EDIÇÃO Nº 14 - I SEMESTRE - 2019

Caderno de registro Macu

PESQUISA

HOJE, AQUI, AGORA, COMO PELA PRIMEIRA VEZ

EDIÇÃO Nº 14 - I SEMESTRE - 2019

Caderno de registro Macu

PESQUISA

14

Editorial

Este é um ano muito especial para o Teatro Escola Macunaíma, que completa seus 45 anos de existência. E, como não poderia deixar de ser, o *Caderno de Registro Macu* também toma parte nesta celebração. A seção **Memorial**, que abre este número de nossa publicação, pretende recuperar a história da escola por meio da memória dos professores que por ela passaram. Para tanto, Carminda Mendes André, professora doutora aposentada do Instituto de Artes da UNESP e referência nos estudos sobre arte-educação, e Ceres Vittori Silva, professora doutora da UEL no Departamento de Música e Teatro e especialista em dramaturgia e expressão corporal, prestam suas homenagens e resgatam este momento de suas carreiras, entre as décadas de 1980 e 1990.

A seção **Gêneros e Formas Teatrais**, também inaugural, traz uma fala da artista que revolucionou o modo de se entender o Teatro de Formas Animadas no Brasil, Ana Maria Amaral, que participou do Café Teatral realizado em 31 de agosto de 2018, juntamente com alguns outros integrantes do grupo O CASULO – BonecObjeto. Nesta mesma seção, Felisberto Sabino da Costa, orientando de Ana Maria Amaral e sucessor de sua mestra na disciplina de Teatro de Animação da ECA-USP, contribui com um artigo que trata da articulação entre teatro e música ao analisar *Vozes em Estado de Sítio*, do grupo Ausgang Teatro, a partir do jongo, uma manifestação cultural de origem africana.

Entrevista Com Nair D'Agostini – Ser Pedagoga em Diálogo Com a Tradição Russa registra a trajetória de formação e partilha de conhecimentos de uma das mais importantes estudiosas das teorias e práticas stanislavskianas, atriz, diretora e professora de teatro, pós-graduada pelo Instituto Estatal de Teatro Música e Cinema de Leningrado (LGTMIK) e autora de *Stanislávski e o Método de Análise Ativa: A Criação do Diretor e do Ator* (Perspectiva / CLAPS, 2018). Esta valiosa entrevista, que enfoca o trabalho de Nair D'Agostini em sua relação com os princípios da escola russa de teatro, foi realizada pelo mestre e professor do Teatro Escola Macunaíma Paco Abreu para sua pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação da ECA-USP.

Já na seção **O Aluno na Profissão**, Aline Filócomo, que estudou no Macu, é responsável pela organização de um material texto-visual que conta a história dos dez anos da Cia. Hiato, grupo teatral que ajudou a fundar e que conta com a presença de outra ex-aluna da escola, Maria Amélia Farah. E, nesta mesma seção, Janaina Leite, atriz formada pelo Macunaíma e integrante do Grupo XIX de Teatro, apresenta sua pesquisa artística sobre o ator-*performer* e os depoimentos biográficos, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

Em **Pesquisas do Macu**, o professor André Haidamus fala da participação do Teatro Escola Macunaíma no Seminário Stanislávski - Ano II, realizado no Teatro Poeira, Rio de Janeiro, entre os dias 02 e 03 de outubro de 2018. Esse registro contempla também uma síntese da apresentação da professora Simone Shuba, doutoranda da FFLCH-USP que representou a escola no Seminário Stanislávski, discutindo o tema: "O Trabalho do Ator Sobre os Sentidos: A Memória, os Afetos e a Imaginação".

Na seção **Minha Vida na Arte**, o *Caderno de Registro Macu* presta sua homenagem a Antunes Filho, um dos mais significativos diretores teatrais brasileiros, falecido em 02 de maio deste ano. Rafaela Cassol, professora do Macunaíma que trabalhou como atriz nos últimos espetáculos por ele dirigidos, revive este seu percurso profissional e destaca, neste belo e sensível relato, algumas das preciosidades artístico-pedagógicas de Antunes Filho.

E, para finalizar, resgatamos a seção **Cenas do Macu**, a qual compôs os primeiros números desta publicação, para reproduzir parte da extensa e preciosa iconografia enviada a nós pela professora doutora Carminda Mendes André, registrando suas experiências como aluna e professora do Macunaíma. Esta iniciativa tem por objetivo, assim como os artigos que abrem esta edição, recuperar a história da escola por meio da memória dos que contribuíram para a comemoração, hoje, desses 45 anos!

Boa leitura a todos!

EDIÇÃO Nº 14 - I SEMESTRE - 2019

Caderno de registro Macu

PESQUISA

ISSN 2238-9334

CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.
Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400
macunaima@macunaima.com.br | www.macunaima.com.br

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO
Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Igor Bologna
Kleber Danoli

CONSULTORIA EDITORIAL
Elena Vássina

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:
Aline Filócomo
André Haidamus
Carminda Mendes André
Ceres Vittori Silva
Felisberto Sabino da Costa
Janaina Leite
Paco Abreu
Rafaela Cassol
Vitor Borysow

AGRADECIMENTOS
A Ana Maria Amaral, por gentilmente autorizar a publicação de sua fala no Café Teatral e das fotos de seu arquivo pessoal. A Carminda Mendes André, pela recuperação da memória do Macunaíma por meio da extensa e valiosa iconografia enviada a nós. A Nair D´Agostini, por concordar com a publicação de sua entrevista concedida ao professor Paco Abreu. A Aura Cunha, Fernanda Stefanski, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Paula Picarelli e Thiago Amaral, por aceitarem que seus textos fizessem parte do material texto-visual organizado por Aline Filócomo. A Bob Sousa, Caio Oviedo, Gui Mohallen, Janayna Leite, Ligia Jardim, Maíra Soares, Matheus José Maria, Otávio Dantas, pela autorização de publicação das fotos. A Marcia Azevedo, pelo convite à escrita feito aos convidados do Café Teatral. A Roberta Tubandt Ribeiro, pelo cuidadoso trabalho de transcrição. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA
Luciano Castiel

SUPERVISÃO
Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE
Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA
Imagem usada no convite para a festa de inauguração do Centro de Estudos Macunaíma, em 1974.

TIRAGEM
3000 exemplares

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

Proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotografias e ilustrações, sem autorização do Teatro Escola Macunaíma.

sumário

memorial

Uma aula à moda antiga. Tributo a Nissim Castiel 6

Resquícios de um corpo em movimento 14

gêneros e formas teatrais

O Casulo - BonecObjeto 24

Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade:
Um olhar a partir do jongo e da peça *Vozes em Estado de Sítio* 34

entrevista

Ser pedagoga em diálogo com a tradição russa
Entrevista com Nair D´Agostini 44

Nair D´Agostini e a ponte que construiu entre o Brasil e a Rússia 58

o aluno na profissão

Dez anos da Cia. Hiato 66

O ator-*performer* e o depoimento biográfico nos teatros do real 74

pesquisa

Macunaíma no Seminário Stanislávski 78

minha vida na arte

Antunes Filho (Homenagem de uma atriz) 82

cenas do macu

Arquivo pessoal de Carminda Mendes André 98

memorial

Uma aula à moda antiga. Tributo a Nissim Castiel

POR CARMINDA MENDES ANDRÉ[1]

Quando recebi o honroso convite para escrever na Revista da Escola Macunaíma, fiquei muito contente, pois fui aluna dessa escola quando dirigida por Silvio Zilber, ainda adolescente. Foi ali que tive certeza de que queria seguir o caminho do teatro. Formei-me pela ECA-USP e, ainda aluna, passei a ministrar aulas quando o Macu já era administrado por Nissim Castiel. E por lá estive por nove anos ininterruptos ministrando aulas em todas as classes. Isso entre as décadas de 1980 e 1990, quando "fazer teatro" era uma grande aventura nesse país.

Muitos embates tivemos eu e o querido e saudoso Nissim. Esse, apaixonado pela escola stanislaviskiana, insistia em estruturar o programa pedagógico do Macunaíma em suas bases. Eu, filha dos surrealistas, insistia que não era possível montar Peter Handke ou Ionesco pelo Método das Ações Físicas de Stanislávski. Até 1995, apesar das inclinações de Nissim pelo teatro dramático, o Macunaíma era uma escola aberta às experimentações cênicas. Foi lá que tive oportunidade de realizar experimentos performáticos com textos de Jorge Lescano, Peder Hendke, Équilo, Ionesco dentre outros. Foi no delicioso teatrinho da Barão de Limeira (não sei porque esse endereço não consta na biografia da escola) que me descobri no teatro performático. Sou grata e devo muito de minha formação artística à tolerância de Nissim com minhas areias entupindo os bueiros, vidros quebrando em cena, rituais com música ao vivo, estudos de voz, tudo para a desgraça da vizinhança que muitas vezes nos saudava arremessando objetos de suas janelas.

Mas, como era de se esperar, foram justamente as diferenças artísticas – teatro realista e teatro performático – o que me afastou do Macunaíma. Separação necessária, tal como a saída da casa dos pais; afastamento para

1. Pesquisadora de arte contemporânea em espaços públicos e possíveis interfaces com o ensino das artes em espaços formais e não formais. Bacharel em Teatro pela Universidade de São Paulo (1989), Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1997), Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2007); Pós-Doutora pelo Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (2010). Pesquisadora e Docente colaboradora do Programa de Pós Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias CNPq. Coordenadora da Instituição Promotora do DINTER entre UNESP e UFT (2016-2019).

dar espaço a que cada um pudesse aprofundar seus modos de viver a arte.

Foram nove anos de maturação de um modo de pensar as artes cênicas que fundamentaram minha prática pedagógica até hoje. Tenho muito pelo que agradecer a Nissim e todos que foram meus colegas nessa escola, um espaço que, é preciso que se diga, foi de grande resistência nos anos de jumbo.

No entanto, eu não poderia apresentar, nesse texto-aula, de tributo a Nissim, um discurso sobre o teatro de que tanto tenho me dedicado: o teatro performático. Prefiro apresentar as bases teóricas que me levaram a ele, que é o teatro dramático, que tanto estudamos juntos: eu, Nissim e tantos outros que também já se foram. Talvez, nesse viés, meu texto possa conversar com mais estreiteza com o projeto pedagógico atual da escola. Vamos lá.

O político no modelo dramático

Ao entender o drama como um modelo estético, podemos retirar daí uma concepção sobre o homem e sua relação com o mundo. Também uma concepção de como os homens e suas relações com o mundo poderiam ser. O modelo dramático idealiza a integração homem-mundo percebendo-a, portanto, separada.

Esta idéia sobre o drama está bem-posta na teoria literária. Anatol Rosenfeld diferencia os gêneros literários a partir da relação sujeito-objeto. Se na Lírica o sujeito abarca o mundo, não há oposição entre sujeito-objeto; na Épica o sujeito não se funde com o mundo. Na Dramática, inversamente à Lírica, o mundo se apresenta autônomo, "absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico quer lírico" (ROSENFELD, 1985, p. 27).

O fenômeno da "ausência" do autor na obra mostra que ele se fundiu às personagens; o fenômeno de experiência é a metamorfose. Consequentemente o drama exige o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos que refletirá em um rigoroso encadeamento causal das cenas levando o "mecanismo dramático a mover-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando" (ROSENFELD, 1985, p. 30).

O drama, fazendo com que as personagens falem por si, representa certo tipo de relação entre os sujeitos, mais precisamente sobre os conflitos gerados por vontades em oposição. Este fato justifica o porquê, no drama, domina a linguagem pelo diálogo sob a regência da função linguística apelativa (o desejo de influir, convencer, dissuadir).

Portanto, ao nos referir ao modelo dramático, falamos da busca pela experiência da integração de um sujeito ao mundo que habita, uma aposta na ação política do sujeito emancipado.

A personagem dramática

Genericamente pode-se resumir o modelo do herói dramático na figura do homem *emancipado*. A exemplo, cita-se o herói nos moldes hegelianos que apresenta um modelo de personagem – o protagonista – cuja ação dramática caracteriza-se

ARQUIVO PESSOAL DE CERES VITTORI SILVA

A Casa de Bernarda Alba e Yerma *(1980). Direção de Rubens Beito e Direção Musical de Wanderley Martins.*

por sua liberdade. Para Renata Pallottini (1989), a ação deste tipo de personagem "é a ação de quem, no drama, vai a busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter. Do ser humano livre" (PALLOTINI, 1983, p. 16) De um sujeito emancipado, portanto.

Complementando, Augusto Boal (1982, p. 112) reconhece que o "belo humano" hegeliano traz, em suas ações, a qualidade de seus interesses que são universais (família, pátria, Estado, a Moral, a Sociedade... fazendo com que o particular espelhe o universal). Suas ações são justificadas por suas intenções.

Nesta concepção de personagem, os comportamentos belos seguem uma necessidade lógica originada em uma espécie de *natureza moral* que os orienta e racionaliza. Cabe ao herói exercer as leis universais determinantes desta lógica que lhe é natural.[2]

Na outra ponta do fenômeno teatral, na plateia, o modelo do herói hegeliano convida os espectadores a reconhecer no "objeto estético[3]", a expressão daquela natureza vocacionada para o bem. O reconhecimento de sua presença se manifesta no prazer provocado pela identificação. Neste sentido, pode-se dizer que a produção do conhecimento acontece por espelhamento, por coincidência. O espectador reconhece em si os propósitos justos daquela natureza em si através da contemplação da representação artística.

Porém, diferentemente da posição social do herói hegeliano, as personagens dos dramas modernos (a partir do romantismo) são homens comuns que buscam ações emancipatórias no próprio cotidiano. No entanto, aproximam-se daquele modelo de personagem em seu propósito existencial, qual seja: o de realizar a emancipação (pessoal e coletiva).

Não mais com uma privilegiada posição social, nem com uma natureza humana excepcional, busca-se nas personagens do drama moderno o humano que há em si. Humano no sentido de universal, de absoluto.

O drama moderno está sendo conceituado aqui como resultante de uma certa atitude ativa do homem diante de seu presente; atitude que o impulsiona a se apropriar de si e do presente e transformá-los. A crença nesta transformação, que é a crença na humanização dos indivíduos,

2. Este conceito de história pode ser percebido quando analisamos a *estrutura* clássica do teatro dramático. Nesta, a idéia (também herdada de Aristóteles) de *necessidade* pode ser contemplada por algumas características atribuídas ao gênero dramático: a aparente ausência de um autor e o entrelaçamento dos fatos determinado pelas exigências internas da ação apresentada, que impõe ao poeta a criação de um rigoroso encadeamento causal, seriam, em nosso entender, as mais relevantes.

3. Neste caso, a personagem ou o espetáculo.

justifica aquela atitude intervencionista.

Neste sentido, pode-se reconhecer, tanto no modelo hegeliano como na primeira fase do drama moderno[4], o ideal da "maioridade" kantiana (KANT, 1974). Ou seja, da arte a serviço *de sua emancipação de qualquer tutelagem*. A personagem moderna, diferentemente do herói, se coloca a tarefa de construir a própria emancipação. No modelo clássico do drama, buscou-se alcançar esta meta

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins.*

na crença da transcendência do universal no particular realizável na natureza humana.

Na modernidade, desde o romantismo, olha-se a vida cotidiana e busca-se um sentido transcendente para ela. Assim, o drama se constrói a partir dos sacrifícios diários dos homens nos trens, nas minas de carvão, no choro das viúvas e na tristeza das crianças trabalhadoras no início da industrialização. Querendo emancipar estes indivíduos do cotidiano massacrante que os envolve, a visão dos artistas, na época, foi a de apostar na força da arte como caminho para a *emancipação da humanidade*. Pode-se dizer que o que chamamos de "projeto moderno", projeto civilizatório inventado pelo ocidente, fundamenta-se nessa luta pela emancipação do sujeito: seja pelas condicionantes hereditárias, seja pelas condicionantes sócio-econômicas, seja pela subjetividade.

É neste contexto que gostaríamos de incluir o trabalho de *preparação do ator* e de *construção da personagem* de Stanislávski. Trabalhos tão apreciados por Nissin. Afinal, é sob as bases

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins.*

do sistema stanislavskiano que o Projeto Escola Macunaíma definiu seu rumo em meados da década de 1990.

Stanislávski: uma aposta na natureza humana

A aposta de Stanislávski para a emancipação da humanidade centra-se no estudo das relações entre interioridade e exterioridade, buscando na intersecção de ambos a manifestação do *espírito humano*. Por meio de um árduo trabalho de *revelação* das intenções internas (plano interno) e de sua correspondência em forma de ações físicas (plano externo), o pedagogo aponta para um trabalho capaz de *realizar* a natureza criadora do ator.

O ator constrói nos dois planos, criando um mapa de motivações internas e um mapa de

4. As obras ditas naturalistas e realistas.

ações físicas. Acredita-se que quanto maior a aproximação entre ambos, maior o número de pontos de intersecção. A integração total dos planos revela a *verdade* do indissolúvel elo entre corpo e alma.

Há uma relação de dependência entre sentimento e ação. Em toda ação física originada de "fontes vivas da natureza humana e da experiência e sentimentos humanos" oculta-se uma ação interior (STANISLÁVSKI, 1984, p. 239). Do mesmo modo, toda ação interior oriunda da mesma fonte sugere a ação correspondente.

A integração de ambos faz surgir o *espírito humano* da personagem. Este "faz surgir" é

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins.*

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins.*

inconsciente, é produção do subconsciente do ator que, trabalhando as imposições dos julgamentos racionalistas, revela-se. Pode-se concluir que o conhecimento, revelado por meio de ações/intenções advindas da experiência do ator mergulhado em sua natureza criadora, guiado por suas leis, é o belo humano: a arte de viver um papel.

Diz-se "belo", porque "encarnar a personagem" torna-se uma maneira de vivenciar a transcendência do "ser outro de si", de se experienciar para além de sua personalidade cotidiana. Interpreta-se este fenômeno como a possibilidade de se revelar o universal (a natureza criadora) no particular (o espírito humano) por meio de uma linguagem especifica: a linguagem do drama. Sem a exteriorização dos impulsos criadores revelados nos ensaios para se chegar ao subconsciente, não é possível a Stanislávski alcançar o objetivo do trabalho do ator, qual seja, o de exprimir a vida de um espírito humano "de forma artística e bela" (STANISLÁVSKI, 1984, p. 44). Assim, pode-se concluir que o processo de criação do autor se baseia em uma dialética que concilia subjetividade e objetividade como procedimento dominante para a construção do conhecimento artístico.

Neste sentido, o caminho "correto" é trilhado pelas "leis da natureza", pois retira-se do ator aquilo que lhe é próprio, não o impondo padrões exteriores de representação, isto é, não lhe forçando a natureza, mas deixando-a trabalhar.

O trabalho sobre a natureza do ator remete à crença em um *subconsciente* que, manifestando-se no corpo do ator, desperta uma espécie de vocação para o *verdadeiro* que é *belo* e *bom*. A inspiração (que é inconsciente) seria a prova de que a beleza, um *dado* da natureza, se manifesta

na subjetividade quando em condições propícias. “O ator não é dono de si. Sua natureza é que cria por ele. Ele é apenas o instrumento” afirma o autor (STANISLAÁVSKI, 1984, p. 315).

Salta aos olhos uma possível relação entre o pensamento de Stanislávski com o conceito de “juízo estético” de Kant. Kant se pauta na crença de que todos os homens possuem, nas mesmas condições subjetivas, a faculdade de julgar. Esta capacidade nos é dada, da mesma maneira que o belo nos é dado. Por isso não se pode concebê-lo, mas apenas realizá-lo. O juízo estético é a capacidade de reconhecer o belo. O critério para se reconhecer o belo está garantido pelo prazer que a contemplação da obra suscita no espectador. Prazer este desinteressado, livre de qualquer intenção que não a revelação da verdade. O belo revelado se manifesta também na subjetividade de quem o contempla.

Para Stanislávski, o “espírito humano” (o belo humano) não se encontra no mapa das ações físicas, nem no mapa das intenções interiores. As materializações das intenções em forma de ações/caracterizações funcionariam como linguagem adequada para a manifestação do belo. A forma evoca a beleza e se faz de tal maneira que pode também abrigar seu ser.

Mas Stanislávski parece ir além e, ao aproximá-lo de Hegel, nos parece que também o artista russo procura compreender o fenômeno do belo. Uma aproximação entre eles pode ser observada a partir da idéia de que o conhecimento é produzido no ponto em que sentimento e pensamento se harmonizam, quando deixam de ser opostos. No acordo entre o sentir e o pensar o mundo é pensado; e é pensado porque é pensável. Assim, para o autor russo, “não é possível inventar um sistema. Nascemos com ele dentro de nós, com uma capacidade inata de criatividade” (STANISLÁVSKI, 1984, p. 304).

Um ponto que poderia ligar Kant, Hegel e Stanilávski trata-se da natureza criadora que, para todos, parece agir inconscientemente por fundamentar-se na ordem do absoluto. O conhecimento que ela produz (a revelação do espírito humano) sugere o belo (que é o bem desejado) instruindo o ator quanto ao caminho interpretativo a ser traçado. Por outro lado, instrui o espectador quanto a sua capacidade de realizar sua capacidade de transcender.

Longe de ser a imitação da realidade empírica, o realismo de Stanislávski aponta para a arte como o espaço das revelações do pensável do universal no particular do corpo do ator. Uma possibilidade de realização do humano com maiúscula. Um

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins.*

espaço, portanto, de transcendência, pois o que se revela é uma totalidade, uma epifania.

No entanto o ator não é uma totalidade, mas um particular com suas características de imperfeição, de não realização, de inacabamento. Em seu inacabamento, os impulsos dos atores tendenciam ao estereótipo[5] e não ao criativo. O corpo do ator é, então, levado a um rigoroso treinamento, que o capacitará a adquirir uma "segunda natureza[6]". Após esta transformação, o corpo é tomado como uma espécie de suporte sensível que deverá ser preparado a encarnar e manifestar as totalidades (viver papéis).

Esta preparação transforma o ator (corpo, voz, mente e sentimentos) em uma espécie de "objeto sensível", onde a qualidade de beleza, própria de todos os homens, desvela-se. Assim, justifica-se, no método, a detalhada sensibilização que prepara o ator a viver um papel.

Alcançado um "estado criador interior", estudam-se os modos de expressar, na cena, os impulsos desta sensibilidade despertada. Nesta segunda fase, denominada de "método das ações físicas", o ator constrói uma espécie de *máscara epifânica* proporcionando ao subconsciente libertar-se da escuridão. É como se o absoluto adquirisse linguagem apropriada e se manifestasse aos homens.

Nas palavras do crítico Bernard Dort, o "sistema" seria o meio para o ator passar da condição de indivíduo absolutamente alienado por seu trabalho à condição de homem inteiro – mais homem que os demais homens, pois, nesta operação, adquiriria um poder sobre aquilo que Stanislávski denominou o "subconsciente" (DORT,1977, p. 111). Neste sentido, o ator torna-se o símbolo do homem livre através de seu ofício. E o processo de criação proposto se torna uma *técnica* para a realização do humano. Poxa, que projeto audacioso para a preparação do ser humano em sua dimensão política! Dimensão do homem público: o ator!

O outro do processo de produção do conhecimento: o espectador

Ao ser "agido" pelo subconsciente, o ator constrói a *máscara epifânica* da *natureza criadora* que vive em si e, ao vesti-la publicamente, celebra o ritual da identificação com o absoluto.

Se o fenômeno básico do teatro dramático de Stanislávski é a metamorfose do ator em personagem[7], a experiência estética proposta para o espectador será também a metamorfose de sua particularidade em universalidade através do *efeito de identificação*. Nesta concepção, o Eu se forma a partir de uma identidade.

O processo de construção da *personalidade do sujeito*, ou seja, deste ser inteiro e sábio, exemplificado na preparação do ator para viver um papel no método de Stanislávski, processa-se por um movimento dialético de distanciamento e retorno a si. Ao ser outro, o ator amplia seu espectro de sensibilidade e, ao retornar a si estará com maior espessura espiritual. "A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo" nos diz Rosenfeld (1969) ao falar, no lugar de espectador, do fenômeno teatral do modelo dramático. Ao sair de si mesmo, o ator convida a plateia a fazer o mesmo. Atraídos pela identificação com a personagem, os espectadores são sugestionados a também se distanciar de si para retornar mais amplos, mais ricos e mais definidos[8]. A identificação significa a humanização daquele que se metarmofoseia.

O conhecimento produzido pelo fenômeno do drama – e Stanislávski aqui é um exemplo

5. São as formas fixadas pela tradição em que não mais reconhecemos os impulsos criadores que as originaram ou, dizendo de outro modo, as formas que envelheceram diante do espectador contemporâneo.

6. Termo empregado por Stanislávski.

7. Que, como vimos, significa manifestar o espírito humano.

8. Idem.

– é o *símbolo*. O conhecimento é da ordem do universal, do absoluto, do sujeito em maiúsculo. Contempla-se, nas formas sensíveis produzidas pela arte, uma perspectiva transcendente para o homem, qual seja: o belo humano. E se o belo é o bem, a metamorfose do ator revela a inclinação de sua natureza para o bem, fazendo o mesmo acontecer ao espectador, por ressonância.

Convidando o espectador a inserir-se simbolicamente na cena[9] por meio da metamorfose que a identificação proporciona, Stanislávski identifica-o, no fenômeno teatral, também como sensibilidade em potencial. Novamente o "juízo estético" de Kant ressurge em paralelo. Trabalha-

Os Sete Contra Tebas *(1994). Direção de Carminda Mendes André.*

se a capacidade do espectador de reconhecer o belo humano, reconhecimento que, por espelhamento, encontra-se na subjetividade. O belo, sendo a encarnação do bem, como já se disse anteriormente, suscita naquele que o contempla, sua vocação para realizar o bem. Fala-se de natureza humana para natureza humana.

O que legitima o reconhecimento da "qualidade do inesperado que me surpreende, avassala, espanta[10]", ou seja, do reconhecimento do universal em cena, é o sentimento arrebatador que o abalará. Este sentimento, afirma Stanislávski, "é um acontecimento que marca toda uma existência". Assim, é possível compreender que o efeito desejado é o de suscitar, no espectador, uma espécie de catarse. O que se espera é que o espectador saia renovado da sala de espetáculo, melhor do que entrou, mais esclarecido. E que diferença isso faria, se não fosse para fazer transbordar esse conhecimento adquirido por meio da experiência estética, para fora, para o mundo, para transformar a sociedade?

É esse o teatro que julguei Nissim ter a sua frente. É esse teatro que ele sonharia em realizar em sua escola? Não é pouca coisa. Tal como todos nós, que fazemos arte e vivemos como Faunos em ritual dionisíaco, Nissim também era um delirante, alguém que tentou (e realizou) atuar no mundo para torná-lo melhor por meio de sua escola.

Referências bibliográficas:

BOAI, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

KANT, I. Resposta à pergunta: Que é "Esclarecimento"? In: **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1974.

PALLOTINI, Renata. **A construção da personagem**. Perspectiva: São Paulo: 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. O fenômeno teatral. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

STANISLAVSKI, C. **A criação do papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

9. Diz-se simbolicamente, pois sua presença na cena é indireta.

10. Palavras de Stanislávski.

Resquícios de um corpo em movimento

POR CERES VITTORI SILVA[1]

Klauss Vianna e a Técnica de Movimento Consciente

O tema central deste artigo é o trabalho de ator, entendendo-o como fonte de conhecimento e fenômeno de significação. Uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão sobre a questão do corpo do ator como parâmetro fundamental ao seu trabalho e esse corpo como elemento expressivo. Aqui, criação é entendida como linguagem poética e dramaturgia é assumida como articulação estética na arquitetura viva do corpo sonoro.A pesquisa que embasa o texto evidencia os elementos da relação teatral sob a perspectiva da metodologia do trabalho do ator contemporâneo e a coloca frente a novas metodologias de investigação. A pesquisa propõe ainda uma discussão sobre como tornar esse corpo consciente, de forma a sistematizar e aprofundar os estudos em teatro embasados pelo processo de desenvolvimento de uma dramaturgia corporal.

Graças às experiências de um novo teatro no século XX, a imagem de um teatro limitado pela convenção mimético-representativa dominante no século XIX, foi superada por outra, de contornos mais amplos, na qual o teatro não é reprodução, e sim, produção. Tal perspectiva implica em "insistir no caráter de realidade verdadeiramente constitutivo do espetáculo teatral, que é sempre, ao mesmo tempo, acontecimento real e acontecimento fictício, presença material e representação, *performance* autorreflexiva e referência a outra coisa, por si, fictícia" (MARINIS, 1997, p.179 – tradução nossa).

Para tanto, o texto expõe meu processo de investigação em sala de aula desde 1987, na escola de teatro Macunaíma e nas Oficinas Culturais em São Paulo; em Curitiba na escola Cena Hume no curso de dança da Universidade Tuiutí do Paraná. A pesquisa se estendeu da sala de aula ao Projeto de Pesquisa "Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: Estudo do sistema de movimento consciente em trabalho de atores", desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina com o objetivo de estudar os processos criativos do corpo do ator. Ressalto aqui a importante contribuição do arquivo Klauss Vianna à disseminação da Técnica, encontrado em: http://www.klaussvianna.art.br/. O artigo apresenta ainda o projeto em andamento: "Resquícios do corpo sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna", constituído a partir da tese de doutorado *Pistas, Rizomas, Devires: Por uma Cartografia da Peça Radiofônica "Para Acabar de Vez Com o Julgamento de Deus"* e onde minha experiência com a dramaturgia corporal se articula com a poesia no espaço, desejada por Artaud. Além da academia, meu trabalho se desenvolve em parcerias para coreografia, preparação de atores e direção de espetáculos.

Pensar o fazer teatral, a partir deste olhar, permite-me trazer à tona os estudos e a vivência sobre o movimento, desenvolvidos por mim junto aos Vianna, de forma a associá-los a novas descobertas, a fim de traçar mapas corporais para uma nova e mais complexa estrutura cênica. O eterno espiral desenhado com o corpo em aulas de descoberta reaparece abrindo canais de percepção e de troca. Escultura viva em movimento, oportuniza ao ator autonomia para a poética do corpo cênico e sua consequente dramaturgia.

1. Atriz, bailarina, coreógrafa e diretora. Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina UEL e professora adjunta da UEL no Departamento de Música e Teatro, com experiência na área de Artes Cênicas e ênfase em formação de atores e ***performance***, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia corporal, expressão corporal, formação de atores, interpretação e arte e educação.

Trabalho de ator: espelho para dentro, espelho para fora.

Aqui me debruço sobre meu objeto de estudo, o corpo do ator. As interfaces estabelecidas graças às qualidades da Técnica geram um processo de espelhamento de mão dupla: o olhar para dentro – a busca do autoconhecimento – que por sua vez alavanca o olhar para fora: o movimento sígnico. "Eu sou o movimento, não apenas me movo", repetia Klauss em suas aulas.

A partir dos estudos em dança clássica e contemporânea pude me encontrar com as propostas de Klauss em São Paulo. Afortunadamente, como bailarina bolsista na escola Ismael Guiser, pude conhecer o trabalho de vários pesquisadores em dança que fomentavam as Artes Cênicas nas décadas de 1980 e 1990. Desta forma, apliquei o trabalho de descoberta do corpo em cena nas escolas onde trabalhei e nos espetáculos dos quais fiz parte. Destaco aqui a escola Macunaíma e o trabalho como assistente de Rainer Vianna, além do privilégio de ser preparadora corporal no espetáculo *Procura-se um Tenor*, sob direção de Bibi Ferreira.

Dentre esses variados trabalhos, fazer parte do corpo docente da escola Macunaíma me permitiu aprofundar o método que eu vinha desenvolvendo junto aos Vianna. Fiz a preparação corporal de vários espetáculos apresentados naqueles dez anos em que estive na escola e nesse período pude observar os estudantes em sala de aula, durante o processo de Expressão Corporal e como isso resultava nas montagens dos meus colegas.

Importa nesse momento recuperar os paradigmas da técnica para entender como esse movimento também ocorria dentro da escola Macunaíma: um processo de tomada de consciência, de aprofundamento da aprendizagem e uma complexificação do processo de trabalho de ator que eu pude vivenciar diariamente como pesquisadora do movimento na escola.

Surge então, pela via da complexificação do movimento a importância do espelho para dentro e para fora: reconhecer-se através do outro; a si e ao outro. Um aprendizado que só alcanço se reconheço códigos do meu corpo em mim; se me vejo movimento. Iniciamos os trabalhos transformando o corpo no laboratório do "como", na consciência do corpo e na organização do movimento a partir do movimento, não da forma. Faz-se necessário primeiro percorrer o mapa que é nosso corpo para criar novos territórios, desterritorializar-se e ampliar limites desse corpo constituído como território de passagem. Essa ocupação de território consciente só se constitui em espaços de trabalho também conscientes e que gerem autonomia.

A descoberta da técnica de Klauss em meus estudos no Macunaíma veio impregnada de uma busca contínua dos espaços corporais possíveis e necessários ao trabalho de ator. A consciência destes espaços permite a percepção de espaços internos, em especial os espaços articulares e a oposição gerada quando ampliamos estes apoios. Nesse processo, em constante mutação, podemos evocar a imagem do espiral, movimento fundamental nos estudos de Vianna. A figura em espiral é trabalhada em sala de aula, como consequência do movimento produzido pelos encaixes ósseos, visto que eles se dão na forma de torções, gerando infinitas possibilidades de movimento. Assim, durante meu percurso no Macunaíma pude investigar a aplicabilidade da técnica de Klauss desde textos clássicos, tais como *Um Bonde Chamado Desejo*, dirigido por Alex Capelossa até as *performances* mais experimentais, como a que Carminda Mendes André dirigiu e na qual a diretora solicitava ao público desde o nome do espetáculo, passando pela ordem das cenas até o desfecho desejado.

Além de trabalhar ao lado de grandiosos pesquisadores da cena, como Nanci Miranda e Antônio Araújo, ainda vivenciei uma grande experiência como preparadora corporal e coreógrafa. Penso ter feito um bom trabalho, que para mim foi com certeza gratificante e reverberou em muitas das ações que desenvolvo ainda hoje como pesquisadora em Artes Cênicas. O olhar apurado, a paciência, a insistência, a ética e a estética aprendidas e cultivadas na escola foram para mim um grande laboratório para aquela bailarina que iniciava sua carreira profissional. Tal enfoque facilitou e esclareceumuito do estudo do trabalho corporal, em especial a autonomia do movimento. Tive muita sorte em conhecer textos, como *Marat Sade*, de Peter Weiss, e *A Mulher de 27 Filhos*, de Ludmila Bollow, em projetos de criação que impregnaram meu corpo e minhas ações de imagens e sonoridades autenticas, com trabalho sério feito por atores e diretores envolvidos com suas rotinas de criação plenas de responsabilidade.

E, ampliando os argumentos que justifiquem a disseminação da Técnica Klauss Vianna é imprescindível que ela seja vista a partir de suas bases, estudada em seus elementos únicos, seu desenvolvimento histórico e sua possibilidade de generalização. No Macunaíma tais objetivos foram alcançados desde a ampliação da fundamentação teórica na Técnica, perpassando pela pesquisa prática diária até a construção de exercícios cênicos resultantes da investigaçãodurante todo o processo vivenciado durante aqueles anos. Uma escola que, em todo o seu desempenho acredita no trabalho de ator e propicia elementos e caminhos para tal autonomia. Esse resultado foi alcançado em um ambiente comprometido com suas bases e que prospecta um olhar para um futuro que só acontecerá a partir de um presente consciente.

Os trabalhos desenvolvidos na escola Macunaíma permitiram conectar a memória do corpo a informações que levassem a uma autonomia criativa. Um espiral evolutivo no tempo e no espaço, tendo o corpo consciente como sistema complexo. O corpo do ator, signo capaz de gerar um produto artístico necessário, fruto de uma relação dinâmica e orgânica. A experimentação sugere desdobramentos desse corpo em outros corpos poéticos, ao mesmo tempo em que o olhar para o movimento permite o desdobramento da própria técnica em si, não como um fim nela mesma, mas como um meio, um processo poético.O Macu não foi apenas um espaço profissional no qual eu pude me desenvolver como professora e estudiosa do movimento. Levada pelo Nissim, ela foi a minha casa e também minha escola. Lá aprendi e ensinei em igual proporção. Vi a escola ampliar seus trabalhos, aprofundar as pesquisas de diretores e estudantes em sala de aula e no palco. A escola cresceu e se consolidou como um centro de estudos e produção artística, graças ao empenho de seus componentes e à sua missão dentro do teatro.

Posteriormente, em Curitiba, conduzi diversos atores em coreografias e busca de consciência da presença cênica em espetáculos e aulas desenvolvidos. Em Londrina, estou há vinte anos perseguindo o caminho do"corpo poesia em *performance*". Como é esse corpo cênico? O que pode mobilizar sua presença e consciência? Que bases podemos oferecer para a construção de uma dramaturgia corporal?

Klauss Vianna na UEL

De forma a analisar possíveis desdobramentos da Técnica Klauss Vianna em um processo criativo de trabalho de ator, o artigo apresenta o processo de investigação do projeto de pesquisa "Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia Corporal: Estudo do Sistema de Movimento Consciente em Trabalho de Atores", desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, no período de 2007 a 2012. O projeto

aborda os processos significativos do trabalho de ator, como um conjunto interconectado, uma pequena troca de apoios, fragmento do grande Movimento Klauss Vianna.

O projeto se iniciou com uma cuidadosa análise que foi entendida como uma espécie de resenha teórico-prática do livro *A Dança* (1990). Em seguida, ampliamos, os estudantes colaboradores e eu, coordenando o grupo, os estudos na Técnica ao utilizá-la como fundamental na criação de uma dramaturgia cênica a partir do texto teatral *A Mulher de 27 Filhos*, de Ludmila Bollow, trazido a bordo comigo desde minha passagem pela escola Macunaíma. Lá, ainda muito jovem, sabia que um dia iria ter maturidade para estudar esse texto. Nesse projeto, o momento e as pessoas apareceram.

Caminhamos para a elaboração de um trabalho que incluísse textos e relatos dos integrantes do grupo e teve como resultado parcial da pesquisa a apresentação do exercício cênico *O Círculo Mágico* na UEL e no V Congresso da ABRACE, em Belo Horizonte, ambos no ano de 2008.

O Círculo Mágico, *Londrina, 2008.*

O Círculo Mágico, *Londrina, 2008.*

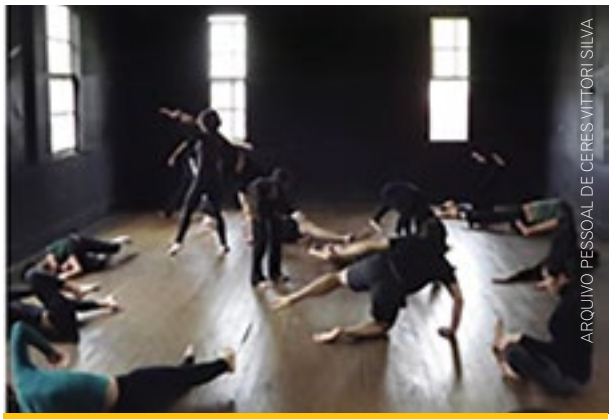
Parece óbvio, mas nem sempre o processo de desenvolvimento de percepção, vivência e criação é articulado de forma a se complexificar. A semente inicial – percepção – nem sempre é incitada pela observação, pelo espelhamento poroso proporcionado pelos ossos, pela pele, pela respiração. Em consequência, o trabalho nasce sem pés, sem base. Cria-se um "desequilíbrio estável" enquanto devíamos criar um "equilíbrio instável". Estes dois conceitos foram elaborados no decorrer da pesquisa e anunciam duas imagens: a primeira é a de uma arquitetura corporal com base nas compensações e tensões das musculaturas, que se enrijecem para que a estrutura óssea seja mantida em pé. A segunda sugere apoios e oposições que geram, continuamente, alinhamento e movimento. Um equilíbrio dinâmico, cinético, conectando movimento e a arte de criar. Espelho pra dentro, espelho pra fora.

A partir do trabalho aqui denominado de criação de "imagens cinéticas", resultaram "Aulas Interativas" e dois processos de poética cênica, finalizados nos espetáculos *O Terceiro Personagem* e *Pés-de-Deux*, detalhados a seguir.

O campo conceitual abarcado nesta fase do trabalho teve suas bases calcadas, principalmente, nos seguintes conceitos da Técnica: peso, apoios e oposição. A memória muscular, muito presente em minha trajetória, também foi trazida para a pesquisa. O delineamento dessa memória corporal deu-se a partir de lembranças pessoais dos componentes do grupo, traduzidas na forma

de textos corporais. Essa linguagem pessoal subsidiou o entendimento dos parâmetros de troca e ainda a ressignificação de textos escritos a partir das impressões do grupo sobre seu próprio mapa corporal e sua autonomia.

Os apoios estão diretamente relacionados à gravidade e maneira como o corpo se organiza a ela. Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. A resistência e oposição, associadas, fundem-se em um aumento do tônus muscular. Isto acontece com torções, novamente com as espirais, pois ao mesmo tempo em que a gravidade auxilia no ato de puxar, gera uma oposição para subir, e essa oposição que acontece no corpo proporciona outra qualidade de movimento. Este encadeamento de qualidades é o que caracteriza o corpo poético e o direciona para a *performance*.



Projeto Quinta no Museu, Londrina, 2010.

O projeto foi apresentado ao público externo por intermédio das interfaces criadas em uma aula desenvolvida a partir dos conceitos de articulação, impulso e sustentação. A "Aula Interativa na Técnica Klauss Vianna", como foi denominada, é uma vivência corporal que oferece a qualquer pessoa interessada a possibilidade de experimentar no próprio corpo, de forma lúdica e criativa, os fundamentos do movimento consciente.A proposta da aula traz a ideia de que a técnica transcende a arte para ser entendida como um caminho para a expressão do homem no mundo. A aula, então, é um convite ao encontro e à troca com o outro, promovendo experiências cênicas que permitam aos participantes perceber o processo evolutivo do corpo. A transformação que pode ocorrer na imagem corporal é direcionada à investigação de novos elementos artísticos, arquitetônicos e estéticos.

Situamos a proposta com fotos e textos utilizados nas "Aulas Interativas":

Projeto Quinta no Museu, Londrina, 2010.

> Somos os propositores, somos o molde, a vocês cabe o sopro no interior desse molde, o sentido da nossa existência. Somos os propositores, nossa proposição é o diálogo, sós não existimos, estamos a vosso dispor. Somos os propositores, enterramos a obra de arte como tal, e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores, não lhes propomos nem o passado, nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1964).

Concomitantemente, o grupo veio elaborando partituras com base no conceito de imagem cinética, com vistas à criação de um trabalho mais formalizado, ao mesmo tempo, aberto, passível de dar continuidade a um crescente

nível de complexidade. Na composição de um espetáculo, tem-se elementos interiores e exteriores ao trabalho de ator, como o espaço, as imagens, o texto trabalhado, referências teóricas, as qualidades de movimento que se relacionam direta e indiretamente. As informações são ampliadas, espelhando um movimento em constante ressignificação devido à sua inevitável instabilidade. Estes signos foram formalizados em dois trabalhos específicos. O primeiro foi apresentado pelo grupo todo sob a forma do

Pés-des-Deux *na 8ª Semana de Artes da UFOP, Ouro Preto, 2012.*

espetáculo *Pés-des-Deux*, que estabelece uma relação com objetos a partir da fragmentação do corpo humano. Nesta relação de coisificação do homem, uma parte do corpo e/ou um objeto representa por si, o corpo todo, criando sentido em cada fragmento revelado.

Esta fase do trabalho começou com um grupo que explorava movimentos em espiral. Nele, cada participante elaborou uma partitura corporal, que foi por muito tempo investigada individualmente, com variações de ritmo, níveis, tensão, energia, criando assim um vocabulário próprio, uma identidade ao movimento, e que foi denominada como "primeira imagem". A partir das experiências vividas e da repetição necessária a esta investigação, passou-se ao questionamento sobre como sair da zona de conforto para uma evolução deste movimento. Uma das alternativas encontradas foi abrir o olhar, tendo o outro como estímulo, como um modo de mudança qualitativa, e criando uma "segunda imagem".

É bem verdade que não só de evoluções se faz esse trabalho, as crises têm igual importância no processo. Klauss exemplificava a crise como o espaço entre um passo e outro no caminhar, o momento em que um dos pés está fora do chão e há o risco de desequilíbrio e queda, lembrando ainda que só através do risco é que os objetivos são alcançados. Talvez esse momento seja o mais marcante de todo o processo justamente por se buscar na crise, a autonomia. Criou-se um leque de possibilidades que podia ser revisitado, selecionado e reexperimentado a qualquer momento.

No trabalho em grupo, pensamos no princípio característico de cada um, que contivesse a identidade do movimento facilmente reconhecida – agora chamada de "terceira imagem" – de modo a garantir a heterogeneidade dentro do todo. A formulação desta imagem demonstrou uma fase de maturação do movimento, no qual as qualidades, imagens e partituras construídas acumulam-se e se transformam num vocabulário único, que pode ser acessado quando necessário.

Em 2012, o grupo se ramificou, e as participantes mais antigas encontraram mais tempo para reuniões e estudos de um ponto de vista um pouco mais aprofundado. Este grupo começou a trabalhar com bastões, explorando-os especialmente como apoio, aliando à pesquisa técnica. O bastão tem uma energia específica, impõe desenhos no espaço. Era preciso uma escuta no sentido de entender o tempo do objeto, o direcionamento que propunha pelo espaço. E assim seguimos investigando as poéticas do movimento a partir da estrutura desenvolvida na elaboração de partituras corporais. A finalização desta parte da pesquisa se deu na forma de

apresentação do trabalho com base no texto de Klauss Vianna, *O Terceiro Personagem*, segundo Angel Vianna, escrito entre 1967 e 1968. O texto era inédito até então, e compõe o espetáculo apresentado no vídeo: https://vimeo.com/50963608.

O Terceiro Personagem *no Festival Internacional de Londrina – FILO, 2012.*

"Tirem as sapatilhas", dizia Klauss Vianna. Em *O Terceiro Personagem*, texto inédito do coreógrafo falecido em 1992, a indicação é igualmente enfática: "Você está prestes a quebrar o outro salto". A primeira montagem para a dramaturgia de Klauss é londrinense e traz inquietações que perseguiram o coreógrafo durante sua trajetória artística e que embasaram a sua filosofia corporal. "O texto é uma forma de colocar em palavras os questionamentos de Klauss. É uma dramaturgia evocativa, não-linear, trazendo sempre aspectos da consciência do movimento e foi interpretado cenicamente sob a perspectiva da dramaturgia corporal." A montagem foi concebida também a partir de memórias de infância das sete atrizes-bailarinas que compõem o elenco. "O Klauss sempre dizia que não se separa a vida da sala de aula", relembra a diretora. "A vida é a única oportunidade que me foi dada", reflete, no texto, o dramaturgo. A própria diretora trouxe recordações dos tempos – entre 1987 e 1992 – em que trabalhou na companhia de Klauss, de Angel e, especialmente Rainer Vianna, de quem foi assistente. O espetáculo foi desenvolvido dentro do Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna, na Universidade Estadual de Londrina[2].

O texto dramático composto em três atos traz personagens como o homem, a mulher, os familiares, além da terceira personagem, uma espécie de interlocutor, revelando, em muitos momentos, algumas inquietações que acompanham o artista por toda a vida, e no qual o discurso de Vianna se faz claramente presente, já que a dramaturgia traz pontos de relação com o livro *A Dança* e os preceitos investigados pelo bailarino. O texto foi agregado como mais um elemento na composição de uma encenação.

Inicialmente foi difícil reconhecer uma linha dramatúrgica interessante, o texto apresenta falhas, pontos desconexos. Além disso, era extremamente datado, trazendo questionamentos e ideologias da década de 1960, que foram cortados e substituídos por novos questionamentos, mais próximos do grupo e pertinentes aos dias de hoje. O texto foi dividido em três partes em função das fases da vida que são apresentadas nele: infância, adolescência e vida adulta, focando sempre na relação que o indivíduo estabelece consigo, com o outro e com o mundo a seu redor.

Este olhar para as diferentes fases do movimento permitiu associar aspectos da história pessoal à dramaturgia; momentos que pudessem dialogar numa nova narrativa. A esses três

2. Renato Forin Jr, 28.06.2012, em *O corpo em processo – "O Terceiro Personagem" estreia texto inédito de Klauss Vianna no FILO 2012*.

momentos foram associadas as três imagens cinéticas que cada uma das atrizes elaborou para trabalhar cada imagem associada às fases da vida, como seria e se teríamos um movimento ou qualidade que se caracterizasse como infantil, adolescente e qual seria a imagem atual.

Ao falar de Klauss, observa-se que sua técnica de consciência de movimento se propõe a ser utilizada para descobrir uma dança "que já está na pessoa", conforme ele mesmo dizia em sala de aula. Desta forma é que se deu a construção do espetáculo: com a participação de Klauss como mais um integrante do grupo. Em nenhum momento sua presença calou a voz dos participantes. Ao contrário. Suas ideias foram alavanca para os desejos e movimentos do grupo, embasando e incitando questionamentos. Os desdobramentos alcançados são vivos e orgânicos, pois não há como ignorar as emoções e sentimentos da vida na sala de aula.

O texto apresentado contribui para algumas reflexões epistemológicas e metodológicas sobre a Técnica Klauss Vianna. Em seu aspecto epistemológico, identificamos conceitos presentes no processo de construção de uma arquitetura corporal capaz de ser atuante no processo de criação teatral. Com relação ao aspecto metodológico, descrevemos a Técnica Klauss Vianna como um sistema dinâmico de construção corporal, o que foi fundamental para o processo criativo do ator.

Desdobramentos em Artaud

Após a experiência do projeto descrito anteriormente, busquei uma licença para capacitação e relacionei minha experiência nas Artes Cênicas com a obra de Antonin Artaud *Para Acabar de Vez Com o Juízo de Deus*, no processo de doutoramento em Literatura. Na tentativa de alavancar algumas hipóteses que permitissem a discussão, análise e reflexão pretendidas aqui, a pesquisa abordou a obra de Antonin Artaud, mais objetivamente os conceitos de dramaturgia do corpo e de poesia no espaço propostos pelo autor.

De volta ao teatro, iniciei nova jornada em um novo projeto de pesquisa cujo escopo é o estudo da peça radiofônica *Para Acabar de Vez*

Com o Juízo de Deus pelo viés da presentificação conseguida com as ideias de Vianna, a partir de uma via de mão dupla entre a poesia no espaçoe o movimento consciente. A associação entre as considerações de Artaud e Vianna fomenta a ideia de corpo sonoro (ALEIXO, 2002), pela via do estudo das ressonâncias, onde o exercício vocal

com palavras e textos ganha uma dimensão sensível de sonoridades corporais. Em Artaud, encontramos este novo sentido da palavra. Para ele, o teatro é considerado como sinônimo de "poesia em ação". É poesia pelo teatro. Ela é a consagração da revolta. Trata-se de uma forma de expressão espacial, concreta.

Na prática teatral contemporânea, o ator já não significa por simples transposição e imitação. Ele constrói seu significado por meio do seu corpo: de sua história e de suas partes. Em *Para Acabar de Vez Com o Julgamento de Deus,* Artaud apresenta este corpo dizendo que "o homem é doente porque é mal construído" e que dele devemos extrair deus e seus órgãos, desnudando-o. Aí, então, este corpo revelará sua expressão mais verdadeira: "levando-o mais uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia". Só "quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade" (ARTAUD, 1975, p. 55).

Tutuguri *na Mostra de Teatro e Circo da Casa de Cultura UEL 2018 – Divisão de Artes Cênicas Comemoração dos 20 anos do curso de Artes Cênicas da UEL.*

Tutuguri *na Mostra de Teatro e Circo da Casa de Cultura UEL 2018 – Divisão de Artes Cênicas Comemoração dos 20 anos do curso de Artes Cênicas da UEL.*

A expressão vocal do *performer*, portanto, origina-se diretamente da "realidade experimentada". Vários sistemas trabalhando em uníssono, onde o "verbo precedeu o substantivo, o fazer foi experimentado antes da coisa feita" (VIANNA, 1990, p. 91). Vianna desenvolveu justamente uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a propriocepção. Assim, o mapa não é o contorno de um território, mas a presença de sujeitos ativos tanto no interior como no exterior de suas linhas fronteiriças. A demarcação é resultado também da dinâmica entre sujeitos e, portanto, provisório.

Durante o processo com o grupo de pesquisa "Resquícios do Corpo Sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna" foram desenvolvidas atividades práticas, resultando em experimentos cênicos. Através do jogo, das relações que foram se estabelecendo, criamos uma passagem cênica a qual chamamos de *Tutuguri,* devido ao texto "Tutuguri – O Rito do Sol Negro" parte da peça radiofônica *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus*.

Sinopse: O grupo de pesquisa "Resquícios do Corpo Sonoro", contagiado pelos escritos de Antonin Artaud, especialmente o texto "Tutuguri", compartilha nesta demonstração de trabalho a pesquisa teórico/prática que

vem sendo realizada ao longo dos últimos dois anos. O rito realizado pelo grupo tem suas vestimentas inspiradas nos índios Tarahumaras, aqueles com quem Artaud teve contato no México, realizando o culto ao peiote. Nessa travessia vão aqueles que ainda não ganharam totalmente o corpo...

A história contada nessa minha narrativa de mais de trinta anos permite rever o corpo, o movimento e pode proporcionar também a expansão de estudos de ator e da dramaturgia cênica, lançando-os em forma de reflexão para aqueles que buscam um corpo expressivo e ser intérpretes de sua própria história. Os conceitos envolvidos na construção de uma arquitetura corporal atuante no processo de criação teatral alavancam a retomada de novos territórios em um novo e crescente nível em espiral, alcançando os estudos do corpo em *performance* e corroboram a prática diária dos envolvidos, aliando a pesquisa prática à uma reflexão teórica consistente. Assim, o artista é capaz de ampliar sua pesquisa, investigando a fundo suas possiblidades enquanto criador e, ao mesmo tempo, parceiro do outro, estabelecendo fronteiras que se completam e se chocam, estimulando o conflito necessário ao fazer teatral. Neste sentido, a dramaturgia do ator inscreve-se numa teoria da encenação e, de modo mais geral, da recepção teatral e da produção do sentido: o trabalho do ator sobre si mesmo, em particular sobre as suas sensações, só tem sentido na perspectiva do olhar do outro, portanto do espectador que deve ser capaz de ler os indícios fisicamente visíveis assumidos pelo ator. Ampliar as questões para além do nível técnico, sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe perceber e compreender os processos evolutivos da dança de cada um faz com que as oposições necessárias utilizadas para encontrar tensões geradoras de novos elementos cênicos cada vez mais complexos resultem em um estudo cênico também mais orgânico e coerente.

Referências Bibliografias:

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz: Aspectos do Trabalho Vocal do Ator. In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, ano 6, v.6 , n.1, p. 1-7, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro de seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Para Acabar de Vez Com o Juízo de Deus** / O Teatro da Crueldade. Lisboa: & etc, 1975.

BOLLOW, Ludmilla. The Woman With 27 Children. **One Acts and Monologues For Woman by Ludmila Bollow**. New York: Broadway Play Publishing, 1983.

CLARK, Lygia. **Livro-obra** – Nós somos os propositores. 1964. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivodetPT.asp?idarquivo=25>. Acesso em: 22 mar. 2019.

MARINIS, Marco. **Compreender el Teatro**: Lineamientos de una Nueva Teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna** – Estudos Para uma Dramaturgia Corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

TAVARES, Joana. R. S. **Klauss Vianna** – Do Coreógrafo ao Diretor. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Klauss Vianna e a Preparação Corporal do Ator: Um Quiasma Entre a Dança e o Teatro Brasileiros. In: **Revista Ouvirouver**, Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, n.4, p. 13-29, 2008.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco. A. de. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. **O Terceiro Personagem**. Cópia mimeografada, s/d.

VIEIRA, Jorge. A. **Teoria do Conhecimento e Arte** – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência – Uma Visão a Partir da Complexidade. Fortaleza: Expressão, 2006.

O Casulo - BonecObjeto

Segue abaixo a transcrição da fala de Ana Maria Amaral no Café Teatral coordenado pela professora Marcia Azevedo e realizado em 31 de agosto de 2018, que contou com a mediação de Vitor Borysow e a participação de alguns outros integrantes do grupo O CASULO – BonecObjeto.

Ana Maria Amaral é diretora, dramaturga e pesquisadora do Teatro de Formas Animadas, através do qual objetos, máscaras, bonecos e imagens transmitem ideias e emoções. Professora livre-docente de Teatro de Animação da Escola de Comunicações e Artes da USP, orientou diversas pesquisas de pós-graduação relacionadas à área. Na década de 1970, criou o grupo O CASULO – BonecObjeto, que recebeu muitos prêmios com espetáculos como *Dicotomias - Fragmentos Skizofrê* (adulto), *Zé da Vaca* (infanto-juvenil), *Palomares* (adulto) e *Fantoches e Fantolixos* (infantil). Seus livros, *Teatro de Formas Animadas* (EDUSP, 1991), *Teatro de Animação* (Ateliê, 1997) e *O Ator e Seus Duplos* (SENAC, 2002) são referências básicas fundamentais na área. Com mediação de Vitor Borysow, ator que integrou O CASULO por dez anos, Ana Maria comenta sua trajetória e seus pensamentos sobre teatro.

Vitor Borysow – A Ana conta várias histórias para nós. Desculpe, não me apresentei, eu sou o Vitor. Sou do grupo O CASULO – Bonecobjeto. Sou da última geração. O grupo tem mais de trinta anos. Eu, a Maira [Maira Fanton], a Carol [Ana Carolina Ramos] e o Thiago [Thiago Silveira], que são professores do Macunaíma e estão aqui presentes, fizemos parte dessa última geração. Hoje o grupo não atua, mas costumamos nos encontrar para manter nosso laço afetivo. Por isso, hoje é um dia de festa para nós, porque pudemos trazer os bonecos, para emprestar um pouco de vida a eles. São bonecos de vários espetáculos. Podemos então começar como estávamos conversando. Como você foi parar no Teatro de Bonecos? **Ana Maria Amaral** – Assim, eu estava graduando. Quando entrei para a Filosofia, fiquei dois, três anos... como fala? Eu não queria levar a sério. Mas enfim, fiquei na Filosofia, me formei em Biblioteconomia[1] e depois fui trabalhar com a Dona Lenira Fracarolli e acabei dando aula na..., como chama?

1. Ana Maria Amaral se formou em Biblioteconomia. Como gosta de contar, negociou com o pai de que se se formasse, ele lhe ajudaria a morar em Nova Iorque. Na época, ela escrevia poesias e queria participar da cena ***beat***, mas o pai lhe exigiu que tivesse uma profissão (Filosofia não era profissão, na opinião dele). Segundo Ana, Biblioteconomia era a opção mais curta, e, no final, a levou a se envolver com o Teatro de Bonecos nas bibliotecas públicas de São Paulo (Informações de João Paulo Schlittler, filho da diretora).

Borysow – Escola de Ciências Políticas? **Ana Maria** – Não, era aula de teatro. Era na biblioteca. Fizeram várias bibliotecas em São Paulo, e eu tive que cuidar de uma delas. As crianças não sabiam ler ou quem sabia ler lia tudo em uma semana. Então eu comecei a fazer um curso de Brincadeira de Teatro de Bonecos. De repente, eu desviei da minha profissão e comecei a fazer, criar objetos, materiais e coisas para o Teatro de Animação. Foi assim que eu entrei nessa. Eu estava no meu último ano da Faculdade de Filosofia católica [Curso de Filosofia da Faculdade Sedes Sapientiae] e depois do terceiro ano eu acabei optando por fazer só Teatro de Animação. Isso foi lá na Freguesia do Ó, depois eu passei para a biblioteca central e depois viajei, morei fora, morei nos Estados Unidos uns quinze anos. E sou o que sou, quase nada, mas é alguma coisa. *[Risos da plateia.*] **Borysow** – Temos algumas imagens da Ana em *Fantoches e Fantolixos [Foto 1]*. A Ana foi para os Estados Unidos em 1959. A atuação dela aqui foi mais como bibliotecária e com as crianças. Nos Estados Unidos ela teve a oportunidade de vivenciar uma efervescência cultural com vários grupos, como Bread & Puppet em Nova York.

Ana Maria – Eu era apaixonada por eles. Uma vez eu os vi passando na 5ª Avenida. Eu entrei na 5ª Avenida e fui atrás deles a vida inteira. Eles ainda existem.
Borysow – Eles tinham uma atuação muito forte. Principalmente, nesse momento, a questão era a Guerra do Vietnã e aí havia um cortejo silencioso de bonecos, denunciando as atrocidades da guerra. Quem quiser procurar é Bread & Puppet o nome deles.
Ana Maria – Agora eles estão no campo, no nordeste dos Estados Unidos [no Estado de Vermont]. Todo mundo vai para lá para ver o Bread & Puppet. Eu sugiro ir para lá quem puder, principalmente no verão. Quem estiver interessado não é complicado, é só pagar a passagem. [*Risos da plateia.*]
Borysow – E quando você volta para o Brasil?
Ana Maria – Eu volto para o Brasil? Já estou. *[Risos.]* Eu morei uns quinze anos fora.
Borysow – E os *Fantoches e Fantolixos*? Você montou aqui ou lá?
Ana Maria – Eu comecei a fazer o Teatro de Bonecos lá. Agora, como é o nome dela? Esqueci o nome da professora [Lea Wallace]. Foi lá que

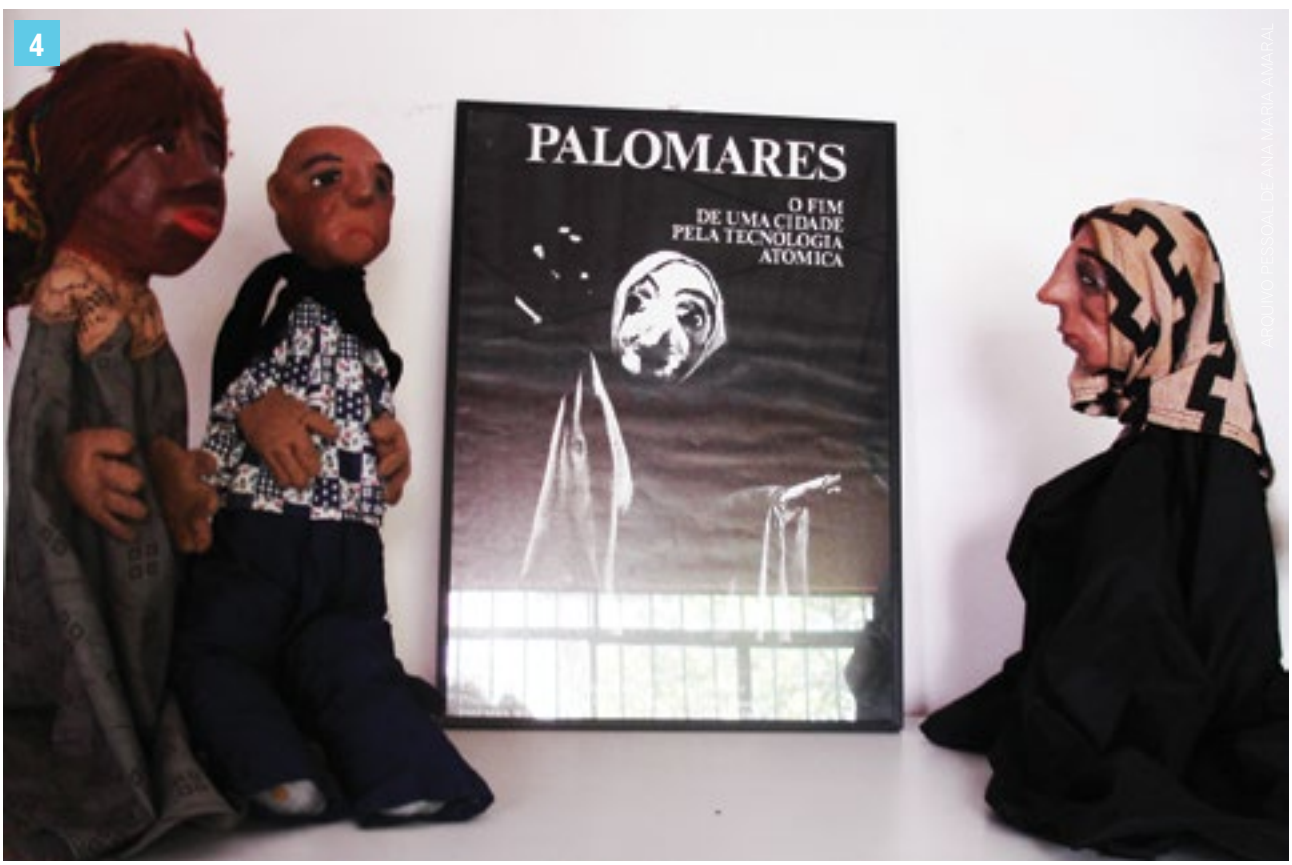
2
ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

3
ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

eu aprendi a modelar e me apaixonar pelo meu trabalho.

[*Vitor Borysow começa a mostrar imagens no telão*.]

Ana Maria – Este daí foi o meu primeiro boneco, o Pierrot *[Foto 2]*. Este aí eu esqueci o nome dele *[Foto 3]*. Ele deve estar me amaldiçoando. Esta é a mulher dele. Eles são do tempo em que eu fazia bonecos para apresentação e trabalhava nisso de criar as personagens. Depois eu com o grupo inventávamos as histórias. *Palomares* foi a partir da realidade que aconteceu em Palomares. Daí eu já comecei a criar minhas personagens.
Borysow – Palomares é uma cidade na Espanha. A Ana ficou tocada por uma notícia que leu no jornal. Houve um vazamento radioativo. Dois aviões da Força Aérea dos Estados Unidos colidiram na costa da Espanha, deixando cair quatro bombas de hidrogênio, o que contaminou essa cidade.
Ana Maria – Eles não podiam nem beber água, nem tomar banho. Foi uma tragédia.
Borysow – Na trajetória da Ana é o primeiro espetáculo que tem esse investimento mais dramatúrgico, uma história a ser contada com personagens.
Ana Maria – Eu tenho até um vídeo, que eu poderia ter trazido, mas foi uma coisa que espontânea, para o povo.
Borysow – *Palomares* é super importante, inclusive para o Teatro de Bonecos no Brasil, porque ele ganhou o prêmio Governador do Estado e prêmio Mambembe [1978]. Era uma peça para adultos.
Ana Maria – Aqui não se fazia nada para adultos.
Borysow – Para adultos com bonecos. *Palomares* ganha os prêmios pela primeira vez como espetáculo de bonecos sem ser na categoria infantil. Para a história do boneco no Brasil é um marco. Em Minas Gerais também o Giramundo está nesse movimento. A Ana não está isolada, é algo que começa a surgir no Brasil com mais força num viés contemporâneo e não tão ligado ao teatro tradicional de bonecos.
Ana Maria – O teatro nunca é tradicional, é o que acontece no momento. Este é espetáculo *Palomares [Foto 4]*. É sobre o que aconteceu na



5

ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

6

ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

8

ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

Espanha: “o fim de uma cidade pela tecnologia atômica”. Caíram bombas lá que destruíram completamente o rio e o mar. Eles viviam da pesca e, de repente, tudo ficou absolutamente poluído. Esta é uma das minhas bonecas preferidas *[Foto 5]*. O casal *[Foto 6]*. O prefeito *[Foto 7]*. O prefeito era um saco. Detestavam o prefeito. Este outro é o Zé da Vaca *[Foto 8]*. Era para representar para crianças. Ele vai até a cidade para ajudar a mãe, e depois aparecem uns bichos.

Borysow – É uma técnica japonesa bem interessante de manipulação, em que o ator fica sentado em um banquinho com rodas, e os pés dele estão presos aos pés dos bonecos. Conforme ele anda no banco com rodas, o boneco também anda.

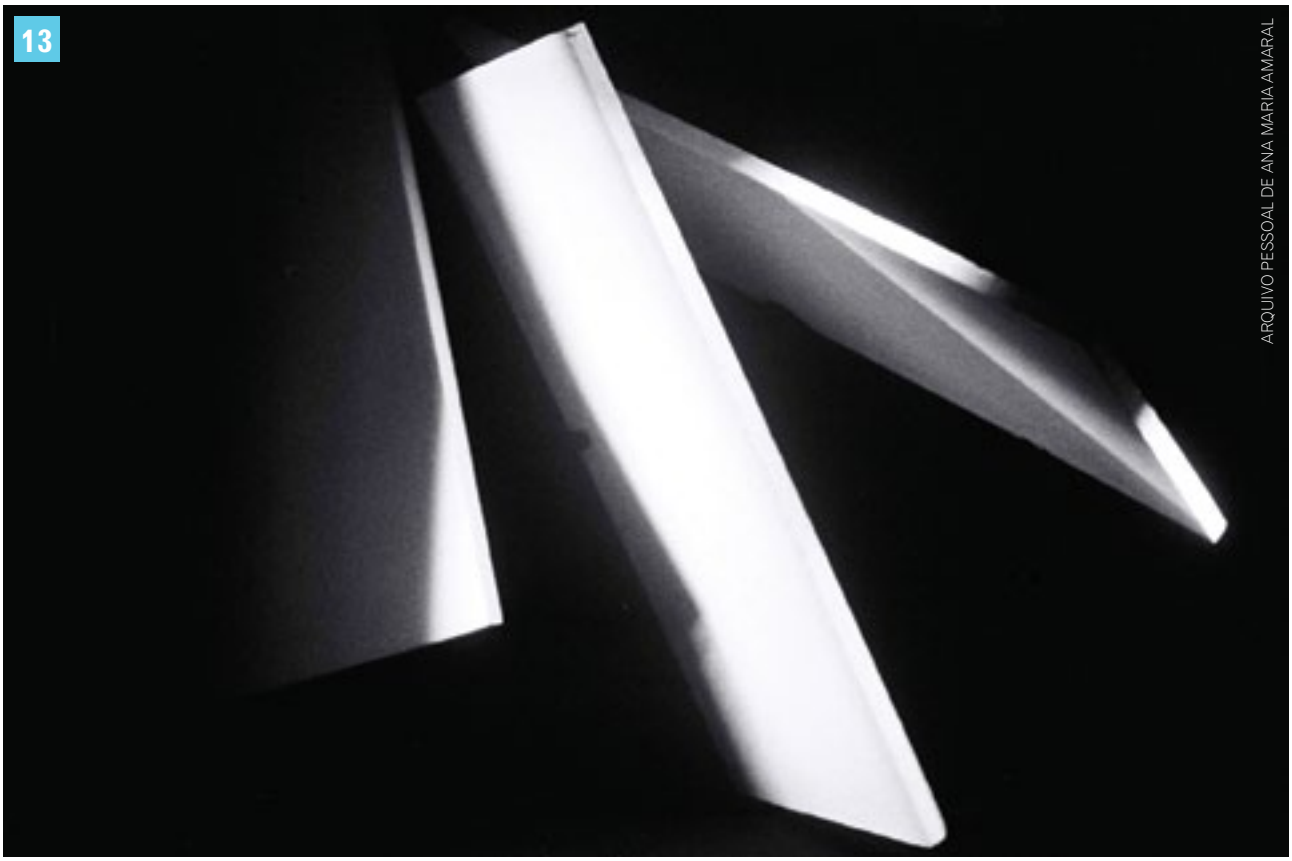
Ana Maria – Esta é uma das personagens que eu mais gostava *[Foto 9]*. Era o Gigante, formado pelo olho, uma mão, um lençol e o pé que está entrando pela esquerda.

Borysow – *A Benfazeja* já é a adaptação de um conto de Guimarães Rosa, que também é um espetáculo adulto *[Foto 10]*.

Ana Maria – Aliás, Guimarães Rosa é ótimo para fazer com bonecos. Se quiserem trabalhar com teatro, façam Teatro de Animação. **Maira Fanton** – *A Benfazeja* é um conto do Guimarães Rosa. A peça é uma adaptação em que a Ana colocou uma estrutura clássica de narração. Ela enxugou um pouco o texto, mas é um conto que tem uma narração, e o narrador está em cena. Tinha algumas personagens do conto também. A própria Benfazeja, o cego Retrupé. **Ana Maria** – É uma história triste, não é? **Maira** – É uma história triste, mas é muito bonita. A obra do Guimarães Rosa tem uma coisa boa de fazer com Teatro de Bonecos. Ela tem muitas imagens sensíveis que construímos no imaginário, e a Ana constrói com estes bonecos. Tem a cena do cachorro que a personagem leva embora. Vai passando. É bem poético. E a forma como estes bonecos fazem essa ação. **Borysow** – O interessante da *Benfazeja* é que havia esses três níveis de encenação. O narrador, que declamava o texto do Guimarães Rosa; os personagens mascarados, que só faziam ações, sem textos, só com gestos; e os bonecos híbridos, em que o ator veste o boneco e manipula a cabeça e um dos braços enquanto declama sua fala. Maira – Eles são duplos. Tem a Benfazeja de máscara, com o trabalho corporal do ator, e a Benfazeja de boneco. Então eles são duplos. **Ana Maria** – Algum de vocês trabalha com bonecos? *[Plateia em silêncio]* Precisa! É parte do teatro. É o teatro. Acho que vocês podem inventar. A cara vocês já sabem como é, é a cara humana. Pode ser também desumana. Pode ser animal. Por que só o ator de carne? A imagem é a imagem. O que é o cinema? Tudo fictício. Então se você faz e constrói a personagem, ela existe, ela é. Façam.

Marcia Azevedo – Ana, uma peça dessas de bonecos tem quanto tempo de duração? **Ana Maria** – Se é infantil não é muito longo. Agora, quando fazíamos de adulto podia passar de uma hora. **Plateia** – Vocês dão oficinas de confecção? **Ana Maria** – Eu tenho o ateliê que está vazio, com os bonecos enterrados no baú, mas às vezes me dá vontade de tirar os

bonecos de lá e colocar na mão de alguém.
Borysow – A Ana já viajou muito pelo Brasil e fora dando oficinas.
Ana Maria – Na verdade, eu comecei nos Estados Unidos. Fui atrás.
Borysow – *A Coisa [Foto11]*. Tem um boneco da *Coisa*, dois ou três. *[Aponta para os bonecos do grupo que foram levados para o bate-papo.]*
Ana Maria – Isso aí é bom, porque não é nada mais do que canudinho. [*Comentários da platéia sobre a proibição de se produzir canudos.]* Olha aí, pode virar gente, tem duas pernas, dois braços e a cabeça. Você pega uns canudinhos e, de repente, é um ser humano.
Borysow – Ana, *A Coisa* foi resultado de oficina também?
Ana Maria – Sempre é resultado de oficina. Ou, se não é oficina, eu nunca estou sozinha.
Borysow – A Ana é professora doutora e livre-docente da Universidade de São Paulo, hoje aposentada.
Ana Maria – Ouviram? *[Risos da plateia]*. Eu nunca levei a sério. *[Ana ri]*.
Borysow – O trabalho dela tem muita importância por ter trazido para a academia a pesquisa de Teatro de Animação no Brasil. Então muitas pessoas, dos professores que estão por aí, foram orientando da Ana. [próxima imagem].
Ana Maria – Olha, este daí é com um bastãozinho *[Foto 12]*. Olha, isto não é nada mais do que tábuas, e atrás está o ator, que nós não vemos, não sei o porquê *[Foto 13]*. É a questão da luz.
Borysow – Este espetáculo era todo baseado no efeito da luz e na movimentação de objetos.
Ana Maria – Não precisa ter ator. O ator é para mover o objeto. O objeto é o ator. Pessoa por pessoa, já vemos todos os dias. Agora, tem uns que se escondem. *[Fala com alguém da plateia.]* Você deu uma risada, eu gostei. Pode sorrir. Então, nada como ter o desumano em ação. Um objeto. Porque a pedra é uma pedra. Vai contracenar com um conjunto de algodão, por exemplo. É interessante. Vamos observar melhor o objeto. Somos todos objetos vivos. Agora, o objeto em si, cria vida, se você lança sua vida nele. É a maneira como você mexe. Faz tempo que eu não faço teatro.


13

ARQUIVO PESSOAL DE ANA MARIA AMARAL

Borysow – Você está em cena agora, Ana. **Ana Maria** – Ah não, estou sendo natural. Ninguém me deu nenhum roteiro. *[Risos da plateia.]* **Plateia** – No que se refere à interpretação, é diferente do teatro convencional? **Ana Maria** – Sim, é diferente porque tudo que você tem em você, você precisa colocar no objeto. Pode ser um objeto humano ou uma pedra contracenando com um algodão, entende? Você sabe que um é forte e o outro é fofo. É diferente, porque você entra totalmente diferente. É uma personagem que não é você. Pense bem, é bom você fazer essa experimentação, porque você entra lá com a sua face, com o seu corpo. Você pega essa almofada aí e logo isso se torna uma personagem. Qualquer objeto tem vida. Ele serve, é um servil, mas tem vida. Quer ver? Dá uma mexida nessa almofada *[A pessoa da plateia mexe a almofada obedecendo aos comandos da Ana.]* Olha, já mudou até a cor. Ele não sabe ficar em pé. Ensine-o a ficar em pé. É a menina, a mocinha. Esse aí quem é? Levante e o mova. Agora faça aparecer o outro. Estão vendo? É fácil. É o que o objeto fala. Um quadrado não vai rolar, mas uma pedra rola. **Plateia** – Ana, eu acho que conseguimos perceber isso quando as crianças estão brincando. Quando elas não têm um brinquedo construído, elas inventam um brinquedo com uma caneta, por exemplo. **Ana Maria** – Elas observam a forma e o movimento das coisas. A coisa é uma coisa. Por exemplo, essa almofada é uma coisa. Só porque ela mexeu, criou uma vida. Um sapato... **Maira** – É interessante o que ela falou. Eu tenho uma filha de cinco anos. Os brinquedos viram outra coisa para ela. Ela nunca brinca daquilo que o brinquedo realmente é. Sempre inventa outras coisas, mas sempre dentro das possibilidades do que aquilo oferece. **Ana Maria** – Quer dizer, a coisa manda nela. **Borysow** – A Ana falava muito para nós, quando manipulávamos objetos, sobre "a almofadice da almofada, a cadeirice da cadeira". Ou seja, o objeto não vai te responder de uma forma que a matéria dele não permita. Isso te faz olhar para o objeto e fazer com que ele expresse aquilo

ele que pode. E o que ele pode é muito já. **Ana Maria** – *[Fala enquanto segura uma garrafa d'água.]* Isto aqui é um objeto, mas ele tem limites. Ele pode fazer alguma coisa. [Agita a garrafa.] Ele está nervoso: "Cala a boca, fica quieto." *[Deita a garrafa.]* Morreu. *[Risos da plateia.]* É o movimento que dá a vida. Se não tem movimento, acabou. Alguém aqui pode ficar sem movimento? Quando muito, vira o olho. *[Mexe a garrafa novamente.]* Este aqui está nervoso, estão falando dele, ninguém quer bebê-lo. A vida é uma ilusão. **Plateia** – E quando o objeto não tem características humanas? **Ana Maria** – Ele tem sim características humanas. Este aqui está nervoso. *[Mexe a garrafa novamente.]* **Plateia** – E quem utiliza o objeto, mas não o humaniza? **Ana Maria** – Depende do movimento que você dá, porque se ele está alegre, se ele está nervoso, ele pode andar ou pode cair. **Maira** – Ela perguntou se existe como fazer um teatro de animação de objetos sem humanizar os objetos? *A Coisa* foi isso, não é? **Ana Maria** – A forma manda, porque o que nós olhamos já está transmitindo alguma coisa. **Plateia** – Se você não quiser dar a anima para o objeto? **Ana Maria** – Então tudo bem, ele é estático. Ele já tem uma função. **Ana Carolina Ramos** – Ele pode estar nervoso, como ela falou, porque ninguém o bebeu. Ainda é um conflito da garrafa, não é humano. Ana Maria – É o movimento que expressa, porque se ele é estático, ele não está realmente estático. *[Aponta para a garrafa.]* Dá para ver que alguma coisa está vibrando aqui? Dá para ver? A luz bate aqui, olha. Até coisas que não têm vida, podem ter vida. **Maira** – É diferente uma coisa psicológica, ter uma história humana, do que você animar, movimentar o objeto. Então, no trabalho da Ana, vai ter peças em que ela irá contar uma história, mas tem momentos em que não há uma psicologia de personagens, uma psicologia humana. É mais o movimento. Animar o objeto é dar o movimento a ele. Então você vai brincar com pausa, com ritmo, com toda a dramaturgia da cena. **Ana Maria** – *[Mostra a garrafa.]* Olha este aqui. Tem a luz que bate e já parece que tem alguma vida nele, quer dizer, uma vida vinda da luz. *[Aperta a garrafa.]* Aqui já é outra cosia. Isso é que é o Teatro de Animação. É você ter o objeto, poder pegar um sapato e uma almofada e fazer virar personagem. Experimentem. Ainda mais quem trabalha com crianças. As crianças nos ensinam a inventar. É só copiar as crianças, que elas sabem mais que nós até certa idade. Quando viram adultos, já não sabem mais nada. **Marcia** – Quando falaram da *Coisa*, tinha psicologia ou era só forma e movimento? **Borysow** – As cenas eram basicamente assim centralizadas em uma mesa sobre o palco *[Aponta para a imagem – Foto 11.]* E aí acontecia a ação. **Ana Maria** – Tem o movimento, mas depois vem a expressão. No exemplo dos canudinhos, eles passam a ter expressão conforme o movimento que nós colocamos neles. Ele pode murchar e morrer. Ele pode virar uma bola. **Ana Carolina** – Tem os conflitos deles, acontece a ação e a reação. **Ana Maria** – Nós temos que respeitar a coisa, o objeto. Não é só o humano que manda aqui. A matéria, nós dependemos dela. **Ana Carolina** – Será que é legal falar dos quatro elementos do Teatro de Animação? No Teatro de Animação, nós falamos de bonecos, que podem representar alguma coisa humana ou não, máscaras, sombras e objetos. **Borysow** – Nós não trouxemos nenhuma silhueta aqui, mas vamos ver na apresentação.

Ana Carolina – Com essas quatro categorias, os objetos acabam sendo bem menos humanos, porque nós tentamos ver o que eles têm por eles mesmos. Os bonecos não, os bonecos podem representar mais situações humanas. **Ana Maria** – Humanóides. **Ana Carolina** – Sombras e máscaras também. Tudo para o que nós damos anima. **Ana Maria** – Não é fascinante pensar que as coisas têm força? Não é só porque a almofada virou almofada e nós sentamos nela ou qualquer coisa assim, ou o fogão é um fogão. Às vezes é a forma que manda. A vida é legal, não é?

Transcrição de Roberta Tubandt Ribeiro. Edição de Vitor Borysow.

Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade: Um olhar a partir do jongo e da peça *Vozes em Estado de Sítio*

POR FELISBERTO SABINO DA COSTA[1]

De um lugar de onde se ver

Esta é uma tentativa de acercar-se do que é nominado teatro (ou teatralidade) musical no Brasil, a partir da confluência de tradição e contemporaneidade; interior e capital. Lastreado numa acepção plural, recorro ao jongo de Guaratinguetá, uma cidade localizada no interior paulista, e à peça *Vozes em estado de sítio*, do grupo Ausgang Teatro, sediado na capital, para engendrar um diálogo em que a negritude é o disparador, capturando paisagens dramatúrgicas presentificadas por suas tessituras musicais.

Nas geografias das Artes Cênicas, a música vem compondo arquiteturas dramatúrgicas no fluxo histórico do tempo. Destarte, falar em (teatro) musical abre um leque de possibilidades quanto às operações que a música tece nessa(s) dramaturgia(s). A presente escrita não busca definições ou formatações possíveis de composições dramatúrgicas, de artefatos textuais que possam ser enquadrados no (ou num) "gênero musical". Ao (a)bordar a peça sinfônica, tal como pensada pela Ausgang, não pretendo trazer mais um estilo para ampliar esse território. Minha opção se dá deliberadamente pelo transbordamento, por atuar numa perspectiva fora do quadro e buscar a música e, também, a dança, como matérias que inventam um teatro, alimento que faz brotar uma obra que se alia à vastidão dramatúrgica dos musicais brasileiros. Num tempo em que a questão de gênero vem sendo posta em jogo como ação normativa no campo sociocultural, falar em "gênero musical", no campo artístico, como arcabouço circunscrito por determinados iguais ou lugar configurado por determinadas leis hegemônicas, soa um despropósito. Ante essa perspectiva, gênero não se traduz como imposição normativa, mas como o olhar que se lança sobre a realidade, uma escolha individual que se traz ao mundo, algo que jorra a partir do sujeito. Tampouco me interessa falar de teatro apenas como teatro, tão somente como o lugar de onde se vê e, aqui, o jongo diz "presente!", ao invocar o jogo e a teatralidade. Nesse toque, este artigo investe numa espécie de "escrevinhação", em anotações realizadas nas margens de um livro ou um texto da história já (contada) registrada.

Do lugar de onde se vê

Como bem lembrava o dramaturgo Chico de Assis, durante os encontros do Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), nos 1980 e 1990, a peça trágica grega trazia um símbolo aposto no canto da tessitura, indicando as passagens musicais. Nesse sentido, a tragédia seria uma peça musical, que foi perdendo essa face característica ao longo do tempo, concentrando-se prioritariamente na fala/palavra. Recorrendo ainda às preleções do citado dramaturgo, outro

1. Tem especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e Teatro de Animação. É coordenador de O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

aspecto significativo diz respeito à contaminação da música na dramaturgia, nomeadamente, à "musicalização da estrutura", conceito que não implica tender a composição do texto dramatúrgico a um musical, com a inserção de músicas ou outros procedimentos rítmico-melódicos, mas trabalhar elementos fundantes de uma estrutura, tendo na música o seu esteio. Musicalizar a estrutura é contaminar-se pelo espírito da música, dotá-la de um ritmo singular, constituir um arranjo dramatúrgico que toca todos os sentidos, tanto dos artistas quanto dos espectadores.

Podemos observar que, no processo criativo do dramaturgo João das Neves, o contato com a música irriga a sua produção, seja pela "musicalização da estrutura", como acontece em *O último carro* (1976)[2], seja na presença propriamente dita da música, o que acontece em *O leiteiro e a menina noite*. Como "homem de teatro, mas homem muito ligado à música popular brasileira" (NEVES, 2019b), o teatro do dramaturgo plasma a matéria-música em modos distintos. Na citada *O último carro*, a partitura textual é composta por cenas simultâneas, em que cada qual se alça ao primeiro plano num determinado momento do espetáculo. Sustentada pela musicalização da estrutura, de forma bastante acurada, na sucessão das cenas, no entretecer dos diálogos e das situações, o arranjo possibilita ao criador das sonoridades do espetáculo explorar recursos extremamente férteis, um feito que resulta numa dramaturgia sonora. O texto conjuga ritmos que se desdobram em dois espaços: uma estação, que nos remete a um "não lugar" (AUGÉ, 1994), e o interior de um trem desgovernado, igualmente outro "não lugar". Em ambos, compõem-se paisagens temporariamente habitadas por moradores da periferia carioca, em seus deslocamentos cotidianos. A perspectiva de um protagonismo coletivo, evidenciada pela ausência de um herói solista, perpassa uma parcela significativa da obra de João das Neves, estendendo-se ao longo de sua produção, conforme podemos constatar em *As polacas – Flores do lodo*, uma de suas últimas orquestrações textuais. O arranjo das situações e das personagens promove ainda uma espécie de coralidade que permeia a dramaturgia:

> Raramente eu tenho uma personagem principal, a minha peça é sempre uma peça da coletividade. A única exceção, talvez, é uma peça que eu chamo de *Café da Manhã*, que eu denomino de soneto pequeno burguês. Ela tem uma estrutura que se baseia nas personagens. Minhas peças são de personagens que passam rapidamente e elas vivem da coletividade, as personagens existem numa cena, e depois entram numa voragem coletiva em que elas somem, desaparecem ou aparecem esporadicamente. Você não as distingue, você só distingue a coletividade (NEVES, 2019a).

2.A peça foi escrita dez anos antes e foi vencedora de um concurso de dramaturgia no Rio de Janeiro, porém só pôde ser encenada em 1976.

Em sintonia com Chico de Assis, que também possuía pendores musicais e realizava mergulhos na música popular brasileira, as composições dramatúrgicas de João das Neves respiram música em múltiplos sentidos, e um deles toca a pele negra. Ao mirarmos esse universo-música, a presença incontornável da negritude se revela, enviando-nos aos trânsitos afrodiaspóricos da população escrava, os quais são propulsores de uma dramaturgia do real tecida pelo nomadismo, pelos tumbeiros[3] em suas travessias atlânticas e pelos atirados ao mar. Diálogos exercidos pelos escambos, amores, jogos de corpos e pela alternância entre banzo[4] e alegria, ações povoadas por negros e negras que se traduziam como "peças", e buscavam a humanidade pelo *intermezzo* coletivo. Podemos pensar em multidão como um coletivo composto de corpos singulares. Uma vez em outro território, a América, os deslocamentos dessa multidão não cessavam, criando rotas de fuga, candongas[5], paragens breves para um descanso ou cura, como na estação da peça de Neves. Sob essa perspectiva, podemos ler a busca de Chico de Assis, que intentava uma dramaturgia nômade no estudo das estruturas brasileiras, em que as artimanhas de um Pedro Malazartes em suas ações costuradas epicamente se convertiam numa espécie de matriz, a qual era tributária dos deslocamentos afro-ameríndios. De modo similar, em João das Neves, no trânsito das personagens, na coralidade com a qual ele delineia situações das personagens ou na peça infantil citada, em que a menina noite deveria ser representada por uma atriz negra, na sua vivência com as populações ameríndias no Acre, percebemos estratégias dessas vidas em trânsito como elementos de composição da sua dramaturgia. Peças elaboradas como compassos que entoam rastros das memórias.

O que se tece no samba, no maxixe, no coco, no jongo e em tantos outros ritmos é observável nas estruturas e nas imagens de peças dramatúrgicas invocando a música brasileira, chamando a negritude que nela subjaz ou se explicita. Ao mirarmos as paisagens dos teatros musicais brasileiros, nossos olhos recebem dramaturgias que trazem em si, se não inteiramente, uma significativa presença da negritude, dramaturgias (músicas) de variadas origens: burleta, opereta, revista, chanchadas da Atlântida, peças do Teatro Experimental do Negro, Opinião, Arena e experiências contemporâneas, tais como *Elza*, de Vinicius Calderoni, ou *Gota d'Água (Preta)*, releitura de Jé de Oliveira[6] da peça homônima de 1975, de autoria de Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes. Se, nesta última, a dramaturgia mira a tensão envolvendo a luta de classe e etnia, na anterior foi "fundamental fugir do caráter episódico e estritamente realista e focar na dimensão mítica da existência de Elza" (CALDERONI apud BRASIL, 2019). O nome "preta" em *Gota d'Água* não diz respeito apenas à existência de um elenco negro, mas também à voz do dramaturgo; não uma voz que apenas conta, mas que conta através da própria pele, do próprio corpo, do vivido. A partir dos procedimentos dos

3. Como se chamava o navio que realizava as viagens entre a África e o Brasil transportando os escravos.

4. Como se chamava o sentimento de melancolia em relação à terra de origem

5. Lugar em que os escravos se refugiavam para descansar ou curar as feridas dos trabalhos nas fazendas. O termo significa também intriga, mexerico, afago, mimo. A Prefeitura do Rio de Janeiro homenageou Candonga, apelido de José Geraldo de Jesus (1920-1971), conferindo o nome de Espaço Candonga ao segundo recuo da bateria do sambódromo. Candonga, durante cinquenta anos, foi o responsável pela organização das escolas de samba durante o recuo, portando sempre uma toalha em punho.

6. Jé de Oliveira pode ser incluído na vertente de autores que veem na música uma fonte profícua de criações dramatúrgicas. João das Neves realizou uma releitura de ***Zumbi***, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, morou cerca de oito anos no Acre, manteve um intenso contato com povos indígenas e travou amizade com Chico Mendes.

dois últimos dramaturgos mencionados, busquei, neste tópico, realizar um exercício "poético", uma dramaturgia não tanto acadêmica, em cujo estranhamento se possa (re)pensar a história.

Implicações dramatúrgicas nas tessituras do corpo

Ao conjugar tradição e contemporaneidade, teço aproximações e distâncias entre territórios, mais especificamente, aqueles da dramaturgia num campo expandido, no qual a teatralidade não se circunscreve às Artes Cênicas, estendendo-se ao espaço sociocultural. Na atualidade, a expansão da dramaturgia compõe olhares que envolvem aspectos diversos, notadamente, a teatralidade, a performatividade e a *performance*. O fenômeno dramaturgia engendra um mundo em constante movimento, no qual a teatralidade tende a enfatizar a "representação" e a arte da *performance*, a "presentação". Já a performatividade pode implicar uma e outra, como também escapar da apreensão (e da opressão) de mundos (ou realidades) simulados, ao valer-se do dinamismo da ação do (e no) corpo para acessar o real. Assim como a música, a performatividade possibilita tocar o corpo sem um intermediário. Tais observações são recorrentes e podem ser encontradas em reflexões de pesquisadores e artistas, na academia e fora dela, parecendo ser adequadas para adentrarmos os modos de operações dramatúrgicas do nosso tempo. Nessa trilha, a tríade que configura uma dramaturgia, na acepção de Sanchez (2011, p. 19), opera com os seguintes elementos:

> Ao falar de dramaturgia, e não de texto, podemos pensar num espaço intermédio entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama. O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação é o lugar dos atores (espaço expressivo ou de dinamização); o drama é o lugar da ação codificável ou não num texto (espaço formal ou de construção).

Ainda seguindo esse caminho, Sanchez nos diz que, em cada época, em diferentes contextos, cada um desses espaços mencionados sofreu transformações; portanto, poderíamos "entender também que a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou então nenhum lugar. É um espaço de mediação" (SANCHEZ, 2011, p. 19). Se o cerne da dramaturgia é o movimento (ação), então a dramaturgia é um corpo-mutante. Desse modo, não opera como uma única veste que se ajusta a qualquer corpo, antes é uma tessitura-corpo que se refaz pela relação com o momento (tempo). O operador dramatúrgico contemplado neste trabalho ancora-se na ação que constrói um discurso estético, quer na cena quer no âmbito social. Nessa operação está em jogo o aspecto sensível, a voz que endereça um convite ao outro, um dizer tecido conjuntamente, enfim, um discurso poético composto por um dispositivo artístico em que ética e estética são elementos fundantes. O jongo e as *Vozes em estado de sítio* filiam-se a essa perspectiva, bem como o processo delineado por João das Neves: dramaturgias que operam no coletivo, uma espécie de coralidade que se configura no trânsito entre personagens, personas cênicas, pessoas ou figuras. Esse dizer/escrever se dá num espaço tensionado, o que implica um outro grau do corpo em ação-discurso. Da mesma forma que a cena exige um outro grau do corpo, além ou aquém do cotidiano, o corpo-presença, numa manifestação sóciopolítica ou numa festa pública como o jongo, também o exige. O dançarino não atua numa ambiência cotidiana, embora essa seja uma camada do jogo. Os vetores de força que movem um ou outro jeito de corpo podem ser distintos, porém em ambos se verifica o tensionamento, uma disposição requerida pela ação discursiva. O tensionamento

social e cênico compõe um intricado que, às vezes, torna-se nebulosa a tentativa de separá-los, embora se reconheça que são lugares distintos. Como observa Sanchez (2001, p. 21), a busca da rua como um espaço de atuação dos artistas "coincidiu com o descobrimento de sociólogos e antropólogos dos espaços sociais como teatros". Há um diálogo entre as artes da cena e os campos social e cultural que se retroalimenta, nas proposições de Erwin Goffmann (1956) e Victor Turner (1982), e também há outro quando o artista cênico abraça os referidos campos, invocando uma "dramaturgização" da rua pelo viés político (às vezes, também partidário) para por em cheque determinada realidade.

Retornando à tradição e contemporaneidade, sinalizo que elas não são pensadas como polos opostos, mas campos que possibilitam friccionar o olhar frente a determinado acontecimento. Partilhando uma passagem de Nicolas Bourriaud (2009, p. 19), acredito ser necessário "aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica". Tal fala está inserida no contexto da criação artística na contemporaneidade como pós-produção, mas serve ao processo desta investigação dramatúrgica, pois é possível por em jogo o jongo e o grupo Ausgang Teatro; o interior e a capital; a tradição e o contemporâneo. Por tradição, referencio-me na noção empregada por Lacan (1998), em seus estudos sobre linguagem, nos quais a tradição seria aquilo que está antes que alguém chegue ao mundo (nasça) e que fica depois que esse alguém parte (morre). Tradição seria o entre-lugar que se preserva e, ao mesmo tempo, é movente, lugar de acolhimento de mundos, de criação, reelaboração e partilha. É nesse viés que se insere a dramaturgia do corpo articulada pelo jongo. Por outro lado, embora quisesse distanciar-me do conceito de contemporaneidade proposto por Agamben (2009), pela excessiva recorrência de citações na academia, ele se apresenta o mais adequado para o olhar lançado neste trabalho: o contemporâneo enquanto interpelação do escuro do nosso tempo, que reverbera na dramaturgia de *Vozes em estado de sítio*. Essas operações se tornam mais complexas ao nos atentarmos que a tradição do jongo sofre lacunas e está prenhe de contemporaneidade e aquela de *Vozes em estado de sítio* alimenta-se da tradição, interconectando passado, presente e futuro. Ao elaborar o roteiro do filme *Nossa música* (2014), Jean-Luc Godard criou um diálogo entre uma jovem judia francesa de origem russa e um homem habitante de Sarajevo, que está envolvido na reconstrução de uma ponte destruída pela guerra. Na organização das ruínas, o homem enumerou as peças da construção, numa espécie de "orquestração dramatúrgica". Em dado momento do diálogo, ele observa que os povos sumérios, antes da escrita, para falar do passado, utilizavam a palavra "depois" e, para o futuro, "antes". Sob essa perspectiva, a ponte liga duas margens –"o depois" e o "antes" – imagem que nos auxilia a compreender, de algum modo, a complexidade engendrada na tradição e na contemporaneidade envolvendo os tempos – depois/agora/antes – operados no jongo e na peça do coletivo Ausgang.

O corpo dramatúrgico do jongo

O termo corpo, enquanto dramaturgia, pode ser lido na perspectiva proposta por Deleuze e Guattari para um corpo sem órgãos. Deve-se fabricar um corpo-dramaturgia, "para depois fazer aí circular algo" (DELEUZE, 1996, p. 12). Assim, é sempre recomendável pensar em "uma" dramaturgia, pois "o artigo indefinido é o condutor do desejo" (DELEUZE, 1996, p. 28), ele não se encerra cristalizando algo, e advém como corpo-singular que não se replica. A dramaturgia, artefato-intensidade, rompe as comportas da moldura e se espraia trafegando em diversos solos, orquestrando coisas que configura um corpo, abocanhando matéria de outros corpos:

> Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser um espírito ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade (DELEUZE, 2012, p. 132).

O corpo-jongo se constitui por vozes de tempos e espaços. É importante observar que, no período escravagista brasileiro, ausência (invisibilidade) e presença foram componentes de articulação dessa dramaturgia; o não dito, não somente numa acepção figurada, mas numa existência real, o interdito. Na condição de escravo, um sujeito destituído de corpo, negros e negras entabulavam negociações com o patrão para a realização do jo(n)go. As camadas de sentidos sobrepostas à dança (às vozes) estavam impregnadas pela realidade. Sob essa perspectiva, jongo é política do corpo, arquitetura da resistência e do brinquedo (no sentido de atuação).

No jongo do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá (SP), bem como de outras localidades, a tradição, na atualidade, não se restringe apenas à comunidade. O coletivo de Tamandaré tanto é ação num terreiro, tal como acontece, por exemplo, durante as celebrações de Santo Antônio, São João e São Pedro, como é um evento que se desloca para outros espaços públicos e privados das cidades: teatros, festas ou instituições empresariais[7].

Da mesma forma como acontece no Bumba Meu Boi do Maranhão, ao lado da devoção a santos e entidades, envolvendo o sagrado e a ligação com a religiosidade, aspectos também encontrados no território em que o jongo está instalado, há uma dimensão ampliada dessa manifestação, que, embora não se aparte desse universo, abre-se para o mundo e acolhe outros povos e modos de sobrevivência. Essa abertura se defronta com a consumação voraz que caracteriza o capital contemporâneo, com a perspectiva exótica imputada por determinados setores nas metrópoles. Porém, o jongo não é um reduto ingênuo, haja vista a longa história de estratégias do corpo que jongueiros antepassados ("Canário zumba" na linguagem do Tamandaré) empreenderam para enfrentar a submissão. Estratégias (ou dramaturgias do real) essas que se transformaram em narrativas tecidas por gerações, oriundas, principalmente, dos reinos do Congo e Ndongo, territórios *bantu*, em que as "pessoas" escravizadas falavam línguas provenientes de uma matriz comum e, em São Paulo, foram levadas para fazendas, povoados e cidades que beiravam o rio Paraíba do Sul. Nessa geografia circundante, instaura-se uma rede jongueira que partilha semelhanças e singularidades nos corpos.

Pensar o movimento como um discurso do corpo, mais que representar algo, invoca o corpo em situação. No jongo, não se representa, ele instaura o corpo em sensações, sentimentos, memórias, estados e intensidades que constituem ação. Distinto do Bumba Meu Boi, em que a teatralidade do auto (ou da comédia) pode requerer o observador – às vezes, os brincantes atuam para eles mesmos – no jongo, a ação se dá pelos enfrentamentos (de corpos) dançantes numa roda. O interior do círculo se converte no espaço da dança, que está igualmente presente na participação do público que instaura a roda.

De modo similar, *Vozes em estado de sítio*, do grupo Ausgang Teatro, configura uma

7. As ações realizadas pelos movimentos negros, a atuação de governos de esquerda (como foram as políticas esboçadas pelo Partido dos Trabalhadores, em diversas esferas), os trabalhos de grupos de pesquisa sobre cultura popular brasileira (como a ONG Cachuera!) e a inserção da comunidade universitária, como, por exemplo, a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Faculdade Zumbi dos Palmares (Unipalmares), veem fortalecendo as culturas tradicionais vinculadas às questões das populações negras, mesmo que ainda sofram alguns retrocessos em determinados momentos. O território jongueiro é atravessado por essas linhas de força, na elaboração de sua existência. Tanto o Jongo de Piquete (SP) quanto o Dito Ribeiro, de Campinas, buscaram, pela costura do fio da memória, cerzir-se num coletivo, ao fazer vibrar a história adormecida ou interrompida.

dramaturgia cujo princípio é a roda. Há uma série de elementos da cultura negra na constituição desse olhar, que tece relação com a capoeira, o jongo, o samba de roda, entre outros. A matriz africana dessas manifestações citadas ressalta a horizontalidade dos participantes, a presença conjunta que se instala pelos olhares mútuos, na qual não há primeiro e nem último. Essa matriz nos endereça à filosofia *ubuntu*, em que todos os indivíduos devem se tornar sujeitos pela participação no coletivo, é-se porque os outros são. Dramaturgicamente, a relação com a roda envolve espaço e tempo. Ao passo que o círculo nos conduz a uma figura plana, o solo onde se dança, a roda ganha corpo naquele dos envolvidos, interagindo em espiral. Nela, há presença e presente e, ao girar para um lado e para o outro, embaralha passado e futuro. O tempo imerge no universo da duração. No jongo do Tamandaré, o ritmo da roda é constituído pela jinga dos corpos, num acompanhamento por meio de palmas com quatro tempos seguidos. Na roda, cada qual, exerce o seu "jeito de corpo".

A roda traz o chamamento, a memória, as narrativas que giram e a reiteração de procedimentos que retornam em diferença. No jongo, não há um sentar-se em roda por parte daqueles que observam o casal de dançarinos evoluindo no centro, podemos dizer que se tratam de moveres de quem dança-observa e de quem observa-dança. Já na roda-espetáculo da Ausgang, o movimento do observador-participante se dá de outra maneira, é mais interno, instaura uma atenção do olhar que reverbera o corpo[8]. O centro da roda, no jongo de Tamandaré, é ocupado por uma dupla, ainda hoje prevalece a figura de um casal (homem-mulher). O motor da dramaturgia se produz na atenção entre o(a) que entra e o(a) que sai da roda. Deve-se atentar para o tempo justo, o que nem sempre acontece. Já no aquecimento do coletivo Ausgang, que implica a roda, o centro é o lugar do fogo (sagrado).

A música (o ritmo) é fundamental na orquestração da dramaturgia jongueira. O ponto, uma forma poético-musical plasmada em visaria, demanda e louvação, constitui uma "espécie de crônica social cantada" (DIAS, 2012, p. 95). As categorias elencadas envolvem comentários sobre os acontecimentos da comunidade, o desafio entre dois participantes (*goromenda*) e a celebração de entidades espirituais, de santos e dos antepassados. A roda instaura o espaço-tempo e (a)presenta aqueles que já morreram por intermédio do canto, e a memória se presentifica pela fala cantada. Como se sabe, a palavra, na África, é dotada de força vital, pronunciá-la é fazer acontecer, instaurar realidades e criar mundos.

A curva dramatúrgica desenvolvida na dança refaz-se a todo instante pela intervenção dos jongueiros. Os cortes são enunciados com o grito de "Cachuera!" (em cidades paulistas como Guaratinguetá) e de "Machado!" (no Rio de Janeiro). A dramaturgia se organiza na díade movimento e breque, este demarca intervalos na trajetória dos acontecimentos cantados-dançados. No corte, interrompe-se a progressão do jongo, evidenciando o estar-ali das pessoas, o presente para além da dança, uma paragem em que as pessoas "retomam" o corpo cotidiano, entrando no registro da conversa, da voz festiva.

Algo vai acontecer, algo já acontece

A corporação de *Vozes em estado de sítio* pode ser pensada como uma peça sinfônica. Ao buscar acercar-se dessa ideia, necessário se faz não pensá-la com amarras rígidas. Peça sinfônica pode ser abordada como um campo tensionado de onde brotam configurações (vozes) múltiplas. Tal como o jongo, formado por pessoas de idiomas distintos, que partilham uma fonte comum: o

8. Durante o aquecimento, a roda aproxima-se da ideia discutida no jongo. Os atores permanecem em pé, corpos-dançantes, distanciando desse outro aspecto da roda, no qual os espectadores, sentados, circundam o acontecimento.

bantu, a roda *Vozes em estado de sítio* resulta numa carpintaria formada por pessoas com experiências distintas que partilham um universo comum: o teatro-música e a pesquisa artística.

No jongo, os tambores são fundantes, mas cada *tambu* detém um corpo próprio. No Tamandaré, os três tambores são nomeados como: "Minha mãe só" *(tambu* grande), "Caboclo grande" (*tambu*) e "Criança" (candongueiro), o batismo revela a estreita relação entre os tambores e a dança, "os *tambus* só podem ser tocados no jongo, e não em outros batuques ou no samba" (COSTA; OLIVEIRA, 2012, p. 100). Conforme o lugar, a dança é realizada em dupla no centro da roda, com um solo em frente aos tambores ou em conjunto. Descrever os elementos que compõem o jongo é necessário, mas não suficiente, há que se perceber que jongo é também uma forma de sensibilidade, um corpo estético elaborado como divertimento-resistência, corpo-arquivo que desata memórias nele inscritas. Partícipe da pletora de manifestações tachadas de "diversões desonestas" (DIAS, 2012, p. 112), no século XIX, o jongo foi desonesto, não no sentido moral, mas desonesto por não vislumbrar um modo cerrado, ele foi afeito à mistura.

Como peça sinfônica, *Vozes em estado de sítio* é híbrida, e sua mistura resvala em camadas, e se compõe com uma sensibilidade-música que busca tocar o espectador. Partilha um diálogo com a universidade e se insere no ideário do grupo de pesquisa. Essa dramaturgia de vozes opera em colaboração, mas não como processo colaborativo, trata-se de um corpo que não toma as suas partes constitutivas como órgãos que se encerram, antes busca irradiar forças em todo o tecido textual.

Creio que uma das funções do *tambu* no jongo é tocar a alma, e talvez por isso ele seja (con) sagrado. No jongo Dito Ribeiro, em Campinas (SP), os tambores são conhecidos como Trovão (o maior); Candongueiro (o menor), que, colocado no meio dos outros dois, serve para as alterações de intensidade, produz atmosfera e clima; e o Viajante (destinado ao toque especial de cada tocador). Partilhando esse caminho, a dramaturgia aqui enfocada se traduz como compor ritmos, em que cada corpo detém um ritmo particular que o engendra. Mesmo que seja fabular, não interessa tanto a história, mas o ritmo que a dramaturgia produz nos corpos. Na peça da Ausgang, o ritmo perpassa todo o intricado das situações, e as falas formam um corpo que se adere e simultaneamente transpassa o corpo atoral, num fluxo constante. Remontando à dramaturgia de João das Neves, as personagens transitam pela estrutura, perfazendo um agenciamento pela coralidade.

Geralmente, uma sinfonia compõe-se de quatro movimentos. No período clássico, estruturava-se da mesma maneira que a sonata; um primeiro movimento, rápido, com exposição, desenvolvimento e recapitulação dos temas principais segue um percurso que nos remete a Aristóteles. Ao segundo movimento, lento ou moderado, seguia-se o terceiro, mais rápido que o primeiro. No Romantismo, a sinfonia passa a adotar uma estrutura mais flexível, algumas vezes em mais de quatro movimentos, outras, em um ou dois. A sinfonia vocal é o conjunto de vozes, de instrumentos ou ambos que soam adequadamente e ao mesmo tempo. A dramaturgia de *Vozes em estado de sítio*, vista como peça sinfônica, apresenta procedimentos que dialogam com a estrutura da sinfonia. Composta em quatro movimentos, ou seja, quatro blocos dramatúrgicos, a peça traz cinco pequenos textos que funcionam como introito de cada bloco, espécies de atravessamentos que enfocam a guerra diária não apenas enquanto artefato bélico, mas também as guerras no cotidiano de um país esfacelado, de memórias em ruínas, motivos que friccionam a costura de cada bloco.

Como observado, a peça é híbrida e mescla culturas; porém, destaco as vozes da negritude

que a atravessa, imersas ou emersas no samba. A sinfonia, escritura musical de origem europeia, ganha outro corpo, assume a brasilidade, dado que é aqui (nesse país e nesse lugar onde está sendo apresentada) que ela habita e se contamina. Brasilidade que se distancia do ufanismo de determinados sambas exaltação, propagando o país como um cadinho harmonioso de ingredientes, não percebendo nessa tessitura o interdito, o apartado, aquilo que resta (ou não passa) numa peneira configurada com uma determinada abertura, que é a norma. Trilhando outra bossa, a peça joga com o contracanto para evidenciar um canto discursivo da palavra oficial. Na demanda jongueira, os pontos são cantados como enigmas (metáforas), configurados como jogo de "amarração" (proposição do enigma) e "desate" (decifração). A peça *Vozes em estado de sítio* opera com o desate das estratégias (im)postas pelo poder que perpassa o tecido sociopolítico e traz, em seu canto, compositores negros descortinando a luz que vela. Diria ser uma espécie de samba da vela, que é puro ardor enquanto se consome.

A estrutura-cabaré, evocada pela peça, serve às diversas situações na qual a negritude é protagonista e também se dilui no coro. Na produção desse espaço dramatúrgico, o ideário brechtiano participa na roda, que dialoga também com o samba e jongo por intermédio do breque e da parada (Cachuera/Machado). A interrupção no fluxo do acontecimento conecta o espectador. A parada no jongo, o breque no samba ou o estranhamento como preconizava Brecht, produzem, cada um à sua maneira, um movimento que implica simultaneamente o acontecimento e o espectador. Deslocando-se para o fluxo do corpo-cidade, poderíamos dizer tratar-se de *sit-in*, em que manifestantes se sentam nas artérias da urbe, obstaculizando o fluxo do capital.

Em *Vozes em estado de sítio* operam-se trânsitos que vão do aedo ao rapsodo, do ator à personagem, do dizer ao cantar, do silêncio ao ruído. Ao habitar uma zona entre representação e presentação, o atuante transita entre um corpo-performativo, um corpo-dramático e um corpo-épico e, tal como já dissera João das Neves quanto à sua dramaturgia, o protagonismo não é individual, mas coletivo. Há ainda um traço lírico, uma voz performativa que não configura personagem. *Vozes em estado de sítio* se constitui como corpo linguístico, que "não tem a ver com o orgânico, não tem a ver com o físico, mas tem a ver com a incorporação da linguagem que é por definição coletiva e conectiva" (SANCHEZ, 2011, p. 30).

Numa peça sinfônica, tudo é música, o que não é o mesmo que um musical, ou é pautada pela melodia. Ela é também ruído, dissonância de todo matiz. Nela, a palavra é música e fala, as passagens desdobram-se como movimentos, o ator canta-a-fala e fala-o-canto, advindo um processo corpóreo-vocal que reverbera no espectador. O canto responsorial, tão característico da cultura africana, presente no jongo, é aqui invocado, num outro registro, não apenas na música. A peça recolhe do rapsodo a apetência pela oralidade, e como observa Sanchez (2011, p. 31) ao analisar a dramaturgia no campo expandido, "o retorno da oralidade não é tão importante pelo descobrimento do orgânico, mas pela recuperação de uma fluidez que (redefinindo o termo de [Victor] Turner), poderíamos considerar também liminar". Quanto ao jongo, poderíamos ainda pensar em oralitura, tal como observa Leda Martins (MARTINS, 2001, p. 84):

> O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua *performance* indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade.

O jongo e as *Vozes em estado de sítio* demonstram, em suas operações dramatúrgicas, que é necessário destruir a peneira e deixar que tudo nos atravesse: o fio da negritude que perpassa as criações dramatúrgicas, o corpo em música advindo dessas criações, das costuras de diversos modos, perfazendo bordados, entranhados de corpos musicais feitos tessituras, invocando, no sentido mesmo de dar voz às memórias do vivido. Composições insurgentes que resistem em se fixar numa determinada normatividade quer social quer estética.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó (SC): Argos, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas (SP): Papirus, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Ubiratâ. Sem esconder problemas da cantora, musical *Elza* traz retrato da dor e da redenção. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,70002547491>. Acesso em: 13 mar. 2019.

COSTA, Idalina das Graças; OLIVEIRA, André Luiz. Os tambores no jongo. In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O jongo do Tamandaré**: Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012, p. 100-101.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza**: Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 09-29.

DIAS, Paulo. O jongo de Tamandaré. In: KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O jongo do Tamandaré**: Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.p. 89-98.

GODARD, Jean-Luc. **Nossa música**. França-Suíça: Avventura Films et alli, 2004. DVD. 80 min.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NEVES, João das. **O coletivo é o protagonista**. Ocupação João das Neves. Itaú Cultural. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nUBa-5SA_g>. Acesso em: 05 jan. 2019.

_____. **Estudantes da ECI/UFMG conversam com dramaturgo João das Neves sobre arquivos pessoais. 2018**. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjv_E0ESO5A>. Acesso em: 05 jan. 2019b.

SANCHEZ, José António. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel. CIFUENTES, Maria José (ed.). **Repensar la dramaturgia** – Rethinking Dramaturgy. Murcia (España), Centro de documentación y estudios avanzados de arte – CENDEAC, 2011.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**: The human seriousness of play. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

entrevista

Ser pedagoga em diálogo com a tradição russa

Entrevista com Nair D´Agostini

POR PACO ABREU

A entrevista a seguir foi realizada pelo mestre e professor do Teatro Escola Macunaíma Paco Abreu para sua pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação de ECA/USP, que tem como tema Ser Pedagogo – Reflexões Provocadas em Diálogo com a Escola Russa de Pedagogia Teatral e é orientada pela professora doutora Maria Thaís Lima Santos. Nair D´Agostini, estudiosa das teorias e práticas stanislavskianas, é atriz, diretora e professora de teatro, pós-graduada pelo Instituto Estatal de Teatro Música e Cinema de Leningrado (LGTMIK) e autora de Stanislávski e o Método de Análise Ativa: A Criação do Diretor e do Ator (Perspectiva/CLAPS, 2018). Nesta edição do Caderno de Registro Macu, *as respostas, enviadas por escrito por Nair D´Agostini, revelam sua profunda disponibilidade em transmitir o que aprendeu com seus mestres-professores e alunos, aqui no Brasil e na então União Soviética.*

Os mestres de sua formação

Na minha formação acadêmica pela Universidade Federal Rio Grande do Sul – UFRGS – (1974 – 1978) como atriz, diretora e professora de teatro, destaco a professora e reconhecida diretora teatral Maria Elena Lopes. Como professora de Expressão Corporal, ela me conduziu às descobertas mais sutis da percepção, à revelação e ao prazer do conhecimento de possuir um corpo-mente potencialmente criador. As aulas, além da sensibilização e da aquisição de determinada técnica, sempre levavam para um processo criativo improvisacional, no qual era necessário que estivessem intrinsecamente envolvidas a concentração, a imaginação, a relação e a capacidade de jogo. Eu a considero uma mestra na condução do jogo de improvisação, da livre criação e da composição cênica. Como minha professora de atuação trabalhando em Acontecimentos de material dramatúrgico e literário, destaco *A Moratória*, *Senhora na Boca do Lixo*, de Jorge de Andrade, *O Continente*, de Erico Verissimo, e *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. O processo de criação sempre teve caráter laboratorial de formação, conjugando treino corporal e exercícios que envolviam competências técnicas e criativas em que o jogo predominava. A criação de personagens era amplamente investigada sob diferentes aspectos – existencial, histórico, social, humano e estético. Como aluna, nesse período da graduação, apesar de não ter consciência dos princípios que regiam a criação como um todo, fui levada por uma mão mágica que conduzia e organizava o que inconscientemente produzia em cena.

Com Maria Helena, diretora, também tive o privilégio de acompanhar, como observadora, os processos das montagens *Reis Vagabundos* e *O Império da Cobiça*, espetáculos esses em que a sua dramaturgia foi criada via improvisação a partir de uma ideia da direção. Na montagem *Crônica da Cidade Pequena* (1984-85), inspirada no texto *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel Garcia Marques, em que participei do processo criativo como atriz, a criação cênica e a dramaturgia também foram criadas via improvisação. A ação e a palavra surgiam do ator por meio da improvisação guiada pela diretora. A condução das situações e personagens sempre estava estreitamente ligada à natureza humana e com questões sociais. A investigação das personagens era conduzida de tal forma que o ator vivia em constante estado de improvisação, sendo que elas transcendiam a cena, isto é, tinham uma continuidade fora de cena, na vida, no cotidiano do ator.

Todos os mestres da tradição do teatro russo foram incorporados nas diretrizes da formação do artista; considerava-se que os procedimentos podem diferir, mas os fins se coadunam.

Maria Helena tem suas referências no balé clássico e na dança moderna. No teatro, considera Eugênio Kusnet uma das principais personalidades artístico-pedagógicas que a influenciaram, participando de cursos extensivos com o conhecido mestre e diretor stanislaviskiano. A Escola de Lecoq é outra fonte potente de sua formação pedagógica e artística, que lhe deu suporte e a encaminhou para dar continuidade à experimentação teatral que já vinha perseguindo. Também tem no teatro No e Kabuki[1] referenciais técnicos e estéticos. O teatro antropológico de Eugenio Barba foi outra fonte em que Maria Helena mergulhou em seus princípios pedagógicos e artísticos.

1. Estilos do teatro japonês: o No combina canto, pantomima, música e poesia e é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês, enquanto o Kabuki é o mais popular teatro tradicional japonês e seu efeito visual causa grande impacto.

Em minha formação no "sistema" de Stanislávski no LGITMIK (Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema denominado N.K.Tcherkássov, de Leningrado, URSS, 1978-1981), hoje Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo (SPAGATI), havia uma série de cursos de teatro com diferentes mestres e especificidades que recebiam o nome de seu mestre principal, que era responsável pela turma desde seu ingresso até a conclusão do curso. As especificidades dos cursos: Cursos de Maestria do Ator Dramático (dois cursos), Maestria do Ator de Musical e Comédia, Maestria do Ator de Música Popular, Maestria do Ator de Pantomima, Maestria do Ator de Teatro de Bonecos. Os Cursos de Direção também obedeciam a essas especificidades. Havia dois Cursos de Direção Dramática, o de Sulimov e o de Tovstonógov. As outras disciplinas tinham professores comuns a todos os cursos. A escola tinha como princípio orientador pedagógico de formação profissional o "sistema" de Stanislávski. Todos os mestres da tradição do teatro russo foram incorporados nas diretrizes da formação do artista; considerava-se que os procedimentos podem diferir, mas os fins se coadunam.

Considero dois grandes mestres de cujas aulas tive o privilégio de participar como pós-graduada (aspirante) pelo período de três anos e meio, de meados de 1978 até o final de 1981. Esses mestres foram de Maestria do Ator e Direção Teatral. Assisti a aulas de ambos os cursos, além de participar de aulas de Movimento Cênico, Esgrima, Biomecânica, Palavra Cênica, Dança e Rítmica com outros mestres.

O trabalho de Maestria do Ator de Katsman

Na especificidade de Maestria do Ator Dramático (comumente chamada por nós de Atuação Cênica), fui direcionada para o curso de Arkadi Iossifovitch Katsman (1921-1989), considerado excelência na pedagogia do ator. Pode-se afirmar que essa foi uma das melhores escolas de atores da URSS, sem sombra de dúvida, graças à alta qualidade no domínio do sistema de seu corpo docente, sobretudo de seu pedagogo principal. Katsman era o pedagogo principal, espécie de guia do curso que levava o seu nome, pois ele era o responsável pela orientação e formação artística, profissional e ética do coletivo escolhido pelo período de quatro anos. Também faziam parte do corpo docente, na especificidade da atuação, outros professores, dentre os quais, destaco Lev Abramocitch Dodin, reconhecido internacionalmente como diretor do atual Teatro Europa, com sede em San Petersburgo.

No coletivo de 22 alunos que ingressaram no curso em 1975, acompanhei a etapa de 1978/79, na qual assisti ao processo de formação e montagem dos espetáculos de conclusão de curso: *Amores Infrutíferos*, de Shakespeare, e *Irmãos e Irmãs* (*Bratia i Siostri*), romance de Fiodor Abramov. A adaptação do romance para a cena foi realizada pelo método de criação de *études* de Acontecimentos da obra. A utilização da improvisação na criação dos espetáculos, nessa etapa do curso, já é de pleno domínio dos atores, pois a criação de *études*, desde os primeiros passos, é o método aplicado para a criação. As montagens eram dirigidas pelo principal pedagogo – Katsman – e seus assistentes; esse era o procedimento curricular adotado como parte do programa de formação do curso. Nessa fase da formação, além de os alunos/atores trabalharem sobre seus papéis, aprofundarem seus estudos sobre a personagem e investigarem a ação por meio de *études*, também continuavam o trabalho sobre si mesmos, sobre os elementos do "sistema", como também no aperfeiçoamento técnico artístico: Movimento Cênico, Plasticidade do Movimento, Palavra Cênica, Rítmica etc. O princípio do *trabalho do ator sobre si mesmo*, o qual contempla a totalidade do ator, ou seja, o físico, o emocional, o mental, o ético e o moral, deve estar presente em toda a formação e continuar por toda a vida profissional do artista.

Em meados de 1979, com a formatura do coletivo de 1975, ingressa nova turma de atores no curso de Katsman, por um período de quatro anos letivos. Passo a acompanhar o processo de formação desde o início desses ingressados até o final de 1981. Nesse período inicial, pude acompanhar o desenvolvimento da metodologia de ensino no "sistema" de Stanislávski. Os estudantes – 11 mulheres e 11 homens – constituem um grupo desde o início com uma concepção organizativa de coletivo, no sentido forte que essa palavra possui, ou seja, regida por princípios disciplinares, éticos, morais e artísticos. A grade curricular do curso, além da especificidade da formação do ator, tem complementaridade na Dança, Estilos, Movimento Cênico, Esgrima, Palavra Cênica, Acrobacia e Biomecânica, contemplando também o amplo conhecimento de Teatro, Arte, Literatura, Dramaturgia, Filosofia etc. Todo o arsenal de conhecimento técnico, artístico e teórico adquirido no curso está a serviço da formação do futuro profissional de teatro, ou seja, do sujeito ator. Na especificidade Maestria do Ator, era onde o estudante/ator deveria enfrentar os grandes desafios para poder continuar fazendo parte do coletivo em que ingressou.

Os desafios, no que tange à especificidade artística, estavam, sobretudo, na capacidade de estar envolvido e absorvido totalmente no processo de formação que tem o "sistema" como base. Este se fundamenta nos elementos que são leis da criação da natureza orgânica. A aquisição e domínio dessas leis ocorrem mediante exercícios sistemáticos que envolvem a atenção, a percepção, a imaginação, a fantasia, a verdade, a relação, a adaptação, o tempo-ritmo, a ingenuidade, a espontaneidade, a capacidade de jogo, o humor etc. Esse é um trabalho sistemático que demanda umas horas de treino diário, além da criação de *études*; esse trabalho do ator sobre si busca a criação de uma segunda natureza no ator e deve prolongar-se pela vida toda do artista. A criação de *études* integra todos os elementos pela ação psicofísica. Os *études* são microcriações que estão presentes em todo o processo de educação e formação do ator e do diretor. O *étude*, além de investigar a ação, expressa o conteúdo, o tema, e desvela o caráter da personagem e a relação com o *partner*. O conteúdo fica claro por meio da ação do ator e de seu comportamento em cena.

No primeiro semestre do curso, a matéria geradora dessas criações era a própria experiência do aluno/ator, suas memórias poéticas, percepções e observações. O estudante devia criar "microespetáculos" solos por intermédio de ações físicas com objetos imaginários, sem o uso da palavra. Nessa criação, é obrigatório o tema, pois ele é carregado pela história a ser desenvolvida por um processo psicofísico dentro de determinadas circunstâncias que geram o conflito. O conteúdo fica claro por meio da ação do ator e seu comportamento em cena. A sua composição deve possuir cinco momentos, que são o inicial, o fundamental, o central, o final e o principal. Esses momentos são gerados por novas circunstâncias que aparecem no desenvolvimento do processo de vivência, em que obrigatoriamente o ator vive esse processo composto por sinais, revelações, reconhecimentos e mudanças. A exigência inicial dessa capacidade de criar *études* com material próprio determina, em certa medida, além da qualidade da individualidade artística de cada um, o seu poder de imaginação, composição, jogo, relação com o objeto ou *partner*, verdade, concentração, adaptação, organicidade, percepção, tempo-ritmo. Os elementos que compõem a estrutura dos *études* são os mesmos exigidos em qualquer microcriação, independentemente do material textual, pois neles estão os fundamentos do Acontecimento, o pequeno círculo que compõe o Método de Análise Ativa.

Em termos gerais, era essa a exigência do primeiro período de formação na especificidade Maestria do Ator. Na sequência do ano letivo (de fevereiro a julho), havia o aprofundamento

A criação de études integra todos os elementos pela ação psicofísica. Os études são microcriações que estão presentes em todo o processo de educação e formação do ator e do diretor. O étude, além de investigar a ação, expressa o conteúdo, o tema, e desvela o caráter da personagem e a relação com o partner.

nos exercícios sobre treino dos elementos e a necessidade de criar diariamente exercícios criativos (*zachins*) que envolviam todo o coletivo e eram apresentados no início de cada aula com o principal mestre, os assistentes, os aspirantes e os convidados. Essas criações coletivas já eram obrigatórias desde o início do curso e "ilustravam" o processo de formação em geral, o seu conteúdo, material passível de ser transformado artisticamente.

Os estudantes/atores também tinham como tarefa apresentar crônicas sobre determinado assunto do cotidiano que lhes havia chamado a atenção. Essas crônicas eram avaliadas pela *performance* como eram apresentadas, pelo humor e composição, além de pelo seu conteúdo. Era uma atividade obrigatória individual que obedecia ao escalonamento do coletivo, guiado por um líder. Havia também a obrigatoriedade de uma composição plástica, tipo instalação, que envolvia uma criação individual e era avaliada pelo mestre no início da aula.

A criação de *études*, nessa etapa, tinha como material textual a literatura soviética, por ser a referência mais próxima da realidade do aluno/ator, que tinha plena liberdade de escolha dentro desse espectro da literatura. Ele devia escolher fragmentos de romances, contos ou novelas que priorizassem a relação conflitiva entre duas ou três personagens e criar Acontecimentos cênicos com todos os elementos estruturais e processos vivenciais já descritos acima na criação solo. O ator deveria colocar-se nas Circunstâncias Propostas da obra e agir em nome próprio, ou seja, passar pelo processo psicofísico de luta para alcançar determinado objetivo. É importante esclarecer que todas as criações eram apresentadas à equipe de pedagogos, aspirantes e convidados para serem avaliadas artisticamente. Depois de os trabalhos terem sido analisados e aprovados em sua potencialidade artística, os estudantes/atores deviam trabalhar as insuficiências apontadas e continuar aperfeiçoando as criações para serem apresentadas no fim de cada semestre para avaliação final. Essa apresentação final, da qual todo o corpo docente participava, exigia muitas horas de trabalho por parte dos estudantes e dos professores de Maestria do Ator para o aperfeiçoamento dos *études*.

No segundo ano (1980), a formação segue aprofundando o *trabalho do ator sobre si mesmo* e no domínio dos elementos, como também inicia uma pesquisa sobre os animais, com obrigatoriedade de criação de *études*, dando ênfase ao processo de vivência, de relação e, sobretudo, de caracterização, ou seja, de encarnação. Nessa etapa, primeiro semestre, a criação de *études*, que tem como base a literatura russa, deve contemplar a síntese de determinado tema escolhido dentro da obra, envolvendo duas ou três personagens e podendo ser concretizada por meio de alguns Acontecimentos. A relação, a lógica e a coerência da ação são os elementos em destaque priorizados nesse momento no processo de aquisição da psicotécnica. Na sequência do ano, além de dar continuidade à aquisição de técnicas e aperfeiçoamento artístico por meio das minicriações com material da literatura universal, também foi criado um espetáculo chamado de *variété*, que consistia de números circenses, os quais exigiam habilidades específicas e individualidade artística. No ano de

1981, os alunos/atores priorizando a palavra, num espetáculo/recital, trabalharam a obra em verso de Alexandre Puschkin, *Eugene Onegin*. Ainda nesse ano, iniciou-se o trabalho de investigação e a criação de *Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, espetáculo de conclusão de curso.

O coletivo, nas férias de verão, deveria participar de trabalhos em *kolkhoznyi* (sistema de produção coletiva do campo), pesquisas de campo que faziam parte do processo do trabalho sobre si mesmo, em que deveriam transformar as tarefas cotidianas com a terra e atividades do campo em pequenas criações, oriundas dessas atividades, das observações e percepções. Essas criações podiam envolver todo o coletivo, como também números individuais, em duplas ou com mais atores. Podiam ser canções, crônicas, *études* etc. Todas as criações deviam receber um tratamento cênico, ou seja, passar por uma linguagem artística, teatral. Era dada ênfase ao domínio da ação física com objetos imaginários dessa experiência com atividades de campo, a relação com os *kolkhozianos* e com a natureza. Esses trabalhos coletivos tinham também a tarefa de fortalecer o coletivo em seus aspectos disciplinar, ético e estético, servindo como caminho de formação do futuro ator, de sua visão de mundo e de seu desenvolvimento moral, ético e estético.

Esse foi, em síntese, o trabalho de Maestria do Ator que tive oportunidade de acompanhar sob a liderança do pedagogo Katsman e seus assistentes. O que falar do método de ensino desse grande pedagogo? Tinha um temperamento bastante apaixonado e, por vezes, explosivo; muito exigente, zelava por uma ética impecável do coletivo. Exigia do grupo disciplina e cumprimento de todas as tarefas. Primava obsessivamente por uma ação autêntica, orgânica e com qualidade técnico-artística. Conhecia profundamente o "sistema" e procurava incansavelmente que os alunos/atores o assimilassem corretamente, respeitando cada um em sua individualidade artística, pois o seu desvelamento é um dos pilares da formação do ator. Katsman, além da capacidade de guia, tinha uma profunda generosidade e amor pelos seus alunos, conduzindo-os como filhos no caminho difícil da arte da atuação.

Cito o testemunho de Serguei Bekhterev, que foi aluno do curso de Katsman (formado em 1979), hoje ator reconhecido da Cia. Teatro Europa, sob direção de Lev Dodin. Ele diz de Katsman: "pedagogo por natureza, ser humano que nasceu para ser pedagogo. Como pessoas que nascem para ser alguém (compositor, artista, etc.), assim essa pessoa nasceu para educar atores".

A Escola de Direção de Tovstonógov

O curso de Tovstonógov constituiu uma verdadeira Escola de Direção, nos diz Kama Ginkas, seu aluno, hoje famoso diretor em Moscou: "Tovstonógov, sem dúvida, constitui todo um sistema teatral. E seu teatro, e seus alunos – determinam um sistema teatral, que se distingue de outros [...]. Mas nós, seus alunos, e eu, em particular, esse sentimento, impressão, está em nós, no nosso sangue. Sua Escola, a qual me deu o meu esqueleto, nele mantém-se minha própria 'carne", posso ter meu próprio rosto, mas o esqueleto é dele". Confessa ter sido atraído por outros sistemas e diretores teatrais, nacionais e internacionais, para conhecer mais a fundo suas pedagogias e procedimentos metodológicos e artísticos para poder ser outro, independente, sem as marcas de Tovstonógov, mas com a maturidade compreendeu e confessa: "Agora eu sei que minha genética, meu esqueleto e o sangue que está em mim são de Tovstonógov." E continua dizendo que o mestre não podia ser comparado a ninguém, ele "era como um Deus, era suficiente ele dizer uma palavra e decidia o destino da pessoa. Ele entendia isso. Usou seu poder somente quando achou necessário". "Pessoa mais teatral que ele eu em minha vida não encontrei. Toda a sua natureza foi de um homem de teatro..." "Foi um ser humano ímpar, não há outro igual."

Georgii Tovstonógov foi o principal diretor do Bolshoi Teatro Dramático M. Gorki de Leningrado, e hoje o teatro tem seu nome. Sua atividade como diretor e como pedagogo não pode ser vista como excludente, mas como complementar; poderíamos dizer que uma era a extensão da outra. Acompanhei como estagiária nesse teatro, sob direção de Tovstonógov, duas montagens: *Lobos e Ovelhas*, de A.N. Ostróvski, e *Tragédia Otimista*, de V.Vichinevski. Assisti a todo o processo de criação, até a estreia. Quando Tovstonógov chegava no espaço do teatro onde eram realizados os ensaios, todo o elenco já estava silencioso e em prontidão para o trabalho, demonstrando um grande respeito. A entrega dos atores em suas mãos mágicas era absoluta. Falava pouco, só o necessário, mas sabia acolher o ator amavelmente com muito tato, sem ferir egos, guiando-o e indicando para o caminho que juntos deveriam chegar. Porém, quem demonstrasse indiferença no trabalho, sem entusiasmo e paixão pela personagem e não se envolvendo na criação, pagava um alto preço, pois era privado dos grandes papéis, independentemente de seu talento. Tovstonógov tinha uma capacidade incrível de conduzir o ator pelo trilho da ação verdadeira, de encontrar soluções inusitadas e expressivas. Além de ser um grande intelectual, possuía uma vasta cultura, uma sensibilidade estética e um humor incomum. Era um artista de primeira grandeza, com uma imensa liberdade interior diante da instituição do sistema estatal, o que caracteriza a liberdade dos gênios. Foi um dos maiores diretores e reformadores do teatro contemporâneo.

A seleção para o curso de Direção Dramática de Tovstonógov a que assisti era muito rigorosa. Ingressavam no máximo vinte estudantes de cinco em cinco anos, sem a exigência de o número de homens ser igual ao número de mulheres, aliás, na turma de 1978, só havia três mulheres – uma russa, uma búlgara e uma iraquiana. O mestre principal, responsável pelo curso, era Tovstonógov, mas contava com Arkadi Katsman como primeiro assistente, que, como foi dito acima, tinha um profundo conhecimento da arte do ator e de seus processos; ambos se complementavam como pedagogos e constituíam uma unidade. Outros professores que também trabalhavam no curso de Maestria do Ator de Katsman eram assistentes de Tovstonógov, como Dodin, entre outros.

O cerne dos estudos de Stanislávski está no desenvolvimento de si mesmo e na força da individualidade artística. O sustentáculo que constitui o ensino e a metodologia é o Método de Análise Ativa do material textual (criação de études, memórias, observações, literatura, dramaturgia) e do papel, juntamente com a forma de existência do ator na cena.

Na Escola de Direção de Tovstonógov, o processo de ensino artístico é altamente artesanal na aquisição de habilidades profissionais, técnicas psicofísicas, que não são contraditórias, mas fundamentadas em um todo único com orientação artística que visa ao desenvolvimento pessoal do diretor, com preparação para a autonomia em sua atividade artística e educação cultural geral. A base do programa da Escola é o "sistema" de Stanislávski, pois ele é o fundamento de qualquer criação cênica orgânica e fundamentado na natureza humana. Seus elementos são leis orgânicas da vida da natureza do comportamento do ser humano. O processo de estudos é concebido de tal forma que a teoria deve ser testada na prática diariamente, no espaço cênico, para que a metodologia fique gravada não

só na mente, mas no corpo e na sensação física do estudante. O cerne dos estudos de Stanislávski está no desenvolvimento de si mesmo e na força da individualidade artística. O sustentáculo que constitui o ensino e a metodologia é o Método de Análise Ativa do material textual (criação de *études*, memórias, observações, literatura, dramaturgia) e do papel, juntamente com a forma de existência do ator na cena. O curso tem início com a compreensão dos fundamentos da profissão, a gramática da profissão e as suas leis éticas. Estas devem tornar-se parte dos sentimentos da natureza orgânica do artista.

O que distingue cada professor – de teatro ou não – é, sobretudo, a intensidade de sua personalidade, de sua atitude diante da vida e do outro, de sua convicção na possibilidade de transformação e aperfeiçoamento humano, de seu amor e crença naquilo que faz.

No primeiro ano, o programa de ensino dá ênfase ao *trabalho do ator sobre si mesmo*, ao domínio prático dos elementos da técnica psicofísica do ator e aos fundamentos teóricos e práticos da maestria do ator. O diretor tem que passar pelos processos de aprendizagem em si mesmo, como ator, para compreender a natureza do trabalho com o ator, pois deve conseguir revelar o autor em primeiro lugar por meio do ator. Os estudos começam com exercícios envolvendo os elementos do "sistema" e a criação de *études* solos tendo, como material textual, experiências e habilidades do aluno em que a imaginação tem papel preponderante no processo de criação mediante ações físicas com objetos imaginários. A estrutura da criação e o processo de atuação devem obedecer aos momentos que compõem o Acontecimento cênico, ou seja, momento inicial, fundamental, central, final e principal. Há muitos exercícios semelhantes aos exigidos para o ator, mencionados no curso de Arkadi Katsman, no que tange ao condicionamento e domínio dos elementos e ao *trabalho do ator sobre si mesmo*. Na especificidade da direção, é proposta a utilização de novas formas de treino para o diretor por meio de *zatchiny*, exercícios e minicriações, envolvendo parte do coletivo em que se desenvolve espetacularmente o pensamento do diretor. No decorrer do processo cotidiano de treinamento prático, o estudante/diretor deve exercitar o cerne do material textual e o seu caráter cênico, como também a compreensão dos fundamentos da palavra e sua inter-relação com a ação. Essas criações, com base em diferentes materiais, como poesia e contos, visam ao desenvolvimento do pensamento do diretor, de sua capacidade de percepção visual, da plasticidade da composição e da espetacularidade. Também nesse primeiro ano de aprendizagem, o estudante/diretor já opera com a Linha Transversal de Ação do artista e do papel e com o Superobjetivo do diretor e do papel. As inquietações e indagações suscitadas no estudante sobre sua arte devem ser buscadas e respondidas, sobretudo, em suas experiências pessoais e no processo psicofísico do treino diário, além das conversas com os mestres.

No segundo ano de formação do curso, o programa está focado no domínio, por parte do estudante/diretor, do Método de Análise Ativa do texto e do papel, sendo que esse constitui o ápice dos ensinamentos de Stanislávski sobre direção teatral. Esse Método é o principal sustentáculo profissional da Escola de Tovstonógov, o qual abarca todo o "sistema", as leis da psicotécnica do ator. O conteúdo teórico era desenvolvido por meio de aulas expositivas, tipo palestras, em que o Método era desvelado em seus principais elementos, sendo estes sempre exemplificados concretamente a partir de obras conhecidas. Quem assumia essa tarefa era o pedagogo

principal, Tovstonógov, sempre acompanhado de Katsman.

Os temas das palestras nessa etapa dos estudos foram: estudo solitário do diretor sobre material textual pelo Método de Análise Ativa, exploração do material pela mente; parâmetros do Método e suas inter-relações com o "sistema"; o Método de Ações Físicas como instrumento do Método de Análise Ativa, "exploração do material pelo corpo"; a ação física como parte do triunvirato no processo de ação, ou seja, pensamento, palavra e ação física; *mise-en-scène* e composição – a linguagem do diretor; Método de Análise Ativa – método de análise e síntese.

Nesse processo prático de análise da obra, o estudante/diretor devia escolher a peça e analisá-la. Essa análise tinha que ser apresentada e passar por um profundo questionamento pelos pedagogos e colegas, em que os conceitos da metodologia aplicada, a Análise Ativa, eram afirmados concretamente em cada exposição apresentada. A permanência do estudante no curso dependia em grande parte do domínio do Método, do acerto e do nível de profundidade da análise apresentada e de sua capacidade de compreensão e arguição sobre a análise realizada. A concretização cênica de Acontecimentos da obra, ou seja, a prática no espaço cênico, sempre caminhava paralelamente ao trabalho com a análise pela mente; a condução do ator no processo da ação orgânica, lógica e coerente, a resolução cênica, a composição e a plasticidade da cena eram exigências do domínio profissional do diretor.

Também nesse segundo ano, o estudante/diretor devia trabalhar sobre exercícios chamados de *zatchins* sobre a base de poesias, músicas, crônicas, pintura e material dramatúrgico. Nesses exercícios, devia explorar as leis da espetacularidade, da *mise-en-scène*, da plasticidade e da atmosfera da criação. Os estudantes/diretores deviam atuar nas criações dos colegas diretores.

No terceiro ano, o programa alarga a aplicação do Método de Análise Ativa e do Método de Ações Físicas, ou seja, desenvolve-os, focando-os no problema cênico do gênero e na encenação de prosa. A teoria desenvolve-se sobre os seguintes aspectos: o gênero como busca unitária da natureza dos sentimentos e a capacidade do ator de existir organicamente no espetáculo; problemas da *encarnação* ou metamorfose do ator; entendimento dos conceitos de caráter e características; meios expressivos do espetáculo e atmosfera cênica.

Segundo Tovstonógov, toda obra reflete a vida de uma forma ou de outra, sendo que o gênero é o modo como a obra é refletida, dependendo do ponto de vista do qual o autor olha a realidade refletida pela imagem artística. Para ele, o que faz uma obra diferente de outra são as "Circunstâncias Propostas", que são sempre diferentes em cada autor e, inclusive, em suas diferentes obras. Ao diretor, cabe penetrar na natureza da concepção do autor, determinar o grau de convenção por ele empregado na obra e encontrar os meios teatrais para a sua concretização cênica.

Lista dos temas do treino prático abordados no terceiro ano de curso são: trabalho solitário do diretor sobre alguns textos de gêneros diferentes; análise do texto com enfoque no gênero e a encenação de fragmentos através da criação de *étude;* criação de maquete, *skizzes* de cenário e figurinos; trabalho do diretor junto ao cenógrafo a partir dos fragmentos criados pelo diretor; montagem de fragmentos criados (com um conjunto de quatro ou cinco pessoas) com os estudantes/atores dos cursos de Maestria do Ator;

A encenação de prosa inclui criações no material de romances, pequenas novelas, contos e dramaturgia com: resolução cênica com todos os elementos da montagem necessários para a composição criada, ou seja, luz, música, sonoplastia, figurino, cenografia, acessórios; análise da ação da encenação por Acontecimentos; realização cênica da montagem junto aos estudantes/atores dos Cursos de

Maestria do Ator (de cinco a sete pessoas).

No quarto ano, o estudante/diretor deve trabalhar na montagem de um espetáculo de pelo menos um ato com atores profissionais. Nessa etapa, o diretor deve concretizar na totalidade da obra a criação do "romance da vida" das personagens, para encontrar o fluxo de vida da obra, onde a imaginação tem papel preponderante. Esse trabalho é inspecionado pelos pedagogos do curso e sua apresentação ao público é obrigatória, sendo que a presença do diretor principal, Tovstonógov, como também dos demais pedagogos, também é obrigatória – e não somente dos da cátedra do Curso de Direção, mas de todos os demais pedagogos envolvidos com a prática: Movimento Cênico, Dança, Voz, Palavra Cênica, Esgrima, Rítmica etc. O diretor é avaliado pelo espetáculo apresentado e é arguido; dependendo da qualidade, a montagem entra em temporada. Não participei dessa etapa no curso de Tovstonógov, mas tomei parte em uma montagem do quarto ano, *Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, como atriz de um diretor cubano, Armando Crespo, aluno de Sulimov, diretor/pedagogo bastante requisitado que tinha seu curso de Direção também no LGITMIK.

No quinto ano, o estudante/diretor devia realizar a montagem final em um teatro de sua província ou país e voltar para defender o trabalho, apresentando todo o projeto de encenação, escolha do texto, análise, concepção, elementos da montagem, trabalho com outros artistas da cena e atores e apresentação ao público. Tudo devia ser documentado, contando com a descrição do processo da totalidade da encenação com todos os seus elementos. A etapa final era a defesa do trabalho.

A pesquisa artístico-pedagógica na UFSM

O trabalho como professora que realizei na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – no curso de Artes Cênicas foi pautado pelo conhecimento adquirido com esses grandes mestres, em sua visão prática pedagógica sobre o "sistema" de Stanislávski, com enfoque em sua última fase, o Método de Análise ativa e o de Ações Físicas. Como é notório, nossos cursos de teatro dentro da universidade são bastante fragmentados, e é impossível impor um sistema de ensino que possua uma unidade e em que o pedagogo possa acompanhar o aluno desde o início até o fim da sua formação. Outra dificuldade é a própria formação do professor, pois cada um tem suas referências práticas e teóricas e sua visão de teatro, as quais nem sempre coincidem. Porém, no nosso grupo, esses aspectos enriqueceram o processo pedagógico, e havia mais pontos em comum do que divergentes.

Apesar de todas essas dificuldades estruturais e humanas dos Cursos de Licenciatura, Direção e Atuação da UFSM, na época em que lá atuei, o corpo de professores conseguiu imprimir-lhes certa unidade. Os alunos, durante sua formação, além de suas criações obrigatórias dentro do processo curricular do curso, eram envolvidos em projetos de montagens, o que abarcava a maioria dos professores, exigindo-se que os alunos passassem por todo o processo de criação e produção de uma montagem. Nessas encenações, pessoalmente, além de estar envolvida com determinados aspectos da direção, meu papel principal sempre foi como orientadora de dramaturgia e no trabalho com o ator. A maioria das montagens foi realizada com material textual literário.

Nesses trabalhos nos quais participavam os estudantes, os métodos utilizados para o projeto de encenação eram o de Análise Ativa e o de Ações Físicas. O método de adaptação e criação utilizado envolvia a improvisação de *études* dos Acontecimentos da obra. Era estruturado um treino físico, em que a acrobacia tinha um papel preponderante entre outros exercícios que desenvolviam os mais variados aspectos corporais necessários ao ator em sua presença cênica e na criação de personagens, incluindo

Dentre minhas referências teóricas por meio de literatura especializada, estão todos os importantes ícones da tradição teatral dos séculos XIX e XX. Em seus ensinamentos, nunca vi algo que não coubesse no "sistema"; ao contrário, quanto mais os leio, mais me lançam luz sobre o "sistema" e percebo nele a vastidão do mar. Isso é o fundamental.

também a aquisição de técnicas do trabalho do ator sobre si mesmo com os elementos do "sistema". Eram aplicados exercícios que tinham procedência em Stanislávski, Jacques Lecoq, Mimo Corpóreo[2], Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Eutonia e Contacto Improvisação[3], entre outros. Essas experiências, que envolviam quase todos os professores e o coletivo de estudantes, mostraram-se muito importantes, pois nelas eram desenvolvidos múltiplos aspectos da arte teatral, como a disciplina, a ética, a capacidade de convívio com o trabalho em grupo, a produção e a divulgação, além das especificidades técnicas e artísticas que envolvem uma montagem, como cenografia, figurino, música, sonoplastia e iluminação. Esse é um ponto que considero importante, e acredito ter deixado algumas marcas significativas nos alunos com essas experiências coletivas.

2. Criado pelo ator e mímico francês Étienne Decroux (1898-1991), essa técnica toma o corpo como principal meio de expressão ator e tem por objetivo mostrar o pensamento através do movimento.

3. Técnica criada na década de 1970 por um grupo de coreógrafos e bailarinos norte-americanos ligados à dança moderna, que consiste num trabalho em dupla ou em grupo, em que o peso e contra-peso são os elementos chaves para o movimento acontecer, de forma improvisada, mas consciente, na relação entre corpos.

Foi nas disciplinas de direção e atuação, em que trabalhava com o Método de Análise Ativa e de Ações Físicas, e na disciplina de Ética e Estética, que sofri os grandes desafios como professora. Na direção, na transmissão do Método, sempre trabalhei com material literário, sobretudo contos. Esse material, após ser analisado na perspectiva da ação, em seus Acontecimentos, conforme o método, possibilita uma grande liberdade de criação e de adaptação. Os alunos diretores e atores envolviam-se, em sua maioria, de forma visceral na criação dos Acontecimentos selecionados. O primeiro contato do aluno com a análise ativa do texto dava-se no terceiro semestre, sendo que ele já estava familiarizado com a criação de *études* a partir do Método de Ações Físicas. A escolha do material textual, como já foi dito, recaía sobre os contos. Darei como exemplo dois textos, entre outros em que trabalhei: *A Feiticeira*, de Anton Tchékhov, e *O Nariz*, de Gogol. O procedimento utilizado no primeiro contato com o Método de Análise Ativa era o da exposição de todos os seus elementos estruturais, exemplificados por meio de um texto conhecido pelo estudante, como *Romeu e Julieta*.

Após essa etapa, trabalhei por um longo tempo na análise de *A Feiticeira*. Os alunos deviam ler o texto, não em aula, mas em solidão, e a partir da leitura buscávamos em conjunto decifrar o complexo da análise, revelando as circunstâncias do grande círculo da obra, o Acontecimento inicial, fundamental, central, final e principal, outros Acontecimentos sequenciais e as circunstâncias que lhes dão origem. Determinar o grande, médio e pequeno círculos, o tema, a ideia, a Linha Transversal de Ação, o Superobjetivo da obra e das personagens, juntamente com seus Objetivos e Obstáculos, é um trabalho mental que exige concentração, observação da vida e do ser humano, além da capacidade de raciocínio. Esse trabalho de exploração com a mente era realizado em conjunto com todos os alunos, que, via questionamentos, eram guiados a aproximar-

se e a decifrar a estrutura do texto. O processo de desvelamento da essência da obra e de nomeação dos Acontecimentos e de todos os elementos estruturais da análise nem sempre é fácil; exige um esforço pessoal de mergulho na profundidade da obra e também a capacidade de se colocar no cerne do Acontecimento e no lugar da personagem para entender o que está ocorrendo. O estudante necessita ter um grau de observação aguçado e conhecer, ou pelo menos intuir, os processos da vida, sobretudo, conhecimento do ser humano e de suas relações.

Depois de ter revelado a estrutura do texto por meio da ação, determinando-se os Acontecimentos da obra e os outros elementos do texto, iniciava-se a prática no espaço cênico. Todos os estudantes deveriam passar pelo processo de direção e de atuação, portanto, deveriam trabalhar como atores na montagem dos colegas e como diretores nos Acontecimentos escolhidos por eles. A escolha do número de Acontecimentos a serem criados teria que compor uma unidade. A investigação da ação dava-se por meio da improvisação na criação de *études*. Na fase final do processo, essas minicriações passavam por uma estruturação que compunha um pequeno espetáculo. A composição final, mostrada ao público, com resolução de cenário, figurino, luz, sonoplastia e música, era realizada com a orientação do professor, e todos os participantes da criação tinham voz. Dependendo do processo de cada turma, essa composição final que originava um pequeno espetáculo não era obrigatória, mas havia obrigatoriedade de cada um apresentar sua criação com todos os elementos necessários. O professor acompanhava todo o processo de criação, orientando os ensaios, que na maioria das vezes eram em horários extraclasse.

Na experiência com *O Nariz*, de Gogol, por ser uma novela com certa extensão, o processo de análise foi um pouco diferenciado, pois o aluno escolhia o fragmento que queria trabalhar e esse fragmento era analisado. O fragmento deveria conter, no mínimo, quatro Acontecimentos: inicial, fundamental, central e final. Isso significa que, dependendo do fragmento que o aluno escolhia, a perspectiva da estrutura da análise mudava, podendo coincidir em alguns Acontecimentos ou não. Esse foi um processo bastante difícil, mas ao mesmo tempo muito rico. Ele gerou criações bem diversas e inusitadas. O resultado final passou por uma estruturação em que todas as criações individuais foram contempladas, gerando um espetáculo que foi a público. Nessa experiência, houve a participação de outro professor, que tomou parte na orientação prática. É importante frisar que, na avaliação dessas experiências criativas, eram observados a resolução do Acontecimento pelo processo da ação do ator de forma coerente e orgânica, o estabelecimento das relações conflitivas e a composição e resolução cênicas. Houve outras experiências com poesia, em parceria com outros professores, em que os procedimentos foram semelhantes. Cito a Construção de uma Dramaturgia de Imagens a partir dos Poemas de Sam Shepard[4].

Após o aluno passar por esse processo de experimentação coletiva com o Método, já nas próximas montagens (que eram na totalidade de mais três ou quatro, dependendo se o curso era de Direção ou Atuação), ele deveria escolher o texto, apresentar a análise para o professor e colegas, fazer o projeto do espetáculo e iniciar o processo de ensaios com os atores. Estes eram acompanhados pelo professor ou professores em horários dependentes da disponibilidade do espaço cênico conseguido pelo aluno. Isso significa que os ensaios podiam ser realizados nos fins de semana, à noite e até de madrugada,

4. Projeto desenvolvido no Departamento de Artes Cênicas da UFSM no ano de 1998, que pretendeu investigar as possibilidades de construção de uma dramaturgia de imagens a partir do conjunto de poemas de Sam Shepard intitulado *Savage/ Love*, visando à instrumentalização do acadêmico para a realização de um projeto de criação.

e o professor, quando convocado, devia ter disponibilidade para orientar os trabalhos. A apresentação ao público era obrigatória, com todos os elementos da encenação.

Esse trabalho inicial em que o aluno entrava em contato com a análise reverberava em suas criações independentes no processo de formação. Os materiais textuais escolhidos nas produções dos alunos foram os mais diversos, como contos, novelas e dramaturgias, e de diferentes gêneros e estilos, desde o realista ao teatro do absurdo. O Método de Análise Ativa sempre foi o instrumento de análise e criação do projeto do espetáculo, independentemente do material textual utilizado pelo aluno, sejam experiências pessoais, memórias, material literário ou dramatúrgico. O que ficava patente é que, com seu domínio, tanto o ator quanto o diretor conquistavam sua individualidade criativa autônoma. Na disciplina de Ética e Estética, disciplina teórica em que eram estudados os grandes diretores da tradição teatral, sempre tive necessidade de ligar as referências estudadas com a prática, de modo que o aluno também pudesse traçar elos entre suas experiências estéticas. Havia um diálogo entre essa disciplina teórica e a prática do aluno, e outros métodos, diretores e estéticas eram estudados.

Posso dizer que a tarefa do pedagogo transcende o transmitir conhecimentos; ela exige constante estudo, renovação, formação, atualização e adaptações. O que distingue cada professor – de teatro ou não – é, sobretudo, a intensidade de sua personalidade, de sua atitude diante da vida e do outro, de sua convicção na possibilidade de transformação e aperfeiçoamento humano, de seu amor e crença naquilo que faz. Como professora das mais diversas disciplinas, sempre procurei, dentro do possível, dar o melhor de mim, compartilhar e transmitir, sem reservas, meu prazer e paixão pelo conhecimento e, especificamente, pelo teatro. Acredito que o ato de ensinar exige do professor a personalidade de um explorador e lapidador que investe e entrega todas as suas energias para poder participar do milagre da revelação, evolução e transformação do outro e, concomitantemente, de si mesmo como pedagogo. Vejo bastante semelhança com a arte do ator – a entrega, a generosidade, a humildade, a persistência, a disciplina, o amor e a paixão pelo conhecimento e pelo que faz.

Quanto a outros métodos sobre a arte do diretor e do ator em que passei por algumas experiências práticas com complementação teórica, como a Biomecânica de Meyerhold, Teatro Antropológico, Mimo Corpóreo, Tomaz Richard e outros, não vejo nenhuma contradição em relação ao "sistema" de Stanislávski, pois todos eles exigem um ser humano criativo e vivo em ação. Dentre minhas referências teóricas por meio de literatura especializada, estão todos os importantes ícones da tradição teatral dos séculos XIX e XX. Em seus ensinamentos, nunca vi algo que não coubesse no "sistema"; ao contrário, quanto mais os leio, mais me lançam luz sobre o "sistema" e percebo nele a vastidão do mar. Isso é o fundamental.

Stanislávski, em seu "sistema", traz um complexo de princípios que abrangem a totalidade da arte do ator e do diretor. Nele, ainda hoje, encontramos uma base firme para a formação profissional de nossa arte; não somente uma psicotécnica, um arsenal de exercícios, mas, especialmente, o envolve grande parte da cultura, fundamentos éticos e grandes objetivos morais. Quase todas as indagações e inquietações sobre a arte teatral, na contemporaneidade, podemos dizer, já estavam lá e, se ele não encontrou respostas, é porque não lhe sobrou tempo de vida. Seu espírito instigante de eterno pesquisador e o profundo amor por sua arte e pelo ser humano são exemplos que nos estimulam a seguir na nossa busca pelo aperfeiçoamento artístico e humano dentro da profissão que escolhemos. ■

Nair D´Agostini e a ponte que construiu entre o Brasil e a Rússia

POR PACO ABREU[1]

Esse saber recebido diretamente de grandes mestres russos. Ressalto que o mais importante é a honestidade e a seriedade com que nos aproximamos e nos apropriamos de determinado conhecimento e nossa atitude diante dele, encarando-o como um valioso patrimônio produzido por nossos antecessores, o qual temos a obrigação de preservar e de desenvolver para a transformação de nossas potencialidades artísticas, culturais e humanas.

Nair D´Agostini

Este texto tem o propósito de ser uma pequena ode de respeito e gratidão a esta extraordinária pedagoga teatral brasileira na formação de seus alunos, através da transmissão direta de uma tradição teatral construída a partir de Konstantin Stanislávski[2] (1863-1938), seus discípulos, continuadores e reformadores, como também de sua contribuição para a transmissão indireta desta tradição, a partir da publicação de seu livro *Stanislávski e o Método de Análise Ativa – A Criação do Diretor e do Ator,* lançado em 2018 pelo CLAPS – Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski – e pela editora Perspectiva.

Nair D'Agostini no lançamento de seu livro no Macunaíma.

Nair D´Agostini formada bacharel em Direção Teatral e professora com Licenciatura Plena em Arte Dramática pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – (1978) relata assim seu embarque para a então União Soviética em seu livro, fruto de sua tese de doutorado *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski Como Base Para Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator,* defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2007, com orientação da professora doutora Arlete Cavaliere:

1. Professor do Teatro Escola Macunaima desde 1998. Diretor teatral e mestre em Artes Cênicas formado pela ECA-USP. Realiza pesquisa de doutorado com o tema ***Ser Pedagogo - Reflexões Provocadas em Diálogo com a Escola Russa de Pedagogia Teatral***, com orientação de Maria Thais Lima Santos.

2. Um dos maiores nomes da cultura mundial, grande reformador do teatro e criador de um sistema de formação e treinamento de atores sendo, ainda hoje, mais de um século depois de sua criação, referência para o teatro contemporâneo. O Sistema Stanislávski e seus princípios éticos para a consciência do ator, inserido em uma coletividade artística, foi concebido pela observação da vida, da natureza e da arte para despertar, de forma consciente, o inconsciente da criação do ser humano/artista. Esta ferramenta é instrumento valioso para a expressão artística do ator na construção de uma atitude ativa, investigadora e individual.

PACO ABREU

> Minha chegada à União Soviética por ter tido o privilégio de receber uma bolsa de estudo em teatro do Ministério da Cultura da URSS. Em 30 de setembro de 1978, em plena ditadura militar no Brasil [...] consegui chegar a Moscou. [...] Fui enviada pelo Ministério de Educação da URSS à cidade de Leningrado, hoje São Petersburgo (D´AGOSTINI, 2018, p.13).

Ela passa três anos em São Petersburgo, como aluna de Pós-Graduação em Direção e Maestria do Ator, acompanhando dois mestres continuadores e ressignificadores do legado de K. Stanislávski: Arkádi Kátzman[3] (1921-1989) e Gueorgui Tovstonógov[4] (1913-1988).

Ao retornar ao Brasil, Nair D´Agostini inicia sua jornada de transmitir o que aprendeu em suas formações aqui e na União Soviética. Dirige um espetáculo a quatro mãos, trabalha como atriz e assim relatou no debate realizado no Seminário Stanislávski – Ano II, realizado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no Teatro Poeira, em outubro de 2018:

> No inicio foi muito difícil. Um colega me convidou para dirigir *Ierma*. Em Porto Alegre não rolava grana. Minha família ralava. Consegui uma graninha para conseguir sobreviver em um trabalho de turismo e vendia gelatinas que trouxe da Rússia, umas setenta folhas (D´AGOSTINI, 2018, informação verbal).

3. Forma-se ator no Instituto Estatal de Teatro Música e Cinema de Leningrado (LGTMIK) na época da Segunda Guerra Mundial, profissão que exerceu por muitos anos. Torna-se pedagogo teatral da mesma instituição em que foi formado e passa a dedicar-se exclusivamente à formação de estudantes-atores, sendo seu principal pedagogo. Também ocupa o cargo de principal assistente de Gueorgui Tovstonógov no curso de Direção Dramática (D´AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa** - A Criação do Diretor e do Ator. São Paulo: Perspectiva / CLAPS, 2018, p. 196).

4. Principal pedagogo do curso de Direção Dramática, que levava o seu nome, fez sua formação como diretor no GITIS, ingressante em 1933. Teve como principais pedagogos A.D. Popov (1892-1961), A.M.Lobanov (1900-1959) e Maria O. Knebel (1898-1985), que também foi sua professora, mas não no papel de pedagoga principal. Todos eles eram discípulos e seguidores de K. Stanislávski, e, além de terem sido atores do Teatro de Arte de Moscou - TAM -, haviam participado como estudantes nos seus diversos estúdios, os quais se constituíam em espaços que funcionavam como laboratórios onde o mestre desenvolveu o seu "sistema", experimentou e explorou os princípios fundamentais do processo criativo da arte do ator com os estudantes (Ibidem, p.197).

D´Agostini passa então a trabalhar com atores amadores com o desafio de transmitir, através da prática, seus conhecimentos adquiridos. A tarefa de se colocar no exercício pedagógico contínuo na formação de atores leigos, através dos elementos do Sistema de Stanislávski, bem como de estimular a capacidade de improvisar dos atores e de construir e adaptar continuamente um treinamento foi fundamental para D´Agostini fortalecer suas convicções. Ela passa então a oferecer, em Porto Alegre, um curso de preparação de atores através do Método das Ações Físicas de K. Stanislávski nos anos 1983 e 1984. Em 1985, D´Agostini passa a lecionar na Universidade Federal de Santa Maria como professora auxiliar. Sua jornada em formar professores, atores e diretores teatrais nos cursos de licenciatura em Artes Cênicas e bacharelado em Interpretação e Direção Teatral na Universidade Federal de Santa Maria se dá até 2002. E são tantos frutos desta jornada. Segundo depoimento de Elena Vássina[5], no Seminário Stanislávski – Ano II, sobre a potência de Nair D´Agostini na formação de seus alunos:

Nair D'Agostini e Elena Vássina.

> Eu conheço muitos alunos da Nair em muitos estados. É impressionante, ela semeou em todo o Brasil. Relações de família com e entre seus alunos, nunca vi, mesmo em atores da mesma companhia. Sempre que alguém me apresenta um aluno de Nair, eles têm uma marca. [...] talvez alguém escreva um trabalho sobre os alunos da Nair, como uma espécie. Os discípulos (VÁSSINA, 2018, informação verbal).

Stanislávski e o Método de Análise Ativa – A Criação do Diretor e do Ator

Em 22 de março de 2019, foi realizado o lançamento do livro *Stanislávski e o Método de Análise Ativa – A Criação do Diretor e do Ator*, de Nair D´Agostini, no Teatro Escola Macunaíma, em São Paulo. Foi algo extraordinário ver tantos alunos e discípulos dela presentes. Atores, professores, diretores e pesquisadores de teatro, vindos de vários estados do Brasil, para estarem com a professora deles em momento tão importante, tanto para a trajetória pessoal de D´Agostini e seus alunos, como para todos nós, estudantes e profissionais de teatro em nosso país. Assim ela relatou sua relação com os alunos no Seminário Stanislávski – Ano II:

> Eu queria que meus alunos soubessem o que eu sabia. Liberdade com conhecimento

5. Pesquisadora russa com doutorado e pós-doutorado pelo Instituto Estatal de Pesquisa de Arte em Moscou. Organizadora e autora dos livros ***Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*** (Humanitas, 2005), ***Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*** (Ateliê, 2011), ***Stanislávski - Vida, Obra e Sistema*** (Funarte, 2015). Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da USP. Diretora artística do CLAPS - Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski.

> e vontade de transmissão, como se aquilo fosse para si mesmo. Aquilo que a gente sabe deve ser transmitido, não deve ficar só para si. Essa generosidade se aprende na transmissão do Sistema na Rússia, eles não escondem nada. [...] Essa generosidade que os professores russos têm é emocionante. Dá para entender Stanislávski de querer deixar tudo o que sabia. Em seu último estúdio, já doente, ele ardia de desejo de deixar todo o seu conhecimento para as futuras gerações. Os professores do LGITMIK eram iguais, eles também queriam ensinar tudo o que eles sabiam (D´AGOSTINI, 2018, informação verbal).

Em seu livro, D´Agostini nos presenteia com um conteúdo ímpar a partir de sua experiência e aprendizado. Seleciona e encadeia elementos do Sistema de Stanislávski em abordagem singular, tanto para a análise de textos dramáticos, como para o trabalho criativo do diretor teatral e também para o trabalho criativo do ator no teatro. Traz síntese preciosa, em linguagem ao mesmo tempo profunda e acessível, sobre O Novo Método de Ensaios Através de *Études*, renomeado por Maria Knebel[6] (1898-1985) como Análise Ativa, termo também utilizado por Eugênio Kusnet[7] (1898-1975), e, nos brinda com a tradução dos Estenogramas das Aulas-Ensaios sobre o Papel de Hamlet:

> No museu do TAM, existem 48 estenogramas de aulas e palestras de Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Para a publicação de *Stanislávski Ensaiando* foram escolhidos alguns estenogramas, nos quais se encontram reflexões e exigências gerais de Stanislávski, apresentações aos atores de sua escola para o trabalho sobre os exercícios, *études*, "toalete do ator", sobre o coletivo, como também perguntas sobre a ética teatral, disciplina, o debate dos dois primeiros atos de *As Três Irmãs* e os estenogramas sobre o trabalho de *Hamlet* (D´AGOSTINI, 2018 , p. 130).

D'Agostini traduz material inédito, em português, de aulas realizadas no Estúdio de Ópera e Arte Dramática[8], entre 21 de abril de 1937 e 13 de junho de 1938. Por fim, no anexo "O Caminho de Minha Vida na Arte" de seu livro, Nair D´Agostini nos permite que a conheçamos ainda mais, partilhando conteúdos de sua experiência artística e pedagógica. Seu livro é uma ode de amor ao teatro e das infinitas possibilidades de contato entre professores e alunos:

> Acessar um conhecimento direto da escola soviética sobre o "sistema" de Stanislávski, o qual serviu de base e guiou-me a partir de então ao longo do percurso acadêmico e

6. Atriz, diretora e pedagoga teatral russa. Segundo relata em sua autobiografia ***Toda a Vida*** (1967), sua vida esteve às voltas de Stanislávski, primeiro como estudante, depois como atriz no Teatro de Arte de Moscou - TAM - e como pedagoga teatral no último estúdio aberto pelo mestre russo, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Continuadora de seu legado, se torna formadora de toda uma nova geração de atores, diretores e pedagogos teatrais a partir do Método de Análise Ativa, termo cunhado por ela para a última fase de experimentação e sistematização das experiências de Stanislávski. Autora de três importantes livros, dois deles publicados no Brasil com o título ***Análise-Ação - Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*** (Editora 34, 2016).

7. Ator e pedagogo teatral russo. Emigra para o Brasil em 1926 e, a partir das décadas de 1950 e 1960, participa como ator e pedagogo de importantes grupos teatrais brasileiros, como o Teatro de Arena e o Grupo Oficina. No auge de sua carreira, parte para a Rússia para frequentar cursos de formação de atores, na Escola Estúdio do Teatro de Arte. Ministra uma série de cursos e oficinas e a partir destas experiências, escreve os livros *Iniciação à Arte Dramática* e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente,* que são reescritos e editados em um único volume *Ator e Método* (Hucitec, 2003). Para saber mais, consultar o livro de Ney Piacentini, ***Eugênio Kusnet - Do Ator ao Professor*** (Hucitec, 2014).

8. Aberto por Stanislávski em 1935, sua intenção é formar uma academia teatral, uma escola de formação com a duração de quatro anos. Percebendo que sua vida chegava ao fim, Stanislávski entra em uma fase muito intensa de síntese e experimentação. Ao mesmo tempo prepara a publicação ***de O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*** e investiga, de forma prática, aspectos a serem registrados em sua escrita. Sistematiza seu Novo Método de Ensaios Através de ***Études***. Ao mesmo tempo, estuda, pratica, registra experimentando continuamente sínteses provisórias, tanto na prática, como em sua teoria.

> do artístico. [...] Sistematizo conhecimentos adquiridos sobre o método de análise ativa e sua aplicação no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (D´AGOSTINI, 2018, p.14).

Ao responder uma pergunta sobre como ela, enquanto pedagoga teatral, diferiu e agregou ao legado de K. Stanislávski a partir de sua própria experiência, assim respondeu na ocasião do lançamento do seu livro no Teatro Escola Macunaíma:

> Ele é o meu guia. Eu aprendi o que o meus mestres me ensinaram. A adaptação se torna orgânica e necessária, pois a transmissão é muito pessoal e se dá através do entendimento que consegui. Os princípios talvez sejam os mesmos, mas a forma com que se vai trabalhar cada um em sua singularidade vai dar sua visão individual. [...] Tudo que recebemos precisa ser filtrado, passar pelo corpo, carne, cérebro, pela minha visão de mundo. Ser professor não é ser repetidor (D´AGOSTINI, 2018, informação verbal).

Nair D´Agostini em sua travessia como estudante no Rio Grande do Sul, em São Petersburgo, professora em Santa Maria, professora doutora em São Paulo para, com sua honestidade, seriedade e generosidade, se tornar referência fundamental da transmissão direta do legado de Konstantin Stanislávski, para atores, diretores e pedagogos teatrais no Brasil. Ela integra um panteão de mestres da transmissão direta em sala de aula e ensaio do legado de K. Stanislávski no Brasil, ao lado, segundo Elena Vássina, de Sadi Cabral, Flamínio Bollini, Augusto Boal e Eugênio Kusnet. Em depoimento no evento de lançamento de seu livro, D´agostini, diz: "A escola deve limpar a poeira e trazer de volta a criança que está em nós, a criança que nós temos, isto vai determinar a improvisação que é fundamental para o trabalho do ator."

Para o lançamento de seu livro, Nair D´Agostini recebeu de seus alunos continuadores, hoje professores, doutores, atores e diretores, um arquivo, que tinha a intenção de ser exibido como depoimento e homenagem à Nair, a partir da seguinte perguntam: O que você considera essencial do conhecimento adquirido sobre o "sistema" de Stanislávski na UFSM e as ressonâncias do mesmo em suas práticas artísticas e pedagógicas? O que dessa raiz ainda hoje ressoa no seu fazer artístico e pedagógico? Abaixo os depoimentos de alguns de seus alunos presentes no dia 22 de marco de 2019 no Teatro Escola Macunaíma:

> O que reverbera deste aprendizado em minha prática artística e pedagógica é que o *trabalho do ator sobre si mesmo* em toda a sua complexidade tem muito mais a ver com o desenvolvimento do ator enquanto artista e ser humano do que com a vinculação de sua arte com algum estilo, gênero ou escola teatral qualquer... (Laédio José Martins, ator, diretor, mestre e professor substituto da UFSM).

> O Sistema me apresentou uma série de ferramentas concretas, perceptíveis – a Análise Ativa e a metodologia das Ações Físicas e seus desdobramentos – com as quais eu posso modular meu trabalho artístico, proporcionando que este trabalho nunca se esgote e recebendo dele sempre uma oportunidade de crescimento pessoal, como ser humano. O Sistema me faz ser uma aluna para o resto da vida, pois sempre há mais a se descobrir sobre ele, sempre há novas formas de abordagem e novas perspectivas a serem consideradas. Isso faz com que, como artista, estejamos sempre em evolução, não ficamos parados, estagnados. Há sempre uma forma nova, um exercício novo, uma nova maneira de transmitir e compreender. As suas ferramentas apresentam em si, algo que eu descrevo como uma abertura, que parece sempre permitir que o artista imprima o seu

olhar sobre a prática teatral (Graciane Pires, atriz, diretora e mestre em Artes Cênicas).

Uma vez tendo entrado em contato com o Sistema, jamais veremos uma obra da mesma maneira. Com ele aprendemos como nos colocar nela. O estudo no trabalho é fundamental. Com ele desvendamos as coisas por trás das coisas, e no Teatro de Animação (Teatro de Bonecos), onde também temos que revelar os significados da matéria, revelar o que existe além do objeto, é para nós mais fundamental ainda. Com o Sistema, aprendemos a nos fazer perguntas e nos colocar em situação de dúvida e curiosidade com a criação teatral (Cleber Laguna, autor, diretor e ator / Márcia Fernandes, atriz e integrante da Cia. Mevitevendo).

Sou professora de yoga e, praticante, há mais de quinze anos de Ashtanga Vinyasa Yoga. A sequência de estilo de yoga é fixa, portanto todo dia fazemos a mesma coisa, pelo menos aparentemente, como uma partitura. Mas como deixar a série viva e fluída? Através das ações internas durante a execução de cada Ásana. Os Ásanas, se não forem executados com ações internas, se tornam pura e simplesmente atividades físicas, posturas vazias. Ásanas são posturas com algo a mais, algo que nasce no interior do corpo gerando fluidez através do relaxamento na execução dos Ásanas, que devem ser livres de tensões, permitindo assim uma vivência plena. O Sistema e os seus ensinamentos me acompanham pra sempre e influenciam toda a minha prática, sobretudo no que se refere à concentração e à presença (Adriana Patias, atriz e professora de Ashtanga Vinyasa Yoga – SP).

Minhas referências práticas remontam ao curso da UFSM, onde aprendi as bases de meu ofício e onde pude perceber a importância de continuamente revisarmos nossas ações, seja em relação à vida ou à cena, buscando um comportamento condizente com a potência de nossa arte. Quando falo em arte do ator, ação física real, quando penso o teatro e os movimentos que são capazes de promovê-la, o que tento ter comigo é a referência da própria vida, do ser humano em ação na vida, da ação orgânica e efetiva (Priscila Genara Padilha, atriz, diretora, doutora e professora da UFSC).

A partir de minha formação na UFSM, compreendo os ensinamentos de Stanislávski não como um conjunto de elementos rígidos, mas como um caminho concreto para o entendimento dos movimentos do corpo e da alma em ação. O "sistema" é um norte para organizar artisticamente as intensidades que

Nair D'Agostini no lançamento de seu livro no Macunaíma.

experimentamos quando nos colocamos em cena. Proporciona percebermos a transformação do movimento em ação. Ação esta prenha de imagens (Gustavo Muller, ator, mestre e professor).

Todo o conhecimento adquirido sobre o "sistema" de Stanislávski durante a graduação (UFSM), formou a base de meu entendimento teatral como artista e professora de teatro. Compreender o teatro por meio da ação foi e tem sido fundamental para sanar questões artísticas e criar novas. Sou professora na área de direção teatral e atuação, sendo que todas as disciplinas que ministro estão diretamente relacionadas ao "sistema" de Stanislávski, sobretudo, ao que se refere à compreensão da Análise Ativa. Tenho exercitado com os estudantes a compreensão do processo de criação através do Método, assim como foi utilizado como base em minhas pesquisas de mestrado e doutorado. A formação adquirida sobre o "sistema" ecoa e se transforma até hoje em minhas práticas artísticas e pedagógicas e são a base essencial e pulsante de minha formação (Adriane Gomes, atriz, diretora e professora da UEL).

Ao chegar ao curso de artes cênicas da UFSM, sequer tinha consciência de meu corpo. Não sabia ver, ouvir, estar, mas tinha imaginação. Como tornar-me um ser vivo em cena, converter a imaginação em ação e em criação? Fui percebendo inicialmente a relação do corpo com a imaginação. A necessidade dos "músculos livres" para concretizar o imaginado. Foi fundamental na minha formação como ator a maneira como os elementos do "sistema" eram introduzidos, levando-me ao entendimento das práticas que formam a base para liberdade criadora do ator em cena (Rafael Sieg, ator e diretor).

O conhecimento sobre o "sistema" de Stanislávski adquirido na UFSM tem sido a base e a motivação de todo o meu fazer artístico e pedagógico. Os ensinamentos disseminados tocaram-me tão profundamente que sou capaz de lembrar a sensação que tive ao entrar em contato, pela primeira vez, com o Método de Análise Ativa: a sensação de desvendar uma obra textual, de enxergar além das palavras escritas e das imagens sugeridas imediatamente por elas. Toda uma rede complexa de informações, de novas imagens e associações, veio à tona revelando a profundidade e as possibilidades cênicas do material textual. Foi como se uma cortina

Nair D'Agostini com ex-alunas/os no lançamento de seu livro no Macunaíma. Da esquerda para a direita, primeira fila atrás, em pé: Graciane Pires, Giovana Spadini, Laédio José Martins, Cleber Laguna, Daniel Reis Plá, Camilo Scandolara, Gustavo Muller,

cerrada fosse se abrindo aos poucos, na medida em que a investigação prática da análise evoluía por meio da criação cênica dos alunos-atores e alunos-diretores. Nesse momento, pude tomar contato tanto como atriz quanto como diretora, com o trabalho sobre as Ações Físicas. Fui arrebatada por esse conhecimento e pelos princípios que o norteiam (Michele Zaltron, atriz, diretora, doutora e professora).

O que eu considero essencial do meu aprendizado sobre o "sistema" de Stanislávski na UFSM é um aprendizado ético e estético concreto e denso, mesmo porque ultrapassa em muito os limites da grade curricular que remete a uma maestria de compreender os fundamentos do "sistema" e favorecer que, impulsionados por eles, fizéssemos nossos caminhos. Além do aprendizado dos elementos do "sistema", importou a maneira como me foi transmitido o fundamento que considero o mais forte do "sistema": o estabelecimento da "condição criativa" (Camilo Scandolara, ator, diretor, doutorando e professor da UEL).

Michele Zaltron, Rafael Sieg. Da esquerda para a direita, segunda fila, sentadas: Adriana Patias, Nair D'Agostini. Da esquerda para a direita, à frente, sentadas: Marcia Fernandes, Adriane Gomes, Priscila Genara Padilha, Raquel Guerra.

Referências Bibliográficas

D´AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa** – A Criação do Diretor e do Ator. São Paulo: Perspectiva / CLAPS, 2018.

_____. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski Como Base Para Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator**, 2007, 252 f. tese (Doutorado em Línguas Orientais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

KNEBEL, Maria. **Toda a Vida**. Tradução de Rafael Bonavina para fins acadêmicos e não publicada, baseada no original russo de 1967.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo: Hucitec, 2003.

PIACENTINI, Ney. **Eugênio Kusnet** – Do Ator ao Professor. São Paulo: Hucitec, 2014.

VASSÍLIEV, Anatoli (org.). **Maria Knebel** – Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

VÁSSINA, Elena; Aimar, LABAKI. **Stanislávski** – Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

VÁSSINA, Elena; CAVALIERE, Arlete (org.). **Teatro Russo** – Literatura e Espetáculo. Cotia / SP: Ateliê, 2011.

_____; SILVA, NOÉ (org.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.

Dez anos da Cia. Hiato

POR ALINE FILÓCOMO (ORG.)

Segue abaixo uma apresentação texto-visual dos dez anos de trabalho da Cia. Hiato, fundada em 2008, por colegas de formação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O próprio nome escolhido pelo grupo – Hiato – já nos dá pistas de suas escolhas artísticas e justifica a continuidade à investigação de novas dramaturgias e formas cênicas que suscitem questionamentos sobre a "diferença", as formas de percepção da realidade, as lacunas entre a experiência e a linguagem e a multiplicidade de perspectivas que constituem nossa consciência, isto é, nossa invenção de um eu singular e coeso. Os espetáculos criados pelo grupo nascem de questionamentos muito pessoais: "qual a distância entre o que eu digo e o que você entende/quer entender, do que eu disse? Qual o tamanho da lacuna que existe entre a minha experiência e a linguagem? O que eu consigo expressar da minha experiência?" E, pra responder a essas perguntas, temos que considerar que existem outras formas de perceber o mundo além da norma. E isso nos faz voltar ainda mais e perguntar: como percepções de mundo, comportamentos, formas de pensamento podem ser consideradas adequadas ou inadequadas, se elas são únicas? A Companhia Hiato acredita que transformar essas perguntas em processo criativo é uma forma de, mais do que responder, compartilhar tais incertezas. Seus atuais integrantes são: Aline Filócomo, Aura Cunha, Fernanda Stefanski, Leonardo Moreira, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Paula Picarelli e Thiago Amaral[1].

1. Para mais informações sobre o grupo, acesse: <http://www.ciahiato.com.br/>.

Cachorro morto (2008)
Por Thiago Amaral

Cachorro Morto é o xodó da família. Nasceu do encontro de amigos artistas com o desejo de investigar um tema em comum: a diferença. A inadequação. Essa peça ganhou vida e começou a dar seus primeiros passos em 2008. Essa cria carrega, em seu DNA, genes temáticos e estéticos presentes em todas as criações futuras.

GUI MOHALLEM

Escuro (2009)
Por Aline Filócomo

escuro é uma fábula sobre hiatos e desarranjos
sobre as nossas lacunas mais irreparáveis
hiatos que reconstroem memórias talvez um tanto perdidas
hiatos fabulosos pra quando não há o que ser dito
pra quando as palavras não dão conta dos sentidos
hiatos que se esparramam entre os vãos dos silêncios já desaparecidos
hiatos dos nossos mais desejados escuros
hiatos sobre perguntas e respostas
desencontradas no tempo
escuro é uma tentativa de marcar um encontro entre esses nossos infinitos tempos particulares.

O jardim (2011)
Por Fernanda Stefanski

O jardim é "tudo ao mesmo tempo", tão exato e tão inexplicavelmente vivo; tão íntimo e tão preciso. As caixas que desaparecem nos bastidores, a cabine atenta, as fotografias de todos nós. As cenas que se penetram, se invadem, se perdoam, se "precisam". As vozes e falas que se completam, que destoam. Nossos objetos de infância. A lâmina de barbear de mentira. Os balões. Episódios ordinários, sinceros. *O jardim* é sobre essa certeza cortante de que, quando acabarmos, tudo isso permanecerá: o cenário, os refletores, os figurinos. A história que contamos permanecerá. É sobre o saber dolorido de que "é tão triste as coisas durarem mais que as pessoas."

Ficção (2012)
Por Maria Amélia Farah

Qual o limite ético da exposição de uma biografia? Ou então: qual a medida aceitável para mentir ou ficcionalizar uma biografia? O espetáculo *Ficção* estreita o caminho da Cia. Hiato entre a realidade e a ficção. As histórias reais e inventadas servem a uma dramaturgia que simula uma realidade (ou um estado real). Além de mostrarmos fotografias ou não trocarmos os nomes reais dos familiares envolvidos, também tornamos públicas as histórias de família que até então eram privadas, ou melhor, assuntos que eram escondidos ou tabus.

2 Ficções (2014)
Por Paula Picarelli

O projeto *2 Ficções* foi o processo que marcou a crise da companhia. Temos uma predileção pela intimidade. Escolhemos abordar os temas, histórias ou questões que nos propomos com o olhar voltado para a intimidade. Todos os nossos trabalhos falam de histórias domésticas, privadas. Temos um pacto de honestidade entre nós. Entendemos que, quando trabalhamos com materiais biográficos, a tendência é tentar expor "nosso melhor" e sabemos que, ao fazer isso, aquilo que tentamos esconder salta aos olhos de uma forma gigantesca. Esse trabalho marca um momento em que todos nós vimos uns nos outros aquilo que desejávamos esconder, numa espécie de jogo de espelhos das nossas fragilidades. Toda companhia – como toda relação profunda – passa por crises.

Amadores (2016)
Por Aura Cunha

Amadores poderia ser um manifesto artístico sobre a importância da arte, um questionamento sobre aquilo que a legitima, sobre o mercado da arte, sobre a função da arte, sobre a profissão artista, sobre o desejo de ser artista, sobre a ilusão de fazer sucesso, sobre teatro, sobre autoficção, sobre coletividade, sobre humanidade, sobre diferença, sobre sexualidade, maternidade, raça, superação, vício, disjunção; mas é sobre a vida e, sobretudo, sobre o amor. Porque *Amadores* revelou a potência da cumplicidade, do desejo de falar ou mostrar o que se vive, o que se sente e o que não se divide. *Amadores* nos curou de nós mesmos: por isso seguimos aqui, há dez anos, fazendo o que nos mantém vivos e juntos.

MATHEUS JOSÉ MARIA

Odisseia (2018)
Por Luciana Paes

O que contar de nós mesmos, já que tínhamos contado e recontado tudo de nossas "vidas" durante todos esses anos? Não era o momento de falar de teatro. Não era o momento de fazer uma peça boa. Era preciso falar de nossa humanidade com urgência. Tínhamos que voltar à célula mais antiga de empatia possível. O que é ser humano? E por que contamos histórias? Em um momento onde não aguentávamos mais repetir nossas histórias, voltamos a uma das histórias mais repetidas do mundo ocidental. *Odisseia*. O banquete que tínhamos para oferecer seria cru. A peça existe porque seres humanos contam suas histórias. A história existe porque os seres humanos se encontram. Foi assim e sempre será. ■

O ator-*performer* e o depoimento biográfico nos teatros do real.

POR JANAINA LEITE[1]

O século XX para o teatro do Ocidente é marcado por uma forte "desdramatização" da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia. Das vanguardas históricas, no início do século, à ampla experimentação dos anos 1970, as Artes Cênicas se hibridizam, explodem suas fronteiras e interagem com outras artes, outras mídias, repensando seus princípios no âmbito dos espaços que adentra e produz, dos corpos que engaja e como os engaja, e da relação que busca com o espectador. A mudança paradigmática das artes no século XX diz respeito à substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/desconstrução (DE DUVE, 1994). Nesse sentido, cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a "cena" para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. Não à toa, a *performance art,* a partir dos anos 1970, vai marcar profundamente as Artes Cênicas, exigindo novas configurações, novos conceitos, novos modos de pensar a cena, para os quais autores como Hans-Thies Lehmann e Josette Féral respondem com termos como o "pós-dramático" ou o "performativo".

O que nos interessa neste pequeno preâmbulo é reforçar o quê, dentro deste panorama, convida o artista a engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou de um autor-dramaturgo que não seja ele próprio. Este é um gesto marcante da contemporaneidade, frequentemente associado à *performance*, em que "o trabalho passa a ser muito mais individual", sendo a *performance*:

> [...] a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro, sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2011, p. 100).

Dentro desse processo de autoralidade (que pode se debruçar sobre aspectos da *mise-en-scène – organização sígnica*, também sobre explorações com a manipulação do tempo e espacialidades – *organização tempo/espaço*), destaco o uso de materiais autobiográficos ou da *organização pelo self*[2] (SCHECHNER,1979). São significativos os trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray, nos quais podemos ver essa "escrita" autobiográfica radicalizada. O *depoimento* se explicita, muitas vezes, a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limites e exposto a experiências que se tornam vivências únicas, das quais a *performance* é ao mesmo tempo ato e relato (pois ela se processa no tempo do "acontecer", mas também no espaço de "ver" ou "testemunhar" do público). E se explicita também na retomada de

1. Atriz, diretora e integrante do Grupo XIX de Teatro. Iniciou sua pesquisa sobre documentário e autobiografia no teatro em 2008, com a criação do espetáculo *Festa de separação: Um documentário cênico* e desenvolve doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP com apoio da FAPESP. Publicou pela Editora Perspectiva o livro *Autoescrituras performativas: Do diário à cena* em 2017.

2. Categorização proposta por Richard Schechner em: Post Modern Performance two views: The end of the humanism. **Performing Arts Jornal**, v.4, n.1/2, 1979, p. 9-22.

elementos biográficos, como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a *performance* num exercício de autorrepresentação radical, em que essa memória é investida de inventividade por meio do gesto criador. Podemos buscar exemplos dessa radicalidade nas mais diversas áreas: os autorretratos de Cindy Shermann e os ensaios biográficos de Nan Goldin na fotografia, os citados Spalding Gray e Marina Abramovic na *performance*, as memórias dos escritores Peter Sterházy ou George Pérec na literatura, David Perlov no cinema (e seus "diários" filmados ao longo de anos!), o trabalho no teatro da espanhola Angélica Liddell.

Na cena atual, amplamente influenciada por esse caráter performativo, podemos encontrar diversos exemplos do recurso ao autobiográfico (ainda que canalizado para diferentes projetos de encenação). O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida. Mas não só um "texto" propriamente, no caso das Artes Cênicas, configura um depoimento autobiográfico. Cada vez mais o corpo vem atestando sua dimensão testemunhal. Sobretudo, se pensarmos as discussões sobre representatividade e lugar de fala. Mirian Rinaldi (2006, 139), em seu artigo *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*, diz que "o depoimento é uma qualidade de expressão de si próprio". Ao estabelecer uma relação entre o trabalho do *Teatro da Vertigem* e o trabalho da *Tanztheather* de Pina Bausch, a autora diz que "em ambos os grupos, há uma valorização das experiências vitais e do arquivo histórico de cada indivíduo. Nesse sentido, as perguntas lançadas durante o processo sempre funcionam como evocações, espécies de chamamento ao depoimento pessoal" (RINALDI, 2006, p.138).

É interessante trazer aqui esses exemplos, sobretudo o brasileiro do *Teatro da Vertigem*, já que o grupo foi exemplar dentro de uma prática que se tornou corrente nos chamados *processos colaborativos,* ainda hoje propulsor das dinâmicas de trabalho em sala de ensaio de inúmeros coletivos de São Paulo. Um dos pontos chave desse fazer colaborativo é a ênfase sobre o processo e a pesquisa, visto que é desta instância que resulta a encenação e a dramaturgia (e não de um trabalho isolado de um encenador ou de um dramaturgo). Os materiais são gestados em "sala de ensaio" (aqui, qualquer espaço de trabalho, visto a profusão de trabalhos em espaços alternativos) através da contribuição de todos os participantes do processo. Os atores são convocados, através das proposições gerais do processo, como temas, questões, procedimentos, a trazerem seus materiais, sendo responsáveis pelas escolhas no que toca à encenação (escolha de espacialização, luz, som) e à dramaturgia (os textos propriamente proferidos em cena, mas também as situações, as relações, as personagens). Não nos interessa aqui adentrar os meandros dos processos colaborativos, as delicadas questões no que toca à noção de "autoria", mas apenas identificar, nesses processos, um terreno fértil para o trabalho com material autobiográfico.

Em relação a este material gerado, no caso de processos colaborativos (com ou sem a presença de um dramaturgo), o que se passa é que este "texto" poderá servir diretamente à dramaturgia aparecendo inteiro no resultado final, tal qual ele surgiu na sala de ensaio, mas ele poderá também ser incorporado seja por outros atores, seja por alguém (não necessariamente uma única pessoa) que na função de organizar a dramaturgia ou de recriá-la, pode integrar esse material à dramaturgia total de forma que se

suprima completamente o caráter autobiográfico original. O que poderia sugerir um campo de aproximação com o conceito de *performance*, nessa segunda possibilidade – do texto ser realizado por outro ator ou ser transformado e incorporado a uma dramaturgia geral –, o que vemos é um procedimento de criação que engaja completamente os atores, conferindo-lhes o papel de "ator-autor", mas que tende a "ficcionalização" por meio dos temas para o qual o projeto como um todo deve convergir. De um "eu" que se apresenta de forma explícita, sem intermediação de uma fábula, no processo de ensaio, caminha-se para um "eu-personagem". O caráter coletivo do teatro parece acentuar a necessidade de que o material convirja para os temas acordados e que possa migrar de uma camada mais explicitamente pessoal para algo que sirva ao projeto como um todo. Isto no caso do trabalho colaborativo. No caso de um teatro de encenador, onde a direção assume esse projeto geral e tem a consciência de para onde caminha a obra final, esses depoimentos surgem das provocações destes diretores e depois são manipulados por eles. Ou podemos pensar na técnica de montagem, onde o "diretor-montador", a partir do seu material bruto – os depoimentos em forma de texto ou ação – recria esses materiais ora se apropriando, ora transformando, ora deslocando seus termos, mantendo a autoria propriamente nesse olhar exterior à cena.

Gostaríamos de propor uma última perspectiva para o uso do material autobiográfico a partir de sua presença dentro de uma vertente que vem sendo conceituada de forma ampla como "teatros do real", tomando o termo de Maryvonne Saison. Dentro desse amplo espectro da cena contemporânea encontramos o uso de casos reais, a cena como espaço de experiência e risco, a exploração de *site-specifics*, o uso de material biográfico dos atores (ou não-atores em muitos casos), a ampla gama de documentos que compõem a cena atestando a veracidade daquilo que lá se encontra. Este último é marca, por exemplo, de uma vertente bastante explorada que é o "teatro documentário[3]". Exemplos como o do coletivo Rimini Protokoll e She She Pop na Alemanha, o trabalho das diretoras Vivi Tellas e Lola Arias na Argentina ou do coletivo Mapa Teatro na Colômbia, caminham nessa direção e no jogo que estabelecem entre os documentos da realidade e a cena oferecem exemplos de umas das pesquisas mais atuais da cena contemporânea. É só observamos, por exemplo, a programação de recentes festivais de teatro contemporâneo como a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-sp), na qual grande parte dos trabalhos transitam por uma zona documental e biográfica.

Em tais trabalhos, com propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratarem de obras onde os materiais (auto) biográficos e não-ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos vão constituir a dramaturgia e a cena propriamente, e não apenas fomentar um processo criativo). É frequente nesses trabalhos a presença de não-atores ou *experts* como prefere os integrantes do coletivo alemão Rimini Protokoll. "Não-ator" é um termo recusado já que designaria as pessoas pelo que elas *não são*. Ao contrário, a ideia de *expert*, faz valorizar a razão pela qual elas ocupam a cena: ou seja, possuírem um saber especial ou terem vivido uma experiência particular. Os especialistas são os portadores de sua própria experiência real e que podem, portanto, se ocupar de trazê-la para a cena. A diretora Vivi Tellas trabalha com o termo "arquivos". Segundo ela, pessoas são "arquivos de experiências e saberes". Seu trabalho consiste em vasculhar essas experiências através de entrevistas e conversas, buscando quais depoimentos contém o que ela chama de "Umbral Mínimo de Ficção (UMF)[4]". Ou seja, as histórias, os relatos que conseguem ser sínteses das experiências de

3. Marcelo Soler, em seu *Teatro Documentário: A pedagogia da não ficção*, localiza, na verdade, nos anos 1920 o surgimento do "teatro documentário", a partir das encenações de Erwin Piscator. Ao longo do século XX, o autor mapeia expressões dessa linguagem passando pelo *Living Newspaper* nos Estados Unidos, pelo Teatro Jornal desenvolvido no Brasil por Augusto Boal até chegar ao nosso século com exemplos, como o Rimini Protokoll na Alemanha.

4. De acordo com **Blog Archico Tellas**. Disponível em: <http://www.archivotellas.com.ar/>.

todos nós e por isso ganham a força exemplar das ficções. Já o Rimini Protokoll tem outro objetivo com esses depoimentos que pode ser percebido neste fragmento extraído do seu *site*:

> Experimentamos o poder de representação da cena e o fato de que tudo que nela é mostrado se torna automaticamente teatro, mas pesquisamos também, o modo como o olhar se modifica segundo a natureza daquilo que é colocado em cena. São peças onde não se sabe mais onde começa o teatro e onde acaba a realidade. Trata-se de percepção, de recognição do mundo e, particularmente, dos homens.[5]

Não por acaso, o primeiro trabalho da companhia foi *Peter Heller fala sobre criação de aves*, no qual Stefan Kaegi, um dos diretores do grupo, teve a ideia de colocar em cena um *expert* em criação de aves para relatar suas experiências na profissão.

Na cena brasileira foram inaugurais experiências como a pesquisa assumida e verticalizada do diretor Marcelo Soler na sua companhia *Teatro Documentário*, e também trabalhos como *Festa de separação* e *Luís Antônio-Gabriela*, ambos autodenominados "documentários cênicos".

Nos últimos dez anos podemos constatar um *boom* desse uso de material autobiográfico, seja para gerar material para a constituição de uma dramaturgia ficcional, seja para expressar esses depoimentos de forma declarada. Vide trabalhos como o de Cristiane Jatahy, Márcio Abreu, Henrique Dias, Álamo Facó, Cia. Hiato, entre muitos outros, atestando a fertilidade deste tipo de procedimento dentro do panorâma da cena contemporânea brasileira e internacional.

Referências bibliográficas

Blog Archico Tellas. Disponível em: <http://www.archivotellas.com.ar/>. Acesso em: 03 de abr. 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE DUVE, Thierry. When form has become atitude – and beyond. In: FOSTER, Stephen; VILLE, Nicholas de (ed.). **The artist and The Academy** – Issues in fine Art Education and the Wider Cultural. Southampton: University of South Hampton, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiografique**. Paris: Seuil, 1996.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido***:* Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*.* 234 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LÍRIO, Gabriela. (Auto) biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo, Unesp, 2010. Disponível em:<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20_Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%E2nea.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2013.

MALZACHER, Florian. Dramaturgies de la sollicitude et de la déstabilisation (I). L'histoire de Rimini Protokoll. In: **Rimini Protokoll**. Disponível em: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3413.html>. Acesso em 28 jun. 2012._

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do teatro da vertigem. **Revista Sala Preta***,* São Paulo, n.6, 2006, p.135-146. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303>. Acesso em: 25 out. 2012.

SCHECHNER, Richard. Post Modern Performance two views: The end of the humanism. **Performing Arts Jornal**, v.4, n.1/2, 1979, p. 9-22.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: A pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

5. Tradução nossa do fragmento extraído de MALZACHER, Florian. Dramaturgies de la sollicitude et de la déstabilisation (I). L'histoire de Rimini Protokoll. In: **Rimini Protokoll**. Disponível em: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3413.html>.

pesquisa

Macunaíma no Seminário Stanislávski

POR ANDRÉ HAIDAMUS[1]

Introdução

Nos dias 02 e 03 de outubro de 2018, o Teatro Escola Macunaíma participou do Seminário Stanislávski - Ano II, realizado no Teatro Poeira, Rio de Janeiro / RJ, com a mesa "O Trabalho do Ator Sobre os Sentidos: A Memória, os Afetos e a Imaginação", apresentada pela professora Simone Shuba, doutoranda da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Estivemos presentes, como ouvintes, também no ano I do Seminário, realizado em 2017 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Nesta primeira experiência, o evento contou com um número pequeno de participantes. Foi muito bonito quando no ano II, nos deparamos com um público expressivamente maior, contemplado por estudantes, pesquisadores, professores, artistas de diversas instituições de ensino, de diferentes cidades e estados, participando ativamente do evento.

Agradecemos e parabenizamos a todos, aos idealizadores, participantes, aos apoiadores diretos e indiretos do Seminário, pela garra e perseverança em disseminar o Sistema Stanislávski com tanta sensibilidade, levantando questões, desconstruindo mitos e lendas sobre o Sistema e abrindo novas perspectivas de reflexão.

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma e integra a Companhia dos Viajantes.

“O Trabalho do Ator Sobre os Sentidos: A Memória, os Afetos e a Imaginação”

A pesquisadora Simone Shuba começa falando sobre a sua pesquisa e afinidade com o enunciado Memória Afetiva no Sistema Stanislávski. O que a instiga nesta pesquisa é o que permeia a sensibilidade do ser humano artista, como estabelecer o sensível, entrar em contato com o sensível. Sua pesquisa de doutorado começa quando termina o seu mestrado, em que pesquisou o início do Sistema com o processo de montagem de *Um Mês no Campo*, de Ivan Turguêniev, onde Stanislávski começa a falar da Memória Afetiva e depois muda para Memória Emocional.

“Vejo que esta geração de atores tem uma falta de vida emocional, vida emocional organizada, organizada para ação.”

ANATOLI VASSÍLIEV

“É falso e totalmente absurdo dizer que eu rejeitei a memória dos sentimentos. Eu repito: ela é o elemento mais importante de nosso trabalho criativo.”

STANISLÁVSKI

A partir da citação acima, Simone Shuba levanta questões importantes sobre a Memória Afetiva:

- Aproximação entre arte e vida – ator como indivíduo e ator como intérprete.
- Agir em seu próprio nome, voltar-se para si e suas memórias vivas.
- Sendo a memória algo pessoal, ela seria uma grande aliada para a criação sem clichês.
- “Um artista só pode experimentar suas próprias emoções.”
- Hoje, aqui e agora: uma questão fundamental para Stanislávski, os sentimentos fazem parte desse todo. Assim, jamais Stanislávski largaria mão da memória, porque ela faz parte do ser humano.
- Memória Afetiva é a memória que fica mais profundamente enraizada em nós, onde os sentimentos e as sensações físicas do ator podem ser evocados através de experiências diferentes que evocam sentimentos vividos em situações similares.
- Com ajuda da imaginação, esta bagagem pode ser despertada espontaneamente – “influenciar nossos sentimentos através dos olhos e ouvidos”.
- A memória dos sentimentos não está relacionada a um fato específico: você não deve lembrar-se do cachorrinho que morreu a fim de gerar, em cena, uma emoção. Ao contrário, é como se tivéssemos gavetas, precisamos estimular essas gavetas no campo da imaginação.

As questões levantadas por Simone Shuba esclarecem que o Sistema Stanislávski estabelece relação da Memória Afetiva com a Imaginação e o Se Mágico. Como exemplo, ela nos provoca:

> Se a gente imaginasse agora que o Vassíliev estivesse chegando aqui e agora, isso nos afetaria? Afetaria-nos se nós estivéssemos relaxados e abertos. Trabalha-se isso na imagem e audição e, pessoalmente, penso que o sentido da visão é mais forte.

"Para um pedagogo é muito importante inspirar um aluno, fazer com que ele se apaixone pelo autor e pela obra."

VENIAMIN FILSHTINSKY

A partir da citação acima, Simone Shuba estabelece, para muitos de nós, uma nova perspectiva da Memória Afetiva: "Quando nos aproximamos afetivamente de algo, nos abrimos. Abrimos-nos para o autor e para a personagem." E completa: "Aproxime-se, entenda e tenha compaixão por alguém."

Shuba ressalta a importância de se conhecer o dramaturgo da obra com a qual os atores e atrizes estão trabalhando. Conhecê-lo cada vez mais e se aproximar afetivamente dele a partir do conhecimento.

As frases de Stanislávski nos dizem como iremos criar uma nova realidade nesse espaço, e Simone Shuba exemplifica:

"O afeto às vezes é mais forte que a realidade."

STANISLÁVSKI

"O ambiente ao nosso redor afeta nosso sentimento, assim como no palco. Aqui temos nossa própria vida, nossa própria natureza, florestas, montanhas, mares..."

STANISLÁVSKI

> Eu sempre dou aula dentro do teatro, de manhã ele é sala de aula e a noite tem um espetáculo e esse mesmo lugar se modifica em outro tempo e espaço. Pergunto-me como vamos construir esse outro tempo e espaço, como vamos transformá-lo?

A afetividade naturalmente seleciona como irá nos mover de fato para o trabalho, assim como o que não irá nos mover. Assim, os sentidos vão sendo estimulados, a audição, a visão, o tato, o sensível nos leva a descobrir coisas que jamais pensamos.

"O tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E, ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias."

STANISLÁVSKI

Para Simone Shuba, a citação acima explica a Memória Afetiva, pois se trata de um enunciado que chega ao Brasil de modo muito pragmático e, quando o descobrimos, também descobrimos o sensível e a poesia dos sentimentos. É importante desenvolver no artista a capacidade de transformar um sentimento em uma expressão artística.

Abaixo temos um gráfico produzido e partilhado pela pesquisadora, que nos auxilia a compreender o fluxo de movimento no trabalho de criação a partir de si mesmo.

Começamos no "eu pessoal", seguimos estimulando a imaginação e construímos novas memórias, compondo novas memórias surgirá a inspiração e por ela chegamos à expressão artística universal.

Assim o artista constrói uma relação com ele mesmo, com os outros artistas, com a obra e com os espectadores, criando novas teses para se chegar à expressão humana universal.

Conclusão

Como nos disse a professora Tatiana Motta Lima, uma das palestrantes e mediadoras do Seminário, nosso encontro foi especialmente sobre pedagogos. A pedagogia foi muito forte em nosso encontro. Somos muitos professores e professoras falando dessa via. Falamos de amor, alegria entusiasmo, e isso era concreto na fala das pessoas. A famosa citação de Stanislávski, "ame você na arte", foi muito concreta ali. ■

minha vida na arte

Antunes Filho (Homenagem de uma atriz)

POR RAFAELA CASSOL[1]

José Alves Antunes Filho nasceu no bairro do Bixiga, São Paulo, em 12 de dezembro de 1929, e faleceu no dia 02 de maio, no hospital Albert Einstein, São Paulo, vítima de um câncer muito agressivo no pulmão. Nesta data, estava nos deixando um dos maiores diretores de atores e encenadores do mundo.

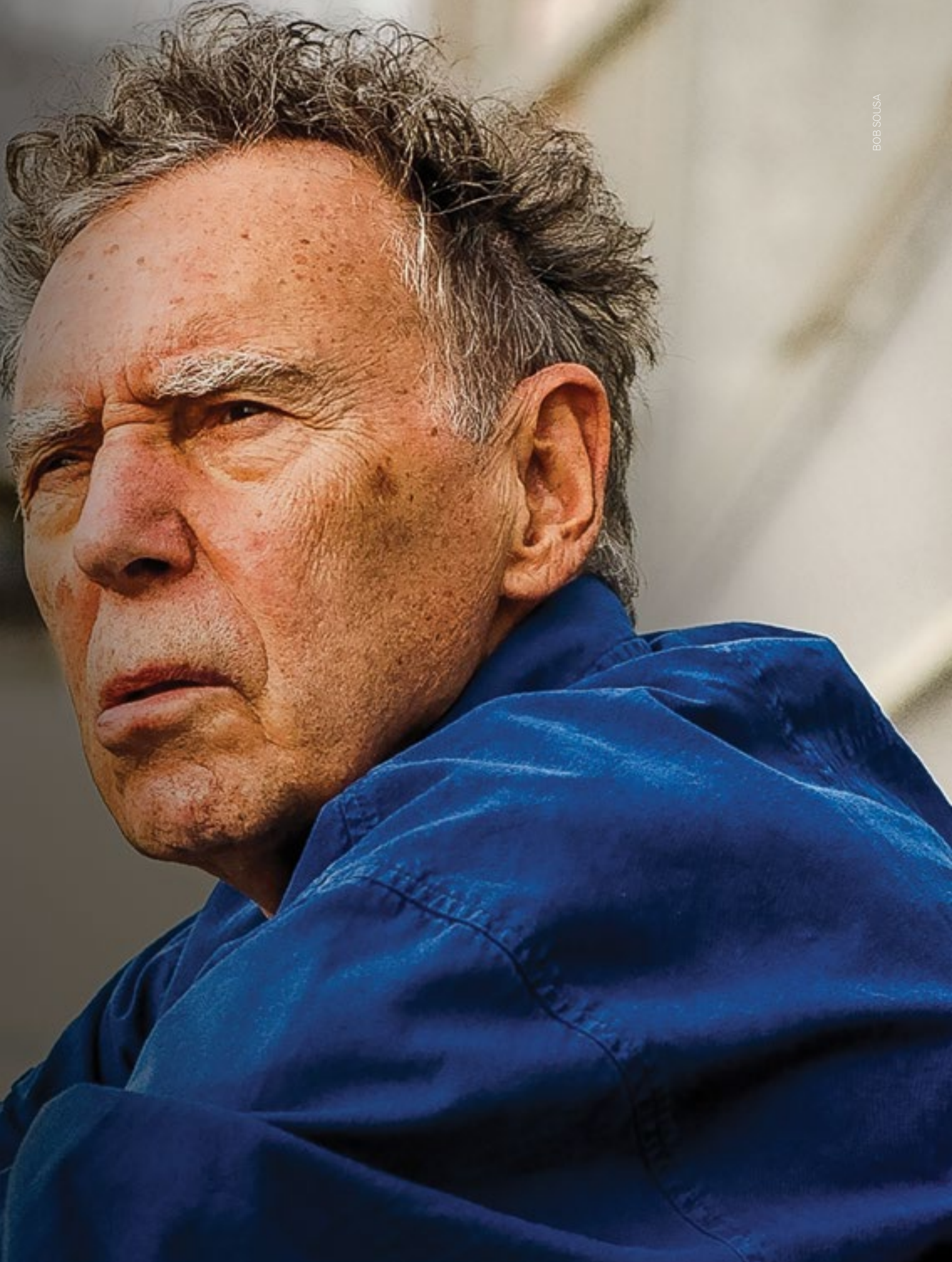
Tive a oportunidade de estar a seu lado nos últimos nove anos de sua vida, aprendendo, criando, rindo e chorando com ele. E agora estou tendo a honra de prestar essa homenagem. Fica aqui o meu agradecimento por todas as preciosidades que ele deixou, não só para mim, mas para todos os atores que tiveram o privilégio de passar um tempo com esse mestre inquieto e amante da arte.

Escrever sobre o Antunes Filho não é fácil. É necessário remexer em um baú de memórias. É estar disposta a experienciar sensações diversas. Contradições. Sua obra é vasta e sua lembrança mexe profundamente comigo.

Antunes Filho sempre foi um amante da arte. Desde adolescente frequentava muito o cinema nas salas de São Paulo. Ainda jovem foi convidado para ingressar como assistente no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC –, onde, ele mesmo disse, “queria aprender com os melhores”. E foi o que aconteceu.

Seu trabalho é fortemente ligado à renovação estética, política e cênica do teatro brasileiro surgido nos anos 1960 e 1970, sobretudo com Macunaíma (1978), montagem que se tornou referência para a geração dos anos 1980. Com este espetáculo, Antunes Filho torna-se o primeiro diretor a empreender uma obra dramatúrgica e cenicamente autoral.

1. Natural de Três Marias, Rio Grande do Sul, formada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS e professora do Teatro Escola Macunaíma desde 2016.



BOB SOUSA

Macunaíma (1978) e as adaptações da literatura brasileira

Este espetáculo foi importantíssimo para o momento político da época, pois, segundo Sebastião Milaré (2010, p. 44) em seu livro *Hierofania:*

> [...] rompia com o imobilismo a que o teatro brasileiro fora condenado pela ditadura militar. Gritava sua liberdade expressiva com o mesmo vigor que, logo depois, a sociedade civil iria às ruas exigir diretas já e mais tarde voltaria às ruas pelo *impeachment* do presidente que elegera.

É interessante apontar que este espetáculo nasceu de um curso para jovens atores que Antunes conseguiu concretizar na época. Esse curso, que mais tarde veio a se chamar Centro de Pesquisa Teatral – CPT –, tinha como objetivo reunir atores iniciantes e introduzi-los no segredo da arte. Esses jovens trabalharam mais de doze horas diárias na montagem deste espetáculo. Estudaram a obra *Macunaíma*, improvisaram e discutiram cenas que eram analisadas por Antunes. Foram estudos exaustivos sobre os índios, as lendas e a vasta bibliografia sobre o Modernismo e Mário de Andrade. Muitas palestras com historiadores e sociólogos, além de aulas de Tai Chi Chuan, aulas de expressão vocal, técnica corporal e trabalho musical. Era tanto material criativo que o espetáculo estreou com quatro horas e meia, sendo sintetizado posteriormente, o que possibilitou uma duração de três horas.

Como nos diz Sebastião Milaré (2010, p. 52-53):

> Mário de Andrade foi retomado por um artista visceralmente ligado à cultura brasileira, pesquisador de formas, como o foi e fez o próprio Mário de Andrade. Mergulhou, esse artista, no universo da cultura popular e expressou seus conteúdos míticos numa linguagem absolutamente atual, universal e renovadora. Por isso o espetáculo triunfou mundo afora. O sonho da corrente antropofágica realizava-se plenamente: estávamos devolvendo com a nossa expressão as formas que nos chegavam, depois da sua devoração ritual.

Macunaíma ganhou o mundo. Os atores viajaram para os Estados Unidos, Alemanha, Espanha, França, Itália, Holanda, Inglaterra, Grécia, mais dez outros países, sem contar as quase cem cidades do Brasil, totalizando 876 apresentações.

> O que encantava no espetáculo não era a aventura do nosso herói pelo que ela tem de pitoresco e sim pela forma como era contada, utilizando meios materialmente tão escassos que os elementos cênicos pareciam se resumir a folhas de jornal e longas extensões de tecido branco, que se transformavam em florestas, em rios, em tanta coisa. Na verdade, transitava pelo palco um número imenso de elementos cênicos (camas, galhos, escadas, objetos de uso doméstico, vestimentas), constituindo carga de aproximadamente três mil quilos. E em cena, tudo parecia de uma simplicidade tão comovente, mas que estava longe de ser simples: tratava-se, obviamente, de um trabalho de arte (MILARÉ, 2010, p. 44).

Foi durante as viagens com o *Macunaíma* que Antunes conheceu Kazuo Ohno – um dos maiores nomes do Butô e que seria inspiração para todo o seu trabalho dali para frente.

Antunes Filho, em seus mais de sessenta anos de carreira artística, adaptou muitos outros textos da literatura brasileira, sendo esse seu foco em

grande parte da sua carreira – conhecer, estudar, explorar a sua própria cultura, a cultura do Brasil. As montagens encantavam o mundo inteiro, e Antunes pôde levar um pedaço do nosso país, da nossa literatura e da nossa arte para muitos lugares distantes. Foi o caso de, por exemplo, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986), onde ele levou aos palcos o nosso Guimarães Rosa, *A Pedra do Reino* (2006), adaptação da obra de Ariano Suassuna e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2010), do grande autor Lima Barreto.

Logo após o estouro de *Macunaíma,* e ainda durante as viagens do grupo, Antunes e novos atores selecionados por ele, começaram a investigar Nelson Rodrigues, que deu origem ao espetáculo *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno.*

***Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* (1980)**

Depois de muito estudo sobre a obra, optou-se por realizar um espetáculo composto por várias peças do autor. Quatro textos foram selecionados: Álbum *de Família*, *Toda Nudez Será Castigada*, *Os Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*.

Foi nesse momento que a pesquisa do trabalho do ator num universo mítico se estabeleceu. Também foi aí que Antunes entrou em contato com os conceitos junguianos que vieram para renovar os processos de criação dramática. Como conta Milaré (2010, p. 67) em seu livro *Hierofania*:

> Em *Macunaíma*, Antunes trabalhou com maestria temas inerentes ao inconsciente coletivo, não só por correta interpretação

ARQUIVO PESSOAL DE RAFAELA CASSOL

Rafaela Cassol e Antunes Filho em seu aniversário de 89 anos.

ARQUIVO PESSOAL DE RAFAELA CASSOL

Rafaela Cassol, Felipe Hofstater, Flavia Strongolli, Ivo Leme e Michelle Boesche em Policarpo Quaresma.

> da rapsódia andradiana, mas por estar na natureza da sua poética a lida com o universo mítico. A falta do competente suporte teórico era compensada pela intuição, entretanto quando encarou a natureza arquetípica da obra de Nelson Rodrigues a necessidade desse suporte teórico surgiu. Não se tratava da festa, da carnavalização, mas de substância densa e pulsação trágica. Na busca de soluções para o impasse, Antunes chegou finalmente a dois autores que seriam fundamentais não só para a criação do espetáculo, mas também para a descoberta dos meios criativos: Mircea Eliade e C. G. Jung – abrindo caminhos para a encenação metafísica.

Antunes, na *mise-en-scène* de *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno*,

> [...] mergulhava a plateia numa atmosfera onírica, com imagens de extraordinário poder, nascidas das relações cênicas. [...] Os conceitos junguianos renovaram os processos de criação dramática, revelaram um universo integral e contínuo, de realidades que se interpenetram no tempo e no espaço, onde a consciência não é parte de um mecanismo contido no próprio indivíduo, mas no receptor de emanações cósmicas, dos códigos ancestrais (MILARÉ, 2010, p. 70).

Depois desse estudo profundo do universo

rodrigueano, Antunes ainda montou e remontou várias peças do autor. Ele dizia que se considerava um especialista em Nelson Rodrigues. E o público pode comprovar isso em suas várias montagens do autor ao longo da sua carreira, como, por exemplo, *Paraíso Zona Norte* (1989), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009).

Romeu e Julieta **(1984) e os grandes clássicos**

Outro momento que não posso deixar de citar é o de sua paixão pelos clássicos. Antunes começou a sua busca pela técnica vocal durante os processos de Shakespeare. Já em *Romeu e Julieta*, a técnica dos jovens atores chamava a atenção da plateia e da crítica. Como escreve Sebastião Milaré (2010, p. 92-94):

> O elenco era formado majoritariamente por adolescentes – mocidade radiante que materializava em cena o discurso amoroso. [...] O espetáculo era todo invenção, destruindo qualquer traço das velhas concepções de "como encenar Shakespeare". Em linguagem juvenil, sublinhada por músicas dos Beatles, com sua energia e natural rebeldia os atores narravam a história de amor, porém a aparente espontaneidade estava solidamente apoiada na rigorosa preparação técnica. Podia faltar experiência, tanto artística quanto de vida aos atores que se encarregaram dos principais papéis, mas não faltava técnica nem consciência do fazer artístico.

Em uma época onde o discurso de poder se alterava sensivelmente no Brasil, Antunes Filho achou que era o momento de falar de amor. *Romeu e Julieta* de Shakespeare fala ao ser humano de qualquer lugar e de qualquer época. "Seria o drama shakespeariano um antídoto contra o discurso do poder, cuja preocupação era anunciar os salvadores da pátria e da democracia" (MILARÉ, 2010, p. 91). Antunes queria, naquele momento, substituir o discurso do poder pelo discurso amoroso.

> O tempo era de reconciliação por meio do amor, para que o país se levantasse das ruínas morais a que fora reduzido pela ditadura dos militares. O drama de Shakespeare vai ao fundo do coração humano e levanta a bandeira do amor contra preconceitos, autoritarismo e repressão (MILARÉ, 2010, p. 92).

Muitos outros clássicos foram estudados por Antunes e seu grupo, como *Trono de Sangue* (1992), onde o trabalho da técnica vocal se aprofundou ainda mais para que os atores se apropriassem das palavras, e também as tragédias gregas, destacando *Fragmentos Troianos* (1999), *Medeia* (2001) *e Antigona* (2005).

Antunes Filho nunca mais parou a sua pesquisa vocal. Sempre esteve em busca da voz ideal para a cena, ideal este que mudava a cada processo de montagem. O seu método existe e é importante dizer que estava sempre em evolução. A cada espetáculo, algo novo se descobria para se trabalhar. O *fonemol* – uma língua criada, imaginada por cada ator para auxiliar a sua expressão – era uma das ferramentas utilizadas na sua pesquisa. O *fonemol* permite que o ator deixe de lado o português e trabalhe a técnica da voz sem uma preocupação com o sentido da palavra, mas sim, com o sentimento e com a ressonância. O *fonemol* era tão potente que acabou indo para o palco algumas vezes, como no espetáculo *Nova Velha História* (1991), e, muito recentemente, em *Blanche* (2016).

Prêt-à-Porter

Em 1998, estreou o espetáculo *Prêt-à-Porter 1* , que se constituía de três cenas escritas e dirigidas pelos próprios atores e que marcou a evolução do CPT na pesquisa do ator. Todo o trabalho que estava sendo desenvolvido por Antunes Filho estava ali, agora exposto, escancarado para o público. Foi um jeito que Antunes encontrou de abrir o seu trabalho para a plateia.

A partir desse momento, os atores começavam a ganhar autonomia e a descobrir a sua autoexpressão. O ator criava consciência do seu trabalho, a filosofia de individuação proposta pelo CPT estava concretizada. A criação dos atores partia de improvisos, depois escreviam, criavam a sua dramaturgia, escolhiam o que queriam, naquele momento, dizer para o mundo. Eram eles mesmos que se dirigiam. E tudo de uma forma muito simples, sem muitos cenários, apenas alguns elementos de cena, e sem uma iluminação mais elaborada. As cenas eram em duplas. Os atores deveriam criar a gênese de suas personagens. Havia um estudo profundo em cima disso, eles sabiam todo o passado de quem estavam interpretando, todo o histórico de uma vida até chegar à cena.

Foi nas cenas de *Prêt-à-Porter* que o público conheceu o que Antunes chamava de "falso naturalismo". Os atores não estavam naturais em cena (apesar de parecer), tudo estava arquitetado, tudo era construído para soar natural, como Antunes gostava de dizer: "Tudo era fingido", isto é o "falso naturalismo". Quando os atores aprendiam a fingir, a liberdade acontecia, a liberdade para jogar e iludir. Tudo era desenhado. O drama tinha que ser da personagem e não do ator sufocado na sua ansiedade.

A trajetória do *Prêt-à-Porter* foi muito bonita. Foram dez espetáculos no total, o último foi em 2011. Todos os atores do grupo também se exercitavam com essas cenas que eram criadas mensalmente no CPT e apresentadas para o Antunes. Os atores estavam em constante treinamento e pesquisa.

Minha trajetória com o mestre

Cheguei a São Paulo no ano de 2010. Vim para a selva de pedra simplesmente porque era uma atriz formada há três anos e queria trabalhar na minha profissão. Não tinha nada concreto, apenas vim.

No final daquele ano, já frustrada, depois de receber muitos nãos, já sem muita esperança de que as coisas dariam certo, eis que um amigo me fala do teste para o CPTzinho e eu decido fazer. Para minha surpresa, Antunes Filho me escolheu para ser sua aluna. Foi um momento marcante na minha vida – o meu primeiro "sim" profissional em São Paulo foi o Antunes Filho que me deu.

O CPTzinho é a escola do mestre. Muitos atores passaram por ali. Antunes adorava trabalhar com atores jovens que ele pudesse realmente ensinar e lapidar, que estivessem abertos para o novo. Dava oportunidades para que bons jovens atores surgissem. São quatro meses de aulas de expressão corporal, voz, retórica, história, dramaturgia, cenas de *prêt–à-porter*, muitos filmes para assistir e muitos livros para ler.

O CPT surgiu de uma necessidade do SESC Consolação de pôr em prática seu projeto de ser um espaço para discussões teatrais, um "centro formador de recursos humanos, irradiador e produtor de atividades culturais que tenham o teatro como conteúdo e forma de expressão" (MILARÉ, 2010, p.81). Todo o projeto vinha ao encontro do que era desenvolvido no Theatro São Pedro pelo Grupo de Teatro Macunaíma. Nesse momento se instituiu o CPT na unidade Consolação, centro que existe até hoje. Novos atores, que não estavam em processos de ensaio com o Antunes Filho, poderiam ter um espaço para estudar, onde tudo o que era pesquisado com o

Rafaela Cassol e Nara Mendes em Marguerite, Mon Amour.

Grupo de Teatro Macunaíma também chegava até esses atores que, num futuro próximo, poderiam também atuar com o grupo, se assim Antunes desejasse.

Hoje, chamamos de CPT o grupo que estava ensaiando com Antunes o novo espetáculo e de CPTzinho os alunos que estavam estudando com Antunes e com os professores do Centro de Pesquisa.

Digo que é impossível não sair transformado de um curso como o CPTzinho. Ele é rigoroso, mágico, transformador e proporciona um olhar diferenciado para o fazer teatral. Tudo circula em torno da pesquisa e técnicas e de meios expressivos para o ator. Cada turma do CPTzinho aprende o que o grupo do CPT, liderado por Antunes, está estudando e pesquisando naquele momento. E para entender o método, é necessário que primeiro o ator se transforme. Então, o CPTzinho propõe, antes de tudo, uma transformação humana, para depois isso ser transformado em cena e em arte.

No curso, toda semana duplas novas se formavam para improvisar, escrever e criar uma cena de *prêt-à-porter* que era assistida e avaliada pelos professores e, muitas vezes, pelo próprio Antunes. Foi criando essas cenas que eu entendi o "falso naturalismo" – onde a realidade é integralmente desenhada pelo ator.

Nos meus anos de CPTzinho, entre 2010 e 2011, Antunes estava em cartaz com o espetáculo *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, uma adaptação da obra de Lima Barreto. Espetáculo que levou

muito da cultura brasileira para fora do país.

No início de 2011, alguns atores precisaram ser substituídos e o próprio Antunes chamou alguns alunos da minha turma do curso para fazerem o teste para algumas personagens da peça. No mesmo dia eu fiz o teste e recebi a notícia que tinha sido aprovada. Nunca vou esquecer a frase que o Rodrigo Audi, um dos professores do CPTzinho na época, usou para comunicar minha aprovação: "O Antunes mandou dizer que quem tem mais cara de louca e que vai fazer parte da peça é a Rafaela." Isso soou engraçado para mim, mas nunca fiquei tão grata por ter essa "cara de louca". No mesmo momento recebi a notícia de que a peça viajaria no próximo mês para Buenos Aires, depois faria uma temporada em Portugal e na sequência uma temporada no Rio de Janeiro. Eu, que nunca tinha viajado para fora do Brasil, fiquei em êxtase, tremendo de felicidade. Nesse momento, eu soube que minha vida em São Paulo estava só começando.

Viajei, fui feliz e aproveitei cada momento desse trabalho. Na volta, Antunes me chamou para participar do processo de montagem da sua nova peça *Nossa Cidade*. Finalmente eu poderia experimentar como é passar por um processo com ele. As pessoas falavam tanto que ele era terrível, que ele humilhava, gritava, desconstruía o ego, e eu achava que estava preparada para isso, me sentia capaz, me sentia forte e era o que eu mais queria naquele momento – sentir na pele o que é trabalhar com o mestre.

Rafaela Cassol e Daniela Fernandes em Eu Estava em Minha Casa e Esperava Que a Chuva Chegasse.

E como foi minha experiência? Foi terrível. Eu percebi que não estava preparada como imaginava. Eu percebi que tinha muito para aprender. Eu tinha dificuldades em compreender o que o Antunes falava. Eu ainda precisava ler muito. Eu ainda precisava assistir a muitos filmes. Eu percebi que o abismo que existia entre mim e ele era imenso. Eu estava muito atrás. Eu me senti burra. Senti que era uma atriz superficial. Não conseguia acompanhar o seu pensamento. Para mim, falar sobre Física Quântica, por exemplo, era como falar grego. Entendi que eu não era uma artista. Entrei em conflitos comigo mesma. E, me sentindo fraca, me coloquei em um lugar de desafiar e odiar o Antunes. Odiava essas exigências de leitura, odiava essas exigências de ter que falar quando ele mandava, odiava as rodas de discussões, odiava falar sobre metafísica, sofria muito cada vez que ele decidia mudar um ator do elenco. Sofria muito. Aquilo não era para mim. Tinha imensas dificuldades em entender o seu trabalho de voz, isso fazia com que ele pedisse para eu ficar depois do ensaio para me treinar. Tive aulas de voz só com ele. O mestre estava, realmente, querendo me ajudar. Mas eu não conseguia melhorar, acho que eu não queria melhorar, sentia que não era o meu momento. Antunes, percebendo isso, me dispensou. Disse que eu poderia ficar livre para fazer outras coisas. E sou muito grata a isto também!

Foi assim que pude conhecer outras pessoas em São Paulo. Foi aí que pude fazer outras peças, conhecer outros diretores, fazer cinema. As coisas não foram fáceis, mas foi um momento de explorar a cidade. E também foi um momento de ler, ler muito, devorar a lista de livros sugeridos pelo CPT. De alguma forma, eu estive conectada com o Antunes, minha ânsia por aprender, por entender o que ele falava só crescia, mesmo estando longe. Comprei e devorei todos os livros do Dostoiévski. Comecei a me interessar profundamente por Física Quântica, pelo Tao. Minha espiritualidade começou a se desenvolver. Comecei a entrar em contato com as minhas sombras, com as minhas angústias, os meus medos e traumas. Comecei a me entender melhor. Minha vida pessoal entrou em colapso. Muitos acontecimentos marcantes. Vivi um momento pessoal muito profundo e difícil. Estava amadurecendo.

Foi nesse momento de caos que recebi um telefonema do CPT. Emerson Danesi, o braço direito do Antunes, me chamou para conversar. Ele estava começando o processo do que veio a ser o espetáculo *Marguerite, Mon Amour – Recital. Duras*. Ele queria que eu estivesse na montagem, Antunes também queria. Foi o momento de transformar minhas sombras em arte, a oportunidade de olhar para as minhas feridas e dizer: "Quanta beleza!" Marguerite Duras fez isso com a sua obra. Eu, Rafaela, aprendi com Marguerite e com Emersona fazer isso também.

***Marguerite, Mon Amour – Recital. Duras* (2016)**

Uma das experiências mais profundas que tive na minha vida na arte. Foi um processo longo, intenso e que transformou a minha vida e meu pensamento sobre o teatro e o ser humano. Foram três anos de puro estudo, aprendizado e amor. Assim como eu mergulhei na obra de Duras, também mergulhei nas minhas sombras e comecei a realmente compreender, através do Emerson Danesi, tudo o que o próprio Antunes tentou me explicar. Emerson, com sua delicadeza, sua voz mansa e seus quase vinte anos de vida diária com o mestre, sabia como ensinar, sabia como partilhar todo esse seu conhecimento da técnica do Antunes.

Marguerite Duras é lembrada por seus filmes herméticos e intraduzíveis, por sua obra controversa, sua voz rouca e grave e sua forte personalidade. Sua obra denuncia a submissão da mulher, mas, sobretudo, o mais profundo de

sua alma, seu vazio, seus mais íntimos desejos. Sua visão da condição humana é extremamente desiludida. Ela alcança uma escrita com lacunas, buracos, hesitante, sugestiva. Seus temas prediletos são a loucura, o amor, a morte e a solidão.

Com um processo parecido com o *prêt-à-porter*, com muito estudo da obra e de outros autores como suporte teórico, fomos nós, atores e diretor que criamos a estrutura dramatúrgica do espetáculo. Foram selecionados trechos de alguns livros de Marguerite, algumas personagens fortes da sua obra, e a dramaturgia foi construída com muito trabalho e esforço. Assim como nos processos de Antunes, rodas de conversas e discussões aconteciam diariamente, foram lidas e relidas muitas teses falando sobre Marguerite, muitos documentários foram assistidos, filmes, textos da própria Marguerite que não existem em português foram traduzidos por nós e até francês eu estudei na época para estar mais próxima dela. Estávamos profundamente mergulhados na sua obra.

Antunes Filho, de tempos em tempos, assistia à peça. Ele precisava aprovar o que estávamos fazendo. O elenco foi substituído algumas vezes a pedido dele. Foi em 2014 que o elenco final chegou: Nara Mendes (a menina), Jui Huang (o amante), Thais Velasquez (a mãe), Kaio Pezzutti (o vice-cônsul), Fabio Martinelli (o instrumentista), Evando Netto (o indiano) e eu (Anne-Marie Stretter).

Selecionamos os livros *Uma Barragem Contra o Pacífico*, *O Vicê-Cônsul*, *O Amante Chinês*, *O Amante*, *India Song*, *Escrever* e alguns trechos de outros que também nos tocavam para fazer parte do espetáculo. A peça falava da vida de Marguerite (sua obra era muito autobiográfica) e aos poucos ia se mesclando com personagens que não existiram na sua vida. Vida e arte se mesclando. O que é real? O que é literatura? O que é ficção? Com muito silêncio e músicas, as palavras, as lacunas e os buracos de sua obra apareciam no espetáculo.

Assim escreveu Maurício Ayer (2017), um estudioso de Marguerite Duras, em seu *blog Molhando a Palavra* sobre a peça:

> [...] o espetáculo é como um pequeno universo que se desdobra a partir de um ponto, talvez a única coisa permanente em uma obra em que tudo é transitório: o lugar onde a dor e o amor formam uma só palavra, em torno do qual gravita uma fantasmagoria viva – como a dança de fragmentos melódicos em música de câmara. Motivos e personagens se encontram como ressonâncias que uns e outros provocam entre si. São ecos, invenção de um passado remoto ou próximo, a formar aquilo que Duras descreveu em *India Song* como uma "melopeia feita de cacos de memória, e no decurso da qual, às vezes, uma frase emergirá, intacta, do esquecimento". O delicado emaranhado desse espetáculo, sem dúvida, só pode ter sido o tecido de um longo e amoroso convívio do diretor e do elenco com Marguerite Duras e suas criações. A vida escreve o tempo todo. A bem dizer, para Duras, não faz mesmo qualquer sentido essa separação entre viver e escrever. Não porque se escreve *a partir da vida*, mas porque a própria vida decorre do escrever: não é sobreviver, mas presença intensa, testemunho singular do que é singular, dor compartilhada como amor, o avesso do banal. Por tudo isso, sinto que Marguerite Duras é uma presença nesse *Recital* e continua a escrever através dele.

***Eu Estava em Minha Casa e Esperava Que a Chuva Chegasse* (2018)**

Para este espetáculo, fui convidada por Antunes que me chamou, em uma tarde qualquer, para conversar. Perguntou se eu tinha interesse e tempo para estar com ele nos ensaios. Sem pensar muito, eu disse que sim. Foram dezesseis meses de ensaios diários. Todos os dias, exceto domingos, das 12 às 17 horas estive com Antunes, na sua busca incessante pelo corpo dialético, na sua pesquisa de toda uma vida sobre a voz do ator. Foram muitas rodas de conversa sobre os seres humanos, sobre a vida e obra de Jean-Luc Lagarce (autor da peça), sobre a infinitude do ser, sobre a dramaturgia contemporânea e muito mais. Tudo era assunto. E dessa vez eu estava à vontade, eu estava compreendendo, eu estava, finalmente, de corpo, mente e alma presentes. Estiveram comigo as atrizes Daniela Fernandes, Fernanda Gonçalves, Susan Damasceno e Viviane Monteiro, além da assistente de direção Luana Frez, o nosso sonoplasta Alexandre Ferreira e tantas outras queridas atrizes que também passaram pelo processo.

Eu Estava em Minha Casa... é texto apenas. Lagarce não nos dá nenhuma pista, como marcas ou rubricas que nos direcionem. As falas dessas cinco mulheres não delimitam espaço, nem tempo. Apenas sabemos que estão em uma casa, que há um bosque nas proximidades e que estão à espera do caçula. Mas só sabemos disto porque as personagens falam. Tudo que nos é revelado

ARQUIVO PESSOAL DE RAFAELA CASSOL

Elenco e equipe com Antunes Filho no dia da estreia de Eu Estava em Minha Casa e Esperava Que a Chuva Chegasse.

está na fala, apenas. O autor também não indica cenário, não descreve as personagens. Tudo o que temos é a imaginação dessas mulheres que recriam a "volta" do caçula.

Lagarce trabalha com o caráter incerto dos fatos, a história é embaralhada e múltiplos pontos de vista de um acontecimento são colocados no texto. As palavras de Lagarce são hesitantes e a repetição é contínua. Os diálogos não são tradicionais. Cada personagem nos oferece monólogos. Em algumas falas, cortes bruscos rompem a sequência discursiva. A escrita de Lagarce é lírica e poética. A busca de Antunes foi a palavra lagarceana, o como esse texto deveria ser dito.

Kil Abreu, no *site Teatrojornal*, escreveu:

> O rigoroso trabalho do diretor com a sua turma de atrizes valoriza antes de tudo a palavra e seus modos de expressão, fugindo ao naturalismo estrito. É uma beleza ouvir esse texto, feito por jovens atrizes, de uma maneira rigorosamente estudada sem que a *anima* se perca. É uma difícil tarefa, fazer daquelas falas algo material e mobilizador. [...] A qualidade técnica na emissão das falas, junto às intensificações e a procura de sentidos possíveis para cada passagem, é uma artesania cumprida belamente.

Antunes entendeu que a escrita lagarceana é detetivesca. Os leitores e o público deveriam atuar como detetives ao ler o texto e, consequentemente, ao assistir ao espetáculo. Portanto, na encenação, algumas marcações e desenhos de cena deveriam ser "finalizados" pelo olhar do espectador. Cada pessoa faria a sua dramaturgia. A plateia deveria sair do seu lugar confortável de contemplação e participar ativamente da criação dessa obra. O espetáculo, assim como o texto, soava inacabado, porém, Antunes instigava e provocava o espectador para que ele não fosse mais indiferente ao que estava sendo apresentado.

Em sua resenha sobre a peça, Phabulo Mendes (2018) escreveu:

> [...] em um texto dramatúrgico como o de Lagarce, as palavras pairam como se estivessem em estado de dicionário. É precisamente essa posição que as tornam protagonistas. Esse protagonizar desafia, por sua vez, aqueles que delas se aproximam. Assim, o ator deve ter "fôlego" dobrado, física e psicologicamente, para encará-las. É esse desafio que vemos, a um só golpe, nessa montagem. O que Antunes fez foi [...] penetrar no reino das palavras de Jean-Luc Lagarce. Diante dele, teve paciência de ler, reler, trocar, alterar, substituir, juntar, experimentar. Silenciosamente, o diretor percebeu as mais variadas voltas e rodopios que as palavras podiam dar, procurando ludibriar ou confundir quem estivesse diante delas. Dessa maneira, soube pacientemente fazer com que cada uma das atrizes traduzisse as nuances e o sabor de cada frase e palavra ditas. As palavras que conduzem esse espetáculo labiríntico guardam, graças ao modo como foram projetadas por cada uma das cinco atrizes, aliadas ao domínio corporal, estrategicamente conduzido pelo diretor, seu encanto e seu poder de construção de realidade. No caso de Lagarce, das muitas facetas da realidade que, ora sutis, ora abruptas, essas mulheres souberam manejar. O que para muitos, acostumados aos gritos e às falas apressadas e truncadas que povoam os palcos, nos dias de hoje, pode soar como certa rigidez, não passa do cuidado extremado de Antunes Filho com a palavra, material essencial não apenas do teatro, mas principalmente do ser humano. São elas que descortinam um mundo

complexo, por isso convém pronunciá-las de forma precisa, despertando em quem as ouve os mais distintos sentimentos.

Eu, felizmente, tive a honra de fazer parte dessa pesquisa e ser, finalmente, dirigida pelo grande mestre Antunes Filho.

O processo de pesquisa do espetáculo

Como falado anteriormente, cada espetáculo do Antunes Filho apresenta necessidades conceituais e expressivas e isso faz com que a pesquisa mude, seja impulsionada de outra forma para responder a essas necessidades.

Na época dos nossos ensaios, a atriz Fernanda Gonçalves (atriz da peça e professora do CPTzinho), estava escrevendo o método a pedido do Antunes. Treinávamos, ensaiávamos, e a Fernanda escrevia. É com as palavras dela, junto com a minha experiência, que deixo aqui registrado um pouco do que aprendemos com o mestre, verdadeiras preciosidades da pesquisa do ator.

Antunes falava muito sobre a RESPIRAÇÃO. Fazíamos muitos exercícios para trabalhá-la. Ele repetia muitas vezes que a respiração é a base de tudo. Tudo acontece a partir do AR. Nosso corpo capta esse ar (respira) e o transforma em movimento e em sentimento. É ele que movimenta os músculos e traz o prazer para o nosso organismo. Ele dizia que O ATOR É A RESPIRAÇÃO. Respiração é vida. E se há vida, há movimento. Por isso, o ator nunca deve ficar estático, congelar. Tudo o que é estático está fora da vida, pois ela é um constante fluxo: "Nunca é, sempre está" (frase que estava escrita em um quadro negro no CPT). E se está fora da vida não é teatro.

Sobre o corpo, ele dizia: "Eu não ando, eu sou andado." Deveríamos estar sempre ouvindo o nosso instinto mais básico, que ele chamava de "macaca". A "macaca" procura ficar sempre confortável, "no gostoso", buscando o prazer de se mexer e respirar. Quando movemos o corpo ao, por exemplo, nos espreguiçarmos ou trocarmos o peso de uma perna para a outra conforme nossas necessidades físicas, é a nossa "macaca" interna se manifestando.

O corpo caminha por meio da respiração e da relação estabelecida entre a gravidade e o ar que entra e sai de dentro dele. O próprio organismo faz a respiração; não se trata de algo racional. Para ativar a "macaca", liberar o corpo de tensões, desintoxicar o organismo e ainda disponibilizar e sensibilizar os músculos, é feita a caminhada no desequilíbrio. Era esse exercício de desequilíbrio que passávamos horas praticando. Elebusca asoltura do corpo sem perder o eixo. É um exercício que ajuda a aguçar a sensibilidade, destravar os músculos e a desenvolver repertório gestual. Trabalha não só o físico, mas também o mental e o espiritual. É o andar por meio da respiração, da ação da gravidade e da inércia.

Ao praticarmoso desequilibrio, íamos nos libertando das amarras, das tensões e dos vícios culturais e do cotidiano. O corpo endurecido e tensionado trava os movimentos e também a criatividade e a sensibilidade, prejudicando a expressão do ator. Ombros duros, por exemplo, interferem na respiração e causam ansiedade que, por sua vez, é a responsável pelo enrijecimento de outros músculos. A ansiedade também faz o ator ficar no estereótipo, impedindo a humanização do sentimento.

Então foram muitos dias de trabalho relacionando corpo, respiração e gravidade. Treinando a relação entre equilíbrio e desequilíbrio, sem comando racional, deixando-se levar pelas necessidades e pelo peso do próprio corpo. Com o tempo praticando o desequilíbrio, os movimentos iam ficando cada vez menores, mais sutis, até chegarem à interiorização, quase imperceptíveis para quem os via de fora. Aos poucos, a caminhada ia se tornando um andar aparentemente "comum".

No entanto, a liberdade dos músculos e o fluxo da respiração continuavam presentes e o humano aparecia.

O desequilíbro era praticado simultaneamente ao trabalho que fazíamos com a voz. Corpo e voz estão relacionados. Ambos acontecem a partir do ar, que é a base da vida e do ator. O mesmo ar que movimenta o corpo é o ar que cria sons, aciona vozes. Por isso, para trabalhar a técnica vocal é imprescindível que o corpo esteja no desequilíbrio e, para permanecer assim, é necessário que a respiração funcione corretamente. A tensão indevida dos músculos prejudica a respiração e tira o ator do desequilíbrio e da ressonância, colocando-o na projeção e causando ansiedade.

Para exercitarmos a voz, Antunes pedia, em primeiro lugar, para que ficássemos com o rosto limpo (morto). Os músculos da face deveriam permanecer relaxados e, assim como acontece com o corpo, deveríamos trabalhar com o mínimo de esforço, deixando o subcutâneo sensível. Antunes dizia que o humano está no morto. Quanto mais morto, mais sentimento, maleabilidade e expressividade. Além de se manter no morto, deveríamos fingir as expressões para não ir para a projeção. O ator que vai para a projeção, segundo ele, vira vítima de si mesmo.

Os exercícios de voz eram praticados muitas vezes com ele presente, ouvindo, corrigindo e ensinando, individualmente, as atrizes do elenco. Não raro, cada atriz deveria "criar a catedral", como ele gostava de dizer. Um momento extremamente sensível e poético onde, com a própria voz e apenas com ela, devíamos conduzir Antunes a visualizar essa catedral. Era muito difícil, mas quando se atingia o estado de sensibilidade que ele queria, então tínhamos certeza que o ator é um ser infinito e que nosso corpo nos conduz para lugares que jamais imaginávamos chegar.

Aprendi com ele a função das vogais e das consoantes. É a vogal que contém o ar, e é o ar que carrega o sentimento. É a vogal que traz a melodia da fala. A plateia sabe o que o ator está sentindo através da vogal. Já a consoante é comandada pela língua, não tem ar, é estática. É ela que dá o ritmo da fala, mas depende da vogal para existir. É interessante trabalhar com a imagem de que a vogal é o papel de uma máquina de escrever, e, a consoante, por sua vez, as teclas que digitam letras nele. Enquanto a vogal corre num fluxo, as consoantes furam, sem deixar cessar esse fluxo.

"O lábio não fala, quem fala é a língua", esta frase era repetida milhões de vezes durante nossos ensaios. É ela, a língua, que trabalha em conjunto com o diafragma. Se não mexer a língua, o ator sufoca. Todos os músculos do corpo auxiliam o movimento da língua na sua regência. O movimento do corpo destrava a língua.

E finalmente, a ideia do 1 e 2 – "Eu sou ele". Primeiro devemos entender que existe uma bifurcação: somos 1 e 2, ao mesmo tempo:

1- Eu

2- Ele (o outro; meu "eu representante"; teatral; personagem; símile)

Por ser teatro, fazemos questão de representar e não de ser. Sou sempre eu (1) me representando noutro (2). O meu eu representante (2) fica na frente. O eu (1) fica atrás como o manipulador de uma marionete, brincando. Sem esforço, mas com fé, acreditando, entrando numa alienação positiva que te fará voltar enriquecido. O ator deve praticar um ato de transferência do 1 para o 2. Colocar-se inteiro. No entanto, os dois coexistem.

O 1 é suicida, pois se retira para dar lugar ao 2. O 1 se esforça para estar numa outra vida (que é o 2), transcender. É o 1 que dá os recursos. Ele empresta a técnica, o preparo e a imaginação para o 2 e se afasta. Continua existindo, mas deixa o 2 agir. Podemos dizer que o 1 é o nosso eu racional, intelectualizado.O 2 é quase um narrador, pois há um afastamento.

Antunes não queria que usássemos a nossa própria emoção como matéria-prima. Dizia que a emoção deveria ser construída, como na pintura

ou como uma partitura musical. Em muitos momentos do nosso processo de construção do espetáculo, era como se o Antunes fosse um maestro de orquestra. Ele ouvia a peça como uma sinfonia, regia como se rege uma música clássica. Dava-nos o tom da cena e deveríamos seguir nele até que seu ouvido sinalizasse para mudar. Portanto, não era o instinto e a emoção do ator que tinham espaço e sim a técnica, que já deveríamos ter adquirido para conseguir entender a sua regência e mudar o tom da cena sempre que nos fosse proposto. Só depois que a música estivesse pronta – e isso era praticamente impossível, visto que a cada dia tentávamos uma música diferente – poderíamos nos apropriar das cenas e "encontrar a liberdade na prisão". E como era gratificante quando essa liberdade era sentida. Sou muito grata pelas poucas vezes que consegui realmente sentir e vivenciar isso! É um paradoxo – encontrar a liberdade na prisão. Porém, só essa pode ser a verdadeira liberdade.

Precisei acessar e trabalhar a minha espiritualidade para entender o Antunes. Precisei acessar e aceitar as minhas sombras para entender o Antunes. Precisei mergulhar em lugares profundos do meu EU, precisei identificar meu EGO, aceitá-lo, escutá-lo, anulá-lo. Precisei entender minhas questões pessoais, meus bloqueios, meus medos, meus traumas, mesmo isso não interessando a ele. Precisei adentrar em lugares obscuros para colocar luz. Precisei me refazer enquanto ser humano para entender Antunes. E isso tudo faz parte do meu processo de vida, da busca pela infinitude do meu ser. Infinitude do meu ser humano. Infinitude do meu ser ator. Infinitude do meu ser artista. O que sou hoje devo a ele. Esse processo não está completo, óbvio. Continuarei nessa busca infinita.

Conhecemos diversas histórias de atores que ele dispensou de peças ou atores que pediram para sair do CPT. Dei-me conta que nunca pedi para sair e nunca fui mandada embora. A sensação que tenho é a de que continuarei conectada com o Antunes por muito tempo ainda. Ele está em mim. É isso que fica! Minhas experiências estão em mim. Os seus ensinamentos estão em mim e já tenho passado adiante para os meus alunos. A Rafaela professora tem muito do Antunes Filho. Com ele aprendi a disciplina, a seriedade do trabalho, a poesia do ser ator, a importância das palavras, o sagrado do corpo, a coerência da profissão, o amor pelo ator, o olhar crítico, a verticalização do tempo, a beleza dos corpos, a técnica, a infinitude da vida, a infinitude do ser humano, a magia que é viver no palco. Se eu puder levar um pouco de tudo isso para o meu dia a dia, serei um ser humano melhor, sempre. Se eu puder levar um pouco disso tudo para a sala de aula, serei uma professora melhor, sempre.

"O SER HUMANO ESTÁ COM SAUDADES DO SER HUMANO", dizia o mestre.

Hoje eu digo: "O TEATRO ESTÁ COM SAUDADES DE VOCÊ, ANTUNES."

Referências Bibliográficas

ABREU, KIL. Antunes, Irmão de Lagarce. **Teatrojornal**. 2018. Disponível em: **<** https://teatrojornal.com.br/2018/09/antunes-irmao-de-lagarce/>. Acesso em 15 maio. 2019.

AYER, Maurício. Em Cena, a Escrita Sem Fim de Marguerite Duras. **Molhando a Palavra**, Literatura e Cachaça com Maurício Ayer. 2017. Disponível em: < https://outraspalavras.net/mauricioayer/2017/08/10/em-cena-a-escrita-sem-fim-de-marguerite-duras/>. Acesso em 20 mai. 2019.

MENDES, Phabulo. Um Hino à Ausência. **Revistas – Online – SESC SP**. São Paulo, SESC, 2018. Disponível em: < https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12599_UM+HINO+A+AUSENCIA>. Acesso em: 13 mai. 2019.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**: O Teatro Segundo Antunes Filho. São Paulo, SESC, 2010. ■

Todas as fotos aqui reproduzidas fazem parte do arquivo pessoal de Carminda Mendes André

Elenco da peça O Homem Cavalo *(1977-1978). Casa Mário de Andrade.*

Yerma *(1980). Direção de Rubens Beito e Direção Musical de Wanderley Martins. Carminda Mendes André em cena, a quarta da esquerda para a direita.*

Elenco da peça A Casa de Bernarda Alba *(1980). Direção de Rubens Beito e Direção Musical de Wanderley Martins. Carminda Mendes André sentada na segunda fila de baixo para cima, a terceira da esquerda para a direita.*

A Casa de Bernarda Alba *(1980). Direção de Rubens Beito e Direção Musical de Wanderley Martins. Carminda Mendes André em cena, a segunda da esquerda para a direita.*

O Congresso dos Pássaros *(1982). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André em cena, com coque de cabelo.*

Elenco da peça Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André sentada na fila à frente, a primeira da esquerda para a direita.*

Verso do programa da peça Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder.*

Cena de coro grego da peça Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André em cena, a segunda da esquerda para a direita.*

Cena de Romeu e Julieta *da peça* Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder.*

Cena de O Auto da Barca do Inferno *da peça* Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André em cena, deitada.*

Cena de O Auto da Barca do Inferno *da peça* Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André em cena, ajoelhada, a segunda da esquerda para a direita.*

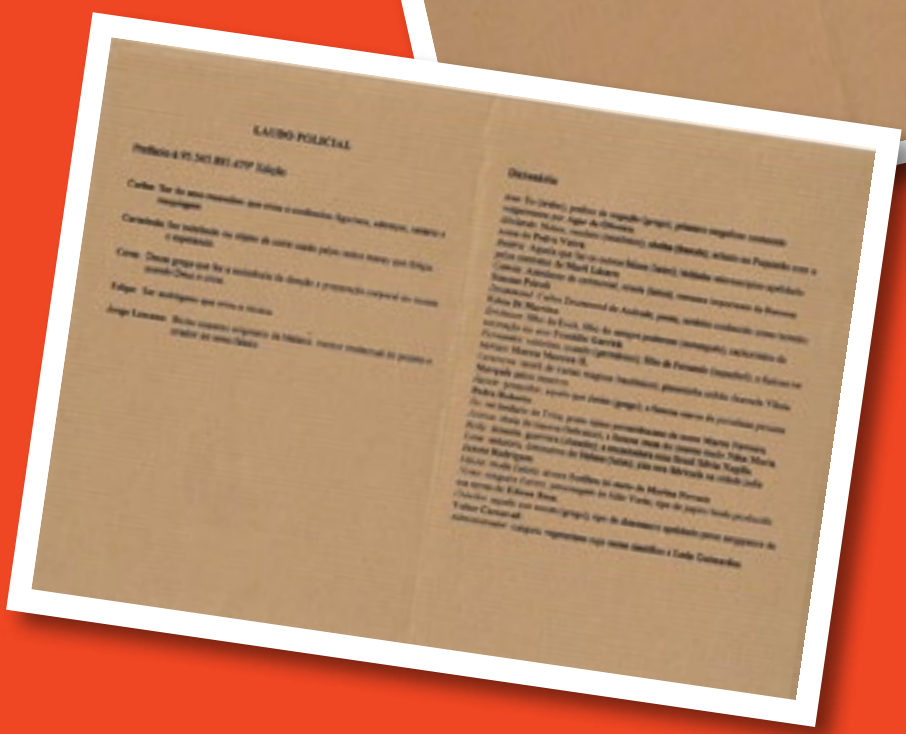
Cena de Maria Stuart *da peça* Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder. Carminda Mendes André em cena, a primeira da esquerda para a direita.*

Cena de coro da peça Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder.*

Cena de dança grega da peça Festa Baile - Se Não Chover *(1982-83). Direção de Claudio Lucchesi e Direção Musical de Wanderley Martins e Ilder.*

O Mordomo *(1993). Direção de Carminda Mendes André.*

Capa do programa da peça O Mordomo *(1993). Direção de Carminda Mendes André.*



Verso do programa da peça O Mordomo *(1993). Direção de Carminda Mendes André.*

Os Sete Contra Tebas *(1994). Direção de Carminda Mendes André.*

Os Sete Contra Tebas *(1994). Direção de Carminda Mendes André.*

Verso do programa da peça A Cantora Careca. *Direção de Carminda Mendes André.*

TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA
REFERÊNCIA DESDE 1974

ISSN 2238-9334

macunaima.com.br