

**Aspectos da criação teatral colaborativa – experiências articuladas com a obra dramática de Georg Büchner: devoração da cobaia WoyZÉck – um experimento-máquina, de 2010, e Eu-Büchner, de 2013**

Antonio Rogério Toscano<sup>1</sup>

**RESUMO:**

Este texto procura refletir, pontualmente, sobre os impulsos criativos coletivos, próprios às práticas teatrais colaborativas e contemporâneas, especificamente centrado na exemplaridade percebida na descrição de aspectos processuais de dois espetáculos criados em contexto de formação pedagógica de jovens atores, ambos baseados em Georg Büchner, e criados na Escola Livre de Teatro de Santo André nos anos de 2010 e 2013.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro contemporâneo; práticas colaborativas; Büchner

**ABSTRACT**

*We look forward to reflect in this text on the collective and creative impulses that are proper to the collaborative and contemporary theater practices, specifically focused on the exemplarity perceived in the description of procedural aspects of two shows created in the context of pedagogical training of young actors, both based on Georg Büchner, and created the Free School of St. Andrew's Theatre in the years 2010 and 2013.*

**KEYWORDS:** Contemporary theater; collaboratives Practices; Büchner

Refletir sobre o sentido do Impulso Criativo <sup>2</sup>, no âmbito do Teatro Contemporâneo, é uma tarefa que ultrapassa toda e qualquer dimensão individual – em que um “eu-criador” pudesse definir aspectos de um projeto instaurado em torno de pulsões derivadas por um sujeito singular, por múltiplas

---

<sup>1</sup> Antônio Rogério Toscano é dramaturgo e diretor teatral, pesquisador de temas ligados à escritura dramática. Durante 18 anos, ministrou cursos práticos e teóricos na Escola Livre de Teatro de Santo André. Atualmente, é professor de História do Teatro Ocidental e Interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD-ECA-USP) e do curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

<sup>2</sup> Tema de origem deste artigo, escrito para uma comunicação realizada em Mesa Redonda intitulada *Processos de Criação*, no IV Simpósio de Estética: Impulso Criativo, organizado pela FAFICLA-PUC-SP e pelo Departamento de Filosofia, nos dias 16 a 18 de Maio de 2016. O simpósio foi promovido pelo Grupo de Estudos em Estética e Filosofia da Arte.

que fossem as percepções contidas nesta possível ideia de subjetividade –, alçando o problema a um campo do pensamento em que se devem pensar relações coletivas, ou colaborativas, nos territórios da criação.

Ainda que, como em Foucault, compreenda-se a noção de subjetividade, no presente, como um constructo que, para a formação do indivíduo moderno, dinamiza-se entre dispositivos disciplinares que ativam (e resultam de) investimentos políticos sobre a vida, em que “o biopoder, enquanto conjunto de relações de poder ligado à vida, constitui um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo”<sup>3</sup> (e, neste caso, mesmo a noção de autoria mais centrada em um único indivíduo devesse ser complexificada em uma rede de interferências, e nunca sobre um elemento isolado), um processo criativo para as artes cênicas contemporâneas deve convocar, necessariamente, o encontro de desejos e saberes, vontades e articulações poéticas, que se atritem em ensaios, experimentações e formalizações produzidas em contexto múltiplo, multidisciplinar e grupal.

Sobretudo na experiência brasileira, e especificamente paulistana, particularmente desde a década de 1990, a concepção do problemático conceito de “teatro de grupo” tem deslocado, de modo decisivo, a formulação do impulso criativo para um *locus* transitivo e dialógico, em que a configuração de projetos se realiza numa série de trocas simbólicas que se efetivam de maneira plural, dialeticamente, em relações de trabalho regidas por sobrepostas pulsões.

Um exemplo disso está na disseminação do uso de Processos Colaborativos<sup>4</sup> em experiências de criação teatral – que motivaram, inclusive, a formulação de leis<sup>5</sup> para financiamento público de produção que privilegiem, ou até restrinjam, a destinação de verbas a núcleos de pesquisa cênica

---

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*, 1985, p. 132. Apud. FONSECA, Márcio Alves da. EDUC, São Paulo, 2011.

<sup>4</sup> ABREU, Luís Alberto de. *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões Sobre uma Experiência de Criação*. In: Cadernos da ELT. Escola Livre de Teatro de Santo André - SMC, Ano I, Número Zero, Santo André, 2003.

<sup>5</sup> O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, conduzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foi uma conquista dos grupos teatrais paulistanos organizados em torno do Movimento Arte Contra a Barbárie e se instituiu como Lei Municipal no ano de 2002, como um produto desta demanda artística e da militância política em torno de tais questões.

continuada e com clara vocação grupal – com responsabilidades públicas definidas em contextos coletivos, em projeto, como contrapartidas sociais.

Em situações de criação colaborativa, as relações de trabalho buscam uma reelaboração (ou desierarquização) dos excessos individualistas, na deflagração de ideias e conceitos cênicos – oferecendo aos diversos participantes da criação a possibilidade de extrapolação de vozes autorais que desmontam, inclusive, o trato textocêntrico <sup>6</sup>, que perdurou por séculos, em todo o Teatro Ocidental, como sobrevalorização da palavra literária de autores de gabinete como regentes principais dos eixos da criação.

Por vezes, uma ou algumas palavras, ou pontos de partida (imagens, ideias, trechos literários, questões pungentes etc), são capazes de mobilizar todo um processo de criação em que testemunhos poéticos são compartilhados, em forma de materiais teatrais diversos, oriundos dos mais diferentes saberes envolvidos (do ator, que constrói uma protocena articulada com performatividade <sup>7</sup> com a finalidade de atravessar também questões ligadas ao espaço cênico – que anteriormente seria um saber específico ou exclusivo do cenógrafo; ou do iluminador, que redimensiona este mesmo espaço e interfere, em idas e vindas de materiais, e em apresentações realizadas em ensaios, na proposição atoral), em que todos os componentes sofrem intervenções nascidas do confronto criativo.

A elaboração teatral em “processos colaborativos” – utilizados, aqui, propositalmente, conforme a pluralidade da ideia, na medida em que cada processo colaborativo depende de injunções próprias a cada experiência e ganha conformidade diversa a depender das relações hierárquicas praticadas em cada nova concepção de grupo que em que se experimente abordá-lo; em um grupo formado apenas por atores que se revezam na direção, ele assume um corpo conceitual completamente distinto do de um grupo cuja presença determinante de um encenador marca a criação com uma assinatura muito autoral –, especialmente a partir da década final do século XX, redimensionou profundamente a conceituação dos processos de criação teatrais e também a

---

<sup>6</sup> BORNHEIM, Gerd. *Teatro – A Cena Dividida*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1983.

<sup>7</sup> FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: Teatro Performativo*. In: Revista Sala Preta – vol. 8, ECA-USP, São Paulo, 2008.

percepção do que seja a (necessidade de) finalização (ou acabamento) de uma obra.

Não por acaso, é cada vez mais comum que o estudo da gênese artística evoque materiais processuais, rascunhos, relatos da trajetória da criação, cadernos de ensaios, videografias de aberturas de processos, no sentido de se articular a possibilidade do surgimento de uma efetiva Crítica de Processos Criativos, nos moldes como atualmente se articulam os estudos de Cecília Almeida Salles<sup>8</sup>, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC – ou até mesmo no próprio registro dos grupos, que comumente publicam atualmente seus Cadernos de Processo, compreendendo que a abordagem de materiais de uma obra realizada com a somatória de tantas mãos necessita de ampla abertura à escuta das diferentes vozes envolvidas durante o trabalho da criação.

Embora tradicionalmente as companhias teatrais brasileiras tenham sido, desde as experiências românticas do século XIX, estruturadas em torno dos desejos associados ao “dono da companhia”, que poderia ser um grande ator, um produtor ou um investidor financeiro externo ao fazer teatral, tais relações de trabalho verticalmente hierarquizadas passaram por crítica reformulação conceitual a partir de meados do século XX, particularmente na década de 1950, com o surgimento de agrupamentos – a espelho de outras experiências latino-americanas coetâneas –, tais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina<sup>9</sup>, primeiramente, e derivações posteriores que viveram profunda influência de tais grupos.

Se, tematicamente, surgiram, diante da modernização da sociedade brasileira, novas urgências, pela observação radical das mediações historicamente comprometidas pela viciada sociabilidade brasileira, também as relações de trabalho passaram a ser seriamente problematizadas – o que criou profunda transformação formal também dos conceitos de dramaturgia e de

---

<sup>8</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. Ed. Intermeios. São Paulo, 2011. E *Redes da Criação – Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014. Atualmente, a professora-titular da PUC desenvolve pesquisas sobre materiais processuais teatrais registrados em vídeo.

<sup>9</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Arena, Oficina e Opinião*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1983.

encenação nos palcos brasileiros, para além da organização interna das equipes de criação.

Conforme aponta o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, em sua breve análise do teatro brasileiro, e que alicerça o debate para o surgimento de agrupamentos teatrais vinculados às formas do "processo colaborativo" na década de 1990, foi preciso repensar as vinculações criativas de modo a dar vazão a novos princípios, que respondiam a urgentes necessidades, em novos tempos.

Segundo o dramaturgo, em resposta ao extremo individualismo dos impulsos criativos praticados nas espetaculares produções dos grandes encenadores dos anos 1980, e também buscando ultrapassar os limites verificados pelas criações coletivas dos anos 1960 e 1970, os processos colaborativos surgiram visando reformular as práticas convencionais da autoria, que então se problematizam mais produtivamente em contextos em que ela passa pelos filtros da partilha de múltiplas vozes dissonantes, tornando-se polifônica.

A formação de grupos teatrais, seja em espaços em que a criação coletiva tenha se imposto como forma de horizontalização das relações criativas, seja em equipes que mantivessem ainda funções diferenciadas – como as especificidades do encenador, do cenógrafo, do iluminador, do ator etc –, prioriza que o componente compartilhado da criação ganhe primazia sobre qualquer impulso autoral original e univocamente constituído.

Particularmente no projeto pedagógico da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT)<sup>10</sup>, a noção de Processo Colaborativo ganhou pontual relevância, pelo encontro de diversos artistas<sup>11</sup> envolvidos na construção de projetos de grupos, desde os anos 90. As práticas pedagógicas ali

---

<sup>10</sup> Escola para formação de atores em que militei durante 18 anos, entre 1997 e 2015 e que tem como prática pedagógica a busca por mimetizar grupos teatrais ao invés de manter um programa disciplinar fixo – ou seja, cada grupo cria suas próprias demandas e necessidades criativas, com projetos especificamente pensados para responder a tais impulsos, oferecendo a cada nova turma um percurso educacional e artístico próprio e singularmente desenvolvido.

<sup>11</sup> Foram professores (mestres) do projeto pedagógico da ELT artistas que estiveram ligados a formação de importantes grupos de teatro, nas décadas seguintes à fundação da Escola, em 1990 [tais como Luís Alberto de Abreu, Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), Sérgio de Carvalho (Cia. do Latão) etc], sob a prefeitura de Celso Daniel (PT) e sob a conceituação de Celso Frateschi (Secretário Municipal de Cultura) e Maria Thaís Lima Santos (responsável pela concepção pedagógica).

experimentadas, na periferia de uma cidade tradicionalmente operária, reverberaram a possibilidade de se inventar novos moldes de criação cênica pautados pela busca dos confrontos poéticos e por uma lógica avessa à reprodução de modelos previamente estabelecidos.

Relato, aqui, experiências que tive a oportunidade de conduzir, como diretor teatral e como provocador, nesta intensa partilha autoral que caracterizou espetáculos como *devoração da cobaia WoyZÉck – um experimento-máquina*, de 2010, e *Eu-Büchner*, de 2013, ambos baseados na obra teatral e extrateatral (manifesto político, novela inacabada e cartas destinadas a familiares, à noiva ou ao seu editor) do dramaturgo alemão Georg Büchner<sup>12</sup>, morto antes de completar 24 anos, no início de 1837.

Nestes dois trabalhos teatrais, em que práticas colaborativas foram colocadas a serviço de um esforço pela formação pedagógica para jovens atores, a invocação de uma participação criativa, como atores-criadores, já impunha, como força propulsora de origem, a caracterização de um processo em que mesmo a leitura um de autor como Büchner exigia atravessamentos e posturas de caráter corrosivo, que buscasse a intercomunicação por frestas, em que a horizontalização e a desierarquização das funções teatrais estivessem em primeiro plano, visando a problematização e a relativização da tradicional noção de autoria.

A opção pela obra de Büchner não foi casual, mas oportuna. Autor de materiais inconclusos (a peça *Woyzeck*, de 1836, e a novela *Lenz*, de 1835), cujas frestas formais foram responsáveis pela transformação radical do paradigma de dramaturgia, desde o século XIX, e que influenciou frontalmente as Vanguardas Históricas Europeias do início do século XX, a obra “desejante”<sup>13</sup> deste jovem poeta alemão não apenas convoca a pulsão autoral de jovens atores, pela identificação com seu fragmentário grito político, mas abre fissuras formais através das quais a reflexão sobre a teatralidade deve sofrer ampla expansão de fronteiras.

---

<sup>12</sup> GUINSBURG, Jacó & KOUDELA, Ingrid Dormien. Org. Trad. E Notas. *Georg Büchner – Na Pena e Na Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1966.

Em ambos os processos, um laboratório de proposições cênicas autorais foi estimulado, criando uma miríade de leituras sobre os materiais de partida, de modo a produzir diferentes recortes em cada nova cena, vistos sob ângulos extremamente distintos, dos elementos ficcionais e dos temas que derivam da palavra poética grafada como dramaturgia (ou como textualidade extrateatral), por Büchner, reorientando o lugar próprio de cada material, conforme a proposição de cada jovem artista envolvido na construção destes dois espetáculos.

Em *devoração da cobaia WoyZÉck – um experimento-máquina*, peça criada junto ao grupo de Formação 11 da ELT, foram tomados como materiais de trabalho os diferentes manuscritos (H1, H2, H3 e H4) <sup>14</sup> deixados inacabados pelo autor – e que foram reunidos postumamente, em publicações que estabelecem diferenças, a partir de escolhas arbitrárias de seus editores.

Tratam-se de cenas soltas, alinhavadas por características formais que ultrapassam o código causal – e que, em longas reuniões de trabalho artístico-pedagógico, foram reagrupadas de modo a criar, como em um novo quebra-cabeças, uma trajetória singular para a escritura büchneriana. Por outro lado, algumas cenas foram repetidas em ecos, em momentos escolhidos do espetáculo, reverberando diferenças de leituras e criando novas sínteses, por repetição diferencial, conforme a elaboração de uma outra matricialidade ficcional.

Para além dos manuscritos de *Woyzeck*, foi trazida também ao processo, como pontiaguda problematização, a peça *Zé*, de Fernando Marques <sup>15</sup>, reescritura do mesmo material de Büchner sob a poética do cordel, que recoloca a ficção alemã em um contexto miserável brasileiro – para que os atores pudessem exercitar um olhar de identificação, além de um embate distanciador.

Deste modo, o processo, realizado a partir de tais confrontos criativos, não permitiria que uma peça ou outra fosse acolhida como matéria final. O que resultou, em cena espetacular, foi justamente o produto de atritos, constituído pelo eco de diferentes vozes, articuladas durante o processo de criação.

---

<sup>14</sup> SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

<sup>15</sup> MARQUES, Fernando. *Zé*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

Mas também as escolhas, e as recusas, realizadas em acordos coletivos (em um processo de análise de materiais em que o rigor intelectual estabelecia o norte para a definição de cenas que constituíam o vórtice do processo pluralizado de criação, em debates que por vezes atravessaram madrugadas inteiras – como por exemplo no da definição da ordenação de cenas, visando a criação de uma narrativa própria, construída a partir dos materiais de base, *Woyzeck* e *Zé*), delimitavam a construção, sempre problemática, mas sempre desejada, de uma voz dissonantemente coral e configurada como sobreposição de diferenças de visão.

Também a trajetória de trabalho, organizada em um cronograma detalhado que previa atritamentos nas séries de proposições, foi decisiva para o estabelecimento do entrelaçamento de vozes autorais. Primeiramente, cada ator era responsável pela projeção de uma cena específica (e diferente das dos demais criadores) da obra matricial (neste primeiro caso, respeitando absolutamente cada aspecto rigorosamente lido do material original), para depois, em novas tentativas de abordagem da poética büchneriana, explodir os referenciais em uma série de proposições em que a invasão sistemática da autoria e a sobreposição de visões e referenciais, em um fluxo capilarizado, rizomático <sup>16</sup>, de releituras e cortes transversais, davam o tom da experimentação e evidenciam com clareza como os impulsos da criação sofrem transbordante intervenção de vozes conjugadas.

As sínteses produzidas derivavam, objetivamente, dos encontros, já que mesmo a proposição de cada criador sofre, invariavelmente, interação com a presença de outros que realizam pragmaticamente as cenas e questionam, a quente, as opções formais e os dimensionamentos estilísticos apontados pelo condutor. E, se todos são, simultaneamente, autores do projeto, enquanto articuladores de póéticas cênicas próprias e enquanto realizadores de caminhos estabelecidos por seus parceiros, a produção de sentido estava constantemente catapultada a planos de natureza intrinsecamente coletiva.

O confronto criativo com a direção e com a definição final da escritura cênica vinha, evidentemente, eivado por questionamentos produzidos por tais

---

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Editora 34, São Paulo, 2004.



experimentos cênicos, mobilizados pela permeabilidade das trocas – aspectos que partem das próprias características de Büchner, como dramaturgo e poeta, e que se podem ler especificamente em materiais como cartas e obras paralelas, como a retroalimentar o processo de criação para seu *Woyzeck*. É como se sua obra exigisse, de um processo contemporâneo, uma postura interativa deste porte.

Se Büchner, ainda na década de 1830, quando algumas características românticas estavam sendo afirmadas na Europa, particularmente na França, com batalhas contra classicistas e uma prática teatral até certo ponto conservadora (seus textos não foram e não poderiam ter sido montados – o que só pôde ocorrer um século após seu nascimento, em 1913), já experimentava formas teatrais absolutamente cortantes em relação *modus operandi* da dramaturgia de então, imaginamos que um processo inspirado por sua obra devesse buscar estes mesmos princípios de radicalidade que a animam e a constituem como centro nervoso.

Seus aspectos formais renovadores como que exigem uma rearticulação do próprio sentido do fazer teatral, como apontaram as visões críticas de Jean Duvingnaud e Anatol Rosenfeld<sup>17</sup>. Não fosse assim, como lidar com as lacunas (buracos escavados com minuciosa perspicácia) em sua programática construção de frestas formais inéditas ao saber teatral de então?

Seus diálogos, que muitas vezes se processam como monólogos paralelos, orientados pela delirante desarticulação lógica, e que produzem efeitos inarticulados, de impossíveis respostas, como se a incomunicabilidade se apresentasse como uma condição atávica constituída pela maquinal alienação produzida pelo trabalho, sugerem uma composição permeada por um lirismo cujo rito atualiza um mito inalcançável, disforme, que apenas ganha forma quando um ator produz suas próprias imagens performativas.

Suas cenas, que se sobrepõem por saltos espaço-temporais, desvinculando-se da causalidade narrativa unilateral, exigem posturas autorais – e, em um processo coletivizado, uma reconstrução demarcada por interesses redirecionados ou verdadeiramente reapropriados, em um projeto que se desenha conforme o caminho criativo que se instaura.

---

<sup>17</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.

Há sombrias passagens em que não se podem afirmar separações entre o sujeito e o mundo, de modo a redesenhar o universo ficcional como projeção subjetivada e, até, imanentista, de um homem vitimado por experiências científicas brutais – e esta condição favorece a que, ao tratar da obra, cada ator-criador, tomado por necessidades autorais, coloque-se em cena através de ditames ofertados por seu próprio testemunho cênico, como em uma verdadeira escrita de si.

Neste ponto, chegamos a *Eu-Büchner*, projeto realizado em 2013 junto à Formação 14, também da ELT. Para este processo de criação, tomamos a totalidade dos escritos de Büchner como referenciais para a construção das poéticas da cena. Especialmente suas cartas, tomadas como referenciais não-teatrais em que pulsam ideias paralelas à sua criação dramaturgica, serviram como alicerces para a definição dramaturgica.

Büchner, ao compôr sua novela *Lenz*, de 1835, e deixada inacabada, sobre a biografia do poeta e dramaturgo pré-romântico Jakob Michael Reinhold Lenz, artista vinculado ao movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), e autor de obras centrais para a História da Dramaturgia, como *O Preceptor – Vantagens da Educação Particular* (1774 – e reescrita por Bertolt Brecht, em 1950), deixa-nos pistas sobre o seu projeto artístico, que devem ser perseguidas enquanto experiências autênticas, tão inéditas quando alguns de seus procedimentos literários experimentais.

Escrita já próxima de sua morte precoce, quando os delírios da febre tifóide se encarregaram por exterminá-lo, esta novela aborda formalmente a vivência de traços esquizofrênicos, relatados por testemunhas que conviveram com o poeta Lenz, e cujo passeio pelas montanhas foi escolhido, por Deleuze e Guattari, conforme a escrita transbordante de Büchner, como abertura para *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*<sup>18</sup>.

Em nosso processo, compreendemos que, ao escrever sobre Lenz, Büchner realiza também uma performativa escrita de si – e aborda muito mais de seus próprios medos e delírios, já antevistos em suas cartas, do que busca ser fiel aos fatos da vida do biografado. A extrema subjetivação da escrita

---

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*.

oferece margem para esta leitura, e este foi um dos pontos propulsores do projeto.

Pois, se Büchner toma a trajetória biográfica de Lenz para versar sobre si, a proposta para esta colaborativa construção cênica construía o desejo de tomar, na atualidade, Büchner para problematizar as próprias relações dos atores-criadores com o seu tempo e as suas próprias questões, também biográficas. Materiais extraídos das cartas foram utilizados pelo dramaturgo Enrique Auê, também ator em formação no projeto, para desenhar uma trajetória biográfica (sem pudores em tangenciar a ficcionalidade deliberada) de Büchner, vista por este ponto de identificação dos atores atualizadores, com suas obras.

Deste modo, a partir do manifesto político *O Mensageiro Rural de Essen*, escrito por Büchner (com intervenções do pastor Friedrich Ludwig Weidig) em 1834, cuja ação pretendia reverberar junto à população campesina para denunciar desmandos da aristocracia, e escrito sob a forma de um panfleto, foi a escolha matricial para atos performativos que se processaram em ações cênicas realizadas na cidade, junto a homens comuns, em espaços públicos, e que posteriormente reverberaram em cenas teatrais nascidas desta experiência. O espetáculo final, derivado destas experiências, tinha início e era finalizado em plena rua, em frente ao Teatro Conchita de Moraes, no bairro de Santa Terezinha, em Santo André.

Seguindo uma organização cronológica dos materiais büchnerianos, proposições desta mesma natureza foram realizadas a seguir com as obras dramáticas *A Morte de Danton* (1834) e *Leonce e Lena* (1835), além da própria novela *Lenz* (1835) e do fragmento inacabado final *Woyzeck* (1836). Cada ator oferecia, sob a forma de “mergulhos”, “gritos”, proposições cênicas abertas de diversa tessitura, como também composições musicais próprias e testemunhos cênicos estritamente pessoais para redesenhar o contato com esta dramaturgia vista como material <sup>19</sup>.

Resultou, então, um entrecruzamento de materiais em que a relação Eu-Büchner estava dimensionada para articular vozes que ansiassem por serem

---

<sup>19</sup> Heiner Müller, em *A Ferida Woyzeck*, dissecou a herança büchneriana tomando-a como material teatral. Parece inspirá-lo a recomposição fragmentária *post-mortem* de *Woyzeck*, pois o resgate dos materiais *Fatzer*, de Bertolt Brecht, dão-nos esta medida.

faladas (gritadas, sussurradas ou cantadas) pelo viés do dramaturgo, mas também pela experiência de cada ator-propositor. Deslocamentos de materiais tornaram-se, então, possíveis, como em uma cena de *Lenz* em que um dos atores, Romário Oliveira, como a espelhar *Woyzeck*, urinava em suas próprias calças para gritar o seu próprio deslocamento do mundo, o horror de si mesmo. Ou como no texto de uma de suas cartas (de fevereiro de 1834<sup>20</sup>, em que Büchner ri sarcasticamente de sua própria humanidade e da loucura que o espreita), dito integralmente por uma atriz, Natália Nery, que relatava, com tais palavras, a experiência de encontrar seu próprio pai caminhando inconsciente, vitimado por um surto esquizofrênico, como *Lenz*, em seu passeio pelas montanhas ou pelas ruas de Moscou, à beira do rio Tamanduateí.

Tantas pulsões atravessaram-se e encontraram, em Büchner, um ponto de partida para a articulação de impulsos criativos que se processaram em coletividade, configurando uma dramaturgia própria a partir das escritas de si, claramente performativas, tanto de atores quanto do autor original.

Evidentemente, trabalhos desta dimensão retomam de Bertolt Brecht (e de suas dezenas de citações a Büchner), uma perspectiva em que suas *lehrstück* (peças de aprendizagem, de finais dos anos 1920) abrem caminhos pedagógicos para a criação, amplificando o campo de experimentação e redimensionando os pilares convencionais da Dramática tradicional. Já no caminho de aprendizagem de Brecht, claramente um seguidor de Büchner, encontramos referenciais que reverberam esta multiplicidade de impulsos criativos articulados pelo engajamento coletivo do *ensemble*.

Também atualmente, no corrente ano de 2016, realizamos na PUC, como Projeto Final (TCC) no curso de Comunicação das Artes do Corpo, um trabalho de pesquisa cênica intitulado *Cartas de Nossos Abismos*, em que modos semelhantes de experimentações estão sendo aplicados, sob nova experimentação metodológica, em um trabalho de investigação poética que toma as cartas de Büchner, e sua fricção com a teatralidade, como portos de partida para a navegação dos afluentes da criação. Também, aqui, impulsos

---

<sup>20</sup> Cartas de Georg Büchner. In: GUINSBURG, Jacó & KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner – Na Pena e na Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

criativos devem ser tomados por suas dimensões de pluralidade e contaminação coletiva.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões Sobre uma Experiência de Criação*. In: Cadernos da ELT. Escola Livre de Teatro de Santo André - SMC, Ano I, Número Zero, Santo André, 2003.

BORNHEIM, Gerd. *Teatro – A Cena Dividida*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1983.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Editora 34, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1966.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: Teatro Performativo*. In: Revista Sala Preta – vol. 8, ECA-USP, São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*, 1985, p. 132. Apud. FONSECA, Márcio Alves da. EDUC, São Paulo, 2011.

GUINSBURG, Jacó & KOUDELA, Ingrid Dormien. Org. Trad. E Notas. *Georg Büchner – Na Pena e Na Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

MARQUES, Fernando. Zé. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

MOSTAÇO, Edécio. *Arena, Oficina e Opinião*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. Ed. Intermeios. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Redes da Criação – Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014.

SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2008.