântica de Tomás, tudo resolveria.

O surgimento de Natália é decisivo para o encaminhamento da trama de *Inveja dos Anjos*. É através dessa menina de nove anos, filha que Tomás ignorava ter, que descobriremos, por exemplo, a memória-prisão de Luisa. Se para Tomás a presença de Natália é bastante clara, já que o obriga a encarar suas memórias esquecidas e também a enfrentar sua própria condição de intelectual solitário e rever sua crença segundo a qual através da palavra escrita tudo pode ser controlado; para Luisa, Natália representará uma volta a si própria, como ela mesma verbaliza: “Me senti acuada com a presença da menina. Parecia que eu tava me vendo nela ali, nela, tentando achar meu pai.” (Inveja dos Anjos, 2010: 21) E será graças ao retorno ao passado promovido pela presença de Natália que saberemos que Luisa, aos nove anos, presenciou o assassinato do pai, cometido pela própria mãe e, ao que tudo indica, em legítima defesa.

Em *Proust e os Signos*, Deleuze defende que *Em Busca do Tempo Perdido* “não se trata de uma exposição da memória involuntária²⁶, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras” (2003: 03) e, para o

²⁵ “A memória é uma prisão.” Fala da personagem Luísa. (Inveja dos Anjos, 2010: 31)

²⁶ A memória involuntária (oposta a memória voluntária) é aquela que é invocada a partir de um signo sensível. Um cheiro que nos remete a um lugar, por exemplo. Deleuze cita “Combray para a *Madeleine*.” - já que esse livro trata da obra de Proust.

pensador francês, “aprender diz essencialmente aos signos.”²⁷ Em seu livro, Deleuze trabalha com a hipótese de que “o problema de Proust é o dos signos em geral e que os signos constituem diferentes mundos: signos mundanos vazios, signos mentirosos do amor, signos sensíveis materiais e, finalmente, signos essenciais da arte (que transformam todos os outros)” (2003: 13), e é a partir dessas categorias que sua tese é estruturada, analisando a obra de Proust como um “sistema de signos.” (2003: 79)

O gatilho de memória que é acionado em Luisa pela presença de Natália parece estar de acordo justamente com um dos signos do sistema proposto pela leitura de Deleuze. Trata-se de um dos signos sensíveis da memória involuntária: a reminiscência, assim descrita em seu *Proust e os Signos*:

Como explicar o mecanismo complexo das reminiscências? À primeira vista trata-se de um mecanismo associativo; por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contigüidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação do presente. (Deleuze, 2003: 56)

Essa mesma relação associativa parece também afetar Tomás quando ele diz “Eu estou assustado, bem assustado. Não tinha idéia de que podia ser assim, que eu olharia nos olhos de uma criança e me reconheceria”. (Inveja dos Anjos, 2010: 50) É como se essa criança, surgida de um passado desconhecido, fosse um signo sensível para esses dois personagens.

Em termos de estrutura a função dramática da personagem Natália é bastante objetiva. Podemos considerá-la como uma provocadora de memórias, ou melhor, para usar a terminologia de Deleuze, podemos dizer que Natália, assim como a botina²⁸ para

²⁷ “Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos”. (Deleuze, 2003: 04)

²⁸ Trata-se da seguinte passagem em *Em Busca do Tempo Perdido*: “Porém mal tocara o primeiro botão de minha botina, meu peito inchou-se, repleto de uma presença desconhecida, divina, soluços me sacudiram, lágrimas me rolaram dos olhos. A criatura que vinha em meu socorro, me salvava da secura da alma, era aquela que, muitos anos antes, num momento de aflição e solidão idênticas, num momento em que eu não mais possuía de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo, pois, era eu e mais do que eu (o continente que é mais que o conteúdo e como ela me trazia). Eu acabava de perceber, em minha memória, debruçado sobre minha fadiga, o rosto preocupado, terno e desapontado de minha avó, assim como estivera na primeira noite da chegada; o rosto de minha avó; daquela que eu me espantara e

Proust, “provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo” (2003: 19) É como se apenas sua presença bastasse para desencadear as lembranças importantes; e são essas lembranças que, por sua vez, encaminharão a ação e a evolução dramática da peça. Vale destacar que nessa primeira cena Natália não usa a voz, ou seja, quando ela surge, surge apenas como uma imagem e é essa imagem-Natalia que promoverá a ação. Não há falas em sua primeira aparição e, ironicamente, é através da palavra escrita (o bilhete que Natália mostra a Tomás) que somos informados de que ela é filha de Tomás. A relação entre imagem e memória – ou melhor: sobre a necessidade que a memória tem de se transformar em imagem – é uma tônica nas reflexões de Bérson e Deleuze e, ao abordar o estilo de texto que surge quando o ato de lembrar é utilizado, aprofundarei essa relação.

A cena invocada por Tomás na primeira fala da peça é o “encontro inusitado”, na qual o carteiro Eleazar se depara com o Fotógrafo – único personagem de *Inveja dos Anjos* que não têm nome próprio, sendo designado apenas por sua função²⁹. Numa peça em que as lembranças são fundamentais para o desenvolvimento da trama, essa cena, surpreendentemente, é a única que tem um princípio de *flashback* – a partir de sua invocação ela surge do passado para se materializar diante dos espectadores. O conteúdo dessa cena não é fundamental para a ação da peça, e, nesse sentido, sua ausência não comprometeria o entendimento global de *Inveja dos Anjos*. Porém, e para nós é isso o que importa, ela é sintomática de uma dramaturgia processual, na medida em que, em função da criação do texto ocorrer em paralelo à criação da cena, muitas vezes, a dramaturgia está a serviço de um determinado efeito teatral almejado.

Se considerarmos a visão de *flashback* de Deleuze em *A Imagem-Tempo*, livro onde o autor faz reflexões sobre a arte cinematográfica levando em consideração preceitos filosóficos sobre tempo, passado, presente e memória, a cena do “encontro inusitado” nem poderia existir. Para Deleuze, o *flashback*, “este circuito fechado que vai

censurara de lamentar tão pouco e que dela só possuía o nome, mas de minha avó verdadeira, de quem, pela primeira vez desde os Champs-Élysées onde ela tivera o seu ataque, eu encontrara a realidade viva numa lembrança involuntária e completa”. (Proust: 768)

²⁹ No livro *Inveja dos Anjos* (Kan Editora, Londrina: 2010), lançado em dezembro de 2010, o personagem já vem nomeado como José, diferentemente do texto que eu possuía e que me foi cedido pela atriz Verônica Rocha em meados de 2009.

do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente“ (Deleuze, 2007: 63) deve se fazer necessário e ser, em certa medida, essencial para a continuidade da história:

A questão do flashback é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o flashback, e marque ou autentique a imagem-lembrança. (Deleuze, 2007: 64)

E definitivamente não é com esse intuito que a cena do “encontro inusitado” foi criada pelos dramaturgos. Paulo de Moraes, na faixa comentada do DVD de *Inveja dos Anjos*, fala de uma “pista falsa” posta deliberadamente por ele e Mauricio Arruda Mendonça quando comenta essa passagem. A intenção dos dramaturgos, ainda segundo Moraes, é provocar um efeito de suspensão nos espectadores – já que essa cena aponta um caminho que, logo a seguir, será abandonado. Pessoalmente interpreto-a como uma cena-metáfora que pode ser percebida como um prólogo, já que de maneira simbólica apresenta aquilo que será um dos grandes temas da peça: a impossibilidade de voltar ao passado de onde se parou.

O Fotógrafo, que traz uma das mangas murcha, encontra-se com o carteiro Eleazar que está bêbado e não o reconhece. Diz se chamar José e procura por seu braço – amputado após levar um tiro enquanto fotografava a mulher que amava (porém já prometida a outro) nadando nua em uma lagoa. José relembra o amor perdido e comenta como esperou uma carta (a palavra escrita como redenção) que nunca chegou. Ao descobrir que seu braço perdido foi enterrado pela mulher que amou, José sai de cena da mesma maneira misteriosa que surgiu.



O homem sem braço (Thales Coutinho) e Eleazar (Marcelo Guerra). Foto: Leca Perrechil

Esse *flashback* que, definitivamente, não tem a justificativa desejada por Deleuze, é um ótimo exemplo da interação entre cena e texto. Se considerarmos a dramaturgia em sua acepção clássica³⁰ esse *flashback* não tem razão de ser, porém, ao assistirmos o espetáculo não há dúvidas sobre sua eficácia e importância. Trata-se de uma cena de impactante efeito teatral e bastante expressiva, na qual, pela primeira vez, vemos os trilhos que cruzam o palco. O cenário, elemento marcante da estética do Armazém, é revelado em toda sua potência teatral: O Fotógrafo (Homem-sem-braço) surge do alto do trilho que significativamente parece não ter fim; e é uma figura enigmática que, em certo sentido, tem uma função de arauto – na medida em que nos diz como devemos encarar o que será mostrado – como é possível perceber em sua fala final:

Eu fotografo sem cessar as coisas fugidias, a luz cinza da chuva na vidraça, a cortina movida pelo vento, a névoa das manhãs de outono, as pedras soltas da calçada por onde eu piso só para saber que eu existo, mas não existo. Carrego comigo o fardo de milhares de imagens comigo, e o mais engraçado é que a única imagem da mulher que eu amava já está se apagando... (Inveja dos Anjos, 2010: 24)

Vale destacar que a cena ocorre em uma progressão horizontal: o Fotógrafo que surgiu do alto do canto direito termina a cena no canto oposto quando, por fim, some para não mais retornar. Essa horizontalidade do cenário, apresentado nessa cena “pista falsa”, é de suma importância para estabelecer o tipo de relação palco/platéia que a encenação impõe. A área de ação horizontal (são vinte metros de boca de cena), ainda mais ao ser cortada por trilhos, promove a sensação de passagem (do tempo, do passado, das imagens, das memórias, do próprio trem), assim como vai ao encontro dessas imagens fugidias anunciadas na já citada fala final do Fotógrafo e que tão bem nos remete à memória.

A horizontalidade do cenário possibilita a criação de imagens paralelas e simultâneas – ao longo de toda a cena do encontro inusitado, por exemplo, podemos ver os três protagonistas que assistem à mesma cena que nós. Essa grande extensão da boca de cena exige que cada espectador escolha o que quer assistir, pois uma visão global do palco é impossível nessa imensa horizontalidade. É como se cada espectador tivesse que editar sua própria peça e escolher o que deseja ver, em um processo muito parecido com o da própria memória, como genialmente sintetiza a célebre frase do poema *Carta*

³⁰ Ver nota 2.

Aberta a John Ashbery de Wally Salomão: “a memória é uma ilha de edição”. (Salomão, 2001: 43)

Os cenários do Armazém são uma das marcas mais reconhecíveis do grupo e, muitas vezes, funcionam como dispositivos cênicos. Embora em espetáculos como *Da Arte de Subir em Telhados* (Rio de Janeiro, 2001) e *Antes da Coisa Toda Começar* (Rio de Janeiro, 2010) os recursos de movimentação dos cenários sejam mais eloqüentes (a surpreendente queda do telhado e a grande parede que se move, respectivamente), em *Inveja dos Anjos*, o movimento proporcionado pelos trilhos, seja através de um carrinho que atravessa a cena, seja a partir de recursos de luz, tem um profundo vínculo com o conteúdo temático da peça.

O cenário, nesse sentido, é quase um personagem de *Inveja dos Anjos*. Descrito pelo Homem-sem-braço como um lugar que parou no tempo é, no entanto, um lugar de passagem. E não há dúvida de que a criação do texto dialoga com esse cenário que, segundo Paulo de Moraes³¹, foi pensando desde o início do processo de criação. Barbara Heliodora, em crítica publicada em 04 de Dezembro de 2008 no jornal *O Globo*, afirma que “o belo cenário, a estrada pela qual passam tanto o trem quanto a vida dos que moram junto dela, é parte da trama, é personagem, uma contribuição fortíssima, porém não excessiva nem exibicionista.” Esse cenário, assim como outros cenários do Armazém, é decisivo para a unidade dramática de *Inveja dos Anjos*. Ele não apenas promove a união de histórias distintas como também multiplica as possibilidades cênico-dramatúrgicas, permitindo aos autores dialogar diretamente com um cenário já imaginado de antemão. Inclusive pode virar texto, como percebemos na fala de Eleazar, o Carteiro, pouco antes do trem que traz Natália chegar:

ELEAZAR – E o trem fez a curva lentamente e, à medida que se aproximava, era possível ouvir o rugido de rodas de aço sobre os trilhos, e a fumaça se espreguiçando no ar, e os vagões vermelhos desfilando como um cometa enferrujado. Assim o trem entra em nossa vida como um comboio de palavras, deslizando sobre a linha do papel em que escrevemos, ensinando que tudo, para sempre, vai retornar...(Inveja dos Anjos, 2010: 29)

Aproveito a transcrição dessa fala para chamar atenção para mais uma característica do texto que tem no discurso da memória um de seus traços estruturantes. Trata-se de um tipo de construção verbal que, a partir do ato de lembrar, acaba por se

³¹ Na faixa comentada do DVD *Inveja dos Anjos*.

impor. Nessa fala de Eleazar, ainda que não seja propriamente uma memória, pode-se perceber que sua construção é feita, sobretudo, a partir de imagens. A lógica de narrar a partir de imagens estará presente principalmente nos momentos memórias-narradas de *Inveja dos Anjos*, quando os personagens invocam o passado não a partir de *flashbacks* materializados pela encenação, mas a partir de textos com forte caráter poético, no qual o uso de metáforas e imagens parece se fazer necessário já que “uma lembrança, à medida se que atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem.” (Bérgson, 2006 : 49) É como se o passado, para ser apreendido e plenamente acessado, precisasse se tornar imagem, ou então correria o risco de ser um passado *sui generis*, incapaz de esclarecer o presente. A imagem-lembrança, nesse sentido, funciona como um dispositivo de acesso ao passado que importa, ou seja: aquele cuja “natureza esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho *útil*”. (Bérgson, 2006: 48)

Esse mecanismo típico da memória possibilita aos autores um investimento no campo literário – o que agrada Paulo de Moraes, que sempre se interessou por um teatro mais próximo da literatura, e, em *Inveja dos Anjos*, isso se manifesta no texto, abrindo uma possibilidade poética que vai ao encontro da importância dada à palavra pelo Armazém: “Existe, no trabalho da companhia, uma crença e uma convicção muito grandes na força da palavra”³². É sobretudo na ficcionalização de memórias-narradas que podemos notar esse esforço literário por parte dos dramaturgos, pois as falas não estão simplesmente a serviço da ação dramática. São falas com forte apelo poético e taxativas, nas quais claramente há um conteúdo a ser transmitido. E esse conteúdo, ainda que mantenha uma relação com o todo, não trata diretamente das questões da peça ou dos personagens, são blocos de informações que ajudam a completar o mosaico *Inveja dos Anjos* – mesmo que sem uma relação causal.

Esse princípio é uma constante nas dramaturgias autorais do Armazém e parece estar de acordo com o que os autores nomeiam de “forma-conteúdo narrativo.”³³ A história, ou melhor, o elemento fábula, está presente em todos os textos escritos pela

³² Paulo de Moraes em depoimento à Valmir Santos no artigo *O lugar da reinvenção*, publicado no livro que comemora os 15 anos do Armazém Cia de Teatro *para ver com olhos livres* (Rio de Janeiro, 2003).

³³ Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça dizem que suas dramaturgias são caracterizadas “pela investigação da arquitetura do tempo dramático e da forma conteúdo-narrativa.” (Texto de apresentação assinado pela dupla para a edição de *Inveja dos Anjos*, 2010: 13)

dupla; e isso tanto diz respeito ao desejo de comunicar para ser entendido que o Armazém possui, quanto com a ambição de um teatro que se aproxime da literatura. É como se a trama fosse um veículo para os textos mais poéticos que, por sua vez, ou ajudam a decifrar as imagens utilizadas pelo espetáculo – o trilho férreo, por exemplo – ou então reiteram uma informação que já havia sido lançada anteriormente – a idéia de que tudo sempre retorna anunciada por Eleazar.

ROCCO – Subir no trem sem pensar no destino. Minha santa mãe ficava desesperada, mas não havia remorso por ela não saber do meu paradeiro. Da janela, eu via pessoas tocando suas vidas e imaginava o que estariam pensando naquele segundo em que eu as vi de passagem. Na minha tolice juvenil, eu rezava pra que cada uma delas tivesse um dia tão feliz quanto possível e que se salvassem das idiotices do mundo. *(Ri.)* A tristeza só me batia na hora de voltar pra mesma velha vida de sempre. Sol vem: trabalho. Sol vai: descanso. *(Inveja dos Anjos, 2010: 58)*

Rocco, personagem que assim como Natália ressurgue do passado, é quem mais ativa falas com esse caráter poético-informativo. Trata-se do homem que abandonou Cecília e que agora retorna para “reaprender um truque antigo.” *(Inveja dos Anjos, 2010: 47)* Retratado como um mágico pelos dramaturgos é ele quem impede o presumível suicídio de Luisa que, após o encontro com seu passado através de Natália, entra em colapso ao esquecer-se de comprar uma simples farinha – item básico para sua profissão de Boleira.



Inveja dos Anjos. Simone Mazzer e Thales Coutinho. Foto: Mauro Cury.

Faço um rápido aparte para destacar, novamente, o aspecto processual desse texto. Na já citada Faixa Comentada do DVD *Inveja dos Anjos*, Paulo de Moraes comenta que eles desejavam, em algum momento, utilizar os trilhos de trem como uma possibilidade de suicídio e que vários exercícios foram realizados pelos atores nesse sentido. Ou seja, a cena da tentativa de suicídio já existia mesmo antes da definição do motivo e de qual personagem tentaria se matar – um claro exemplo de escrita processual, na qual muitas vezes a justificativa dramaturgica é elaborada a partir de uma cena e/ou imagem desejada.

Após Rocco desviar o trem (materializado em um ótimo efeito de luz) que atropelaria Luisa, ele pede dez minutos para que ela desista de se matar. Quando a cena retorna aos dois³⁴, temos um Rocco alegre e contador de histórias que ao invocar suas antigas façanhas, as torna mais mirabolantes, em um deliberado esforço de melhorar o próprio passado. A história que ele conta é uma versão heróica das “cem mil pratas” que ele carrega em sua bolsa e que serão, posteriormente, descobertas por Cecília. Nessa primeira versão, ele se descreve como um herói que possui a faculdade de ficar invisível e que, ao vencer um desafio proposto, ganhou legitimamente esse dinheiro – que mais adiante descobriremos ter sido roubado.

Essa cena, curta e eficaz, não apenas apresenta o personagem Rocco como também mostra uma Luísa em franco processo de transformação, desencadeado, vale repetir, pela aparição da menina Natália – apenas como imagem, já que as duas não interagem em nenhum momento do espetáculo – que parece estar “empurrando algo desse passado para dentro desse presente.” (Bérgson, 2006: 02) É conversando com Rocco que Luísa claramente invoca a época em que seu pai ainda era vivo e ela não precisava cuidar da própria mãe. Assim como Rocco, ela também idealiza o passado, porém com uma justificativa mais compreensível, afinal desde a morte do pai foi ela quem assumiu as responsabilidades da casa e da mãe – em um insistente paralelismo com a personagem Natália que, em cena anterior, havia dito estar cansada de brincar de ser gente grande.

LUÍSA – Eu não suporto mais o calor do forno da cozinha... Não suporto o som dos passos daquela velha... Antes não. Antes era o cheiro dos confeitos perfumando a casa... O pai voltava da ferrovia, sentava lá, fumava

³⁴ Após Rocco salvar Luísa há uma cena entre Cecília e Natália, que fala pela primeira vez.

um cigarro e ajudava a gente a raspar casca de laranja... (*Tempo*.) Como se faz pra punir alguém que não se arrepende? (*Inveja dos Anjos*, 2010: 47)

As imagens pululam nessa memória-narrada de Luísa; e todos os cinco sentidos entram nesse texto exemplar, em que a construção de uma lembrança se faz notar através de tempos verbais, acúmulo de imagens e também no registro de interpretação dado pela atriz: um olhar vago e nostálgico, uma ênfase na palavra falada e um tom de voz que corrobora com uma suspensão que, por sua vez, vai ao encontro da própria situação presente da(s) personagem(s) e mesmo da peça como um todo. Essa pequena cena, dividida em dois momentos, o primeiro de grande efeito teatral e o segundo apenas calcado no texto e na interpretação dos atores, é um ótimo exemplo da interação e do uso dos diversos elementos teatrais, reunidos sempre no sentido de unificar a cena e a compreensão do todo. É “a consciência do processo de criação em sua totalidade”, o esforço para que os recursos “sejam intrínsecos à interpretação e à dramaturgia”.³⁵

Essa característica do grupo, essa busca que segundo Paulo de Moraes almeja a construção de uma “lógica interna”³⁶ para cada espetáculo é o que mais dificulta uma reflexão como a proposta por este capítulo, no qual um dos elementos da cena – no caso, o texto dramático *Inveja dos Anjos* – é deslocado num esforço de percebê-lo como elemento autônomo. O que, em última instância, só é possível em um plano virtual, já que a criação de um texto como esse se dá em íntima relação com a cena. E a própria relação do Armazém com a cena parece dificultar ainda mais o trabalho, pois o grupo persevera em espetáculos coesos que desejam se comunicar.

Para Paulo de Moraes, em *Inveja dos Anjos*, como antes ocorrera em *A Ratoeira é o Gato*, diversos procedimentos trabalhados pelo Armazém se materializaram de maneira mais consciente e mais clara, sobretudo no que diz respeito a conquista da dramaturgia que, ainda segundo o autor/diretor, é mais profunda, com personagens mais complexos e uma depuração mais nítida em sua construção. E a coesão nesse espetáculo parece ter chegado a uma expressão ímpar, não apenas por uma redução no elenco³⁷,

³⁵ Valmir Santo in *O Lugar da Reinvenção*, artigo presente no livro *Para Ver Com Olhos Livres*. (Sem Editora, 2003:56)

³⁶ Paulo de Moraes em artigo intitulado *Construindo uma lógica interna*, presente no livro *Espirais*, que comemora os vinte anos do grupo.

³⁷ Após a montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, dois atores deixaram o grupo: Raquel Carro e Sergio Medeiros.

como também por um significativo nivelamento das atuações. Moraes percebe isso como uma conseqüência de *A Caminho de Casa*, uma vez que os atores estão a um tempo significativo trabalhando juntos e, entre mudanças no elenco fixo do grupo, há, agora, os que permanecem e possuem uma vivência em comum que possibilita a criação de *Inveja*. Ainda segundo o diretor, no início o processo foi bastante aberto, tinham a idéia geral de falar sobre relações familiares e estudavam a obra de Gabriel Garcia Marques, chegando, inclusive, a cogitar montar *Cem Anos de Solidão*.

Destaco agora a personagem Branca, mãe de Luísa, velha delirante, presa ao passado e que nos remete as velhas de Garcia Marques. Sua primeira aparição também se dá como imagem: correndo com passos curtos pelo trilho do trem, Branca surge, sem ainda desconfiarmos de quem se trata, com seu cabide/paletó – um belíssimo recurso cênico que materializa seu grande amor do passado. Branca, em seu delírio, parece antagonizar a relação que os outros personagens (sobretudo a trinca de amigos) têm com seus respectivos passados, já que ela, com uma loucura que ironicamente a liberta, não apenas está em contato com suas memórias, como as vivencia em plenitude, em um eterno e otimista esperar.

BRANCA – (*Mostrando seu relógio ao espantalho*) Nove, oito, sete... Tá vendo, espantalho? Esse relógio é mágico! Anda ao contrário. Mais um pouco e você vai ver o trem voltando de marcha à ré. Então os passageiros vão descer andando de costas até a plataforma. As lágrimas vão voltar do queixo pros olhos. As despedidas vão se desmanchar, e eu vou andar de braço dado com você pela estação pra todo mundo ver! (*Ri.*) (*Inveja dos Anjos*, 2010: 51)

Essa personagem é retratada com leveza e alegria e, ironicamente, faz sua primeira aparição, ainda sem fala e apenas como imagem, após Tomás anunciar a “cremação das suas memórias”. Seus textos, como se pode perceber no trecho acima, também decifram as imagens do espetáculo e reiteram informações já lançadas, como a idéia de que o tempo que retorna. O balé que ela realiza com seu cabide-espantalho é recheado de ternura e, sem dúvida, uma das imagens mais inspiradas e poéticas do espetáculo. Sua alegria, proveniente da loucura e da ausência de culpa (inclusive pelo assassinato do marido), vai ao encontro da “imagem instantânea da eternidade”³⁸, materializada pela onipresença do cabide-espantalho. A afirmação de Deleuze em

³⁸ “A memória involuntária nos dá a eternidade, mas de tal forma que não tenhamos a força de suportá-la mais do que a um instante, nem o meio de descobrir-lhe a natureza. O que ela nos dá é, antes, a imagem instantânea da eternidade; (...)” (Deleuze, 2003: 63)

Proust e os Signos “Esse real ideal, esse virtual, é a essência, que se realiza ou se encarna na lembrança involuntária” está de acordo com Branca que, ao viver dentro da memória do seu grande amor, vive numa plenitude eterna, já que “não depende das circunstâncias que, em virtude da potência da memória involuntária, alguma coisa surja em sua essência ou em sua verdade”. (Deleuze, 2003: 61; 63) Vale lembrar que o jogo proposto por Tomás (a cremação da memória) teria, na visão do personagem, como consequência uma espécie de libertação – libertação essa que Branca possui não por ter queimado suas memórias, mas sim por viver no fogo de uma única memória.



Branca. Simone Vianna. Foto: Mauro Cury.

Branca, além de se diferenciar através de uma memória-prisão que é fundamentalmente alegre, instaura, junto com a menina Natália e o mágico Rocco, o aspecto lúdico de *Inveja dos Anjos*. Chama atenção que essa característica não esteja presente inicialmente na trinca protagonista, como se eles precisassem resolver seus respectivos passados para adquirir certa leveza em relação à vida. Tanto o encontro de Natália com Branca quanto com Rocco se dá em um plano híbrido, uma ficção dentro da ficção: no primeiro caso, Branca, ao perceber que aos olhos de Natália se tornara uma bruxa, alimenta essa fantasia; com Rocco o mesmo jogo ocorre, quando Natália, convidando-o para a brincadeira, o chama de Capitão do Navio. Se a trinca protagonista se apresenta “discutindo suas memórias, discutindo sobre a palavra escrita, sobre a concretude da palavra”³⁹, os outros três se apresentam tanto quanto eles, porém em um ambiente lúdico e cheio de simbologia, numa clara diferença entre esses dois núcleos – um que empurra o passado (Branca, Natália e Rocco) e outro que é empurrado por ele (Luísa, Cecília e Tomás).

³⁹ Texto do programa do espetáculo.

O sétimo personagem é justamente Eleazar, que, segundo Moraes, “durante o processo de escrita do texto foi ganhando mais importância do que a princípio ele teria, foi virando uma espécie de mensageiro do imaginário.”⁴⁰ Retratado pelos dramaturgos como um carteiro, Eleazar, por sua função, está sempre em trânsito, sempre de passagem, costurando esses encontros ou pela palavra escrita (as cartas, o bilhete de Natália), ou pela palavra falada (o encontro com o Homem-sem-braço, a conversa com Rocco). A palavra escrita, que pode purificar o passado (a cremação das memórias) ou modificar o presente (o bilhete de Natália), é abordada claramente por esse personagem que costuma violar as correspondências com o intuito de preparar as pessoas para as más notícias.

ELEAZAR – Tem certas coisas que podem ser evitadas. A dor de uma notícia ruim é uma delas. É preciso um pouco de preparação pra se ouvir as coisas, senão o resultado é desastroso. Meu papel é esse. Eu só deixo de entregar a carta por uns dias, às vezes semanas, mas ela sempre chega ao seu destino. Antes eu passo na casa da pessoa que vai receber a carta e, aos pouquinhos, vou conversando, preparando o terreno pra porrada que vai chegar. Quando finalmente, lêem, elas sofrem menos. Pelo menos eu acho que elas sofrem menos. (*Ri*) (*Inveja dos Anjos*, 2010: 56)

Trata-se de um personagem que manipula o tempo através da palavra escrita, decidindo o momento em que as notícias devem ser ou não conhecidas. Essa onisciência de Eleazar também é percebida pelo fato dele ser a testemunha de tudo que ocorreu e ocorre na cidade – como se torna claro em seu encontro com Rocco, no qual descobrimos se tratar do homem que abandonou Cecília, e também na cena final, quando Eleazar se lembra do dia em que inauguraram a estátua de anjo que enfeita a cidade.

A importância da palavra escrita não tem, como a memória, uma função estruturante para a dramaturgia, porém é um tema recorrente em *Inveja dos Anjos* e significativo sobre o fato de Paulo de Moraes desejar um teatro mais próximo da literatura. Aqui a palavra escrita funciona sempre como uma aproximação entre as personagens; e tem ainda a função de exprimir o que a palavra falada não consegue. A literatura, seja como fonte temática para a criação dos atores (os livros compartilhados por toda companhia) ou como referência textual (a citação de obras literárias), está presente o tempo todo e participa ativamente da concepção do espetáculo, fornecendo

⁴⁰ Faixa comentada DVD

um campo fértil, inclusive, para a construção da dramaturgia que, no caso de *Inveja dos Anjos*, possui três cenas todas calcadas em uma relação que poderia ser resumida da seguinte forma: personagem A > literatura > personagem B.

Quando Tomás é enfrentado por Cecília por estar passivo diante da nova situação, ela lhe lembra do livro que Tomás havia lhe emprestado e que conta a história de um menino que vai atrás do pai, pois esse havia abandonado sua família e estava morando com uma granfina, de quem também era amante. E é essa narrativa – que também funciona como uma metáfora para a situação – que desencadeará a reação de Tomás.

No primeiro encontro entre Natália e o pai, Tomás, a palavra escrita aparece como uma maneira de aproximação ainda mais contundente: ele, ao ler uma de suas memórias escritas, lembra-se da mãe de Natália e encontra a menina lendo *Alice no País das Maravilhas* em voz alta; rapidamente Tomás pega um livro da mesma obra e faz a réplica para a filha. O primeiro diálogo dos dois é, na verdade, constituído pelas falas do livro que lêem e que os aproxima – inclusive, após pararem de ler, os dois, que haviam se aproximado fisicamente, se afastam.

O interesse pela literatura apontado por Paulo de Moraes pode ser percebido tanto nas falas mais longas dos personagens quanto nas referências explícitas ou implícitas que a peça faz a autores e livros. Na narrativa de Cecília o livro referenciado é *Espera a Primavera, Bandini*, de John Fante, autor ítalo-americano muito estimado pela dupla de dramaturgos; já no caso de Natália e Tomás a obra em questão é *Alice* de Lewis Carrol, e também, em momento posterior, o Barão de Münchhausen, como esclarece Moraes: “Quando a gente foi escolher duas histórias que pudessem aproximar muito esses dois personagens, o pai e a filha, a gente não teve dúvida nenhuma: era *Alice* e Münchhausen. *Alice* referenciava muito a trajetória do grupo e o Münchhausen referenciava totalmente a trajetória individual de nós dois.”⁴¹ Nesse sentido, as referências em *Inveja...* funcionam também como um artifício da dramaturgia, permitindo tanto que uma história seja contada dentro de outra história (recurso recorrente nos textos autorais do grupo) quanto para que o grupo manifeste seus gostos e preferências e, assim, reafirme sua identidade.

⁴¹ Faixa comentada.

A morte de Branca ocorre logo após a primeira aproximação entre Tomás e Natália e pode ser vista como o encerramento de um primeiro ato. A partir de agora, o esforço da dramaturgia será resolver os problemas colocados – todos, vale repetir, calcados na relação dos personagens com o tempo e, intrinsecamente, com a memória. Cecília terá que se confrontar com seu passado, Rocco, que a essa altura os espectadores/leitores já sabem se tratar do homem que a abandonou; Tomás assumirá o presente e se redescobrirá em seu papel de pai; e Luísa, que culpava a mãe por ter se esquecido das coisas boas que lhe aconteceu, pela primeira vez na vida se sente feliz, sem o fardo que Branca representava.



Thales Coutinho, Simone Mazzer e Simone Vianna. Foto: Mauro Cury.

A procissão do enterro de Branca marca o início do desfecho de *Inveja dos Anjos*, quando a morte, funcionando como arquétipo, cumpre seu simbolismo de transformação. E, proporcionalmente, temos um desfecho curto, pois, dividida em nove capítulos, será no sétimo e no oitavo que todas as histórias abertas serão concluídas, sendo o último e nono capítulo uma espécie de epílogo – inclusive com um lapso temporal de três meses anunciado textualmente pelo personagem Eleazar.

A divisão por capítulos é, segundo os autores, um dado significativo, pois “estes se encerram em suspenso e não mantêm ligação causal com os capítulos subseqüentes”⁴². Chamo a atenção para isso, pois a fragmentação é um termo utilizado pelos artistas criadores do Armazém e, se por um lado, ela pode ser percebida nessa história contada

⁴² Texto de Apresentação do livro *Inveja dos Anjos*.

por blocos, por outro, não há uma radicalidade da estrutura fragmentada já que o todo prevalecerá sem nunca deixar questões em aberto. A fragmentação aqui não é aquela do teatro contemporâneo ou pós-dramático, que cria “‘possibilidades’ e ‘virtualidades’ que abrem o sentido, multiplicando as lacunas e os vazios que pedem a intervenção do leitor.” (Ryngaert, 1998: 226) A fragmentação no Armazém é de outra ordem e está mais relacionada a arquitetura do tempo dramático⁴³ do que com a multiplicação de sentidos. Trata-se, antes, de um modo de se contar uma história, como se torna claro na definição dada por Moraes: “a fragmentação, para nós, ganha sentido por ser o movimento do mundo ordenado segundo uma lógica interna.” (Espirais, 2008: 12)

Isso, creio, parece estar vinculado a dois princípios que permeiam o trabalho do grupo: fazer com que a comunicação palco-platéia ocorra de modo eficiente e ter um “algo”, um conteúdo, que deve ser dito, ouvido e compreendido, como se torna claro na seguinte fala de Paulo de Moraes:

Somos contadores de histórias, mas não repetidores de histórias, queremos construir um universo de conduta e movimento, de palavra, som e canto, dando um jeito de calibrar nossas cabeças e corpos para que possamos fazer uma leitura pessoal do material que estejamos pesquisando.⁴⁴

Ou como tão bem sintetiza Tania Brandão em artigo que acompanha o livro *Inveja dos Anjos*: “O traço de continuidade, o fio condutor, é muito nítido: é uma política requintada de recepção, a necessidade de dizer para ser ouvido, dizer de maneira impactante”. (Brandão, 2010: 197)

A cena do reencontro entre Cecília e Rocco é, sem dúvida, uma das mais inspiradas de todo espetáculo, além de ser também a mais longa. É nessa seqüência que podemos perceber um uso bastante objetivo dos procedimentos de memória (sobretudo na manipulação do passado) sem que isso afete a fluência da cena. A impossibilidade de voltar de onde se parou, uma das questões levantadas logo no início da peça, é materializada nesse reencontro, no qual finalmente Cecília confronta seu passado e suas memórias. Não por acaso retratada pelos autores como garçonete, até esse momento a personagem servia a todos e permeava todas as histórias sem, no entanto, ser o foco

⁴³ Ver nota 12.

⁴⁴ Depoimento a Valmir Santos, em artigo contido no livro *Para Ver Com Olhos Livres*.

delas – desempenhando um papel de interlocução fundamental para a estruturação dramática.

No reencontro dos antigos amantes temos uma síntese de questões inerentes à memória. Rocco, ao abordar Cecília, fala de uma realidade que já não existe mais e que pertence a outro tempo. Um tempo que, como não poderia deixar de ser, é fixado em imagens e reminiscências como a “broa de milho do seo Antônio”, “a Maria Fumaça que enfeitava a estação” ou a “árvore que tinha um balanço azul” (Inveja dos Anjos, 2010: 72), todas, vale destacar, evocadas por Rocco. Samuel Beckett, em seu livro-ensaio intitulado *Proust*, nos fala de uma “memória uniforme da Inteligência”. Trata-se justamente da memória voluntária e inútil, que nada nos revela sobre o presente: “As imagens que escolhe são tão arbitrarias quanto às escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias.” (Beckett, 2003: 32) E é justamente isso que Rocco faz nesse primeiro momento: aciona o passado como se o presente não existisse, a ponto de sua primeira pergunta para Cecília ser “Como foi sua aula de Ioga?”, aula essa que ocorreu há quinze anos.

A teatralidade, o uso consciente da convenção e o jogo teatral são elementos sempre presentes nos trabalhos do Armazém. Em seus espetáculos, em algum momento, haverá uma representação dentro da representação, porém no Armazém esse princípio de metateatro não é utilizado para comentar ou problematizar a representação teatral, uma vez que não se trata de “uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma” (Pavis, 1999: 240). Trata-se antes de uma brincadeira que os próprios personagens fazem e que segue a “lógica interna” anunciada por Moraes. Isso diz respeito tanto ao todo que prevalece quanto a uma construção dramática que justifica a representação dentro da representação e que, portanto, não faz com que esse recurso seja uma quebra de ilusão teatral.

Em *Inveja dos Anjos* isso ocorre, sobretudo, como já foi destacado, nas cenas que envolvem os personagens lúdicos da peça (Branca, Natália e Rocco). Na cena entre Cecília e Rocco há um momento com esse caráter, quando o casal materializa três reencontros diferentes imaginados por ela; o interessante é que nesse momento há uma mistura de expectativas, um jogo que pula do passado ao presente e vice-versa, quando

os dois voltam a existir como antes, porém apenas dentro da encenação que eles se propuseram.

CECÍLIA – Sabe que eu ensaiei quase cem maneiras diferentes pra quando eu te encontrasse outra vez. Escrevi texto pra eu mesma decorara. Pensei na roupa que eu podia estar usando.

ROCCO – Mostra pra mim?

CECÍLIA – Quê?

ROCCO – Mostra pra mim.

(Eles encenam os reencontros que Cecília imaginou)

CECÍLIA – Primeira Maneira! Você chegava, a barba tava grande, a roupa quase esfarrapada. Aquela cara de menino pidão, e eu dizia pra você se ajoelhar. *(Rocco se ajoelha a contra-gosto)* E pedir perdão.

ROCCO – Me perdoa.

CECÍLIA – E dizer o quanto me ama.

ROCCO – Eu te amo muito.

CECÍLIA – Então, eu fazia uma pausa de cinco segundos...*(Conta)* E me atirava em cima de você. *(Cecília se atira nele e beija)* Ei, ei, ei, é só encenação... Segunda maneira!

ROCCO – Sou eu, o Rocco.

CECÍLIA – Ah, o senhor está rouco? Então, eu recomendo conhaque com limão. E, aliás, é melhor não falar mais nada a partir de agora. Terceira Maneira!

ROCCO – *(Ele vem se aproximando)* Cecília!

CECÍLIA – *(Dando um tiro imaginário)* Pow!!! *(Rocco cai ‘morto’)* *(Inveja dos Anjos, 2010: 74;75)*

A impossibilidade de voltar ao passado parece não ser percebida por Rocco que, já no fim dessa cena, propõe que eles esqueçam – em uma cegueira típica de quem não estabelece uma relação presente com a memória. A bela frase “Não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas.” (Bérgson, 2006: 50) poderia servir de epígrafe para essa cena, na qual os textos de memória dos antigos amantes têm origem na ausência que existiu entre eles. Ao retomarem o passado, ao invocarem as lembranças do fatídico dia em que Rocco, durante uma tempestade, pulou dentro de um vagão de trem, pode-se perceber a brutal diferença entre os dois, em algo que podemos chamar de qualidade da memória – na qual uma memória estanque é confrontada com outra que “bate a ação”⁴⁵.

Enquanto Cecília, ao lembrar o próprio sofrimento, cita o que disse pra si mesma naquela época, “O futuro vai acabar te envelhecendo se fugir em direção ao passado” *(Inveja dos Anjos, 2010: 77)*, Rocco, ao justificar sua fuga, cita o equivocado “começar uma outra história” e o desejo de se reinventar partindo do zero. Em *Memória e Vida*,

⁴⁵ “De modo geral, *de direito*, o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação” (Bérgson, 2006: 61)

Bérgson distingue duas memórias cujas diferenças podem servir como parâmetro para refletir sobre esses dois personagens:

... Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é outra coisa senão o conjunto dos mecanismos inteligentes montados que garantem uma réplica adequada às diversas interpelações possíveis. (...) A outra é a memória verdadeira. Coextensiva a consciência, retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que se produzem, reservando para cada fato seu lugar e, por conseguinte, marcando-lhe sua data, movendo-se realmente no passado definitivo e não, como a primeira, num presente que recomeça incessantemente. ... (Bérgson, 2010: 91)

Rocco é um personagem que parece estar carregado dessa primeira memória da qual nos fala Bérgson; e mesmo sua personalidade aventureira e suas histórias mirabolantes aparentam indicar sua inadequação à realidade. Despojado de memórias úteis, Rocco defende um modo de viver que é um eterno presente, sem passado sem futuro e, portanto, sem evolução⁴⁶. Em cena anterior, quando ele se encontra com Eleazar, o carteiro, há um diálogo entre os dois que, além de nos ajudar a compreender Rocco, sugere uma defesa da memória. Não da memória boa ou ruim, real ou inventada, mas da memória necessária, aquela que pode ser “uma cura da alienação e da coisificação”⁴⁷.

ELEAZAR – Sabe aquelas espirais de fogo que as crianças fazem à noite com o graveto aceso?

ROCCO – Sei.

ELEAZAR – Pois é. A vida das pessoas que não se prendem a nada me lembra esses gravetos. É uma brasa que gira e se consome depressa demais...

ROCCO – Mas pelo menos é uma coisa bonita de se ver, não é? (Inveja dos Anjos, 2010: 58)

O final da cena entre os antigos amantes é um ótimo exemplo da unidade conquistada em *Inveja dos Anjos*. Rocco, ao declarar seu amor, ouve de Cecília para que desapareça – o que realmente ocorre graças ao fundo falso de uma cômoda sobre qual Rocco estava em pé. O efeito do desaparecimento, além de encantar *per si*, está completamente referendado pela profissão de mágico escolhida pelos autores, e também

⁴⁶ “Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta.” (Bérgson, 2006: 47)

⁴⁷ “A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação” (Sarlo, 2005: 39)

ajuda-nos a perceber o enorme domínio da linguagem teatral que o Armazém desenvolve sem jamais rejeitar a mobilização de todos os elementos teatrais para a criação de seus espetáculos.



Patrícia Selonk e Thales Coutinho. Foto: Mauro Cury.

No desaparecimento de Rocco a interação entre dramaturgia, luz, interpretação, elementos cênicos e trilha sonora é extremamente precisa e ótima para ilustrar como a coesão almejada pelo grupo pode se manifestar em cena, como se percebe ao desmembrar essa seqüência: Rocco, que havia subido na cômoda para declarar seu amor, pergunta pra Cecília o que ela quer dele; Cecília responde “eu quero que você desapareça” (Inveja dos Anjos, 2010: 79); junto com uma intervenção sonora a luz geral se apaga, restando apenas um foco no rosto de Cecília; volta a luz geral e Rocco sumiu; Cecília grita e procura em vão por Rocco enquanto lamenta “não era bem isso que eu queria dizer... eu falei sem pensar... eu falei sem pensar.” Destaco ainda que essa cena dura menos de um minuto, e também que não há sequer um recurso teatral (cenário, luz, trilha sonora, etc) que não tenha sido mobilizado.

No oitavo capítulo temos o desfecho dramático de todas as histórias de *Inveja dos Anjos*. Por um lado isso está de acordo com o ideal do Armazém, seja na elaboração da fábula (o contar histórias) ou na garantia da comunicação palco-platéia; por outro, revela o equilíbrio delicado de uma dramaturgia que deseja ter início, meio e fim. A cena entre Tomás e Luísa retoma a questão da queima das memórias. Ela fez o que lhe havia sido proposto, ou seja, escreveu suas memórias para a grande fogueira, porém Tomás não vê mais sentido nisso, já que as circunstâncias mudaram com a chegada de Natália. Luísa, que parece inebriada por ter feito “a memória virar palavra” (Inveja dos

Anjos, 2010: 80), demora a entender que não haverá mais nenhuma fogueira e em seu afã por “apagar uma parte da vida que a gente não quer” (op. cit. 81) se revolta quando finalmente percebe que Tomás mudou de idéia.

Esse primeiro desfecho é mais elaborado do que os que lhe seguirão, pois não apenas cumpre seu papel dentro da estrutura narrativa como também reforça as mudanças sofridas por esses personagens: Tomás, diferentemente do início, percebe que queimar as próprias memórias nada resolveria; e Luísa, diante da desistência de Tomás, se dá conta que não só coisas ruins lhe aconteceram, mesmo sendo essas as únicas de que se lembra.

Os próximos desfechos são soluções menos orgânicas e que quase deixam entrever a técnica da escrita: Cecília descobre o dinheiro roubado por Rocco que lhe propõe ir embora para recomeçarem uma nova vida. Ela, para ter certeza de que é amada por ele, pega o dinheiro e dá a Luísa que, sem o fardo que sua mãe representava, pode ir para qualquer lugar. Natália, ao ler as anotações do pai, taca fogo nos papéis e concretiza, finalmente, a cremação das memórias. E, por fim, Cecília se encontra com Rocco na estação que, ao descobrir que o dinheiro não está com ela, abandona-a novamente.

Optei por essa descrição objetiva justamente para destacar os traços esquemáticos que transparecem nessas resoluções. E, novamente, chamo atenção para a relação entre cena e texto em uma dramaturgia que é escrita processualmente. Se analisarmos apenas o texto os artifícios utilizados pelos autores ficam bastante evidentes (sobretudo o aparecimento do dinheiro), e mesmo a questão da memória que permeou todo o espetáculo se diluí nessas resoluções finais. Mas ao nos voltarmos para a cena/encenação é possível perceber os pontos de encontro com o todo: a fogueira, o aproveitamento do corte longitudinal do cenário, a trilha sonora com Rock's antigos, o jogo de aproximação e repulsa entre os amantes, a inflexão vocal evocativa, o metateatro – o que ratifica que esse tipo de dramaturgia só pode ser apreendida quando relacionada com a encenação.

A necessidade de fechar as histórias e de justificar os acontecimentos aparenta, dentro do projeto do Armazém, ser parte de sua sincera preocupação com o entendimento da platéia. Não se trata, todavia, de atender a necessidade do público, mas sim, como bem aponta Tania Brandão, de “alçar o espectador à condição de interlocutor

direto do jogo da cena, pois as emoções e símbolos expostos pelos atores surgem para dialogar diretamente com a realidade interior do *antagonista silencioso*, observador, constituído pelo público, configurando-se aí um embate.” (Inveja dos Anjos, 2010: 204) Porém mais do que um *antagonista silencioso*, o Armazém deseja envolver seus espectadores e agir sobre eles, como indicam as palavras de Moraes:

O teatro não é um lugar para relaxar, mas para se energizar. O público tem que sair do teatro energizado. Não precisa sair de lá modificado, mas lotado de energia. Meus espetáculos sempre se preocupam com isso. é preciso tirar o cara de uma sensação confortável, de um determinado eixo, por isso a opção de trabalhar em palco não-italiano, de trabalhar com a platéia se modificando em seu formato.⁴⁸

A última cena é bastante pungente e fecha brilhantemente o espetáculo, inclusive justificando seu título. Cecília, caracterizada como garçonne, recebe Eleazar que lhe traz uma carta enviada por Tomás, na qual este conta que cuida da filha e tenta, finalmente, escrever seu livro. Instaura-se um clima de passagem com a leitura da carta e, na medida em que o diálogo evolui, somos informados de que estão reformando a estátua de anjo que fica na praça. Cecília, a única que sobrou além de Eleazar, invoca a lembrança dos que se foram:

ELEAZAR – Na época em que colocaram essa estátua na praça, eu era bem moleque. Eu me lembro que ficava muito impressionado, porque sempre que eu passava ao lado da estátua eu ouvia um ruído de asas.

CECÍLIA – Vem cá? Você enchia a cara desde criancinha? (*Ri*)

ELEAZAR – Eu queria ser como eles.

CECÍLIA – Como quem?

ELEAZAR – Como os anjos. Surgir do meu próprio sonho e encher meu quarto de luz, numa noite bem quieta. Depois saltar pela janela deixando um rastro perfumado de vaga-lumes no ar; e voar invisível sobre as ruas sujas da cidade, rápido como um vendaval, amparando mendigos e bêbados fodidos, escondendo eles da morte, só por mais essa noite.

CECÍLIA – Dizem que os anjos podem ouvir nossos planos, nossos desejos escondidos nas canções que a gente canta quando lava a roupa de manhã.

ELEAZAR – É o que dizem.

CECÍLIA – Você pode ouvir o Tomás gritando por ajuda? Pode ouvir o barulho da mala da Luísa se abrindo numa cidade longe daqui? Pode ouvir o coração de alguém acelerar quando vai blefar num jogo de pôquer?

ELEAZAR – Você também tem vontade de ir embora daqui?

CECÍLIA – Só se fosse pra ser abduzida!

ELEAZAR – Deixa disso. Você ia morrer de saudade daqui.

CECÍLIA – Eu tive um sonho na vida, Carteiro: ser patinadora. Já pensou? Não é bonito? Eu podia mandar o dono da lanchonete tomar naquele lugar e cair fora. Mas eu não ia partir de trem, ah não, nem no crepúsculo, no luzfuz, com aquele vento que não se aquieta nunca. Isso ia ser triste. Eu queria partir de manhã cedo, passar pela praça, ficar esperando o orvalho gotejar nas asas

⁴⁸ Ver nota 23.

do anjo de pedra, e sair guiando um carro alugado. Eu ia até o *Holliday on Ice* pedir emprego, mentia a idade e virava a estrela do show. Já pensou?

ELEAZAR – E deixar na lembrança essa margem de linha? O sol que brilhou na rua de ontem? A árvore na encosta que a gente vê todo dia?

CECÍLIA – É, você tá certo. Eu já me afeiçoei demais a isso tudo. , no fim das contas, alguém precisa ficar pra contar a história. (FIM) (*Inveja dos Anjos*, 2010: 94)

Chama atenção que essa última cena seja toda calcada no diálogo. Não há efeitos ou o uso deliberado da teatralidade. É uma cena singela, em que o contar histórias assume sua forma mais simples: dois atores, uma boa interpretação e um bom texto. E mesmo a justificativa do título (procedimento arriscado já que poderia se tornar uma explicação desnecessária) ocorre de forma orgânica. A última fala pronunciada por Cecília não apenas encerra coerentemente *Inveja dos Anjos* como também confirma uma das principais características do Armazém: a crença de que boas histórias ainda merecem ser contadas.

CAPÍTULO 3 –

O Processo de Criação de *Inveja dos Anjos*

A intenção do presente capítulo é compreender como se dá o processo de criação no *Armazém Companhia de Teatro*, tendo como objeto principal o espetáculo *Inveja dos Anjos*. Trata-se de um espetáculo ímpar na história do grupo, no qual questões que permearam a trajetória do Armazém se sedimentam para um ganho significativo, sobretudo no que diz respeito à dramaturgia própria que o grupo desenvolve. Ao investigar o processo de criação pretendo trazer à tona quais são os elementos e as características que tornam possível a realização de uma obra teatral que, em seu início, não possui nem texto nem tema pré-determinado.

3.1. Grupo de Teatro

Um grupo não sobrevive se você não vai achando os pontos de contato onde todo mundo se sinta representado. É claro que é um trabalho coletivo, e vai ser sempre. Agora, tem especificidades: o diretor, dirige, o ator, atua, o iluminador, ilumina, etc. Mas se você só tem essas diferenças de áreas e não tem realmente o ponto de contato entre tudo, se você não vê onde o afeto consegue ligar, é complicado. O grupo se dilui com muita facilidade. Tem a questão da afetividade, mas não é a afetividade ligada um ao outro, é a afetividade ligada a uma coisa comum, a um pensamento que é um pensamento criador. Ou seja, tentar fazer a arte, e a essa arte você tá ligado de uma forma afetuosa, desenvolvendo laços de afetuosidade que faz com que isso se potencialize. (Paulo de Moraes, entrevista ao autor)

Um grupo de teatro se constitui para desenvolver um modo próprio de fazer teatro, podendo, inclusive, ser considerado um campo de produção estético-teatral específico. O Armazém é, atualmente, um grupo subvencionado e, portanto, com condições de trabalho que viabilizam o desenvolvimento artístico da companhia, inclusive propiciando uma vida digna a seus artistas. No entanto, a estabilidade que o grupo conseguiu não o desviou de um modo de criar que incorpora a lógica coletiva típica de grupos de teatro, sobretudo no que diz respeito às contribuições de cada membro da companhia, que são determinantes para o processo de criação. Com quase vinte - cinco anos de existência, o Armazém se esforça para não cair em uma fórmula, e faz do processo coletivo de criação um importante aliado.

Em *Inveja dos Anjos*, como em grande parte dos trabalhos da companhia, a pesquisa formal e a pesquisa temática caminham lado a lado na ambição de se chegar a

uma obra original que deseja ser representativa da contribuição de todos os seus artistas-criadores. Afinal, o ideal de grupo de teatro é levado a sério pelo Armazém e é determinante para o modo como trabalham e desenvolvem seus espetáculos:

Antes de mais nada, me parece relevante enfatizar algo que para mim está na origem do sucesso do Armazém: o trabalho em grupo. Se por um lado é inegável que montagens de qualidade possam resultar de um circunstancial encontro de profissionais que jamais haviam trabalhado juntos, normalmente isso não acontece, já que cada um possui uma formação particular e ali se encontra visando a um resultado imediato, após um tempo limitado de ensaio, o que impede que a criação resulte de um processo de pesquisa.

Já num grupo, ocorre o oposto: as pessoas se juntam porque possuem afinidades – estéticas, humanas e ideológicas – e, quando arbitram determinadas metas, têm plena consciência de que elas só poderão ser atingidas após um longo e exaustivo período de treinamento específico, para só então empreender o excitante mergulho em um universo sujeito a todos os riscos, já que desconhecido. (Lionel Fischer)⁴⁹

Embora de sua formação original apenas Paulo de Moraes e Patrícia Selonk permaneçam na companhia, torna-se claro, tanto nas entrevistas realizadas com Moraes quanto nos depoimentos dos atores, que a questão da afinidade apontada por Lionel Fischer é uma tônica para as realizações do Armazém. Tania Brandão também salienta esse fator ao dizer que “o ato de fazer teatro no Armazém é a eleição de uma forma de vida”⁵⁰ (Inveja dos Anjos, 2010: 198), o que em princípio poderia soar exagerado, mas que se torna bastante verdadeiro e palpável se levarmos em consideração a intensa convivência dos membros da companhia, seja nas turnês do grupo pelo país, nos longos ensaios para a criação de novos espetáculos ou ainda nos treinamentos que o elenco realiza quando o grupo está em um período de entressafra⁵¹.

Além da enorme demanda de tempo – intrínseca a um grupo ativo como o Armazém – há, quase que romanticamente, um profundo desejo de que haja uma unidade dentro do grupo, decorrente de um ambiente onde cada membro possa compartilhar suas angústias pessoais e artísticas; e esses materiais da subjetividade são, por sua vez, contemplados na dramaturgia produzida pela companhia.

⁴⁹ *In Eterna Busca Através da Memória*, artigo de sua autoria para o livro *Para Ver Com Olhos Livres*. (Sem Editora, 2003: 22)

⁵⁰ Curiosamente durante a entrevista Paulo de Moraes utilizou exatamente a mesma frase.

⁵¹ Esses treinamentos visam o desenvolvimento técnico dos atores e são ministrados pelos próprios membros da companhia. Alguns exemplos são: aulas de ioga com Marcelo Guerra, treinamento vocal com Simone Mazzer e preparação corporal com Patrícia Selonk.

Paulo de Moraes, como condutor e líder do grupo, sente a necessidade de um comprometimento dos atores que vá para além das especificidades da sua função. Isso diz respeito tanto ao funcionamento prático, “eu preciso no Armazém de um ator disponível para entender que num processo de grupo não dá pra ser só ator, tem que ir ao banco, tem que cuidar do figurino, tem que ser responsável pelo todo” (Moraes, entrevista); quanto a algo de fundo mais ideológico e que diz respeito a uma convicção sobre o trabalho do artista, “ao mesmo tempo tem a questão do pensamento, eu preciso de um ator que tenha uma disponibilidade de pensamento, uma curiosidade para entender o homem, que queira participar de uma discussão que seja relevante, que acredite na relevância das questões que a gente propõe.” (Idem).

Podemos perceber *Inveja dos Anjos* claramente como um típico espetáculo de grupo de teatro; e isso se manifesta tanto na linguagem do espetáculo como um todo – na medida em que reflete a linguagem de um grupo – quanto nos próprios personagens, pois embora haja um núcleo central que conduza a ação, não há, todavia, nem protagonistas absolutos nem destaques excessivos para o desempenho de um ou outro ator. É um elenco coeso que vemos em cena e isso, segundo Moraes, vem do fato de essas pessoas estarem trabalhando juntas há um bom tempo, o que, para a lógica de trabalho pretendida pelo Armazém, é fundamental. E se, em princípio, esse fator aparenta contemplar somente o plano ideológico, fica claro que o tempo de convivência afeta o trabalho de modo bastante prático, como se pode perceber na fala de Moraes sobre as conquistas de *Inveja dos Anjos*:

Tudo é um pouco decorrente do processo de *A Caminho de Casa*, esse momento que a gente vai entendendo esses caras que vão entrando no grupo... um fica, outro fica, outro sai... o que ficou, como é que ficou, por que ficou... o Thales Coutinho, por exemplo, fez um personagem fascinante no *A Caminho de Casa*, fazia muito bem um velho de setenta e pouco anos... aí a gente vai pra *Toda Nudez*, ele faz o Herculano... aí a gente vai pra *Mãe Coragem*, ele faz o cozinheiro... e aí quando a gente começa o *Inveja* tem um monte de desafios que o Thales já passou... então quando eu falei “você vai fazer o mágico”, eu desestabilizei ele completamente... porque não era mais as coisas que ele tinha conquistado... porque ele ia ter que aprender a fazer mágica...e isso é legal... porque o ator precisa conquistar um outro negócio. E isso porque você vai conhecendo a pessoa. E a mesma coisa com o Ricardo Martins... (Moraes, entrevista)

Percebe-se que a intimidade entre os artistas-criadores cria parâmetros que não seriam possíveis em curto prazo. “Se você não conhece bem o ator, se contenta com o que ele mostra de cara. Do contrário, você tenta fazer algo diferente, vai além, pede

mais.” (Moraes, Revista da SBAT/524) Há um desenvolvimento que só se torna possível em função de existir um trabalho continuado, visto que o diretor, conhecendo as zonas de conforto de cada ator, pode criar novos desafios – o que beneficia o grupo como um todo na medida em que promove a evolução técnica de seus membros. Trata-se de uma parceria que precede de tempo e de prévio conhecimento mútuo, e que faz com que as particularidades de cada ator da companhia sejam determinantes para o processo de criação.

Esse fato é bastante importante na medida em que revela a permeabilidade do Armazém em relação aos seus membros, pois uma vez que o grupo já possui uma linguagem própria e que já teve diversos elencos, seria de se esperar que a figura do diretor fosse mais impositiva do que na realidade é. Trata-se, novamente, da crença do trabalho em grupo e também do desejo de que as descobertas artísticas sejam compartilhadas por todos.

O fato de Moraes ser atento as características de cada membro do grupo vai ao encontro do papel central que o trabalho do ator sempre teve nos processos da companhia, “a questão determinante da companhia sempre foi a arte do ator” (Espirais, 2008: 12); ao mesmo tempo flerta com a já citada “necessidade de dizer para ser ouvido” (Inveja dos Anjos, 2010: 197), anunciada por Brandão ao comentar “o traço de continuidade do grupo”, e que pode ser estendida à necessidade que Moraes tem de que os atores acreditem na relevância das questões que o grupo propõe.

Thales Coutinho, ator que integra a trupe desde 2004, reforça a questão da importância da crença no trabalho ao comentar o processo da primeira peça que fez como membro do Armazém, *A Caminho de Casa*, quando todo o grupo se deslocou para Londrina, cidade/origem da companhia, como se percebe em seu depoimento ao livro *Espirais*:

Para mim foi muito importante, no meu primeiro ano na companhia, conhecer aquela cidade e me aproximar de onde tudo começou. Ficamos duas semanas. Eu tive a oportunidade de conhecer lugares importantes para o grupo, como o antigo Teatro Armazém, onde ensaiávamos. Num dos ensaios, chegou um fragmento do texto de *A Caminho de Casa*, trazido pelo Maurício, muito importante para mim. Era o fragmento que encerrava o segundo ato da peça. Lembro de ter me emocionado e chorado bastante com aquelas palavras na primeira leitura: ‘Todas as coisas são pequenas no começo, só a desgraça é que não. Ela é grande no começo, mas vai minguando...’ Foi, então, que percebi a importância de ser tocado verdadeiramente pelo que a gente faz, para depois então tocarmos quem assiste ao resultado. E comeci a entender

o quanto é fundamental a nossa transformação como ser humano num processo de criação intenso como são os processos da companhia. (2008: 88)

A fala de Coutinho, além de demonstrar como a unidade do grupo foi estrategicamente promovida com esse retorno a Londrina, sugere que a convicção dos atores na relevância do trabalho também influencia a linha de atuação cênica do Armazém, na qual a carga emocional é bastante contundente e reconhecível para quem acompanha o trabalho da companhia. O “ser tocado para poder tocar” que Coutinho comenta é significativo se considerarmos a tensão emocional que os atores utilizam para seus personagens, em uma linha de atuação que, mesmo sem ser realista ou naturalista, pressupõe o uso da emoção e a identificação do ator com o personagem⁵². Na faixa comentada do DVD de *Inveja dos Anjos*, Moraes cita que Coutinho, em uma conversa de bar após uma apresentação, defendeu ardentemente seu personagem para um amigo-espectador que havia considerado Rocco, o personagem de Coutinho, um canalha.

A relação de identificação com o personagem, assim como a própria instância personagem, é uma das marcas do grupo que pode ser percebida em seus espetáculos e que também é fundamental para compreender o funcionamento do processo de criação no Armazém. Nas entrevistas termos como “impulsos emocionais”, “a lógica do personagem”, “a vida em cena”, “salto de emoção”, entre outros, foram sempre utilizados por Moraes quando o trabalho do ator estava em pauta, criando um interessante paradigma para compreender o trabalho do grupo. A questão ator/personagem, sobretudo no viés da identificação emocional, ilumina dois aspectos que aqui foram expostos para mostrar como o ideal de grupo de teatro é, de fato, uma diretriz.

O primeiro se relaciona ao ator de que Moraes necessita, justamente aquele que “acredita na relevância das questões” abordadas – e isso se manifestará tanto na anedótica defesa que Coutinho faz de seu personagem quanto no registro de

⁵²Pesquisando pela Internet, localizei o projeto de *Pequenos Milagres*, do Grupo Galpão, que teve direção de Paulo de Moraes. Significativamente, o convite à Moraes parece se relacionar justamente com essa carga emocional que cito como uma das características dos atores do Armazém, como se percebe no seguinte trecho do referido projeto: “A característica essencial do Galpão, Grupo teatral composto por atores, mais uma vez o coloca diante de um desafio: trabalhar com um novo diretor. O convite para Paulo de Moraes coordenar a nova montagem aconteceu ao mesmo tempo em que o Grupo buscava novas possibilidades artísticas em sua trajetória. Acostumados a atuar e criar seus espetáculos e personagens baseados na Farsa (*peça cômica, irreverente e burlesca, com elementos das comédias de costumes*) os integrantes do Galpão queriam agora experimentar a interpretação realista, por exigir do ator maior envolvimento emocional com a cena.” (www.grupogalpao.com.br/uploads/espZe8P94_por.doc)

interpretação que investe no “desenho de personagem” e na “verdade interpretativa”, como bem observou Barbara Heliodora na crítica do primeiro espetáculo que o Armazém apresentou no Rio de Janeiro.⁵³ O segundo aspecto está relacionado à ambição de que o espetáculo que está sendo construído consiga representar todos seus artistas criadores. A partir do momento em que o ator está identificado com seu personagem e que o personagem, por sua vez, está sendo criado processualmente, há, para o ator, um enorme espaço para que ele se coloque e seja, de fato, um criador daquela obra, como transparece nos seguintes relatos:

O grande lance é você ser o propulsor de uma idéia. A idéia pode surgir como um círculo e terminar como um retângulo, mas em algum momento você mostrou aquele círculo que, depois, se transformou no retângulo. O importante é você estar ali presente, naquele processo de transformação. E isso é mais interessante do que ser autor numa acepção ‘literária’, é você ser dono dos espetáculos. Nós somos donos daquilo que estamos fazendo em cena, das peças em que nós atuamos. (Ricardo Martins)

A primeira coisa que me vem à cabeça, no início de um trabalho na companhia, é tentar enxergar as coisas como fragmentos. Tanto que a ‘pulsão’ são fragmentos de ações, de memórias, de sensações. E acho que esses fragmentos constroem um todo que é muito rico, uma visão muito pessoal, um ponto de vista só seu sobre o personagem, o pensamento, as emoções. (Izabel Pacheco)

Com esses depoimentos se pode perceber que o controle dos personagens está a cargo do ator, deixando um espaço de criação no qual o diretor não interfere. A já citada “pulsão do personagem” é, por exemplo, um momento de criação solitária e, mesmo nos exercícios que Moraes propõe para a criação de cenas, quando os atores trabalham em pequenos núcleos e com demandas pré-definidas, não há interferência por parte do diretor.

O Paulo quer o tempo inteiro que o ator vá se abrindo e mostrando o que ele realmente pensa sobre o personagem, não só falando, mas mostrando com o corpo. Ele quer ser surpreendido, e por isso ele deixa o ator muito livre. E se aquilo que você criou tira o diretor do lugar, desestabiliza, o Paulo fala ‘opa!, isso é interessante’. Então a criação do ator vai contribuir diretamente para a cena, para o espetáculo. (Simone Vianna)⁵⁴

Torna-se claro que o trabalho de Paulo de Moraes, nessa etapa da criação, está voltado para a preposição de demandas e seleção de materiais fornecidos pelos atores,

⁵³ A crítica se refere ao espetáculo *A Ratoeira é o Gato*, publicada, originalmente, em 15 de março de 2004, no jornal O Globo.

⁵⁴ Depoimento dos atores ao livro *Espirais* (2008: 105-107) sobre o processo de montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

em um procedimento de tentativa, erro e seleção que se repete em criações que almejam uma autoria coletiva e cuja origem está no próprio princípio de teatro de grupo, no qual o encenador não é àquele que detém todos os meios e impõe sua visão, mas sim um “elemento depurador da criação.” (Fernandes, 2000: 38)

No Armazém há uma constante e saudável barganha entre atores e diretor, fazendo com que todos se sintam representados na medida em que os espetáculos incorporam elementos por sugestão e desejo dos atores, como ocorreu com a determinante presença musical em *Antes da Coisa Toda Começar*. Os atores, influenciados por oficinas que realizaram com o Grupo Galpão em um projeto de intercâmbio entre companhias, propuseram que o próximo espetáculo do grupo tivesse música ao vivo tocada por eles, o que de fato ocorreu – influenciando tanto o processo, uma vez que tiveram que aprender a tocar instrumentos e a cantar, quanto o resultado final da obra, uma vez que o elemento musical condicionou os diversos elementos da cena, como a dramaturgia ou o cenário.

A proposta de trabalho deriva, portanto, de uma inserção especial de cada ator, que Tania Brandão define através do conceito de pertencimento:

Ainda que exista uma flutuação de integrantes, o Armazém Companhia de Teatro formulou um projeto e se manteve fiel aos seus propósitos firmados, estratégia que moldou uma célula original, uma incubadora, um lugar de criação ao um só tempo dinâmico e perene. Para tanto, buscou o cultivo de uma noção estável de *pertencimento*. Pertencimento, aqui, é o reconhecimento de um vínculo profundo a um lugar-teatro, logo um lugar de ação, um lugar para agir, no sentido de fazer, produzir e também *teatrar*. Um lugar que só pode existir porque é presente, é história, é ação e é mutação e preservação. (Brandão, 2010: 195)

Na percepção da pesquisadora, está implícito que há uma questão estratégica, um esforço de sobrevivência, que faz com que o zelo pela coletividade seja uma constante no Armazém. Além dos ideais, embora sem os excluir, para que o grupo consiga realizar seus trabalhos plenamente, é necessário um envolvimento que transcenda o vínculo prático e meramente objetivo. A “noção estável de pertencimento”, citada por Tania Brandão, está incrustada nos membros do grupo, mesmo nos mais recentes, como Verônica Rocha, atriz há menos tempo no atual elenco do Armazém, que sobre seu primeiro espetáculo com o grupo comenta: “é como se eu fosse aquele ‘ser’ que vem de fora, que aparentemente não tem muito a ver com as pessoas e, aos

poucos, vai tomando pra si aquilo tudo, se envolvendo, participando e influenciando no curso da história.”⁵⁵

3.2 O Início do Processo

Só consegui modificar as coisas quando passamos a ter um grupo permanente. A principal alteração decorreu da possibilidade de trabalhar com o mesmo grupo o tempo todo, todos os dias, e portanto mudando a cada dia. (Peter Brook)⁵⁶

Para Paulo de Moraes é a intensa convivência do grupo que define os temas que são trabalhados em um novo processo criativo. Segundo o diretor existe uma “antena ligada” por parte de todos que, em função das muitas viagens e muitas apresentações, está sempre discutindo sobre o espetáculo que estão realizando – o que traz à tona novos desejos que, futuramente, podem vir a ser incorporados ao próximo espetáculo que o grupo criará. Trata-se da imagem do espiral que nomeia o livro que comemora os vinte anos do grupo, preconizando “resolver na próxima montagem questões periféricas ou pouco resolvidas na montagem atual” (Espirais, 2008: 11); e que também diz respeito a uma visão de trabalho continuado.

Em função da estabilidade do grupo existe um ciclo natural de aproximadamente dois anos para que a criação de uma nova peça se imponha. Isso diz respeito tanto à organização do Armazém, cujos espetáculos sempre realizam longas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, turnês pelo Nordeste e pelo Sul, além de apresentações avulsas em Festivais de várias cidades do país⁵⁷; quanto a certa estafa criativa, como sugere as palavras de Moraes: “a partir do momento em que você estréia um espetáculo tem um primeiro momento que você se sente esvaziado, você colocou toda sua energia criativa naquilo ali. Então você se sente como se não tivesse mais nada pra dizer.” (entrevista ao autor)

⁵⁵ A atriz entrou para o grupo em 2005, quando substituiu uma atriz em *Toda Nudez Será Castigada*. A citação da atriz foi retirada do livro *Espirais*, 2008: 113.

⁵⁶ Palestra transcrita por Yan Michalski para a revista do SNT, nº desconhecido.

⁵⁷ No caso de *Inveja dos Anjos* foram mais de duzentas apresentações em, pelo menos, quinze cidades do país. Só no Rio de Janeiro o espetáculo realizou quatro temporadas de, pelo menos, dois meses cada.

Foi durante a temporada de *Toda Nudez Será Castigada* que surgiu a primeira fagulha para *Inveja dos Anjos*: um processo no qual haveria a criação de um texto autoral. Essa deliberação, porém, ainda não apontava para um tema ou um direcionamento de pesquisa de linguagem. Essa indefinição inicial é, por sinal, algo que sempre ocorre na companhia. Vale lembrar que mesmo em um processo como o de *Pessoas Invisíveis*, quando já sabiam que o autor trabalhado seria Will Eisner, não havia nenhum tema pré-determinado. O fato de o Armazém, em diversos espetáculos⁵⁸, ter como mote inicial um idéia deliberadamente abstrata indica uma dinâmica que, pelo menos nessa fase embrionária, valoriza o aspecto intuitivo da criação. A intuição, aqui, não se relaciona a uma faculdade mística ou transcendental, mas sim àquela que é a sua primeira definição: “ato de ver, perceber, discernir”⁵⁹; e está relacionada a “antena ligada” comentada por Moraes.

Embora o ato de se perceber seja extensivo a todo o grupo é inevitável que Paulo de Moraes, enquanto liderança, seja o responsável por tentar reunir o anseio coletivo em uma primeira preposição. Nesse sentido, chama atenção o esforço de Moraes em não interferir excessivamente nesses momentos iniciais, nos quais as conversas começam informalmente até culminarem em uma primeira reunião formal. Nesse momento, quando o grupo se reúne sabendo que se trata de um encontro para discutir qual será o próximo projeto da companhia, a pauta se concentra em duas questões principais: “o que cada um gostaria especificamente de falar” e “o que, como artista, gostaria de ver no seu trabalho representado?” (Moraes, entrevista ao autor)

A partir dessas discussões, “onde se tenta entender esses desejos, conflituosos ou não”, nas palavras do diretor, será feita uma proposta de estudo que, por sua vez, servirá para o início dos trabalhos práticos. No caso de *Inveja dos Anjos* dois estudos foram propostos: *Cem Anos de Solidão*, clássico de Gabriel Garcia Marquez que narra a saga da Família Buendía e da cidade de Macondo; e *Bouvard e Pécuchet*, romance inacabado de Gustave Flaubert, no qual os personagens-título são dois amigos que, após um

⁵⁸ A imagem do telhado para *Da Arte...*, as “primeiras sensações de potência” para *Antes da Coisa Toda Começar*, a violência em *A Ratoeira é o Gato*.

⁵⁹ O Aurélio explica que a palavra deriva do Latim tardio, *intuittione*, significando “imagem refletida por um espelho”. Essa definição me parece ainda mais adequada, uma vez que o que se busca nessa fase inicial do processo é justamente o ponto que une a todos; ou então, para aproveitar a imagem, o espelho que reflete a todos.

herança inesperada, compram uma fazenda onde se dedicam à todos os conhecimentos possíveis e imagináveis – agricultura, química, história, política, medicina, entre outros.

A leitura do material de estudo selecionado serve como base para o grupo levantar os primeiros exercícios de criação. Nesse momento inicial não há um método definido ou mesmo algum recorte sobre o material. Trata-se de uma fase mais livre e caótica, na qual a intenção é perceber universos potenciais para serem trabalhados e o papel da direção nessa fase do processo é mais de observação e provocação, fazendo um registro ainda um tanto aleatório sobre temas ou imagens que podem ou não serem retomados.

Esse sistema, ou melhor, essa ausência de sistema, é algo comum a grupos de teatro quando há a intenção de se criar um texto autoral: “Exercícios e improvisações sempre estiveram ligados à composição das peças e formavam, por isso, um todo orgânico, um sistema de procedimentos até certo ponto indissociáveis, que só tinha sentido no processo criativo” (2000: 90), relata a pesquisadora Sílvia Fernandes sobre a criação no *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, e, independentemente das particularidades de cada coletivo, o que se percebe é que tanto a liberdade nas propostas quanto a morosidade do processo são características inerentes a esse tipo específico de criação teatral, no qual os ensaios são utilizados para fornecer os temas e assuntos – e, ocasionalmente, princípios estéticos – que virarão matéria cênico-dramatúrgica.

O resultado de nosso trabalho só é possível porque é tribal, porque é lento, porque busca uma transformação pessoal; e, por mais que os choques inaugurem mudanças, elas não acontecerão se não houver espaço interno, gota a gota de nossos dias, num processo que não é o que podemos chamar de eficiente. (Miriam Rinaldi, atriz do *Teatro da Vertigem*)⁶⁰

Quando você resolve fazer um espetáculo do nada é um buraco negro. São meses e meses de angústia, a sensação de que você não tem nada. (Paulo de Moraes, entrevista ao autor).

A falta de sistematização, bem como a “ineficiência” de processos como esse, faz com que os primeiros exercícios sejam muito genéricos e abertos. A intenção nesse momento, segundo Paulo de Moraes, é descobrir qual universo será abordado e as preposições do diretor seguem esse mesmo caminho. As obras referenciadas no processo são discutidas por todos e o que se busca é justamente compreender quais os

⁶⁰ In “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”, artigo de autoria da atriz para o livro *Trilogia Bíblica* (2005: 45)

pontos que chamam a atenção de cada ator e quais são comuns a todos. Esse mesmo princípio ocorre nos exercícios práticos, quando os atores, divididos em núcleos menores, preparam uma cena a partir da leitura de um fragmento das obras – fragmento esse que pode ou não ter sido determinado pelo diretor – ou então a partir de uma situação que ocorra em um dos livros, como o mote “as mulheres que ficaram e os homens que partiram”, perceptivelmente pincelado de *Cem Anos de Solidão*.

Há um dado significativo sobre *Inveja dos Anjos*: com pouco mais de três meses o processo foi interrompido em função da montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos* a convite de Louise Cardoso. Paulo de Moraes diz que, em certo sentido, isso foi alívio para o grupo, pois haveria um texto, uma data para a estréia e uma demanda pré-definida, uma vez que *Mãe Coragem* seria “um tiro curto”, com duas temporadas marcadas e três festivais agendados. Em função disso, o projeto, cuja única prerrogativa definida era a de ser um espetáculo que desenvolveria um texto autoral, foi abortado por aproximadamente um ano, quando finalmente o grupo retornou à sala de ensaio.

Esse período embrionário acabou por estabelecer os primeiros temas que *Inveja dos Anjos* viria a desenvolver, sendo parte significativa claramente influenciada pelos dois livros estudados. Ao fim das temporadas da encenação do texto de Brecht o desejo da criação autoral retornou com ainda mais força, tendo sido o tema central do processo mais consistentemente delineado: a abordagem das relações familiares.

3.3. Definição dos Temas

Embora para o processo de criação o eixo central da montagem tenha partido das relações familiares, *Inveja dos Anjos* possui diversos sub-temas e assuntos que tanto estão vinculados ao material de estudo consumido pelo grupo quanto com questões de ordem mais abstrata que estão relacionadas ao que o grupo estava vivenciando na época e, mesmo que elas não se tornem evidentes na obra acabada, são questões que servem para alimentar os artistas-criadores e que resvalam de forma indireta no espetáculo.

Em *A Caminho de Casa* o grupo estudou a intolerância e a dificuldade de se conviver com as diferenças, em um paralelo com o que ocorria na época dentro da companhia: um momento de mudança, no qual pessoas que não se conheciam passariam a conviver intensamente. Em *Inveja dos Anjos*, esses dados da realidade também se

fizeram presente, porém de uma forma ainda mais indireta e abstrata, como podemos perceber nas palavras de Moraes:

Eu acho que *Inveja dos Anjos* – assim como o *Antes da Coisa Toda Começar* - tinha muito a ver com idade que as pessoas estavam chegando. Todo mundo chegando aos quarenta anos. Eu tinha acabado de passar, mas os outros estavam chegando... Então esse sentimento, esse estupor, essa sensação está lá. (Paulo de Moraes, entrevista ao autor)

Sob essa ótica torna-se claro o tipo de relação que os três personagens centrais (Tomás, Cecília e Luiza) estabelecem com o tempo e, conseqüentemente, com o passado. São personagens que estão revendo a própria vida e reavaliando as escolhas que fizeram – em uma crise que, mesmo não sendo exclusiva dos quarenta, é recorrente nas idades-décadas. Nesse sentido, há uma benéfica co-relação entre a realidade dos atores e os personagens que eles representam. No entanto, o discurso de si que se torna material dramaturgico é completamente diverso daquele que o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* utilizava, por exemplo, sobretudo no espetáculo *Trata-Me Leão*, no qual o jogo entre realidade e ficção incorporava, inclusive, características físicas dos atores, como na cena em que Regina Casé comenta sobre sua dentição:

Julinha: Pode deixar que se eu quiser eu mesma falo mal de mim. O nome desse problema que eu tenho é falta de oclusão, entendeu? Isso na prática significa que eu não posso cortar, por exemplo, linha, durex nada disso, entendeu? Por exemplo, se eu quiser colar um cartas da minha peça, pra eu botar durex, tenho que cortar com esse dente aqui. Aí eu ponho durex lá dentro. Daí na hora que eu tiro, está todo babado. Aí vai colar, não cola mais, entendeu? A minha vida é um inferno! O dentista me avisou com antecedência. Ele falou pra mim assim: “Olhe, dona Regina, a senhora...”

Djamil: Peraí, Regina é o seu nome?

Regina: Ah, já sei. Tá. Ele disse assim: “Olhe, Dona Julinha, a senhora daqui a algum tempo, quando estiver séria, vai tá gargalhando...” Que horror! (Fernandes, 2000: 60)

No Armazém, essa co-relação ator-personagem, realidade-ficção, jamais extravasa a sala de ensaio e, muito menos, torna-se uma brincadeira de ambigüidade na cena pronta, como ocorria no referido grupo, quando até os nomes reais dos atores eram utilizados. Todavia a co-relação ator-personagem parece ser inerente a processos autorais e também ajudam a reforçar a sensação de pertencimento apontada por Tania Brandão.

Segundo Paulo de Moraes quando o projeto de montagem foi retomado, ficou claro que o universo temático que o grupo desejava explorar estava mais próximo de *Cem Anos de Solidão* do que de *Bouvard e Pécuchet*, embora o diretor ressalte que os

exercícios realizados a partir da obra de Flaubert tenham sido mais interessantes. Esses exercícios, desenvolvidos sempre em longos períodos e utilizando recursos simples que estivessem próximos aos atores (figurinos, objetos de cena, entre outros), também indicavam soluções cênicas que podiam ser incorporadas ao resultado final, porém fica evidente que, pelo menos nesse momento e no caso de *Inveja dos Anjos*, a questão principal da criação foi a escolha dos assuntos que a peça abordaria.

Quando a gente retorna, a gente retorna do zero. O que ficou foi essa coisa do universo familiar, essa relação, essas emoções que estão guardadas em você, que você não sabe de onde vêm. Que não te pertencem como acontecimento, mas como uma memória ancestral. Essas questões que a gente queria trabalhar. Então é a família, é a memória ancestral, um sentimento guardado, uma coisa que perpassa o acontecimento, que é mais forte do que o acontecimento em si. Uma idéia de pertencer a algo que é anterior a tudo. E esse pertencimento, esse fazer parte de uma coisa que você nem explica direito o que é, são dados que o *Cem Anos de Solidão* deu para a gente. (Paulo de Moraes, entrevista ao autor)

Nessa segunda etapa, que durou mais ou menos sete meses, não há um retorno real ao livro de Garcia Marquez. O princípio é que todos agora são donos daquele material de estudo e que, portanto, o que for importante e relevante voltará nos exercícios e cenas apresentados pelos atores. A idéia é de que aquele material já serviu e que, portanto, devia ser abandonado. Segundo Moraes mesmo que os exercícios estivessem imbuídos daquele universo, o que importava é para onde isso apontava. Cabia então fazer seleções entre os apontamentos que se repetiam ou que eram percebidos pelo diretor e dramaturgo como potentes para o desenvolvimento da trama e da história.

Se o grande tema “relações familiares” tem, sem dúvida, sua origem na obra do Nobel colombiano, o recorte escolhido para *Inveja dos Anjos*, ou seja, “o universo dos amigos, a família de escolha e não de nascimento” (Brandão, 2010: 200) tem muito mais a ver com o *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert. Chama a atenção que as referências a essa obra sejam esquecidas por Moraes quando comenta sobre a origem dos temas e assuntos que permearam o processo de criação; e isso parece dizer respeito ao tipo de apropriação que o Armazém faz de seus objetos de estudo quando desenvolve uma obra autoral. Ora, uma vez que a deliberação do grupo sempre foi fazer teatro, ou seja, criar peças de teatro e ter na prática teatral seu principal objeto de reflexão, a relação que o Armazém mantém com suas referências é bastante utilitária e pragmática, pois o que importa é o que elas fornecem para a criação cênica e autoral, em um acervo de pré-

propostas dramatúrgicas a serem hierarquizadas pelo ato teatral, pela potência cênica que determinada referência pode proporcionar.

O Armazém criou e vem criando um teatro com extrema personalidade. Como se o conteúdo, e seu respectivo sentido, brotasse do interior dos artistas que compõem a Companhia, e não apenas de estímulos externos – que geralmente se apresentam difusos. Dessa forma, a sinceridade da informação estética lançada ao espectador possui um peso peculiar, uma dimensão emocional que arrasta consigo as entranhas da condição humana. (Marcos Losnak)⁶¹

A difusão dos estímulos externos comentada por Losnak que, vale destacar, acompanha o trabalho do grupo desde sua estréia em 1987, não impede, no entanto, de tentar perceber como o caminho da criação foi sendo forjado em *Inveja dos Anjos*. As obras consumidas pelo grupo, mesmo a abandonada *Bouvard e Pécuchet*, aparecem no espetáculo de diversas formas: por desvios, por uma aplicação quase direta e, mais comumente, pela apropriação de uma situação dramática para o desenvolvimento dos exercícios. Independentemente de os artistas não perceberem suas influências, a leitura dessas obras é reveladora sobre como certas questões presentes no espetáculo estão, ainda que com abordagens diferentes, insinuadas em ambos os livros.

Na faixa comentada do DVD de *Inveja dos Anjos*, Moraes diz que foram nos primeiros exercícios de preposição de personagens que a “família que se escolhe”, ou seja, os amigos, ganhou força. Segundo o diretor, os exercícios sempre traziam esse dado, o que culminou na criação dos personagens Cecília, Luísa e Tomás. Em *Bouvard e Pécuchet* a relação de amizade entre os protagonistas é muito parecida com a da trinca de amigos que é apresentada logo no início de *Inveja dos Anjos*, e se *Cem Anos de Solidão* possui amizades bastante contundentes, como a do primeiro Buendía com o cigano Melquíades ou a do último Aureliano com Gabriel, essas são de uma ordem diferente daquelas da obra anterior, na qual a interdependência dos amigos faz com que, de fato, a amizade extrapole a fraternidade e se torne uma relação familiar.

Daí o encontro dos dois ter a importância de uma aventura. Ligarse de imediato por laços secretos. Ademais, como explicar as simpatias? Porque determinada particularidade, determinada imperfeição, indiferente ou odiosa neste, encanta naquele? (...)

Procuravam-se, com frequência, nos respectivos locais de trabalho. Assim que um aparecia, o outro fechava a escrivania e saíam juntos pelas ruas. Bouvard caminhava a grandes passadas, enquanto Pécuchet,

⁶¹ In “A Luz Vazando das Nuvens”, artigo do autor pra o livro *Para Ver Com Olhos Livres*, 2003: 09.

multiplicando os passos, com a sobrecasaca batendo-lhe nos calcanhares, parecia andar sobre rodas. Da mesma maneira, seus gostos pessoais se harmonizavam. (...)

Para mostrar-se amável, Bouvard quis apresentar Pécuchet a Barberou. Era um antigo caixeiro-viajante, agora bolsista, muito bonachão, patriota (...). Pécuchet achou-o desagradável e levou Bouvard à casa de Dumouchel. O autor (afinal, publicara uma pequena mnemotecnica) lecionava literatura em pensionato para jovens e tinha opiniões ortodoxas e aparência séria. Aborreceu Bouvard.

Nenhum dos dois escondeu a sua opinião, e ambos reconheceram-lhe a justiça. Seus hábitos mudaram e, abandonando as pensões burguesas, acabaram por jantar juntos todos os dias. (Flaubert, 2007: 44-45)

Assim como Bouvard e Pécuchet tem apenas um ao outro, Tomás, Cecília e Luísa também possuem uma forte e restrita relação. Luísa, a única que possui desde o início uma família, é a filha com ódio da mãe, constituindo – por isso – uma subversão de expectativa que interessou ao grupo desde os primeiros exercícios sobre “as relações familiares”. É significativo que mesmo que o processo tenha partido da investigação das relações em família, apenas a já citada Luísa e Tomás terão, de fato, conflitos familiares, o que ratifica que as preposições estabelecidas pelo grupo – seja em função do material de leitura ou da definição do espaço cênico – estão a serviço de sua potência cênica.



Ilustração do *NY Times* para Bouvard e Pécuchet. Fonte:
<http://www.nytimes.com/2006/01/22/books/review/22hitchens.html>

Além da “família de escolha”, outro sub-tema que está presente em *Inveja dos Anjos* e que parece ter sido inspirado pela leitura de *Bouvard e Pécuchet* é “a importância da palavra escrita” (Inveja dos Anjos, 2010: 14). O personagem Tomás é retratado como o dono de um sebo e, segundo Moraes, “é um cara que tem verdadeiro amor pelas palavras” (entrevista ao autor). A proposta de Tomás, “a cremação das memórias”, tem como pressuposto a idéia que a palavra é um agente de transformação:

“Anotar tudo é só um jeito torto de lembrar de você mesmo, da sua memória ganhar carne, mas depois que ela estiver em você, que as suas vergonhas estiverem expostas, nítidas – queima, esquece!”(Inveja dos Anjos, 2010: 33)

Tomás organiza seu mundo através da palavra, seja escrevendo, seja lendo, seja trabalhando; e a aproximação que faz de sua filha, como já foi dito, também ocorre pelos livros. É impossível não aproximar essa relação de Tomás com os livros com a que caracteriza os personagens-título do romance de Flaubert, pois todo o enredo gira em torno da sede de conhecimento dos dois heróis que, sempre de maneira cômica, investem em diversas e divergentes leituras para explorarem uma nova área de conhecimento: geologia, arqueologia, ocultismo, agricultura, entre outras. Tanto a paixão pelos livros quanto a idéia da palavra escrita que liberta está presente em ambos os casos: Pécuchet e Bouvard recorrem aos livros para saciarem suas sedes de conhecimento e Tomás crê que escrevendo suas memórias se tornará um homem mais livre: “Quando eu anoto, eu me liberto de tudo que é ruim e sigo em frente.” (Inveja dos Anjos, 2010: 32)

Em ambos os casos essa expectativa é frustrada: nem Tomás nem a dupla cômica de Flaubert alcançarão seus propósitos. Na peça é a filha ignorada que surge: “Cecília – (para Tomás) Vê se acorda, seu imbecil! Isso aqui é real. Não é um maldito livro. Tem uma menina de oito, nove anos, na sua frente, mais perdida do que você...” (Inveja dos Anjos, 2010: 35) E no caso de Bouvard e Pécuchet é a própria impossibilidade de apreender tudo, uma vez que um livro contradiz o outro, “Como é difícil não duvidar! As provas de Descartes, de Kant e de Leibniz quanto a Deus não são as mesmas e se destroem entre si.(...)”(Flaubert, 2007: 259), provocando um círculo vicioso que o romancista francês utiliza com maestria para criticar o conhecimento enciclopédico.⁶²

No livro de Garcia Marquez há uma passagem que chama a atenção, pois, assim como Tomás, também relaciona o ato de lembrar com a palavra escrita. Trata-se do trecho sobre a “peste da insônia” que, por impedir as pessoas de dormir, tem como consequência final o esquecimento, fazendo com que todos se esqueçam de tudo “até se

⁶² No livro de Flaubert a palavra escrita é a fonte de conhecimento que pode transformar a vida desses dois “homenzinhos.” No final planejado, porém não escrito, por Flaubert, os dois heróis desistem de entender as coisas e passam a copiar todos os livros que leram.

afundar numa espécie de idiotice sem passado.” (Marquez, 1970: 45) É Aureliano – que mais tarde se torna o famoso Coronel Aureliano Buendía – quem primeiro decide marcar cada coisa com seu nome e seu pai, José Arcádio Buendía, estende isso a toda a cidade, chegando, inclusive, a escrever abaixo do nome a utilidade de cada coisa: “Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite.” (op.cit.: 48) E também aqui a palavra escrita se mostrará ineficiente, visto que “continuariam vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita.” (op. cit.)

Torna-se claro, todavia, que o tema central de *Inveja dos Anjos* é a memória e, nesse sentido, o fato de *Cem Anos de Solidão* ser a principal obra referenciada no processo ajuda-nos a esclarecer como a memória suplantou a idéia inicial de trabalhar com as relações familiares. Mesmo que o livro de Garcia Marquez mostre a saga da família Buendía, o que impressiona na narrativa – que, vale lembrar, de fato ocorre em cem anos – é como as coisas retornam de uma geração para a outra, em algo que transcende a simples questão genética e que se relaciona com a idéia de “memória ancestral” anunciada por Moraes.

Usava o mesmo casaco anacrônico e o chapéu de asas de corvo e pelas suas têmporas pálidas gotejava a gordura do cabelo derretida pelo calor, como fora visto por Aureliano e José Arcádio quando crianças. Aureliano Segundo reconheceu-o imediatamente, porque aquela lembrança hereditária se havia transmitido de geração em geração e tinha chegado a ele partindo da memória do seu avô. (Marquez, 1970: 169)

Ainda que a “memória ancestral” esteja alimentando o processo criativo, a maneira com que ela se manifesta no espetáculo diverge significativamente da que ocorre em *Cem Anos...*, e se por um lado isso traz à tona as demandas inerentes à arte teatral, uma vez que essa ancestralidade da memória deve estar em cena, em tempo presente; por outro ratifica o tipo de apropriação que o Armazém realiza de suas referências, visto que em *Inveja dos Anjos* não haverá uma ancestralidade real, pois os personagens não ultrapassam suas próprias vidas. Nesse sentido, “memória ancestral” é o termo utilizado por Moraes para reunir os dados de *Cem Anos de Solidão* que interessavam ao grupo e que se relaciona com “as emoções que estão guardadas em você, que você não sabe de onde vêm”, com “um sentimento guardado, uma coisa que

perpassa o acontecimento, que é mais forte do que o acontecimento em si” e com “esse fazer parte de uma coisa que você nem explica direito o que é.”⁶³

No livro de Marquez a justaposição de acontecimentos e personagens – quando saltos temporais e a repetição de nomes (José Arcádio Buendía, José Arcádio, Arcádio, José Arcádio Segundo, etc.) – provocam no leitor a sensação de já conhecer aquela história; já em *Inveja dos Anjos* o artifício será mais objetivo: o passado, evocado pela memória dos três amigos, retornará através da materialização de dois personagens – Rocco, o homem que abandonou Cecília e que foi evocado por ela no início do espetáculo; e Natália, filha que Tomás desconhecia – que o obrigará a reler suas memórias escritas, e que também deflagra em Luísa um processo de retorno ao passado que ela desejava esquecer.

É interessante observar que mesmo a “memória ancestral”, percebida por Paulo de Moraes como uma das grandes questões que permeou o processo de criação de *Inveja dos Anjos*, não está presente na peça como uma informação acessível ao espectador. A sua importância é de ordem interna, de como esse mote, essa idéia, esse princípio, conseguiu render nos exercícios para que, lentamente, as tramas do espetáculo fossem sendo desenhadas. A relação entre Cecília e Rocco, por exemplo, tem sua origem na pesquisa em torno dessa questão.

Os atores, sempre um homem e uma mulher, criaram diversos exercícios nos quais deveriam mostrar o reencontro de um casal após muito tempo separado; e o reencontro, por sua vez, deveria revelar o grau de intimidade que aquele casal teve antes da separação. Para atender a essa demanda, os atores acabaram por criar nos exercícios um retorno ao passado que se manifestava, como não poderia deixar de ser, através da memória – e é justamente aí que a idéia da ancestralidade se insinua, pois foi a partir das memórias compartilhadas pelos dois personagens que os atores conseguiram mostrar o quanto aquele relacionamento havia sido importante. Essa lógica, incorporada a dramaturgia final do espetáculo, deixa claro que, no caso de *Inveja dos Anjos*, o princípio de ancestralidade será materializado pelas memórias que cada personagem carrega.

⁶³ Ver pág.82 sobre os dados de *Cem Anos de Solidão*, apontados por Moraes.

ROCCO – (...) ‘Lembra da gente deitados em abril, numa manhã transparente de outono. Você pousou a cabeça no meu obro, depois subiu delicada em cima de mim, desabotou a camisa do meu peito e mergulhou sua língua no meu coração nu e, de repente, a paz brotou a nossa volta...’⁶⁴

CECÍLIA – Você surgia nos meus devaneios com um sorriso que me dava um calor, como um verão de mil fevereiro... Eu me lembro de tanta coisa!(tempo)

ROCCO – Você ainda costuma lavar a calçada de shortinho? Ei! Lembra aquela vez que os cachorros começaram a cheira e seguir você na rua? Eles estavam tarados por você. (ri)

CECÍLIA – Curioso como eu só atraio cachorros, né? (os dois riem muito) (Inveja dos Anjos, 2010: 78)

A dramaturgia dessa cena, segundo Paulo de Moraes, se beneficiou enormemente dos exercícios propostos pelos atores e, ainda segundo o diretor, a cena pode ser vista como “um resumo estrutural” das questões de *Inveja*:

A gente queria o passado se manifestando no presente, a gente queria o imaginário presente o tempo todo, a gente queria essa questão da diluição da memória, a gente queria os personagens em busca dessa leveza. E todas essas coisas estão presentes nessa cena. (Paulo de Moraes, Faixa Comentada do DVD *Inveja dos Anjos*)

O fato é que a idéia da “memória ancestral”, mesmo sem estar presente como uma informação clara para o espectador do espetáculo, serviu tanto para inspirar a criação de Cecília quanto para a criação dos outros personagens, pois, em maior ou menor grau, todos carregam consigo um passado que desejam esquecer – o que faz com que a ancestralidade se insinue na cena não pelo viés de *Cem Anos...*, no qual a consangüinidade dos Buendía faz com que carreguem memórias que não lhes pertence, mas sim por percebemos que há algo do passado nos personagens de *Inveja...* que está escondido e pulsante e que, portanto, condiciona suas ações.

O caso de Luísa, nesse sentido, é exemplar. Quando Tomás faz a proposta da “cremação das memórias” às amigas, é ela quem mais veementemente refuta essa idéia e tanto suas falas, “a memória é uma prisão” (Inveja dos Anjos, 2010: 31), quanto sua contundente negação à proposta, “Acha que eu vou deixar você entrar na minha vida desse jeito? Ler o que eu não consigo dizer nem pra mim mesmo?” (op.cit.: 32), deixam claro para o espectador que ela carrega um segredo; e até que esse segredo nos seja revelado perceberemos que Luísa é impulsionada por essa força invisível cuja origem sabemos estar no seu passado – o que também ocorrerá com outros personagens, porém

⁶⁴ Como nos informa a nota da edição de *Inveja dos Anjos*: Walt Whitman in *Folhas de Relva – A Primeira Edição*. Iluminuras, 2005: 49.

sem uma construção tão elaborada quanto a de Luísa⁶⁵, afinal seu segredo é deliberadamente alimentado ao longo de toda a peça, sendo totalmente revelado apenas após a morte de Branca, quando finalmente Luísa verbaliza para Cecília:

LUÍSA – Branca matou meu pai, Cecília.

CECÍLIA – O quê?

LUÍSA – É. Com um tiro no meio do peito. Eu era menina, nove anos. Eu vi meu pai morrer na minha frente. Mas não houve escândalo na época. Devem ter abafado muito bem a história toda. Legítima defesa, sei lá... Eu lembro que meu tipo, o irmão dela, passou uns tempos em casa. (...) Depois disso a vida virou um inferno pra mim. Pra ela, ainda havia vida. Ela nunca sentiu culpa de nada, era uma louca! (*Tempo.*) Não é muito bonito falar assim da própria mãe, não é? (*Tempo. As duas riem.*) (Inveja dos Anjos, 2010: 68)

Branca, a mãe de Luísa, é o personagem que mais nos remete a *Cem Anos de Solidão*. Descrita por Moraes como uma “espécie de bruxa da cidade” (entrevista ao autor), Branca pode ser percebida como a versão do Armazém para a matriarca da Família Buendía: Úrsula Iguarán. Essa personagem, cujos mais de cem anos de idade⁶⁶ atravessam quatro gerações dos Buendía, vai, ao longo da narrativa, adquirindo faculdades *adivinhatórias* que, longe de serem explicadas por fatores sobrenaturais ou místicos, estão vinculadas a sua longevidade e, portanto, a sua maneira de perceber o tempo. É dela, por exemplo, a repetição de que “o tempo está dando voltas sobre si mesmo” (Marquez, 1970: 110) e o tempo circular, utilizado com maestria na narrativa de Garcia Marquez, também é invocado em *Inveja dos Anjos* na medida em que é o encontro do passado com o presente que torna possível o desfecho das tramas de cada personagem.

⁶⁵ O segredo de Luísa vai sendo construído aos poucos. Primeiro sua negação ao passado; depois sua reação à Natália; após, a lembrança da infância quando fala com a mãe e assim sucessivamente: lembra-se do pai após tentar se matar, revela seu segredo para Cecília após a morte da mãe e, finalmente, lembra de si mesmo após escrever suas memórias, descobrindo que nem tudo foi ruim.

⁶⁶ “Amanheceu morta na quinta-feira santa. Na última vez em que a ajudaram a fazer as contas da sua idade, na época da companhia bananeira, calcularam-na entre os cento e quinze e os cento e vinte e dois anos.” (Marquez, 1970: 190)

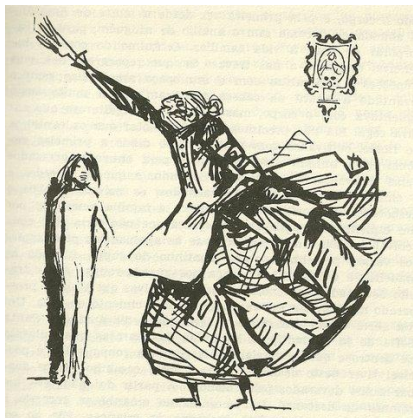


Ilustração de Carybé para a matriarca da Família Buendía. Fonte:
<http://depiednu.livejournal.com/30825.html>

Ao ler as principais obras que influenciaram a criação de *Inveja dos Anjos* torna-se claro que as referências para o Armazém servem sempre como um meio e nunca como um fim. Ainda que idéias como “fazer uma adaptação de *Cem Anos...*” (Moraes, entrevista ao autor) possam surgir ao longo da criação o que se percebe é que há o desejo de que o processo em si consiga trazer as questões que serão abordadas. E isso se relaciona tanto a necessidade de fazer com que cada membro se sinta representado por aquela obra, quanto com o esforço que o grupo faz para não se acomodar, uma vez que “o buraco negro que é começar uma peça do nada” (idem) é também utilizado para que os membros do Armazém se repensem enquanto artistas.

“O que faz de mim um artista?”, “Qual o direito que eu tenho de querer ser ouvido?” e “Como fazer isso que a gente faz há tanto tempo com a mesma intensidade de antes?” são questões que sempre retornavam nas entrevistas com Paulo de Moraes e que, muitas vezes, haviam servido, inclusive, como mote para a descoberta de temas ou mesmo para criação de um novo espetáculo – sensivelmente na peça mais recente do grupo, *Antes da Coisa Toda Começar*, na qual a crise da criação está em cena.

Independentemente de o Armazém tratar de temas e assuntos tão distintos quanto a solidão nas grandes cidades (*Pessoas Invisíveis*), a fé na contemporaneidade (*A Caminho de Casa*), e investir em montagens de obras consagradas da dramaturgia nacional e mundial (*Mãe Coragem...*, *Esperando Godot*, *Toda Nudez...*), o grupo possui uma linguagem sólida e reconhecível que se reafirma a cada novo espetáculo.

Ao observar a trajetória da companhia, e utilizando a criação de *Inveja dos Anjos* como parâmetro, fica evidente que, para além dos temas ou livros pesquisados, é o

espaço indefinido do processo – algo que diz respeito tanto ao desejo de ser surpreendido da direção quanto ao ideal de que o processo em si imponha suas demandas – que nos permite perceber a relação que o grupo tem com o fazer teatral que, em última instância, é o que constitui a própria linguagem da companhia. Ou seja, mais do que o “o quê” o grupo lê é o “como” o grupo lê, uma vez que essas leituras servem para um tipo de escavação íntima dos artistas criadores.

O trabalho de pesquisa sobre a obra de Guimarães Rosa, com seu “Grande Sertão”, me deixou apaixonado pelo livro. Isso foi importante para o meu crescimento pessoal. O Paulo sempre dizia que nosso crescimento como ator deveria vir junto com nosso crescimento pessoal. Se somos melhores pessoas, somos melhores atores e vice-versa. (Narlo Rodrigues sobre o processo de *Sob o Sol em Meu Leito Após a Água*)⁶⁷

O princípio de autoconhecimento, sobretudo quando desmembrado para o “o que faz de mim um artista?”, parece ser o ponto comum a todos os processos do grupo e, mesmo que essa questão possa ser vista como algo inerente a toda prática artística, a maneira com que o Armazém se relaciona com ela, sempre de modo muito consciente e quase como uma questão principal, é o que determina e equaciona o universo do grupo, pois é a visão pessoal sobre os temas trabalhados que cria o elo comum entre os espetáculos do Armazém. A busca por “sentidos que nos retratem a cada nova cena”⁶⁸ encaminha os processos criativos que, partindo ou de obras literárias (*Sob o Sol em Meu Leito Após a Água*, *Casca de Noz*) ou de uma imagem-inspiração (*Da Arte de Subir em Telhados*, *Inveja dos Anjos*), deixa sempre um espaço aberto para que a visão pessoal se imponha e revele repetições que dialogam com a bagagem cultural de seus criadores, como esclarece o seguinte trecho do artigo de Tania Brandão que acompanha o livro *Inveja dos Anjos*:

As referências literárias, teatrais, musicais, cinematográficas – culturais, em geral – são imensas. Remetem ao alto continente da cultura, ao domínio do inefável; ao seu lado aparecem eloqüentes representantes do que se poderia designar baixa cultura: superstições, crendices, lugares comuns, acionados em particular ao redor do homem-fantasma-sem-braço e da mulher-bruxa. (2010: 204)

O curioso é que no caso citado por Brandão, as superstições e crendices são bastante próximas da cosmogonia de *Cem Anos de Solidão* enquanto as outras

⁶⁷ Depoimento presente no livro *Espirais*, 2008: 53.

⁶⁸ Paulo de Moraes in “Construindo Uma Lógica Interna”, *Espirais*, 2008: 19.

referências (literárias, musicais) são as mesmas que permeiam o imaginário dos artistas da companhia – sobretudo na figura de Paulo de Moraes que assume revisitar os mesmos escritores e obras quando percebe que os exercícios de criação estão ficando com uma linguagem que não condiz com o Armazém. Nesses momentos de crise na criação há sempre um retorno ao *Rock'n'Roll* e a Literatura – que Moraes percebe como as principais influências do seu teatro –, e ao considerarmos especialmente a Literatura Americana, com seus anti-heróis e o decadentismo de suas obras mais emblemáticas (de Melville, à F. Scott Fitzgerald e às *graphic novels* de Will Eisner), compreende-se a visão que o encenador tem dos conteúdos trabalhados pelo grupo:

Acho que a gente tem uma levada no grupo, talvez essa levada venha principalmente de mim, mas também dos atores que me rodeiam de uma forma mais determinante. A gente nunca consegue ir para uma coisa completamente leve. A leveza até existe, mas existe um contraponto para essa leveza o tempo inteiro. A gente não consegue, por exemplo, fazer uma comédia pura e simples. Não porque a comédia seja menor, mas talvez pelo jeito de a gente encarar a vida, esses sentimentos não conseguem ir puros pra frente. Eles começam a se bater um com os outros. A gente não consegue ficar só no engraçado. (...) Tem um jeito de olhar para as pessoas, para os personagens e para a situação que reflete mais o que é patético do que o que é cômico, ou melhor, o que é o contraditório nesse sentimento engraçado. (Moraes, entrevista ao autor)

Inveja dos Anjos está carregada desses sentimentos dos quais nos fala Paulo de Moraes, sobretudo no que diz respeito aos personagens estarem em busca de uma leveza que nunca chega. Trata-se, inclusive, de um assunto que já havia sido explorado pelo grupo, especificamente em *Da Arte de Subir em Telhados*, onde os personagens também revisitam suas memórias no afã de se re-descobrirem e “salvar do esquecimento aquilo que nos define enquanto seres humanos.” (Espirais, 2010: 160)

Mesmo que as obras consumidas para a criação de *Inveja* sejam de outra ordem, há muito dessa Literatura Americana impregnando o todo do espetáculo. Não apenas a citação textual de John Fante em *Inveja dos Anjos* nos dá sinal disso como a própria construção da dramaturgia nos remete a esse universo, onde não há heróis absolutos e a vida cotidiana é recheada de pessoas comuns e sonhos frustrados.⁶⁹

⁶⁹ “A literatura americana tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar as próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países. Thomas Wolfe põe por escrito toda a America, tanto quanto possa encontrar-se na experiência de um único homem. Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tornado num devir-revolucionario. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de

3.4 O Espaço Cênico Como Método de Criação

Na estética do Armazém o cenário é um dos elementos mais característico da companhia. Definir o local da ação é, para Paulo de Moraes, a primeira premissa para toda e qualquer criação, inclusive ele só trabalha como diretor convidado se for o responsável pelo espaço cênico. Para ele, sua função de diretor está completamente vinculada a esse elemento: “Tem gente que se vincula à luz, à música. Eu me vinculo à imagem, eu me vinculo ao espaço. Então, talvez, não seja o cenário, mas o espaço mesmo. E esse espaço pra mim é muito determinante.” (Moraes, entrevista ao autor) No caso de *Inveja dos Anjos* a definição dada por Tania Brandão ao espaço cênico, “condicionante absoluto”, além de extremamente precisa, pode ser estendida à importância que esse lugar teve para a criação do espetáculo.

A imagem do trilho do trem surge como uma “idéia inspiradora” que, com o tempo, vai sendo delineada e conceituada. Foi na primeira etapa do processo, ainda antes da montagem de *Mãe Coragem*, que Moraes tornou claro para os atores que “a imagem cênica que interessava é um grande trilho de trem.” (Moraes, entrevista ao autor) E a maneira como essa imagem foi transmitida nos remete àquela de *Da Arte de Subir em Telhados*, pois também aqui também o diretor narrou aos atores fatos de sua vida, no caso especificamente o trilho de trem que cortava sua cidade natal, Cornélio Procópio, onde costumava passar horas durante a infância. E mesmo que na cidade inventada por Garcia Marquez, Macondo, o surgimento da ferrovia seja um acontecimento importante, a idéia do trilho de trem como local da ação não aparenta ter origem nesse fator.

A definição do trilho de trem surge imbuída de proposições para novos exercícios, nos quais os atores desenvolvem histórias e encontros que podem ocorrer nesse local que, conceitualmente, é definido como um lugar de chegadas e partidas. O trilho de trem, como “condicionante absoluto”, tem a virtude de trazer histórias e situações a partir da simples premissa “o que pode acontecer aqui?”, e isso é explorado em exercícios que tanto dialogam exclusivamente com o trilho de trem (como andar em um trilho, como ver um trem passar, como se suicidar nesse lugar) quanto com o grande tema “relações familiares” que o grupo trabalhava (a despedida entre pai e filha, o re-

família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade.” (Deleuze, 1997:14)

encontro entre antigos amantes na margem da linha-férrea, o forasteiro que chega à estação).

Nesse sentido o cenário não apenas cumprirá um importante papel na dramaturgia final do espetáculo como também serve de estímulo para novas criações. Afinal a imagem do trilho é utilizada desde o início do processo, quando temas e assuntos estão sendo levantados em profusão. Um dos exercícios que ajudou a definir a trinca de amigos de *Inveja dos Anjos* vem justamente de uma imagem-proposta: três amigos que moram na margem de um trilho de trem. “Quem são essas pessoas? O que fazem?” são perguntas respondidas em cena pelo atores que desenvolvem exercícios para mostrar essas pessoas, indicando os primeiros traços de possíveis personagens.

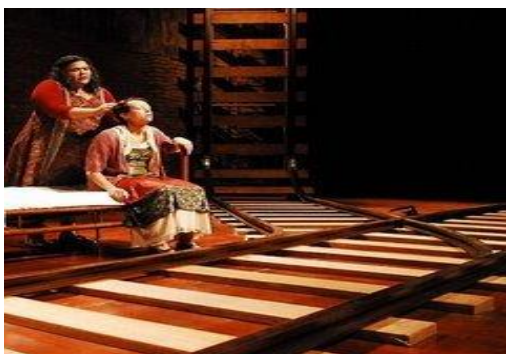
Há um trabalho paralelo de Paulo de Moraes em relação ao cenário, pois, ao mesmo tempo em que ele já sabe que haverá um trilho de trem, há um espaço indefinido para especular como será exatamente esse trilho. Nessa fase, desenhos são feitos e pensados com Carla Berri, parceira de Moraes nos mais recentes cenários do Armazém, porém não é um trabalho que influencia a sala de ensaio, estando mais vinculado à concepção geral do espetáculo e ao cenário propriamente dito.

Tania Brandão acerta quando diz que o cenário “aciona o mito ocidental da ferrovia” (*Inveja dos Anjos*, 2010: 205), pois, desde o início, havia o desejo de que o espaço de ação tivesse esse caráter. Paulo de Moraes faz referência a Macondo, a cidade fictícia fundada por José Arcadio Buendía no romance de Garcia Marquez, quando comenta sobre o lugar de ação do espetáculo: “A gente queria criar esse lugar mítico no palco, mas não era o do Garcia Marquez.” (Moraes, entrevista) Todavia, segundo o diretor, os exercícios, ainda impregnados pelas leituras de Marquez, “deixaram as coisas um pouco antigas, um pouco como se tivessem acontecido há muito tempo” (*idem*) e é justamente aí que Moraes se volta para suas mais constantes influências:

Então a gente foi ler coisas onde esse contexto memorialista, que tem na obra do Garcia Marquez, também existe. Por exemplo, na obra do Paul Auster, de uma forma mais contemporânea... e isso foi interessante. Daí eu voltei um pouco pra obra do Sam Shepard, que é uma obra que sempre me acompanhou. Aí um monte de referências da obra do John Fante... Essas coisas foram se cruzando e foram construindo na minha cabeça, e acho que também na cabeça dos atores, meio que esse lugar mítico que a gente queria. Que não era a Macondo, mas era o lugar mítico que a gente queria criar. E a gente queria que esse lugar mítico fosse só um caminho, só uma passagem. Então foi ficando claro para as pessoas que as referências eram um pouco diferentes, que esses personagens ouviam *rock'n'roll*, que tinham uma ponte

grande com coisas que eu tinha vivido, que o Maurício tinha vivido e que também os atores tinham, de alguma forma, vivido há anos atrás. Daí esse espaço começou a ficar mais claro: que lugar é esse? Como pode ser mítico sem ser Macondo? (Moraes, entrevista ao autor)

Como se torna claro, a influência do espaço para o processo de criação é imensa e, novamente, podemos perceber como, independentemente de *Cem Anos De Solidão*, é o universo referencial do Armazém que define as opções e os recortes temáticos. A citação a Sam Shepard é extremamente significativa se considerarmos o cenário final de *Inveja dos Anjos*, uma vez que Shepard é o roteirista do premiado filme *Paris, Texas* (1984), cujos enquadramentos da primorosa direção de Win Wenders mostram o *nowhere*, “lugar nenhum”, ou mais precisamente “não-lugar”, que são as pequenas cidades da América do Norte por onde passa o enigmático protagonista do filme, inclusive com uma belíssima cena em um trilho de trem.



Inveja dos Anjos, detalhe do trilho.
Foto: Mauro Cury.



Paris, Texas. Fonte:
www.cinemafiablog.wordpress.com

Da mesma forma que a definição do espaço cênico proporcionou o desenvolvimento de exercícios que resultaram em cenas ou personagens – como o quase suicídio de Luísa ou a divertida brincadeira de ver o trem passar de Rocco e Natália –, o contrário também ocorre. Ou seja, os exercícios influenciam a concepção do espaço cênico. O trilho, cujos desenhos e estudos estão correndo em paralelo a criação do espetáculo, só ganhou seu resultado final graças a um exercício no qual os atores colocaram uma escada encostada na parede, verticalizando-o.

Meu trilho estava muito concreto, ele não ia pro imaginário. Ele era um lugar geográfico. E aí eles fizeram isso. Eles botaram uma escada e ao invés de fazer a cena aqui (*gesto horizontal*), eles fizeram aqui (*gesto vertical*). Era uma solução imagética, mas aquela solução imagética me levou para uma coisa de que eu poderia fazer com que aquele trilho, além dele ser um lugar, fosse uma abstração. Ou seja, que ele levasse para o imaginário. (Moraes, entrevista ao autor)

O depoimento acima é um ótimo exemplo de como o próprio processo traz novas demandas e de como essas demandas são, posteriormente, conceituadas. Paulo de Moraes ressalta que foi a partir dessa imagem do trilho inclinado que ele definiu que em *Inveja dos Anjos* haveria um trilho que iria para o infinito e que a história da peça, portanto, deveria vir “do imaginário para só então se sedimentar no concreto” (idem), o que de fato ocorre através do personagem do homem-sem-braço e influencia tanto a estruturação dramática quanto a concepção do espetáculo, uma vez que é o trilho para o infinito que possibilita que o elemento fantástico esteja em cena de maneira decisiva.

3.5 O Processo de Escrita do Texto

Eu, como dramaturgo, existo em função do Armazém; o Maurício Arruda Mendonça não. Meus primeiros espetáculos foram adaptações de textos clássicos, mas eu não me sentia representado ali. Então, Maurício e eu resolvemos escrever. São nove textos até hoje. O início do processo de trabalho é caótico, pois parte de discussões sobre as angústias que cada um da companhia está sentindo. Chegamos a um roteiro e apresentamos aos atores. Em seguida, partimos para a peça propriamente dita. A participação dos atores deflagra tudo. A organização das palavras cabe a mim e a ele. No início, eu ficava com a ação, ele com a poesia; hoje é tudo misturado. No final, nenhum de nós lembra o que fez. (Paulo de Moraes)⁷⁰

Inveja dos Anjos é o oitavo texto da dupla Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes e, sem dúvida, uma das mais bem sucedidas dramaturgias autorais do *Armazém Companhia de Teatro*. Paulo de Moraes considera que houve nesse texto uma significativa conquista em termos de dramaturgia, pois diversos preceitos que a dupla vinha trabalhando em obras anteriores se reúnem, aqui, de maneira contundente, sobretudo no que diz respeito à “investigação da arquitetura do tempo dramático e da forma-conteúdo narrativo.” (Inveja dos Anjos, 2010: 13)

Diferentemente do que ocorreu em *Antes da Coisa Toda Começar*, Maurício Arruda Mendonça não realizou workshops para a criação de *Inveja dos Anjos*, tendo acompanhado a grande maioria do processo de Londrina, cidade origem do Armazém, onde o dramaturgo reside até hoje. Todavia, Moraes mantém Mendonça atualizado sobre os caminhos que o processo está tomando, seja no início, quando o grupo decide pelas obras que serão lidas por todos, seja em relação ao espaço cênico que, como já foi

⁷⁰ Revista da SBAT/524

dito, é uma questão presente e relevante durante todo o processo de criação. Inclusive uma das concepções de cenário – posteriormente descartada – se relaciona com uma foto tirada por Mendonça em Marialva, cidade do Norte do Paraná, onde se vê três casas e um trilho de trem.



Foto tirada por Maurício Arruda Mendonça. Fonte: www.epigrafias.blogspot.com

A primeira etapa para a criação do texto de *Inveja dos Anjos* ocorreu aproximadamente no quarto mês do processo e durou vinte dias, quando Mendonça veio até o Rio de Janeiro para ver o material levantado e acompanhar os ensaios. Esse material, composto por exercícios que continham tramas e personagens que Moraes considerava “potentes”, seria, a partir desse momento, delineado e decupado pela dupla de autores. Segundo o diretor, havia diversas histórias correndo separadas e soltas, ainda sem ordem ou definição; blocos de tramas e idéias que foram revistos nessa fase. “Essa coisa da amizade, o reencontro da mulher com o homem que ela tinha amado há muito tempo atrás, a filha que odiava verdadeiramente a mãe, uma menina que surge e quebra a estrutura da história, o homem que retorna a sua cidade e não é reconhecido” (Moraes, entrevista) são temas que haviam se repetido e surgido nos exercícios propostos pelos atores; já o tema da “cremação da memória” foi uma idéia do diretor, também trabalhada pelos atores em forma de exercícios.

Nesse período, voltado exclusivamente para o texto, após cada ensaio, nos quais as cenas e os exercícios estavam sendo mostrados, havia reuniões e conversas diárias entre os dramaturgos que começaram tanto a definir os personagens quanto a propor novos exercícios a partir dessas definições. Eram conversas e mais conversas que especulavam sobre as possíveis estruturas narrativas ao mesmo tempo em que as testava.

Em *Inveja dos Anjos* o primeiro recorte veio da definição dos personagens, e um dos recursos utilizados pelos autores para delineá-los foi inventar uma profissão para cada um deles, o que também os auxiliou a justificar uma série de encontros que poderiam ocorrer ao longo da história da peça. Já era sabido, por exemplo, que haveria os três amigos, e que esse núcleo seria composto por um homem e duas mulheres. O homem seria um das figuras que havia aparecido diversas vezes no período de criação: um apaixonado por livros que é quem faz a proposta da cremação das memórias – que, segundo Moraes, é a ação principal do espetáculo; as outras duas seriam também figuras levantadas e trabalhadas nos exercícios, a saber: a filha que odeia a mãe⁷¹ e a mulher que foi abandonada por seu grande amor.

Para o homem a escolha da profissão foi simples e direta, dono de sebo, o que justifica sua relação com as palavras e os livros; para Luísa, que odeia a mãe, escolheram a profissão de boleira, porque “ela é obrigada a cuidar da mãe, uma velha louca, e, portanto, não pode sair muito de casa” (Moraes, entrevista), o que só faz aumentar ainda mais o seu ódio; e para Cecília definiram a profissão de garçoneiro, “porque esse personagem aqui tem ser quem mais ouve, porque a gente pode construir a trajetória dela como se ela tivesse o tempo todo servindo aos amigos. E a história só se torna dela lá adiante.” (idem) Como se pode perceber, ao definir as profissões os autores criam tanto justificativas para cada personagem quanto ganchos para a narrativa – como no caso de Cecília que, por ser aquela que ouve todos, será a testemunha de todas as histórias e também a única que permanecerá até o fim.

Ainda que quase todos os personagens de *Inveja dos Anjos* sejam produtos da sala de ensaio, para a elaboração do texto propriamente dito há modificações significativas e compreensíveis em cada um deles. Rocco, por exemplo, inspirado tanto

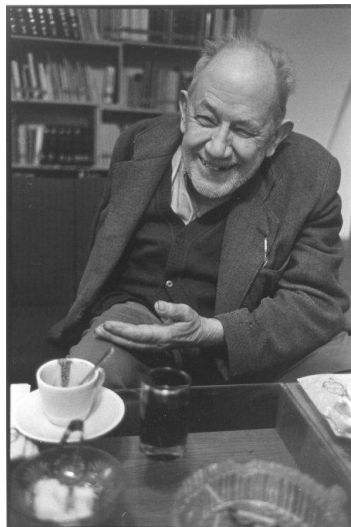
⁷¹ Segundo Paulo de Moraes, essa personagem surgiu no período embrionário da criação de *Inveja...*, ainda antes da interrupção para a montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

pela imagem do forasteiro quanto do sujeito que retorna a sua cidade e não é reconhecido por ninguém, apareceu inicialmente como um divertido imitador do Elvis Presley, o que mesmo sendo descartado pela dupla de autores foi fundamental para a escolha de sua profissão, uma vez que a idéia dele ter uma profissão inusitada agradava aos dramaturgos. E ao definirem que esse personagem seria um mágico, “porque ele desapareceu do nada” (idem), e que também seria o homem que abandonou Cecília, os autores chegaram às três tramas que centralizam *Inveja dos Anjos*, uma vez que Luísa demanda uma mãe para ser odiada e que “a menina que vem para mudar a história” será a filha que Tomás ignorava ter e que o impedirá de realizar a cremação das memórias.

Eleazar é o único personagem criado exclusivamente pelos dois dramaturgos. Retratado como um carteiro que viola as correspondências trata-se de um personagem estratégico que ganhou importância no processo de escrita e que nasceu da necessidade dos autores terem “alguém para ligar todas essas histórias.” (idem) Com Eleazar, retomam também “a importância da palavra escrita”, sub-tema que havia se manifestado diversas vezes ao longo do processo e que o carteiro contemplará ao violar as cartas para decidir quando uma notícia ruim deve ou não ser atrasada.

O homem-sem-braço, posteriormente nomeado de José, é um ótimo exemplo das coincidências que ocorrem em uma escrita processual. Sua origem dialoga com a primeira imagem que os atores realizaram ao inclinar a escada para fazer o trilho de trem verticalmente. Nesse exercício o personagem se encontrava bêbado, o que dava a impressão de que a qualquer momento ele poderia cair; e quando os autores decidiram que a história deveria começar primeiro no imaginário para só depois se tornar real, misturaram essa figura com a do fotógrafo Josef Sudek⁷², que por acaso Mendonça estudava na época, e que participou da primeira guerra mundial, onde, de fato, perdeu um braço. E foi essa mistura entre dado real, imagem do ensaio e estrutura narrativa que deu o estofamento para a criação da primeira cena, na qual o fotógrafo sem braço surge em suspenso do alto do trilho.

⁷² Fotógrafo tcheco conhecido como “O Poeta de Praga.” Suas mais conhecidas fotografias são naturezas-mortas: “As suas naturezas-mortas são intensas e poéticas na sua abordagem, atingindo uma universalidade notável através da sua espantosa simplicidade” (Marcus Bunyan *in* ArtBlat)



Fotógrafo Tcheco que inspirou o personagem do homem sem braço. Foto sem créditos. Fonte: www.people.fas.harvard.edu/~sawyer/Sudek.htm

É importante destacar que ao definir os personagens os autores definem também quem fará o que. Trata-se de uma escalação de elenco que se beneficia do conhecimento prévio que os dramaturgos possuem de cada ator. Como a escolha de Simone Viana para fazer Branca, a velha louca, porque sabiam que ela tinha “uma coisa etérea” (ibidem) que poderia beneficiar a personagem; ou o par romântico ser formado por Thales Coutinho e Patrícia Selonk, visto que o fato deles terem feito Herculano e Geni em *Toda Nudez Será Castigada* garantia a cumplicidade desejada para a cena do reencontro ou ainda o aproveitamento da “veia histriônica” (Moraes, Faixa Comentada) de Verônica Rocha para fazer a menina Natália.

Com os personagens definidos a próxima etapa dos dramaturgos é a criação de um roteiro de acontecimentos, que também é testado e modificado de acordo com os exercícios. E a próxima etapa, a última antes da escrita em si, é a criação de um roteiro de cenas, quando fecham tanto o encadeamento da seqüência quanto o conteúdo que cada cena terá.

Como se pode perceber trata-se de um processo que conta com vários testes e com diversas idas e vindas. Nessa fase, ainda há um importante espaço para a criação dos atores, pois todos os testes são feitos a partir da reformulação dos exercícios que, em função das conversas dos dramaturgos após os ensaios, ganham novas premissas e definições, como ocorreu, por exemplo, quando os autores pediram um novo exercício para o reencontro do casal.

À época o grupo ensaiava em outro local da Fundação Progresso, pois o teatro do Armazém estava sendo preparado para o cenário de *Inveja dos Anjos*, e nessa outra sala onde ensaiavam, havia um alçapão. Quando os atores refizeram o exercício – agora com a definição de que Rocco seria um mágico – utilizaram o alçapão para criar a cena do desaparecimento de Rocco, o que não apenas influenciou a encenação e a cenografia do espetáculo⁷³, como também definiu a dramaturgia dessa cena, visto que foi construída para que ao final ocorresse o impactante desaparecimento de Rocco.

Quando Maurício Arruda Mendonça retorna a Londrina, Paulo de Moraes continua propondo novos exercícios, agora já com o roteiro definido e o cenário montado. Esses exercícios continuam sugerindo elementos para a dramaturgia e para a encenação, porém, nesse momento, são mais específicos e focados em coisas pontuais, pois não estão levantando idéias e temas como anteriormente, mas sim procurando soluções para cada cena específica. Em paralelo, Moraes e Mendonça começam a trocar os primeiros materiais escritos, blocos de fala ou cenas inacabadas que são os esboços iniciais do texto propriamente dito.

A última etapa da construção da dramaturgia ocorre quando Moraes vai até Londrina – em uma prática que vem se repetindo nos textos autorais do Armazém –, onde fica um pouco mais de uma semana para a finalização do texto. Os autores, com o roteiro definido, dividem as cenas que cada um escreverá e submeterá ao outro que pode, ou não, acrescentar trechos ou fazer pequenas mudanças. Em *Inveja dos Anjos*, Moraes comenta que voltou ao Rio sem a cena final⁷⁴, pois desejava terminar a escrita durante a montagem da cena, o que de fato ocorreu.

Com o texto pronto e o retorno de Moraes, inicia-se a última etapa do processo, quando os atores decoram o texto e começa-se a marcação propriamente dita. Não há maiores mudanças no texto, eventualmente palavras são trocadas, mas nada de significativo será acrescentado ou alterado. Vale lembrar que assim como o cenário já está pronto, os atores já estão com seus personagens construídos e elaborados, pois

⁷³ Trata-se da cena ícone que já comentei anteriormente e que utiliza, em poucos segundos, todos os elementos teatrais (Luz, Trilha Sonora, etc). Para que Rocco pudesse sumir, a cenografia “truçou” uma cômoda com fundo falso.

⁷⁴ Os dois monólogos principais já estavam escritos, a saber: a fala de Eleazar sobre quando colocaram a estátua de anjo na cidade; e a de Cecília sobre quando sonhou em ser patinadora. Só após a cena montada e escrita que Moraes a enviou a Mendonça, que fez mudanças mínimas.

desde a presença de Mendonça nos ensaios haviam definido os personagens que cada ator faria e, portanto, o trabalho de “pulsção da personagem” foi sendo desenvolvido ao longo desse tempo e também durante a estadia de Moraes em Londrina.

Nessa última fase, com duração aproximada de dois meses, Moraes retoma idéias de cena que haviam sido levantadas ao longo do processo e que, agora, servem para determinadas ligações entre cenas ou para ações dos personagens. Um bom exemplo disso é a cena do espantalho-cabide que a personagem da velha louca, Branca, realiza. A imagem do cabide vestido havia sido levantada quando Patrícia Selonk e Simone Viana fizeram um exercício cujo mote era “mulheres que ficaram e os homens que partiram.”, no qual as atrizes penduram diversos cabides vestidos com ternos para representar os homens que haviam partido. E quando os dramaturgos definiram que Simone Vianna seria a personagem Branca, Moraes lhe pediu que utilizasse aquela imagem do cabide, o que resultou na cena que mostra Branca materializando seu amor do passado, quando a atriz, com uma das mãos, manipula o espantalho-cabide, cujo terno é idêntico ao do homem-sem-braço.

O fato de o grupo possuir um espaço próprio permite que haja uma grande segurança por parte de todos⁷⁵, equipe técnica e atores, quando, finalmente, o espetáculo estréia, o que marca o fim do processo de criação propriamente dito. As apresentações, sempre acompanhadas por Moraes que opera luz ou som nos espetáculos do Armazém, não acarretam em mudanças significativas do espetáculo. O que há, em função da constante presença do diretor, é a correção de pequenos detalhes na interpretação dos atores, sobretudo no sentido de refinar determinadas intenções.

Em dezembro de 2010 o Armazém lançou a publicação do texto *Inveja dos Anjos*, primeira versão em livro da dramaturgia do grupo. Ao comparar a publicação com o texto fotocopiado da atriz Verônica Rocha, percebe-se que as mudanças feitas ocorreram para aumentar a fluência das cenas, com cortes de informações desnecessárias e troca por palavras mais objetivas. As mudanças realizadas são claramente fruto dos ensaios, ou mais precisamente, de quando o diretor-autor ouve o texto dito pelos atores.

⁷⁵ Moraes destaca que essa segurança é fundamental para o grupo e que só é possível pelo fato de possuírem seu próprio espaço. Antes da estréia houve aproximadamente dez “passadões” e cinco ensaios gerais.

Inveja dos Anjos criou um novo parâmetro para o Armazém. A coesão entre forma-conteúdo e a depuração dramaturgica alcançadas são questionadas na atual montagem do grupo, *Antes da Coisa Toda Começar*. Nesse mais recente trabalho da companhia a dramaturgia se torna de fato mais fragmentada, com histórias paralelas que não se relacionam diretamente e longos monólogos, nos quais os autores investem de modo mais radical na palavra poética. Nesse sentido, *Inveja dos Anjos* pode ter encerrado um ciclo nas pesquisas dramaturgicas de Moraes e Mendonça, pois, assim como em *A Ratoeira é o Gato*, esse espetáculo é percebido pelo diretor do Armazém como um marco na trajetória do grupo.

CONCLUSÃO –

Tecnicamente, o processo se dá graças à insistência em uma disposição lírica (de escavação do sujeito) e a um desenho épico (de retrospecção ou narração histórica), ao recurso aos diálogos-narrativos ou falsos diálogos, às cenas de rememoração, ao monólogos e solilóquios, combinados com cenas de diálogo, ação e contracena convencionais. Há sempre uma pulsação binária, de incorporação e expulsão, dentro e fora. Instaura-se um cadinho temporal, com acontecimentos no presente, esforços de memória e flerte com a memória cultural difusa na vida contemporânea. (Brandão, 2010: 204)

Embora o trecho acima trate especificamente de *Inveja dos Anjos*, ele pode ser interpretado como uma espécie de resumo estrutural da prática teatral no *Armazém Companhia de Teatro*. A noção de “pulsação binária” apontada pela pesquisadora ajuda-nos a esclarecer diversas características do grupo, visto que as dualidades estão presentes em diversos aspectos do trabalho da companhia. Ao longo das entrevistas com Paulo de Moraes tornou-se claro a existência de dois impulsos que se friccionam e se complementam. Nesse sentido, o aspecto binário se faz presente tanto nos espetáculos da companhia – notoriamente nos que desenvolvem uma dramaturgia própria – quanto na visão que Moraes tem das especificidades de um grupo de teatro.

A “pulsação binária” também esclarece os termos utilizados pelo Armazém para definir sua prática. A “fragmentação”, por exemplo, sempre vem acompanhada da “lógica interna” ou da “coesão entre forma e conteúdo”, o que, se por um lado é contraditório, por outro indica um modo próprio de pensar. Pode-se dizer que é na resolução das contradições que se torna possível perceber os elementos que caracterizam a linguagem do Armazém.

A relação entre ator e personagem é um bom exemplo disso. Trata-se de uma criação que busca, como bem aponta Brandão, à “escavação do sujeito”, dando margem, inclusive, para que as angústias pessoais de cada ator possa ser contemplada. Porém, e isso é uma tônica no modo de criação do grupo, essas “angústias pessoais” e as subjetividades que decorrem dessa escavação, desenvolvem um rigoroso desenho formal, o que faz com que o personagem que está sendo criado ganhe autonomia e se torne uma espécie de entidade própria, afastando-se significativamente do ator ou da atriz que o desenvolveu.

Também na linha de interpretação dos atores do Armazém podemos perceber essa dualidade. A precisão física e o envolvimento emocional caminham sempre lado a

lado e é justamente na superação da dicotomia corpo-emoção que os atores investem. No exercício de “pulsção do personagem”, por exemplo, os atores criam uma elaborada partitura corporal a partir de dados subjetivos como sensações, memórias e estados de seus personagens – em uma experimentação que os envolvem “de modo físico e orgânico.”⁷⁶

As dramaturgias autorais do Armazém também percorrem esse mesmo caminho. O elemento fábula é uma constante e parece estar relacionado com o desejo de “falar para ser ouvido” que o Armazém tem. Nesse sentido, a história que é contada está a serviço da comunicação, do entendimento, porém, e isso se repetiu ao longo das entrevistas, são os momentos mais literários e poéticos – quando a história propriamente dita deixa de ser contada para insinuar idéias diversas que apenas flertam com o todo – que particularmente interessam a Moraes, cujo desejo de um teatro mais próximo da literatura sempre se manifestava quando o assunto era a dramaturgia produzida pela companhia.

Todos os textos assinados pela dupla Moraes e Mendonça são estruturados justamente a partir dessas duas forças: uma que conta uma história e move a ação; e outra que é constituída por momentos poéticos calcados apenas na palavra e na interpretação dos atores. Em *Inveja dos Anjos* a alteração entre prosa e poesia ocorre de modo particularmente orgânico, pois ao longo das leituras para a presente pesquisa, tornou-se evidente que entre todos os textos da dupla, *Inveja* é o mais causal e progressivo, o que esclarece o fato dos autores perceberem neste texto “um avanço em suas buscas dramatúrgicas.” (Inveja dos Anjos, 2010: 13)

As peças produzidas pelo Armazém ao longo de sua trajetória também se relacionam com esse aspecto binário, podendo surgir tanto de necessidades internas (*Da Arte de Subir em Telhados*, *Inveja dos Anjos*) quanto de convites externos (*Mãe Coragem e Seus Filhos*, *Casca de Noz*). É sempre a demanda pelo fazer teatral que se impõe e mesmo em caso menos bem sucedidos, como a montagem de *Esperando Godot* que, vale lembrar, surgiu da necessidade do grupo ter um novo espetáculo após a

⁷⁶ “Quando eu trabalho a ‘pulsção do personagem’, ajo como um todo. Como o próprio nome sugere – ‘pulsção’ –, não se trata de realizar movimentos aleatórios, mecânicos, mas de ‘experimentar’ diferentes sensações dentro do corpo. Na condição de atriz do Armazém, não devo ser teórica, eu aprendo por meio do corpo. Pessoalmente, prefiro o teatro que me envolva de modo físico e orgânico.” Patrícia Selonk em depoimento para Valmir Santos in *O Lugar da Reinvenção*.

mudança para o Rio de Janeiro, existe por parte do Armazém uma busca por sentido que acaba por legitimar suas escolhas. No caso, a justificativa de que a situação que o grupo recém saído de Londrina experimentava era análoga a dos personagens de Beckett.

O jogo de forças proposto por Brandão para comentar *Inveja dos Anjos* também se faz presente na personalidade de Paulo de Moraes quando faz referência ao seu trabalho no Armazém. Embora seja o diretor e fundador da companhia, existe de sua parte uma consciência muito grande sobre o fato de o Armazém ser um grupo de teatro que privilegia a prática coletiva para a criação e, em função disso, Moraes se esforça para interferir o mínimo possível nos exercícios de criação, deixando um importante espaço aberto para que novas idéias possam surgir. Ao mesmo tempo a liderança de Moraes se faz presente tanto no fato de seu nome estar em diversos itens da ficha técnica⁷⁷ quanto no universo referencial do Armazém, visto que este está vinculado principalmente aos gostos pessoais do encenador, sobretudo naquilo que Brandão nomeia de “memória cultural difusa da vida contemporânea.”⁷⁸

Esse aspecto foi o que mais me chamou atenção ao longo das entrevistas, pois Paulo de Moraes trabalha a questão do grupo, principalmente no sentido de realizar espetáculos que consigam ser representativos para todos os atores-criadores, de modo bastante deliberado e consciente. Em paralelo ao trabalho de criação na sala de ensaio, o encenador realiza suas conjunturas e vislumbra possíveis caminhos para as questões que estão sendo abordadas, porém esse planejamento paralelo é mais uma “carta na manga” do que uma diretriz para a montagem, visto que o ideal almejado é que as soluções ocorram dentro da sala de ensaio.

Por fim, desejo que essa reflexão sobre o *Armazém Companhia de Teatro* e a criação de *Inveja dos Anjos* possa contribuir para atores e diretores que buscam construir seus espetáculos desenvolvendo uma dramaturgia própria. A experiência do Armazém nesse tipo prática revela procedimentos que podem servir de inspiração para escritas processuais, pois, ainda que não haja um método absoluto para esse tipo de

⁷⁷ Além da direção, Moraes assina a dramaturgia e o cenário dos espetáculos do Armazém. Eventualmente é também responsável pela luz e trilha sonora.

⁷⁸ Durante as entrevistas Paulo de Moraes sempre destacava que essas referências, sobretudo as literárias, são as mesmas de Maurício Arruda Mendonça.

criação, há caminhos e percursos que já foram traçados e cujo conhecimento prévio pode servir para que novas e outras trilhas sejam desbravadas.

- FITZGERALD, Francis Scott. *O Grande Gatsby*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trambone*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos Pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEHMANN, Hans - Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1970.
- MORAES, Paulo de e MENDONÇA, Maurício Arruda. *Inveja dos Anjos*. Londrina: Editora Kan, 2010.
- _____ *Antes da Coisa Toda Começar*. São Paulo: Editora Riocorrente, 2011.
- _____ *A Arte de Subir em Telhados*. Arquivo Digital.
- _____ *Sob o Sol em Meu Leito Após a Morte*. Arquivo Digital.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Arquivo em PDF. Trad: Fernando Py
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, Fabio Cordeiro dos. *Processos Criativos da Cia. dos Atores*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Mestrado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2004.
- Vários Autores. *Espirais: Armazém Cia de Teatro 1987-2007*. Rio de Janeiro: Kan Editora, 2008. Org: Maurício Arruda Mendonça, Marcos Losnak e Paulo de Moraes. Artigos: Maurício Arruda Mendonça, Marcos Losnak, Sérgio Salvia Coelho e Tania Brandão.
- Vários Autores. *Para Ver com Olhos Livres*. Rio de Janeiro: Editora, 2003. Org: Patrícia Selonk. Artigos: Lionel Fischer, Marcos Losnak e Valmir Santos.
- Vários Autores. *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- VENÂNCIO, Beatriz Pinto. *Teatro de lembranças: registro cênico-dramatúrgico da Memória*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Doutorado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2001.
- SHEPARD, Sam. *Quatro Peças de Sam Shepard*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João: org. *Texto e Imagem: Estudo de Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2009.

Sites na Internet –

www.armazemciadeteatro.com.br

www.antaprofana.com.br

www.artblart.wordpress.com

www.atirenodramaturgo.zip.net

www.bacante.com.br

www.epigrafias.blogspot.com

www.folhawe.com.br

www.globoteatro.com.br

www.lewiscarroll-site.com

www.questaodecritica.com.br

www.unirio.br/opercevejoonline

Filmes e Documentários –

A Arte de Subir em Telhados, direção do vídeo: Pedro Asbeg, 2002.

Alice Através do Espelho, direção do vídeo: Pedro Asbeg, 2004.

Short Cuts – Cenas da Vida, direção de Robert Altman, 1993.

Ensaio Aberto, Fomento ao Teatro, projeto de Fabiano Moreira, 2010.

Inveja dos Anjos, direção do vídeo: Pedro Asbeg, 2009.

Paris Texas, direção de Win Wenders, 1984.

Pessoas Invisíveis, direção do vídeo: Pedro Asbeg, 2003.

Teatro e Londrina: histórias, projeto do *Teatro de Garagem*, 2011.