



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p41-47

Em pauta

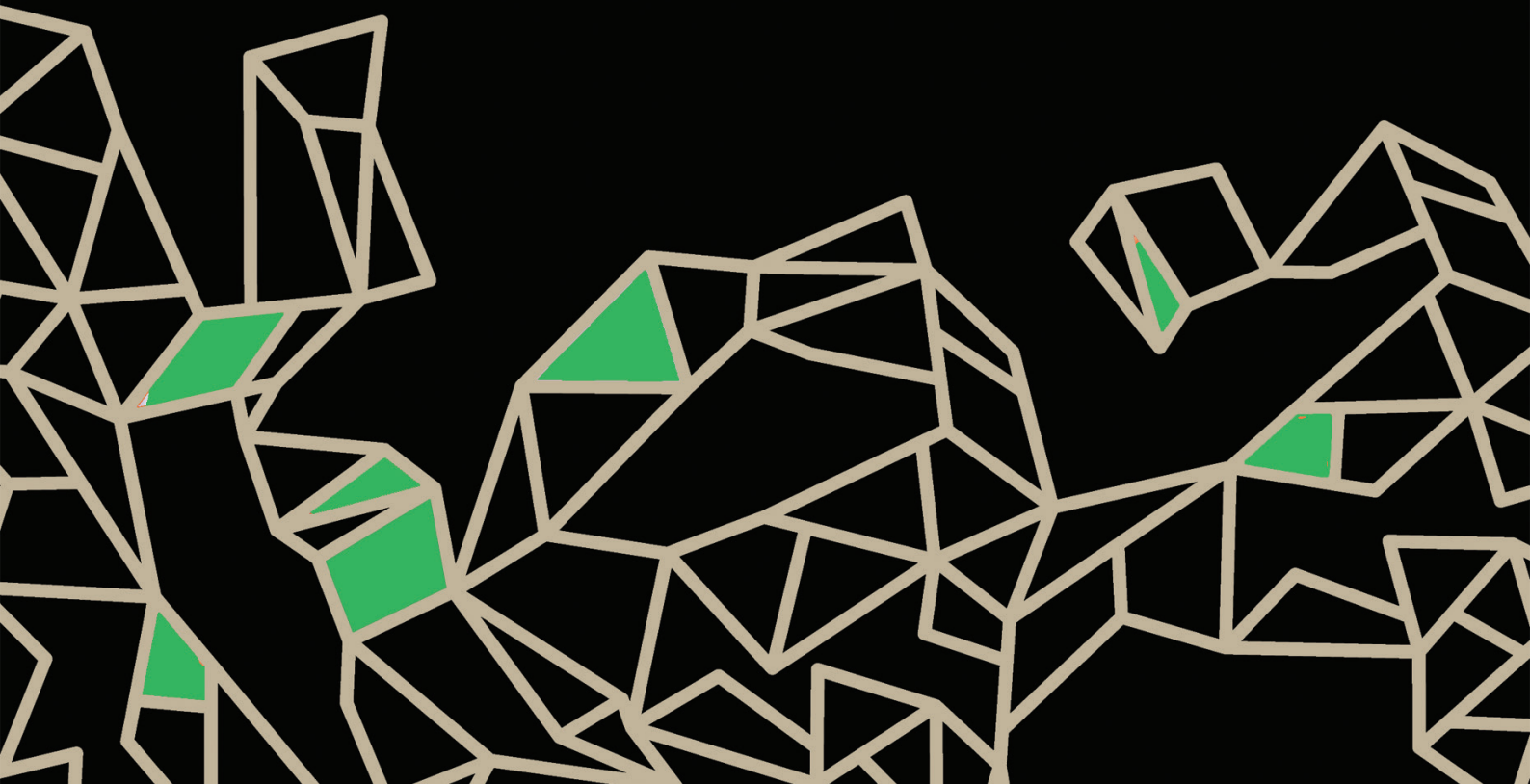
# Relatos e reflexões acerca da documentação teatral na cidade de São Paulo

*Reports and reflexions regarding the theatrical  
documentation in the city of São Paulo*

**Maria Thereza Vargas**

**Maria Thereza Vargas**

Pesquisadora, organizadora e curadora do acervo  
de Arte Cênicas do Departamento de Informação e  
Documentação Artística (Idart).



Em primeiro lugar, vou repetir aqui o que disse em um seminário da ECA: tenho a impressão de que minha fala será um pouco enfeitada com teias de aranha. Minha experiência é antiga e tudo que eu disser deve ser revisitado, nos livrando da antiguidade e das teias.

Antes de começarmos esta conversa, gostaria de contar um pouco da nossa experiência com documentação. Nosso trabalho em equipe iniciou-se em 1976, quando a Prefeitura do Município de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, na gestão do crítico e historiador Sábado Magaldi, e por iniciativa da bibliotecária e crítica de arte Maria Eugênia Franco, projetou um centro de pesquisa a fim de fazerem, naquele momento, uma espécie de diagnóstico sobre as diversas artes em São Paulo. Para compor o IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas), criaram-se várias áreas: cinema, artes cênicas (teatro, circo e dança), artes plásticas, música, arquitetura, comunicação de massa, artes gráficas e literatura. Foi dado um tema único para os pesquisadores, por meio do qual refletiríamos sobre o que acontecia nas várias artes na cidade naquele momento. Foi nossa primeira pesquisa e chamou-se “São Paulo – direito e avesso”.

Vamos ver o caso das artes cênicas e, mais detalhadamente, do teatro. A palavra propulsora de nossas indagações sobre teatro na Equipe Técnica de Artes Cênicas foi o espetáculo e tudo que o envolvesse. O que entendíamos por lado direito eram os espetáculos que poderíamos chamar de “oficiais”, levados ao centro e aos arredores dele. Esses não apresentavam dificuldades. Estávamos acostumados a eles. Éramos seu público habitual. O lado avesso seria um exercício de arte com características muito próprias, na maioria das vezes visto por passantes em suas folgas, ou office boys em horário de almoço. Para cobrir esse modo de espetáculo, nos lembramos de certa apresentação feita nos arredores da Estação da Luz: uma mulher que se transformava em gorila, ou às vezes em aranha. Havia outra coisa que também poderíamos chamar de avesso: os pregões dos vendedores de remédios da Praça da Sé que, com suas cobras, pífaros se permitiam a diálogos curiosos com os compradores. Mas como identificá-los? Como antepô-los a *Roda*

*cor de roda*, *The Rocky horror show*, *Lição de anatomia*, *Muro de arrimo*, *Ai de ti*, *Mata Hari*, que foram escolhidos como “oficiais”<sup>1</sup>?

Na época, um espetáculo de rua, com características novas, era para nós uma abordagem difícil e não sabíamos como agir. Além disso, não encontramos mais a mulher transformista, nem no bairro da Luz, nem no Brás, onde nos haviam informado que estava exercendo sua arte naquele momento. Restou-nos, como avesso, o circo-teatro, existente modestamente nos bairros periféricos.

Seriam antagônicas as duas espécies de manifestação teatral? De que maneira retratá-las? Na verdade, era difícil o contato com o avesso. Portanto, antes de mais nada, era preciso aprender a vê-lo. Impunha-se um olhar cuidadoso e paciente, despido de visões apriorísticas sobre aqueles que faziam e sobre o que faziam. Do teatro “oficial”, escolhemos espetáculos diferentes em suas concepções, mas que nos dessem uma ideia de uma temporada teatral. Todos eles, os “oficiais”, eram munidos de certezas: eram entretenimentos, lições, indagações, emoções. Quanto aos circenses, em seu ponto de reunião no Largo do Paissandu, indicaram-nos cinco ou seis circos-teatros modestos, sem grandes nomes.

Para a pesquisa partimos, como falei, da criação do espetáculo. De ambos, avessos e direitos, indagamos qual o critério de escolha dos textos, como foram elaborados, ensaiados, trabalhados os personagens, quais foram as dificuldades da produção, o que os levou à escolha de determinado texto, se havia um método de trabalho, um ideário por trás das escolhas. Gravamos, fotografamos, recolhemos textos e curiosidades escritas durante a temporada, fizemos entrevistas com os atuantes. As diferenças eram evidentes. Desde a casa de trabalho, que de uns era fixa, e de outros era de lona e nômade, até a maneira de representar – que era, nos circos, enfática e melodramática. Viviam em comunidade, na própria casa de trabalho, enquanto os “oficiais”

---

1 Os espetáculos mencionados estrearam em São Paulo na temporada de 1975. *Lição de anatomia*, com autoria e direção de Carlos Mathus; *Rocky Horror Show*, com autoria de Richard O'Brien, versão brasileira de Jorge Mautner, Antonio Bivar e Kal Rossman, com direção de Odavlas Petti; *Roda cor de roda*, com autoria de Leilah Assumpção e direção de Antonio Abujamra; *Muro de Arrimo*, com autoria de Carlos Queiroz Telles e direção de Antonio Abujamra; *Ai de ti*, *Mata Hari*, com autoria e criação da Royal Bexiga's Company e direção de Silnei Siqueira.



tinham suas residências próprias. Ao passo que produtores e intérpretes do centro procuravam insistentemente novidades para oferecer ao público, os circenses não variavam seu repertório. *O céu uniu dois corações* e *A paixão de Cristo*, programados para a Semana Santa, eram quase conhecidos de cor. A naturalidade com que enfrentavam suas dificuldades e seu trabalho divergia da ansiedade que os atuantes do centro da cidade não escondiam<sup>2</sup>.

O fato é que esse primeiro contato com tais diversidades nos treinou para o registro de espetáculos. Não dispondo, naquela época, de nenhum órgão que registrasse sistematicamente espetáculos teatrais, iniciamos, independentemente das pesquisas, nosso modesto caminho em direção à memória.

O que significa memória? Uma definição simples nos diz que se trata de vestígio, lembrança. Palavras vagas, que podemos aproximar e dar vida quando fazemos com que caminhem da simples escolha do objeto a ser registrado à junção, em um só corpo, dos materiais que vão ajudá-las, o máximo possível, a se distanciarem da imobilidade, de modo que se tornem registro vivo. Os materiais são, como sabemos, objetos, papéis, filmes, vídeos, fotos, registros sonoros, entrevistas, croquis de cenários e figurinos. A partir desses suportes, e como primeiro passo, está a necessidade de saber olhar o objeto a ser registrado. Daí a necessidade de conhecimento da matéria, da paciência, da humildade, da generosidade de toda equipe: fotógrafos, cineastas, técnicos de som afinados com os pesquisadores e documentalistas. Trata-se de captar o que se está vendo e não de querer fazer arte em cima do que se contempla.

Era impossível ter verba e pessoal suficientes para uma cobertura ampla de tudo que estivesse em cartaz. Era necessário, mais uma vez, uma escolha – um recorte, como se diz. Das discussões semanais com a equipe tirávamos exemplaridades das temporadas teatrais que nos dessem mais tarde o desenho de uma certa época.

Utilizamos o seguinte critério em nosso levantamento: espetáculos que pudessem exemplificar temas ou modos de produção emergentes no

---

2 A pesquisa foi realizada entre dezembro de 1975 e agosto de 1976, com supervisão de Maria Thereza Vargas e equipe composta por Mariângela Alves de Lima, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Lineu Dias e Cláudia de Alencar Bittencourt. Foi publicada pelo IDART em 1981 com o título *Circo – espetáculo de periferia*.

panorama contemporâneo; companhias estáveis que viessem, ao longo do tempo, caracterizando uma linguagem própria; espetáculos contendo contribuição de artistas consagrados (autores, encenadores, intérpretes, cenógrafos); montagens que, por apresentarem características insólitas, merecessem registro. Eu me lembro de *Tamara*, passada em vários compartimentos de uma mansão nos Campos Elíseos; de *O salão de Mme Jobert*, montado estranhamente – e diante de um público mais estranho ainda – em um edifício da rua do Arouche; e de um espetáculo, acredito que pornô, em um teatro da rua Aurora<sup>3</sup>.

Quando começamos ainda não havia vídeo. O cenógrafo Flávio Império mostrou-nos um livro, editado pela Berliner Ensemble, com fotogramas registrando toda a montagem de uma peça de Brecht. Claro que jamais teríamos verba para isso. Em nosso modesto registro fotográfico, de 60 a 100 fotogramas, as fotos obedeciam ao desenvolvimento do espetáculo, chamando atenção para detalhes de interpretação: gestos, rostos, físico do intérprete, movimento, cenografia, luz, objetos de cena, música. Hoje sei que nos faltou um registro visual do público. Ele nos daria as diferentes espécies de assistência nas variadas montagens, como a que classe pertenciam os espectadores, ou que roupas usavam para ir ao teatro. E talvez pudéssemos reproduzir a primeira página de um jornal acompanhando cada uma das apresentações, para termos ideia de em que mundo estávamos. A indicação de críticas e matérias jornalísticas nos informariam sobre o lançamento do espetáculo e sua repercussão.

Mas o registro amplo de uma arte tão efêmera merece esse trabalho? Creio que sim para os estudiosos. Acho que, numa escola de intérpretes, isso seria benéfico. Seria forçar um olhar para o outro, ou melhor, para os outros. Conhecer o que foi feito, comparar as várias linguagens, como elas adquiriram vida, o que significaram ou não dentro do profundo sentido de uma época espelhado em um espetáculo. Obrigar a uma reflexão sobre o que estão fazendo e o que os outros fizeram. Hoje se fala muito em desconstruir – mas,

---

<sup>3</sup> *Tamara*, de John Krizanc, estreou em São Paulo em março de 1992, com tradução e adaptação de Rodrigo Paz e direção de Roberto Lage.



para realizar a desconstrução a contento, é necessário conhecer profundamente o que se quer desconstruir.

Se, por outro lado, vocês quiserem documentar o trabalho das encenações em seu departamento, o procedimento é igual: registrar o testemunho dos criadores, seus desenhos preparatórios, seus textos de apoio, seus registros visual e sonoro. Tentar, através de momentos, abarcar todo o espetáculo. Procurar o registro de todos os espetáculos. Pouco adianta um registro único quando se realizaram duas ou três montagens. É preciso discuti-las, compará-las, para que sejam objeto de reflexão conjunta. Devem aprender a ser condescendentes com o trabalho próprio e com o alheio.

É claro que o retrato, em sentido amplo, é dado pelo visual do espetáculo – filme, vídeo, foto. Mas é preciso que o cineasta ou o fotógrafo “desapareça modestamente atrás da imagem”. A fatalidade do que chamaríamos de congelamento não é verdadeira, não significa imobilidade. Uma foto bem tirada, no momento certo, por um fotógrafo conhecedor de teatro, sensível, despojado, com sentido crítico, fará uma boa história do espetáculo e da interpretação do ator brasileiro. No caso do registro dos espetáculos feitos aqui, fará o registro da evolução, da construção da profissão que vocês escolheram.

Sobre fotos, tenho ainda um exemplo a dar: o do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Esse arquivo guarda fotos de Derly Marques, Fredi Kleemann, Djalma Limongi Batista, Gualter Batista, Ruth Amorim Toledo e, mais recentemente, João Caldas. Fredi e Derly fotografaram, respectivamente, o Teatro Brasileiro de Comédia e seus seguidores, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena. Essas imagens ajudam a compreender, visualmente, movimentos já descritos em publicações e teses. É muito interessante comparar as expressões de Paulo Autran, Nydia Lícia, Marina Freire, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, regidos pelos jovens italianos discípulos de Silvio D’amico e de Arturo Bragaglia, com o americanismo sugerido pelo Actors Studio e pelo Group Theatre, expressos nas interpretações de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho nas primeiras encenações de Augusto Boal, recém-chegado da América do Norte.

Como se pode ver, nada disso tem ares de museu com características do século XIX. Documentar, repito, é apreender, inclinar-se com carinho

sobre determinada realização, imobilizá-la paradoxalmente com a finalidade de alongá-la no tempo, a fim de que sua momentânea existência possa abrir caminhos para dúvidas, certezas e passos à frente.

Recebido em 20/10/2017

Aprovado em 21/10/2017

Publicado em 26/12/2017

