EDIÇÃO Nº 16 - I SEMESTRE - 2020

Caderno de registro Macu

PESQUISA

A AÇÃO E A RELAÇÃO

EDIÇÃO Nº 16 | SEMESTRE - 2020

PESQUISA

16

Editorial

A décima sexta edição do *Caderno de Registro Macu* abre com o **Dossiê Colóquio CLAPS**, que procura documentar o evento realizado pelo Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski em outubro de 2019, intitulado Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski. Entre as atividades realizadas, transcrevemos e editamos a fala da atriz Debora Duboc, que proferiu a palestra "A Ação Independe do Movimento – Um Encontro Entre a Atriz e a Personagem". Ainda faz parte deste dossiê a apresentaçã*o* de Elena Vássina, "O Legado de Stanislávski ao Ator Contemporâneo", que antecedeu a mesa de debate, da qual participaram Camilo Scandolara e Tatiana Motta Lima. As comunicações de ambos, respectivamente, "Inventar o Laboratório Teatral: O 'Sistema de Stanislávski nos Primeiros Estúdios" e "Ações Para os Dias de Hoje: Em Diálogo com Stanislávski e Grotowski", também compõem o registro do evento agora publicado.

Entrevista Com Michele Almeida Zaltron – Uma Experiência Laboratorial Sobre as Ações Físicas reflete sobre a vivência do corpo docente do Macunaíma no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas, coordenado pela entrevistada e realizado durante a Semana de Planejamento do Macu no segundo semestre de 2019. Esta rica entrevista, foi pautada pelo professor do Teatro Escola Macunaíma André Haidamus com a colaboração da professora mestra Simone Shuba. Com o objetivo ainda de contextualizar os temas abordados por Zaltron, Haidamus sintetizou a experiência dos professores, destacando algumas práticas propostas e as relacionando com as investigações artístico-pedagógicas da escola.

Já na seção **O Aluno na Profissão**, Vânia Cavazzana, que se formou no Macunaíma e participou do encontro do Café Teatral de setembro de 2019, organizado pela professora Marcia Azevedo, apresenta sua experiência com o teatro corporativo. Entre esclarecimentos e dicas, ela procura eliminar os preconceitos em torno desta proposta de atuação e a trata como uma possibilidade, entre outras, de realização profissional. **Em Processo** documenta a criação da peça *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes*, coordenada pela professora Camila Andrade, bem como os caminhos que levaram o Coletivo Sementes à profissionalização e à conquista de seu primeiro edital.

Na seção **Minha Vida na Arte**, inspirada na autobiografia de Konstantin Stanislávski, o *Caderno de Registro Macu* presta sua homenagem a Maria Alice Vergueiro, uma das mais significativos atrizes do teatro brasileiro, falecida em 03 de junho deste ano. Felipe de Menezes, professor do Macunaíma, apresenta a trajetória da atriz e sua experiência como espectador-aprendiz de *Mãe Coragem,* de Bertolt Brecht, com direção de Sérgio Ferrara, em uma sensível carta endereçada à eternidade de Maria Alice Vergueiro em nossos palcos.

Boa leitura a todos!

EDIÇÃO Nº 16 - I SEMESTRE - 2020

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

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

André Haidamus

Camila Andrade

Camilo Scandolara

Coletivo Sementes

Debora Duboc

Elena Vássina

Felipe de Menezes

Michele Almeida Zaltron

Simone Shuba

Tatiana Motta Lima

Vânia Cavazzana

AGRADECIMENTOS
A Anna Talebi, Bianca Giggier, Caio Araújo, Carla Guimarães, Fabiola Galvão, João Caldas, Lethicia Galo, Lincoln Pires, Marcelle Cerutti, Teatro do Ornitorrinco, Thiely Volga, pela autorização de publicação das fotos. A Marcia Azevedo, pelo convite à escrita feito a Vânia Cavazzana. A Taynara Gonçalves e Welen Alves, pelo cuidadoso trabalho de transcrição. E a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA
Luciano Castiel

SUPERVISÃO
Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE
Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA
Eva Castiel

TIRAGEM
3000 exemplares

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

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

sumário

dossiê

1º Colóquio CLAPS - Um dia entre Grotowski & Stanislávski 6

A ação independe do movimento - um encontro da atriz com a personagem 8

O legado de Stanislávski ao ator contemporâneo 16

A invenção do laboratório teatral: o “sistema” nos primeiros estúdios 20

Ações para os dias de hoje: em diálogo com Stanislávski e Grotowski 28

laboratório

Semana de planejamento Macu: laboratório de criação - um experimento sobre as ações físicas, com Michele Almeida Zaltron 40

entrevista

Uma experiência laboratorial sobre as Ações Físicas Entrevista com Michele Almeida Zaltron 46

em processo

De semente em semente nasce uma floresta: a trajetória de um grupo de ex-alunos do Macu, que descobriram no teatro sua luta 52

o aluno na profissão

Vida & carreira: o teatro corporativo 74

minha vida na arte

Carta à eternidade de Maria Alice Vergueiro 78

dossiê

1º Colóquio CLAPS

UM DIA ENTRE

Grotowski & Stanislávski

CLAPS

CENTRO LATINO-AMERICANO
DE PESQUISA STANISLÁVSKI

A ação independe do movimento - um encontro da atriz com a personagem

DEBORA DUBOC[1]

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente na programação do 1º Colóquio CLAPS: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski, realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em outubro de 2019.

É um prazer estar aqui! Vivi a experiência da escola, a Unicamp, sei que é muito importante para a formação do ator, um espaço para experimentação. O Departamento de Artes Cênicas da Unicamp é inesquecível para mim! É muito bom estar aqui na Escola Macunaíma, neste palco lindo! Elena Vássina, muito obrigada por ter me convidado!

Faço um espetáculo que se chama *A Valsa de Lili* e eu vou tentar conectá-lo com o tema do Colóquio – Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski –, porque acho que tem muito a ver com o trabalho destas duas personalidades/entidades do teatro. Alguns de vocês não conhecem a peça, então eu vou começar contando sobre ela.

A Valsa de Lili é um texto que surge a partir da inspiração que o dramaturgo Aimar Labaki teve com um livro chamado *Pulmão de Aço*. Ele conta a história de Eliana Zagui, que teve poliomielite com dois anos de idade e, a partir disso, passou a viver em uma UTI no maior hospital da América Latina, o Hospital das Clínicas (HC). A Lili passou toda a infância dela dentro deste hospital.

Aimar, quando teve contato com este livro, ficou apaixonado pela história. Ele foi conversar com a Eliana e disse que tinha vontade de escrever uma peça. Ele também foi assistir a um espetáculo que eu fazia com direção do Paulo José, *JT – Um Conto de Fadas Punk*. Quando eu saí do camarim, o Aimar falou que gostaria de conversar comigo e me ligou no outro dia: "Debora, quero escrever uma peça para você! É você que tem que fazê-la, e a inspiração é um livro chamado *Pulmão de Aço*!" Eu estava chegando a minha casa e, imediatamente, dei meia volta, fui até a Livraria Cultura e comprei o livro. Sentei e li de uma só vez, não consegui parar, foi muito impactante para mim.

Liguei para o Aimar, só que eu já sentia umas dores no pulmão por conta da leitura do livro, estava tudo muito intenso em mim, e falei: "Aimar, não sou eu a pessoa, não consigo fazer!" E ele respondeu: "Olha, posso escrever a peça, e você se compromete a ler? Se você quiser, você faz!" Então ele escreveu a peça, e eu fui a sua primeira leitora. Fiquei louca e falei para ele: "Eu quero fazer isso amanhã!!!"

Por que eu estou contanto esta história? Porque, neste trabalho, tem uma coisa que eu prezo muito, que é a elaboração do real. A peça é uma ficção, o real foi elaborado. Eu li a peça e fiquei muito tocada por ela, como tenho visto as pessoas quando assistem ao espetáculo. Acredito que isto seja por mérito do Aimar, porque ele fez a escolha de um percurso que leva as pessoas à jornada da personagem Lili.

1. Atriz formada pela Unicamp e premiada no cinema e teatro nacional nacionais e internacionais. Foi uma das idealizadoras e atriz da Mostra de Dramaturgia I e II do teatro Popular do SESI, evento que lançou vários autores na cena teatral brasileira. Estreou seu mais recente trabalho em teatro, *A Valsa de Lili*, em 2019, e participou do primeiro longa-metragem da dupla de diretores Bel Bechara e Sandro Serpa, *Onde Quer Que Você Esteja*.

Eu vou convencionar que, quando eu disser Eliana, eu estou falando da vida real, e, quando eu disser Lili, da personagem. Eliana é uma pessoa que existe, que aliás era minha vizinha. Eu morava na Rua Chabad, e, ela, no HC. Eliana de um lado da Rebouças, e, eu, Debora, do outro lado da mesma avenida. Quando eu tive contato com o texto de Aimar, vivi a sensação, a experiência do drama. Vários fatores foram desafiadores para mim e no decorrer do processo, eu percebi que eram eles os verdadeiros facilitadores, a começar pela dramaturgia.

Aimar, para contar esta história, que é tão grande – são quarenta anos de uma vida singular –, escolheu um caminho. Elena Vássina escreveu sobre o texto, chamou-o de *eisensteiniano*. É um texto que se estrutura de uma forma independente, a partir de células sem nenhuma justificativa para a existência delas. E o que une todas elas é o percurso da própria vida da personagem. Esta

Debora Duboc em cena do espetáculo A Valsa de Lili, *de Aimar Labaki, com direção de Débora Dubois.*

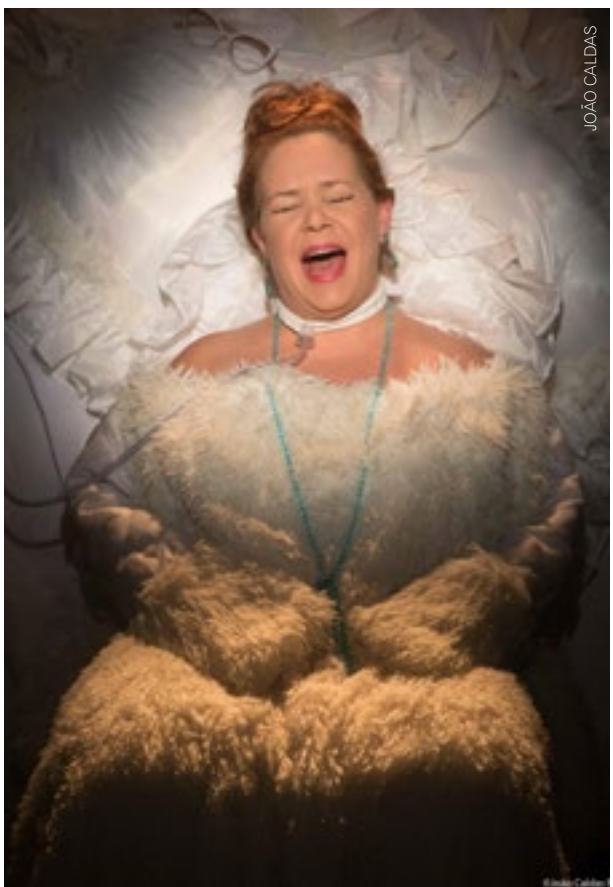
dramaturgia, que não é simples, é também complexa para a atriz, porque transita por muitos lugares sem nenhuma perspectiva de um caminho retilíneo. Eu digo que às vezes estou no "forno", às vezes, na "geladeira", e não existe justificativa alguma para se sair do "forno" e ir para a "geladeira". A emoção existe, a situação existe, e você tem que estar ali com ela.

Quando a poliomielite chega ao cérebro, ela destrói os neurônios motores. Lili tem esta especificidade, perdeu todos os movimentos do corpo desde criança, somente o pescoço e o rosto dela se movimentam. E no espetáculo, é este o recurso de movimento que tenho. Por que optamos pelo não movimento do corpo? O teatro é o lugar do poético, um lugar onde chove sem precisarmos de uma gota de água, e seria justificado se quiséssemos romper com esta limitação da personagem. Até porque ela mesma diz que a sua alma é uma bailarina.

Foi muito difícil conseguir visualizar a peça para montá-la, mas fui me aproximando do texto durante anos por meio de leituras. Não conseguíamos montá-la, e eu tinha o Elias Andreato[2] comigo nesta primeira fase do trabalho. Fui chegando neste universo das palavras, do texto, até que uma hora cheguei à conclusão de que o processo estava muito ligado às condições da personagem.

Quando fomos convidados para participar da Mostra de Dramaturgia do SESC Ipiranga, a Débora Dubois chegou para dirigir o espetáculo, e nós duas conversando, chegamos a esta mesma conclusão juntas. Todos com quem nós conversávamos diziam: "Ela não precisa ficar presa a uma cama, ela pode explodir este lugar, ela está no teatro! Ela pode assumir o movimento para contar esta história!" Mas as duas Déboras, diretora e atriz, chegaram à conclusão que era importante o não movimento. Sinto que este é um dos primeiros elementos que coloca o espectador em outra postura diante do espetáculo. Mexe muito com as pessoas o fato de a Lili só ter movimento no rosto e no pescoço.

Vivi um bordado cotidiano com a diretora Débora Dubois e sua delicadeza na condução do processo foi fundamental para que eu não me jogasse em uma tentativa de resolver de forma apenas espetacular, com efeitos, a minha relação com a obra. Dubois foi fundamental para que eu me despojasse. Nós duas víamos ao trabalhar o texto – e eu tinha muita certeza disto – que apesar da personagem não ter os movimentos do corpo,



Debora Duboc em cena do espetáculo A Valsa de Lili, *de Aimar Labaki, com direção de Débora Dubois.*

2. Diretor e ator de teatro, atuando também no cinema e na televisão.

a Lili tem uma coisa que para nós atores é importantíssima, a capacidade de imaginar e de agir, ela tem uma potente ação dramática/física. Isto passou a ser a linha de todo o processo de criação.

O lugar *eisensteiniano* da dramaturgia se concretiza através das múltiplas emoções. Várias pessoas do público deram o depoimento contando que, quando assistem à peça, vivem uma montanha russa de emoções. Este foi o desafio. Eu já tinha feito monólogo. O Elias Andreato escreveu um texto para mim que se chama *Jocasta*. O monólogo não é um território fácil, é um lugar em que você tem que descobrir várias formas de escuta. Quando eu me deparei com este universo do não movimento, senti maior o desafio e apeguei-me a um percurso narrativo que tinha que fazer junto à ação.

Debora Duboc em cena do espetáculo A Valsa de Lili, *de Aimar Labaki, com direção de Débora Dubois.*

A ação dramática/física toda acontece com o que eu sou, com a minha voz e com o meu olhar, não existe mais nada, nenhum outro recurso. Era um despojamento total para a atriz. Não tinha como dar truque, eu realmente teria que estabelecer um lugar de conversa e disposição quando estivesse naquela cama. Era muito forte esta sensação. E um dos materiais criativos mais importantes, tanto na Eliana Zagui como na personagem, a Lili, é a capacidade de imaginar. Vamos dizer que o Aimar elege esta qualidade para a Lili, em meio a muitas outras da Eliana.

Lili tem todas as justificativas para não escolher pela vida, mas quando ela descobre o lugar da imaginação, ela rompe com qualquer possibilidade de morte e realmente passa a acreditar na vida. Ela é uma realizadora de sonhos, e isto é muito forte no texto. Este é um recurso da personagem, e não tem como você entrar em contato com ela e não olhar para si. E foi o que aconteceu.

O Pirandello tem uma frase que eu adoro, ele diz: "A arte não imita a vida, melhora ela." Quando o Aimar põe a mão neste material documental, ele elabora esta realidade e constrói o percurso desta personagem. Nós vivemos um caminho tão comum e, ao mesmo tempo, tão extraordinário. Em um primeiro momento, a situação é extremamente trágica, temos uma pessoa que perde os movimentos a partir dos dois anos de idade. E quando a personagem faz todo o percurso de viver as situações que qualquer outra pessoa vive, como estabelecer uma relação familiar, como conseguir, através da *internet*, se relacionar com os amigos, escrever um livro, pintar, se apaixonar, desejar, enfim, quando o Aimar cria este percurso, ele abre uma fenda para que cada um olhe para o comum

e para o extraordinário de sua própria vida.

A Valsa de Lili foi um trabalho que como atriz, como ser humano, transformou-me demais. Geralmente, nós, atrizes ou atores, sabemos que a vida entra na arte, a arte entra na vida. Não tem como não se contaminar. Quando ensaiamos por dez horas uma personagem, uma peça que tem um determinado tema, é logico que começamos a ir para o metrô e ver as coisas com as quais estamos trabalhando. É natural que o processo acenda as nossas percepções, os nossos sentidos, para aquilo que estamos buscando respostas ou para aquilo que estamos procurando perguntas. Este texto contaminou a minha pessoa e eu vivi um processo de transformação quando fui trabalhá-lo. Acho que por isso é tão forte a minha relação com o público. A ação de que eu falei, ela é dramática e é física, é um dínamo que faz internamente com que esta personagem caminhe sem se movimentar. Esta ação é fundamentada na memória. Vou contar uma coisa que foi forte para mim durante o processo.

Eu tive um contato com o Grotowski quando ele veio para o Brasil. Ele selecionou alguns grupos para estarem em um trabalho. Guardo na memória um jantar lindo na Pinacoteca, onde trabalhávamos. Esta noite foi especial. Era Grotowski, seu grupo, os atores Thomas Richards, Mario Biagini e a Razões Inversas, coletivo vindo da Unicamp do qual eu fazia parte e que tinha a direção artística do meu amado Marcio Aurelio. E claro, um papo regado a vinho. Foi uma noite que celebrou um

Debora Duboc em cena do espetáculo A Valsa de Lili, *de Aimar Labaki, com direção de Débora Dubois.*

lindo encontro de trabalho com a presença fundamental de Dionísio.

O Grotowski nos apresentou um espetáculo e quis trabalhar com algumas pessoas destes grupos selecionados. Ele fez um trabalho comigo que eu nunca mais esqueci e, por isso, eu adorei quando vi o título deste Colóquio: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski. A memória que eu tenho do trabalho que fiz com o Grotowski é muito potente e, agora, ela se fez presente em *A Valsa de Lili*, um trabalho onde a memória é fundamental. Mas não é qualquer memória, é uma memória sapeca, é uma memória ousada, é a memória da imaginação.

Grotowski, quando trabalhou comigo, pediu que eu cantasse uma música que a minha mãe cantava para mim. Eu já tinha uma relação muito forte com a música por perder minha mãe cedo e por ter sido ela quem me ensinou a cantar. Mamãe adorava cantar, tocava piano, violão, acordeão, e a minha casa e nossas relações eram muito preenchidas por música. Então, este trabalho já começou com uma identificação forte com minha própria realidade.

Cantei para o Grotowski uma música que a minha mãe cantava para mim. E, quando eu acabei, ele falou assim: "Agora eu gostaria que você cantasse esta música como a sua mãe cantava para você." Eu cantei como a minha mãe cantava para mim, e ele pediu que eu cantasse como se a minha avó cantasse para a minha mãe, que cantava para mim. Eu cantei, e ele pediu que eu cantasse como se a minha bisavó cantasse para a minha avó, que cantava para minha mãe, que cantava para mim. Assim, ele foi seguindo pela minha ancestralidade, e nem sei aonde chegamos. Este trabalho foi marcante, porque eu vi o lugar a que eu podia ir através da memória da minha imaginação.

Foi incrível o contato que tive com o Grotowski neste lugar, e eu percebo que este é o nosso material de trabalho. Vejo isto também presente em Stanislávski. Percebi que isto era também potente em *A Valsa de Lili* por conta dos tantos desafios que eu tinha: uma personagem real, que era minha vizinha, e que já era fruto de uma lembrança que ela imaginava. Lili foi com dois anos de idade para o hospital, e nós temos muita dificuldade de nos lembrar da nossa primeiríssima infância. São vivências que tatuam o nosso corpo, a nossa alma, mas que ficam guardadas em um lugar que nós não acessamos com facilidade pela consciência. Nós acessamos de outra forma, e isto foi uma solução para mim: aceitar que realmente existia um lugar que era o da memória da imaginação e que eu tinha que me jogar e andar por este caminho.

Lembro-me que conversei com o Aimar, com a Eliana Zagui e tomei a decisão de não a visitar, como parte da elaboração do trabalho. Eu fui conhecê-la no HC, mas eu decidi que não iria mais vê-la. Disse a ela que nós iriamos curtir a nossa amizade de uma outra forma e que eu não poderia ser sua amiga antes de estrear a peça. Senti uma necessidade de destacar-me da realidade. Eu via que ela tinha uma existência própria e pedi esta licença aos dois para fazer somente do texto o meu caminho no processo de criação.

Foi a partir deste momento e das minhas leituras que eu fui deixando que a dramaturgia me "carregasse" para dentro daquela estrutura completamente fragmentada, como a memória que às vezes tem um gancho, às vezes não tem. Hoje, para mim, está tudo resolvido, porque os meus ganchos foram feitos através da vivência e da memória imaginada, com a parceria mágica que estabeleci com Débora Dubois em cada dia que trabalhamos.

Fui criando imagens e ações completamente internas. As imagens, no texto, têm também um lugar muito forte. Assim, Lili vive situações ex-

traordinárias. Era importante que eu desse sustentação às imagens através da potência que a personagem tem nas emoções, na vivência das contradições e na construção deste universo. Este é um mundo construído, porém é uma situação vivida. A construção de todas as imagens está muito permeada de emoção.

Eu trabalhei com um texto do Newton Moreno chamado *Um Berço de Pedra*, em que eu fazia uma mãe que reconhecia, em uma caveira, o filho que ela procurava. Esta mãe tinha tanta necessidade de realizar o luto, que ela reconheceu em uma caveira o filho dela. Toda vez que eu lia este texto, eu chorava, chorava e não conseguia parar de chorar. Eu sabia que a personagem era seca, que ela não tinha mais nenhuma lágrima. Então era a Debora que estava chorando e não a personagem. Mas as coisas se confundem no nosso ofício, e eu tive que chorar tudo que a personagem já tinha chorado para poder acessá-la.

No trabalho com a Lili, tinha momentos em que, de repente, eu perdia completamente o controle das emoções em todos os sentidos, não só do choro, mas do riso. Conforme eu ia intensificando o meu contato e entrando neste universo, vestindo esta roupa, as coisas iam evoluindo como um vulcão em erupção dentro de mim, que eu não conseguia controlar. Tanto que, no primeiro dia, na tal estreia, o meu maior medo era estar com a plateia e há muito tempo eu não sentia isto. Eu tinha certeza de que era um espetáculo que seria construído junto com quem estivesse ali, era extremamente íntimo, começamos com apenas 27 pessoas.

Eu me sentia à beira de um abismo. Como atriz, poderia não ter o controle técnico do percurso narrativo e me esborrachar completamente no chão, como aquele número do trapezista sem a rede. Confesso que mais uma vez Dubois foi a minha rede de proteção. Este espetáculo trouxe-me muito esta sensação. E o público era material em processo, poderia acionar este vulcão. Quando ele chegou, na verdade, ele me deu o concreto. Eu sei que o público sempre nos traz o espetáculo, mas neste caso, o público dentro das imagens, do acesso à memória e à imaginação, passa a ser quem realmente realiza o espetáculo. Ele está comigo o tempo todo construindo cada pedacinho do percurso desta personagem. Isto pode parecer clichê, mas neste caso, o público é muito potente e foi com ele que eu consegui realizar o lugar onde o espetáculo estava.

E eu entendi ali, porque intuitivamente pedia à Debora, a diretora, e ao Aimar, o autor, que o espetáculo fosse apresentado em um lugar pequeno. Eu não sabia explicar o porquê disto, mas eu entendi naquele momento, que nós estávamos criando o quarto do HC sem nenhum recurso do realismo. Eu estava recebendo cada amigo meu, cada pessoa do público que foi para visitar-me. O público realmente passou a integrar o palco, e eu sinto que nós conseguimos acessar, neste espetáculo, o lugar desta imaginação coletiva, desta memória que todos nós temos e que não é com facilidade que acessamos. Cada pessoa constrói comigo este lugar.

Eu não sei dizer o que o espetáculo é para mim. Vejo que eu fiz o mesmo caminho que a personagem fez, eu tive a minha própria catarse, e sinto que todos nós, a cada dia, fazemos este percurso juntos. Talvez por eu ter conseguido acessar em uma outra profundidade o lugar desta memó-

ria e as coisas entrarem umas nas outras, como aquele trabalho que fiz com Grotowski trazendo minha ancestralidade, talvez por tudo isso, acho que é um dos espetáculos mais ritualísticos que eu já fiz. Ele explodiu o lugar onde normalmente estaria. Ele acessa, para mim, um lugar de cura. Acho que por todo o momento político que estamos vivendo, pela natureza da obra, o palco e o público viraram um só, nós ficamos no mesmo nível. Este espetáculo é transformador, ele é bordado por cada pessoa que está lá junto comigo à cada noite.

Ponto importante, que veio de forma orgânica com este processo de criação é a encenação de Débora Dubois, compartilhada com a direção de arte de Marcio Vinícius e a iluminação de Aline Santine. Foi criado um cenário / figurino que, com a luz, compõe uma instalação. Eu não poderia deixar de citar este trabalho, porque ele está completamente integrado ao processo, mas este capítulo fica para uma outra conversa.

Para finalizar, tem três coisas que eu busco em meu trabalho, que são muito fortes e ganharam potência no processo de criação de *A Valsa de Lili*: a escuta, a imaginação e a memória do que eu imagino.

Transcrição de Welen Alves e Taynara Gonçalves. Edição de Roberta Carbone, com edição final de Debora Duboc. ■

Grotowski, no centro da foto, em jantar realizado na Pinacoteca durante sua visita ao Brasil em 1996. Debora Duboc está à direita, em pé, próxima a Grotowski e com o braço apoiado sobre o ombro de Pedro Pires. Também estão na foto Márcio Aurélio e Sérgio Módena.

O legado de Stanislávski ao ator contemporâneo

POR ELENA VÁSSINA[1]

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente como abertura da Mesa de Debate que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski, realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em outubro de 2019.

Boa tarde! Eu estou muito feliz com a celebração de um ano do nosso Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski.

Para começar, eu fiquei muito impressionada, e raramente eu fico tão impressionada, com o espetáculo teatral sobre o qual a Debora Duboc contou, *A Valsa de Lili*. É realmente um trabalho de grande impacto ético e estético. Aconselho que todos o assistam.

Eu acho este espetáculo muito importante para a época que estamos vivendo. Por isso, quero começar lendo um pequeno *e-mail* que mandei para o meu amigo, autor da peça, Aimar Labaki, depois de assistir *À Valsa de Lili.*

Aimar, querido!
Amei a sua peça e tanto que você nem pode imaginar!
É genial. Antes de mais nada, na sua capacidade artística de superar a história biográfica e real que

Elena Vássina, Camilo Scandolara e Tatiana Motta Lima na mesa de

1. Professora do Curso das Letras Russas da FFLCH-USP e autora, juntamente com Aimar Labaki, da obra *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* (Funarte, 2015).

ACERVO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

debate que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski.

(e é óbvio!) já por si só é impressionante na sua força verídica, para criar uma veemente metáfora da infinita potência de vida que supera morte.
É genial na montagem dos episódios (falo no sentido absolutamente eisensteiniano[2]) – as cenas ligadas pelo tempo-ritmo de alegria / sofrimento / desespero / esperança / superação e vitória final da vida, que é tão maravilhosamente celebrada na cena da saída da personagem para o mar. Amei a imagem do infinito horizonte!
Impressionante como você e as duas Deboras[3] conseguiram eliminar qualquer tipo de sentimentalismo corriqueiro (tão fácil para uma história dessas) para conseguir atingir o efeito catártico[4] – uma verdadeira purificação espiritual – uffffffffffffff!!!!!!!!!!
O público sai do espetáculo com os olhos cheios de lágrimas, mas se sentindo bem mais forte. Ahhhhhhhhhh!!!!!!! Como todos nós precisamos disso!!!!!!!
A Debora é impressionante na sua força incrível da expressão dramática, ou melhor, trágica.
Faz tempo que não tenho sentido impacto tão grande no teatro.
OBRIGADA!!! E parabéns a todos vocês!!!
Beijos e muito amoooooooooor,
Elena

É impressionante ver como a Debora conseguiu acumular toda a força de uma atriz trágica. É impossível segurar as lágrimas depois do espetáculo. O efeito catártico do espetáculo é muito forte. Ele tem a força e a vibração da tragédia. Eu acho um espetáculo muito importante enquanto experiência de vida.

A primeira coisa que me chamou a atenção na fala da Debora foi quantas vezes ela repetiu a palavra transformação. E é exatamente uma das palavras chave de Stanislávski. Tudo, em Stanislávski, está voltado para a transformação do ator e, por meio da força criativa do ator, para transformação do ser humano.

Gosto sempre de chamar atenção ao fato de que Stanislávski, desde o início de vida dele, estava na busca permanente do caminho que o levasse ao descobrimento daquilo que ele chamava de Verdade. Stanislávski falou: "A criação deve conter alegria. Em que se encontra alegria? Antes de tudo, a alegria está na Verdade (com letra maiúscula)." Só que na língua russa existem duas palavras diferentes para verdade: *právda* e *ístina*. Muitas vezes a verdade stanislavskiana é confundida com verossimilhança, enquanto Stanislávski falava e buscava a Verdade (com letra maiúscula) espiritual, metafísica ou, se quiserem, divina.

Não é por acaso que a busca da vida inteira do Stanislávski foi pela *vida do espírito humano*. Espiritual é também uma palavra-chave para Stanislávski.

Stanislávski queria mudar dois princípios importantíssimos na criação do ator. Um deles é o que ele chama de inconsciente ou subconsciente, e o outro é aquilo que ele chama de supraconsciente.

O supraconsciente é o plano mais alto da espiritualidade do ator e está relacionado à criação ou a sua criatividade. A função principal da supraconsciência é a função criativa, ou seja, a criação de algo novo e único. As descobertas de Stanislávski sobre a supraconsciência abriram um caminho muito importante para a pesquisa dos grandes diretores do século XX, como Grotowski, Eugenio Barba[5], Peter Brook[6], Anatoly Vassíliev[7].

2. Relativo ao cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948) ou ao seu estilo cinematográfico, especialmente, a sua forma peculiar de montagem.

3. Debora Duboc é atriz do espetáculo *A Valsa de Lili*, e Débora Dubois o dirigiu.

4. Referência ao conceito de catarse desenvolvido pelo filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua obra *Arte Poética*, cujo efeito está ligado à ideia de purificação das emoções.

5. Pesquisador teatral italiano, fundador e diretor do Odin Teatret e criador do conceito de Antropologia Teatral.

6. Diretor de teatro e cinema britânico, fundador do Centro Internacional de Criação Teatral.

7. Um dos principais diretores da cena teatral contemporânea, é o diretor artístico da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou.

Estes diretores entenderam que seus métodos e suas técnicas como artistas precisam sempre acessar o caminho da supraconsciência do ator. Eles entenderam que a parte espiritual é também integrante da busca artística e teatral. Este é um caminho do teatro que Stanislávski abriu. Este é o caminho da busca, como falei, da Verdade, com maiúscula. E esta Verdade é a verdade espiritual, a verdade interior, a verdade cósmica.

Outra coisa que sempre falo sobre o Sistema de Stanislávski é que ele não pode ser visto como algo fechado, algo acabado. O próprio Stanislávski falava que o seu sistema não era uma gramática. O seu sistema, antes de qualquer coisa, é um *work-in-progress*, ou seja, algo que está sendo desenvolvido por cada novo discípulo de Stanislávski.

O discípulo nunca é igual ao mestre. A revolta do discípulo sempre faz parte da sua formação. Mas, nesta revolta, o discípulo entra em diálogo com o mestre, desenvolve o que o mestre disse. Muitos discípulos de Stanislávski desenvolveram ou ainda estão desenvolvendo o Sistema.

Não há um ponto final no Sistema. Muitas experiências e escritos de Stanislávski não foram concluídos. Eu vejo o Sistema como algo ainda a ser desenvolvido, como um espetáculo, que exige escuta e interação com o público e é o que inova cada apresentação.

O que Stanislávski chamou de "arte do vivo" está muito refletido no seu Sistema. É muito interessante ver como no Primeiro Estúdio, no Teatro de Arte de Moscou ou no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, ele se dedica à pesquisa de todas as possibilidades de improvisação.

Também a Debora falou sobre a improvisação, que nasce do aqui agora no momento da apresentação do espetáculo e torna o espetáculo uma obra viva. A arte do teatro não pode sobreviver sem a improvisação no aqui e agora, sem a interação, a comunicação, a conexão com o público.

A força da transformação e do desenvolvimento em Stanislávski é também muito importante. Todas as partes do Sistema foram pensadas como um trabalho sobre si mesmo. E este desenvolvimento do trabalho do ator sobre si mesmo se aplica a todos os aspectos.

A preparação técnica, corporal, vocal, física do ator era primordial para Stanislávski. Para ele, qualquer criação do ator começa com a preparação física. Mas também, para Stanislávski, era muito importante a ideia da conexão espiritual do ator. A orientação do ator "para cima" é o resultado de um permanente e intenso trabalho espiritual, ou seja, a elevação e a evolução espiritual do ator, seu aprimoramento como ser humano. Pois, apenas assim, o Sistema leva à criação supraconsciente e à função criativa, que está associada ao subconsciente.

Gostaria de finalizar esta minha fala com as palavras de Maria Knebel, grande diretora e pedagoga teatral russa e discípula de Stanislávski: "Stanislávski se encontrava sempre numa busca penosa, duvidava, negava... e nunca parava na sua busca. Todos seus descobrimentos na arte tinham como objetivo despertar em cada ator um Mozart (um gênio) e não educar nele um Salieri (um profissional técnico)[8]".

Acho que era isso que eu queria falar. Muito obrigada!

Fala editada por Roberta Carbone, com edição final de Elena Vássina. ■

8. Antonio Salieri (1750 – 1825) foi um compositor operístico italiano. A lenda sobre seu relacionamento com Wolfgang Amadeus Mozart, com quem conviveu em Viena, foi criada pela peça de teatro de Peter Shaffer, adaptada para o cinema sob direção de Milos Forman com o título *Amadeus*. O filme, de 1984, retrata um Saliere invejoso do gênio de Mozart, ao mesmo tempo um profundo admirador de sua obra e possuidor de um grande talento musical.

A invenção do laboratório teatral: o "sistema" nos primeiros estúdios

POR CAMILO SCANDOLARA[1]

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente na Mesa de Debate que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski, realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em outubro de 2019.

Boa tarde! Inicialmente eu gostaria de agradecer imensamente o convite para participar do 1º Colóquio CLAPS e dizer da minha alegria de estar aqui! E já aproveitar e dizer também do meu nervosismo de estar ao lado da Elena Vássina e da Tatiana Motta Lima, duas pessoas queridíssimas e que eu admiro muito como pesquisadoras. Também queria agradecer imensamente a Shuba, ao CLAPS e ao Macunaíma pelo convite, parabenizar pelo aniversário e falar da importância do trabalho e das publicações que vêm sendo realizadas. Queria ainda ressaltar a publicação do livro da minha querida mestra Nair D'Agostini, com quem eu tive a oportunidade de aprender os elementos do "sistema", entendendo-o como um grande desafio ético, aspecto sobre o qual eu vou falar aqui hoje: o "sistema" como um grande desafio ético, político, espiritual, como um posicionamento frente ao ofício da atriz e do ator.

Eu gostaria de concentrar a minha fala na invenção da dimensão laboratorial do teatro, que eu estou localizando, principalmente, no trabalho

Camilo Scandolara na masterclass *Qualidades de Ações e Esboços de Situação, que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS.*

do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), conduzido por Stanislávski, Sulerjítski e Vakhtângov[2]. Este, me parece, pode ser um dos fios vermelhos de certa tradição teatral do século XX, que atravessa tempos muito diferentes, mas

1. Professor Assistente, na área de Interpretação Teatral, no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp e mestre pela mesma instituição. Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria.

2. Para mais informações sobre Sulerjítski e Vakhtângov, consultar o Dossiê Colaboradores e Parceiros de Stanislávski, publicado na décima terceira edição do *Caderno de Registro Macu*, disponível em: <<https://www.macunaima.com.br/cadernos-de-registro/caderno-13/>>.

que dialogam entre si em alguns modos de organização, em alguns desafios artísticos e éticos. Gostaria de pensar a dimensão do laboratório, do estúdio, não só como um lugar físico, não só como uma organização do trabalho prático, mas também como uma ideia. O estúdio e o laboratório como uma ideia, como um lugar mental, espiritual; como um lugar de grandes desafios éticos e de criação de grandes aventuras teatrais, de possibilidades de teatro. Interessa, a mim, olhar para as diferenças desta perspectiva.

Eu penso que olhar para os estúdios e para os laboratórios permite enfatizar o que a Elena Vássina falava sobre se considerar o "sistema" como uma grande obra aberta, que foi desenvolvida não solitariamente por Stanislávski, mas dentro de diversos coletivos, nos quais tiveram enorme importância inúmeros atores, atrizes e pedagogos. Enfim, pensar também o "sistema" com uma aventura coletiva de invenção de possibilidades de teatro, que foi gerada em diálogo e em colaboração com diferentes pessoas e em diferentes momentos. Parece ser mais relevante buscar Stanislávski, buscar a sua aventura de teatro, no contexto destas redes de experiências que se formaram nos estúdios do que unicamente na vida da companhia principal do TAM, na qual grandes espetáculos foram apresentados.

A ideia é pensar a dimensão da historiografia que está sob a história do espetáculo (e que, por isso, foi desconsiderada ou sub considerada) e que se consolida mais propriamente em pedagogias, experimentos e utopias teatrais. Do termo utopias eu queria tirar qualquer caráter negativo e remeter a uma citação de Franco, que eu acho muito bonita. Ele afirma: "Utopia não é sinônimo de impossibilidade e de impotência (que é a dimensão subjetiva da impossibilidade). Utopia é a projeção no tempo da esperança, e, portanto, é a prova de sua força. Aceitar a utopia, cultivá-la, significa crer com tal força na própria esperança a ponto de conceder a ela todo o tempo necessário para realizar-se" (RUFFINI, 1996, p. 08 – tradução minha).

Nesta citação, ele está se referindo, especificamente, a Antonin Artaud e Gordon Craig[3], mas eu acho que ela é pertinente também para o que eu estou querendo falar: pensar utopias teatrais no sentido de projeções do fazer teatral, de invenção de possibilidades de teatro. Os estúdios e os laboratórios não se colocam como lugar de formação de atrizes e atores dentro de linguagens já existentes. Este é o grande impulsionador das pesquisas iniciais dos estúdios e um dos grandes motivos que faz Stanislávski se lançar a esta aventura. O Primeiro Estúdio vem na sequência de uma grande crise criativa de Stanislávski em função da frustração com a representação do Dr. Stockmann[4], que ele já fazia havia muito tempo, em função da morte de Anton Tchékhov e em função do relativo fracasso da experiência do estúdio que ele havia montado com Meyerhold, em 1905, voltado à exploração da dramaturgia simbolista.

3. Antonin Artaud (1896-1948) e Edward Gordon Craig (1872-1966), dois dos maiores renovadores da cena moderna, defrontaram-se com diferentes adversidades que lhes impediram de concretizar diversos de seus projetos teatrais.

4. Personagem da peça *Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen, apresentada no Teatro de Arte de Moscou em 1900.

Em 1907, Stanislávski passa por um período de retiro na Finlândia. Este é um tempo de reelaboração das suas ideias e de sua insatisfação criativa, bem como o início das primeiras formulações sobre o "sistema", que iriam ter as primeiras experimentações na montagem de *Um Mês no Campo*, de Turguêniev, que a Simone Shuba trabalhou em seu mestrado[5]. Estas primeiras experimentações são exploradas pedagogicamente, a princípio, por Sulerjítski fora do TAM, na Escola de Adáchev, onde Vakhtângov estudava.

Eu estou fazendo esta introdução histórica muito rápida do surgimento do Primeiro Estúdio, mas o que eu quero ressaltar é que ali não havia um projeto de formação fechado. Este estúdio, este laboratório, não é uma escola em sentido tradicional, ele é um espaço onde artistas de teatro, que já tinham uma pesquisa significativa, se colocam à prova novamente, colocam seus conhecimentos à prova. A tentativa deles não era a de reproduzir os modos de atuar que já existiam, mas de inventar um modo de atuar que não se sabia qual era (e que mesmo Sulerjítski e Stanislávski não sabiam qual era). Nos relatos da atriz Sofia Guiatzíntova[6] sobre este período inicial das experimentações no estúdio, isto fica muito claro. Ela afirma, por exemplo, que havia um grande entusiasmo dos estudantes e um grande entusiasmo de Sulerjítski na sua condução, mas que muitas vezes, os termos de trabalho deslizavam, eram imprecisos, ainda estavam em formulação. Ela diz ainda que muitas vezes se percebia, no próprio Stanislávski e em Sulerjítski, a tentativa de encontrar os meios para se alcançar aqueles objetivos que eles vislumbravam, mas que efetivamente não sabiam como atingir. Sabia-se o que não se queria, sabiam-se as formas que eles entendiam que não serviam mais para o teatro naquele momento, que percebiam como mortas.

A instituição teatral, o teatro como instituição, passava por um sentimento de crise, de morte, de inutilidade. É muito interessante observar como esta percepção de morte do teatro como instituição acompanhava também a de uma transformação muito rápida da sociedade. A consciência de que a instituição teatral se mostrava ali como algo quase que museológico impulsiona estes artistas não ao desespero, à inação, mas a uma tentativa efetiva de transformar radicalmente o próprio ofício desde as suas bases, para assim encontrar justificações éticas, políticas e espirituais para aquele teatro que eles queriam fazer. Inventar justificativas para as próprias necessidades de se fazer teatro. Acho que isso é um dos grandes impulsionadores desta aventura dos estúdios e um dos grandes elementos de renovação do teatro do século XX. O que fez com que os estúdios e, principalmente, o Primeiro Estúdio acabassem permanecendo como uma espécie de modelo mítico do teatro laboratório do século XX, se transformassem nesta grande força impulsionadora, que teve também a capacidade de romper os limites do que se entendia por teatro e lança-lo em direção a outras áreas de conhecimento e mesmo à produção de outras justificativas para o exercício das Artes Cênicas. Nesta perspectiva dos laboratórios, dos estúdios, o processo de trabalho sobre si mesmo, de formação, é um processo radical de subjetivação, de formação de si mesmo, de busca por novos modos de existir. Existir tanto na vida quanto, por meio disto, fazer existir uma nova cena, com novas relações éticas e políticas entre aqueles que participam deste ato e também com

5. Esta pesquisa foi publicada pela parceria entre o Teatro Escola Macunaíma e a Editora Perspectiva em 2016, como parte da Coleção Macunaíma no Palco e sob o título *Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo – Turguêniev.*

6. Sofia Guiatzíntova (1895-1982) – foi atriz do TAM, trabalhou no Primeiro Estúdio e, posteriormente, no Segundo Teatro de Arte de 1912 a 1936. Para os relatos de Guiatzíntova e de outras atrizes e atores participantes do Primeiro Estúdio, ver MOLLICA, Fabio (org.). **Il Teatro Possibile**: Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca. Firenze: La Casa Usher, 1989.

aqueles que assistem a este ato.

Esta aventura dos laboratórios, que é também o fio que se liga com o trabalho de Grotowski e com outras grandes experiências do século XX, se dá muito na criação de possibilidades de teatro, na compreensão de que o laboratório não era um lugar de reprodução do que já se fazia. Meyerhold tinha isso bem claro. Na seguinte citação, que se refere justamente à experiência do estúdio de 1905, ele afirma: "Percebi que a existência de uma escola junto a um teatro é nefasta para os jovens atores e que uma escola deve ser independente, descobri que não se deve ensinar a maneira admitida de representar mas que esta deve engendrar um novo teatro" (MEYERHOLD, 1972, p. 81 – tradução minha).

Neste sentido, nas primeiras décadas do século XX, tendo como referência, principalmente, a abertura do Primeiro Estúdio por Sulerjítski, Vakhtângov e Stanislávski, formam-se vários estúdios e laboratórios, que têm em comum a perspectiva da não reprodução de fórmulas e da geração da possibilidade de pesquisa dentro da pedagogia, a compreensão da pedagogia teatral como pesquisa, a autoria de pesquisa em processos de criação.

Para citar algumas dessas principais experiências: o Estúdio da Rua Povarskáia, em 1905; o Primeiro Estúdio do TAM, em 1912; o Estúdio da Rua Mansúrov, de Vakhtângov, em 1913 (que depois viria a se transformar no Terceiro Estúdio do TAM, no qual se desenvolveram alguns dos espetáculos mais significativos da primeira metade do século XX); o Reduta também, um estúdio

Prática coordenada por Camilo Scandolara na masterclass *Qualidades de Ações e Esboços de Situação.*

pouco estudado, mas muito importante, que tem uma ligação direta com o Primeiro Estúdio, tendo sido formado em função de uma visita a ele. Estes vários trabalhos têm em comum a ideia da valorização da artesania, da valorização do ofício, e buscam reencontrar uma possibilidade de reestruturar este ofício desde suas bases e gerar uma real condição de pesquisa, perseguindo o estabelecimento de algo que nós podemos entender como uma tradição sobre a atuação no Ocidente.

Esta tradição surge no momento da formação dos estúdios e se efetiva na busca do que Ferdinando Taviani denomina de "cultura do ator". Eu também vou ler esta citação, porque eu a acho muito bonita: "'Cultura' significa a possibilidade de receber e usar um patrimônio do passado de modo a transformá-lo. O que quer dizer ser capaz de construir, somar, sem precisar sempre recomeçar do zero. Pode significar também a cultura de um homem que modela a própria atividade em companhia de outros homens, tomando como ponto de partida as próprias necessidades pessoais e esforçando-se por realizar as próprias aspirações humanas e sociais em um trabalho que, a um olhar externo, aparece como arte" (CRUCIANI; FALLETTI, 1986, p. 365 – tradução minha).

Esta citação de Taviani sintetiza muito bem a intenção última do trabalho realizado nos estúdios e nos laboratórios. Em várias declarações de Stanislávski e em *Minha Vida na Art*e isto fica muito claro. Nelas ele se refere a este momento das inquietações e das tentativas e, depois da efetiva consolidação do trabalho realizado no Primeiro Estúdio, como uma necessidade pessoal muito

Prática coordenada por Camilo Scandolara na masterclass *Qualidades de Ações e Esboços de Situação.*

urgente. Uma necessidade de sentir-se novamente vivo dentro da profissão – e nisto ele cita repetidamente Sulerjítski como seu grande parceiro –, uma necessidade de encontrar uma dimensão de alegria dentro do trabalho, de encontrar uma dimensão de felicidade dentro da investigação cotidiana, que ele entendia que o trabalho junto à companhia principal do TAM já não lhe oferecia. Ele também afirma, em um trecho de *Minha Vida na Arte*, que, naquele momento, as suas inquietações haviam se afastado das preocupações mais relacionadas às questões da estética do espetáculo, às questões da direção do espetáculo, e estavam muito mais voltadas aos processos criativos da atuação. Era isso que lhe interessava explorar a partir daquele momento, e foi isso que ele fez por meio dos diversos estúdios que passou a dirigir e a coordenar a partir de então.

É muito interessante observar também o esgotamento desses estúdios. No trabalho do Primeiro Estúdio, por exemplo, Stanislávski e Sulerjítski sentem, em determinado momento, que aquele não era mais o espaço de experimentação que eles queriam. Os jovens atores que participavam daquele estúdio começam a ter reconhecimento, os seus espetáculos começam a ter reconhecimento, há uma tensão cada vez maior a produzir espetáculos, a levar estes espetáculos ao público, e este estúdio começa a funcionar, cada vez mais, como um teatro convencional. Ao perceberem isso, Sulerjítski e Stanislávski passam a buscar outras aventuras, outras possibilidades de teatro. Sulerjítski vislumbra a possibilidade de estabelecer um estúdio, um laboratório no campo, onde os atores trabalhassem diretamente com o cultivo da terra e com a formação de uma espécie de comunidade artística, que recebesse eventualmente pessoas dispostas a participar daquela experiência. Trata-se de um projeto que não chega a se concretizar completamente, mas que Mirella Schino (2001) aponta como a grande aventura dos teatros laboratórios do século XX. Stanislávski passa a experimentar em outros estúdios: no Segundo Estúdio, no Estúdio de Ópera do Bolshói e depois no Estúdio Operístico-Dramático, sempre buscando criar e manter esses espaços como espaços de experimentação, como espaços de criação de possibilidades de teatro. Nestes contextos laboratoriais, também se expande o que se entendia por investigação teatral, se expande o que se entendia por justificativas para o próprio fazer teatral.

Cito Marco de Marinis (2000, p. 12 – tradução minha): "[O teatro do século XX] é um teatro que se dilata, que transborda materialmente e metaforicamente de seus espaços tradicionais e, ao fazê-lo, transmuta e se regenera, tanto nos processos materiais e criativos quanto nos princípios estéticos, seja nas formas artísticas e expressivas seja – sobretudo – nos pressupostos e na finalidade do próprio operar. Partindo do horizonte tradicional [...] do divertimento e da evasão [...], o *Novecento* Teatral tende a desenvolver sólidas ambições pedagógico-ético-político-espirituais, chegando [...] a fazer do ator e do grupo criativo os modelos ideais respectivamente para o homem e para a comunidade do futuro". Enfatizo a frase "desenvolver sólidas ambições pedagógico-ético-político-espirituais". Enfatizo, novamente, as pesquisas dos estúdios como um grande espaço de provocação dessas outras dimensões e, de certa maneira, de explosão dos limites do que se entendia por teatro. Portanto, estes foram espaços de geração de novas possibilidades de pesquisa, de outras possibilidades de entendimento da noção de trabalho sobre si mesmo, que puderam derivar para diferentes aventuras.

No caso do Primeiro Estúdio, trata-se de experimentações que acabaram conduzindo a formas teatrais, mas que flertavam com possibilidades de aprofundamento da consciência e do trabalho

sobre si mesmo que, aqui, eu vou chamar de espirituais. As próprias inquietações de Sulerjítski, que era um tolstoiano[7] interessado pelo Yoga e pelo hinduísmo, já estavam muito presentes na condução do trabalho do Primeiro Estúdio e evidenciaram-se ali de um modo bastante particular.

Para concluir, eu gostaria de insistir na questão do tipo de pedagogia que se forma dentro dos estúdios; insistir no fato de que a formação do ator e da atriz não era compreendida como reprodução de modelos. Enfatizo este aspecto por meio de uma citação de Mollica (1989, p. 12), que eu acho que sintetiza muito bem o trabalho realizado dentro do Primeiro Estúdio. Ele afirma que a inquietação ali estava mais relacionada ao "modo de colocar-se em relação ao trabalho do ator, à pesquisa de fontes criativas, à definição de uma ética de trabalho, à vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado". Isto gera uma relação com a pedagogia que me parece lançar desafios ainda hoje para o modo como podemos pensar a formação da atriz e do ator e a própria escola de teatro. Ao olhar para estas experiências que se deram no contexto do trabalho dos estúdios, podemos ver a pedagogia da atuação como um elemento central da cultura teatral do século XX. Talvez como um grande fio vermelho, mesmo se considerando todas as fricções, todas as diferenças. Não estou afirmando de modo algum que exista uma continuidade de experimentação entre os grandes artistas do século XX, mas talvez se possa pensar em um território, um campo comum, que é o campo da pedagogia da atuação entendida como um desafio a criações, e não como reprodução de fórmulas.

Neste sentido, é importante lembrar que na base do "sistema" de Stanislávski está a oposição entre a condição criativa e a condição do ator. A condição do ator é colocada negativamente, como imitação de modelos, e a condição criativa é colocada como um dos grandes objetivos do "sistema", que seria a capacidade de obedecer somente a sua própria inquietude, aos seus próprios impulsos criativos. Parece, a mim, que ao colocar isto como o fundamento do trabalho da atuação, Stanislávski, Sulerjítski e Vakhtângov propõem um desafio à atriz, ao ator e à escola de teatro. À atriz e ao ator porque, impedidos de recorrer ao clichê e a imitação de modelos, só lhes resta trabalhar sobre si mesmos, lançar-se em processos de descoberta e aprimoramento, autoeducar-se. À escola, porque não lhe resta um modelo válido que permita a comodidade da repetição impessoal. Restam-lhe, sem dúvida, princípios, e nestes se estabelece a referida cultura da atuação e a permanência de realizações tais como as que contribuíram para a formação do "sistema" de Stanislávski, mas não restam procedimentos transformados em um manual a ser aplicado. Stanislávski, Sulerjítski e Vakhtângov ressaltaram isto insistentemente nos seus escritos, nas suas falas e na maneira como conduziram as suas pesquisas.

Com isso a pedagogia adquiriu um valor inédito. O processo de formação passa a ser visto não como um processo de aquisição de um repertório, mas como um espaço de projeção de um fazer teatral renovado. Ao conceber a pedagogia como criação e não como reprodução de fórmulas, os diretores-pedagogos do início do século XX redimensionaram a noção de escola de teatro. Se não há sistema a ser reproduzido, se não há validade em reproduzir procedimentos, é preciso manter uma constante relação dialética entre os procedimentos empregados, a tradição teatral e o sig-

7. Adepto do pensamento do escritor russo Leon Tolstói (1828-1910).

Prática coordenada por Camilo Scandolara na masterclass *Qualidades de Ações e Esboços de Situação.*

nificado que se dá à atividade da atriz e do ator. A escola, neste sentido, passa a ser um espaço de produção de um modo de fazer e pensar teatro, um espaço de busca ativa por um possível sentido do ofício.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta Do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia (org.). **Civiltà Teatrale nel XX Secolo**. Bologna: Il Mulino, 1986.

MARINIS, Marco de. **In Cerca dell'Attore**: Un Bilancio del Novecento Teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

MEYERHOLD, Vsevólod. **Comunicacion** – Textos Teóricos. vol.1; 2. Madrid: Alberto, 1972.

MOLLICA, Fabio (org.). **Il Teatro Possibile**: **Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca**. Firenze: La Casa Usher, 1989.

RUFFINI, Franco. **I Teatri di Artaud**: Crudeltá, Corpo-Mente. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1996.

SCHINO, Mirella. Teorici, Registi E Pedagoghi. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). **Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo**: Avanguardie e Utopie del Teatro. Il Novecento. v.3. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Fala editada por Roberta Carbone, com edição final de Camilo Scandolara. ■

Ações para os dias de hoje: em diálogo com Stanislávski e Grotowski

POR TATIANA MOTTA LIMA[1]

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente na Mesa de Debate que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS: Um Dia Entre Grotowski e Stanislávski, realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em outubro de 2019.

Primeiramente, eu queria agradecer a confiança depositada em mim, ao me convidarem para participar, desde o início, do comitê artístico do CLAPS, este centro tão relevante nos estudos sobre Stanislávski (e não só). Estou feliz que o CLAPS esteja fazendo um ano e já tenha realizado três publicações que trazem perspectivas muito distintas sobre a obra de Stanislávski. E sei que aguardamos outras publicações, inclusive o livro de Michele Zaltron, pesquisadora que tive a felicidade de acompanhar no doutorado e, agora, no pós-doutorado. Hoje, pensei em falar sobre coisas que têm me angustiado nestes últimos tempos. Tenho refletido muito sobre determinados assuntos que acabei condensando em duas palavras, palavras que têm movido meu pensamento e minhas práticas na sala de aula ou de ensaio (e na vida): as palavras são *ação* e *convivência*.

Tatiana Motta Lima na masterclass *Estratégias Para "Sair de Si": Contato, Atenção e Escuta, que integrou a programação do 1º Colóquio CLAPS.*

Mas, antes de começar, eu queria saudar o fato de estarmos, neste momento, fazendo um tipo de encontro como este, no qual a reflexão é construída em colaboração entre pares. Creio que nos encontrarmos, nas mais diversas formas possíveis de encontro, é necessário nos dias de hoje. Tanto a cultura quanto a educação estão sob ataque e, embora não saibamos exatamente qual é a melhor forma de resistência, acredito que, ao

1. Professora associada da UNIRIO, atuando na Graduação e na Pós-Graduação. Estuda há mais de vinte anos a obra de Grotowski e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Participou de inúmeros estágios com colaboradores de Grotowski e mantém com François Kahn, ex-colaborador de Grotowski e com o Workcenter of Jerzy Grotowaki and Thomas Richards uma relação profissional intensa (*workshops*, palestras, publicações). Publicou inúmeros artigos sobre o tema e um livro, *Palavras Praticadas – O Percurso Artístico de Grotowski – 1959-1974* (Perspectiva, 2012). Pesquisa também os processos criativos e pedagógicos do ator/atriz, ministrando oficinas no Brasil e na América Latina. É atriz bissexta e diretora do grupo *Hanimais Hestranhos*, com o qual desenvolve uma pesquisa prática sobre atuação e subjetividade.

nos encontrarmos temos a possibilidade de forjar provisórias respostas. Já que não temos uma solução definitiva para os sérios problemas que estamos vivendo, vamos colocando o nosso corpo no mundo, junto com outros corpos, em salas de aula, seminários e manifestações, e investigando o que pode ser potente para o agora. Como um bom ator, uma boa atriz, que sabe escutar, que está em contato consigo mesmo e com o mundo (há mesmo esta separação?) e que, a partir daí, ajusta, adapta (no sentido stanislavskiano), experimenta por aqui ou por ali, sem perder o contato com os companheiros, com o espaço, mantendo-se em comunhão (também como dizia Stanislávski). Do mesmo modo, não ficamos presos em nossos solilóquios, recortados, hipersubjetivados, nós nos percebemos no mundo, ao invés de negá-lo. E, talvez, justamente esta ação de perceber-se no encontro com o mundo, com o outro, consigo mesmo, nos ajude a entender o que fazer neste momento. Por isso, eu queria saudar que estejamos aqui hoje, juntos, em um esforço feito pelo CLAPS, esforço que é mais necessário ainda por conta do momento político em que vivemos.

E, como estamos aqui juntos, conversando, antes de começar a apresentar o que havia preparado, gostaria de colocar em palavras o que pensei enquanto Elena Vássina, Camilo Scandolara e Debora Duboc falavam. Tanto Elena quanto Camilo, ao falarem de Stanislávski, insistiram na dimensão de pesquisa, do *work in progress*, falaram o quanto não houve interesse, por parte de Stanislávski ou de Sulerjítski, de estabelecer um método, como se buscassem um lugar de chegada para o trabalho do ator/atriz. Estes artistas estavam permanentemente em investigação, testando novos exercícios, criticando e revisando seus saberes acumulados. E eu pensava o quanto é igualmente importante que também nós, que estudamos a obra destes artistas – muitas vezes chamados de especialistas – sejamos também investigadores. Que também os professores – como o são Elena e Camilo – e os estudantes sejam investigadores quando estiverem frente a estes saberes acumulados. Sim, estes artistas – dois russos, um polonês – foram pesquisadores, mas a questão importante é: Como nós nos dirigimos a eles? De que modo lemos os seus textos? O que estamos buscando quando buscamos sua obra? Estas são perguntas que precisamos nos fazer permanentemente. Eu brinco com meus alunos dizendo: "Gente, o Grotowski não foi Grotowski desde criancinha". A impressão que temos, às vezes, é a de que um artista como Grotowski já nasceu genial ou foi apenas se "grotowskiando" cada vez mais até estar completamente "grotowskiado". Mas, se assim fosse, se trataria de um pesquisador? Estudar um artista pesquisador, ainda que com a genialidade de Grotowski, significa perceber e se interessar por suas idas e vindas, suas crises, dúvidas, autocríticas, significa encontrar as questões e os problemas com os quais lidou. E também pelas respostas que foi, sempre provisoriamente, encontrando. A criação envolve um empenho na/da vida, ela é a descoberta de algo desconhecido, algo pelo qual se luta, algo que se vislumbra e que se perde para, novamente, se tocar com a ponta do dedo. E isso não foi diferente com estes artis-

tas que são, para muitos de nós, referências. Na realidade, é justamente isso que faz a obra deles tão interessante. Trata-se de excelentes pesquisadores: rigorosos, obsessivos, criativos e laboriosos. E são tão interessantes para nós, que talvez não sejamos tão geniais, exatamente por isso. Senão, só poderíamos tentar canhestramente imitá-los, ou aplaudi-los, ou divinizá-los. Mas, se também somos pesquisadores, podemos usufruir da companhia de Stanislávski, de Grotowski, estudá-los, não para nos tornarmos especialistas em um determinado campo de estudos, mas para nos confrontarmos com seus modos de investigar, com seu espírito de autocrítica, com as precauções que tiveram etc. Encontramos, assim, aliados – ainda que nascidos em outros tempos e países – para nossas próprias – idiossincráticas e singulares – batalhas. Podemos ainda nos interessar por algumas de suas indagações e nos debruçar sobre elas. Mas, o que seria continuar a investigar uma pergunta colocada no século passado? Também isso tem a ver com trabalho, persistência e interesse pela artesania. Não é porque os artistas responderam determinadas perguntas que nós, ao lermos seus escritos, recebemos esse saber. Eu acho que isso tem muito a ver com o que Elena e Camilo falaram, eles se aproximam destes artistas-pesquisadores geniais também como pesquisadores, também com o desejo de desbravar territórios, de des-cobrir. Mais ainda, se formos bem sinceros, estes artistas que estudamos – Stanislávski, Grotowski – nos colocam, como pesquisadores, muito mais à prova do que nos dão qualquer segurança, mexem com nossas certezas muito mais do que nos oferecem portos seguros. Convocam-nos, todo o tempo, a estar à altura de nossos desejos, de nossas inquietações, de nossas próprias perguntas.

Um comentário, agora, sobre a fala de Debora Duboc. Ouvindo-a, uma atriz com tantos anos de trabalho, notei que, ainda que o termo não tivesse sido citado, Debora falou todo o tempo sobre a noção de escuta. A artesania da "escuta", do "contato" que retira o trabalho do ator/atriz de uma atenção voltada "para o próprio umbigo", excessivamente interiorizada, sentimental, esteve presente frequentemente em sua fala. Por exemplo, quando ela assume a importância do texto no seu processo criativo. Algumas vezes, em sala de aula, os alunos pensam um texto "dado", texto "de autor", como um lugar de autoridade ao qual deveriam se submeter. Por pensarem assim, negam esta autoridade e constroem seus próprios textos e, com eles, suas próprias cenas. Não há, na arte, é claro, um certo ou errado definitivo. E muitas coisas interessantes podem vir – e vieram – desta aposta. Mas, pensar o texto como lugar de subserviência – a ser negada – pode nos cegar para uma outra possibilidade de relação com o texto, que é aquela da alteridade. Na realidade, tenho a impressão de que estamos negando as alteridades com que poderíamos nos deparar – texto, objetos, espaço e até os outros –, submetendo-as a uma certa individualidade produtiva, um "eu", um sujeito para quem os outros aspectos seriam objetos. Assim, por exemplo, o texto deve "caber na boca do ator, da atriz". Mas, não seria também interessante se, dizendo de modo metafórico, a boca do ator, da atriz, precisasse se modificar para falar aquele texto específico? Não haveria aí um alargamento da subjetividade do próprio sujeito "falante", do próprio ator/atriz? E, para já entrar mais diretamente no assunto que preparei para hoje, isto também diz respeito a como pensamos a noção e a prática (não vou separar estas dimensões aqui, porque não as separo na investigação) de ação. Quando acredito que sou uma individualidade que realizará algo criativo, está claro que a ideia de ação se confunde com aquela de expressão, de representação, de exposição, daquela indi-

vidualidade e daquela criação. Não creio que, da maneira que tenho refletido sobre ação, se trate disso, da expressão de uma individualidade/interioridade constituída *a priori*. Assim, quando falamos de *ação*, no trabalho do ator/atriz, podemos estar falando de coisas muito diferentes. É importante esclarecer, então, do que falamos quando nos referimos à ação. E este caminho conceitual não é um caminho erudito e puramente racional. Ao contrário, ele nasce da prática e pode influenciar práticas. Trata-se de um problema ativo.

Por exemplo, quando a Debora falou sobre a memória, ela não falava de uma memória qualquer, mas de uma muito específica: a memória da imaginação. Grotowski falou, em alguns momentos, de uma memória "do que poderia ter sido". Este é um problema interessante. Trago estes exemplos – memória da imaginação, memória do desejo –, porque uma área de investigação prática riquíssima, como é a memória, pode acabar se transformando, como se houvesse uma preguiça de investigar, em uma série de procedimentos produtivos. Interessamo-nos por processos criativos ou por procedimentos produtivos? É uma pergunta importante a ser respondida por artistas, professores de atuação e estudantes.

Um exemplo sobre esta distinção. É mais ou menos sabido que em *O Príncipe Constante*[2], Cies-

2. Este espetáculo, dirigido por Grotowski, foi baseado na peça homônima do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca, na versão polonesa do poeta romântico Slowacki. *O Príncipe Constante* estreou em 1965, tendo sido apresentado até 1968. No livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, publicada em 1971 pela Editora Civilização Brasileira, nas páginas 89 a 91, há um roteiro do espetáculo. Mas, foi apenas em uma conferência de 1990 que Grotowski relatou o processo de trabalho realizado com Cieslak em detalhes. Depois de revista e corrigida por Grotowski, a conferência, "O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak" foi publicada no livro *Ryszard Cieslak – Ator-Símbolo dos Anos Sessenta* (organização de Georges Banu, Editora É Realizações, 2015).

Prática coordenada por Tatiana Motta Lima na masterclass *Estratégias Para "Sair de Si": Contato, Atenção e Escuta.*

lak, o ator protagonista do espetáculo, realizou seu trabalho, sua partitura, baseando-se em uma memória de sua juventude, e que o texto da peça se referia a outro evento, se referia à história de um mártir cristão tornado refém pelos mouros, que se recusa, mesmo para se manter vivo, a abdicar de sua fé; ele se mantém "constante". Ao buscarmos procedimentos produtivos, poderemos pensar – e isso ocorreu com alguns encenadores e pedagogos, no que diz respeito particularmente a este exemplo – que o interesse estaria em trabalhar sobre a memória pessoal do ator e sobrepô-la a um texto que não dissesse respeito àquela memória, colocando, portanto, uma camada do trabalho – uma memória pessoal – sobre outra – um texto literário. Acreditava-se, dessa forma, estar trabalhando de maneira semelhante àquela que Grotowski havia desenvolvido com Cieslak, em *O Príncipe Constante*. Mas creio que, ao pensarmos assim, olhando e reproduzindo procedimentos, acabamos perdendo grande parte da riqueza da pesquisa realizada naquele momento pelos dois artistas. Porém, se nos interessarmos pelo processo criativo, veremos que se tratou de uma memória bastante específica que chamei, em meu livro[3], de memória da organicidade. Com aquela memória de um momento específico – sensual, sexual – de sua adolescência, Cieslak descobriu uma corporeidade na qual, como disse Grotowski, o que é corpo e o que é prece estão amalgamados, onde, então, não se está dividido: a partir desta experiência, nasceu o conceito de ato total. Além

3. Trata-se do livro *Palavras Praticadas: O Percurso artístico de Jerzy Grotowski* (Perspectiva, 2012).

Prática coordenada por Tatiana Motta Lima na masterclass *Estratégias Para "Sair de Si": Contato, Atenção e Escuta.*

disso, ao pesquisar melhor, nota-se que havia sim uma relação entre o texto de *O Príncipe Constante* e a memória de Cieslak. O texto falava de alguém que foi fiel a seu destino até o fim, e Grotowski e Cieslak estavam descobrindo esta mesma fidelidade ao fluxo da vida que atravessa o corpo: fidelidade à organicidade. Não vou me alongar. Trabalhei sobre este exemplo de maneira bastante detalhada no livro, mas aqui queria apenas fazer esta distinção entre um interesse voltado apenas para reprodução de procedimentos e outro que olha com curiosidade para os processos criativos. Percebem que, se formos ávidos por procedimentos produtivos – nos perguntando como aplicar um determinado saber que imaginamos ter compreendido – perderíamos muito da beleza das descobertas de Grotowski? Estaríamos, na realidade, longe de suas investigações à época?

Talvez, para retomar o que Debora Duboc disse, seja necessária uma mistura de lealdade e "sapequice", ou, talvez, só haja mesmo lealdade a um artista, à sua obra, com alguma sapequice: você tem que desejar pesquisar, desejar se entregar a algumas perguntas, porque senão é um estudo reprodutor, e o artista vira um museu ao qual se visita ou um manual a seguir. E o pesquisador, ao mitificar o artista, se automitifica: vira o guia especializado do museu. Para mim – e, tenho certeza, também para o CLAPS – isso não faz sentido.

Interessa-me trabalhar a partir de perguntas que vão se complexificando, tanto teórica quanto praticamente. Assim: O que é a memória para Grotowski? Eu não sei. E este primeiro "não saber" é metodologia de pesquisa – prático-teórica –, e não ignorância. E, ao não saber e investigar, vou descobrindo e experimentando possibilidades conceituais e artesanais que, também em sentido reverso, me ajudam a ler, sempre provisoriamente, a obra de Grotowski (ou de Stanislávski),

Então, o que é ação? Na medida em que ação é uma *palavra praticada*, cabe a nós continuar perguntando sobre ela. Mais ainda: parece-me ser este o lugar de um pesquisador ou pesquisadora ou de uma escola na qual a dimensão de investigação, e não de reprodução de saberes, seja a base. Então, tenho me perguntado sobre ação. E sobre convivência. E me pergunto sobre isso em diálogo com autores que tenho estudado por longos anos, como Stanislávski e Grotowski, entre outros. E, também, em diálogo com meus alunos e minhas alunas, em sala de aula de atuação.

Então, chegamos ao tema: ações para os dias de hoje! Mas, obviamente, assim como todos nós, eu não tenho nenhuma ideia de ações que resolvam nossos problemas nos dias de hoje. O título é, portanto, falso! Porém, ao mesmo tempo, eu me confronto com esta pergunta: Quais ações para os dias de hoje? E parece-me que a artesania teatral, uma que não se separe do "trabalho sobre si", a qual tenho me dedicado por tantos anos, tenha algo a dizer sobre isso. Por exemplo, nós dizemos no teatro: "Não fique cego pelo seu sentimento – a ação é muito mais do que a expressão de uma emoção interior –, pois isso, muito frequentemente, gerará um clichê." E se nós pensarmos sobre a questão da relação entre ação e afetos fora da sala de aula[4]? O teatro, a sala de aula de atuação, opera com tecnologias sociais, culturais ou, talvez pudesse dizer, com tecnologias de convivência. Não se trata de uma tecnologia de convivência quando falamos de escuta? Algumas palavras-chave de nosso campo de trabalho poderiam, me parece, estar em permanente investigação/experiência tanto dentro quanto fora do campo teatral. Elas – como, por exemplo, a ação – já são utilizadas no dia a dia, mas talvez pudessem ser redefinidas – ou ao menos repensadas – em um

4. Sugere-se a leitura do livro *Emoção? Que Emoção!*, de Georges Didi-Huberman (Editora 34, 2016).

vis-à-vis com a experiência teatral.

Eu refleti em outro momento, nesse mesmo sentido, sobre a questão da atenção, da escuta. Por quê? Porque nós vivemos em um mundo atencional, da economia da atenção. Quando você está diante do computador, não importa o que esteja fazendo, sua atenção está sendo monetizada: seu interesse colocado em uma página ou em outra, o tempo que você gasta em uma notícia ou outra, tudo isso gera informações sobre você que serão vendidas, monetizadas, logo à frente. Então, atenção é uma palavra do mundo do consumo, do mundo das mídias sociais, mas é, também, uma palavra usada em sala de aula de atuação. Mas, e se nós, artistas, tivéssemos algo a dizer sobre a atenção que estivesse em franco embate com a ideia de atenção da sociedade computacional? De que tipo de atenção estamos falando em sala de aula? Se pensarmos bem, a atenção sobre a qual estamos trabalhando vai de encontro, está quase em completa oposição àquela da sociedade neoliberal. Ou não?

Mas, infelizmente, ao invés de entrarmos numa disputa pelas palavras e práticas a elas associadas, muitas vezes, é a própria sala de aula de atuação que acaba se adaptando às maneiras de pensar/sentir/agir do dia a dia. Isso acaba confundindo as palavras e práticas de trabalho, as quais poderiam, ao âmbito da micropolítica, produzir desterritorializações em relação a algumas práticas sociais e às palavras da sociedade de consumo. É preciso que nos perguntemos de que atenção estamos falando, qual atenção estamos buscando em nossa sala de aula de atuação, em nosso teatro? Estamos buscando uma atenção hiperativa, bombeada, excitada, tensionada, de prontidão? É esta atenção que queremos explorar em sala de aula? Entendem o problema? As palavras não são neutras, elas trazem experiências, práticas. A nossa experiência de atenção no dia a dia é hiperativa, excitada, ávida. Então, teremos que fazer um esforço crítico para que, quando falemos em atenção, em sala de aula, não exploremos estas mesmas características com nossos estudantes de atuação. E, mais que isso, talvez possamos oferecer mesmo a outros segmentos sociais – que não aqueles do teatro – estas tecnologias sociais *outras*, que estão na contramão da sociedade individualista, utilitária, consumista e excitada em que vivemos. Parece que o que desenvolvemos – ou podemos desenvolver – em sala de aula está ligado a uma outra maneira de pensar e praticar a atenção (e a ação). E esta outra maneira talvez possa ser de valia para os modos de se estar no cotidiano. Por outro lado, os modos mais cotidianos de pensar/sentir/agir também acabam entrando na sala de aula. O contágio se dá em ambos os sentidos. Não estamos protegidos do senso comum, do modo de pensar neoliberal, simplesmente porque entramos em sala de teatro. Justamente por isso, devemos manter o nosso trabalho de investigadores. E a nossa lucidez.

É este esforço crítico que venho realizando sobre o conceito de ação. Já escrevi um artigo[5] sobre isso e permaneço nesta exploração. O melhor é começar por deixar claro o que não é uma ação, se estamos querendo fazer da sala de aula de atuação um lugar de investigação de modos menos aplainados de subjetivação e, ainda, se estamos em interlocução com as obras de Stanislávski e Grotowski. É como se a sala de aula de atuação tivesse ao menos a obrigação de resgatar

5. Trata-se do artigo: "Uma Corrida Tal Que Somos Capazes de Olhar Calmamente em Volta: (Re)pensando a Noção de Ação no Trabalho do Ator/Atriz" (In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 248-261, mai. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>>).

a pergunta: O que pode ser uma ação? O que é agir? O que está em jogo quando pensamos sobre ação? Como investigar o que é uma ação? A sala de aula de atuação pode ser vista assim como uma espécie de micro laboratório para as subjetividades contemporâneas, lugar para propor e experienciar maneiras outras de pensar e praticar a ação. Para isso, é necessário olhar para a palavra de uma maneira ativa: nem como conceito abstrato, nem como apenas ferramenta que participa de um método a ser aplicado ao trabalho do ator e da atriz.

Ninguém, nem Grotowski e Stanislávski, pôs fim às possibilidades desta investigação. Mas, o interessante é que eles já trabalharam sobre estes conceitos em um forte deslizamento entre arte e vida. Então, já há um caminho trilhado no qual poderemos nos apoiar para continuar a investigar e a fazer deslizar arte e vida, sala de aula e rua.

Falar de ação pode ser muito enganador, se não dermos um passo – crítico – atrás. Nós e nossos estudantes estamos no mundo da hipervalorização das "ações": "Mude sua vida com as ações certas", "descubra o poder da ação", "seja um homem de ação". Ao falarmos em ação é também isso que está em nossas cabeças ou não? Há uma espécie de "*coaching* interno" que sugere que a ação é uma espécie de instrumento que você possui para "fazer acontecer" aquilo que deseja. Mas, é esta ação que estamos buscando em sala de trabalho, em sala de aula de atuação? Parece-me que, nestas frases de efeito, o agir se confunde com uma espécie de autoconsumo e de fuga para frente. É este o (auto) desenvolvimento que desejamos? Tratar-se-ia de um trabalho sobre si? Vejam como é fácil misturar tudo.

Um dos problemas da investigação da ação na arte é que, muitas vezes, ainda acreditamos haver um sujeito consciente e já constituído antes da ação; um sujeito já dado que realizaria ações condizentes com uma personalidade prévia. E isso porque nossa sociedade é constituída a partir de uma determinada ideia de indivíduo: entidades que expressam o seu "conteúdo" através de suas ações. É a ideia de um sujeito dotado de uma interioridade que preexiste ao mundo. Eu e as minhas ações vamos para o mundo, vamos encontrar o outro, ele/ela que também terá e fará as suas ações. Esta ideia é um determinado modo de viver, e, assim, ela aparece em minha sala de aula, aparece em meus e minhas estudantes e, também, em mim. Esta é uma visão extremamente limitada de sujeito e, portanto, da ação. Por exemplo, o que

Prática coordenada por Tatiana Motta Lima na masterclass *Estratégias Para "Sair de Si": Contato, Atenção e Escuta.*

era a personagem de/para Debora Duboc? Ela era o texto, ela era a memória da imaginação, ela era o público, tudo isso era a personagem. Já, então, uma outra ideia, muito menos precária de sujeito e, portanto, da ação. Pois, assim, quem age? De onde "nasce" a ação? Aqui, a própria ideia de um sujeito da ação cai, de certa maneira, por terra.

Isso é muito diferente de uma espécie de visão do sujeito que acaba por tentar – por medo, vontade de controle, negação da precariedade da vida – compreender-se enquanto um "eu" previamente determinado que age, e, agindo, transforma/controla o outro e o mundo. Se observarmos melhor, assim como a vida, não temos contornos tão rígidos, definidos, e somos um *carrefour* de forças que agem sobre nós ao agirmos, forças de alteridade. Então, quem diz "eu"? Onde o "eu? Quando o "eu? – para parafrasear um fragmento de *O Inominável* de Beckett. Na realidade, esta visão estável e monolítica é extremamente violenta com as forças da vida, forças permanentes de transformação e de mudança. Ela acaba por nos afastar do outro e dos outros de mim: eu evito olhar para o outro para que ele não me atrapalhe, pois tudo o que aparece como diferença de si, como alteridade, é visto como ameaça ao mesmo. Mas, isto não é uma ameaça, isto é a vida em seu desenrolar. E nós não queremos trabalhar sobre a vida no teatro? Então como ela, a vida, pode ser a ameaça?

Grotowski passou por fases muito diferentes de investigação, ele se transforma, muitas vezes, de maneira radical; tem uma enorme capacidade de autocrítica, ligada a uma grande coragem para transformar-se e transformar seu trabalho. O mesmo ocorre com Stanislávski. Mas, se há, talvez, uma coisa que permanece no que podemos chamar de trajetória de Grotowski é uma determinada pergunta, explorada de diversas, e mesmo paradoxais, maneiras: O que libera e o que bloqueia a vida no interior de uma estrutura? E podemos pensar estrutura como um grupo, um exercício, um espetáculo, o próprio corpo ou pensamento do ator/atriz, tudo isso pode ser uma estrutura. O que bloquearia e o que, ao contrário, liberaria a vida nestas/destas estruturas? Acho que não é difícil perceber que, tendo esta pergunta como guia, problematiza-se o que é uma ação. Pois, aqui, a ação seria, podemos dizer, exatamente um ato que libera a vida no interior das estruturas. Pensemos, por exemplo, em um grupo de trabalho, de teatro como sendo uma estrutura. A ação não seria aqui o que representa/expressa uma espécie de natureza deste indivíduo coletivo chamado grupo, mas, sim, aquilo que faria com que o fluxo de vida, de desejos, fluísse no interior dessa estrutura coletiva.

Diz-se que a ação necessita de relação, que nasce do contato. Isso é correto. Mas, mais uma vez, devo chamar a atenção para a maneira de se pensar sobre o indivíduo. Pois, se pensamos em contato, em relação, como tratando-se do encontro de dois "eus", de uma relação dialógica, perde-se muito da investigação sobre aquilo que pode ser uma ação. Percebem como tudo isso é mais complicado, mais complexo e, também, mais divertido? Debora Duboc usou uma expressão interessante: ela falou de uma "essência que é [dá] liga". É muito interessante, porque ela se afasta totalmente de uma ideia existencialista ou autocentrada. Ela usou a palavra "essência" para se referir a algo "que é [dá] liga". O que seria isso? Posso pensar que ela se referia ao fluxo de vida que tem um percurso em nós, um percurso entre nós, além de nós. Ela usou a palavra "essência", mas para descrevê-la, ela não se fechou em uma individualidade, seja ela qual fosse, subjetiva ou transcendente. A "liga" é que era importante. Que qualidade teria esta ação – o que ela seria? – se ela nascesse na e da relação com esta "liga"?

Peter Brook falava, em 1968, que o que era bur-

guês e continuava sendo era a maneira de se considerar os homens. Acho que continuamos com este problema e, se continuarmos a pensar nos seres humanos como indivíduos, teremos muitas dificuldades de usufruirmos das investigações de Grotowski e Stanislávski. Trata-se de apontar para outras ontologias.

O Fernando Pessoa (1986, p. 268) escreveu, por exemplo, no *Livro do Desassossego*[6], sobre o Patrão Vasques, vendo-o como "um homem de ação", uma pessoa que vai para o trabalho e volta do trabalho, que faz suas obrigações, que realiza bem suas tarefas, um homem aderido ao mundo. Talvez estivesse também dizendo tratar-se de alguém "bem-sucedido". Então, nesse caso, o que Pessoa chamava de maneira crítica e, de certa forma "invejosa", de ação? É esta a ação que procuramos? E, aqui, talvez possamos avançar um pouco e falar sobre a colonização das nossas subjetividades. Não só nosso modo de agir, mas também de sentir e de pensar estão capturados pela ideia de indivíduo (e de sucesso) tão necessária ao mundo das vendas e dos *likes*. Um "eu", ou poderíamos também dizer, em maneira de sinônimo, minhas necessidades, meus quereres; um "eu" capaz de realizações, que lida consigo mesmo como se fosse um projeto, um objeto de sua própria ação. Nestas ações, vejo um tanto de autoviolência e autoconsumo revestidos de autoaperfeiçoamento ou sucesso pessoal. Grotowski (2015, p. 210 – tradução minha) falava, em 1969: "Na nossa época, na qual os valores religiosos estão quase totalmente exauridos, a intimidade humana é talvez o único valor que tem alguma chance de sobreviver, talvez porque tenha uma origem mais terrena do que celeste. Homem na sua intimidade: esse é o último de nossos templos. Devemos espancar os vendilhões e expulsá-los do templo." E, talvez entre os mercadores que tenhamos que espantar do templo, estejamos nós mesmos, ou melhor dizendo, nossas formas de pensar, de sentir e de agir que aplainam a potência de nossas subjetividades, que transformam nossa intimidade numa espécie de caixinha sob a posse de um indivíduo.

Para agir, no teatro, é preciso, em primeiro lugar, que percebamos os processos que nos levam à ação. Parece-me necessária esta percepção antes que possamos descobrir o que pode vir a ser uma ação justa. Falo "em primeiro lugar", mas esta primazia temporal é falsa, o processo de percepção deve ser concomitante àquele da ação, se não quisermos agir mecanicamente. E, agir mecanicamente não é só repetir um movimento de modo automático, mas é também reproduzir um "eu" permanentemente igual a si mesmo, que nega a participação no fluxo da vida, que nega a transformação.

Por isso, não tenho mais conseguido pensar sobre ação sem pensar em convivência. Toda ação seria uma ação de convivência, uma ação nascida da "liga". Mas, uma ação poderia, de certa maneira, violentar esta convivência, poderia ser uma ação violenta, agressiva. Não no sentido de bater em alguém ou agredir uma pessoa com palavras ou gestos, mas no sentido de desconsiderar esta convivência. Eu não gosto do ator que quer me enfeitiçar pela sua presença. Acredito que já temos enfeitiçamento suficiente no mundo. Eu gosto de perceber meu próprio corpo entre corpos ao ver um ator; de abrir minha percepção para o espaço, para os sons, para a duração do tempo ao ver um ator, uma atriz. Gosto que ele me dê a ver as "ligas" das quais, muitas vezes, me des-ligo; gosto de me conectar com muitas esferas ao ver uma atriz, um ator; de relembrar modos de viver esquecidos, aplainados pelos nossos modos de viver cotidianos. Eu me lembro de Yoshi Oida (2001, p. 21), em um de seus livros, falando de um ator

6. Nesta obra, Fernando Pessoa assume o semi-heterônimo de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros que vive em Lisboa.

apontando para a lua[7]. Eu estou vendo o dedo do ator, sua atuação, ou eu estou vendo a lua, ele se pergunta. Ou eu estou vendo o dedo, o corpo do ator, o espaço entre ele e a lua e a própria lua? E o que é, então, uma ação nesse contexto? De onde ela nasce? Como o ator, a atriz pode ver/estar para permitir que o espectador veja/esteja? Aonde está a sua atenção? Esta atenção participa da ação? É a ação? O que pode ser um ator que é passagem para os seus/nossos afetos, pensamentos, sensações e memórias? Sem apegar-se a eles, sem enfeitiçar-se e enfeitiçar-nos?

Hoje, o Camilo Scandolara falou no seu *workshop*: "Deixem vir as associações, mas não se apeguem a elas! Deixem-nas passarem!" A associação não é posse do sujeito, mas ela passa pelo sujeito. Uma emoção não é posse da atriz, mas pode – ou não – aparecer a partir de uma intensificação da percepção dos contatos. Lembram-se de como acontece? A emoção, na vida, vem, de certa maneira, de fora. Ela nos toma, por maior ou menor tempo. A ideia de produzir uma ação para que ela gere uma determinada emoção em mim mesma não se sustenta. A ação se dá no contato. E, de repente, aparece uma emoção, uma associação, como se se tratasse de uma visitação. Mas, muitas vezes, o ator ou quer produzir esta emoção/associação ou se prende a ela quando todo o terreno já se modificou: espaço, outro, ritmo, tempo e ele próprio. Tudo está se transformando em torno de você, mas você está preso a um "eu" específico, preso ao *seu* sentimento. Isto não tem um componente violento?

Outro ponto sobre o qual refleti: o Kafka (1994, p. 08), em um texto que adoro, "Crianças na Rua Principal", num fragmento no qual aparece um grupo de crianças correndo, diz assim: "estávamos em uma corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta". Tentem fazer esta ação, tentem correr, cruzar os braços e olhar calmamente em volta: é impossível! É fisicamente impossível! Então, não é a algo físico que Kafka está se referindo. Ele está falando de uma possibilidade dentro da ação ou, o que prefiro, de uma possibilidade da ação: estar nela e aquietar-se, silenciar-se, distanciar-se, ao mesmo tempo. Como conceituaríamos esta ação? Uma ação onde pode se perceber uma dupla presença: daquilo que é ativo e daquilo que observa, que aquieta. Percebem como isso transforma – e muito – aquela ideia mais recorrente de ação? Isso é diferente do que geralmente pensamos quando falamos de presença e de ação atoral, não é?

Podemos nos lembrar aqui da via negativa de Grotowski (1971, p. 15): "O próprio processo [...] não é voluntário. O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual '*queremos fazer aquilo*', mas '*desistimos de não fazê-lo*'." Vamos entender bem a citação: renunciar a não fazer é, também, fazer. Mas, trata-se de um fazer outro. Não voluntarista. Um fazer nascido de uma renúncia, de uma disponibilidade. Percebem que temos aqui, se isso nos interessa verdadeiramente, uma pesquisa muito rica para realizarmos em sala de trabalho (e na vida)?

Acho que já está terminando o meu tempo, mas quero ainda apresentar uma hipótese que levantei nos últimos dias. No livro *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivências* (O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador das Vivências[8]), no que seria um

7. Ator japonês da arte do Noh, que integra, desde 1968, a companhia de Peter Brook, Oida fala sobre o gesto do teatro japonês Kabuqui, "que indica olhar para a lua, quando o ator aponta o dedo para o céu" em seu livro *O Ator Invisível*.

8. Nos "Apêndices" desta obra de Stanislávski há quatro capítulos com textos muitas vezes inéditos para os brasileiros. A obra, publicada em Buenos Aires pela Editora Quetzal, é a primeira de uma série composta também por *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnacion* e *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*.

apêndice ao capítulo "Comunhão", Stanislávski escolhe determinados exemplos para falar sobre este termo. Começa falando de um cachorro que entra em uma sala onde há pessoas: primeiro ele observa, percebe o que está ocorrendo, depois escolhe alguém para quem quer se dirigir, atrai sua atenção, olha para a pessoa para estabelecer uma comunicação etc. Stanislávski (1994, p. 369 – tradução minha) ainda exemplifica o mesmo fenômeno, da comunhão, referindo-se ao mundo dos insetos e dos répteis marinhos (ou seja, vidas não mamíferas): "Vão reconhecendo com suas antenas os objetos e seres vivos que encontram em seu caminho. Só depois de uma cuidadosa observação empreendem uma ou outra ação". Ao usar estes exemplos, e não, de início, exemplificar com seres humanos – e trata-se de uma hipótese – é como se Stanislávski falasse de comunhão como algo que diz respeito à convivência entre todos os seres; ele fala do vivente, antes de falar do *homo*. Eu achei que ali havia um exemplo interessante para pensarmos em ação sem pensarmos necessariamente, e em primeiro lugar, em seres humanos. Acho que há algo a se explorar por aí.

Meu tempo acabou e quero agradecer a oportunidade de falar no CLAPS sobre coisas que eu tenho refletido sozinha, em alguns artigos e/ou pesquisado com meus alunos e alunas e com os atores e atrizes de meu grupo Hanimais Hestranhos[9]. É muito bom falar para meus colegas e para estudantes de uma escola tão bacana como o Macu. Para mim, é uma oportunidade ímpar! Muito obrigada!

9. O grupo Hanimais Hestranhos foi formado em 2016 e debruçou-se, inicialmente sobre a obra de Samuel Beckett e Fernando Pessoa, realizando o experimento cênico Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos, com atuação de Bruna Trindade, Jefferson Zelma, Leonardo Samarino e Renata Asato e direção de Tatiana Motta Lima. Posteriormente, realizou a peça poema A Mulher Que Virou Planta, inspirado no livro de Emanuele Coccia, A Vida das Plantas, com atuação de Bruna Trindade, encenação de Vitor Medeiros e direção artística de Tatiana Motta Lima. Na pesquisa do grupo, o artesanato do teatro está vinculado a um trabalho sobre si, onde busca-se explorar a relação entre modos de percepção e modos de convivência, tanto no fenômeno teatral estrito senso quanto em experiências pedagógicas e parateatrais.

Referências Bibliográficas:

BANU, Georges (org.). **Ryszard Cieslak** – Ator-Símbolo dos Anos Sessenta. São Paulo: É Realizações, 2015.

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Rio de Janeiro: Nova fronteira 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção!** Que Emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

FERNANDO, Pessoa. **O Livro do Desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. "Ordine Esterno, Intimità Interna". In: **Testi 1954-1998**. Tomo II. Il Teatro Povero. Firenze: Editora La Casa Usher, 2015.

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

KAFKA, Franz. **Contemplação e o Foguista**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LIMA, Tatiana Mota. "Uma Corrida Tal Que Somos Capazes de Olhar Calmamente em Volta: (Re) pensando a Noção de Ação no Trabalho do Ator/Atriz". **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 248-261, mai. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>>.

_____. **Palavras Praticadas***:* O Percurso artístico de Jerzy Grotowski. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Becca, 2001.

STANISLÁVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1994.

Fala editada por Roberta Carbone, com edição final de Tatiana Motta Lima. ■

laboratório

Semana de planejamento Macu: laboratório de criação - um experimento sobre as Ações Físicas, com Michele Almeida Zaltron

POR ANDRÉ HAIDAMUS[1]

A Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma firmou-se ao longo dos anos como um evento artístico-pedagógico significativo que integra e engaja o coletivo docente da nossa escola em experiências teóricas e práticas de investigações das temáticas de trabalho do semestre, instigadas pelos saberes e linhas de pesquisa de profissionais ligadas direta ou indiretamente aos princípios do Sistema Stanislávski. Um *start* potente que inaugura os caminhos dos conceitos de criação que serão desenvolvidos com nossos alunos e alunas no semestre de formação, em todos os módulos do curso técnico profissionalizante.

> "Preservar a herança de Stanislávski – isso significa desenvolvê-la" (KÉDROV apud D'AGOSTINI, 2019, p. 13).

No segundo semestre de 2019, norteado pelo 91º Projeto Tema da Mostra "Ação e Relação", o Teatro Escola Macunaíma convidou a doutora Michele Almeida Zaltron, professora, diretora, atriz e pesquisadora das áreas de atuação e direção teatral, para orientar e conduzir um experimento prático de criação com o seu coletivo de professoras e professores na Semana de Planejamento, nomeado Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas. O objetivo deste experimento foi proporcionar uma experiência cênica sobre os elementos-base que constituem as Ações Físicas segundo Stanislávski: Liberdade Muscular, Relação, Adaptação, Tempo-Ritmo, Imaginação, Atenção Cênica e Plasticidade dos Movimentos.

A partir da prática em laboratório com tais elementos-base do Sistema Stanislávski e de um material textual dramático sugerido por Zaltron, *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès (1948-1989), foram criados *études*

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

Michele Zaltron no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas, que integrou a Semana de Planejamento do Macu.

solo, em duplas, em trios e com todo o coletivo, assim como foram estimuladas reflexões teóricas segundo os elementos desenvolvidos na prática.

Zaltron abre os trabalhos contando que seu planejamento para este curso foi fundamentado em um treinamento transmitido a ela durante sua formação em Artes Cênicas, na UFSM, pela professora doutora Nair D'Agostini a partir de seus estudos na União Soviética, chamado de Técnica de "Variação de Velocidades". Um treinamento que abre infinitas possibilidades e traz de forma prática os elementos-base do Sistema Stanislávski para criação das Ações Físicas.

Em síntese, a prática foi dividida em três partes:

I – Alongamentos individuais e livres; aquecimentos com jogos teatrais com foco na Atenção e Comunicação; treinos respiratórios nomeados "Ginástica da Respiração". Comandos de reconhecimento e manipulação de tempo, ritmo, duração e transição em escalas numéricas de velocidades, a partir de si mesmo e da percepção do coletivo.

Descrição de trechos de exercícios conduzidos na etapa I:

Caminhada pelo espaço, buscando perceber as tensões excessivas do corpo, do olhar, das mãos, dos pés. Durante a caminhada, é importante ocupar os espaços vazios – equilibrar o espaço.

Preparo para o reconhecimento da Velocida-

Prática coordenada por Michele Zaltron no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas.

de 1, que corresponde a um passo a cada cinco segundos. No começo é importante ser muito preciso, depois começaremos a alcançar maior liberdade nos movimentos. Agora nos interessa a fluência, a busca por uma constância no movimento. Vamos eliminar qualquer movimento que possa gerar uma ruptura nessa constância, como, por exemplo, o impulso que geralmente aplicamos quando vamos levantar de uma cadeira. É preciso perceber as sensações que essa velocidade traz. Trazer esse andar o mais próximo possível de si, não é mecânico. Eu percebo quem passa por mim, mesmo nesse momento de apropriação da técnica não devemos ser formais. Já nessa apropriação, a ideia é que vocês estejam em ação.

Sem interromper o tempo-ritmo da Velocidade I, sentar-se no chão e depois no banco. Levar as ações de sentar-se e levantar-se até o final, fluentes e constantes. Como compensar a falta de impulsão do corpo com o peso, para não interromper a fluência? Quais são os músculos necessários para a realização destas ações, sem usar o apoio das mãos? Experimentar sentar-se e levantar-se sem interromper a velocidade. Experimentar deitar e rolar no chão. Experimentar se ajoelhar.

Perceber que já existem algumas ações básicas. Perceber as pessoas e usar isto como justificativa, usar os muitos estímulos que acontecem ao redor. Se alguém passa por mim, está ao meu lado etc., como isto pode justificar uma mudança de direção ou de ação básica?

Retomar o andar, apenas a caminhada, para experimentar novas velocidades. Preparo para reconhecimento da Velocidade II, que corresponde a dois passos a cada cinco segundos. Perceber a mudança de tempo-ritmo da Velocidade I para a Velocidade II, as sensações e imagens no corpo. Experimentar as ações básicas de sentar-se, levantar-se, subir, ajoelhar-se, rolar, justificando-as a partir do que está acontecendo ao redor. É importante não fazer formalmente e relacionar-se com tudo e com todas as pessoas. Aos poucos, é preciso criar variações, transitar para a Velocidade I, experimentar e retornar para a Velocidade II.

Retomar o andar, apenas a caminhada, para experimentar novas velocidades. Preparo para reconhecimento da Velocidade IV, que corresponde a sete passos a cada cinco segundos. Experimentar as ações básicas no tempo-ritmo proposto, investigar as relações e justificativas para se criar variações nas velocidades reconhecidas.

Retomar o andar, apenas a caminhada, para experimentar novas velocidades. Preparo para reconhecimento da Velocidade VI, que corresponde a onze passos a cada cinco segundos, experimentem caminhar o mais rápido possível, sem correr. Experimentar as ações básicas no tempo-ritmo proposto, investigar as relações e justificativas para se criar variações nas velocidades reconhecidas.

II – Círculos de Atenção: experimentações concomitantes de ações básicas na relação solitária e coletiva com o espaço, com variações de velocidades percebidas e apropriadas na etapa I.

Descrição de trechos de exercícios conduzidos na etapa II:

Círculos de Atenção – três níveis de espaço:

a) Pequeno: eu, o espaço mais próximo que se encontra ao meu redor.
b) Médio: outras pessoas, o espaço da sala.
c) Grande: universal, para além das paredes, a rua, o bairro, a cidade, o país, o mundo.

Experimentar as ações básicas e os tempo-ritmos reconhecidos e propostos na etapa I, seguindo o roteiro de variações de velocidades: velo-

cidade I - velocidade II - velocidade IV - velocidade VI - velocidade I.

Escolher livremente as ações básicas e variações de velocidade, com foco nos círculos de atenção. Quando ouvir uma palma, deve relacionar-se com a primeira pessoa que passar. Quando ouvir duas palmas, deve interromper a relação.

III – Aproximação das Circunstâncias e Trechos da obra por meio do repertório psicofísico criado nas etapas I e II.

Descrição de trechos de exercícios conduzidos na etapa III:

Formação de grupos para a escolha de uma cena da obra e para que façam breves relatos de suas respectivas circunstâncias.

Caminhar pelo espaço e retomar livremente o repertório de ações básicas, os tempo-ritmos nas velocidades reconhecidas e os Círculos de Atenção. A cada palma que se ouvir, deve-se mudar de direção com máxima precisão e mudar o tempo-ritmo na variação de velocidades. A cada palma deve-se fazer uma ação básica em uma determinada velocidade e, na sequência, seguir na caminhada em outra velocidade.

Criar livres variações de velocidades, ações básicas, Círculos de Atenção, mudanças de foco e direção, verbalizando, em voz alta, palavras da cena selecionada na obra.

Criar livres variações de velocidades, ações básicas, Círculos de Atenção, mudanças de foco e direção, lendo em voz alta a cena selecionada na obra.

Criar livres variações de velocidades, ações básicas, Círculos de Atenção, mudanças de foco e direção, lendo, no pensamento, a cena selecionada na obra.

Criar livres variações de velocidades, ações básicas, Círculos de Atenção, mudanças de foco e direção, sem ter em mãos o texto da cena selecionada na obra e verbalizando, em voz alta, apenas as palavras que se lembrar.

Cada grupo tem um tempo para preparar uma estrutura para a cena selecionada na obra e deve apresentá-la como experimento.

No final de cada dia de experiência, encaminhavam-se rodas de reflexões com falas abertas a partir de provocações pedagógicas sobre o vivido propostas por Zaltron e espaços para questionamentos e percepções da prática pelo coletivo de professores e professoras.

Para nós, corpo docente participante do laboratório, foi uma experiência intensa, que nos colocou diante de um grande desafio, que é também um enfrentamento nos processos criativos com as alunas e alunos: como criar as Ações Físicas autênticas, a partir de si mesmo, no jogo com e nas Circunstâncias, Acontecimentos e Conflitos da obra dramática?

Entendemos que esse questionamento desafiador é um nó desatado processo a processo e que demanda um período maior de experiência para ser verticalizado e amadurecer. Estivemos em contato com a ponta do *iceberg* e por isso finalizamos a vivência no laboratório proposto com nossa energia revigorada e fortalecida para o início dos trabalhos com as alunas e alunos e com desejo de mais. Mais tempo, mais práticas, mais treinamentos, mais reflexões e descobertas.

> Stanislávski buscou durante anos a chave e o segredo da análise da obra, e somente os encontrou nos últimos anos de sua vida. Para ele, a investigação da obra e do papel constitui-se em dois lados do mesmo processo. A exploração com a inteligência e a exploração com todo o aparato psicofísico são duas partes inseparáveis de um único processo de conhecimento [...] (KNEBEL apud D'AGOSTINI, 2019, p. 42).

Como possibilidade de continuidade e registro, propusemos para Zaltron, ao longo do semestre, uma entrevista com perguntas-chave elaborada a partir de valiosas e pulsantes inquietações que perduram e que nos acompanham em cada processo criativo, que é complexo e único e, portanto belo e marcante em nossas contínuas buscas por compreender no corpo, mente e espírito as leis da natureza da criação no Sistema Stanislávski, com foco na formação do artista – ser – humano.

Referências Bibliográficas

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa** – A Criação do Diretor e do Ator. São Paulo: Perspectiva / CLAPS, 2019.

Prática coordenada por Michele Zaltron no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas.

entrevista

Uma experiência laboratorial sobre as Ações Físicas Entrevista com Michele Almeida Zaltron

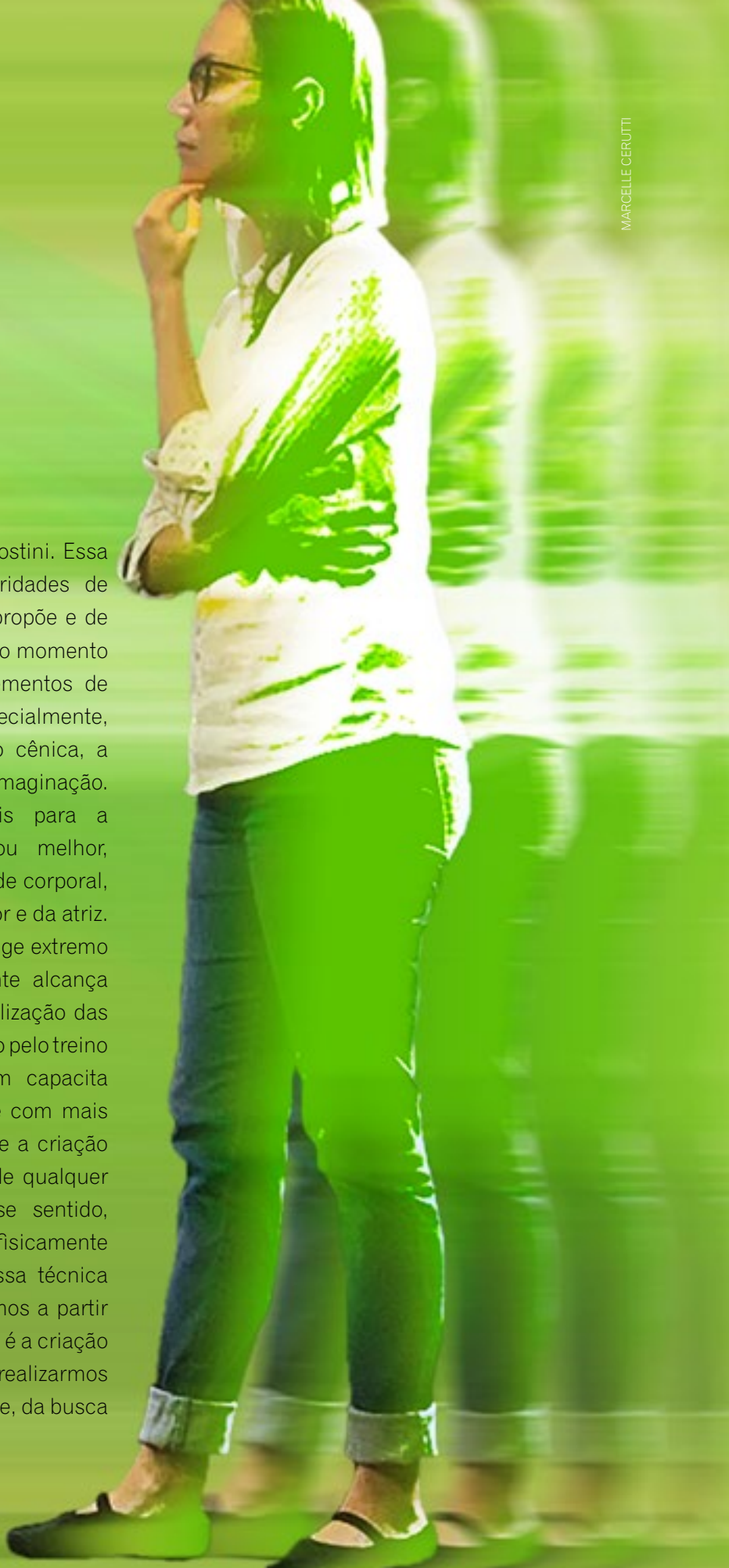
POR ANDRÉ HAIDAMUS COM COLABORAÇÃO DA PROFESSORA MESTRA SIMONE SHUBA

A entrevista a seguir foi realizada a partir das questões suscitadas pela experiência do coletivo de professores do Teatro Escola Macunaíma no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas, coordenado por Michele Almeida Zaltron. Professora, diretora, atriz e pesquisadora das áreas de atuação e direção teatral, Zaltron é doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (2016), com estágio doutoral (bolsa CAPES-PDSE) na Moscow Art Theatre School (Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou), Rússia, realizado entre 2014 e 2015. Estudiosa das teorias e práticas stanislavskinas, sua dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Federal Fluminense em 2011, é intitulada Imaginação e Desconstrução em K. Stanislávski, *e, sua tese de doutorado,* O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Segundo o Sistema de K. Stanislávski.

ANDRÉ HAIDAMUS – Para você, qual a essência do Sistema Stanislávski?
MICHELE ALMEIDA ZALTRON – São muitos os princípios que fundamentam o Sistema de Stanislávki, que deve ser visto como um todo, mas se tivesse que eleger algo que considero como o mais importante seria a busca por uma atuação viva em cena. Entendendo que uma atuação viva conjuga necessariamente todos os elementos do Sistema.

HAIDAMUS – Como você relaciona o treinamento aplicado no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas, realizado no Teatro Escola Macunaíma, com a essência do Sistema?
MICHELE – No Laboratório que realizei no Teatro Escola Macunaíma trabalhamos por meio de um treinamento sobre os elementos que constituem as ações físicas de modo conectado à criação cênica a partir de um material textual. Durante o processo experimentamos uma prática com a qual tenho muita afinidade, que é a técnica de variação de

velocidades, elaborada por Nair D'Agostini. Essa técnica – considerando as singularidades de cada pedagoga ou pedagogo que a propõe e de cada estudante que a executa em dado momento – permite que sejam acessados elementos de base do Sistema de Stanislávski, especialmente, o tempo-ritmo, a relação, a atenção cênica, a libertação muscular, a adaptação e a imaginação. Tais elementos são imprescindíveis para a realização de uma ação física, ou melhor, psicofísica, já que envolve a integridade corporal, psíquica, emocional e espiritual do ator e da atriz. Com o domínio dessa técnica, que exige extremo controle em sua execução, o atuante alcança maior rendimento e qualidade na realização das suas ações. Além disso, o aporte trazido pelo treino de variação de velocidades também capacita o ator e a atriz a realizarem sua arte com mais autonomia criativa, ao possibilitar que a criação aconteça e seja trabalhada a partir de qualquer material, não apenas textual. Nesse sentido, tanto quando experienciamos psicofisicamente elementos do Sistema por meio dessa técnica como no momento em que trabalhamos a partir de um material textual, o que se busca é a criação e a realização de ações físicas. E, ao realizarmos ações físicas estamos tratando, sempre, da busca por uma atuação viva, orgânica.



MARCELLE CERUTTI

HAIDAMUS – Quais as ferramentas a serem desenvolvidas para o ator e a atriz se tornarem criadores?

MICHELE– Essa questão se relaciona diretamente com a própria elaboração e o desenvolvimento do Sistema de Stanislávski. Uma vez que o Sistema foi constituído por Stanislávski justamente com o intuito de prover os atores de meios concretos para o seu estudo e aprimoramento na arte da atuação. Para o mestre russo era inconcebível que os atores não tivessem recursos efetivos e específicos para desenvolver sua arte tal como possuíam, por exemplo, os musicistas, cantores, bailarinos, pintores. Com sua psicotécnica, Stanislávski objetivou que os atores alcançassem um grau de excelência artística em sua profissão. Dessa maneira, o trabalho consciente sobre os elementos que formam o Sistema de Stanislávski possibilita o estabelecimento de um terreno propício para que cada ator e cada atriz realize sua atuação como um autêntico criador. Com esse trabalho, ou psicotécnica, que leva à constituição de uma segunda natureza em si mesmo, são mobilizadas as forças criativas que são próprias de cada ser humano e que, por isso mesmo, permitem o alcance de uma singularidade na criação. Nesse sentido, é importante ressaltar que o entendimento do ator como criador implica que esse artista se encontra permanentemente em processo de criação, não apenas durante os ensaios, mas também e sobretudo nos momentos em que o espetáculo vai a público. A criação não se finda, assim, com a estreia do espetáculo, deve permanecer continuamente como atitude pessoal do ator-criador diante de seu trabalho cênico.

HAIDAMUS – Durante a vivência no Laboratório de Criação – Um Experimento Sobre as Ações Físicas, você estimulava a reflexão coletiva a partir das experiências práticas. Qual a importância desse movimento para a criação dos atores e atrizes?

MICHELE – No caso do Laboratório, que foi ministrado para professores de teatro, penso que a reflexão sobre os elementos e princípios que estão sendo acionados na prática, é fundamental. Pois, quando se trabalha com atores e diretores em formação essa reflexão sobre a prática e o entendimento sobre o que se busca com cada exercício é extremamente importante, ao conectar o que está sendo experimentado psicofisicamente com o conhecimento teórico. A própria prática envolve reflexão, pensamento, sentimento, sensação, intuição. Além do que, para a criação também é necessária a reflexão. Considerando que, para Stanislávski, é a partir do trabalho consciente sobre os elementos do Sistema que os atores e as atrizes devem preparar seu aparato psicofísico para o surgimento da vida e de uma criação autêntica em cena.

HAIDAMUS – O que é a liberdade no trabalho do ator e da atriz? Como se dá o espaço entre ser preciso e ganhar liberdade?

> No começo é importante ser muito preciso, depois começaremos a alcançar maior liberdade nos movimentos. Agora nos interessa a fluência, a busca por uma constância no movimento. Vamos eliminar qualquer movimento que possa gerar uma ruptura nessa constância, como, por exemplo, o impulso que geralmente aplicamos quando vamos levantar de uma cadeira. É preciso perceber as sensações que essa velocidade traz. Trazer esse andar o mais próximo possível de si, não é mecânico. Eu percebo quem passa por mim,

mesmo nesse momento de apropriação da técnica não devemos ser formais. Já nessa apropriação, a ideia é que vocês estejam em ação (Transcrição da condução no começo do treinamento com as velocidades).

MICHELE – A liberdade é o espaço da criação. Quando nos sentimos livres a criação se torna possível. Stanislávski, em seu caderno de anotações, que consta na edição russa mais recente de O trabalho do ator sobre o papel, pergunta-se sobre quem seria o mais livre, quem faz o que quer ou quem conquistou sua independência? A resposta foi resumida pelo mestre russo com as seguintes palavras: "aquele que executou com perfeição todo o trabalho preparatório e criativo do ator é realmente livre" (STANISLÁVSKI, 1991, p. 25 – tradução minha). Dessa maneira, é possível afirmar que, para Stanislávski, a liberdade em nossa arte deve ser conquistada por meio de um contínuo trabalho sobre si mesmo. Um trabalho que deve se estender por toda a vida do artista. Nesse sentido, a liberdade está relacionada com o que vem depois do domínio da técnica, ou da psicotécnica, para fazer uma relação mais direta com o Sistema de Stanislávski. Assim, o alcance da precisão na realização da ação, conferida pelo domínio dos elementos implicados na arte da atuação, é o que possibilita ao ator e à atriz ganharem liberdade na criação cênica.

HAIDAMUS – No trabalho criativo com as Ações Físicas, o que você considera no campo dos riscos e desafios?

MICHELE – Parece-me que um dos principais desafios ao se trabalhar com as ações físicas é o de manter viva a criação em cena. Voltamos, assim, para a primeira questão colocada, sobre o que seria a essência do Sistema. Com a repetição, necessária tanto para o aprofundamento da criação durante os ensaios como nos momentos de apresentação ao público, existe o risco de que as ações realizadas caiam em um automatismo, em uma execução que não envolva o organismo do ator ou da atriz em sua integridade. Então, como manter viva a criação mesmo depois de tantas repetições e apresentações? Ao mesmo tempo, gosto de pensar no risco como algo positivo no trabalho do ator. O ator e a atriz da arte da vivência, que foi a arte buscada por Stanislávski ao longo de toda sua vida, atuam no risco, no sentido de que não trabalham em busca de um resultado final, pronto, fixado. Atuam sob condições processuais, o que significa que o seu processo criativo não se finda. A cada vez que pisarem em cena devem buscar trabalhar conscientemente sobre suas ações mantendo sua capacidade de escuta aberta, atuando, desse modo, com algum nível improvisacional – ao perceber e se deixar afetar pelo que está acontecendo em cada momento com seus *partners*, consigo mesmo e com o que o rodeia no espaço da cena, incluindo os espectadores, que a cada dia são diferentes. Para se alcançar uma arte viva é preciso que a atuação seja vivenciada a cada dia como se fosse a primeira vez. O vivo, o orgânico, nasce do momento, não pode ser programado de antemão. É esse "atuar no risco", que se refere à abertura ao jogo e ao desconhecido que pode surgir dessa capacidade de se colocar em relação e de realizar adaptações, que pode manter viva a criação no trabalho sobre as ações físicas.

HAIDAMUS – Como acontece ou pode acontecer o processo de trânsito entre o trabalho sem o texto do autor e o trabalho com o texto do autor? Quais são as maiores

dificuldades e o que é fundamental para tornar essa transição harmoniosa, justificada e fluída ou para que ela de fato aconteça?

MICHELE – O trabalho com material textual é complexo, pois se trata de algo alheio, de uma criação alheia que deve se tornar própria, de cada ator e atriz. É preciso tempo. Por isso, a analogia que Stanislávski, Sulerjítski, Zavadski e mesmo Grotowski fazem a respeito do processo de criação do ator/performer com os processos da natureza. Na natureza, na totalidade de seus seres, o desenvolvimento é prejudicado se não é concedido tempo para o seu amadurecimento. Sobre essa questão do tempo, remeto-me a um exemplo ocorrido com o próprio Stanislávski e que marcou profundamente sua trajetória como ator, o processo de montagem de *A Aldeia de Stepantchikov*, de Dostoiévski. Stanislávski havia trabalhado pela primeira vez sobre esse texto, atuando o papel de Rostánev, em 1891. E esse era um dos papeis mais amados por ele. Em 1916, no Teatro de Arte de Moscou, se inicia um novo processo de criação sobre esse texto, com Stanislávski atuando sobre esse mesmo papel. Depois de quase 100 dias de ensaios o mestre russo ainda não se sentia pronto para estrear, precisava de mais tempo de processo, e Nemirióvitch-Dântchenko, o segundo diretor do espetáculo, toma a difícil decisão de substituir Stanislávski por outro ator. Stanislávski chegou a denominar essa passagem de sua vida artística como "minha tragédia", pois, depois disso, recusou-se a realizar novas criações como ator, atuando apenas em espetáculos que já haviam estreado.

Acredito que o tempo é o aspecto mais fundamental para que o processo de criação cênica, com ou sem material textual, aconteça de modo satisfatório. É preciso tempo para o amadurecimento do próprio entendimento psicofísico sobre as ações, para experimentar, criar, para aprofundar o que está funcionando cenicamente e também abandonar o que não funciona, para experimentar de novo, para perceber o que está se passando consigo e com os demais parceiros e parceiras de cena, e para que seja possível alcançar a vida em cena.

HAIDAMUS – Qual a diferença entre uma atriz, um ator e uma ser humana atriz, um ser humano ator?

MICHELE – Para responder a esta pergunta vou me apoiar em uma das passagens que considero das mais belas na obra stanislavskiana. Trata-se da analogia que o mestre russo faz entre o estado criativo que o ator alcança quando chega ao limiar do subconsciente e o oceano. Para Stanislávski, quando o ator realiza suas ações conscientemente, verdadeiramente, pode ser alçado ao limiar do subconsciente, que é como o oceano, como as ondas do mar. De acordo com o exemplo citado por Stanislávski, digamos que, durante a realização do espetáculo, o ator deixou cair um lenço ou uma cadeira, ele pode simplesmente corrigir como ator o que não foi ensaiado, saindo de sua criação, ou pode aproveitar esse fato inesperado, que o surpreende em cena, para trazer ar fresco à sua atuação, incorporando o acontecido à partitura do papel, agindo, então, como ser-humano ator. Penso que com esse exemplo se evidencia a que se referia Stanislávski quando falava de um ser-humano ator – um artista capaz de perceber, de agir e de reagir verdadeiramente, como uma pessoa e não apenas como ator, segundo as circunstâncias que se apresentam a cada instante em cena. Stanislávski observou três tendências na arte teatral: arte da representação, ofício da cena e

a arte da vivência. Os atores das duas primeiras tendências representam ou trabalham sobre estereótipos, sobre a cópia, não realizam uma atuação viva, pois não se relacionam com o que está acontecendo no instante da cena. Já os atores que buscam trabalhar sobre a arte da vivência, jamais desconsideram o caráter humano da criação, independentemente do estilo ou da linguagem cênica criada. E o caráter humano, que implica também o entendimento e a aceitação de que somos falíveis, se encontra intrinsecamente vinculado à organicidade da atuação.

HAIDAMUS – O que é ação e relação no Sistema Stanislávski?

MICHELE – Acredito que, quando tratamos do Sistema de Stanislávski, de uma forma ou de outra, sempre estamos falando sobre a importância de uma ação viva, orgânica, e também sobre a relação. Quando estamos em ação estamos necessariamente em relação com um objeto de atenção, seja outro ser humano, sejam memórias e associações, ou elementos de cena. Para Stanislávski, não há ação sem relação.

HAIDAMUS – Para você, quais são os princípios básicos que uma diretora-pedagoga e um diretor-pedagogo devem buscar no trabalho de criação das Ações Físicas?

MICHELE – Essa questão me faz pensar na fala de Boris Suchkévitch sobre seu mestre, Leopold Sulerjítski, que foi um dos colaboradores mais importantes de Stanislávski (apud POLIAKOVA in SULERJÍTSKI, 1970, p. 82 – tradução minha): "O que ensinou Sulerjítski e o que foi deixado para toda a vida do nosso teatro? Ele ensinou o 'coletivo'. [...] O fundamental no teatro é a atenção dada a cada pessoa. O trabalho de cada pessoa é o trabalho de todo o teatro".

Em primeiro lugar, acredito na importância de uma atitude ética que envolve um constante respeito com a integridade de cada ser, o que está profundamente vinculado ao respeito pelo coletivo. Para tanto, além de ter o domínio prático do que se está trabalhando, o diretor-pedagogo e a diretora-pedagoga devem buscar compreender a complexidade humana, pois esse entendimento também vai se refletir em seu trabalho com as singularidades criativas de cada ator e atriz. A atitude ética de respeito às singularidades de cada artista, também me faz retornar à questão do respeito ao tempo que se faz necessário em cada processo. Acredito que quando se busca um imediatismo na criação e se mira diretamente para o resultado do processo, e algumas vezes isso pode acontecer pelas mais variadas circunstâncias, esses princípios éticos são infringidos e, assim, nos distanciamos nos ensinamentos stanislavskianos, em que a busca por uma arte viva é processual, está constantemente em movimento, como a própria criação na natureza.

Referências Bibliográficas

STANISLÁVSKI, K. *Rabota aktera nad rol'iu: Materialy k knigue*. *Sobranie Sotchineni v 9 tomakh.* Moskva: Iskusstvo, 1991. T.4 [STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro.* Coletânea em nove volumes. Moscou: Iskusstvo, 1991. V.4.].

POLIAKOVA, E. *Jizn´ i tvortchestvo L. A. Sulerjítskogo*. In: SULERJÍTSKI, L. *Povesti i passkazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska.Vospominaniia o L. A. Sulerjítskom.* Moskva: Iskusstvo, 1970. [POLIAKOVA, E. *Vida e arte de L. A. Sulerjítski*. In: SULERJÍTSKI, L. *Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítski*. Moscou: Iskusstvo, 1970].

em processo

De semente em semente nasce uma floresta: a trajetória de um grupo de ex-alunos do Macu, que descobriram no teatro sua luta

O Coletivo Sementes nasceu em 2017, mas nossa história começa no segundo semestre de 2016. Cursávamos o PA2 e PA3 do curso profissionalizante do Teatro Escola Macunaíma. Nascemos da potência que foi nosso encontro com a professora Camila Andrade na disciplina de Interpretação/Montagem. Fruto deste encontro, criamos o espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes*, que estreou na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma (2016) e que segue em circulação em 2020.

Aqui contaremos um pouco do processo de criação do espetáculo ainda na escola e da fundação de nosso coletivo, nossa trajetória, descobertas e dificuldades em iniciar nossa carreira profissional e em gerir e produzir um grupo de teatro. Boa leitura!

Ensaio fotográfico feito por Caio Araújo para criação da arte de divulgação da estreia na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

A Descoberta de Que Somos Sementes: Um Pouco Sobre o Processo de Criação do Espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes*

POR CAMILA ANDRADE[1]

Lembro-me como se fosse hoje do nosso primeiro encontro. Um ritual. Recebi cada um e cada uma na porta com um sorriso, um abraço e um cheirinho de lavanda. A música *Vida de Artista*, de Itamar Assumpção, tocava na caixa do Teatro 1 incensado. Uma sensação gostosa, de novidade e leveza, corpos pulsando desejos. Já neste encontro, refletiram e contaram o porquê estavam ali, o que buscavam com o teatro. Em uma roda, tecemos juntxs um filtro dos sonhos feito com fios que ligavam todxs nós na roda onde partilhamos um pouco de nossas histórias e buscas. Já no primeiro encontro, percebemo-nos migrantes, migrações em busca do teatro.

O tema da Mostra naquele semestre deveria ser elaborado por cada professor e professora a partir das publicações registradas em um dos números do *Caderno de Registro Macu - Pesquisa*. A memória é um tema recorrente em meus trabalhos fora da escola. Naquele momento, ela era o carro-chefe nos trabalhos de meus coletivos de teatro[2] e queria investigar com as turmas de montagem naquele semestre também. Além de partir de memórias, precisava encontrar um tema presente nas publicações do *Caderno de Registro Macu - Pesquisa* para guiar o semestre. Folheando as revistas em busca de algo que me atravessasse e que contribuísse, deparei-me com um artigo da publicação de número 3: "O Silêncio Como Qualidade de Presença", de Andréa Bomfim Perdigão[3]. Este artigo era o registro de uma palestra que Andréa fez para os professores e professoras na semana de planejamento da 79ª Mostra. Aquele encontro com a Andréa me tocou tão profundamente que, além de comprar seu livro[4], passei a me corresponder com ela por *e-mail*. Eu estava vivendo um processo em minha vida pessoal de silêncio profundo, uma morte simbólica, e ela me acolheu e me fez refletir sobre as qualidades do silêncio e a importância de encará-lo naquele momento. Depois de reler o artigo, decidi que os temas disparadores naquele semestre para minhas montagens seriam: a memória e o silêncio.

Busquei planejar aulas que os provocassem com essas palavras/temas-chave. Na quarta aula, propus uma vivência sobre memórias de silêncios da infância. Fui totalmente surpreendida com o que aconteceu nesta aula. A entrega da turma foi total. Acessaram um lugar muito profundo de suas existências. Mergulhamos naquelas memórias, em sua maioria, histórias de muita dor. Aquele tempo/espaço que criamos juntxs parecia um buraco em nossas existências, um momento de olhar para dentro e de abrir o peito para o outro. Difícil, delicado e delicioso. Cada ser humano é um abismo. Choramos juntxs e ali um portal se abriu. Um portal de intimidade e confiança. A turma já não era a mesma depois daquele encontro. O silêncio seguiu conosco até o fim do processo, nos atravessando e se transformando em escuta e presença.

A maioria dxs estudantxs era de outra cidade ou estado e migraram e/ou migravam todos os dias para São Paulo para estudar teatro. Estimulada por isso, propus que buscassem em conversas/entrevistas com suas famílias memórias sobre a migração. A partir destas pesquisas, fizeram estudos de cena em que investigavam os percalços da migração a partir das

1. Professora do Teatro Escola Macunaíma desde 2012. Atriz, diretora, iluminadora e produtora de teatro. Formada no Teatro Escola Macunaíma e licenciada em Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual paulista. É fundadora do Coletivo Quizumba, do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam e do Coletivo Sementes. Com estes coletivos foi contemplada no ProAC de montagem inédita 2010 e 2011, Prêmio Myriam Muniz de circulação 2012 e 2014, ProAC 2012 de incentivo à leitura, 25ª edição da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo 2014 e 2015 e Programa VAI 2019. Em 2019, iniciou carreira internacional participando de festivais e congressos na Argentina e na Bolívia. Como iluminadora, foi indicada duas vezes ao Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem. Em janeiro de 2019, dirigiu o processo de criação que reuniu cinquenta artistas de várias nacionalidades no V Knots Nudos Theatre Festival, que aconteceu em Tucuman, Argentina.

2. Coletivo Quizumba e Coletivo Cênico Joanas Incendeiam.

3. Artigo disponível em: <https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_03/caderno_03_dossie.pdf>

4. PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. São José dos Campos: Pulso Editorial, 2005.

memórias das famílias. Bianca Giggier era minha assistente neste processo e foi uma grande parceira. A partir destes estudos, ela lembrou do texto *Borandá, Auto do Migrante*, de Luís Alberto de Abreu. Sugerimos para a turma e passamos a estudar e criar cenas relacionando a pesquisa das migrações familiares com a dramaturgia de Abreu.

O processo ia bem, e esta era a única sugestão de texto para a montagem. Tinha a ideia de criar uma nova dramaturgia a partir deste texto e das histórias familiares de migração, porém, em certo ponto do processo, percebi que faltava algo, que o entusiasmo e paixão do início do semestre não estavam reverberando com esta proposta. Paramos para conversar e decidimos ir em busca de mais opções de textos.

Desde o início do processo, trabalhei com procedimentos[5] que aprendi com o professor Jurij Alschitz[6] nos cursos que ele ministrou para os professores e as professoras da escola em anos anteriores. Dentre eles: a troca de energia por diferentes cumprimentos; o ritual inicial organizado em filas com o olhar que atravessa as paredes; a maratona e a molécula. Esses procedimentos fizeram parte de nosso treinamento para trabalhar: comunhão/comunicação, *ensemble*, escuta, concentração, atenção, energia, composição, entre outras coisas. Estes treinamentos eram feitos sempre no início de nossos encontros e, com o tempo, fui criando novas camadas e recriando procedimentos a partir das necessidades no processo de aprendizagem da turma. Em uma das aulas, por exemplo, propus uma vivência com o objetivo que refletissem sobre as Circunstâncias de uma migração obrigatória. Estimulando-xs dentro do tema que estávamos investigando, tive a ideia de surpreendê-lxs fazendo com que migrassem para diferentes espaços da escola durante o exercício da maratona. Neste exercício, o grupo tinha que estar extremamente conectado e se comunicando sem palavras para cumprir um roteiro de velocidades e pausas coletivas proposto por mim. Já era difícil realizar o exercício em um único espaço e já haviam fracassado em algumas tentativas com este mesmo roteiro, fazer o deslocamento no meio do exercício foi extremamente desafiador. No final, pedi que registrassem livremente a experiência. Deixo aqui as palavras que mais reverberaram no coletivo: "sentir-se deslocadx", "desconforto", "desafio", "dificuldade", "deslocamento", "adaptação", "desistência". Estas palavras depois foram estímulos para criação de estudos de cena.

O exercício da molécula, comecei a propor a partir do segundo mês e ele nos acompanhou durante todo o processo. Ele é irmão da maratona, mas tem o princípio de liberdade e do caos. Diferente da maratona, não há obrigação dxs participantes estarem conectadxs, apesar de agirem num mesmo tempo e espaço e de as conexões acontecerem inevitavelmente. Cada participante pode agir livremente dentro das regras estabelecidas *a priori*. Com este exercício, experimentamos vastamente a composição. Assim como na molécula, reinventei o exercício conforme as necessidades do processo. Inseri temas, por exemplo, neste procedimento. As palavras levantadas na experiência da maratona com deslocamento foram temas para compor imagens nas moléculas. Estas imagens eram temas para criação de *études*.

5. Para saber mais sobre estes procedimentos, acesse a sexta edição do *Caderno de Registro Macu - Pesquisa*, disponível em: <https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_06/caderno_06_completo.pdf>.

6. Diretor artístico e professor da Associação Europeia de Cultura Teatral, AKT-ZENT – Centro de Pesquisa do Instituto de Teatro.

Ainda na busca de outras opções de texto e a partir destes estudos feitos com a maratona e com a molécula, chegamos a um questionamento: o que faz as pessoas migrarem? E chegamos à questão dos refugiados. Naquele ano, o grupo de pessoas que se deslocou de seus países fugindo de conflitos internos, guerras, perseguições políticas, ações de grupos terroristas e violência aos direitos humanos chegou a 65,6 milhões, saindo principalmente dos países da África e Oriente Médio. Buscamos informações e imagens destas pessoas, das travessias, das dificuldades e criamos estudos de cena a partir disto.

Parti então a buscar dramaturgias que tratassem do tema "refugiados", e um amigo me indicou o texto *A Palavra Progresso na Boca de Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa*, de Matéi Visniec, que trata deste tema: do sofrimento de ser obrigado a migrar e, sobretudo, dos silêncios (silenciamentos) que isto acarreta. A princípio a turma gostou do texto, e quando nos sentamos para decidir se ficaríamos com *Borandá* ou com este último, surgiram questionamentos sobre o texto de Visniec ser distante de nossas vidas por tratar da realidade das guerras e por nós, brasileirxs contemporânexs, não vivermos esta realidade. Senti-me provocada a partir desta impressão da turma. Então, trouxe à tona as "guerras silenciosas" (ou silenciadas) que estávamos vivendo naquele momento no mundo e também em nosso país. No mundo, estavam acontecendo as guerras civis que resultavam em milhões de pessoas refugiadas. Estávamos vivendo a maior migração mundial desde a Segunda Guerra Mundial. No país, apontei o estado de guerra por conta da política *impeachment* X golpe e a truculência policial nas manifestações, em São Paulo a violência da polícia nas periferias, os cemitérios clandestinos encontrados, também nas periferias na última década, o genocídio em curso. Lembrei de pesquisas que identificaram e provaram que o fato de ser jovem, negro e residir na periferia aumenta exponencialmente a probabilidade de ser alvo de violência policial. Expus este estado de guerra que estamos inseridxs e propus que poderíamos fazer pesquisas sobre isto e relacionar com o texto de Visniec, escrito em 2005. E mesmo que esta realidade não estivesse afetando diretamente a vida de cada um e de cada uma, somos parte desta sociedade e temos o dever, enquanto cidadãs, cidadãos e artistas, de sermos agentes transformadores desta realidade. A turma ficou muito movida com minhas palavras, os olhos brilharam, até aplaudiram minha ideia! Então, pedi que refletissem sobre esta escolha e suas possibilidades de investigação. E assim, tomamos nossa decisão coletiva: estudar *A Palavra Progresso na Boca de Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa* sob a perspectiva das guerras oficiais (ou não) que vivemos hoje e que fazem nos sentirmos deslocadxs (em todos os sentidos da palavra), e deste estudo criar nosso espetáculo.

Registro do momento de composição coletiva no exercício da molécula.

Neste texto, o autor conta a história de uma família que precisou migrar devido à guerra e

teve seu filho morto em batalha. Quando o pai e a mãe retornam à casa, buscam pelo corpo do filho morto para enterrá-lo dignamente. Buscando relacionar as circunstâncias da obra com os fatos que nos cercavam naquele momento, passei a orientar estudos de cena e a selecionar, para o exercício das moléculas, os temas que íamos levantando. A violência contra a população jovem, pobre, preta e periférica saltou aos olhos da turma, os dados a que tivemos acesso na época nos assombraram. Em São Paulo, noventa por cento das mortes em confronto com a PM acontecem na periferia. Números da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo mostravam que a maioria das mortes realizadas em ações da Polícia Militar ocorrem nos bairros mais distantes em relação ao Centro. Em junho de 2016, foi aprovado o relatório final da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do assassinato de jovens, o documento mostra que, no Brasil, a problemática dos homicídios tem faixa etária, cor e gênero direcionados: dos 56 mil assassinatos registrados por ano, 53% são de jovens com idade entre doze e 29 anos, dos quais 77% são negros e 93% do sexo masculino[7]. Abaixo um relato desta fase do processo na visão dos atores e das atrizes que permanecem ainda no coletivo:

> Saber destes dados foi como tirar uma venda de nossos olhos. Passamos a perceber que estávamos vivendo em estado de guerra e que nós, jovens, somos xs mais atingidos. Percebemos que o drama da personagem Mãe de Matéi Visniec, que vive no pós-guerra em busca dos restos mortais de seu filho, assemelha-se à luta de movimentos brasileiros de resistência fundados por mulheres que perderam seus filhos assassinados e que lutam por justiça, como por exemplo, o Movimento Mães de Maio[8] em São Paulo. Passamos então a estudar sobre o Movimento, a ler e ouvir as histórias de seus mortos e acompanhar presencialmente algumas de suas manifestações em busca de justiça pela morte de seus filhos e suas filhas. Foi justamente em uma coletiva de imprensa dessas Mães que nos deparamos com uma frase, que depois se tornaria o nome do nosso espetáculo. Tendo a dramaturgia de Matéi como um disparador, fomos trazendo para sala de ensaio as vozes destas mulheres, evocando suas histórias e transformando o luto em luta. Além das aulas de interpretação com a professora Camila, tínhamos também como professoras: Marcela Grandolpho, Simone Shuba e Roberta Carbone. Marcela lecionava aulas de História do Teatro, onde estudamos sobre as Vanguardas. Como parte das atividades desta aula, fomos divididos em grupos para estudar cada Vanguarda e relacionar com os temas que estávamos estudando no processo de montagem. Estudamos o Surrealismo, Dadaísmo e Expressionismo. A criação de algumas cenas e a Atmosfera do espetáculo tiveram inspiração nestas pesquisas da aula de História do Teatro. Com a professora Simone Shuba estudamos os *Viewpoints*, que desenvolvem a consciência aberta e a responsabilidade de criar uma dinâmica de grupo que leva a experimentar as conexões criadas com os outros. Isso nos ajudou muito nas criações de cenas e estudos, principalmente porque percebemos a potência de estarmos todxs

7. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito do Assassinato de Jovens (CPIADJ), criada pelo Requerimento nº 115, de 2015, de autoria da Senadora Lídice da Mata (PSB/BA).

8. No ano de 2016, os Crimes de Maio completaram dez anos. Entre os dias 12 e 20 de maio de 2006, pelo menos 564 pessoas foram mortas no Estado de São Paulo, segundo levantamento da Universidade de Harvard, a maioria em situações que indicam a participação de policiais. Por isso, em 2016, militantes e familiares realizaram uma série de atividades e atos para homenagear as vítimas e denunciar a violência estatal.

juntxs em cena. Roberta nos dava aulas de Consciência Corporal, onde trabalhamos as inúmeras variações de apoios, expandindo o nosso repertório de movimentos, já que estávamos propondo trocas muito rápidas de personagens. Nas aulas de Interpretação, tivemos Bianca Giggier como assistente de direção. Ela, que estava se formando em licenciatura em Teatro pela UNESP, foi essencial para que nosso projeto se concretizasse, sempre nos dando suporte e agregando com ideias e pesquisas. Nossa pesquisa foi objeto de estudo para seu TCC[9] na faculdade. Ela abordou e analisou em sua pesquisa alguns dos princípios e conceitos do registro como base prática em um processo artístico-pedagógico de criação colaborativa, defendendo que, o uso do registro e o tema da memória, em nosso processo, foram fundamentais para o entendimento e tomada do processo por todxs. Fica aqui inclusive o nosso muitíssimo obrigade a estas mulheres maravilhosas.

Registro do momento de composição coletiva no exercício da molécula.

À medida em que levantávamos os estudos de cena, íamos registrando em cadernos pessoais, no caderno coletivo em que a cada aula alguém fazia um registro poético e nos relatórios enviados mensalmente para mim. Na reta final, sentamos e fizemos um levantamento dos estudos que queríamos investir para virarem dramaturgia e encenação. Selecionamos nove temas que seriam os nove movimentos da peça:

Registro do levantamento dos estudos e organização em uma linha de ação colocada com papéis no chão do teatro.

TEMAS:

1. Guerra / Manifestação / Fronteira / Nossos filhos não têm vez / Repressão / Opressão / Tortura;
2. Luta / Sobrevivência / Esperança/ Queremos nossa favela viva / Querem nos enterrar, mas somos sementes, Resistência, é preciso rasgar o silêncio;
3. Cansaço, desistência, silenciamento, apatia, inação, catatônica;
4. Justiça, utopia, realização do desejo, alívio, vitória;
5. Luto, sofrimento, perda, ressaca;
6. Mídia sensacionalista, capitalismo, abuso do sofrimento, espetacularização do sofrimento, res-

9. O trabalho de Bianca Giggier teve como título: *O Registro Como Expediente Criativo e Pedagógico no Ensino do Teatro: O Processo Artístico da Criação Colaborativa "Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes".*

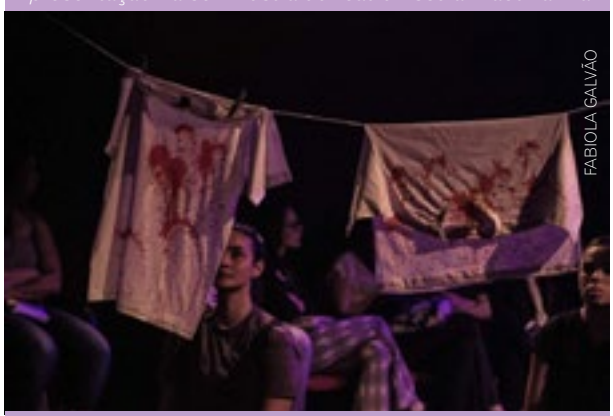
trição do acesso ao avanço da tecnologia (progresso/ satélite), vizinho, velha louca;
7. Adaptação / Rejeição as novas Circunstâncias, pai limpando o poço, Ida – Reconstrução de uma nova vida, xenofobia;
8. As questões de gênero, Mulher como mercadoria, quanto vale uma mulher?;
9. Opressor também é oprimido, "você aí fardado também é explorado", policial como objeto do Estado, desmilitarização da PM.

Segue relato dos atores e das atrizes sobre a reta final do processo.

> A finalização do processo foi bem corrida, tínhamos levantado tanto material, tantas pesquisas, movimentos, o difícil era juntar tudo aquilo com o pouco tempo que nos sobrava. Decidimos então, encontrar-nos todas as sextas-feiras de manhã, para que o nosso tempo juntxs aumentasse. Passamos a frequentar a escola de segunda à sexta. Muitas pessoas trabalhavam em empresas, em *shoppings*, outras cursavam faculdade e tiveram que conciliar os ensaios extras com os turnos de trabalho e aulas. Quase na reta final, nos inscrevemos para fazer um ensaio aberto na Semana de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp e fomos aprovadxs. Fomos cheios e cheias de incertezas, era a primeira peça da maioria do elenco, o primeiro contato com o público que não nos conhecia, não tínhamos ainda um final para o espetáculo. Foi um ensaio bem conturbado, ficamos perdidxs no espaço e no roteiro em muitos momentos, mas foi de extrema importância para tomarmos consciência do que estava e não estava realmente funcionando no nosso material e onde deveríamos nos dedicar no pouco tempo que nos restava. Faltava uma semana para a estreia na escola! Muitas cenas foram feitas nos últimos dias antes da nossa estreia, tiveram ajustes que foram resolvidos inclusive no próprio dia. Estávamos a todo vapor, mas também inseguros em relação ao espetáculo, foi um semestre cheio, de muitíssimo trabalho e aprendizado, estávamos preocupadxs se tudo teria valido à pena. E enfim, chegou o momento de compartilhar com o público. Na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, nasceu o nosso espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes*[10]! Ao longo das

10. Participaram deste processo na escola até o final: Caio Araujo, Chrix Morningstar, Criis Duff, Rudá Oliveira, Elis Ferreira, Felipe Barbosa, Gabriel Stilinski, Gabriella Medeiros, Grazi Reis, Gustavo Costa, Jhaennipher Nayara, Julieta Guimarães, Luana Suzan, Marcos Vpl, Mariana Fioravante, Mayara Galiano, Raphael José, Thiely Volga e Wedja Kiary.

Apresentação na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.



Apresentação na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

> apresentações, fomos descobrindo o que de fato era o nosso espetáculo, identificamos ainda mais a força e a importância que o tema aborda. A troca com o público nos levou a lugares que até então não tínhamos descoberto sozinhos, era um lugar de fragilidade e força ao mesmo tempo. Foi muito emocionante. Sentimos que estávamos de fato comunicando com público toda a nossa pesquisa durante o processo através de comentários que nos foram enviados.

Abaixo um recado que recebemos do ex-aluno Zeus Achetti, que assistiu ao espetáculo nesta primeira temporada:

> É linda a beleza por trás do olhar de jovens que, em tempos onde muitos perdem a vida, mas não perdem a *selfie*, resolvem pensar teatro. Minha mãe adora dizer aos outros que o filho dela faz teatro e infelizmente esta é uma das trocentas palavras que soam terrivelmente falsas na boca dela. É assim quando as pessoas não entendem muito bem do que se trata, mas decidem apoiar. Eu admiro essa postura dela. É duro, é árduo, mas é preciso. Hoje vocês deram um grito e podem ter certeza de que isto ecoará. Uma turma tão linda e tão jovem. Que energia maravilhosa! Que loucura! Eu não conseguia parar de ver a graça que era estabelecida por atores entregues e presentes a cada cena, a cada transição, a cada olhar. Toda estrutura de encenação, cada ideia e cada movimento estabelecido. Muito obrigado pelo presente. Parabéns à direção, aos atores e a todos envolvidos neste espetáculo que está apenas começando. Muito obrigado! Querem nos enterrar, mas somos sementes!

Este foi um processo de criação que realmente nos moveu profundamente. Um processo artístico-pedagógico do qual me orgulho e me emociono ao lembrar. O envolvimento e a entrega foram únicos. A memória e o silêncio que nos dispararam lá no início reverberaram até o final. Reverberaram na memória dos mortos que fizemos questão de expor como maneira de luta, de denúncia, reverberaram nesta nossa tentativa de romper o silenciamento imposto e de dar voz para estas histórias que nunca pararam de acontecer. Uma tentativa de expor o genocídio, de reverberar estas histórias para que elas parem de acontecer.

> Depois das primeiras apresentações passamos a acreditar ainda mais na força de transformação que este espetáculo tem, não só para nós que vivemos o processo, como também para nossxs espectadores, pois denuncia a realidade do estado de guerra em que estamos inseridxs. Aliás, **denúncia** era nossa Supertarefa no processo de criação. Este foi um processo que rompeu muitas barreiras e que nos fez olhar o mundo com outros olhos, justamente por isso resolvemos não o abandonar quando o semestre acabou. Continuamos com as pesquisas. Observarmos diferentes movimentos e manifestações por mudanças sociais ao longo do tempo e percebemos que a participação da juventude é intensa. Por também sermos jovens e acreditarmos no potencial transformador do teatro, buscamos somar forças e instigar o olhar de outros jovens para o assunto. Queríamos, com o nosso espetáculo, trazer para o centro das discussões a maneira como a nossa juventude vem sendo afetada por estes fatores e como as mortes atingem a vida dos familiares das vítimas. Quando mães têm seus fi-

> lhos e suas filhas mortxs injustamente pela violência urbana, o que lhes resta é a luta por justiça. E fruto deste grito por justiça é que nasce o Coletivo Sementes.

Aprendi intensamente com este processo de criação e com estes e estas jovens. O teatro e a educação transformam e aqui consegui ver esta transformação de pertinho. Vi jovens tomando consciência de seus papéis na sociedade, ao mesmo tempo em que descobriam a força do teatro e a importância do olhar do artista para o mundo que o cerca. Termino o relato desta experiência com trechos do livro *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* de Elena Vássina e Aimar Labaki, que reforça a beleza desta caminhada. Neste trecho, os dois objetivos principais do estatuto da criação do TAM no início do século XX:

> [...] primeiro, a criação de um tipo de teatro ao alcance do público democrático e que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. [...] que abrisse a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo[11].

11. VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski** – Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015, p. 30-31.

Ensaio fotográfico feito por Caio Araújo para divulgação da estreia na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

Somos um coletivo de teatro: e agora José?
POR COLETIVO SEMENTES

> Vou mostrando como sou / E vou sendo como posso / Jogando meu corpo no mundo / Andando por todos os cantos / E pela lei natural dos encontros / Eu deixo e recebo um tanto / E passo aos olhos nus / Ou vestidos de lunetas / Passado, presente / Participo sendo o mistério do planeta[12].

Começamos a nos entender e a circular como Coletivo Sementes em 2017, ainda como alunxs, no saudoso Reapresenta do Circuito Macu do primeiro semestre. Passamos a fazer encontros periódicos fora do horário das aulas com a Camila, que agora já não era mais nossa professora. Neste início, ainda não conseguimos manter constância nos encontros por conta de todxs ainda estarem cursando a escola e terem compromissos de trabalho e/ou estudo também, mas havia muito desejo de seguir com o espetáculo.

12. Trecho da canção *Mistério do Planeta,* de Moraes Moreira, que embalou o fechamento de nosso semestre na escola e anunciou a criação de nosso coletivo.

Ensaio fotográfico feito por Caio Araújo para divulgação da estreia na 85ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

No segundo semestre de 2017, parte de nós cursava o PA5. Escolhemos a Camila para ser a professora de Interpretação/Montagem novamente. Criamos o espetáculo *Metástase*, uma criação colaborativa com dramaturgia em colaboração com Alexandre Rosa[13], baseada nos estudos dos textos *A Gaivota*, de Anton Tchekhov, e nos contos *O Artista da Fome*, *Josefina, a Cantora, ou o Povo dos Camundongos* e *Primeira Dor*, de Franz Kafka. Foi um desafio conseguir diferenciar os encontros, onde em dois dias da semana tínhamos esta relação de alunxs e professora, e em outro dia tínhamos a relação de coletivo e diretora. Tivemos que aprender a amadurecer as relações e assumir as imensas responsabilidades que envolvem gerir um coletivo de teatro.

CARLA GUIMARÃES

Espetáculo Metástase *apresentado na 87ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.*

LINCOLN PIRES

Espetáculo Metástase *apresentado na 87ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.*

Um dos nossos primeiros desafios, ainda no segundo semestre, foi o convite feito pela professora Andréia Barros para apresentarmos o espetáculo em São José dos Campos, na 4ª edição do Agosto Popular de Teatro, realizado no Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas. Foi a nossa primeira experiência com o espetáculo fora da escola. Ficamos lisonjeadxs e animadxs com o convite. E começamos a nos organizar. Fizemos uma vaquinha, alugamos uma Kombi, carregamos o cenário – que era gentilmente emprestado pelo Macunaíma, pois usávamos os bancos e uma mesa de madeira da escola – e pegamos a estrada com mais dois carros para caber toda a trupe. Foi um momento marcante para nós, pois ainda éramos alunxs do Macu, mas também tínhamos um coletivo que estava já expandindo seus horizontes com apresentações fora da escola.

Neste período, também começamos a nos arriscar escrevendo projetos para inscrições em festivais e editais. Foi um momento de muito aprendizado e grandes decisões. Alguns integrantes abandonaram o grupo por questões pessoais e novos integrantes foram convidados para substituí-los. Confiamos à Camila a missão de indicar quem seriam estas pessoas, e ela indicou alun-

13. Educador e escritor, tem mestrado em literatura brasileira pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e vem se dedicando à dramaturgia nos últimos anos.

xs da unidade de Alphaville que haviam montado com ela no mesmo período que nós e que se afinavam com as questões que estávamos pesquisando no espetáculo: João Prado e Gleicy Kelly.

> Ainda me pergunto o que a Camila viu em mim para me convidar para entrar no coletivo. Eu, embora fizesse teatro, ainda vivia em uma bolha. Eu jamais imaginava que ao ingressar no grupo eu aprenderia tantas coisas que estavam embaixo do meu nariz. Eu sou a filha mais velha de cinco filhos de mãe solteira (solo) e a única filha branca. Mas eu descobri que minhas irmãs e meu irmão não eram brancos com o coletivo, assim como descobri também que minha avó materna também não é, como muitas pessoas da minha família. É triste saber que eles ainda não saibam disso, pois suas raízes foram roubadas. Para mim, racismo era só quando se xingava alguém referindo-se *à* cor da pele. É isso que o racismo estrutural faz. Agora sei por que meu irmão teve tantas dificuldades na infância e porque minhas irmãs alisavam os cabelos. Descobri tanta coisa e me envergonhei também por não ter aprendido antes. Sou muito grata por estar aprendendo agora, ainda mais dentro do teatro (GLEICY KELLY).

Relatos que pessoas da família da Gleicy enviaram para ela:

> A sua presença no Coletivo Sementes me ajudou bastante, eu comigo mesma e com a Emily, minha filha. Entendi um pouco mais sobre as minhas raízes e passei a me enxergar como uma mulher preta e dar voz para empoderar a Emily. Ensiná*-la* a lutar por ela. Você passa tudo que aprende para nós, e a nossa visão também muda através da sua (HELOÍSA OLIVEIRA).

> Heloísa perguntou para Emily: "Quando você vai ao teatro e vê pessoas iguais a você, o que você sente?" Emily respondeu: "Eu sinto vontade de abraçar e de abraçar meu cabelo também (EMILY OLIVEIRA, 4 anos).

Esta questão apontada no depoimento da Gleicy foi surgindo quando começamos a ter reuniões para iniciar as escritas para editais. Até então, cada um e cada uma de nós tinha seu caderno individual de reflexões e um caderno coletivo, da turma, nos quais escrevíamos sobre as aulas, sobre o que acontecia, sensações, ideias e questionamentos que surgiam em aula ou a partir dela. Agora, como queríamos levar o espetáculo para outros espaços, nos deparamos com a necessidade de refletir e de escrever sobre o processo de criação e sobre o espetáculo para pessoas desconhecidas, que sequer haviam assistido ao espetáculo. Foi um momento importante de compreender a importância de nosso trabalho para o mundo e justificar o porquê deveríamos circular com ele. Um período de grandes descobertas para cada um e cada uma de nós, como esta que a Luana relata abaixo:

> A maior descoberta da minha vida surgiu em uma das rodas de conversa com o coletivo, quando entramos em uma discussão sobre a nossa cor de pele. A minha criação nunca deixou isso claro (ou escuro...rs), por existir um tabu. Alguns tios me chamam até hoje de "loira falsa". Lembro que um deles sempre brincava falando que eu era adotada, por ter o tom de pele mais claro que dos meus pais e meu irmão. Eu ficava confusa,

> sem entender, e minha mãe sempre falava que eu puxei a minha avó. Eu nunca tinha parado para pensar e perceber em qual estatística eu me colocava. Eu me considerava "parda". Um dia quando conversávamos sobre representatividade, a diretora Camila Andrade jogou um balde d'água em mim. Lembro como se fosse hoje ela falando que eu era a única atriz negra no coletivo naquele momento. Foi então, que eu parei para perceber que não era por eu não ser negra de pele retinta que eu não me classifico como uma. Então, comecei a me olhar com outros olhos. Na época, eu já estava em transição capilar a mais de um ano talvez, abandonando a chapinha. Já estava me transformando e me descobrindo sem perceber. Mas aquele momento foi de tal importância para mim. Descobri-me negra. Fazer parte deste coletivo é uma descoberta diária, tanto pessoal como profissional (LUANA SUZAN).

A primeira vez que lemos o edital do ProAC Primeiras Obras (2017), vimos uma lista (que parecia infinita) de itens obrigatórios para o envio do projeto: textos, documentos, assinaturas, fotos, comprovações… Muita coisa e muita burocracia. Parecia que nunca conseguiríamos dar conta de escrever e organizar tudo aquilo. Formamos um grupo para a escrita do projeto e dividimos as tarefas. Percebemos que escrever um bom projeto era muito mais difícil do que pensávamos, mas felizmente contamos com a experiência da Camila que nos ensinava, orientava e escrevia junto conosco. Vasculhamos os registros nos nossos cadernos individuais e coletivo, buscamos pesquisas e dados estatísticos que dessem força para a importância de circularmos com o espetáculo, contatamos espaços culturais das cidades para estabelecer parceria e pedir carta de interesse em nos receber, elaboramos cronograma e orçamento… Ufa! Foi um aprendizado muito grande. Aprendemos também que para a escrita de um bom projeto, a união do coletivo é de suma importância, porque precisávamos entender ainda quem éramos enquanto coletivo e quais eram nossos desejos com aquele edital para conseguir escrever um projeto que comunicasse tudo isto de maneira clara.

> Escrever para editais é sempre um desafio. Claro que agora, depois de ter feito isto várias vezes, me sinto mais confiante. Em 2017, foi a primeira vez que tive esta experiência. Eu tinha a absoluta certeza de que o nosso projeto era de extrema importância, mas como fazer com que es avaliadores dos projetos também concordassem comigo? Como fazer com que eles acreditassem que o nosso projeto, entre tantos outros, merecia o incentivo? Até hoje são perguntas que faço e acredito que são importantes de serem feitas quando se escreve um projeto. Acho que não teve uma vez que eu não fiquei escrevendo ou corrigindo textos de madrugada. É um trabalho cansativo e pode ser considerado chato para muitas pessoas, mas eu até que gosto. O teatro tem a parte burocrática também e é necessário entender que isto faz parte. Foi uma das coisas que eu entendi sobre a gestão de um grupo de teatro em 2017 (JULIETA GUIMARÃES).

Não fomos contemplados nesta nossa primeira escrita. Então, tivemos que criar outros planos para seguir. Camila nos apresentou um novo parceiro e começamos o ano de 2018 rea-

Registro do treinamento corporal com Jorge Peloso.

lizando encontros com ele, Jorge Peloso[14], sobre fundamentos de preparação corporal e treinamentos psicofísicos para atores. Foram séries de meditações e exercícios corporais que trouxeram precisão e tônus para nos mantermos presentes, reorganizando nossos corpos. Encontros intensos e de bastante aprendizado. Treinamos velocidade, duração, ritmo, concentração e repetição, exercícios que foram extremamente essenciais para aperfeiçoarmos nossa consciência corporal. Foi uma prática sobre a escuta de nossos corpos, sobre manipulação de energia, uma experiência que reverbera em nossas práticas até hoje.

Como não fomos contemplados no edital do ProAC, mas já havíamos estabelecido contato com algumas cidades, decidimos organizar uma apresentação por nossa conta, para não deixar de fazer o espetáculo e seguir trabalhando e ecoando nossa voz. Escolhemos a cidade de Mogi das Cruzes, pois Raphael é desta cidade, e tanto ele quanto Camila tinham contatos com o movimento teatral de lá. Negociamos e produzimos tudo em parceria com o pessoal do Galpão Arthur Netto[15], que prontamente nos atendeu e nos recebeu muito generosamente em seu espaço. Tivemos a honra da presença de Regina Simão, mãe de Rafael Simão (21), uma das 26 vítimas dos atentados na cidade de Mogi das Cruzes, entre os anos de 2013 a 2015.

> Regina faz parte do grupo das Mães Mogianas. Conseguimos o contato dela em um Festival Internacional de Teatro que rolou em Mogi no início de 2017. Desde então, a vontade de apresentar em Mogi só aumentou, queríamos dividir nosso trabalho, nosso grito por justiça com Mogi e com as Mães Mogianas. Foi muito especial para mim. Um sonho poder levar meu coletivo para minha cidade, mostrar para meus amigos e familiares que meu sonho está dando certo. Foi um dia lindo, cheio de correrias para montar o espaço, um almoço gostoso feito pela minha mamãe e ensaio feito na rua, já que estavam montando o palco para apresentação. Era a segunda vez que apresentávamos fora do Macu. Ansiedade, nervosismo e felicidade faziam parte do dia. Ouvir a Regina falar sobre as sensações e a importância que o espetáculo teve em sua vida nos fez ter ainda mais vontade de continuar. Depois da apresentação, continuamos o contato com ela, trocando mensagens e acompanhando o processo de julgamento dos policiais que mataram o Rafa

14. Fundador do grupo de teatro Impulso Coletivo, como artista e produtor independente desenvolve criações artísticas que convergem problematizações sobre urbanização, território, identidade e memória. Mantém parceria com outras companhias e criadores em São Paulo e região metropolitana, tendo também participado com obras em festivais e congressos na América Latina.

15. Espaço cultural fundado em 2006 por artistas de teatro da região do Alto Tiête, teve suas portas abertas até outubro de 2019. Devido à dificuldade de manter o espaço e sem apoio da prefeitura ou de empresas privadas, tiveram que encerrar seus trabalhos. Os artistas que integravam o Galpão seguem pensando em ações conjuntas e agora organizando *lives* em suas redes sociais para discutir os rumos do teatro na pandemia e pós-pandemia entre outros assuntos.

Registro do treinamento corporal com Jorge Peloso.

> Simão e outros jovens de Mogi. Em agosto de 2019, o *júri popular considerou Vanderlei Messias e Fernando Cardoso culpados pelas mortes em 2014 e 2015, definindo penas de 132 e* 85 anos. Uma vitória depois de anos de luta para prender estes policiais que fazem parte de um grupo de extermínio que assombra jovens em todo canto do Brasil (RAPHAEL JOSÉ).

Durante nossa caminhada, Camila sempre nos incentivou a fazer cursos extracurriculares e foi em um destes incentivos que abrimos mais uma porta importante para o coletivo. Gleicy se inscreveu em um curso de produção cultural no SESC Vila Mariana.

> Quando surgiu a oportunidade de fazer o curso de produção cultural no Sesc Vila Mariana à noite, eu abracei a chance de aprender algo novo, que não tinha na grade do Macu, e que seria importante para o coletivo e para mim. Além de absorver o que o curso oferecia, nós tínhamos que praticar e organizar uma mostra chamada Colaqui para jovens artistas iniciantes. Quem estava fazendo o curso tinha vaga garantida na mostra com quinze minutos para apresentar algo. Selecionamos um trecho do espetáculo e fizemos quinze minutos na mostra. A repercussão foi muito positiva, tanto que fomos convidados pela programadora do SESC para apresentar o espetáculo na íntegra no Festival Colaqui. Valeu muito o esforço feito (GLEICY KELLY).

Abraçamos com todas as forças esta oportunidade gigantesca de adentrarmos no SESC. Sabíamos da importância que isto teria para cada

O Coletivo Sementes com Regina Simão e sua filha. Regina está segurando em suas mãos a camiseta com a foto do filho Rafael Simão, assassinado por Policiais Militares.

um e cada uma como artista e para a história do coletivo, significava um grande passo para todxs nós. Organizamo-nos, ensaiamos, divulgamos e partimos para o desafio. A apresentação foi linda. Tivemos que nos adaptar a um espaço aberto, pois nossa estrutura não cabia no palco que tinha disponível, mas deu tudo certo. A plateia estava lotada, nosso recado foi dado mais uma vez e fo-

mos bastante elogiadxs pela equipe do SESC.

Em 2018, seguimos nos inscrevendo em editais e festivais. Fizemos nossa primeira inscrição no VAI[16]. Tivemos uma boa classificação, mas não fomos selecionados. Inscrevemo-nos novamente no edital ProAC Primeiras Obras, reformulamos e atualizamos o projeto e desta vez fomos selecionados. Era um projeto de remontagem do espetáculo e circulação pelo interior de São Paulo. Uma felicidade imensa ter nosso trabalho reconhecido e valorizado pela banca de avaliadores, mas infelizmente não fomos contempladxs. Havia uma ficha preenchida de forma errada. Houve um prazo de recurso no qual poderíamos ter corrigido a ficha e enviado novamente, mas fomos mal orientadxs pela Secretaria de Cultura do Estado, que nos disse para aguardar um *e-mail* de chamamento, e acabamos não consultando o *Diário Oficial*. Perdemos assim nosso primeiro edital. Ficamos sem chão. Levamos um tombo que doeu muito, mas seguimos.

Ainda em 2018, depois do baque da perda do edital, resolvemos embarcar em uma nova pesquisa. Escolhemos manter uma pesquisa a partir e voltada para o público jovem. Percebemos que a depressão e o suicídio de jovens eram temas urgentes e tabus, terreno que nos parecia fértil investigar. Não partiríamos de nenhum texto dramatúrgico e começamos a buscar materiais sobre o assunto. O livro *O Demônio do Meio-Dia*, de Andrew Solomon, serviu como uma primeira aproximação da temática. A partir do texto, levamos *études* para a sala de ensaio, tentando entender a poesia no assunto e o que funcionava ou não em termos estéticos, dialéticos e metafóricos. Convidamos a psicóloga Denise Evangelista para um bate-papo com o coletivo. Ela nos trouxe não só uma dimensão de uma especialista no assunto, mas compartilhou generosamente com o coletivo todo o processo no tratamento de sua depressão. Apesar do levantamento do material e de um andamento produtivo artisticamente na sala de ensaio, ficou claro que muitas vezes não era fácil falar sobre estas coisas sem afetar-se em nível pessoal. Previamente, na conversa com a Denise, foi estabelecido que seria de suma importância que todxs do coletivo tivessem algum tipo de apoio / supervisão psicológica para abordar este tema, porém com a falta de recursos, isto seria pouco provável de acontecer. Decidimos então, engavetar este projeto.

No início de 2019, Camila participou do V Festival Knots Nudos, que aconteceu em Tucuman, Argentina. Lá ela conheceu o texto *Em Busca do Guardião das Begônias*, da dramaturga boliviana Carmencita Guillén Ortúzar. Como havíamos manifestado o desejo de montar um infantil, ela sugeriu que estudássemos este texto. A obra conta a história de Duyé, uma jovem que vive em uma cidade localizada dentro do buraco de um queijo *roquefort* esquecido em um armário. A cidade corre perigo, pois as begônias, que fornecem oxigênio para a população, estão misteriosamente murchando. Duyé então, juntamente com o seu parceiro de viagem, o velho Frifor, partem em uma jornada para buscar o Guardião das Begônias, já que ele era o único que tinha o poder de salvar as begônias e restaurar o equilíbrio na cidade. Traduzimos o texto do espanhol e partimos para a Análise Ativa dele.

Foi um momento de muito aprendizado, pois nunca havíamos pensado em teatro para crianças, e muitos dos aspectos deste processo de Análise Ativa proposto pela Camila eram novos para o coletivo, pois diferente de outros processos que vivemos na escola, queríamos montar o tex-

16. Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, e estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade.

to na íntegra, sem modificações. Inscrevemo-nos novamente no edital do ProAC, desta vez para obras infanto-juvenis inéditas, e continuamos o trabalho. Neste período, Camila foi convidada para compartilhar seu trabalho como professora e diretora de teatro na escola de seu filho, a Politeia Escola Democrática[17], e nos convidou para fazer um ensaio aberto para as crianças de lá. Foi extremamente gratificante e importante ver a receptividade das crianças e o engajamento que tiveram com o material que havíamos levantado através de *études*. Divertimo-nos junto com as crianças e sentimos que estávamos no caminho certo com este projeto.

Além de iniciar e investir neste novo processo, seguimos inscrevendo o primeiro espetáculo em editais. E uma notícia maravilhosa mudou o rumo de nossa história. Nosso projeto inscrito no edital do VAI 1, com a reformulação e circulação do espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes!* pelas periferias da cidade de São Paulo, foi contemplado. Então, engavetamos o projeto do infantil, já que ele não foi contemplado no ProAC, pois teríamos que investir nossas forças na realização da circulação pelo VAI, mas ainda temos desejo de retomar a pesquisa do infantil.

Ainda em 2019, enquanto aguardávamos todos os trâmites burocráticos para receber a primeira parcela do edital, fomos selecionadxs para participar do Festival Opereta[18] em Poá. Para realizar esta apresentação, convidamos uma nova integrante para o coletivo, Kinda Marques. Realizamos a apresentação e nos despedimos de uma fase do coletivo, pois com o início do trabalho para o edital, muitas coisas mudaram.

O tão sonhado edital... um novo passo!

Que alegria! Agora sim! Contempladxs, parte do dinheiro recebido, a possibilidade de circular com nosso espetáculo, tudo lindo e maravilhoso, nada mais com o que se preocupar. Só que não! Uma vez contempladxs, decidimos aproveitar a oportunidade de mergulhar mais uma vez em nossos estudos. Tínhamos o desejo de remontar a peça com mais tempo de pesquisa e nos aprofundar em questões que achávamos que estavam mal resolvidas na dramaturgia. Essa era a chance de retomarmos o material de pesquisa e atualizá-lo; afinal, apesar de termos feito algumas mudanças durante a caminhada até aqui, tinha algo estrutural no espetáculo que ainda nos incomodava.

A jornada anunciava-se intensa e alguns integrantes decidiram deixar o coletivo logo no início do projeto por questões pessoais. Então, convidamos novos integrantes para substituí-los: Tatah Cardoso e Yago Medeiros. Além da rápida passagem de Everson Anderson, que apesar de ter sido curta, foi imensamente construtiva e inspiradora, pois ele é morador da comunidade do Moinho e vive na pele todos os dias o que narramos no es-

Registro de nossa participação no Colaqui do SESC Vila Mariana.

17. A Escola Politeia oferece Ensino Fundamental de 1º a 9º anos e Educação Infantil pré-escolar (para crianças de quatro e cinco anos) a partir de um olhar para as crianças e adolescentes como sujeitos da aprendizagem e com base na educação democrática.

18. O Núcleo Teatral Opereta (NTO) foi fundado em 1991 e atua em Poá e na região do Alto Tietê desde então criando espetáculos e realizando atividades formativas extracurriculares. Aliado ao trabalho do grupo, fundaram a Associação Cultural Opereta (ACO), instituição privada, sem fins lucrativos e de utilidade pública, cujo objetivo primordial é auxiliar na recuperação do ensino através da arte e cultura. O FESTIVAL OPERETA 25 ANOS foi idealizado para comemorar a trajetória de luta e resistência da instituição, que fomenta e realiza ações artísticas e culturais na cidade de Poá e região do Alto Tietê.

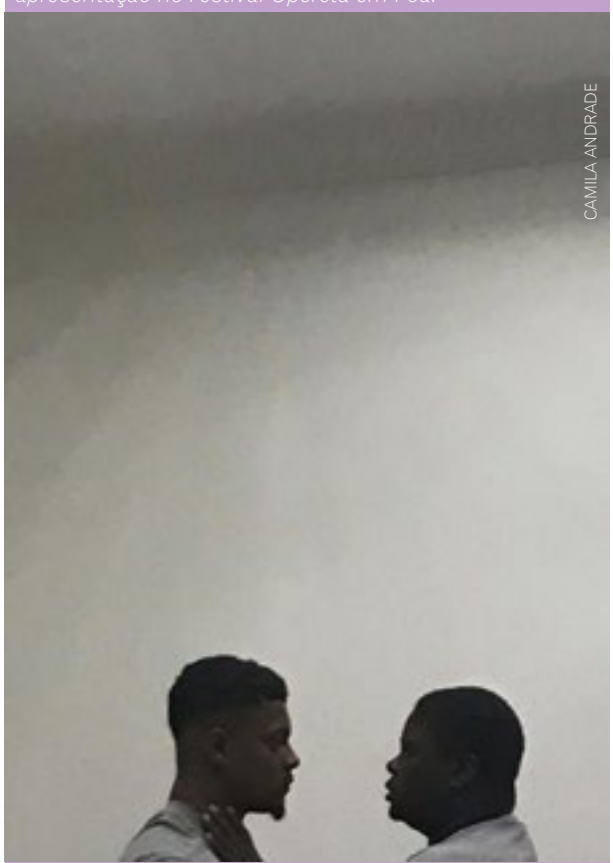
petáculo. A passagem dele pelo trabalho e a entrada de Kinda, Tamara e Yago foram como um novo respiro para o grupo, pois nos trouxeram novos olhares para a pesquisa, novas formas de enxergar nossos temas norteadores e de tratá-los.

> Comecei a trabalhar no Teatro Escola Macunaíma em janeiro de 2017 como secretária. Pouco tempo depois, assisti ao espetáculo do *Sementes* no Circuito Macu. Lembro da sensação de pressão, vontade de fugir, amedrontamento que vinha de cena a após cena; era esmagada por uma realidade que infelizmente já conhecia. Ao final da apresentação, fui abraçar um dos atores, que infelizmente não está mais no coletivo, e chorei em seus braços agradecendo pelo espetáculo. Sem que eu me desse conta, a chama do teatro tinha nascido em mim naquele momento. Comecei o curso de teatro no mesmo ano e agora, prestes a me formar, faço parte deste coletivo que tanto me fez crescer como artista e ser humano (TATAH CARDOSO).

Então, com fôlego renovado, mergulhamos mais uma vez em nossa pesquisa. Analisamos e desmontamos a dramaturgia, selecionamos temas para investigar outra vez, relemos a obra original de Matéi Visniec que nos inspirou e trouxemos novos *études*. Levantamos muito material e tivemos mais uma vez como parceiro Alexandre Rosa[19], que escreveu de maneira colaborativa a dramaturgia conosco. O genocídio da população preta, pobre e periférica nunca deixou de acontecer e, neste mesmo período, ocorreram diversas mortes de crianças vítimas de bala perdida (que sempre acha um corpo preto), ocasionadas pelas ações da Polícia Militar no Rio de Janeiro. Nomes que tiveram repercussão nacional como Ágatha

ARQUIVO DO COLETIVO SEMENTES

Coletivo Sementes em celebração depois da apresentação no Festival Opereta em Poá.



CAMILA ANDRADE

Everson Anderson e Tatah Cardoso em processo de recriação do espetáculo Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes *em setembro de 2019.*

19. Que já havia trabalhado conosco no processo de *Metástase*, quando ainda estávamos em formação.

Félix (8 anos), Ketellen Gomes (5 anos), Jenifer Gomes (11 anos), Kauã Rozário (11 anos), entre outrxs que também foram lembradxs em nossos estudos. Triste perceber que podemos fazer este espetáculo para sempre, que ele seguirá pertinente aos tempos e sendo atualizado com os casos que não param de acontecer. O genocídio da população preta, indígena, pobre e periférica segue, desde 1500. Até quando?

Desmontagem e readaptação da dramaturgia. Construção da nova linha de ação.

Pré-estreia no Festival VAI, em dezembro de 2019, na sala Adoniran Barbosa no Centro Cultural São Paulo.

Pré-estreia no Festival VAI, em dezembro de 2019, na sala Adoniran Barbosa no Centro Cultural São Paulo.

O projeto aprovado consiste em doze apresentações do espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes!* seguidas de roda de conversa em seis espaços culturais nas periferias de São Paulo, além da confecção de nosso próprio cenário e de um novo figurino. No segundo semestre de 2019, além de refazer dramaturgia e encenação do espetáculo, convidamos Thais Dias[20] para refazer o figurino e, Jorge Peloso[21], para construir nosso novo cenário. Tivemos, pela primeira vez, a experiência de ter alguém, que não nós, para pensar e produzir a visualidade do espetáculo.

A ideia era estrear em março de 2020, cumprindo a circulação com as doze apresentações previstas, mas tivemos que acelerar o ritmo para realizar uma pré-estreia em meados de dezembro, pois fomos selecionadxs para participar no Festival VAI[22]. Apertamos o passo, tanto em relação à produção dos figurinos e do cenário quanto à estruturação da dramaturgia e encenação. Os meses de novembro e dezembro foram de trabalho intenso, nas últimas três semanas que precederam a pré-estreia, trabalhamos todos os dias sem folga. Teatro é suor. O cansaço era nítido, mas todo nosso esforço foi recompensado. Realizamos nossa pré-estreia no Centro Cultural São Paulo, lugar histórico para a cultura da cidade. Que honra!

20. Piracicabana, atriz, figurinista e diretora artística. Formada pela Escola Livre de Teatro de Santo André. Cofundadora e ex-integrante do Coletivo Negro. Integrante também do Coletivo Quizumba.

21. Que havia nos dado treinamento corporal em 2017.

22. Festival criado com o intuito de mostrar para a cidade toda a potência dos projetos fomentados pelo Programa VAI.

> Foi uma realização pessoal para mim, pois eu sempre ia ao Centro Cultural São Paulo e o admirava, ficava pensando comigo mesma que um dia iria me apresentar ali. No festival eu tive esta oportunidade, e não poderia ter sido melhor (THIELY VOLGA).

Era a primeira vez que nos apresentávamos em um teatro com tantos recursos de som e de luz, toda uma estrutura disponível para nosso trabalho. Foi muito emocionante, certamente um momento marcante na carreira do coletivo e de cada um e cada uma de nós. Apresentamos na sala Adoniran Barbosa, palco pelo qual passaram tantos artistas incríveis que admiramos. Plateia cheia e corações pulsando forte no peito. Foi deliciosa e indescritível a sensação. Estreamos em grande estilo, plateia calorosa e emocionada com nosso trabalho. As duras e intensas semanas de trabalho que tivemos para recriar o espetáculo não foram à toa. Os brilhos nos olhos de quem nos assistia compensou tudo. Mais uma vez tocamos as pessoas que foram nos assistir e tivemos ótimas devolutivas sobre a apresentação. O espetáculo estava mais vivo do que nunca!

Pré-estreia no Festival VAI, em dezembro de 2019, na sala Adoniran Barbosa no Centro Cultural São Paulo.

Esta apresentação também nos ajudou a ver o que precisava ser melhorado em nossas estratégias de produção, na logística do dia e o que ainda queríamos mexer na nossa "Novíssima Dramaturgia", como chamamos carinhosamente esta versão. Isto foi essencial para a reta final de pré-produção antes do início da circulação pelo VAI, e fechamos o ano de 2019 extremamente felizes e empolgadxs com a tão esperada circulação.

No início de 2020, retomamos os ensaios e tivemos como convidada a artista e educadora musical Bel Borges[23], que trabalhou conosco na preparação vocal e orientação em voz e canto. Na reformulação do espetáculo compusemos algumas músicas novas e também decidimos que queríamos cantar e tocar ao vivo. Foi um baita desafio e um grande aprendizado. Tem uma coisa muito legal em ganhar um edital que é a possibilidade de investir na formação do coletivo também. Seguimos aprendendo juntxs e nos aperfeiçoando individualmente também com estas oportunidades.

Entre fevereiro e março de 2020, trabalhamos muito na pré-produção da circulação. Finalizamos o agendamento com as Casas de Cultura, realizamos as visitas técnicas em cada espaço que iríamos circular e também entramos em contato com possíveis escolas parceiras. Porque também faz parte do projeto estabelecer parcerias com escolas públicas para que estudantes do Ensino Médio possam assistir ao nosso espetáculo e participar das rodas de conversa. O nosso intuito é levar este espetáculo para os lugares que mais sofrem com os temas abordados: o genocídio contra a população preta e periférica, a violência policial, a desigualdade. No início de março, já tínhamos

23. Cantora, atriz e preparadora vocal. Formada em Educação Artística com habilitação em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista e pós-graduanda em Pedagogia Vocal pela Faculdade Santa Marcelina. Sua pesquisa aponta para a intersecção entre a música, o teatro, a cultura popular e afrobrasileira.

tudo agendado e parcerias em andamento. Para fazer este trabalho de produção, dividimo-nos em funções. Alguns integrantes do coletivo trabalharam diretamente na produção com orientação da Camila, e cada um tinha uma função diferente.

> Ter a primeira experiência com a produção de um projeto tem sido um grande desafio. Aprendi muito realizando minha função como um dos produtores do Coletivo Sementes. Minha função, junto com o Raphael José, é entrar em contato com os espaços culturais, apresentar detalhadamente o projeto para os respectivos responsáveis pelos espaços, fazer visitas técnicas, verificar se as condições técnicas do espaço se adequam às nossas necessidades e agendar as datas das apresentações. Como este é o nosso primeiro edital, estou aproveitando esta oportunidade para aprender e desenvolver meus conhecimentos. Estar na linha de frente da produção me ajudou muito a entender como funcionam todos os processos para que um projeto aconteça (JOÃO PRADO).

> Depois de fechar a agenda, precisávamos entrar em contato com as escolas próximas aos espaços de cultura para buscar parcerias. Tarefa bem difícil. Nossa primeira apresentação foi na Casa de Cultura do Butantã, conseguimos estabelecer parceria com a E.E. Fernão Dias Paes, uma escola de luta, incrível, que nos atendeu super bem. Passamos nas salas convidando pessoalmente xs alunxs para estarem conosco. E funcionou, eles marcaram presença em nossa estreia e nos convidaram para apresentar na escola deles também (RAPHAEL JOSÉ).

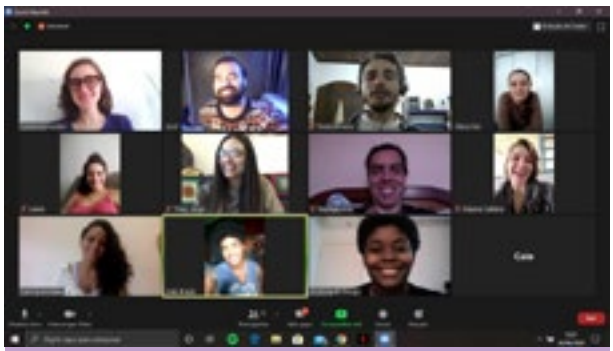
> Tem sido um aprendizado enorme ter responsabilidades como ser a responsável pela mediação com a figurinista. E, agora, a produção executiva tem me feito descobrir habilidades e dificuldades que eu não fazia ideia que tinha. É desafiador (KINDA MARQUES).

Nossa estreia da circulação pelo edital aconteceu dia 13 de março de 2020 na Casa de Cultura

Preparação vocal com Bel Borges momentos antes da estreia da circulação na Casa de Cultura do Butantã. No centro da roda, Bento Zuri, filho de nossa figurinista Thais Dias.

do Butantã. Foi um grande desafio adaptar o espetáculo ao espaço e às condições, aos pouquíssimos equipamentos disponíveis, situação bem diferente da pré-estreia no CCSP. Mas da equipe de funcionárixs da Casa teve muita boa vontade em nos acolher. Foi um dia de emoções mistas, a mesma correria de sempre e bem conhecida na montagem técnica e o entusiasmo de darmos o primeiro passo na nossa circulação. Exatamente neste dia, a prefeitura de São Paulo havia determinado o fechamento imediato das Casas de Cultura da Cidade para conter a contaminação por Covid-19. Como estávamos em montagem desde cedo, o coordenador do espaço não cancelou nossa apresentação. Ainda bem, pois conseguimos realizá-la e receber, além da escola parceira, um público muito interessado em nosso trabalho. Mas a apresentação do dia seguinte e todas as outras que já estavam agendadas foram canceladas. Todo trabalho de produção perdido, infelizmente.

Foi muito frustrante. Tanto empenho, tanta dedicação... Estávamos iniciando a realização de um sonho: levar nosso novo espetáculo para os quatro cantos da cidade. E fomos interrompidxs. Tivemos que nos adaptar mais uma vez. Com a quarentena e o isolamento social, tivemos que encontrar uma nova forma de realizarmos o nosso projeto para prestar contas da verba pública recebida do edital. Quebramos a cabeça para pensar em como substituir onze apresentações e rodas de conversa por algo virtual. Para pensar em como manter o objetivo do projeto mesmo não conseguindo realizar as apresentações ao vivo, na presença. Então nós, como artistas do mundo inteiro, reinventamo-nxs e reformulamos o projeto. No momento, estamos nos aventurando a criar e



Reunião online no período de isolamento social para criação de material audiovisual na adaptação do projeto contemplado no VAI 1-2019.

produzir material audiovisual a partir da pesquisa do espetáculo, como forma de finalizar o projeto e manter vivo o nosso trabalho. Este trecho de nossa trajetória daria um artigo à parte.

A frustração é grande por não podermos nos encontrar e estar no palco, mas não podemos negar que nos arriscar nesta nova linguagem tem sido instigante para o coletivo. Produzir conteúdo audiovisual a partir de nossas pesquisas nos possibilitou uma reconexão com os temas abordados, agora na perspectiva do isolamento pela pandemia. Ficou nítido que agora o genocídio se intensificou, com as subnotificações, a falta de exames de testagem, o negligenciamento médico nas periferias. As pesquisas a que tivemos acesso revelam que 70% das pessoas negras internadas com Coronavírus no Brasil morreram, enquanto dos brancos internados, 38% vieram a óbito[24]. Isto não é um acaso, isto é descaso! As mortes de indí-

24. Constatação de uma nota técnica assinada por 14 pesquisadores do Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em que foram analisados 29.933 "casos encerrados" de Covid-19 (ou seja, com óbito ou recuperação). Dos 8.963 pacientes negros internados, 54,8% morreram nos hospitais. Entre os 9.988 brancos, a taxa de letalidade foi de 37,9%. Estudo feito com base nos dados divulgados pelo Ministério da Saúde até o dia 18 de maio. Pretos e pardos sem escolaridade mostraram uma proporção quatro vezes maior de morte do que brancos com nível superior (80,35% contra 19,65%).

LETHICIA GALO

Festival VAI 2020.

genas contaminados aumentaram 800% em quinze dias durante o mês de abril. Isto se chama GENOCÍDIO! Fora as diversas notícias sobre ações policiais intensificadas nas periferias durante o isolamento social. É a polícia aproveitando-se[25] deste momento para entrar nas favelas e fazer o que quiser. Aqui, leia-se violência, tiro e morte. Não fecharemos nossos olhos para isto nunca mais. A nossa arte é viva e precisamos fazer ecoar mais do que nunca as nossas inquietações e lutas. Por isto estamos nos reinventando para seguir e esperamos que este nosso novo material (que é teatro e não é teatro) alcance as pessoas em suas casas e as atravessem de alguma forma.

Somos um coletivo de teatro independente, e depois de três anos de caminhada, já conhecemos muito bem as dificuldades em se manter vivo um grupo de teatro neste país. Aos trancos e barrancos, seguimos. Seguimos acreditando na força do teatro e do nosso trabalho. Para finalizar queremos deixar aqui registrado nosso agradecimento ao Teatro Escola Macunaíma por nos apoiar desde o início desta jornada, seremos sempre gratxs. Nunca tínhamos passado por este processo de escrever sobre toda a nossa história, desde o início até os dias de hoje. Feito isto, precisamos agradecer uma pessoa em especial. Ela que sempre acreditou em nosso potencial e doou-se como talvez nenhuma outra pessoa faria. Mãe, professora, atriz, iluminadora, diretora e amiga, uma mulher forte que tanto nos ensinou e continua ensinando-nos diariamente. Certamente, se não fosse por ela, não teríamos conquistado tudo o que conquistamos. Talvez, nem seríamos um grupo se não fosse pela sua entrega e crença em nosso trabalho. Ca, que felicidade por te termos conosco. Que sorte a nossa por você querer compartilhar conosco tanto conhecimento. Poder caminhar ao lado de uma mulher tão potente como você nos inspira. Camila Andrade, obrigado do fundo dos nossos corações. Obrigadx também a Roberta Carbone, que nos convidou para fazer este lindo resgate e compartilhamento dos nossos processos e experiências. Temos lindas lembranças das suas aulas.

Resistiremos!!! Não sabemos os rumos que o teatro irá tomar, mas estaremos lá para descobrir e inventar! Evoé!!!

É preciso ter sonhos sempre! ■

25. A Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo divulgou na sexta-feira, 24/4/2020, os números das estatísticas trimestrais da pasta. Segundo os dados, nos primeiros três meses deste ano, a PM matou 255 pessoas em supostos confrontos, sendo que 85,5% (218 mortes) foram cometidas por policiais em serviço.

Vida & carreira: o teatro corporativo

POR VÂNIA CAVAZZANA[1]

1. Contatos: WhatsApp (11) 98544 1663, Instagram vania_cavazzan e Youtube Vânia Cavazzana Oficial. Ideia & Solução: Instagram ideiaesolucao e site www.ideiaesolucao.com.

Tia Clô, personagem interpretada por Vânia Cavazzana, no encontro do Café Teatral realizado em

setembro de 2019.

Que sensação maravilhosa voltar ao meu berço artístico e falar dessa profissão tão encantadora e completa[2].

Quando me formei, em 1992, sai sem saber em qual direção seguir. Sai apenas com a certeza que era exatamente isto que eu iria fazer para resto da minha vida: atuar.

E assim foi. Meu ciclo de amizade resumia-se a atores, logo, estava sempre recebendo dicas e indicações de trabalhos.

Fiquei em cartaz com diversos espetáculos adultos e infantis. Fiz várias campanhas publicitárias, participações em novelas e séries.

Em parceria com uma amiga, que era da minha turma do Macu, criamos a Cia. da Alegria, uma companhia de teatro infantil. Eu escrevia os espetáculos, dirigia, produzia e atuava. Ela produzia, vendia e atuava.

A parceria deu muito certo, ficamos anos nos apresentando em escolas particulares e públicas de São Paulo, Grande São Paulo e do interior de São Paulo e Minas Gerais.

Foi aí que percebi que não iria apenas atuar para o resto de minha vida. Iria escrever textos que de alguma forma pudessem "tocar", "modificar" a vida de algumas pessoas, além de levar arte a todos.

Durante nossa "temporada" nas escolas, fazendo teatro interativo, ou seja, as crianças podiam interagir com as personagens, percebi como aquilo era importante para elas, e para mim. Muitas nunca tinham ido ao teatro. Os espetáculos tratavam de valores como: amizade, respeito e a importância do estudo. Foi assim que percebi a importância e a responsabilidade do meu trabalho.

Depois de alguns anos conheci o teatro corporativo. Na extinta Hilária Troupe[3], eu era *freelancer* como atriz. Durante minha temporada na Hilária, percebi que o trabalho realizado era primoroso, era uma ideia fantástica: "levar teatro para dentro das empresas, falando de assuntos técnicos em forma de arte".

Depois de quatro anos lá, minha parceira de anos e eu resolvemos abrir a nossa própria empresa, pois tínhamos o *know-how* necessário e vá-

2. A ideia de escrita deste artigo foi motivada pela participação da autora no encontro do Café Teatral realizado em 27 de setembro de 2019.

3. Criada em 1996, a companhia procurava por soluções diferenciadas em comunicação e educação corporativa, encerrando suas atividades em 2013.

ACERVO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

Tia Clô, personagem interpretada por Vânia Cavazzana, no encontro do Café Teatral realizado em setembro de 2019.

rias ideias para inovar.

Nasceu então a ARTE & VIDA, minha sócia e eu não tínhamos capital para investir nesse negócio, entramos com a cara, a coragem, o conhecimento e muito amor.

Nossa primeira empresa foi a Bombril, ganhamos na simpatia e na inovação.

Como não tínhamos nada pronto, falamos a nosso cliente que o espetáculo seria feito para atender 100% a necessidade dele e retrataria sua realidade. Isto o encantou.

Um amigo, também ator, escreveu o espetáculo, outro amigo, também ator, pegou um empréstimo no banco para que pudéssemos produzi-lo.

Sempre Alerta: este foi o primeiro espetáculo da ARTE & VIDA. Tratava de segurança no trabalho e era exatamente como eu gostava de fazer: interativo. O público participava ativamente com as personagens. Esta medida prendia muito mais a atenção dos colaboradores e facilitava a compreensão do espetáculo.

Os textos eram feitos com humor, levavam leveza, diversão e informação.

A partir daí não paramos mais. Eu virei uma "máquina" de produzir textos. O desafio crescia a cada encomenda. Mais pesquisas, mais cenários, mais figurinos e mais atores trabalhando, e mais dinheiro para todos.

Nossa parceria foi linda e durou o tempo necessário. Devido a divergências no quesito artístico, nos separamos.

Minha paixão por esse segmento já era imensa, então segui meu caminho!

Com o ator Flávio Ferraz, que era meu braço direito na ARTE & VIDA, abrimos a IDEIA & SOLUÇÃO. Começamos do zero. "Nossa!? Mas tantos anos de estrada e começaram do zero? Como isso é possível?"

Calma! Há uma explicação bem plausível.

O mundo corporativo é muito dinâmico, a cada dia há novas demandas. É preciso ser criativo e inovador. Por isso a cada contrato, começamos do zero! É preciso impressionar. É preciso ter um diferencial, já que a concorrência no teatro corporativo cresce a cada dia. Muitos amigos se unem e preparam algo para levar às empresas, cada um pega o que tem em casa e vai fazer. Pegam o cachê e dividem. Simples assim, sem muito comprometimento.

É importante saber que as empresas não criam uma fidelidade com você, elas buscam valores e novidades.

Quem fideliza são os contratantes, ou seja, quando eles saem da empresa, ganhamos tantas outras. E claro, esses amigos que se aventuram sem comprometimento no teatro corporativo ficam pouco tempo. Não sobrevivem.

Por que teatro empresarial?

Além de levar arte a uma plateia muito diversificada, o teatro leva às empresas temas importantes e relevantes. A SIPAT (Semana Interna de Prevenção de Acidentes no Trabalho) é um procedimento que as empresas precisam realizar anualmente para tratar de assuntos como:

- Alcoolismo
- Tabagismo
- Doenças sexualmente transmissíveis
- Segurança no trabalho
- Segurança no lar
- Segurança no trajeto
-

Cada tema pode ser bem explorado, o que dá margem para que os mesmos assuntos sejam abordados em vários espetáculos.

Apresentando um bom trabalho, o contratante acaba nos indicando para vários outros eventos dentro da empresa em áreas diferentes, o que faz aumentar nosso desafio, claro, e a nossa renda.

Hoje não há assuntos que não tratamos. Fazemos atualizações frequentes dos temas, seguimos médicos renomados e *sites* confiáveis para nossas pesquisas. Lemos muito sobre autoajuda, neurociência e comunicação emocional. Estamos sempre atentos.

É muito gratificante este segmento teatro corporativo, é sempre um aprendizado, você está sempre em movimento.

Imagine uma pessoa com uma rotina pesada de trabalho e estressante, de repente, entra uns "malucos" (como eles dizem) levando alegria, e de certa forma, uma esperança de dias melhores. É maravilhoso.

Claro que não são só flores. Temos que estar sempre preparados para todo tipo de imprevisto, há plateias que são mais frias, normalmente o alto escalão. Muitas vezes o espaço físico não ajuda, tem que ser feito no meio da fábrica, muitas vezes tem barulho, muitas vezes não tem um lugar ideal para se preparar, você se arruma em lugares improvisados.

Muitas vezes os horários são ingratos. Por exemplo, você tem que atender todos os colaboradores, e são três turnos, manhã, tarde e noite. Você precisa chegar de madrugada para se preparar para o primeiro horário e ficar até à noite para atender o último turno.

Teatro corporativo requer muita dedicação, competência e ousadia.

Não há possibilidades de atraso (da nossa parte), já que é tudo cronometrado nas empresas.

No geral, não tem nenhum *glamour*!!! Mas insisto, é maravilhoso!

Dentro do teatro corporativo trabalhamos com:

- Espetáculo teatral (duração de cinquenta a sessenta minutos)
- Intervenção teatral (os atores andam pelos setores da empresa passando as informações com tempo de dez minutos no máximo)
- Pochet teatral (espetáculo teatral reduzido em tempo, que é de trinta minutos, e em número de elenco)
- Palestra teatralizada (de um a dois atores com tempo de quarenta minutos)
- Rádio show ao vivo (monta-se uma mini rádio no refeitório, e os colaboradores pedem músicas, mandam "recadinhos" e ouvem músicas e informações da empresa)

As opções foram surgindo na medida em que

a concorrência foi crescendo e para poder atender a necessidade financeira dos clientes.

Em meio a tantas criações de ações e personagens, nasceu a personagem Tia Clô.

Hoje Tia Clô é o nosso carro chefe. Ela é uma senhora de seus oitentas anos, mineirinha, muito bem humorada e sem papas na língua. Mulher vivida que já passou por muita coisa.

No geral, Tia Clô dá palestras motivacionais.

O sucesso da Tia Clô foi tanto, que hoje ela já tem seu canal no Youtube, *Dicas da Tia Clô*, instagram, *clo_palestras*, e até virou matéria de jornal do interior.

Tia Clô é muito solicitada para palestrar em salões de beleza. De forma divertida e interativa, ela trata de assuntos como: comprometimento, comportamento, trabalho em equipe, respeito, apresentação pessoal, profissionalismo, autoestima e inteligência emocional. Mesmo puxando as orelhas de seus sobrinhos (como ela os chamam), eles a adoram.

Minha mensagem para os jovens atores é: Faça teatro mesmo. Teatro é amor, teatro é vida, alegria. É perfeito. Mesmo com tantas dificuldades, é encantador e gratificante viver da arte!

Havia muito preconceito com os chamados "atores de teatro empresa" e, por incrível que possa parecer, o preconceito vinha dos próprios colegas de profissão.

Hoje este preconceito é quase nada, acredito que eles entenderam que precisa "ser muito ator" para ter tanta versatilidade.

Em minhas palestras para jovens atores, digo para que tenham muito foco. Digo para eles que o tempo passa, e passa rápido. É preciso estar aberto e atento às oportunidades. E digo para que vivam intensamente, sem perder tempo com baixo-astral, com coisas menores!

A arte é vida... A vida é arte!

Dicas para quem quer ingressar na área do teatro corporativo:

Na *internet* você encontra várias empresas para fazer contato.

É importante ter o perfil de que falamos: ser disponível, responsável, ter facilidade em decorar textos e muita disposição. Os cachês são bem variados. No geral, paga-se de R$ 250,00 a R$ 300,00 por apresentação de um espetáculo.

Depois, com o tempo, com *know how* e apaixonado... você pode abrir sua própria empresa. O MEI[4] é aceito nas empresas, o que facilita muito.

"Não desejo boa sorte. Sorte é para os fracos. Para os fortes, desejo: SUCESSO!" (Tia Clô) ■

4. O Microempreendedor Individual (MEI) foi criado em 2008 no Brasil, para que os trabalhadores informais estejam dentro da legalidade e, principalmente, para promover esta formalização com uma carga tributária reduzida. Os profissionais autônomos e microempresários podem optar por se legalizar abrindo uma MEI.

Carta à eternidade de Maria Alice Vergueiro

POR FELIPE DE MENEZES[1]

São Paulo, 03 de junho de 2020.

Querida Maria Alice,

No dia de hoje, 03 de junho de 2020, acordei com a triste notícia de seu falecimento. De imediato me pus a lembrar que há poucos dias falara de você em aula, pois neste semestre, no curso de Teatro Brasileiro do Teatro Escola Macunaíma, vimos historiando tempos, espaços e os sujeitos históricos do teatro brasileiro. E você foi uma das mulheres que falamos, na ocasião, pela sua maravilhosa presença na cena teatral brasileira – aliás, temos este triste costume de sempre nominarmos como teatro brasileiro o teatro que, na verdade, ocorre em São Paulo, capital. Mas, é que, de fato, sua passagem pelos palcos do Teatro Oficina e por seus memoráveis espetáculos nos dão a dimensão da sua grandiosidade. Como o nosso trabalho de historiador é inventariar memórias e escrever histórias, tomei a liberdade de, nestas poucas palavras, te apresentar aos jovens estudantes de teatro. E o faço com muito carinho.

1. Historiador e professor do Teatro Escola Macunaíma.

DIVULGAÇÃO

Maria Alice nasceu na capital paulistana em 1935, descendente de uma tradicional família da época do Império. Seu pentavô foi o Senador Vergueiro. Maria Alice rompeu com todos os paradigmas que são, de certa forma, impostos a qualquer corpo de seu gênero. Desvinculou-se das instituições sociais castradoras, das categorias moralizantes da sociedade de sua época, transgrediu e driblou tudo aquilo que era de se esperar de uma pequena burguesa moradora do bairro de Higienópolis. E esta transgressão não passou ilesa: foi rechaçada por familiares, pelo seu ex-marido do qual se separou após ter com ele dois filhos. Esta transgressão, contudo, não se deu apenas nas aparências, muito pelo contrário, se deu na essência – e esta sim, foi a responsável pela sua fama de dama indigna, dama do *underground*, entre outros títulos nobres que recebeu no mundo teatral. Maria Alice viveu 85 anos, quase sessenta deles dedicados ao teatro.

ARQUIVO DO TEATRO DO ORNITORRINCO

Maria Alice Vergueiro e Cacá Rosset em cena do espetáculo Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill *em 1977.*

Sua estreia profissional no teatro, aos 27 anos, não poderia ser em um lugar melhor: nos palcos, ou melhor, no pequeno palco (chamado à época de cirquinho) do Teatro de Arena – companhia paulistana fundada por Zé Renato nos anos 1950. Sua chegada ao Teatro de Arena de São Paulo ocorreu no começo dos anos 1960. Quatro anos antes, o Arena estreava o seu retumbante sucesso: *Eles Não Usam Black-Tie*, do jovem Gianfrancesco Guarnieri – texto que marca o ingresso do teatro brasileiro ao teatro de natureza épica. A sua estreia se deu precisamente na noite de uma quarta-feira, dia 12 de setembro de 1962, na Rua Teodoro Baima, 94 – embora, dias antes, o espetáculo já houvesse sido apresentado em pré-estreia para convidados e em duas outras cidades do interior paulista. Na tarde desta mesma data, discursava o presidente norte-americano Kennedy, no Texas, sobre o plano americano de pousar na Lua – e isto, de fato, acabou ocorrendo seis anos após esse discurso. Ainda sobre a sua estreia no teatro, ela se deu, após dois meses de ensaios, com uma comédia renascentista, *A Mandrágora*, do italiano Maquiavel. Nesta sua primeira peça profissional, você, Maria Alice, interpretou a personagem Viúva, e ao seu lado no elenco estavam: Fauzi Arap, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Milton Gonçalves, Paulo José – todos sob a batuta do já reconhecido diretor Augusto Boal. Que melhor entrada em cena poderia querer uma atriz em começo de carreira?

Uma outra passagem de sua carreira digna de se trazer à memória é que, em 1971, você es-

treou no Teatro Oficina (já com residência fixa na Rua Jaceguai, 520, no bairro do Bixiga) em uma temporada de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Um ano depois já estreava sua segunda participação no Oficina com o polêmico espetáculo *Gracias, Señor*. Em 1975, você participa de uma remontagem de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. O irrequieto Oficina, talvez, tenha sido a sua mais importante escola ao lado de, ninguém menos, José Celso Martinez Corrêa. O Oficina do Zé Celso já era um grupo bastante conhecido na São Paulo da década de 1970. O grupo que, originalmente saíra da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, no ano de 1958, já completava treze anos quando você ali fez a sua primeira peça como atriz. Durante toda a sua estada no Oficina contracenou com artistas do calibre de Analu Prestes, Dina Sfat, Dirce Migliaccio, Esther Góes, Henriqueta Brieba, Ítala Nandi e com atores como Fernando Peixoto, Luís Antônio Martinez Corrêa, Othon Bastos, Renato Borghi – só para citar algumas de suas companheiras e companheiros de cena.

Lembro-me quando te conheci em cena: foi em 2002 quando você esteve em minha cidade natal, em uma apresentação de *Mãe Coragem*, dirigida pelo Sérgio Ferrara. Ver-te em cena foi uma experiência transcendental. O Sesc Piracicaba, que custeou a vinda do espetáculo, precisou disponibilizar o Ginásio de Esportes para as instalações de tua montagem. O Ginásio de Esportes, se me lembro bem, recém-inaugurado, serviu de palco para a sua montagem. Foi uma noite linda em que te conheci. Recebi dois presentes neste dia: você e Brecht. Era a primeira vez que assistia a um espetáculo de Brecht e era a primeira vez que te via em cena. Não pude compreender, de imediato, todos os signos postos ali. Os expedientes do teatro dialético para um jovem de dezessete anos ainda me eram estranhos. E estranho foi te ver numa atuação que, embora, emocionante, fazia diversas interrupções nos pontos de maior dramaticidade: estava ali, o que, anos mais tarde, conheceria como sendo um dos operadores poéticos de Brecht, o estranhamento. Você não fez apenas um espetáculo, você deu uma aula de teatro. Sempre digo aos meus alunos que teatro não só se aprende nas salas de ensaio. Não! Teatro também se aprende sendo espectador, aliás, as minhas maiores aulas de teatro foram as que estive como espectador, participando da experiência do "ver" naquele lugar denominado teatro pelos antigos gregos: o lugar da contemplação. Acho que esta

Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro em cena do espetáculo O Doente Imaginário, de Molière, *em 1989.*

palavra é a que melhor define aquela experiência estética de 2002, em que te ouvi dizer o texto do Brecht. Depois da aula-espetáculo, fui estudar mais o teatro alemão e, inevitavelmente, o teatro épico-dialético. Você trouxe, ao menos a mim, a curiosidade de pesquisar. E, assim, acredito que este possa ser um caminho para quem começa no teatro: ver teatro, ver bons atores em cena e sair pesquisando, se aprofundando mais e mais. E esta é a situação de boa parte dos fazedores de teatro no interior, justamente por não existir escolas de teatro.

Perdoem-me os leitores desta carta pelas idas e vindas que faço no tempo: as imagens vão e vem; os pensamentos não conhecem muito bem o tempo cronológico. Mas, voltemos à década de 1970 que, talvez, tenha sido para você os anos mais intensos de sua vida. Sua passagem pela educação não pode deixar de ser aqui registrada. Você foi uma educadora de teatro que, infelizmente, não foi compreendida pelos educadores de teatro à época. A academia não tinha espaço para a sua inventividade e, arrisco dizer, que ainda são espaços bastante restritos. Você como uma mulher da prática encontrou ali dificuldades imensas para explorar seus arroubos de criação. E isto não sou eu quem diz. A própria USP assim disse:

> Seu maior feito enquanto professora universitária foi, contudo, estimular oficinas criativas em que, como uma atriz formada nos anos 1960 no Teatro Oficina, engajava-se plenamente, ao lado dos alunos, nos processos de criação. Infelizmente, a universidade não estava preparada à época para práticas pedagógicas tão avançadas, e essas experiências, que antecipavam perspectivas contemporâneas no ensino da arte, foram repelidas e Maria Alice teve que se desligar da ECA em 19742.

Aos leitores, é preciso que se explique: em plena ditadura civil-militar, Maria Alice se formou em Pedagogia no início dos anos 1970 pela própria USP e logo passou a dar aulas de teatro na ECA, onde teve como alunas Ingrid Koudela e Maria Lúcia Pupo – hoje duas das maiores pesquisadoras na área da pedagogia teatral. O prazer de Maria Alice era também participar das peças dos alunos, e dizem que foi justamente por este motivo que ela fora convidada a se retirar da USP. Em uma destas peças, Maria Alice era "enrrabada" por Cacá Rosset, aluno do Curso de Direção à época. Depois deste episódio, somado as suas insatisfações com o rigor apolíneo da educação, o seu espírito dionisíaco não suportou por muito tempo e, em 1974, você se desligava da USP como professora.

Ainda na década de 1970, você e dois seus ex-alunos fundam um importante grupo de teatro na cidade de São Paulo, o Ornitorrinco. Ao lado de Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset, você estreia o primeiro espetáculo do grupo *Os Mais Fortes*.

2. Em "A Passagem de Maria Alice Vergueiro pela ECA". **ECA/USP**. Disponível em: <<**http://www3.eca.usp.br/noticias/passagem-de-maria-alice-vergueiro-pela-eca**>>.

O final dos anos 1970 e toda a década de 1980 foram anos marcados por inúmeros espetáculos que você produziu no Ornitorrinco, ora atuando como atriz, ora como tradutora ou mesmo como assistente de direção. Entre os espetáculos mais notáveis estão: *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill* e *Os Mais Fortes*, ambos em 1977; *Mahagonny Songspiel*, em 1983; *A Velha Dama Indigna*, em 1988; *O Doente Imaginário*, em 1989, entre outros trabalhos que marcaram a atriz de teatro

Capa do programa da peça Mãe Coragem, *de Bertolt Brecht, dirigida por Sérgio Ferrara em 2002.*

de grupo que você era. Entre os muitos atores e atrizes com que trabalhou no Ornitorrinco estão Angela Dip, Cida Moreira, Denise Stoklos, Elba Ramalho, Isa Kolpeman, José Rubens Chacha, Luciano Chirolli, Magali Biff e Tânia Alves.

Strindberg, Brecht, Molière, Shakespeare foram apenas alguns dos maiores dramaturgos que se materializaram em seu corpo e na sua reconhecida voz. Dona de uma inteligência cênica rara, você atuou em grandes e pequenos palcos. São conhecidas as suas apresentações de madrugada no Madame Satã e suas atuações sempre no campo da experimentação. Da primeira vez que entrou em cena até a sua última estada nos palcos, você ressignificou a linguagem do teatro, rompeu com todas as previsibilidades e deu seu corpo em doação ao sagrado e ao profano de Dionísio. E assim foi até o seu último espetáculo *Why the Horse?*, em 2016, em uma *performance* em que você encenava seu próprio funeral. Esse seu último trabalho daria uma carta apenas para falar dele, mas deixarei que os leitores conheçam com seus próprios olhos: felizmente temos o registro em vídeo desta performance realizada no Itaú Cultural, em fevereiro de 2016, e que está disponível no Youtube, no Canal do Grupo Pândega[3].

Maria Alice, durante toda a sua estada nos palcos, você viu o Brasil passar por diversos regimes políticos: de uma democracia que levou João Goulart à presidência da República até sua deposição em 1964 – ocasião que acabou por instaurar um

3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ecy7HfSQ328>>.

golpe de estado vindo de um grupo de militares, patrocinado pelos Estados Unidos e apoiado por parte da população brasileira. Também, em sua trajetória no teatro, você presenciou o endurecimento deste mesmo regime em dezembro de 1968, quando os próprios militares decretaram o fechamento do Congresso Nacional e outras barbaridades que se seguiram. Seu corpo conheceu as durezas de se fazer teatro durante os 21 anos em que as Forças Armadas assaltaram a liberdade artística e conduziram o país às atrocidades de todas as ordens. Você viu o clamor popular para a reabertura democrática e, por conseguinte a promulgação da Constituição em 1988. A partir daí, o país pousou os pés no chão e aprendeu a valorizar o voto popular e algumas liberdades começaram a re-nascer na vida concreta da população e também na vida simbólica das artes. Os períodos que se seguiram vão desde a reinvenção de uma nova moeda nacional às imensas conquistas que o povo brasileiro e a cultura passaram a ter nos governos populares do PT. Você também viu a primeira mulher se tornar presidenta do Brasil – e creio que tenha se sentido honrada com esta presença. Infelizmente, um parlamento composto pela esmagadora maioria de homens, golpearam-na anos depois. Isto você, como todos nós, viu. E também vimos a extrema direita fazer um presidente e toda aquela triste memória dos militares no poder começar a nos assombrar novamente. Estamos regredindo, querida Maria Alice? Onde foi que nós erramos? Sei que esta pergunta é retórica e que caberá a nós, os que ainda vivem, respondê-la. Mas, quando olho para a história do seu corpo em cena, imediatamente me sinto na missão de continuar aquela luta que tantos artistas protagonizaram, seja driblando o regime e a censura institucional, seja gritando pela liberdade democrática. E aqui estamos, Maria Alice. No ano que você se foi, um vírus se espalhou pelo mundo marcando a abertura, de fato, do século XXI. Estamos todos, neste momento, preocupados com nossas saúdes e com o futuro do nosso teatro: salas de espetáculos no mundo todo foram fechadas, trabalhadores do teatro estão sem trabalho e o mundo segue em uma profunda pausa para tomada de fôlego.

Como certa vez você disse que queria que constasse em seu epitáfio a seguinte inscrição "paladina do teatro experimental", acredito que melhor título não seria possível. O dia de hoje é bastante triste para todos nós. O teatro brasileiro ficará órfão de sua presença e da sua alegria. É dia de luto.

Maria Alice, obrigado por tudo o que fez ao nosso teatro. Certamente seremos maiores toda vez que olharmos para a sua história.

Com carinho. ■

Maria Alice Vergueiro em cena do espetáculo Why the Horse? *em 2016.*

ISSN 2238-9334