EDIÇÃO Nº 17 - II SEMESTRE - 2020

Caderno de registro Macu

PESQUISA

TODA EXISTÊNCIA FAZ A DIFERENÇA

EDIÇÃO Nº 17 - II SEMESTRE - 2020

Caderno de registro Macu

PESQUISA

17

Editorial

A décima sétima edição do *Caderno de Registro Macu* marca, sem dúvida, um momento histórico, não só para a escola, mas também para o fazer teatral e a pedagogia em teatro. Desde o início do isolamento em decorrência da pandemia causada pelo Covid-19, a equipe do Teatro Escola Macunaíma, direção, coordenação e professores, decidiu, coletivamente, por colaborar com o afastamento social e, ao mesmo tempo, manter as aulas em outro formato. Muitas foram as reuniões, a fim de que nossas diretrizes pedagógicas fossem reorientadas para uma forma de ensino não presencial, já que o teatro é, por excelência, a arte do encontro.

Privilegiando, assim, o processo de aprendizagem de nossos alunos, todo o planejamento pedagógico do Macunaíma foi adaptado, de modo a que esta transposição fizesse sentido e, assim, desse continuidade ao desenvolvimento das capacidades e habilidades de nosso corpo discente, ou seja, que lhes proporcionasse novos conhecimentos. Este processo, na verdade, se configurou como de ensino e aprendizagem, pois acreditamos ter ensinado bastante, mas também aprendido muito com a busca por estratégias que os estimulassem criativamente em seu ambiente doméstico. E, por esta razão, este é o tema que pauta, de modo geral, os assuntos abordados nesta edição do *Caderno de Registro Macu*.

O Dossiê *1ª Mostra Investigativa Macunaíma Online* abre com um artigo da pesquisadora Daniela S. T. Merino, que durante este processo de adaptação acompanhou as reuniões pedagógicas do Macunaíma e assistiu **à** grande parte das peças apresentadas de modo virtual. Assim, Merino traça um paralelo entre o nosso contexto de pandemia e o vivido por Stanislávski quando da criação do Primeiro Estúdio em meio à guerra de 1914, tema de sua pesquisa de doutorado, realizada junto ao programa LETRA da FFLCH/USP. Já os professores André Haidamus, Felipe Rocha, Silvia de Paula, Simone Shuba e Tejas (Lívia Figueira) apresentam e analisam suas experiências no ensino de teatro à distância durante o primeiro semestre de 2020. Trazendo seus questionamentos, os desafios enfrentados e as novas proposições de aula, eles focalizam cada etapa da formação de nossos alunos, desde o Curso Iniciantes até disciplina de Interpretação Dramática, que resultou nas montagens apresentadas na 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online*, realizada entre os dias 11 a 26 de julho de 2020.

Esta edição do *Caderno de Registro Macu* também dá voz aos nossos alunos, os verdadeiros protagonistas desta aventura. A **Entrevista "...A Gente Vivenciou... Isolado num Navio no Meio do Nada"**, realizada por Daniela S. T. Merino para sua pesquisa de doutorado, apresenta **O Processo** *Óleo* **Sob a Perspectiva de Cinco Alunos do PA2.** O registro sobre esta investigação cênica, inspirada na obra clássica de Eugene O'Neill e coordenada pedagógica e artisticamente pela professora Renata Hallada, reflete sobre o que se configurou como a primeira experiência de montagem da turma. Ainda na perspectiva dos alunos, mas na outra extremidade, **Em Processo** traz depoimentos dos formandos, que enfrentaram o desafio de encerrar a sua trajetória no Macunaíma com um processo à distância.

Para finalizar, na seção **Stanislávski em Foco**, publicamos a transcrição editada da *live* internacional de Serguei Zemtsov, professor titular da Escola Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Realizado pelo Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski em 30 de maio de 2020, este encontro virtual objetivou debater o Método das Ações Físicas, também conhecido como Método de Análise Ativa, fase de trabalho do mestre russo conhecida como a do "último Stanislávski". Entre outros assuntos, como o processo de criação por meio dos *études* e as especificidades da formação na Escola Estúdio do TAM, Zemtsov ainda falou sobre as possibilidades de construção cênica no formato *online* e comentou sobre o teatro no pós-pandemia. Tais reflexões foram de extrema importância para as nossas discussões sobre o ensino de teatro à distância e de grande inspiração para a adaptação de nossas pesquisas práticas.

Boa leitura a todos!

EDIÇÃO Nº 17 - II SEMESTRE - 2020

Caderno de registro Macu

PESQUISA

ISSN 2238-9334

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Kleber Danoli

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alex Sandro
Amanda Bonini
Amanda Moura
Ana Paula Santos
André Haidamus
Bianca Carvalho
Bruno Albregard
Carla Juliana
Daniela S. T. Merino
Duda Peralta
Édipo Alves
Eugênia Ribeiro
Fê Alves
Felipe Rocha
Fernanda Killys
Fernanda Pierozzi
Gabriel Lopes
Igor Vitucci
Isabella Rocha
Laura Pachi
Leonardo Liessi
Matheus Troiano
Max Reis
Mayara Malavazzi
Paula Tonelli
Roziane Brando
Sarah Scaramelo
Silvia de Paula
Simone Shuba
Tejas (Lívia Figueira)
Verônica Fueta
Victor de Abreu

AGRADECIMENTOS

A professora doutora Elena Vássina, pela disposição em sempre colaborar com esta publicação. Aos professores André Haidamus, Christiane Lopes, Maria Carolina Costa, Naiara Soares, Renata Hallada e Wanderley Martins, por incentivarem seus alunos e alunas a participarem desta edição. A Taynara Gonçalves e Luciana Chirolli, pelo cuidadoso trabalho de transcrição dos materiais aqui publicados. 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

Projeto de 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

Por um teatro que seja vivo!
Seguindo os passos de Stanislávski durante a pandemia 6
Aulas remotas no curso de teatro para iniciantes: do encarceramento à coragem para a liberdade 28
Diário de um pouco das aulas *online*, dos *études* e do Sistema Stanislávski 40
Ressignificar o "corpo", espaço cotidiano na telepresença 50
A experiência viva no Zoom 56
Breve antimanual para a nossa percepção 60

entrevista

"...A gente vivenciou... Isolado num navio no meio do nada"
O processo *Óleo* sob a perspectiva de cinco alunos do PA2 66

em processo

Foi em 2013 quando pisei pela primeira vez no Teatro Escola Macunaíma. 76
O que eu mais entendi durante este processo é que nada vai acontecer se ficarmos esperando algo realizar-se sozinho. 78
Acho interessante iniciar este texto pelo fim do processo. 80
A experiência começou a de fato ser alguma coisa quando deixamos de compará-la ao que tínhamos e a abraçamos como o que temos. 84
O início do processo *online* 86
O início do semestre começou do mesmo jeito de sempre, mas um pouquinho diferente para mim. 88

stanislávski em foco

Revelando o último Stanislávski 92

dossiê

Por um teatro que seja vivo! Seguindo os passos de Stanislávski durante a pandemia

POR DANIELA S. T. MERINO[1]

O legado de Stanislávski deve ser minuciosamente estudado e apropriado como a arma mais eficaz na luta do front cultural, na luta por nosso grande ideal.

Vassíli Toporkov

(R)Existir em tempo de incertezas

Entre os dias 11 e 26 de julho de 2020, alguns atores do Teatro Escola Macunaíma abriram suas câmeras e o espaço de dentro de suas casas e corações para deixar um recado aos que estivessem dispostos a ouvi-los: "Apesar da situação complexa da qual nos vemos repentinamente prisioneiros desde o início do ano, o teatro ainda (r)existe!" Através de diversas imagens e histórias que se encarregavam de fazer a plateia virtual esquecer por alguns instantes a sua realidade pandêmica – ou, de outro modo, aproveitar para refletir sobre ela ou ressignificá-la –, estes artistas tomaram a responsabilidade do fazer teatral para si e apresentaram gratuitamente 55 experimentos cênicos na plataforma Zoom durante a 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online*. Partindo da temática Toda existência faz a diferença e utilizando como pano de fundo um repertório clássico[2], atores e diretores se esforçaram por enriquecer nossas noites de julho, enquanto buscavam resgatar um pouco daquela magia que costuma envolver o teatro presencial e dar esperança para seguirmos em frente.

1. Mestre em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Formou-se em Letras, Português e Russo na FFLCH-USP. Desenvolveu sua dissertação de mestrado sobre Leopold Sulerjítski com bolsa FAPESP, hoje editada pela Perspectiva sob o título de *Sulerjítski: Mestre de Teatro, Mestre de Vida. Sua Busca Artística e Pedagógica*. Atualmente está matriculada no doutorado no programa LETRA da FFLCH com o projeto "O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em Meio à Guerra", também com bolsa FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/ 21093-8) e orientação de Elena Vássina.

2. A lista de todos os experimentos cênicos apresentados durante a 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online* a encontra-se disponível em http://www.macunaima.com.br/mostra/mostra92.pdf . O repertório inspirado em clássicos da literatura teatral variou bastante, indo de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes a dramaturgos como Shakespeare, Molière, Gógol e Anton Tchékhov, para citar apenas alguns.

Olhando para este feito agora – especificamente em outubro de 2020, apenas alguns meses depois de realizado – é possível pensarmos nele como algo natural ou dizermos: "É óbvia essa resistência à pandemia e a opção por continuar em plataformas *online*. Não poderia ter sido de outro modo." Afinal, é costume falarmos na impressionante capacidade que o ser humano tem de se adaptar às situações mais inusitadas e, de fato, não fosse por essa nossa maneira de viver, talvez não estivéssemos vendo neste momento ser cada vez mais comum a resistência no campo teatral e a consequente realização de espetáculos ou experimentos em plataformas *online* (apesar de a quarentena ainda não ter acabado oficialmente e de o mundo contar hoje com o assustador número de 1.034.865 mortos por Covid-19[3]). Porém, antes de pensarmos nos resultados positivos da 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online* como uma obviedade, voltemos um pouco no tempo a fim de perceber a importância das escolhas feitas pela direção e outros profissionais da escola num momento em que a crise estava em sua fase inicial, caminhando a passos largos em direção ao auge.

A verdade é que em meados de março e início de abril deste ano a notícia da pandemia chegou até nós de maneira repentina e assustadora, de modo que nossa angústia era evidentemente muito mais profunda do que é hoje. A grande incerteza acerca do futuro se alastrava espalhando o medo; a mídia bombardeava seus receptores diariamente com séries de notícias acerca do crescimento da pandemia no mundo e em nosso país; a situação política do Brasil com suas trocas de ministros e outros acontecimentos constrangedores para o governo se ampliava dia a dia; e tudo isso em conjunto, somava-se à pressão por uma decisão sobre a continuidade ou não das atividades realizadas na escola. Ou seja, apesar da angústia tão presente naquele momento inicial, era urgente que a direção desse a todos os envolvidos uma resposta rápida para as questões que se apresentavam: "Seguir em frente ou recuar?", "Ingressar imediatamente em uma experiência *online* ou optar por uma pausa na esperança de que logo tudo acabasse?", "E quanto a desistir do projeto como um todo, assumindo que num mundo como o nosso não há mais espaço para o teatro e o Sistema de Stanislávski: não seria também essa uma opção?"

A dificuldade em encontrar respostas para as circunstâncias existentes era ainda maior pelo fato de a escola estar anualmente programada para a apresentação de trabalhos artísticos ao fim de cada semestre, o que significa que tanto professores quanto alunos já vinham pensando e sonhando com a futura experiência a ser realizada presencialmente em julho de 2020. Além disso – e inclusive, até mais relevante – o contato direto entre os indivíduos que fazem teatro parecia até aquele momento condição *sine qua non* para a existência desta arte. De maneira que optar por fazer aulas de teatro *online* com cada ator em sua própria casa, para em seguida apresentar um trabalho também *online*, com os espectadores vendo tudo a quilômetros de distância, surgia então como uma estratégia não apenas absurda, senão também impensável. Isto é, se fossemos pensar logicamente, seria mesmo plausível ousar levantar materiais, ensaiar e apresentar trabalhos dramatúrgicos prontos em menos de quatro me-

3. Dados referentes ao dia 04 de outubro de 2020.

ses num formato totalmente novo e com atores distantes uns dos outros? Talvez não fosse e, neste caso, optar por uma pausa é que aos olhos de muitos pareceria a decisão mais acertada.

De qualquer modo, o fato de a escola ter ousado seguir em frente e ter obtido resultados tão positivos em um espaço de tempo tão curto é o que me move a escrever este artigo. É o que me faz querer buscar respostas diante de uma questão que me parece central neste momento: de onde será que veio essa força para, em meio a tempos de crise, não desistir do fazer teatral?

Voltando no tempo: as buscas e inquietações de Stanislávski no início do século XX

> *[...] as pessoas cada vez mais se aferram à ideia de que, na própria vida, a lei está não em amar e servir um ao outro, mas em lutar e devorar um ao outro.*
>
> **Liev Tolstói**

> *Sulerjítski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepções sublimes, ideias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma ideia.*
>
> **K. Stanislávski**

Façamos então – antes de direcionarmos nosso olhar à 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online* e seus desdobramentos – uma brevíssima recapitulação do que estava acontecendo na Rússia há cerca de cem anos.

Em fins do século XIX e início do XX, o Império Russo já apresentava os mais variados sinais de decadência. Havia não apenas um grande contraste de interesses entre a indústria e a agricultura ocasionando um aumento crescente das greves e manifestações gerais, como também os resquícios da grande explosão demográfica que levara aos flagelos da fome entre os anos de 1891 e 1898, o fantasma da derrota na Guerra Russo-Japonesa em 1905, o fatídico Domingo Sangrento no mesmo ano e, por fim, a Primeira Guerra Mundial e suas consequências para o império a partir de 1914, isto é, não só os 18,6 milhões de russos enviados para lutar pela pátria (os quais acabaram, em sua maioria, mortos, prisioneiros de guerra ou sobreviventes mutilados), como também o grande abalo moral por toda parte, ocasionando o colapso do império e a guerra civil a partir de 1917. Resumindo, a situação do Império Russo desde antes do início da guerra e da Revolução era tal, que justificava todos os diversos escritos moralistas de Liev Tolstói[4] (1828-1910), os quais pareciam vislumbrar a Grande Guerra que viria e já tentavam desde o início do século abrir os olhos dos leitores ao fato de estarem os seres humanos cada vez mais distantes dos verdadeiros ensinamentos de Cristo, vindo a devorar uns aos outros de forma insensata.

Com todas as dificuldades sociais existentes no período não é de estranhar que o teatro na Rússia se encontrasse cada vez mais numa espécie de crise existencial. Ainda mais pelo fato de haver

4. Refiro-me a textos como "O reino de Deus está em vós" (1893), "Mas precisa mesmo ser assim" (1900), "Patriotismo e governo" (1900), "Não matarás" (1900), "O que é religião e em que consiste sua essência" (1902), entre outros. Todos eles disponíveis em TOLSTÓI, L. **Os Últimos Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

no país uma corrente de homens que se ocupavam naquele momento em provar a inutilidade do teatro. Em 16 de março de 1913, por exemplo, era grande o alarde feito em torno de uma palestra intitulada Negação do Teatro, onde o crítico literário Iúli Issaievitch Aikhenvald (1872-1928) tentava provar a todos que o teatro era totalmente desnecessário, ou seja, apenas uma miragem, muito inferior à literatura dramática (a verdadeira obra de arte em sua opinião). Dizia ele, entre outras alegações que o teatro já estava morto por ser algo limitado, falso e ilegal, sequer pertencente à nobre família das artes: um brinquedo para crianças sem estética pura, sem especificidade e nem essência autônoma. Quanto aos atores, estes eram para o crítico seres privados de iniciativa, sem vontade própria, sem qualquer capacidade criativa, destinados a obedecerem a textos alheios com as mãos presas e as almas comandadas, sem raízes ou direito nem ao menos de utilizar suas próprias palavras para se expressar[5]. Nas palavras de Aikhenvald:

> E assim é que nós, seres capazes de falar, por princípio não precisamos de um artista que apenas fale melhor do que os outros; nós todos somos intérpretes, nós todos somos atores. E por isso não precisamos de um ator em particular. Já entre nós e um músico há uma diferença qualitativa, o que faz dele um artista, alguém indispensável. Entre nós e um ator a diferença é de apenas alguns graus e por isso não precisamos construir teatros. Uma cópia indireta, um eco e não um som: o teatro existe não por si só, mas apenas na qualidade de ilustração. Crianças de todos os tipos amam um "livrinho ilustrado". Ele agrada o lado infantil de todos os adultos. Ele agrada; só que é desnecessário. A ilustração é maçante, paralisa a imaginação, auxilia em demasia. E com frequência ela pode provar-se mais pobre e desbotada do que um devaneio meu. Aliás, como regra geral, é certo que nossa imaginação é fraca e o teatro vem para socorrê-la com suas cores e sons. Ele faz esta concessão. Dispõe a todos seus pontos magníficos, ajusta tudo, esclarece, concretiza todas as abstrações verbais do texto. Ele oferece um banquete aos nossos olhos, nos dá tudo de bandeja e resta-nos apenas ver (e ouvir); advertidamente nos livramos da necessidade de empregar quaisquer esforços ou tensões. O teatro joga para nós, força a vibração de nossas cordas e por isso dificilmente poderíamos dizer que ele nos deixa passivos; mas sem dúvida nenhuma, nós apenas manifestamos a cumplicidade real e a verdadeira cooperação espiritual com o autor quando pegamos o seu livro em nossa mesa de trabalho à luz de sua lâmpada solitária e ficamos sozinhos com ele. Apenas durante esse momento ocorre a desejada conexão entre as duas almas: no silêncio misterioso, longe da variedade barulhenta do teatro (AIKHENVALD, 1913, p. 19-20 – tradução minha).

Trago aqui as palavras deste crítico não apenas

5. Não falaremos sobre isso aqui, mas é evidente que o Sistema de Stanislávski veio para contrapor este olhar de um teatro onde o ator não utiliza a sua criatividade.

para mostrar um pouco do que se ouvia naqueles tempos, senão também para despertar nossa atenção para a situação de Konstantin Stanislávski naquele momento. Não se tratava apenas de enfrentar uma realidade social complexa onde uma grande parte do povo passava fome ou se insurgia contra o tsar, mas também de se posicionar frente àqueles que defendiam a inutilidade de instituições teatrais. Nesse sentido, é preciso aqui mencionar que a eclosão da Grande Guerra tornou-se o auge das dificuldades enfrentadas pelo teatro russo naquele momento, pois foi graças a ela que se tornaram ainda mais comuns os debates em torno da questão de os teatros deverem ou não continuar a operar com normalidade num momento em que aparentemente todos os esforços do povo deveriam estar em favor da Grande Guerra[6].

Neste contexto, isto é, contra todas as expectativas e apesar dos vários motivos que os diretores teatrais Konstantin Stanislávski e Nemirovitch-Dântchenko poderiam ter para desistir, ambos continuaram a trabalhar de forma firme para levar seu projeto teatral adiante. De forma que tanto o Teatro de Arte de Moscou (TAM) quanto o Primeiro Estúdio[7] – espaço onde o Sistema vinha sendo estudado mais a fundo pela primeira vez – seguiram a todo vapor. Aliás, não apenas seguiram em frente, como também buscaram explorar outros caminhos que não os do incentivo aos horrores da Guerra[8], optando pela busca de um repertório que levasse esperança ou reflexão aos espectadores.

Olhando primeiramente para a forma como os integrantes deste Estúdio enfrentaram o período, vemos ali a escolha pela total oposição à guerra. O que é óbvio, se pensarmos na influência que teve sobre este espaço o escritor Liev Tolstói[9]. Porém, devemos recordar, além disso, o fato de o Primeiro Estúdio ser aquela espécie de sonho já mencionado na epígrafe desta sessão, ou seja, o desejo por uma espécie de ordem espiritual onde os artistas aspirassem a objetivos nobres e fossem donos de concepções sublimes. Em outras palavras, para além da exploração e aperfeiçoamento do Sistema e do trabalho do ator sobre si mesmo, havia dentro deste local o anseio pelo crescimento espiritual e moral de seus jovens atores. Talvez por isso é que os alunos do Estúdio tenham optado por encenar exatamente no ano da eclosão da guerra o conto utópico de Charles Dickens intitulado *O grilo da lareira*, uma oposição completa ao que se fazia presente em sua época, sendo esta uma narrativa onde há espaço para o amor, a alegria, o perdão e a irmandade: uma for-

6. Dado o espaço deste artigo, não é possível aqui explorar as nuances e contradições existentes no período. Sobre este momento recomendo a leitura do texto de Murray Frame: **Russian Theatre and the First World War**, 1914-1917. The Slavonic and East European Review. v. 90, n.2. p. 288-322. April, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org>. Há também reflexões acerca do período em meu artigo: Da Realidade à Utopia: O Impacto da Primeira Guerra Mundial Sobre o Teatro Russo em Fins de 1914. In: **Revista Slovo**, v.2, n.2. p. 79-94. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/23205>.

7. Este espaço foi inaugurado em 1912 por Konstantin Stanislávski e seu assistente, o diretor e pedagogo Leopold Sulerjítski.

8. Isso não quer dizer que os diretores do TAM não se preocupassem com a situação de seu país. É importante mencionar que embora não desejasse levar a público peças de caráter militar ou promover a participação russa na Guerra, o TAM participou de algumas das atividades promovidas em função de auxiliar os esforços de guerra de alguma forma. O texto de Murray Frame (op. cit.) fala bastante a este respeito e nos mostra como muitos teatros e artistas russos tiveram participação nisso: 1) alguns envolvidos com o teatro organizavam ***performances*** ou concertos para arrecadar recursos e auxiliar os soldados feridos; 2) o Teatro de Vedenski parou com o início da Guerra e suas atrizes viraram ***sisters of*** Mercy; 3) os teatros imperiais organizaram um hospital militar na State Theatre School; 4) Fiodor Chaliápin estabeleceu seu próprio hospital para os feridos. 5) quanto ao TAM, reservou um número de lugares na plateia para soldados em recuperação assistirem as ***performances***.

9. Sobre esta influência, falo em minha dissertação de mestrado já referida em nota de rodapé.

ma encontraram de tentar despertar o que há de mais humano em seus espectadores.

O fato de o lado humano ser para os integrantes do Estúdio o mais importante fica evidente quando observamos mais de perto aquilo que diz o compositor Rakhmánov, escolhido por Sulerjítski para criar a partitura musical desta peça. Ao recordar o período de trabalho com este texto, Rakhmánov nos conta um pequeno causo. Em uma viagem feita a uma aldeia de pescadores norueguesa especificamente no verão de 1914, o compositor observou como os homens cantavam de duas formas distintas enquanto jogavam suas redes ao mar e resolveu ir atrás de alguém que pudesse explicar-lhe os diferentes cantos ali ouvidos. Acabou encontrando um tradutor que o apresentou ao velho pescador estaroste do artel e, diante de ambos, pediu explicações sobre o porquê de algumas vezes a canção ocorrer em tom menor – de forma mais melancólica –, e outras, em tom maior – mais alegre. Ao que o estaroste respondeu:

> "É muito simples, quando a pesca é boa, então nós cantamos 'somos pessoas ruins, porque nós acabamos com você que é um peixe; e você tem filhos que precisa cuidar, como nós; somos ruins porque pescamos você e matamos para conseguir comida para nós mesmos.' E quando a pesca é ruim, canta-se uma canção em dó maior 'Que bom, peixe, que você não caiu em nossa rede; que ainda pode viver e aproveitar a liberdade do mar!'. Assim era o conteúdo desta maravilhosa canção em dó maior e menor.
>
> Eu registrei, trouxe-a para Moscou e a primeira coisa que fiz foi contar este caso a Leopold Antônovitch [Sulerjítski].
> Leopold Antônovitch se alegrou: "Isso que o senhor está contando é muito humano! E já que nosso 'Grilo' falará sobre as relações entre as pessoas e sobre o seu amor de uma para com a outra, isso servirá infalivelmente'.
> Quando dei a última demão na canção, ela foi aceita sem reservas. Assim surgiu a polca para o final da peça – em memória daqueles peixes e daquela atitude para com eles, que testemunhei na Noruega no verão de 1914 (SULERJÌTSKI, 1970, p.586 – tradução minha).

Isso tudo trago aqui com o intuito de mostrar um pouco sobre como o Estúdio se posicionou em tempos turbulentos. Não nos esqueçamos, no entanto, de observar rapidamente também como o próprio Teatro de Arte lutou contra as agressões e o mal-estar vivenciado naqueles dias.

No que diz respeito ao TAM, a crítica teatral russa Marina Stroeva se encarrega de nos dar algumas pistas sobre este enfrentamento. Ela conta como a guerra invadiu a vida artística de Stanislávski de modo abrupto e rude, surpreendendo atores e diretores num *resort* austríaco. Os artistas tiveram de voltar à pátria em cerca de um mês e meio "suportando com firmeza todos os tormentos e insultos, sentindo com repugnância que a guerra desencadeia nas pessoas instintos bárbaros e selvagens e interfere na vida, no trabalho e nos pensamentos sobre a arte" (STROEVA, 1977, p. 56 – tradução minha).

Provavelmente essa sensação apontada por Stroeva dê conta de explicar em parte a forma como Stanislávski escreve uma carta para Liubóv Iakovlevna[10] em 2 de outubro de 1914, pouco depois de a Alemanha declarar guerra à Rússia oficialmente:

> Cara Liubóv Iakovlevna!
> Obrigado por sua carta. Nosso repertório mudou tanto quanto possível.
> Começamos com a retomada de *A Desgraça de Ter Inteligência* (Dobujínski está corrigindo a apresentação anterior).
> Depois vem Chtchedrin. É impossível não encená-lo, pois tudo já está pronto e não há dinheiro nem tempo para abandonar uma encenação já pronta. E, realmente, é impossível falar contra Chtchedrin. É uma sátira, mas há o poderio russo na narrativa.
> A terceira encenação é de Púchkin: *O Convidado de Pedra*, *Banquete em Tempo de Peste* e *Mozart e Salieri*.
> Talvez realmente *Os Kalikis*[11] seja transferido para o grande palco do Teatro de Arte.
> *Os Violinos de Outono* provavelmente permanecerão no estúdio.
> No estúdio logo estará o *Grilo na Lareira* de Dickens.
> Esqueci-me de escrever. Acharam toda a nossa bagagem. Ela foi encontrada em Munique, no hotel Roter Hahn, e depois encaminhada para um despachante em Lindau, com o qual ainda está presa. Estamos correndo atrás da bagagem, mas pode ser que antes do final da guerra isso não dê certo. [Minha] esposa lhe escreverá sobre isso em detalhes.
> Tive que deixar todas as minhas anotações, o material e todas as assinaturas da senhora com Ernestina (a governanta das crianças) em Génova. Mas estou tão triste sem esses essas assinaturas! Acaso seria impossível solicitar que elas fossem reescritas às minhas custas e enviadas a mim? Escreva quanto vai custar e enviarei o dinheiro imediatamente.
> O que dizer a meu respeito? A guerra exerce tamanha pressão sobre mim e todos os demais que sou obrigado a empregar até as últimas forças para trabalhar na arte, tornada tão supérflua e desnecessária.
> Beijo sua mão, e a todos os seus, meus sinceros cumprimentos.
>
> **Seu K. Alekseiev**

> Entendo muito a dor por seu irmão[12] e não consigo encontrar palavras para consolá-la. Lembrando todo o tormento que milhões de pessoas estão enfrentando agora por causa do Criminoso Guilherme[13], começa a parecer que o destino de seu irmão é relativamente suportável. Mas a guerra vai passar, e devemos pensar que ele voltará. Tudo isso, é claro, é um péssimo consolo... (STANISLÁVSKI, 2015, n.p. – tradução minha).

10. Liubóv Iakovlevna (1866-1940): importante escritora, tradutora e crítica literária russa.

11. Kaliki: nome dado a andarilhos que cantam versos épicos e espirituais.

12. Referência ao pedagogo e escritor russo Iákov Iákovlevitch Gurevitch (1869-1942). Não há notas nesta carta esclarecendo quaisquer informações sobre o que havia se passado com ele.

13. Clara referência ao imperador Guilherme II.

A tristeza, as várias incertezas, o desejo pelo fim da guerra (ainda que esta mal tivesse começado), a preocupação com as perdas, com o repertório, a censura e o futuro do teatro: tudo isso está contido nesta pequena carta e se expressa de alguma maneira neste seu jeito pontual e apressado de escrever, com frases curtas e diretas e que já nos adiantam algumas informações acerca de algo que veio a ser posto em prática: o repertório, realmente encenado futuramente, tal como o descrito.

Esta carta se torna documento relevante na medida em que nos prova como apesar do esmorecimento causado pela Grande Guerra, em momento algum Stanislávski parece haver desistido de seu Sistema, do Estúdio ou do desejo de levar um repertório de qualidade para o seu público. Ele fala sobre alterações, porém não sobre a desistência. De forma que ele e Nemirovitch-Dântchenko se empenharam nos próximos três anos de guerra em levar sentimentos belos a todos os que fossem procurar um pouco de paz, esperança, consolo ou reflexão dentro de seu teatro. Em outras palavras, apesar das dificuldades, ambos os criadores do Teatro de Arte seguiam tentando encontrar o repertório mais adequado possível para encenar em meio aos tempos turbulentos da Guerra. Cabe aqui dizer que tiveram a oportunidade de encenar peças militares, como as do escritor russo Leonid Andreiev, mas se esquivaram dessa possibilidade. Após fazerem o que se viu ser um projeto naquela carta, acabaram optando por outros caminhos no decorrer das próximas temporadas, isto é, a volta ao drama clássico e à alta poesia como uma forma de busca por respostas para o seu tempo. Puseram-se a trabalhar com Prometeu, de Ésquilo (525 a.C.- 455 a.C); voltaram à *A Gaivota*, de Anton Tchékhov (desta vez com Mikhail Tchékhov no papel de Tréplev); criaram uma encenação a partir de *A Aldeia de Stepântchikov*, de Fiodor Dostoievski; e tentaram trabalhar ainda com *A Rosa e a Cruz*, de Aleksandr Blok, texto este que acabou não chegando a ser encenado.

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, talvez o mais importante agora seja frisar dois pontos principais: em primeiro lugar, o já mencionado e reiterado fato de Stanislávski não ter se deixado sucumbir apesar da grande pressão externa que o cercava; e em segundo, o olhar cuidadoso que ele e os diretores com que trabalhava tiveram tanto em suas tentativas quanto nas efetivas escolhas do repertório encenado durante o período. Nenhum deles jamais ingressou numa postura favorável à guerra e muito pelo contrário, baseados numa ideia difundida no período – isto é, a ideia de que o teatro pode salvar o ser humano de algum modo – todos continuaram a trabalhar para aprofundar a experiência artística e ao mesmo tempo despertar o humano através da arte, buscando de várias formas ir contra a corrente da desilusão que se espalhava cada vez mais.

E quanto a nós?

> *A tragédia é que neste caso a melhor maneira de sermos solidários uns com os outros é isolarmo-nos uns dos outros, sem nem sequer nos tocarmos. É uma estranha comunhão de destinos.*
>
> **Boa Ventura de Souza Santos**

> *Uma profunda e nova noção de solidariedade se constitui e, simultaneamente, nos isolamos. É contraditório, mas é exatamente isso. As mãos dadas sem toque. A acolhida sem abraços. Estamos vendo o mundo pelas janelas. As ruas vazias. Os bares fechados. As escolas sem crianças. Mas talvez nunca tenhamos estado tão perto uns dos outros. Tão atentos.*
>
> **Talíria Petrone**

Essas duas citações foram retiradas da recente coleção *Pandemia Capital*, composta apenas por livros dedicados à busca do entendimento desse novo período da existência humana ao qual fomos aprisionados nos últimos meses. E estão aqui dispostas por refletirem ao mesmo tempo a nossa tragédia do isolamento e um de seus desdobramentos tão peculiares e perceptíveis durante essa 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online*: o fato de estarmos tão distantes e ao mesmo tempo tão próximos e atentos uns aos outros.

Enquanto há mais de um século Stanislávski decidiu continuar a pesquisar, ensaiar e trabalhar com o TAM e o Estúdio para provar ao mundo que o teatro não era apenas uma miragem dependente da literatura e que podia sim criar raízes e permanecer em tempos de crise, aqui estamos nós, artistas, em pleno século XXI, tentando provar que o teatro pode resistir a este tempo de incertezas e continuar a conectar e transformar as pessoas, ainda que estas não estejam num único e mesmo ambiente; ainda que as mãos precisem ser dadas sem o toque.

Não estou com isso querendo dizer que todos nós acreditamos sem reservas no teatro *online* como algo superior ou que deva ser sempre assim daqui por diante. Existe, obviamente, uma espécie de mágica impagável no teatro presencial, algo que talvez nunca seja possível atingir do mesmo modo em qualquer tipo de suporte *online* – e não me atrevo aqui a desejar provar o contrário. Porém, o significativo é justamente verificar como o teatro provou-se capaz de sustentar-se enquanto linguagem ainda que neste momento tenha tido de modificar o seu suporte (dos palcos para a plataforma *online* escolhida)[14]. É motivador perceber que em pleno ano de 2020, passando por uma guerra psicológica inesperada chamada pandemia – lembrando que uma pandemia pode ser posta ao lado das grandes guerras e das revoluções como um dos três fatores responsáveis por acelerar drasticamente as mudanças históricas –, os educadores e alunos do Teatro Escola Macunaíma optaram por enfrentar este empecilho à sua maneira, isto é, seguindo os passos de Stanislávski e se inspirando em seus ideais humanistas.

Quando falo em seguir seus passos, não me refiro à encenação das mesmas peças ou à busca por um repertório equivalente. Não é este o ponto central e, na verdade, ainda que a escola tenha se empenhado em apresentar os clássicos, tal como aconteceu naquele mesmo período dentro do TAM, houve também divergências. Se olharmos, por exemplo, para a já comentada encenação de

14. Em *live* realizada pela companhia Cia. Teatro da Cidade em de 23 de setembro de 2020, o dramaturgo brasileiro Luís Alberto de Abreu falou sobre o fato de o teatro se constituir como uma linguagem e não um suporte. Neste sentido, a linguagem teatral pressupõe a existência de fatores como o ator, o público, o aqui e agora e a existência de uma força empática. Estando dentro disso, o teatro *online* continua a respeitar a ideia de linguagem teatral.

O Grilo na Lareira, veremos como ela foi feita com o intuito de realmente negar as escolhas dos homens e apresentar-lhes a realidade utópica de um mundo tal qual poderia ou deveria ser. De modo diverso, apesar de a pandemia ser considerada também uma consequência de escolhas feitas pelo ser humano ao longo dos últimos anos, não estamos vivendo aquela mesma realidade grotesca que deu origem ao século conhecido como a era dos massacres, onde os homens se matavam uns aos outros, muitas vezes sem sequer entender a razão de estarem fazendo isso. O caráter da pandemia é distinto e, portanto, a escola não se preocupou em "negar a pandemia", mas em falar sobre ela, escancará-la inclusive. Muitos dos experimentos cênicos realizados, na verdade, serviram para levar atores, educadores e espectadores a refletirem e se posicionarem sobre nosso novo momento histórico.

Mesmo assim, falando em semelhanças e divergências, no que diz respeito à esperança por um mundo melhor – algo também tão vivo no *Grilo* – essa sim, esteve presente não apenas nas aulas (o que ficou evidente durante os debates após as apresentações realizadas durante a Mostra), como também, eu diria, nos experimentos cênicos apresentados durante o mês de julho. Pode ser que em vários momentos o espectador se deparasse com situações aparentemente sem saída ouvindo frases como "E quando nossas expectativas se vão? Quando o destino não está em nossas mãos? Quando a angústia toma a nossa mente e a gente não consegue pensar direito[15]?" Pode ser que muitas vezes até, os sentimentos das personagens tristes e cabisbaixas realmente coincidissem com a sua sensação desesperançosa gerada pela quarentena. Por outro lado, no entanto, apresentavam-se diante de nossos olhos com grande frequência também personagens alegres ou nos quais podíamos nos inspirar para sair de nossa clausura: a perdida e confusa Alice subitamente aprendia que a lagarta se torna exuberante mesmo em seu casulo e que estar perdido pode ser uma "Ótima oportunidade para se reinventar!"[16]; a sorridente retirante de *Somos Todos Severinos*[17] erguia a sua cabeça a fim de banhar os espectadores em otimismo ao dizer-lhes "Se retire. Recomece. Sempre há uma esperança por trás de um recomeço!" Éramos parte, enfim, de uma certa conferência onde os pássaros se libertavam de seus medos e nos ensinavam o valor de seguir em frente, já que "Nada é mais perigoso do que ficar parado. É preciso mergulhar[18]!"

Em suma, não podemos deixar que passe despercebida esta relação direta estabelecida entre a atitude geral da escola e a sua grande fonte de inspiração que é Konstantin Stanislávski. Ainda mais quando ouvimos as palavras ditas pelo diretor geral Luciano Castiel que bem no início da declaração da quarentena gravou um vídeo divulgado especificamente no dia 22 de março deste ano, em que dizia:

15. Falas presentes em *O Cerejal*, dirigido por Adriano Cypriano.

16. Fala presente em *Ali Se Fez Nós*, dirigido por Mônica Granndo.

17. Dirigido por Barbosa Neto.

18. Fala presente em *Viagem: Uma Busca Interna*, dirigida por Simone Shuba.

Nesse momento, em que a apreensão toma conta de todas e todos por conta da propagação do coronavírus, é normal que muitos de nós tenhamos medo. Mas também é um momento em que nos é chamado o nosso lado mais humano. É também um momento de se reinventar. De se reinventar a todos nós. Porque a história mostra que ao longo de 47 anos o DNA do Macunaíma sempre foi a união, a alegria, a humanidade, a criatividade, a força e a coragem diante de todas as adversidades. E assim vai continuar sendo por muito mais tempo. Nesses 47 anos de história o Macu nunca foi refém das adversidades por maiores que sejam. Pelo contrário: o Macunaíma soube se reinventar a cada passo da sua história. E agora não poderia ser diferente. O Macu estará sempre de portas abertas. E agora mais do que nunca, pois a arte e a cultura serão extremamente importantes para nos manter ativos, nos manter vivos dentro de um processo muito complicado que provavelmente todos nós teremos de enfrentar. A arte do ator é a arte do trabalho sobre si mesmo. O seu corpo, a sua mente, o seu estado psicofísico: é a sua ferramenta de trabalho. Por isso é fundamental que você aluna, você, aluno, se mantenha ativo dentro desse processo. Para que a chama se mantenha ativa dentro de cada um de nós. Como eu já disse, o DNA do Macunaíma que nos permite se reinventar será novamente colocado à prova. E isso nos deixa vivos para seguir em frente. [...] Nós também, com toda certeza, ficamos meio apavorados com tudo isso, mas tão logo nos reconectamos com o nosso DNA, esse medo se transformou em enorme entusiasmo. Começamos a deixar a nossa criatividade fluir, as ideias começaram a aparecer e avançamos. Avançamos muito. E sabemos que ainda temos muito para aprender. E é neste momento que juntos, conseguiremos criar dentro do processo pedagógico e metodológico, algo que irá desafiar a lógica. Então eu peço que confie na sua professora, que confie no seu professor. A cada semana iremos aprofundar ainda mais a elaboração deste programa de ensino-aprendizado *online* a partir do trabalho do ator sobre si mesmo no Sistema Stanislávski. O que faz uma enorme diferença. Pois existem muitos métodos. Mas o sistema Stanislávski é o único que propõe o desenvolvimento do espírito humano, ao qual estamos sendo todos chamados nesse momento. [...] Essa é a hora de estarmos unidos e abertos ao novo para poder refletir e se preparar na ação para nossos novos caminhos.

O importante aqui é verificar que a partir desse dia tais palavras se transformaram em atitudes, fazendo parte de um projeto em que havia cada vez mais ações concretas e efetivas. Houve sim a pesquisa e adaptação à nova plataforma digital escolhida; foi realizada a continuidade do trabalho com os atores nos dias e horários habituais; existiu uma inquietação constante por parte da coordenadora pedagógica Debora Hummel e do

próprio Luciano Castiel, presentes em todas as reuniões semanais *online* para conversar sobre o andamento dos processos, sobre as atividades propostas, sobre "O que na sua aula fez o olhar dos seus alunos brilhar?", entre outros pontos. Houve, acima de tudo, uma postura também muito coerente por parte do corpo docente: o cuidado dos professores em entender dia a dia como estavam os alunos antes de começar cada aula, isto é, a típica preocupação que Stanislávski tinha com seus atores enquanto seres humanos em primeiro lugar.

Falando sobre a Mostra: Caminhos percorridos

> *A formação de um artista não envolve somente o lado técnico. Há também o lado humano, da compreensão social e do entendimento político das coisas. [...] Sinto falta de tratarmos temas políticos no teatro. Não vamos mudar o mundo, não podemos ter essa pretensão. Mas o teatro pode tirar as pessoas da alienação e do desinteresse. A arte sempre teve grande participação no clima político.*
>
> **Nissim Castiel**

> *Eis o que é preciso treinar. Não pense em como pronunciar as palavras, mas ouça (...) Todo o segredo da cena está nessa capacidade de escutar.*
>
> **Konstantin Stanislávski**

Já se falou aqui sobre a utilização dos clássicos como ponto de partida para o diálogo com o nosso tempo, isto é, nós e o nosso tempo histórico e político como materiais do fazer teatral. Talvez seja interessante também ilustrar como se deu isso durante a 1ª Mostra Investigativa Macunaíma *Online*.

Neste quesito, enquanto alguns experimentos optaram por fazer referências mais diretas à nossa realidade, outros se utilizaram da dramaturgia escolhida como uma forma de tratar indiretamente do nosso tempo. Seguindo o primeiro tipo de trabalho – ou seja, este onde as referências eram mais explícitas –, o experimento *Homo*, dirigido por Marcela Grandolpho, por exemplo, continha uma cena onde um apresentador de TV e seus jurados possuíam o poder de decidir que pessoas poderiam concorrer ao prêmio de uma vacina contra a Covid-19. Os candidatos apresentavam seus motivos e argumentos para merecerem isso e apenas três deles iam para a votação, feita em tempo real pelos espectadores por meio do *chat* do Zoom. Também a este respeito, em *MaNada: Como Existir em Tempos de Mudança? [Experimento Cênico da Obra "O rinoceronte"]*, dirigido por André Haidamus, houve um excelente aproveitamento da narrativa de Ionesco como fonte de reflexão tanto da pandemia quanto do grande caos instaurado em nossa política brasileira e em acontecimentos internacionais de grande repercussão. Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar um monólogo feito por uma atriz onde eram ditas frases, como: "Que tamanho tenho que ter para caber nesse mundo? Eu não caibo nele. Me sinto sufocada. Presa em algo de que não con-

sigo me libertar. Por isso eu bebo. É difícil passar por esse mundo de cara limpa. É preciso vestir a máscara." Devo referir-me aqui igualmente à cena deste experimento em que um rapaz se recusava a trabalhar por medo da pandemia e era obrigado a fazê-lo, já que "Não interessa! A gente está cuidando de você. A gente mede a temperatura na entrada." e, por fim – talvez uma das referências mais diretas ao nosso tempo dentro deste trabalho –, o momento em que um repórter aparecia dizendo "Boa noite, povo de Rinoceria. Os pesquisadores descobriram que é uma pandemia e que nós nos transformamos em rinocerontes." Após esta revelação, surgia um debate entre as personagens (um levantamento de hipóteses, como se a transformação em rinocerontes pudesse ser questionada por conter em si mesma espécies de *fakenews*) no qual ouvíamos frases, como: "Nos Estados Unidos está cheio. Um esmagou o pescoço de um cara!", "Tem rinoceronte chamado bala perdida.", "Violência doméstica", "Estão por toda parte. Tomando nossas florestas. Envenenando a nossa comida. Só os hipócritas não querem ver!"

Quanto aos trabalhos em que surgiam por vezes também algumas referências um pouco mais veladas ou indiretas, ilustremos por meio de *Hamlet* – experimento dirigido por Felipe Rocha – e *Óleo*, sob a direção de Renata Hallada. Neste caso, falando sobre a cena dos coveiros em *Hamlet,* bastava ouvirmos as diversas falas acerca da enorme quantidade de cadáveres depositados em suas covas no decorrer da última semana, para relacionarmos diretamente às várias perdas decorrentes da pandemia. Do mesmo modo, em determinado momento da peça não havia como escutar a condenação feita a Claudio ("Não dá para deixar esse cara no poder celebrando enquanto o reino está chorando. A justiça tem que ser feita") e não pensar na política brasileira do momento. Já no caso de *Óleo*, não é preciso muita explicação para ficar evidente a ponte estabelecida entre as angústias do longo aprisionamento no mar e a nossa quarentena. Falas, como "Quase dois anos no meio do mar. Todos os dias são sempre iguais." ou "Parece fantasia, ficar numa geleira, preso, dia após dia.", dão conta de demonstrar essa relação.

Outro fator muito importante a ser destacado – para além da escolha de repertório – foi a opção da escola pela abertura de debate virtual após cada experimento realizado. Apenas por meio deste procedimento de um espaço destinado ao diálogo era possível aos espectadores entrarem numa conexão ainda mais direta – e, portanto, mais próxima à ideia do teatro presencial – com os atores e diretores. Estes últimos, por sua vez, aproveitavam o momento do debate para falarem a respeito do processo como um todo: seus principais medos, dificuldades e métodos utilizados no decorrer das criações artísticas *online*.

De maneira geral, por meio destas conversas ficaram evidentes o respeito, o cuidado e a empatia presentes em cada trabalho. Explicitou-se também a grande vontade de continuar o fazer teatral apesar de todas as barreiras impostas e o fato de o teatro ter auxiliado atores e atrizes que, em mais de um momento, disseram ter se conectado ou renascido nesta experiência. Frases como "Alguns acharam que não daria certo, mas é in-

crível como conseguimos nos adaptar!", "Percebi que é possível fazer teatro de outras formas.", "A minha família pôde acompanhar o que eu faço.", "O teatro *online* serviu para a gente se aproximar mais.", "Houve muita escuta e parceria. Como fez bem ficar nesses quadradinhos do Zoom com vocês. A gente venceu!", "Tivemos que renascer!", e assim por diante, foram bastante recorrentes após a realização de cada experimento.

Ao fim da apresentação de *Viagem: Uma Busca Interna*, para citar um exemplo mais concreto, um dos alunos apontou o quanto foi impressionante para ele o fato de terem ficado tão unidos apesar das dificuldades. Surgiram então falas como "O ser humano consegue se adaptar a qualquer coisa.", "Além de ter esperança, é muito importante ter união.", "Serviu para unir ainda mais. Tudo se trabalha melhor na base da união." Ainda nesta mesma noite falou-se acerca da conexão como a chave para a realização de um teatro vivo ("A gente brigou, mas a arte vive. E isso fica. Apesar de tudo estamos aqui.") e depois de tantas manifestações positivas, o próprio público alegou acreditar no teatro *online*: "Aqui no *online* é preciso muita cooperação. E isso eles fizeram. Trabalharam em equipe. Foram tudo ao mesmo tempo: contrarregra, iluminador, diretor de arte." A resposta da plateia mostrou que se o ator vive, os espectadores consequentemente irão viver.

Foi também bastante positivo o diálogo estabelecido após o experimento *A Conferência dos Pássaros*, dirigido por Alexandra Tavares em 24 de julho. Ali, um dos atores destacou a importância da comunhão tal como acontece na dança ou em equipes de futebol. Sua primeira fala foi seguida por uma conversa, onde ficou evidente que "Nessa nossa experiência na plataforma precisamos ainda mais ter comunhão um com o outro. Porque é muito delicado. Precisamos muito de todos." Algo em comum também com o debate realizado após *A Escuta do Silêncio* – apresentado nos dias 24 e 25 de julho sob a direção de Lúcia de Lellis –, onde os atores falaram sobre terem percebido a responsabilidade ainda maior do teatro[19] e a importância de trazer alegria num momento tão pesado: "O teatro é muito sobre o humano, uma relação humana inquebrantável.", "Não importa o que aconteça, sempre precisamos uns dos outros, é gratificante.", "É um jeito de aumentar o público. Chegar a pessoas que nunca assistiriam.", "O teatro ajuda na vida pessoal. Ajuda de diversas formas."

Além de todos estes pontos, este momento de descontração pôde ser utilizado também com outros propósitos, tais como entrar numa relação mais profunda com a plateia ou tratar abertamente de alguns dos principais acontecimentos ou procedimentos utilizados em aula e suas repercussões. No que diz respeito ao primeiro caso, citemos o belíssimo trabalho intitulado *Ali Se Fez em Nós*, dirigido por Mônica Granndo, quando no debate houve também a exibição de um vídeo no qual a atriz Fernanda Montenegro deixava o seu

19. E aqui talvez não seja demais lembrar como esse senso de responsabilidade teatral fazia parte da vida de Stanislávski. Vassíli Toporkov conta em Stanislávski Ensaia: Memórias, como certa vez Stanislávski pôs-se a falar sobre esse tema. Durante a aula, ao tratar da importância de o ator ter um objetivo em seu fazer teatral, Stanislávski relembra uma noite fria em que se deparou com uma grande fila de pessoas esperando sua vez de comprar o ingresso para o espetáculo que vinha ensaiando. De acordo com as recordações de Toporkov, o mestre teria dito durante suas rememorações: "Então, pensem: teríamos algum direito de fazer isso com eles? De trazer-lhes apenas uma piada alegre e engraçada?! Naquela noite, demorei muito para dormir, nervoso e tomado por um sentimento de responsabilidade. Pensei, então, que além da Supertarefa do espetáculo, deve haver também uma Supersupertarefa. Ainda não consigo defini-la, mas naquela noite senti que as pessoas que eu havia visto na praça deveriam receber muito mais que apenas o que lhes tínhamos preparado" (In: TOPORKOV, V. **Stanislávski Ensaia**: Memórias. São Paulo: É Realizações, 2016, p.232).

recado sobre o teatro àqueles que desejassem seguir este caminho do ator; ou ainda, o penetrante e envolvente experimento *Sarau Tchekhov: Revelar a Alma e Não Somente a Pele [Experimento Artístico de Contos de Anton Tchekhov]*, depois do qual o professor André Haidamus propôs que realmente ocorresse um sarau, onde o público podia se expressar de modo menos corriqueiro, ou seja, escrevendo ou desenhando aquilo que havia sentido durante a apresentação[20].

Já no que diz respeito a conversas e explicações acerca do processo, exponho a relevância de o público ter a oportunidade de entender o quanto os princípios de Stanislávski se fizeram presentes em cada trabalho, bem como o fato de ouvirem alguns depoimentos acerca dos laços de afeto proporcionados por quem faz teatro, ainda que não seja no modo presencial. Na conversa realizada após o já referido experimento de *Hamlet*, por exemplo, o professor Felipe Rocha explicou como os alunos trabalharam com a proposta dos *études* de Stanislávski: todos criando suas próprias versões de monólogos, assistindo aos estudos uns dos outros e comentando antes de chegar a um resultado final. Foi também durante esta mesma conversa que o professor contou sobre ter chegado a preparar toda uma aula e, ao perceber o desânimo e a tristeza dos alunos – mesmo à distância – sentiu a necessidade de modificar todo o seu planejamento e propôs uma conversa seguida de uma aula diferente da esperada. Em relação a este aspecto do acolhimento aos alunos houve muitos casos de atores se emocionando e revelando o quanto seus professores haviam sido não apenas instrutores teatrais, como também amigos ou terapeutas, ajudando-os a enfrentar a pandemia e a quarentena.

Também é importante considerar neste tópico do artigo o quanto a experiência da teatralidade foi ponto bastante discutido por todos. Em mais de um experimento cênico saltava aos olhos o fato de existir ali em nossas telas uma espécie de linguagem nova, a qual possuía recursos sofisticados e que não seria possível enquadrarmos nem puramente como cinema e ainda menos como televisão. "Não vamos comparar o teatro com a TV. Aqui existe a teatralidade!", foi dito durante o debate de *Viagem: Uma Busca Interna*; "Há coisas mágicas que acontecem no palco, mas aqui também podemos ter a sensação de que estamos no teatro. Não é teatro, mas é ao vivo. É um novo lugar. E em quantos mais lugares o artista da cena puder ser manifestar, melhor. Todos são válidos.", disse o professor Rodrigo Polla durante a conversa após a apresentação de sua *Senhora dos Afogados.*

Um último ponto que gostaria de ressaltar é o quanto se repetiu, debate após debate, o fato de os alunos terem aprendido a se conectar por meio da escuta e a ouvir muito mais do que ouviam antes, quando o teatro era presencial. No debate do dia 14 de julho, um ator mencionou: "O que a gente aprende no Sistema é a escuta: como escutar quem está longe." No dia 19, após *Senhora dos Afogados*, a questão da escuta também foi referida como algo que se revelou ser da maior importância para o desenvolvimento do trabalho. No dia 24, chegaram a mencionar a capacidade de escuta e a concentração como dois grandes

20. O sarau contou inclusive com alguns convidados, os quais sabiam deste propósito de antemão e, por esta razão, já haviam escrito algo a partir de suas impressões no decorrer da própria peça, um destes convidados encontrava-se, inclusive, fora do país.

aprendizados obtidos através da plataforma. Após a apresentação de *A Escuta do Silêncio*, falou-se no teatro como relação com o outro: "Falta o toque, o olho e o contato físico. Uma das maiores dificuldades foi estabelecer o contato com o outro por meio da tela. Tem que ser estético, mas tem que ter uma relação."

Ao tratar deste último ponto, vou um pouco para além dessas menções feitas apenas durante os debates da Mostra e, por ser de grande relevância, termino esta sessão destacando uma parte de um depoimento que me foi fornecido em outubro pela professora Renata Hallada ao falar de sua experiência com *Óleo*:

> Aconteceu uma vez nessa turma uma coisa que foi muito legal: uma menina observou algo essencial pra mim: "Eu fico na dúvida quando eu estou de verdade ou não, porque ai eu olho pra câmera, olho pro monitor e fico [pensando]: desligo agora ou não desligo?". Uma outra aluna deu uma fala que foi muito guia e continua sendo: "Procuro não olhar e ficar atenta à audição, ao que eu ouço. Porque daí eu consigo me manter, mas sem quebrar" isso foi um guia nosso também. É pela escuta que a gente vai se conectar. Não é pelo que eu vejo, é pelo que eu escuto.

Vozes diversas: Os professores em processo

Por fim, de nada adiantaria escrever estas páginas baseando-me apenas num olhar pessoal e, por conseguinte, relegado de certa maneira ao campo apenas do subjetivo. É preciso também dar voz aos principais envolvidos, ou seja, os alunos e seus professores. Para tanto, exporei a seguir alguns dos pensamentos, questões e falas de quatro professores que gentilmente aceitaram contribuir para esta pesquisa – Paco Abreu, Rodrigo Polla, Renata Hallada e Simone Shuba – e em artigo separado, dedicarei algumas páginas à transcrição de entrevistas feitas virtualmente com cinco alunos envolvidos especificamente no processo de *Óleo*.

Por ora, no que diz respeito aos professores, foi interessante perceber todo o envolvimento e dedicação que tiveram ao projeto como um todo. O professor Rodrigo Polla, diretor durante esta Mostra dos experimentos *Vestido de Noiva* e *Senhora dos Afogados* – ambos textos de Nelson Rodrigues – destacou a importância de ter assumido a plataforma desde o início, dizendo a ambos os grupos com que trabalhava: "Vamos assumir que nós estamos *online* e a partir disso vamos trabalhar as relações neste lugar." Para ele, uma das principais questões percebidas ao longo do processo e que se conecta diretamente aos ensinamentos de Stanislávski foi a busca pela alegria durante a criação. Comungando com a ideia de Stanislávski a partir da qual "A criação deve conter alegria"[21], o professor Rodrigo disse:

> Uma das coisas que ficou muito forte foi a questão da diversão. Usar esse espaço como um respiro pra gente. Pros alunos, pros professores, pra que a gente pudesse

21. Ver VÁSSINA, E., LABAKI, A. **Stanislávski** – Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015, p. 78.

> se divertir durante o processo. Como que a gente consegue se divertir fazendo teatro, fazendo arte em meio a uma pandemia. Por mais que a gente tivesse trabalhando com um tema pesado, como senhora dos afogados do Nelson a gente se divertia muito fazendo, muito mesmo, se colocando dentro das circunstâncias, se colocando no jogo, experimentando a plataforma. Uma das coisas que ficou muito forte pra a gente foi como usar a plataforma ao nosso favor. E não ficar criticando.

Também foi por ele apontado o sentimento de impotência num período inicial, logo superado por uma ideia de tentar buscar aquilo que poderia ser mais significativo dentro da plataforma. Com esse olhar, ele e suas turmas começaram a investigar os caminhos para a teatralidade dentro do Zoom (o que, devo admitir, de fato surgiu em seu trabalho de direção artística, já que os recursos de som, luz, imagem, figurino, máscaras, maquiagem e enquadramento de câmeras, bem como o tom de voz, interpretação dos atores por mais de uma vez davam ao espectador a sensação de estar dentro de um teatro). Para o professor Rodrigo, essa busca pela teatralidade esteve presente tanto no entendimento da relação entre o vídeo e o teatro, como "na própria relação entre os atores: no jogo cênico". Por fim, ao responder sobre aquilo que o processo deixou dentro de si, ele enfatizou: "O que fica é essa questão do (r)existir, do re-existir, que para mim foi muito forte também. A gente estava muito cansado porque é um lugar em que a gente cansa mais. Então como é que a gente vai desenvolvendo o processo nesse lugar? Foi um lugar de experiência, de renovação e de re-existência onde a gente chegou."

O professor Paco Abreu – diretor durante a Mostra dos experimentos *O Casamento Forçado*, *O Burguês Fidalgo*, *Toda Forma de Amor Vale à Pena* e *Pontes, Entre Naufrágios e Novos Horizontes, Entre Nossos Medos e Nossas Esperanças* – começou seu depoimento mencionando a parceria do professor André Haidamus no processo de *O Burguês Fidalgo* e a importância de um trabalho coletivo e compartilhado. Acerca desta peça, Paco Abreu falou em dois momentos como sendo os mais importantes:

> O desafio foi primeiro a turma bancar o teatro digital ao vivo. Eles estavam com receio. Então eu fiz toda uma primeira estrutura com os personagens, mestres de ofício, principalmente no primeiro e segundo ato da obra [...]. Cada um criou o seu próprio papel. Uma segunda jornada, quando eles bancaram o digital, foi a gente abrir a obra em análise ativa através de estudos a partir da obra, os atos e tudo o mais, o desafio de ir a partir dos *études* estruturando a linha de ação do espetáculo.

A professora Simone Shuba, responsável pela direção de *O Pagador de Promessas* e *Viagem: Uma Busca Interna,* falou acerca do seu processo com o segundo experimento, inspirado em *A Conferência dos Pássaros*, poema de Farid ud-Din Attar dramaturgizado por Peter Brook. Ela contou como ainda no presencial estabeleceram a Supertarefa Qual o sentido da vida? e partir daí trabalharam com a ideia dos sete vales, estudando e improvi-

sando cada um individualmente, o que significava cada um daqueles lugares. Aos poucos o grupo foi explorando as possibilidades do vídeo e, assim que os atores se habituaram mais à plataforma, a professora criou um roteiro a partir dos estudos já feitos. Mesmo com o roteiro pronto, o grupo foi ensaiando e criando, percebendo o que faltava e o que podia ser melhorado, tendo como guia a Supertarefa escolhida no início.

Ao ser questionada sobre o fato de levar esperança à plateia por meio da obra, Simone Shuba respondeu que:

> Essa questão da esperança tinha sim: de que a vida era para ser vivida. A questão desse encontro consigo mesmo. Então, na verdade, era a esperança porque era um encontro consigo mesmo. Por isso aquele céu, aquela infinitude do nosso eu nesse encontro, nessa beleza do humano.

Como forma de finalizar seu relato, a professora não deixou de evidenciar o seu prazer diante do contato com a nova experiência proporcionada durante o semestre: "Fiquei encantada com a questão de um processo assim no Zoom, sabe? Nesse teatro virtual ao vivo. Acho que deu muitas possibilidades. Era o novo, era novidade, e essa novidade me moveu bastante."

A última das professoras da qual trago aqui um depoimento é Renata Hallada, cujos experimentos presentes durante a Mostra foram *O Nevoeiro*, *Óleo* e *Memórias de uma Casa de Boneca*. Focando sua fala inteiramente em *Óleo*, a professora nos trouxe um interessante relato acerca de seus receios iniciais, das dificuldades encontradas e de alguns procedimentos utilizados para contornar cada uma delas.

Em sua fala, Renata mencionou o fato de inicialmente ter ficado em dúvida, se questionado sobre o que deveria fazer, e chegado até a pensar "Não vou conseguir". Já havia escolhido e investigado dois textos para a montagem – *Óleo* e *Longa Jornada Noite Adentro*. O universo do autor é que havia sido selecionado de antemão, pois ela sabia querer trabalhar com Eugene O'Neill. A escolha definitiva do texto a ser encenado se deu a partir do momento em que ela percebeu o quanto poderia ser significativo para a turma de PA2 trabalhar justamente com a temática de um navio isolado em meio às geleiras e uma solidão que se estendia por mais de dois anos.

Após a definição do texto e da Supertarefa (Imposição de Vontades), os alunos começaram a trabalhar os Acontecimentos um por um e o trabalho parecia estar fluindo perfeitamente ("Quando a gente assumiu que cada um estava numa cabine, o navio começou a acontecer."), isto é, o trabalho vinha fluindo de vento em popa, indo desde exercícios com os Viewpoints até a gravação de vídeos ou o desenvolvimento de jogos com objetos que cada aluno possuía em sua casa e que podiam remeter ao mar. Tudo isso até o momento em que surgiu uma espécie de nó. Isso se deu quando os atores chegaram à cena do motim feito contra o capitão do navio. A professora pôs-se então a indagar-se: "Como fazer um motim quando cada um está na sua casa? [...] Veio uma questão: como vamos fazer a batalha? A gente não vai forjar uma batalha que não existe." Foi quando lhe veio à

mente num estalo o trabalho com o *slam*[22]. "Não sei por que motivo lembrei disso, mas falei: 'Gente, vocês já viram batalha de *slam*? É batalha! A pessoa está ali batalhando com a outra na fala. Ninguém encosta a mão.' Eu não sei porque falei isso. Mas depois que falei, pedi para eles pesquisarem."

A partir de então – dos vídeos de *slam* assistidos em conjunto, da observação dos corpos e maneiras de se expressar desses artistas que partiam de seu cotidiano para em seguida relacioná-lo com o contexto universal da verdade presente em suas falas –, a partir de todas as observações e conversas sobre o que estava ali sendo descoberto em conjunto foi que o trabalho voltou a fluir. A professora pediu para os alunos criarem um *slam* com base em suas vivências e sensações específicas tidas durante o período da pandemia, investigando as experiências, pessoas e circunstâncias do Brasil no período. A instrução era: eles isolados e o mundo. Quando a maior parte dos alunos terminou o *slam* e disse ter voltado a sentir o frio na barriga provocado anteriormente pelo teatro presencial, a professora percebeu que esse era o caminho e decidiu: "Vamos fazer as nossas apresentações ao vivo!"

Falando, por fim, sobre algumas das principais manifestações do Sistema de Stanislávski em seu trabalho, Renata Hallada revelou que:

> O meu guia sim foi o sistema pra eu não me perder, porque eu não conseguia ver algo a longo prazo, eu falo que vivi um pouco enquanto alcoólicos anônimos, assim: um dia de cada vez. Então o Sistema foi meu condutor, o meu guia para saber o que eu estava investigando sem muito pensar em como ia ficar. Eu demorei muito, muito, muito. Confesso que somente lá próximo à abertura do processo alguma coisa começou a estruturar na cabeça. Eu ia de dia sem saber como seria, junto com eles. O que foi meu guia, o meu fio condutor para não ser nada perdido foi essa estrutura com que eu costumo trabalhar: a Supertarefa, acontecimento, investigação do acontecimento. [...] Se você me pergunta como Stanislávski nos ajudou na criação da arte numa situação limite, eu vou dizer como educadora que ele, o Sistema, me ajudou, me manteve conectada a uma linha de ação pelos estudos dos acontecimentos, a Supertarefa, mesmo sem eu saber onde ia chegar: aonde nós íamos chegar. Manteve essa conexão. A grande diferença é: eu não conseguia planejar aonde chegar, porque eu nunca tinha dado aula assim. Mesmo quando estou presente, eu não sei onde vou chegar, mas eu tenho um planejamento, eu posso planejar. E agora eu não conseguia planejar. Eu só conseguia ir analisando ato por ato, e vamos indo. Isso enquanto educadora. Acho que como artista, (eu separo, embora saiba que não dá para separar), mas como artista acho que fez enxergar as outras artes e incorporá-las como guia para aprofundar expressar o próprio acontecimentos e linha de ação

22. Expressão inglesa hoje utilizada para referir-se à poesia ***slam***, isto é, a poesia falada e apresentada para grandes plateias – mais especificamente para o povo. Durante as apresentações ou batalhas de *slam* o poeta é performático e só conta com o recurso de sua voz e de seu corpo.

> da peça. Nessa turma ficou muito claro o *slam*. Na outra turma veio muito a música. Tem isso: fez enxergar outras manifestações artísticas como potencializadoras da investigação do processo criativo por meio do Sistema Stanislávski. E acho que como ser humano (acho que as três coisas estão juntas, obviamente) era uma prática muito presente. Em todas as aulas eu realmente queria saber como eles estavam. "E ai, tudo bem?" Em algumas aulas ficava muito tempo conversando.

Últimos apontamentos

Como forma de finalizar este artigo, trago à baila dois textos que me parecem fundamentais para o entendimento do quanto a atitude da escola se provou a mais acertada. No primeiro deles, *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*, do filósofo francês Edgar Mourin, propõe-se que as escolas do futuro estejam sempre prontas a ensinar a seus alunos a importância de saberem como lidar e enfrentar as incertezas e o inesperado. No segundo, *A Ideia do Teatro*, de Ortega y Gasset, fala-se a respeito do teatro como a arte que em seus tempos áureos permitiu aos seres humanos escaparem do peso de seus destinos. O filósofo aborda essa ideia e a forma pela qual as artes nos ajudam a ultrapassar a realidade dura à qual estamos e sempre estaremos aprisionados e condenados. Diz ele que:

> Somos vida, nossa vida, cada qual a sua. Mas isso que somos – a vida – não fomos nós quem no-la demos, mas já nos encontramos submersos nela justamente quando nos encontramos conosco mesmos. Viver é achar-se de repente tendo que ser, que existir em um mundo, onde mundo significa sempre 'este mundo de agora'. Em 'este mundo de agora' podemos com certa dose de liberdade ir e vir, mas não nos é dado escolher previamente o mundo em que vamos viver. Este nos é imposto com sua figura e componentes determinados e inexoráveis, e em vista de como ele é precisamos arranjar-nos para ser, para existir, para viver. [...] O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. [...] O homem necessita descansar de seu viver e para isso pôr-se em contato, voltar-se para ou *verter-se* em uma ultravida (MOURIN, 2014, p. 49-55).

Se não escolhemos viver neste mundo onde agora existe uma inesperada pandemia, ao menos nos é possível escolher enfrentá-la de modo menos penoso, aquecendo os corações da plateia – como sempre dizia Leopold Sulerjítski em suas aulas no Estúdio – e servindo arte àqueles que sentem a necessidade de recebê-la e entrar em comunhão com outros seres humanos – tal como dizia Tolstói ser o verdadeiro propósito da arte.

Por tudo o que se viu até aqui, o Sistema de Stanislávski parece estar auxiliando em suas jornadas tanto os alunos, como também os professores e até os espectadores virtuais, os quais, graças ao contato com o outro puderam por alguns instantes libertar-se de suas realidades áridas.

Certamente o desejo de voltar ao teatro pre-

sencial tal como o conhecemos por tanto tempo não morreu em nenhum de nós: ainda queremos e precisamos estar na presença física uns dos outros! Somos seres humanos e sociáveis, afinal. Ainda assim, enquanto essa realidade não for possível e nos aprisionar, entremos no jogo proposto: lidemos com nossas possibilidades, nos inspirando em grandes figuras do passado como forma de aprender e avançar do melhor modo possível diante do inesperado. Cultivemos o solo abaixo de nós – ainda que este nos pareça a princípio tão infrutífero: pode ser que ele nos surpreenda e ali haja boa terra, há muito não notada por mais ninguém. Continuemos, enfim, a navegar – por mais que os barcos sejam frágeis e percorram mares turbulentos (pois não teria já alguém nos dito há tão pouco tempo que "Todo abismo é navegável a barquinhos de papel"[23]?). E se ao final deste percurso de incertezas ainda não estivermos convencidos de que as tempestades não são para sempre, lembremos que o teatro é contínua e incessante busca e que, portanto, "Quem elege a busca não pode recusar a travessia."[24]

Referências Bibliográficas

AIKHENVALD, I. Отрицание театра. Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г. (Negação do Teatro. Palestra P**ública,** Lida Sob o T**ítulo de "A** Literatura e o Teatro" em Moscou, 16 mar. 1913*)*. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/V_sporah/V_sporah/#_Toc131175698>.

HUMMEL, Debora; CASTIEL, Luciano (org.). **Nissim Castiel** – Do Teatro da Vida Para o Teatro da Escola. São Paulo: Perspectiva / Teatro Escola Macunaíma, 2014.

FRAME, M. **Russian Theatre and the First World War**, 1914-1917. The Slavonic and East European Review. v. 90, n.2. p. 288-322. April, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org>.

MERINO, D.S.T. **Sulerjítski**: Mestre de Teatro, Mestre de Vida. Sua Busca Artística e Pedagógica. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. Da Realidade à Utopia: O Impacto da Primeira Guerra Mundial Sobre o Teatro Russo em Fins de 1914. In: **Revista Slovo**, v.2, n.2. p. 79-94. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/23205>.

MOURIN, E. **Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2004.

ORTEGA Y GASSET, J. **A Ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PETRONE, T. **(Re)nascer em Tempos de Pandemia***:* Uma carta à Moana Mayalu (*ebook*). São Paulo: Boitempo, 2020.

SANTOS, B.V. **A Cruel Pedagogia do Vírus** (*ebook*). São Paulo: Boitempo, 2020.

STANISLÁVSKI, K. **MinhaVida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. Собрание сочинений. Том 7. Письма (1886—1917) (Russian Edition) Издательство "Проспект". Издательство "Проспект", 2015 – eBook Kindle.

STROEVA, M. N. Московский Художественный Театр (O Teatro de Arte de Moscou") c.22-64. In: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века /Ред.кол. А. Д. Алексеев,Б. Я. Бар абаш, С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, А. А. Си доров,Г. Ю. Стернин,О. А. Швидковский. М.: Наука, 1977. Кн. 3. 1908 – 1917. Зрелищные искусства. Музыка. 512 с.

SULERJÍTSKI, L.A. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. (Novelas e Contos. Artigos e Observações Sobre Teatro. Correspondência. Recordações de L.A. Sulerjítski.) Москва: Искусство, 1970.

TOLSTÓI, L. **Os** *Ú***ltimos Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TOPORKOV, V. **Stanislávski Ensaia***:* Memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSINA, E., LABAKI, A. **Stanislávski** – Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

23. Fala presente em *A Escuta do Silêncio*.

24. Fala presente em *A Conferência dos Pássaros*.

Aulas remotas no curso de teatro para iniciantes: do encarceramento à coragem para a liberdade

POR TEJAS (LÍVIA FIGUEIRA)[1]

Coragem grande é poder dizer sim.
Caetano Veloso

Escrever sobre um processo vivido é recriar o que nos aconteceu. Atualizamos memórias em palavras a partir daquilo que somos no momento da escrita – diferente do que éramos e do que viremos a ser – e dos sentidos que criamos durante e depois da experiência que vivemos.

Enquanto te escrevo, você (leitora/leitor) habita meu imaginário. Enquanto me lê, também devo habitar o seu.

Neste contato assíncrono, porém íntimo, tecemos conjuntamente essa conversa imaginária, criamos vínculos, produzimos ideias, imagens e mais sentidos. Todos eles se entrelaçam, atravessados por nossas experiências pessoais e coletivas e por aquilo que permeia nossos corpos e pensamentos no momento da escrita e da leitura.

É desta forma que compreendo este nosso encontro. Por isso, neste momento em que estamos em contato, te convido a percorrer estas páginas com calma e, quando sentir necessidade, parar para pensar, ouvir, olhar pela janela, experimentar um exercício comentado, qualquer coisa que te ajude a abrir os poros e a escuta, elaborar algo novo e criar os seus próprios sentidos sobre aquilo que está sendo explicitado.

O que compartilho sucintamente neste texto são as experiências que vivi no curso de teatro para iniciantes do Teatro Escola Macunaíma, quando, em março deste ano de 2020, fomos obrigadas e obrigados a deixar os encontros presenciais com nossas alunas e nossos alunos e migrar para nossas casas, onde passaríamos um bom tempo sustentando as aulas de forma remota.

Enquanto te escrevo, é novembro e estamos no oitavo mês de isolamento social forçado por causa de uma enfermidade que assolou o mundo. Minha cachorra late lá fora, a sombra da planta que coloquei na mesa da sala de estar se move pela brancura da parede produzindo um bailado delicado, sinto a temperatura baixar ainda que já seja primavera e relembro Cortázar em *Histórias de Cronópios e de Famas*. Não resisto a compartilhar com você a beleza de um trecho do "Prólogo ao Manual de Instruções", o primeiro conto da obra:

> A tarefa de amolecer diariamente o tijolo, a tarefa de abrir caminho na massa pegajosa que se proclama mundo, esbarrar cada manhã com o paralelepípedo de nome repugnante, com a satisfação canina de que tudo esteja em seu lugar, a mesma mulher ao lado, os mesmos sapatos e o mesmo sabor

1. Atriz, palhaça, pesquisadora e professora. É mestra em Artes Cênicas pela ECA-USP e especializou-se na pedagogia de Jacques Lecoq na Escuela Internacional de Teatro Berty Tovías (Barcelona). Apresentou-se e ministrou *workshops* de máscaras, teatro físico e palhaçaria na Europa, em países da América Latina e na Argélia. É coordenadora do Sítio das Figueiras - Núcleo de Intercâmbio de Permacultura e Artes (Porangaba/SP) e uma das fundadoras da Cia. Cromossomos, com a qual realiza trabalhos em parceira com o Palhaços Sem Fronteiras desde 2014. É professora colaboradora da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e professora do curso técnico do Teatro Escola Macunaíma desde 2008.

> da mesma pasta de dentes, a mesma tristeza das casas em frente, do sujo tabuleiro de janelas de tempo com seu letreiro HOTEL DE BELGIQUE.
> Enfiar a cabeça como um touro apático contra a massa transparente em cujo centro bebemos café com leite e abrimos o jornal para saber o que aconteceu em qualquer dos cantos do tijolo de cristal. Resistir a que o ato delicado de girar a maçaneta, esse ato pelo qual tudo poderia se transformar, possa cumprir-se com a fria eficácia de um reflexo cotidiano. Até logo, querida. Passe bem. Apertar uma colherinha entre os dedos e sentir seu latejar metálico, sua advertência suspeita. Como custa negar uma colherinha, negar uma porta, negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória.
> [...]
> E se, de repente, uma traça para pertinho de um lápis e palpita como um fogo cinzento, olhe-a, eu a estou olhando, estou apalpando do seu coração pequenino, e ouço-a: essa traça ressoa na pasta de cristal congelado, nem tudo está perdido.

Enquanto elaboro minha escrita, leio Cortázar, tomo um gole de água fresca e me lembro de como é preciso coragem para transpassar os hábitos, ainda que alguns deles nos façam muito sentido e tenham alguma razão de existir. De como às vezes endurecemos nossa escuta para o escancarado pulsar da vida, encarcerando nossa abertura para o sensível. E de como devemos ser valentes para abrir mão dos territórios conhecidos quando a mesma vida nos arremessa, sem aviso prévio, para outros, que talvez não tivéssemos a menor ideia de que poderiam existir.

Provocada pelo conto, depois de acomodar no corpo e nos pensamentos um semestre todo de experiências com aulas de teatro *online*, lembro que é necessário coragem e começo esse relato.

Aqui, conto sobre as ações e elaborações produzidas pela experiência viva da sala de aula – ainda que virtual – ao longo deste primeiro semestre.

Apesar de escrever partindo de um olhar pessoal sobre uma experiência também pessoal, é importante dizer que todas as minhas ações aqui relatadas foram atravessadas pela participação, provocação e parceria imensa de colegas docentes e da coordenação da escola – nos reunimos semanalmente para discutir, trocar e criar os caminhos em coletivo – e de meus alunos e minhas alunas, que generosamente toparam essa experiência tão nova para todas e todos nós.

Neste relato, destaco meu olhar para o processo com a turma que migrou do curso presencial para o virtual, mas muitas das experiências relatadas também foram vivenciadas pelas outras três turmas que conduzi, cujo curso foi totalmente *online*.

Por fim, gostaria de dizer que neste compartilhar dos caminhos, escolhas, dúvidas, anseios,

medos e desvendares, não dirijo o olhar para a discussão sobre a preservação ou não das especificidades da linguagem teatral no ensino remoto, sobre se o que fizemos remotamente foi teatro ou não – discussão efervescente nos tempos atuais de isolamento e arte pelas redes.

Ao invés disso, o intuito desta escrita é o compartilhar do caminho e das novas paisagens que se apresentaram. É pensar sobre o que, daquilo que fizemos, chega mais próximo do que costumamos chamar teatro.

E ainda mais do que isso, é tentar responder a algumas questões que surgiram nestes tempos de ações tão inusitadas e que colocarei ao longo deste registro. Entre elas, se, neste momento delicado e desafiador, haveria alguma forma de desencarcerar aquilo que sempre desejo quando ministro aulas de teatro, com ou sem isolamento social: a abertura para o sensível e para a potência criativa que, às vezes bem quietinha, vive em nós.

Coragem da chegada

> *Também a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo.*
>
> **Jorge Larrosa**

Para contar sobre as transformações ocorridas nas aulas de teatro depois que migramos para o ensino virtual, sinto a necessidade de, antes, te apresentar a maneira como ele costumava acontecer presencialmente e alguns pensamentos que costumam me orientar durante estes processos.

Quem chega ao curso de teatro para iniciantes no Macunaíma comumente tem pouca ou nenhuma vivência no universo das artes da cena e desejos e expectativas variados: alguns querem realizar o "sonho da vida toda", que é tornarem-se atores ou atrizes. Outros têm desejo de serem menos tímidos ou adquirir alguma facilidade para se expressarem diante de determinado público. Tem quem anseie por novas experiências ou busque um espaço cuidadoso para se conhecer melhor e conhecer outras pessoas. Ainda encontramos quem deseje um tempo na semana para relaxar e se divertir.

Todos estes interesses cabem na proposta que o curso oferece e são acolhidos por nós durante o percurso das aulas. Entendemos que o curso para iniciantes da escola se dirige a todas e todos que desejem se expressar por meio do teatro, sem nenhuma restrição.

As aulas são conduzidas, principalmente, por exercícios de sensibilização e jogos improvisacionais – logo falaremos mais sobre eles –, que apresentam a quem os vivencia alguns princípios estruturantes da linguagem teatral. Ao longo do percurso e à medida em que as e os estudantes se relacionam e se apropriam de tais princípios, vão adquirindo o domínio da comunicação por meio do teatro, ao mesmo tempo em que, imersas e

imersos num espaço de relações leves e entusiasmadas, são provocadas e provocados à autopercepção, à abertura para o sensível e à descoberta de potências individuais e coletivas de criação.

São estas potências as que busco quando provoco minhas alunas e meus alunos com os jogos e exercícios durante nossos encontros. Criar um espaço acolhedor e provocativo para que tais potências criativas sejam reveladas é meu maior objetivo em sala de aula – acredito que quando isso acontece, todos os objetivos que trouxeram quando chegaram são contemplados.

Considero importante compartilhar minha compreensão de que tais potências emergem da criação teatral viva.

É possível que a ideia de "criação teatral viva" soe um pouco nebulosa para você. Tantas coisas podem ser chamadas assim, não é verdade?

Neste nosso papo, chamo de "criação teatral viva" aquela produzida no momento presente a partir daquilo que nos toca, nos atravessa e nos afeta enquanto estamos improvisando, ou seja, as composições que produzimos por meio das relações que estabelecemos durante os jogos e improvisações com os diversos elementos que se apresentam no campo em que estamos inseridas e inseridos.

E o que nos toca, nos atravessa e nos afeta enquanto estamos em uma improvisação? Ora, podemos ser atravessadas e atravessados por parceiras e parceiros de cena, o espaço, uma música, uma regra de jogo, um figurino, até pelas sensações e reações do nosso próprio corpo. Muitas vezes, vários destes elementos de uma vez.

Renato Ferracini (2013, p. 118), um reconhecido pesquisador das artes da cena, nos convoca a pensar a preparação do ator e da atriz sob a ótica da potência e da capacidade de composição:

> A potência de existência do corpo relaciona-se - mesmo em seu estado cotidiano de existência - mais com o poder de compor com as forças externas para ampliar sua potência do que pela sua capacidade de agir. De fato é essa capacidade de composição que amplia sua potência de ação. No corpo, assim como na matriz poética, *o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição*. A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que em uma capacidade de agir tecnicamente e de forma precisa pelo tempo-espaço (Grifo do autor).

Também considero importante compartilhar com você que, pedagogicamente, entendo este campo potencial para a criação viva com um campo fértil para o "saber da experiência".

Quem fala sobre ele com maestria é Jorge Larrosa, outro pesquisador bastante reconhecido da área da Filosofia da Educação, com quem costumo dialogar quando penso a sala de aula do curso para iniciantes.

Larrosa (2002, p. 25) diz que experiência é "aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos

transforma". Sendo assim, o saber da experiência não pode ser aquele técnico, científico ou o da informação. Não é o que se aloca no universo dos conceitos, dos julgamentos ou das opiniões. O saber da experiência é aquele que habita o afeto, "tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece" (LARROSA, 2002, p. 27).

Entendo, portanto, que o saber da experiência é aquele que emerge da criação viva, aquela produzida a partir da composição pelos afetos.

Convido você a pensar comigo: se é a nossa capacidade de compor a partir daquilo que nos toca, nos atravessa e nos afeta o que faz operar a criação teatral viva e o saber da experiência, então é extremamente necessário que estejamos disponíveis para que isto aconteça. Escuta, porosidade, atenção e engajamento tornam-se qualidades essenciais para improvisar, ao mesmo tempo em que devemos, por estes instantes, deixar de lado nossas certezas, soltar nosso cinto de segurança – confiando que o ambiente de criação é acolhedor e amoroso – para abrir espaços vazios entre nossos saberes e sermos surpreendidas e surpreendidos pelo novo, por aquilo que só pode emergir aqui e agora.

E tudo isso diante de olhos outros no momento presente – aquilo que caracteriza a linguagem teatral.

É exatamente por isso, por adentrarmos este espaço tão desconhecido e que nos demanda tanta vulnerabilidade, que estar em cena nos exige coragem. A coragem de não saber, a coragem da abertura e da relação sincera com aquilo que se apresenta – aquela, citada por Caetano Veloso, "coragem grande é poder dizer sim".

Esta mesma coragem é exigida de nós, educadoras e educadores em sala de aula.

Lecionar é uma experiência tão criativa quanto improvisar ou criar uma cena. A mesma abertura para a experiência que procuro provocar nas e nos estudantes, também espero de mim. Estar em sala de aula pouco tem a ver com aplicar um esquema de jogos e observar seus resultados e mais tem a ver com abrir os poros e a escuta, desmoronar nossas certezas para criar os contornos e as provocações necessárias em consonância com o grupo, o espaço e a situação vivida. Mais tem a ver com abrir mão daquilo que sabemos para, repetindo as palavras de Larrosa na citação que abre essa aba da nossa conversa, "deixar de ser o que somos para ser outra coisa para além do que vimos sendo".

E foi exatamente esta coragem – talvez com um tempero a mais – que nos foi exigida quando, em março deste ano de 2020, fomos obrigadas e obrigados a migrar da sala de aula para as salas – ou quartos, ou cozinhas, ou quintais – das nossas casas e para as telas dos computadores e celulares para realizarmos nossos encontros.

Quando nós, educadoras e educadores, nos reunimos presencialmente pela última vez na escola antes de iniciarmos os encontros remotos, inúmeras perguntas bastante angustiantes pululavam entre o grupo: "Seria possível ministrar aulas de teatro *online*?" "Fazer teatro de forma remota, sem que os corpos ocupassem o mesmo espaço, era fazer teatro?" "Como nos relacionaríamos tendo uma tela como mediadora?" E, especificamente para o grupo de iniciantes: "Como lhes

apresentar pela primeira vez a linguagem teatral e os principais alicerces que a sustentam, da forma lúdica e leve como sempre fazíamos e na qual acreditávamos, estando longe uns dos outros e tendo como via de aproximação a tela?" "O que seria necessário para criar um campo potencial para a experiência e a criação viva?"

Estávamos diante de um cenário muitíssimo desconhecido, aparentemente maior do que o de costume. A coragem exigida foi a de dizer sim ao que, em nossa maioria, sempre nos pareceu absurdo ou sem sentido. Tantos silêncios nos atravessaram naquele dia.

Contudo, não havia outra possibilidade, não tínhamos escolha. A não ser interromper as aulas, mas isso não nos fazia sentido. Entendemos que aquele espaço de encontros também era um espaço de cuidado. Talvez não tivéssemos a dimensão do tempo e dos efeitos que o isolamento teria, mas intuíamos que mover o corpo, criar e encontrar pessoas poderia ser fundamental para a manutenção das diversas dimensões da saúde de quem estivesse disposto a estar ali.

Fazia tempo que não me sentia tão ansiosa antes de entrar em uma sala de aula. No entanto, estava certa da importância destes encontros e me encaminhei ao ritual de costume, o que comumente utilizo para mim mesma nos momentos de chegada: enraizei meus pés no chão, respirei por alguns segundos e abri minha escuta. Para mim, o espaço, o contexto.

Compreendi que não havia a menor possibilidade de esperar que os encontros fossem iguais aos presenciais. Encontros nunca são iguais, mas não podia almejar que, neste formato, eles tivessem a mesma atmosfera, as mesmas qualidades e exigissem os mesmos encaminhamentos. Não seria possível, ou ainda, seria o princípio de uma grande frustração.

Pensei ainda que não poderia imaginar o "resultado" destes encontros. Era um ambiente muito inusitado – em espaço diferente, inseridos num contexto sócio-histórico bastante peculiar – para criar alguma expectativa.

Estava diante de um novo começo, de uma nova chegada.

Apesar de um tanto desestabilizadora, esta percepção foi, ao mesmo tempo, um alívio. Pensando naquilo que não permaneceria, me perguntei se havia algo que sim, poderia permanecer, apesar do contexto tão diverso. Havia algo que pudesse se manter como alicerce para nossos encontros?

Havia: o Jogo.

Nesta nossa conversa não chamo de Jogo apenas a atividade lúdica com algumas regras que nos convocam à resolução de problemas relacionados com a criação teatral – quando falo destes jogos ("pega-pega explosão", "batatinha frita 1, 2, 3", "o coração do grupo"), utilizo aqui a letra minúscula.

Quando escrevo Jogo, com letra maiúscula, me refiro ao campo onde a criação viva e o saber da experiência acontecem. Este espaço-tempo onde habitam, junto com os atores e atrizes que ali estão, os elementos que tocam, atravessam e afetam seus corpos provocando a criação.

O Jogo era aquilo que poderia permanecer justamente pela sua característica efêmera, impermanente, mutável, maleável, pois trata-se do campo-abrigo onde podem ser inseridos os mais

diversos elementos provocativos, inclusive jogos teatrais com suas regras e resoluções de problemas.

Para ficar mais claro: se a criação viva acontece num campo e por um corpo tocado, atravessado e afetado pelos elementos que habitam este espaço-tempo, por que não pensar na possibilidade da criação viva a partir destes novos elementos que compunham o espaço de encontros? Os cômodos, móveis e objetos das nossas casas, as telas do computador ou celular, os recursos da plataforma que estávamos usando?

Abria-se uma possibilidade – era preciso ter algo em que confiar.

Além da coragem de chegar.

Coragem de permanecer

Ao chegar, a qualquer lugar que seja, é necessário tempo para reconhecer os novos espaços. Olhar o entorno receptivamente antes de dar os primeiros passos. Captar as dimensões, os contornos, as vias de locomoção, os movimentos, os sons e os silêncios, as tensões e as calmarias. Refiro-me às primeiras impressões, claro – o caminho se faz pelo caminhar.

Assim, se estávamos pousando em um novo território (bastante diferente do nosso habitual) e se ele também poderia ser matéria-prima para nossas criações vivas, era necessário que o reconhecêssemos.

O primeiro convite que fiz ao grupo e a mim mesma foi este: abrirmos nossa escuta para os novos espaços externos e internos com os quais, neste novo momento, nos relacionaríamos.

Quando penso em territórios externos, aqui na nossa conversa, me refiro, por exemplo, ao cômodo da nossa casa – aquele que escolhemos para fazer as aulas – e a tudo o que existe dentro dele. Também a nosso computador ou celular, nosso microfone, nossa câmera e à plataforma de comunicação que estávamos utilizando. Incluo aqueles e aquelas que dividiam a casa conosco naquele momento. Penso ainda na nova rotina que se estabelecia, diante da peculiar situação.

Sob esta perspectiva, sugeri ao grupo que, se possível, o espaço de aula fosse individual e intimista: um cantinho da casa em que pudéssemos estar em solitude, com alguma possibilidade de locomoção e movimento. Se não fosse possível, que houvesse um combinado com outros e outras habitantes da moradia, sobre a ocupação do espaço e a tentativa de não interferir. Também procurei comunicar que o local escolhido seria nosso aliado na criação, independentemente do tamanho e das circunstâncias. O que mais? Câmeras preferencialmente ligadas – se não fosse possível ou muito desconfortável, encontraríamos uma maneira de estarmos juntas e juntos mesmo sem nos ver –, microfone ligado só quando fosse necessário, roupas confortáveis e mãos lavadas, sempre.

Chamo de territórios internos aqueles que percebemos como parte de nós: corpo, pensamentos, sensações, respiração. Este mesmo corpo, que agora estava confinado, pouco ou nada movimentado, às vezes pouco cuidado. Também para ele levaríamos nossa atenção neste primeiro momento de encontros.

Aposto veementemente neste espaço-tempo

para reconhecer os territórios externos e internos. Dialogo com Eleonora Fabião (2010, p. 323), quando penso a importância do exercício da receptividade na formação e preparação de atores ou atrizes:

> Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro.

Por isso, sempre procuro propor exercícios que provoquem o aguçamento dos sentidos e a relação de percepção do corpo e do espaço. Nesta situação específica, neste momento do pouso depois da turbulência, isto me parecia ainda mais fundamental.

Exploramos os sentidos com olhos abertos e fechados e o nosso espaço da mesma maneira. Investigamos movimentos com os quais não estavam habituadas e habituados e notamos as sensações que nos causavam. Olhamos pela janela para contar o que víamos e visualizar o que escutávamos, abrindo espaço para o exercício da imaginação, muito precioso para nós. Dançamos ao som de músicas que propunham atmosferas diferentes, contamos histórias reais e fictícias afinando nossos vínculos, tão necessários para se estabelecer um ambiente de confiança para a criação.

Lembro-me de ser uma chegada, ainda que cautelosa, bastante acolhedora. Começamos a respirar com um pequeno alívio, diante de tantas dúvidas. Nossos sentidos poderiam ser aflorados, nossa relação com o espaço poderia ser frutífera se entendêssemos que ele é parte do campo de Jogo e pode nos provocar durante as improvisações. Entendíamos que estávamos experimentando juntas e juntos algo que era novo para todos nós.

Ao mesmo tempo, algumas percepções iniciais me apontavam os próximos passos.

A primeira, sobre minha escuta para o grupo. Confesso que os primeiros momentos foram bastante desesperadores. Diferente do que estava habituada, conduzir o grupo pela *internet* não me permitia sentir, pelos poros, pela audição, o olfato, o tato a atmosfera da sala. Não podia perceber o tempo em que um exercício se sustentava, o engajamento individual e coletivo, não fosse apenas pelo olhar na tela.

Percebi que precisava, com urgência, encontrar novas formas de escutar o grupo, ler as dinâmicas, perceber o envolvimento de cada um. Os detalhes vistos pela câmera seriam aliados? Conversar mais com o grupo colhendo impressões

poderia ser também. O olhar foi se afinando com o tempo.

Outra percepção foi sobre as alunas e os alunos. Em exercícios de improvisação de movimentos, por exemplo, houve estudantes que nomearam a sensação "esquisita" ou "desconfortável" por criar em casa, sem o calor dos outros corpos. Não tinham mais a sensação de que os possíveis olhares dos colegas para eles e deles para eles mesmos se diluíam dentro do grupo, o que acontecia em sala de aula quando todos viviam juntos, no mesmo espaço, estes experimentos muitas vezes tão diferentes do que era comum em seus cotidianos.

Apesar de ainda fazerem este tipo de exercícios simultaneamente, o fato de estarem em casa sozinhas e sozinhos, levava sua atenção às próprias ações com mais intensidade e, pior, levava seu olhar para a própria imagem projetada na tela.

Notei que, em muitos momentos, tal situação deslocava sua atenção do exercício e da resolução de problemas proposta para a análise da autoimagem e, consequentemente, para os possíveis julgamentos que faziam dela. Naturalmente, a abertura para a relação com os elementos inseridos no campo de Jogo se perdia e a tentativa de cumprir com alguma expectativa imaginada de suas ações tomava o lugar da criação viva.

Desta forma, passei a estimular a ocupação do espaço e os olhares distantes das telas quando o exercício permitia. E, ainda que mantivéssemos sempre nosso tempo dedicado a experimentar este campo de receptividade, percebi a necessidade de colocá-los mais em ação e relação uns com os outros.

Este parecia ser um desafio maior.

Porque para isso, precisava acessar o repertório de jogos e exercícios de improvisação aplicados em sala de aula, desta vez incluindo os territórios externos e internos que agora nos eram acessíveis. E, ainda, nos comunicando por meio das telas.

Como? Era possível que o mesmo acervo de jogos que utilizávamos em nossas práticas presenciais provocassem a criação viva neste novo contexto?

Provocadas e provocados por estas questões, entramos – eu junto com o coletivo de docentes da escola – em uma atenta, provocativa e estimulante aventura! A de adaptar e transformar nosso repertório para as aulas remotas.

Havíamos chegado, nos acomodado, mas agora nos era exigida a coragem de permanecer, de seguir em transformação viva, em escuta e criação constantes.

Nossas reuniões semanais foram fundamentais para que isso ocorresse. Nós nos dedicamos por quatro meses a pensar adaptações e transformações de jogos que já existiam, a criar novos exercícios e improvisações e a partilhar resultados e impressões.

Entendemos que, para muitas destas atividades, eram necessárias regras novas e a busca de possíveis maneiras de nos relacionarmos entre telas e microfones.

Descobrimos que, para os jogos de roda, numerar participantes era uma solução potente e que mesmo que estivéssemos muito perto das telas, ficar em pé e engajar o corpo com movimentos diferentes do nosso repertório cotidiano era necessário.

Nos jogos que, originalmente, exigiam deslocamentos com corrida, propusemos caminhadas em câmera lenta ou passos curtinhos de pinguim.

Os objetos de casa, assim como móveis e espaços vazios, foram grandes aliados nos exercícios de imaginação: tudo isso poderia ser transformado em outras coisas, dependendo das circunstâncias da situação imaginada. Travesseiros viraram pranchas de *surf*, escovas de cabelo passaram a ser microfones, esconderijos secretos foram criados embaixo da cama.

Também nos valemos dos objetos feitos de espaço: bolas invisíveis – ou melhor, visíveis aos olhos de quem estava no Jogo – de tamanhos e pesos variados atravessavam as telas e viajavam de uma casa à outra em questão de segundos. Objetos do cotidiano feitos de ar eram manipulados e passados entre participantes, que produziam suas ações afetadas e afetados pelo que suas e seus companheiros de cena lhes havia entregado.

A música foi outra grande parceira: fomos de dança das cadeiras à siga o mestre, de estátua à dublagem e criação de clipes.

Ainda não falei do guarda-roupa: um mar de possibilidades se abriu quando começamos a criar figurinos com o conteúdo dos armários de casa. Figuras muito inusitadas surgiram a partir destas composições.

Aproveitamos as telas para jogar com aproximação e distanciamento da câmera, para brincar com a passagem virtual de objetos durante as improvisações. Abrir e fechar o vídeo, além de simbolizar a entrada e saída de cena, às vezes significava abrir e fechar uma janela.

Muitas improvisações aconteciam transformando o quarto em outros espaços e às vezes nos valíamos de circunstâncias como "mesa do restaurante", "sala de reunião do escritório", quando o exercício exigia um olhar mais próximo de uns para os outros.

Aproveitamos também os recursos que a *internet* nos oferecia: vídeos, memes, imagens de obras de artistas visuais, trechos de filmes… tudo isso servindo de provocadores para a criação viva.

Com o tempo, fomos nos apropriando das ferramentas que a plataforma nos oferecia e elaborando estratégias diversas para a criação: às vezes nos dividíamos em subsalas para fazermos exercícios em grupos, simultaneamente, ou para criarmos a estrutura de cenas que seriam apresentadas na sala maior.

É certo que algumas coisas eram mais difíceis ou não eram possíveis: falar junto ou cantar junto, por exemplo, ainda que fizéssemos de vez em quando, mesmo com *delay*. Também não foi possível provocar a percepção espacial em coletivo, já que não estávamos no mesmo espaço físico e sim no mesmo espaço virtual.

A escuta para a atmosfera da sala – aquela da qual senti tanta falta do início ao fim – também não pôde se estabelecer e é uma dimensão de importância enorme para a linguagem da qual estamos tratando.

Outro elemento fundamental do qual tivemos que abrir mão: ainda que tivéssemos uma plateia engajada durante as improvisações, ela muitas vezes se mantinha com câmeras fechadas para que pudéssemos ver os atuadores com mais clareza. Desta forma, as microcomunicações, que comumente estabelecemos com o público, não puderam acontecer.

Ao mesmo tempo, é inegável que, no decorrer do processo, fomos vendo os corpos engajados e a apropriação dos alicerces estruturantes da linguagem. Aquelas e aqueles estudantes que permaneceram, que mesmo diante da frustração de não poderem experimentar o teatro como gosta-

riam, presencialmente, se mantiveram em pesquisa e exploração, seguramente experimentaram, em algum momento, a criação viva – via em seus corpos, com clareza, um novo território de expressão. E acontecendo diante de olhos outros, de forma síncrona, em tempo presente.

Diante daquele cenário tão desconhecido, pé ante pé, fomos descobrindo um mundo anteriormente inimaginável.

Coragem de encerrar

> *Quando abrir a porta e assomar à escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não o hotel em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de mim como uma magnólia [...].*
>
> **Julio Cortázar**

No fim do curso para iniciantes, costumamos realizar o que, na escola, chamamos de Encontrão.

Trata-se da reunião de todas as turmas do curso no mesmo dia e espaço, em um ritual de celebração daquilo que vivenciaram ao longo do percurso e de transição para o próximo módulo, quando saem do curso livre e começam a formação técnica em teatro.

Antes do isolamento, este encontro era realizado presencialmente. Misturávamos alunas e alunos de diferentes turmas pelas salas da escola, onde propúnhamos exercícios de sensibilização e improvisações cujos dispositivos de criação eram as dinâmicas de quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar.

O processo de investigação e criação a partir de tais dispositivos costumava ser bastante coletivo, provocando composições com sons e movimentos em grupo, que nos pareciam ser difíceis de sustentar remotamente.

Por isso nós, equipe de professoras e professores, nos reunimos novamente para pensar como poderíamos transformar este ritual de encerramento. Optamos por investir no universo de provocações que já tinham sido bem-sucedidas durante as aulas, aproveitando dispositivos potentes que o novo contexto nos apresentava.

Desta forma, o Encontrão propôs a reunião e improvisação de personagens criadas por cada uma e cada um dos alunos durante a aula anterior ao encontro. A provocação inicial era a criação de uma figura que tivesse, aparentemente, uma personalidade muito diferente da de quem a criasse. Tudo o que havíamos trabalhado durante o semestre poderia ser incluído na composição, inclusive figurinos e objetos.

O Encontrão foi o espaço onde pudemos ver que estávamos diante de uma espécie de revolução. Algo havia acontecido ao longo daquele semestre. Algo que talvez não tivéssemos imaginado anteriormente.

Alunas e alunos, travestidos e transformados, mergulhando no Jogo com verdade, porosidade, abertas e abertos para os afetos, compondo ações, diálogos, improvisando com colegas que nunca haviam visto.

Estávamos diante de um coletivo que, ao que parecia, havia vivido uma experiência. Não falo só das alunas e alunos. Estes sim, nitidamente haviam sido transformadas e transformados diante dos nossos estímulos e sua disponibilidade. Mas

também me refiro ao coletivo de educadoras e educadores, que seguramente viram transformadas, nesse percurso, muitas das suas ideias e práticas.

Eu não sei dizer exatamente se o que fizemos ao longo deste semestre foi teatro. Porque é certo que, como já comentei, alguns elementos que consideramos fundamentais para que ele exista, aqueles que só se manifestam quando ocupamos o mesmo espaço, quando a presença de um é encarnada pelo outro, não estavam ali.

Contudo, também me lembro de ter comentado com você, cara leitora, caro leitor, que meu intuito aqui não era discutir se o que fizemos foi teatro ou não. Vivemos um momento em que as linguagens têm se misturado, se hibridizado, rompido limites e muitas coisas interessantes e ainda não bem definidas têm surgido daí – é possível até que estejamos criando novas linguagens que ainda não tenham nome. Porém, esta discussão seria longa demais para o que nos cabe neste encontro.

Ao mesmo tempo, não deixo de pensar que estas aulas remotas que vivemos no curso para iniciantes foram e podem continuar sendo um espaço fundamental para desencarcerar as potências criativas que nos habitam, de maneiras que dialogam, sim, com as artes da cena. Estes encontros, ainda que talvez não possamos chamar de teatro, nos provocam a descobrir o que do teatro ainda pode viver em nós, mesmo entre quatro paredes, olhando-nos por câmeras e microfones.

Nestes meses tão duros e tão incertos, nos quais muitas vezes fomos tomadas e tomados pelo medo, pela falta de perspectiva, pela tensão, criamos ao vivo e diante de olhos outros e produzimos um campo fértil para a abertura do sensível – talvez uma das maiores necessidades neste nosso mundo caótico atual.

Por isso, é possível que tenhamos conseguido encontrar uma das poucas maneiras de escapar da prisão, do encarceramento. Aquele a que fomos submetidas e submetidos por causa do isolamento social. E também aquele a que nos submetemos quando resistimos a ver no cotidiano aquilo que há de novo quando guiamos nossos passos por meio de nossas certezas e nossos controles.

E para sair da prisão e abrir-se para o sensível é preciso coragem. E coragem grande é poder dizer sim.

Referências Bibliográficas

LARROSA, Jorge. Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira da Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de Cronópios e de Famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, Itajaí, SC, v. 10, n. 3, p. 321-326, set. / dez. 2010.

FERRACINI, Renato. **Ensaios de Atuação.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIERE, Jacques. **O Mestre Ignorante**: Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VELOSO, CAETANO. Nu Com a Minha Música. **Outras Palavras**. Phillips [1981]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G--8ww0MCYbw>> . Acesso em 06/11/2020.

Diário de um pouco das aulas *online*, dos *études* e do Sistema Stanislávski

POR ANDRÉ HAIDAMUS[1]

> *E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou, / e agora, José? / e agora, você? [...] / Com a chave na mão / quer abrir a porta, / não existe porta; / quer morrer no mar, / mas o mar secou; / quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?*
>
> ("E Agora José?", de Carlos Drummond de Andrade. O trecho do poema fez parte do experimento cênico *MaNada: Como Existir em Tempos De Mudanças*, criado e apresentado durante o período da pandemia, em aulas *online* e na 1ª Mostra Macunaíma *Online*, turma do PA4 e PA5 – Unidade Pinheiros / Manhã.)

E agora?

Era 12 de março de 2020, dia, eu estava em casa tomando café quando recebo uma mensagem informando o cancelamento por tempo indeterminado das apresentações de *PANDORA – Corpos em experiência* (espetáculo criado com um grupo de estudantes do PA5 do Macunaíma, que se apresentaria no TUSP nos dias 18 e 19 de março). Apesar de estar acompanhando a enxurrada de informações na *internet* e etc., lembro que este foi o momento em que pela primeira vez pensei: "Eita, está acontecendo." A partir daí uma chuva de mensagens e ligações, o grupo de WhatsApp de professoras e professores do Macunaíma bombando, e nossa primeira reunião de emergência, com a pauta: "Pandemia, e agora, o que iremos fazer?", em 16 de março de 2020, onde eu cheguei normalmente para um abracinho e beijinho de "Oi, tudo bem fulana?!?" e fui recebido com um "Pare! Afaste-se, não podemos ter contato físico!" Lembro que este foi um momento em que pensei: "Eu hein, pessoas doidas! Estão viajando!".

De fato, estávamos embarcando em uma viagem sem data para voltar, e não fazíamos ideia do que estava por vir. De bate e pronto foi: "Vamos suspender as aulas desta semana, vamos nos encontrar todos os dias" – alguns dias ainda presencialmente, outros já por vídeo chamada – "e vamos decidir coletivamente se e como iremos seguir." Quase que unanimemente foi: "Vamos, vamos seguir. Certo! Muito legal! Maravilhoso! Somos incríveis! Vamos lá pessoal, somos criativas, trabalhamos com teatro, a galera de teatro é hiper inventiva! Legal! Vamos ter ideias!" (Pausa longa, muito longa – dramática, muito dramática) "Como? Como? Como?"

"Como iremos planejar a aula?" "O que diremos às turmas de estudantes, quanto tempo vai durar?" "Vai ter prática de teatro?" "Talvez a aula tenha que ser só teórica?" "Tem também as questões de uso da plataforma Zoom, preciso ensinar isto também, mas antes eu tenho que aprender, né?" "Será que continuamos os processos de onde paramos ou devemos começar do zero?"

Foram muitas interrogações e um jogo constante entre o novo e o medo. Personagens centrais de uma dramaturgia escrita a muitas mãos e corações pulsantes pelo desejo de que a educação e o teatro continuassem em movimento e dialogando com o momento presente do mundo, uma das condições fundamentais para a arte e o Sistema Stanislávski existirem.

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma, integra a Cia. dos Viajantes.

A primeira aula *online*, a gente nunca esquece

23 de março de 2020, 19:15 horas, meu primeiro encontro / aula *online*, com uma turma do módulo PA1 da unidade Pinheiros. Eu suava frio e pensei em começar em pé diante da câmera, mas minhas pernas tremiam muito e então eu me sentei.

Eu repetia mentalmente o mantra "Está tudo bem, você planejou uma boa aula, ela tem começo, meio e fim e está recheada de exercícios possíveis de serem feitos por cada pessoa em sua casa e as ferramentas da plataforma também estão em jogo em relação com esses exercícios. Será um encontro potente e permeado de reflexões e aprendizagens".

Isso era o que eu gostaria que tivesse sido, mas a experiência foi outra, contrária à que eu idealizei. Difícil colocar a culpa nisso ou naquilo, este não é o ponto. No entanto, olhando depois para o percurso, eu acredito que me ausentei de um dos princípios ou condutas essenciais para atrizes, atores, professores e professoras em um *étude* ou aula – a escuta. Faltou escutar cada pessoa presente e cada espaço que se apresentava, escutar as referências poéticas e didáticas colocadas em jogo, escutar meu suor e minhas pernas tremendo, escutar o silêncio ou deixar ele existir e nos preencher. Eu já cheguei na aula *online*, chegando! Duro, cheio de comandos por vezes nada precisos, querendo integrar e inventar, transbordando respostas que eu não acreditava.

> [...] Para aproximarmo-nos da escuta, assim como entendo essa noção/prática, primeiro precisamos reconhecer que existem muros, que escutar não é simplesmente uma questão de vontade. Quilici fala, por exemplo, da dimensão reativa do corpo cotidiano, que busca escapar exatamente daquilo que foge ao domínio da representação. A escuta se faz em luta contra certas verdades, contra hábitos que não são externalidades, mas que nos constituem e, assim, o trabalho tem que ser, em certo sentido, herético, "cruel para mim mesmo". A escuta se faz, como já mencionei, como resistência. A escuta de que falo está interessada em uma quebra ou ultrapassagem daqueles muros. Interessada em outra visibilidade que aquela já viciada de nosso pensamento/corpo habitual. Outros possíveis reais apareceriam então. Não o atual – achatado pela visibilidade/voracidade mais grosseira – mas os virtuais (opacos, obscuros, mas não irreais ou idealizados). Outras forças, não do exterior, mas do fora seriam colocadas em movimento e, ao serem convocadas, elas talvez trouxessem um certo afrouxamento do sujeito em prol de outros modos de subjetivação, de outras singularidades (LIMA, 2012, p. 17-18).

Então, depois de um desabafo popularmente conhecido como "textão", que mandei no grupo de professoras e professores do Macunaíma, e uma noite de sono mal dormida, eu tomei um café e decidi escutar. Assisti à gravação da primeira aula, retomei algumas leituras do Sistema Stanislávski, visitei e revistei algumas obras, esbocei algumas possibilidades de escuta de si, das outras pessoas e do espaço, experimentei estes esboços em casa, reformulei e segui para segunda semana de aulas

online um pouco mais aberto, tentando preservar e respeitar as aberturas e as chances de mudanças das regras do jogo-aula no hoje, aqui e agora, ou melhor, no hoje, aí [lá] – aqui e agora.

Obviamente não houve uma mudança drástica e repentina das nossas condições como artistas-pesquisadores na experiência de uma aula prática de teatro por uma plataforma de contato e presença *online*. Ou seja, seguimos ao longo do semestre com medos, inseguranças etc. Nesse sentido, o teatro não é mágico, dizer o contrário seria desonesto, ilusório e, portanto, nada construtivo. Acredito que o fazer teatral (*online* ou presencial) é em todas as medidas, o espaço de levantar perguntas e mover-se por elas, não o lugar de dar respostas. Além do que também acredito que o medo e a insegurança são qualidades inerentes ao processo criativo, e talvez este seja um ótimo assunto para outra escrita. Enfim, a beleza está em compreender que cada um de nossos encontros / aulas, inclusive essa, a primeira que a gente nunca esquece, foi fundamental para a criação das demais. Que as aulas *online*, assim como também as presenciais, se dão em uma sucessão de Acontecimentos encadeados e transversos por uma Linha de Ação e Contra-Ação criadas de maneira viva, na descoberta e vivência dos conflitos e circunstâncias – uma ação que me leva para outra ação e assim prolongada e sucessivamente, direcionamo-nos a uma Supertarefa comum. Supertarefa esta que arrisco nomear, ainda que em caráter, espero, provisório: Educar e resistir". "Faço a fronte, faço a frente / A matilha é persistente / Se recria o horizonte quando a gente toma a frente / Canta aí, canta aí / Educar e resistir" (EL HOMBRE, 2020).

Ou seja, a beleza de um percurso nada difere da trajetória dos princípios de criação de *études* para a descoberta cênica, como veremos a seguir. Durante este período de aprendizagem como artista-professor nas aulas *online*, vez ou outra sou evocado por dois questionamentos que presenciei, cujas respostas, naquele momento me intrigaram muito e agora me ocupam de certa lucidez. Uma aconteceu em um Seminário sobre o Sistema Stanislávski no Rio de Janeiro, em 2018, quando um participante perguntou para a mesa: "Como Stanislávski lidaria com a comunicação e tecnologia do nosso tempo?" A resposta: "Com certeza ele a usaria a serviço da arte e do teatro." A outra foi uma pergunta feita ao professor do Teatro de Arte de Moscou Serguei Zemtsov, na *live* "Revelando o Último Stanislávski", em junho de 2020, promovida pelo CLAPS. Na ocasião, a professora Camila Andrade perguntou: "Como estão lindando com distanciamento social nas aulas da Escola Estúdio do Teatro de Arte de Moscou? Como lidar com a ação autêntica nos estudos da Análise Ativa da obra a com relação dos alunos e alunas / atores e a atrizes pela tela?" A resposta foi: "*Online*, do mesmo jeito que vocês. Temos estas "janelas", em uma está a personagem do jovem que faz suas improvisações, na outra, está a personagem da jovem. E nós assistimos, comentamos e escolhemos[2]."

A essência do Sistema Stanislávski é a mesma de antes da quarentena e das aulas / ensaios *online*, e isto quer dizer que o Sistema Stanislávski tem princípios de criação fluentes, que estão em movimento e em relação ao tempo presente. Sendo assim, eu não devo buscar lá, preciso buscar aqui. Eu não devo idealizar, racionalizar, padronizar e enrijecer, preciso estimular o inconsciente, estar disponível e aberto para escutar: O que está

2. Transcrita e editada, a *live* realizada por Serguei Zemtsov, "Revelando o Último Stanislávski", está publicada nesta edição do *Caderno de Registro Macu*, na seção **Stanislávski em Foco**.

acontecendo? O que está acontecendo comigo, com as outras pessoas, na obra, na aula, no treinamento, no *étude*, no meu espaço, no espaço das outras pessoas, na tela, na plataforma... na vida e nos seres humanos que resistem no espaço de comunicação *online*? Afinal, tudo nos pertence.

> O "sistema" é um guia. Abra e leia. O "sistema" é um livro de referência e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia, o "sistema" termina [...]. Não existe "sistema" nenhum. Existe a natureza. A preocupação da minha vida inteira é me aproximar o máximo possível daquilo que se chama "sistema", ou seja, da natureza da criação. As leis da arte são as leis da natureza (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA, 2013, p. 38).

A segunda, terceira, quarta... aula *online*, a gente também nunca esquece

Como destaquei deste diário a experiência da primeira aula *online*, e também motivado pelas reverberações afetivas, críticas e construtivas que a segunda aula *online* com as turmas do módulo PA1 gerou, tanto com os grupos de estudantes como com o grupo de professores e professoras, decidi resgatar e abrir seu planejamento e quem sabe gerar algum tipo de movimento para refletir o Sistema Stanislávski e as aulas *online*, enquanto estrutura e estímulos para a criação.

Abaixo a transcrição do planejamento na íntegra, lembrando que um planejamento de aula não é a aula em si. Esta acontece somente na relação, portanto as experiências são as mais diversificadas possíveis, pois o plano não é uma receita e sim uma possibilidade de caminho.

PLANEJAMENTO AULAS *ONLINE*

PA1 – ATUAÇÃO.
2ª AULA *ONLINE* em 30.03.2020.

Temas da aula

Conceitos do Sistema: Circunstância – Acontecimento – Círculos de Atenção – Comunicação.
Referência poética: [peça em um ato] *Mister Paradise*, de Tennessee Williams.
Citação norteadora do encontro:
"Não acredito em tédio. Acredito em animação, surpresa, paixão. Acredito em quem tem a alma tão atormentada por uma tormenta tão forte que varre todas as banalidades como se fossem farrapos de fitas ou folhas secas."
(Trecho da obra *Mister Paradise*, de Tennessee Williams)

Desenvolvimento – etapas:

1. Acolhimento: retomada da "cápsula do tempo", não revelar o conteúdo, apenas apresentar a cápsula para o grupo e falar livremente da experiência e do **acontecimento** da semana que foi mais significativo.

2. Treinamento:
• Deitar-se no chão – respiração em 12 – 10 – 8 – 6 – 4 tempos.
• Alongamento.

• Objeto de atenção: a porta. A partir de parte do corpo (cabeça – tronco – membros) na interação e manipulação de velocidades e níveis: "Quero sair, mas não posso!"
• Pausa – respiração – percepção interna de si mesmo.
• Colocar sua música preferida, a mais animada – fechar os olhos – dançar como se não houvesse o amanhã.
• Breves relatos: O **que aconteceu?**

3. Exercícios preparatórios – estudos de cena:
• Duplas (formar as duplas) para leitura da peça em um ato *Mister Paradise*. Tempo: no máximo 30 minutos. Procedimento: via vídeo no WhatsApp – ler em voz alta – revezar nas duplas a leitura das rubricas (explicar o que é rubrica) – cada pessoa lê uma personagem – leitura ininterrupta, não parar para discutir o texto ou corrigir a leitura.
Observação: ainda estou pensando se irei propor a leitura nas duplas ou se faço coletivamente, quero primeiro perceber a turma **hoje**, quantidade, presença de espírito etc. e então eu decido.
• Todos e todas irão trabalhar nas circunstâncias da "Garota". Exercício para ser feito com todos e todas ao mesmo tempo e conectados na plataforma – enunciado:
Tarefa: se preparar para o tão esperado encontro com "Mister Paradise".
Ações básicas nas Circunstâncias Propostas:
• Escolher um dos poemas do livro de "Mister Paradise";
• Escolher a roupa;
• Escolher o perfume – acessórios – maquiagem;
• Escolher uma música / *playlist* para toda trajetória.
• Tomar banho (de verdade);
• Trocar-se, se arrumar detalhadamente para o grande encontro.
Retornaremos prontos e prontas para o encontro na plataforma em 40 minutos.
Étude individual:
• Como você leria esse poema **SE** estivesse frente a frente com "Mister Paradise", para impressioná-lo, com o **objetivo** de levá-lo com você (1 minuto por pessoa – todos e todas com as câmeras e áudios fechados – só abre quando estiver na improvisação – termina quando eu disser).
Trecho da obra: ***"... eu já escrevi para pessoas influentes, editores e escritores que eu conheço na costa leste. Já despertei um grande interesse a seu respeito. Quando eu for embora, vou levá-lo comigo."***
Objetos de atenção e relação: livro – roupas – acessórios – música – tudo o que compõem o banheiro e quarto da minha casa.
Observação: repassar com o coletivo todas as tarefas na ordem, ressaltando as Circunstâncias Propostas e citação norteadora da aula. Pedir que realmente façam com os objetos e ações reais. Não desconectar da plataforma – aula.

4. Registro para ser enviado na semana no grupo:
4.1 – Descrever detalhadamente **todas** as ações da preparação para o encontro com "Mister Paradise" – O que sentiu (fisicamente)? O que passava pela sua cabeça (nas Circunstâncias)?

4.2 – Escrever uma carta “Para: Mister Paradise” (trazer a carta em mãos no próximo encontro).
Conteúdo da carta: [perguntas investigativas / reflexivas a partir da obra, para a criação da carta].
Defina com suas palavras:
Quem é a “Garota” e qual a sua tormenta?
Quem é “Mister Paradise” e qual a sua tormenta?
Quem é “Jonathan Jones” e qual a sua tormenta?
Quais são as oposições entre as duas personagens?
O que une essas duas personagens?
Quem é “você” e o que te une a essas duas personagens?
Qual a beleza do encontro com o texto?
Qual a relação entre: arte x artista – ser humano?

5. Ritual: ***“Vamos continuar cantando. Um dia, o ar por toda terra estará repleto do nosso canto.”***
(**Fragmento da obra “Mister Paradise, de Tennessee Williams**)
Ø Verificar se uma das músicas escolhidas pelo trabalho pode ser cantada coletivamente ou pedir que uma pessoa proponha a canção – compartilhar o vídeo do YouTube na plataforma.

Próxima aula:
Partilha do conceito de “Acontecimento”.
Trabalhar as Circunstâncias da personagem “Mister Paradise”.
Carta para Mister Paradise – ele a recebeu, mas não respondeu.

Destrinchando e conhecendo o planejamento

Sobra a referência poética e pedagógica no Sistema Stanislávski:

Trata-se de uma dramaturgia de um ato, com duas personagens, Mister Paradise e a Garota. Um conflito geracional e discussões sobre arte e vida. A Garota encontra um livro abandonado, usado para escorar um móvel em um antiquário. Ela se apaixona pelo conteúdo do livro e decide conhecer o poeta que o escreveu, com o objetivo de “devolvê-lo” ao mundo. Desse encontro emergem muitas reflexões sobre o mundo hoje e sobre a força e sobrevivência da arte.

O planejamento da aula começa com a escolha de repertório que será objeto de estudo e uma análise prévia com o objetivo de conectar a trajetória de Acontecimentos da aula com as temáticas e Circunstâncias da obra. Para nortear as conexões destaco citações da obra / autor que contenham em si estruturas para a elaboração de exercícios teóricos e práticos – assim proponho que a aula tente jogar entre território de camadas da obra e o território da vida real e nossas visões de mundo.

Como trata-se de uma investigação e formação artística no Sistema Stanislávski, entendo que igualmente importante à escolha e análise do repertório poético é ter a clareza dos conceitos-chave do Sistema que serão postos e pesquisados no percurso da aula, ainda que eles mudem ou outros surjam durante o que irá acontecer. Acredito que seja fundamental destacar separadamente os princípios do Sistema que estão no foco das estruturas dos exercícios propostos, para que gradativamente e ao longo da formação, construa-se a dimensão do todo – a dimensão de Sistema.

Sobre a estrutura da aula:

A sucessão de Acontecimentos da aula é sim-

ples e velha conhecida – começo, meio e fim – nomeados então de acolhimento, treinamento, exercícios preparatórios, estudos de cena, registro e ritual de encerramento – com transições entre cada etapa que necessite de transporte: O que levo de uma etapa para a outra? Quando chegamos ao espaço físico do teatro-sala de aula, no encontro presencial, antes da aula começar, geralmente deixamos as bolsas e sapatos em um canto, sentamos no chão e interagimos com as pessoas que vão chegando, revisamos o que iremos abordar, um estudo de cena, um texto ou andamos pelos corredores da escola, um café etc. Natural e descontraidamente cria-se uma atmosfera de chegança que irá transitar para o primeiro trabalho do dia, uma roda ou a preparação para os trabalhos físicos. Na aula *online* não, normalmente nos sentamos em uma cadeira, que é parceira da escrivaninha, ligamos o equipamento por onde faremos a aula, lidamos com os imprevistos da tecnologia e tantos outros da nossa casa, família etc. Não entramos em uma sala de aula, mas sim *logamos* em uma conectividade que precisa se transformar em uma sala de aula. Por isso usei o nome "acolhimento" para estimular um procedimento de chegança que coloque corpo e pensamento em atividade artística, na tentativa de atravessar essa espécie de protocolo e burocracia que estabelecemos com a conectividade dos dispositivos.

O treinamento foi articulado para pesquisar no corpo das atrizes e atores em formação, os temas e Circunstâncias da obra escolhida para a pesquisa, na relação com o desenvolvimento psicofísico dos conceitos do Sistema Stanislávski eleitos como foco da aula. Um detalhe significativo nesta etapa é que o grupo não havia lido o texto antes do treinamento, ou seja, as unidades de ação da obra ainda não estavam racionalizadas, como é comum quando lemos a obra pela primeira vez – geralmente o impulso é fazê-la e aos poucos vamos entendendo que fazê-la implica conhecê-la no corpo, na ação e relação. Isso quer dizer que o grupo ainda não sabe por que está fazendo isso ou aquilo, estão na experiência e só ligarão os pontos mais tarde e no decorrer das demais etapas ou no decorrer das aulas. Neste caso os exercícios de respiração e consciência corporal estão preparando o grupo para o "dançar como se não houvesse amanhã" em analogia à citação norteadora: "Não acredito em tédio. Acredito em animação, surpresa, paixão. Acredito em quem tem a alma tão atormentada por uma tormenta tão forte que varre todas as banalidades como se fossem farrapos de fitas ou folhas secas." O treinamento finda com breves relatos sobre as sensações, para levar as pessoas a se perceberem individualmente, partilhar com o coletivo, assim trazendo o vivido para a consciência, tornando-o concreto para que seja transportado para a etapa seguinte – a leitura da obra e o roteiro de ações do estudo de cena.

Essa foi a primeira vez que o grupo leu uma obra dramática juntes e por isso esclareci algumas condições e requisitos que pudessem ser favoráveis para a leitura. Decidi trabalhar as Circunstâncias da mesma personagem (a Garota), com todos e todas ao mesmo tempo, pensando que na aula seguinte todos e todas também iriam trabalhar as Circunstâncias da outra personagem (Mister Paradise), e na outra aula iríamos separar e escolher com qual das personagens trabalhar para começar a desenvolver a relação entre eles e elas.

> É preciso tomar para si as ações da personagem, já que apenas com nossas

> próprias ações podemos viver verdadeira e sinceramente. Assim, é necessário, conhecendo os acontecimentos fundamentais da peça, as ações dos personagens e o percurso correto dos seus pensamentos, executar as ações do outro partindo de si próprio, mesmo que ainda não se tenha decorado o texto do autor. Fazer um *étude* é falar com as próprias palavras, improvisadas! Desse modo, dizia Stanislávski, num primeiro momento, os atores começarão a sentir a si mesmos no papel. E, mais tarde, sentirão o papel em si mesmos (KNEBEL, 2016, p. 51).

Propus o mesmo roteiro de ações básicas para todos e todas experimentarem o *étude* (estudo de cena) "A Preparação para o Encontro", considerando que cada pessoa iria lidar com a sua espacialidade, adereços, objetos e escolhas nas Circunstâncias Propostas pelo autor e pela aula. Pesquisamos um trecho ou corte que não está na obra, mas que além de poder estar, é uma hipótese lógica e coerente para compreender os trechos que compõem a obra, trata-se de um trecho que está no espaço entre, que antecede o Acontecimento do "encontro com Mister Paradise", é "a preparação" para a ida ao encontro com Mister Paradise, dadas todas as Circunstâncias Propostas que o antecedem.

Outra indicação relevante aqui é que deveriam lidar, concreta e realmente, com ações básicas que são conhecidas e realizadas por todos e todas, todos os dias – atividades cotidianas: tomar banho, escolher o que vestir etc., mas estimuladas a partir do imaginário das Circunstâncias da obra: para encontrar com o poeta do livro que você encontrou no sebo, uma obra que a / o afetou profundamente. Ou seja, estimular o inconsciente por meio do consciente. O roteiro indica e demanda um tempo consideravelmente longo para vivenciarem individualmente e não necessariamente no ângulo da câmera ou na energia do mostrar o que estão fazendo, mas antes, na energia de fazer para si, de estar, agir, pensar nas Circunstâncias Propostas durante todo o tempo, valorizando o que não é visto pelos "espectadores", mas o que é uma experiência íntima de criação e não de apresentação – eu existo nas Circunstâncias Propostas.

A próxima unidade de ação do roteiro é desenhada com um desafio: ler o poema escolhido para o poeta que o escreveu com o objetivo / tarefa de levá-lo com você, que nas Circunstâncias da obra significa "devolvê-lo" ao mundo que o esqueceu. Esse estímulo do que eu quero, quanto tempo e o que tenho para conseguir, pode construir um espaço para jogar, para estar em relação e quem sabe, descobrir as ações.

Outro ponto a se considerar são os encaminhamentos pós-*études*, quais são as reflexões precisas e que ao mesmo tempo possam incitar o diálogo às subjetividades necessárias para a avaliação dos fatos da obra. No caso desse planejamento, lançamos mão de uma unidade de ação e suas respectivas Circunstâncias Propostas pela obra para movê-las como registro ou um *étude* que pudesse ser desenvolvido individualmente e fora da aula: a escrita da carta para Mister Paradise. Escrita essa que deveria ser partilhada com uma pessoa do grupo na próxima aula, gerando então o material de improvisação para o trabalho com as Circunstâncias do outro papel da obra, o de Mister Paradise.

Por fim, essa aula reverberou afetivamente em nós, gerou críticas construtivas enquanto prática

artístico-pedagógica *online* e compreensão de princípios do Sistema Stanislávski. Abriu-nos portas para compreendermos um bocadinho mais o espaço-tempo das aulas *online* e as práticas de teatro, para nos reconhecermos um pouco mais, para que a gente pudesse olhar e ouvir o que queremos e podemos em nossa sala de aula.

Uma sala de aula *online* é muitas salas de aula ao mesmo temo, o espaço, mobílias, adereços de cada atriz e ator estudantes são uma sala de aula – a plataforma, câmeras e microfones e cada quadradinho são uma sala de aula, e acredito que esse é um dos grandes desafios do planejamento de aulas práticas de teatro *online*. Estimular a criação, nesses dispositivos todos, nesses espaços diversos, concretos e conhecidos de cada estudante, se manter em contínuo e constante processo de adaptação e gerar estímulos para o imaginário, pesquisar as Circunstâncias da obra e seus papéis para construir um Acontecimento a partir de si, na relação com as outras pessoas e com a Comunicação, Concentração e seus Círculos de Atenção, na espacialidade virtual.

Deixo aqui um convite a todas as pessoas que desejarem experimentar o *étude* proposto no planejamento da segunda aula *online* com o PA1, assim como deixo aberto um canal para troca de percepções dessa experiência, pelo meu e-mail: haidamus.andre@gmail.com. Será lindo se a escrita desse diário gerar exercícios em casa, como o título propõe.

O que é uma sala de aula de atuação?

A pandemia e quarentena ressignificaram, entre tantas outras coisas, o "estar em casa". Criamos novos sentidos para o trabalhar, o ensinar e o aprender. O fazer teatral e a sala de aula de atuação se expandiram e se dilataram, para resistir.

Nos momentos de anseios e dúvidas, que são da natureza do trabalho de criação artística e do trabalho na educação, me volto para esse texto inspirador, que deixo aqui como um presente para que a gente se deixe ir mudo a fora – para que a gente vá mundo aforra.

> *Quando entro em uma sala de aula de atuação não saio do mundo, nem do mundo no qual nossa subjetividade está capturada no modo "indivíduo", nem do mundo onde uma co-vivência pode ocorrer. Não saio nem das narrativas biográficas que encapsulam a minha vida e de meus alunos e alunas, nem do mundo que recebe e acolhe visitações inesperadas justamente nessas mesmas narrativas. Não saio do mundo da comunicação dialógica, da expressão das ideias, nem do mundo onde não se sabe – e muitas vezes nem se quer – nomear as experiências. Não saio do mundo dividido entre o eu e o outro (ou entre o meu e o dele, o dela) nem do mundo do contato, onde não se sabe mais nem o que pode, nem até onde vai um (meu?) corpo. Não saio do mundo onde o ar é somente aquilo que respiramos e nem do mundo onde o ar é uma espécie de mar no qual estamos todos e todas imersos. O mundo do espaço como moldura para os corpos ou o mundo do espaço como rastro e distância conectiva com os outros viventes e não viventes. O mundo da percepção voltada para si mesmo e aquele mundo onde justamente ela, a percepção, faz com que se saia de si. O mundo de um agir agitado e voluntarioso e o de um agir capaz de acolher o (ou mesmo*

nascer do) silêncio. O mundo da passividade dos objetos e aquele de sua agência, onde somos todos – objetos e viventes – coisas entre coisas ou seres entre seres. O mundo desencantado, racional e o mundo do inconsciente, dos sonhos e memórias amplas. O mundo onde os mortos estão em seus túmulos ou o mundo onde eles estão vivos e conversam conosco (às vezes, se apresentam dançando!). O mundo onde um texto é cheio de palavras ou um mundo onde um texto é pleno de alteridades e devires. Um mundo onde..... e um mundo onde... E isso não pararia. É esse o espaço da sala de aula. Ele não é um espaço purificado e justamente por isso pode ser tão fundamental. Os artistas não estão protegidos dos modos de subjetivação neoliberais, esses que capturaram nossos afetos, pensamento e ações. Mas, a sala pode chamar pelos desejos, envolver nossas subjetividades nesse erotismo que está em tudo, comprometermo-nos com a imaginação de mundos outros, convidarmo-nos a uma coexistência, a uma coabitação. Sobretudo, ela pode tratar de um comprometimento que é, paradoxalmente, desidentificação. Ela pode ser experiência: aquele conhecimento que, para ser conhecido, transforma necessariamente o sujeito que conhece (e é nesse sentido que conhecer é fazer). Por quanto tempo se dá essa transformação, essa metamorfose? Quando entro em uma sala de aula de atuação, não saio nem do mundo onde o tempo é cronológico, nem daquele onde o tempo é epifânico e insiste em irromper aqui e ali. Concordo com Larrosa Bondia quando diz "sei que a sala de aula não está dada (não está antes), que tampouco é um objetivo a ser alcançado (não está depois), mas que deve ser feita todos os dias. Sei que o professor tem uma responsabilidade com a matéria do estudo, sim, como os alunos também, mas talvez sua responsabilidade essencial seja com a própria sala de aula[3].

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. In: _____. **José**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EL HOMBRE, Francisco. Música Matilha: Coleira ou Cólera. In: **Álbum Matilha**: Coleira ou Cólera, 4min.36s. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tP4NRMpaT6k. Acesso em 20 out. 2020.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação – *Práticas das Ideias Teatrais de*** Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

LARROSA, Jorge. Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira da Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

LIMA, Tatiana Motta. A Noção de Escuta: Afetos, Exemplos e Reflexões. **Ilinx**, Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Campinas/SP, n.2, p. 1-19, nov. 2012.

VÁSSINA, Elena. "Nenhum Manual ou Gramática da Arte Teatral": Alguns Apontamentos Sobre a Formação do Sistema de Stanislávski. **Folhetim**, São Paulo, v.30, Teatro do Pequeno Gesto, p. 35-43, 2013.

3. LIMA, Tatiana Motta. *Post* público em seu perfil. **Facebook.** 13 set. 2020

Ressignificar o "corpo", espaço cotidiano na telepresença

POR SILVIA DE PAULA[1]

Chão

palavras para Manoel de Barros
apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucochinho a cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece-me chãonhe-ser-me.

Ondjaki

No caminho, as conexões

"Nas águas de março, fechando o verão e as promessas de vida no meu coração" (JOBIM, 1974). Promessas de um ano que foram interrompidas desconstruindo o fluxo do planejar-nos e tocar o barco.

Antes de partilhar a prática, peço licença para expressar o meu encontro com a abrupta interrupção das aulas presenciais para a telepresencial.

Meu imaginário entrou em pane, o corpo gritou a dor de ser invadido por muitas novas regras no com-viver. No mundo, chegou a exigência de outros modos de ver, ouvir, ser e estar para agir em prol de si e do bem comum.

"É o mistério profundo, é o queira ou não queira. É o vento vetando, é o fim da ladeira" (JOBIM, 1974). Não mais o sol na pele diariamente, não mais os abraços e encontros físicos. Agora nos olhávamos por uma tela do computador.

Dúvidas!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Meu chão se abriu e minhas raízes vieram me convidar a estabelecer outro contato com o novo solo. Resistência??????? Aprendi que com ela tinha a possibilidade de um movimento mais denso e amplificado, diferenciando o corpo do cotidiano. Pois longe de encarar as dificuldades como um obstáculo, olhamos para a resistência como um convite à ação transformadora. Vida e arte se encontraram pedindo o diálogo. A vida pede licença para ser arte dentro de casa. A arte responde: "Estou em qualquer espaço." Assim, com a resistência, o meu fazer ganhou a tridimensionalidade projetando o teatro em oposição ao que a natureza me impunha.

Diálogo foi o nosso compromisso neste período, a cada aula um evento para o corpo pedindo por experiência e cuidado que firmasse sua existência.

> A vida é realizada e confirmada somente na concretude do "cada dia"... Ai não se conhecerá, permanecendo na praia contemplando as espumas das ondas. Deve-se correr o risco, é necessário atirar-se na água e nadar (BUBER, 2006, p. 18).

1. Atriz e arte-educadora, professora do Teatro Escola Macunaíma. Mestra, desde 2018, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, cuja dissertação de mestrado, que teve a orientação do professor doutor Eduardo Tessari Coutinho, é intitulada *Texto Brincado – o Jogo Como Movimento de Construção da Aprendizagem Significativa do Ator em Formação*. É também organizadora, juntamente com Debora Hummel, do livro *O Grande Diário do Pequeno Ator: Crescendo com o Macunaíma* (Perspectiva / Teatro Escola Macunaíma, 2014).

Buber vem elucidar nosso momento de correr o risco e não ficarmos paralisados frente ao novo desafio de dar aula pela tela do computador, muito habitual em outras áreas, mas no teatro era completamente novo para toda a equipe. A cada situação nova a qual o corpo não estivesse preparado, o tônus aumentava e a emoção foi um agente mediador da ação pedagógica. A busca era pelo equilíbrio deste tônus, o que nos sustentou e nos colocou em reflexão constante.

Como transformar esta "presença" tão potente do espaço físico da sala de aula, constituído de paredes, portas e janelas? Como chegar do outro lado? Como nos afetar? A pele do medo grita o cansaço e expele o pavor, o queira ou não queira interpunha-se em nosso caminhar nos impedindo muitas vezes de enxergar a luz da oportunidade de avançar na aprendizagem desta nova experiência. Muitos desistiram no caminho, mas quem permaneceu descobriu junto o poder de fazer acontecer quando o desejo fala ao mundo que podemos se queremos. Como nos aponta a professora Sumaya Mattar em suas sábias palavra (2004, p. 74): "Se quer aprofundar fique um pouco mais".

O corpo então entendeu a função do contemplar, e assim a pele deixou-se registrar as novas experiências e esvair no temor da ruptura.

Reconhecer e aceitar para transformar, foram palavras que me acompanharam e me mobilizaram para a atenção plena de um corpo "barro" que pede o cuidado de si e do outro. Como diz o mito de Higino,

> Um dia, quando Cuidado pensativamente atravessava um rio, ela resolveu apanhar um pouco de barro e começar a moldar um ser, que ao final apresentou a forma humana. Enquanto olhava para sua obra e avaliava o que tinha feito, Júpiter se aproximou. Cuidado pediu então a ele, para dar o espírito da vida para aquele ser, no que Júpiter prontamente a atendeu. Cuidado, satisfeita, quis dar um nome àquele ser, mas Júpiter, orgulhoso, disse que o *seu* nome é que deveria ser dado a ele. Enquanto Cuidado e Júpiter discutiam, Terra surge e lembra que ela é quem deveria dar um nome àquele ser, já que ele tinha sido feito da matéria de seu próprio corpo—o barro. Finalmente, para resolver a questão os três disputantes aceitaram Saturno como juiz. Saturno decidiu, em seu senso de justiça, que Júpiter, quem deu o espírito ao ser, receberia de volta sua alma depois da morte; Terra, como havia dado a própria substância para o corpo dele, o receberia de volta quando morresse. Mas, ainda disse Saturno, "já que Cuidado antecedeu a Júpiter e à Terra e lhe deu a forma humana, que ela lhe dê assistência: que o acompanhe, conserve sua vida e lhe dê o apoio enquanto ele viver. Quanto ao nome, ele será chamado *Homo* (o nome em latim para Homem), já que ele foi feito do *humus* da terra" (REICH, 1995).

O corpo barro, nos vestígios de registrar o processo de uma nova história, foi compreendendo

a importância de também refletir sobre a competência na proposta da vivência, pois estamos na vida para viver e não para resolver. Seguindo neste pensamento, a prática destes encontros mais do que nunca foram preenchidas pelo auto "cuidado", onde cada um em seu espaço exercitava a responsabilidade por se cuidar frente à estrutura física do lugar, que por hora amparava a pele despertando a percepção desse "novo chão".

O corpo barro é como o bloco de argila, não tiramos dele o que ele não nos quer dar. É preciso a ciência da paz (paciência), para identificar, provocar e despertar o desejo pelo fazer. O movimento expressa o que as palavras não dão conta, nos leva para uma viagem de abrir espaços para sair da fôrma e eclodir a forma, expandindo a pele que protege e cuida.

Fomos nos modelando, reconhecendo a nova história que estávamos escrevendo, olhando mais profundamente para o "bloco" e encontrando nossa força na prática sustentada pela curiosidade nesta trilha desconhecida. Esta atitude abriu a experiência dos canais de escuta e compreensão para o NÃO da vida, viajamos pela proposta da consciência do corpo espaço e do espaço corpo, sem os devaneios do passado e a ansiedade do futuro, estabelecendo a conexão no presente do presente. O corpo é o primeiro adversário frente às mudanças, mas na certeza de nossas forças e vontade, nos colocamos como participantes deste mundo em construção. O barro vai nos permitindo sobrepor a natureza e extrair as habilidades nas urdiduras de um tempo de superação num corpo a corpo com as inquietações do mundo nos reinventando para criar.

O modo de ensinar e aprender pela via do corpo nos chega aspirando uma sociedade mais humana, inovadora e integradora nos propósitos de unir arte e vida, sem perder o laço entre arte e técnica, prática e despertares, olhares e escuta.

A sensibilização foi nosso guia e instrumento no estudo geral do corpo, o início de partida que a Eutonia[2] me potencializou. Este feliz encontro com a Eutonia permitiu elaborar as dicotomias de um corpo que se molda de acordo com as circunstâncias impostas pela vida, onde surgem os diálogos na apropriação de outros modos de agir no corpo mundo e mundo corpo.

Embora estivéssemos espacialmente distantes, professores e aprendizes, pudemos criar e estabelecer um contato por meio da plataforma *on-line*. Sinto que fomos nos abrindo para isso com o tempo, desse processo nasceu um novo jeito de ensinar e aprender.

As experiências foram nos afetando e possibilitando a troca e a construção de um novo saber, nas diversas re-ações nos trouxemos para a plena atenção da observação do pensamento sobre o meu ser e sobre o papel da docência nas aulas, na formação do coletivo, nos olhares para as necessidades individuais e atendimentos extra aula.

2. Criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander (1908 – 1994), é uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo.

Acolhimento, esta palavra foi nos norteando nesta nova trilha proposta pela vida. Percebo que o acolhimento ao outro apurou meu contato com a vida, na medida em que foi me tornando mais permeável para a escuta interior e exterior.

Nesta investigação do corpo como barro que se molda a partir do que tem dentro e não do que desejo ver, fui pensando minha experiência enquanto pedagoga e aprendiz nesta nova aprendizagem dos corpos *online*. Foi inevitável colocar esta lente para a minha experiência do corpo *online*. Busquei vários outros pedagogos que pudessem me dar um suporte diferente à didática presencial.

O olhar encontrou rapidamente a resposta no calor das relações, mesmo que distante fisicamente, visto que a experiência não se resume à compreensão da situação apenas, mas na compreensão para transformá-la.

Observo que olhar um ao outro e saber algo do outro precisa ser uma prática antes mesmo de se olhar individualmente na prática corporal. Conjugar na sensibilidade para o outro abre os canais da confiança e experimentação nesta lente de aumento que é a tela do computador.

O refúgio se deu na ação de transcender os obstáculos e paradoxos e contradições, a fim de simplesmente fazer acontecer na união dos contrários, teatro e computador, na profunda intimidade do diálogo, a plenitude do corpo que compreende os acessos possíveis da vida e da arte.

A cada encontro o imprevisível dentro da disponibilidade de cada um, da *internet* e do cuidado como tempero para que os nãos não se transformassem em frustração. Criatividade, flexibilidade e capacidade para fazer da aula um acontecimento único dentro da instabilidade dos padrões tecnológicos.

Esta foi uma oportunidade de experimentar estratégias, recursos e propostas de práticas na articulação da tecnologia e da liberdade nas descobertas das relações cada qual com o seu espaço.

Refletir o que expressa o corpo é pensar nos desafios de descobrir o que podemos com ele:

- Qual o meu possível?
- O que me desperta?
- O que me interessa?
- Como me investigo?
- Onde evito pisar?
- O que amplia o meu olhar?
- Quando repenso a direção?
- Quando me reconheço e me aceito?
- Que novo movimento me proponho?
- Qual a poesia da minha vida?
- Como despertar o nós?

Instaurar os processos interativos no telepresencial, éticos, estéticos e sensíveis, exige a habilidade de cuidar para que a consigna seja além de instrução, de fato estabeleça o diálogo na proposta do despertar dos corpos. Assim, o professor Ruy Cezar Espírito Santo (2001, p. 103) nos convida a olhar o sentido do nosso fazer enquanto educadores:

> Buscar o sentido é perceber o mais profundo, aquele que "olha" pelos nossos olhos, que dá significado ao 'agora', que direciona o caminhar. / Encontrar o sentido é desvelar a própria identidade, conhecer o tempo que passou, saber da convergência desse tempo no presente. Mergulhar na eternidade do agora... / O sentido é a essência do ser é a alegria do existir, é o prazer revelado pela significância, é pertencer ao universo.

O alicerce da nossa compreensão de ser humano é trazer, na carne e na alma, enquanto educadores, as dores e os amores da prática cotidiana. O ressignificar da existência.

O que nos une? O teatro. Isso nos coloca no lugar de projetar uma Supertarefa, do planejar, do aplicar, do refletir e, baseados nesta reflexão, trazer uma nova proposta, ressignificando o caminhar apoiados nos espaços de diálogo abertos com todos e o todo ao nosso redor.

A partir do reconhecimento das nossas fragilidades, das nossas dores, do nosso pensar, refletimos o nosso desconhecimento, nos colocamos em situação de risco, para conhecer, nos envolver, nos empatizar, aprender, nos questionar, encontrar o sentido, a alegria e o prazer nesta experiência de ensinar e aprender.

Assim entendemos estar em processo de Análise Ativa, pensando etapas do planejamento, e em ação na sala de aula independente se presencial ou telepresencial.

O corpo na relação com o espaço cotidiano vai estabelecendo a troca de ação e reação como em um jogo de oposição descobrindo as múltiplas possibilidades de contato íntimo com cada objeto presente. O corpo resistência foi encontrando um modo de existir, nos revelando a função e poesia que nos permite ver o mundo em que vivemos para darmos um sentido dentro do mundo real à luz do ideal, impulsionando o uso da criatividade sem buscar a utilidade do corpo e transformando a matéria que libera a essência.

Faz-se necessário, nesta caminhada, lembrar constantemente que neste processo de formação de atores somos seres humanos que pelo corpo buscamos o espaço de expressão, um caminho na comunicação dos movimentos aplicados à vida diária, movimentos que são a ação de lançar sementes no corpo de cada um, ampliando a mente, os músculos, as articulações e a pele, proponho o sentir e não o pensar, o perceber e reconhecer.

Os encontros são permeados pela acolhida, passando pelo reconhecimento do corpo, chegando à experiência de "mover" o corpo e finalizar com o relaxamento.

Podemos assim pensar na metáfora do corpo barro, que como as sementes lançadas precisamos dos cuidados necessários para sua germinação, crescimento, florescimento, no barro pressupomos pontos de percepção na investigação que exigem a parada para sua potencialização e apropriação, que apontam quando colocar mais água ou apenas sentir o que dele emerge no toque da pele. Talvez e só talvez, possamos encontrar terras mais áridas que tenham a necessidade

de mais água, ou precisem um pouco mais ser remexidas para a entrada de novos ares, ou do descanso do toque do viajante que, em seu percurso, precisa de outros alimentos para continuar.

São muitas as imagens, mas acreditamos que, acima de tudo, o novo está em nós. Precisamos, primeiramente, identificar as qualidades em nós enquanto educadores e educadoras: concentração, atenção, coragem, serenidade (calma), encanto, alegria. Na medida em que a prática em sala de aula – presencial ou virtual – se fundamenta na relação – educadores / educadoras e alunos / alunas –, precisamos de modo físico, corporal, mental e espiritual estar implicados verdadeiramente na interação, na conexão.

Qual o lugar da nossa atenção? Qual o lugar da nossa concentração, da nossa serenidade? Precisamos, nós mesmos, limpar o nosso terreno, trabalhar o nosso autodomínio, encontrar o amor à humanidade como centro do nosso fazer. Só assim, acreditamos ser capaz o despertar de uma consciência ampliada para a arte e para a vida.

Para além de solicitar algo do outro, há que termos coragem de nos olharmos, olharmos para nossos alunos e alunas e abrir espaço para que esta relação, de fato, se estabeleça. Precisamos percorrer o percurso, o caminho, juntos, de mãos dadas. Todos implicados, todos responsabilizados e responsáveis pela construção do novo.

Demos o salto, e dar o salto exige coragem, atenção, concentração, o reconhecer-se, o aceitar-se, os valores que agregamos no fazer e a calma. O salto talvez não seja somente o que o ator ou a atriz precisa praticar, alcançar enquanto formação, mas o que o professor precisa dar, se colocando também em risco.

Onde eu termino te começa. Onde acaba minha experiência inicia a trama da sua.

Referências Bibliográficas

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São Paulo: Centauro, 2006.

ESPÍRITO SANTO, Ruy Cezar do. **Histórias Que Educam**: Conversas Sábias Com um Professor. São Paulo: Ágora, 2001.

JOBIM, Tom. Águas de Março. In: **Elis & Tom.** Rio de Janeiro: Trama, 2004. 1 CD. Faixa 1 (3 min. 32 s.).

MATTAR, Sumaya. **Sobre Arte e Educação**: Entre a Oficina Artesanal e a Sala de Aula. Campinas: Papirus, 2014.

ONDJAKI. **Há Aprendizagens Com o Xão**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

REICH, W.T. (ed.). Care. In: **Encyclopedia of Bioethics**, 2nd. v.5, New York, Simon & Schuster Macmillan, 1995.

A experiência viva no Zoom

POR SIMONE SHUBA[1]

Stanislávski sentia uma necessidade constante de seguir adiante. Seu medo era a estagnação
Jean Benedetti

Março de 2020, um grande acontecimento nos afeta de forma singular. Chega uma pandemia que exige isolamento social. "Como assim?" "E agora?" "O que faremos?" "Não é uma pandemia que nos fará parar!" "Tem uma plataforma, uma tal de Zoom, e daremos aulas *online*." Até então achava que já havia vivido de tudo como professora. Mas naturalmente algo sempre nos mostra que o inesperado, o desconhecido surge para termos que exercitar a criação. Momento de refletir o que sabemos e com as ferramentas conhecidas criar novos sentidos. O medo bateu. Na minha primeira aula na plataforma ZOOM, eu estava muito, muito ansiosa, agitada internamente, os alunos, por um lado com confiança em mim e por outro ansiosos para dar certo, eu também. Será que isto vai dar certo? Tem que dar. Planejei a aula muitas e muitas vezes para algo que eu nunca havia experimentado antes, pensava em como seria esta aula. Tudo pulsava e de forma intensa. Era o vivo de uma experiência nova. O novo é essencial para estarmos vivos, pensei.

O desconhecido me tirou os pés do chão, precisava de algo para me ancorar, parar e perceber esta nova realidade. Fui para os livros de Stanislávski e comecei a ler aleatoriamente, revi muitas coisas, fui me acalmando, como se um novo aprendizado despertasse dentro de mim, e o prazer do novo conhecimento foi tomando conta de mim. Durante estas lidas, li esta frase do Jean Benedetti: "Todo ator tem momentos de criação genuína. Como fazer com que estes momentos se tornem mais frequentes?" (BENEDETTI, 1989, p. 29). A partir desta leitura me fiz a seguinte pergunta: "Como estimular o estado criativo na plataforma Zoom?" "Como instituir um coletivo criativo com cada um na sua casa?" Sim na sua casa, no seu lar, no seu espaço íntimo, bem... isto pode nos dar uma pista. O real e o imaginário.

Para Stanislávski, tornar real um acontecimento ficcional faz parte da tarefa do ator em ser verdadeiro em cena. E a vida de um ator vai para muito além do palco, é observar a vida ao seu redor e a vida dentro se si.

> O trabalho do ator é uma atividade global. Não se trata de construir uma atividade de tempo livre e uma atividade de compromisso, trata-se de reconhecer nesta globalidade que é apresentada, e aceitar que ao interno da vida cotidiana de cada homem há uma possibilidade de vida real. Trata-se de tornar-se consciente de como cada um de nós que vive de modo parcial e de como

1. Professora do Teatro Escola Macunaíma e doutoranda da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, cuja pesquisa centra-se no papel da Memória Afetiva dentro do Sistema Stanislávski e na sua relação com a Imaginação. Shuba é autora de *Stanislávski em Processo – Um Mês no Campo – Turguêniev*, publicado em 2016, pela Coleção Macunaíma no Palco da editora Perspectiva.

> cada um de nós temos a possibilidade de uma vida total. O teatro é esta possibilidade da vida cotidiana. Stanislávski, analisando o trabalho do ator, analisa a realidade e a vida cotidiana, porque analisa a possibilidade de viver a vida de modo total e pleno. O ator, que para Stanislávski é o teatro, torna-se "o homem semelhante ao homem", a expressão é de Claudio Meldolesi. Isto Stanislávski pretende apresentar, o homem que é semelhante ao homem, o homem que é uma possibilidade aos homens de não viver como alienados, mas como totalidade. O romance de Stanislávski conta com a possibilidade de uma pessoa, de aprender a viver plenamente. O trabalho do ator é apenas isso (CRUCIANI apud NECKEL, 2011, p. 94).

Estando o aluno no seu cotidiano íntimo, conhecido não seria possível adquirir novos sentidos criativos a partir deste ambiente? E sendo este lugar conhecido, talvez não precisasse se preocupar com isso dando mais espaço para o desconhecido através do conhecido? Tinha que lidar com as circunstâncias do momento, e uma preponderante era o ambiente real de cada aluno. A questão que me rodeava era como transformar este espaço real em cênico? Como lidar com ele de forma artística? Precisávamos adquirir uma nova relação com este espaço real, dar um novo sentido para ele, usar o real como trampolim para o imaginário.

O primeiro grande problema deste plano real era a dispersão, diversos sons invadiam o espaço de trabalho, muitas vezes pessoas atravessavam por ali, afinal casa é casa, e ninguém estava preparado para ter um ambiente adequado para aulas de teatro. Tínhamos que lidar com isso. Era uma grande oportunidade de treinamento para a concentração, naquele ambiente da forma que era oferecido.

> Stanislávski emprestou do Raja Yoga os canais concretos para a intensificação da concentração da tensão e da capacidade de observação. Trata-se da atenção multifocal, trabalhada durante séculos pelo treinamento dos iogues, e dos procedimentos práticos para o desenvolvimento da concentração quase para serem utilizados para o aperfeiçoamento da psicotécnica do ator. Vejamos. Em seus exercícios sobre a disciplina da atenção, os iogues ensinam a superar toda a influência exterior que distrai. Ensinam a direcionar a atenção, impedir a dispersão, que geralmente vem do fato de o pensamento pular continuamente de um objeto para outro, e de que, ao contrário, uma pessoa que está fortemente concentrada sobre um objeto não percebe nada mais ao seu redor (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 91).

Outra questão importante que surgiu neste modo virtual foi a relação. A comunicação é vital para o funcionamento da arte. Tínhamos a comunicação com o real, com os objetos e o ambiente já tão conhecidos. Novas descobertas surgiram. Muitas vezes o que é muito conhecido, deixamos de lado e não colocamos atenção. Uma nova relação surgiu com o espaço real.

Tínhamos uma outra relação para explorar, a qual era desconhecida para todos nós, pelo menos no fazer teatral, a relação virtual. Como se relacionar de forma tão distante com o parceiro de cena? Isto exigiu muita concentração; o treino da observação, e atenção foram de suma importância para poder se comunicar de uma nova forma, onde não era possível sentir o calor do corpo do parceiro, uma nova fonte de energia tinha que ser descoberta pelo olhar.

> Na vida, o ser humano sempre possui um objeto de atenção. Isso significa que está em constante contato com algum objeto, sendo essa a lei da natureza humana. A comunicação com o objeto animado ou inanimado surge da relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto, que se dá através de imagens, pensamentos, sentimentos que despertam dentro do sujeito em determinado momento. Em cena, a fim de que esse processo de relação se realize, são necessárias a percepção e absorção do objeto, para que possa haver contato, e com isso, instala-se a comunhão, a entrega e a recepção entre este e o sujeito (D´AGOSTINI, 2018, p. 98).

O plano virtual foi o mais inusitado de se trabalhar, tudo era novo ali, fomos buscando o conhecimento da plataforma e de como poderíamos jogar a nosso favor com os recursos disponíveis. Percebemos que no virtual direcionamos o olhar da plateia, com isso, o elemento cenográfico seria de grande valor para uma comunicação mais efetiva, porque naquele quadrado tudo tinha que ter um sentido para a cena, e não apenas o espaço da casa de cada um. Tínhamos que escolher os objetos e o ângulo da câmera com todo cuidado. Nesta relação entre virtual e real, fomos direcionados para novas possibilidades cênicas expressivas, colaborando com o nosso plano imaginário, ou seja, a obra escolhida para investigarmos.

Num primeiro momento, a relação entre real, virtual e ficcional, uma vez que começamos o processo no presencial, foi um tanto caótica, diria quase desesperadora. Mas conforme fomos nos adaptando e dialogando com as circunstâncias da obra e com estes planos, fomos descobrindo camadas profundas belas e significativas para nós. O real se tornou poético, o imaginário expressivo e, com esta conexão, o virtual que de início era insipiente e frio, se tornou vivo.

A conversa com a plateia depois das apresentações foi de uma sensibilidade ímpar, de uma escuta e preenchimento de "humano" confortante para a alma.

> O teatro pode refletir todos os aspectos da existência humana, e por isso toda forma viva é válida, toda forma pode ter um lugar potencial na expressão dramática. Formas são como palavras: só adquirem significa-

> do quando usadas corretamente (BROOK, 1999, p. 79).

Nas dificuldades da vida, podemos encontrar a criação e novos formas de expressão. O teatro, ao longo da história, se adaptou às circunstâncias apresentadas da sociedade, suas crises e de suas invenções. E neste momento tão difícil, encontramos uma nova forma de fazer teatro, que não exclui outras formas, só nos dá a chance de refletirmos a vida com novas configurações. A arte enfrenta as barreiras encontrando novas maneiras de existir. Termino com esta citação de Stanislávski, com seus 60 anos, em tempos difíceis de seu país.

> Em tempos como estes, quando os corações e mentes humanas estão mexidos pelos eventos históricos, é difícil manter junto um grupo grande de pessoas unido numa ideia comum. Nós artistas temos sorte porque estamos mantidos juntos pela arte, na qual nesses tempos históricos é ainda mais necessária do que nunca para a vida interior das pessoas. E ainda, não há outra área além da arte que há tanta divergência de opiniões, visões, tendências, "métodos", descobertas, desentendimentos, hostilidade e sentimentos belicosos. Tudo isso são elementos desagregadores. Mas apesar deles todos estamos ligados uns aos outros (STANISLÁVSKI, 1999, p. 203 – tradução minha).

Referências Bibliográficas

BENEDETTI, Jean. **Stanislavski an Introdution**. London: Methuen, 1989.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

NECKEL, Inaja. **Atitude Extrema e Salto**: A Prática Laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói. 2011, 110f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola De Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Stanislavski´s Legacy**. New York and London: Routledge, 1999.

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Stanislávski e o Yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

Breve antimanual para a nossa percepção

POR FELIPE ROCHA

Material criado a partir das investigações nas aulas de montagem em formato virtual ao longo do período de isolamento por conta da pandemia causada pelo coronavírus.

1. Isto não é um manual. Isto não é uma receita. Isso não é uma metodologia. Hoje me parece que o mais importante seja encarar o Sistema Stanislavski como uma cultura, uma proposta para olhar o mundo, um antimanual da percepção, uma coletividade continuamente móvel. Olhar para o Sistema como uma mera técnica de atuação é matar os fundamentos. Se morre um fundamento: não há a coisa. Isto é um relato de rigor e paixão.

2. Esses escritos me fazem sentido agora que escrevo.
Amanhã, não sei.

3. É preciso reconfigurar nossa visão de ensaio. Não é lá que toda a criação acontece. Lá, deveria acontecer o encontro de criadores, a fricção de percepções, a descoberta do coletivo a partir das pulsões individuais. Se nada acontece entre os ensaios, nada acontece nos ensaios. Criação exige fermentação. Criação exige tempo. Criação exige atravessamentos. Um ensaio sem isso é pior do que um nãoensaio. Aprender com as ausências.

4. O isolamento nos reconfigurou o tempo. Precisamos repensar nossa relação com o tempo.

5. O vírus nos reconfigurou os corpos. Precisamos repensar nossa relação com os corpos.

6. O que é presença? Estar diante de uma câmera, isto não é um ato de presença?

7. Ouvi de aluno que o que ele sentia mais falta era dos abraços depois da apresentação. Isto diz muito sobre o que pensamos sobre ser artista.

8. O que você está sentindo agora? Faça uma tatuagem com essa resposta.

9. Olhar juntos para o abismo. É mais fácil do que olhar sozinho. Um artista não se exime de olhar. É. Lá. Que. Está.

10. Teatro não é terapia.

11. Pra não me cansar nas aulas virtuais, eu assisto aos estudos andando pela casa. O movimento não cansa. O que é que cansa, então?

12. Isto poderia ser uma constelação. Junte os pontos. Talvez não seja nada. E tudo bem.

13. O que é amor para você? O que é luta para você? O que é corpo para você? O que é casa para você? O que é trabalho para você? O que é política para você? O que é vida para você?

14. O que é amor para mim? O que é luta para mim? O que é corpo para mim? O que é casa para mim? O que é trabalho para mim? O que é política para mim? O que é vida para mim?

(Digitei duas vezes o número 14. Pensei em mudar. Resolvi aceitar. Talvez tenha algum significado)

14. O que é amor para nós? O que é luta para nós? O que é corpo para nós? O que é casa para nós? O que é trabalho para nós? O que é política para nós? O que é vida para nós?

15. O que é um pontinho parado no meio do nada? Uma pessoa sem questão.

16. O que é um pontinho andando sem parar e dizendo qualquer coisa num tablado de madeira? Responda:

16.

16. Será que nós nos veremos de novo?

17. Todos nossos atos são políticos. Quer queira, quer não.

18. Ontem eu chorei na aula

19. Não há criação sem autonomia.

20. Desenhe a primeira memória que você tem do isolamento. Não emoldure jamais.

21. Eu não sei fazer teatro sem suor.

22. Olhar para o nosso tempo, sem olhar apenas para o nosso tempo. O contemporâneo precisa se tornar histórico.

23. Olhe um pouco pela janela. Feche os olhos e descreva em detalhes o que viu.

24. Complete a frase e poste em uma rede social: Ao longo do isolamento por conta da pandemia causada pelo coronavírus descobri que teatro _____

_____

_____

_____!

25. No primeiro dia de aula no isolamento fizemos um vídeo apresentando nossos espaços onde teríamos aula. Eu não reconheci essas pessoas do vídeo quando assisti de novo após três meses. Quem são elas? Elas existiram algum dia?

26. Eu deveria estar escrevendo aqui sobre como estar no hoje aqui e agora no teatro virtual. Mas aí eu já não estaria aqui.

(Releia o ponto que te fez mais sentido. Releia o ponto que te fez menos sentido)

27. A ação não é um lugar a se chegar. Ela precisa ser o próprio instrumento da existência desses artistas.

28. A verdade não é um lugar a se chegar. Ela precisa ser o próprio instrumento da existência desses artistas.

29. Não se cria vivência. Apenas se percebe a alegria de quando nos sentimos vivos. A alegria da sensação do vivo é nosso único parâmetro de análise. O resto é conceito.

30. Hoje acho que a principal função do diretor-pedagogo é perceber os momentos em que os atores e atrizes pegam fogo. Às vezes é enorme, na maioria da vezes: faísca.

31. Treinar-se para suportar não saber.

32. Aprender a escutar as ondas.

33. Respirar no ritmo de uma estrela

34. Interromper tudo que não é agora

35. Libertar vagalumes no campo

36. Destruir estátuas e portas de banco

37. Salvar um gato que seria atropelado por um rinoceronte

38. Existir como se falasse com o vento

39. Respeitar os fantasmas.

40. Não se ensina a verdade. Todos sabem quando ela está.

41. Releia os pontos que mais te marcaram. Crie agora a pergunta que você irá se fazer antes de morrer.

42. Eu gostaria muito de estar agora com os pés sujos de chão de sala de ensaio. Poeira de gente nos pés.

43. O único jeito de estar no hoje no aqui e no agora é assim:

44. Você amou alguém durante o isolamento?

45. Eu não tive nenhuma aluna chamada Maria. Acho um nome tão bonito.

46. Aprender a suportar o momento presente.

47. A saúde, assim como a ação, é psicofísica.

48. Yoga.

49. Só existe o belo se existe o detalhe.

50. Olhar em profundidade. Saber-fazer.

51. O que é hoje? Escreva a resposta na areia, perto das ondas.

51. O que é hoje? Escreva a resposta na areia, perto das ondas.

52. O que é aqui? Desenhe a resposta no vento com a ponta do dedo.

53. O que é agora?

_____

entrevista

"...A gente vivenciou... Isolado num navio no meio do nada[1]" O processo *Óleo* sob a perspectiva de cinco alunos do PA2

POR DANIELA S. T. MERINO [2]

A fim de complementar algumas das ideias já expostas em artigo presente neste mesmo do Caderno de Registro Macu*, trago à luz agora a transcrição das entrevistas realizadas no início de outubro virtualmente com cinco atores*[3] *do experimento cênico* Óleo*. Este trabalho foi dirigido por Renata Hallada – a professora por intermédio de quem eu pude conseguir as entrevistas – e apresentado ao vivo através da plataforma Zoom nos dias 17 e 18 de julho de 2020 (respectivamente às 20h e às 19h) durante a 1ª Mostra Investigativa Macunaíma* Online*. A obra clássica de Eugene O'Neill foi selecionada*[4] *por Renata Hallada por conter justamente uma temática em completa consonância com a situação da pandemia. Esta ideia de trazer à tona uma reflexão sobre a solidão de cerca de dois anos vivenciada por aqueles que se encontravam no interior de um navio paralisado em meio às geleiras foi apreciada pelos alunos e acabou resultando num processo que se provou surpreendente: "algo muito significativo", "que dá certo", possibilidade de "passar uma mensagem para outras pessoas que estão passando pelo mesmo que nós"; experiência de "extremo aprendizado" a partir de um texto que "se encaixou perfeitamente*

1. Fala retirada da entrevista feita com o aluno Alex Sandro.

2. Doutoranda matriculada no programa LETRA da FFLCH com o projeto "O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em meio à Guerra". Bolsista FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, *processo nº 2017/ 21093-8*) sob a orientação da profa. Dra. Elena Vássina.

3. Minha opção por entrevistar apenas cinco dos quatorze alunos presentes no elenco deu-se por uma questão de recorte e pela crença de que através de cinco opiniões diferentes já nos será possível vislumbrar uma grande quantidade de questões distintas e significativas num mesmo processo. Ademais, o fato de serem apenas cinco nos possibilitaria incluir neste ***Caderno de Registro Macu*** a fala de cada um deles na íntegra, o que me pareceu de maior importância, por não ocultar suas sensações ou pensamentos acerca de todo o processo. Vale mencionar, entretanto, que fizeram parte do elenco também os alunos: Alexandre Lynneker, Cícero Eduardo, Felipe Rosso, Fernanda Rodrigues, Luis Santos, Matheus Dias, Miguel Damelio, Renata Gonsalez e Vitor Souza.

4. Sobre o momento da escolha do texto falo mais detalhadamente no já mencionado artigo deste *Caderno de Registro Macu*, ao qual a presente entrevista serve como complemento. Mas por ora, acredito ser importante recordar o fato de a professora já ter estado decidida a trabalhar com O'Neill desde o início do ano. Apenas não havia escolhido o texto dramatúrgico com que trabalharia, e a chegada da pandemia serviu-lhe de estímulo para a seleção de *Óleo*.

no Zoom", conforme palavras dos próprios atores[5].

As entrevistas foram feitas em formato totalmente virtual com os seguintes alunos: Alexsandro Soares da Silva (Alex Sandro[6]*), Fernanda Rodrigues Alves (Fê Alves), Leonardo Gaguos (Leonardo Liessi), Paula Tonelli e Verônica Vasques Fueta (Verônica Fueta). Em relação às respostas obtidas, ressalto aqui o fato de ter feito as cinco mesmas perguntas a cada um dos atores citados. Porém, enquanto três deles optaram por respondê-las uma a uma, as atrizes Fê Alves e Verônica Fueta preferiram se expressar num depoimento único. De maneira que, respeitando o formato escolhido por cada um deles, separo a seguir suas respostas em dois blocos, conforme as recebi.*

De qualquer modo, tenham sido respondidas uma a uma ou em fala única, todas as respostas obtidas demonstram não apenas a sensação inicial de medo e desorientação de cada um deles diante da situação imposta pela pandemia, como também nos leva para dentro deste navio isolado no meio do nada, nos ajudando a entender um pouco mais da força transformadora proporcionada por esta experiência inusitada.

5. As falas citadas pertencem respectivamente aos alunos Alex Sandro, Paula Tonelli, Verônica Fueta, Leonardo Liessi e Fê Alves.

6. Os nomes entre parêntesis referem-se doravante aos nomes artísticos de cada um dos alunos.

Bloco 1 – As cinco perguntas seguidas pelas falas de Alex Sandro, Leonardo Liessi e Paula Tonelli[7]**.**

DANIELA S. T. MERINO – COMO FOI A EXPERIÊNCIA DO FAZER TEATRAL *ONLINE*?

ALEX SANDRO – A princípio foi um baita desafio porque houve uma desconstrução radical daquela concepção tradicional de teatro. Como é que a gente vai fazer alguma coisa? Fazer teatro sem o olho no olho, sem a relação, sem o palco, sem o público ali? A gente, um coletivo, buscando alguma coisa... Isso desconstruiu. Tateando no escuro, a gente conseguiu construir alguma coisa muito bacana. E foi muito gostoso degustar essa potência do teatro enquanto linguagem artística. Porque o teatro sobreviveu à pandemia, entende? A *linguagem* sobreviveu. A gente conseguiu construir alguma coisa. Foi um desafio, e a partir desse desafio a gente teve uma experiência inédita! Foi inovador. Muito legal. A gente existiu. A gente lutou, a gente luta. E o teatro segue aí. Para a eternidade.

LEONARDO LIESSI – A experiência do fazer teatro *online* foi uma coisa muito nova. Totalmente nova. Eu nunca ia esperar fazer teatro *online*. Algo que tem ser tão ao vivo, esse calor humano do palco que tem que acontecer... Mas a gente teve que se virar. A gente teve que fazer uma super adaptação, uma super ajuda coletiva... E isso foi uma experiência boa porque... na verdade muito boa, porque a gente entendeu que o teatro é mais do que simplesmente o palco. Ele é o palco, mas ele resiste a tudo: até à ausência do palco. A gente levou para uma plataforma totalmente nova e eu acho que isso foi para todos, para muita gente ali. Ninguém nem conhecia o Zoom, e a gente foi. E com amor total, com a dedicação, com o prazer de fazer acontecer. E aconteceu. Acho que essa experiência é o que eu levei. Esse começo foi muito, muito bom, porque a gente soube se virar. E quando você se vira, você cresce. O aprendizado vem daí. Foi uma experiência não boa: acho que maravilhosa.

PAULA TONELLI – Quando veio a proposta de fazer *online* eu fiquei surpresa e pensei que não ia funcionar. A gente ainda conhecia pouco a professora – tinham tido poucas aulas presenciais antes da pandemia – e era novo para ela também. Eu percebia uma professora que abraçou o desafio e que ficava tentando motivar a gente: "Vamos! Vai dar certo!" Então o começo me pareceu muito estranho. Mas isso foi bem no começo. Logo aquilo foi fazendo parte aqui da minha rotina caseira, aos sábados. Teve a parte que não era boa porque o bom mesmo é sair: o bom é estar na escola, é sentir o cheiro do palco, das salas todas, se conectar, olhar no olho das pessoas... Essa parte foi a mais sofrida, porque a experiência de ir para o Macunaíma é uma coisa gostosa. Pelo menos foi o que eu senti pelo ano passado. Então essa parte do começo foi meio chata – e na verdade ainda é chata. E conforme o passar do tempo vai ficando mais saudosa aquela lembrança de estar ali, de estar conversando com as pessoas, olhando para elas, tocando... Resumindo, foi uma experiência estranha, mas que se revelou surpreendente no

7. Respostas disponibilizadas em ordem alfabética.

sentido de que *dá certo*. A gente fez a peça *Óleo* e eu acho que o resultado – claro, guardadas as devidas proporções – o resultado foi muito bom para as pessoas no nível em que a gente está, o nível de PA2. Surpreendentemente bom. Nesse sentido eu tenho para dizer que a experiência foi bem positiva. Mas eu confesso que estou morrendo de vontade de voltar a ter experiência presencial.

DANIELA – QUAL FOI O MOMENTO/ O EXERCÍCIO/ A EXPERIÊNCIA MAIS RELEVANTE PARA VOCÊ NO DECORRER DO PROCESSO?

SANDRO – Acho que a Mostra foi algo muito significativo. Todo o percurso foi bastante enriquecedor, mas a Mostra – quando a gente teve o contato com outras pessoas que também estavam tentando tatear no escuro e também estavam tentando construir coisas – foi algo que fez a gente se sentir... bom, pelo menos eu me senti menos sozinho. Eu percebi que apesar de isolados e distantes, nós estávamos juntos trabalhando por um propósito, que era fazer com que a arte, o teatro, sobrevivesse. Entrar em contato com outras manifestações, com outras montagens e tudo o mais e ver a quantidade de coisa legal que dá pra se fazer deu um puta gás pra a gente continuar, para eu continuar e, enfim, entrar de cara na montagem final. Foi muito significativa a montagem. Centenas de pessoas numa sala, outras turmas, a molecada buscando, e todo mundo junto lá, resistente, lutando... Foi muito legal.

LIESSI – No decorrer do processo, o que eu tenho realmente para mim foi a adaptação com a câmera. Ter o ângulo, ter que se relacionar com uma outra pessoa que também está na câmera e você ter que fazer aquilo ser o mais real possível, ter verdade cênica ali, num diálogo. Então eu acho que esses momentos foram bem relevantes: você se adaptar e entender aquela plataforma. E fazer acontecer aquela verdade. A verdade cênica que a gente tanto procura.

PAULA – Dentro do que eu falei, estava num processo de grandes surpresas. Toda a novidade do PA2 e, enfim, de começar a desenvolver um texto. A primeira vez que a professora Renata pediu para a gente fazer um monólogo e gravar – a gente já tinha feito um texto sobre a nossa personagem, e ela pediu que fizéssemos um vídeo representando esse texto – foi uma experiência como se eu estivesse gestando um ser dentro de mim. Por ser PA2 eu nunca tinha feito isso. E eu fiz o vídeo várias vezes: fazia com sentimento. Depois a gente mostrava e ela fazia correções, dava os *feedbacks*, e era tão interessante! Porque o que a professora falava, na verdade, não eram nem correções: ela fazia comentários. E eu via que tudo fazia sentido: que eu deveria dar uma lapidada melhor em tal e tal ponto (em tudo o que você possa imaginar: a luz, o tom de voz, o enquadramento....). Aí a experiência foi ganhando uma dimensão maior, porque a gente já estava até meio que sendo diretor e contrarregra de si mesmo e começando a atuar. Ou seja, a pandemia não tinha tirado essa oportunidade da gente. Esse exercício me chamou muito a atenção porque depois destes monólogos – cada um fez o seu – a *prô* fez um trabalho brilhante de ir adequando cada personagem tendo como base o *Óleo* na nossa montagem. E isso pra

mim parecia uma mágica acontecendo. Também aqui eu sentia um ser sendo gestado. Foi primeiro a minha gestação e depois a gestação do grupo. Então eu acho que o que mais me impactou foi quando eu tive que realmente fazer o exercício de interpretar a minha personagem e receber esses *feedbacks*, e tudo acontecendo *online*. Como eu digo sempre, parecia que não era possível, mas foi possível e *dá certo*.

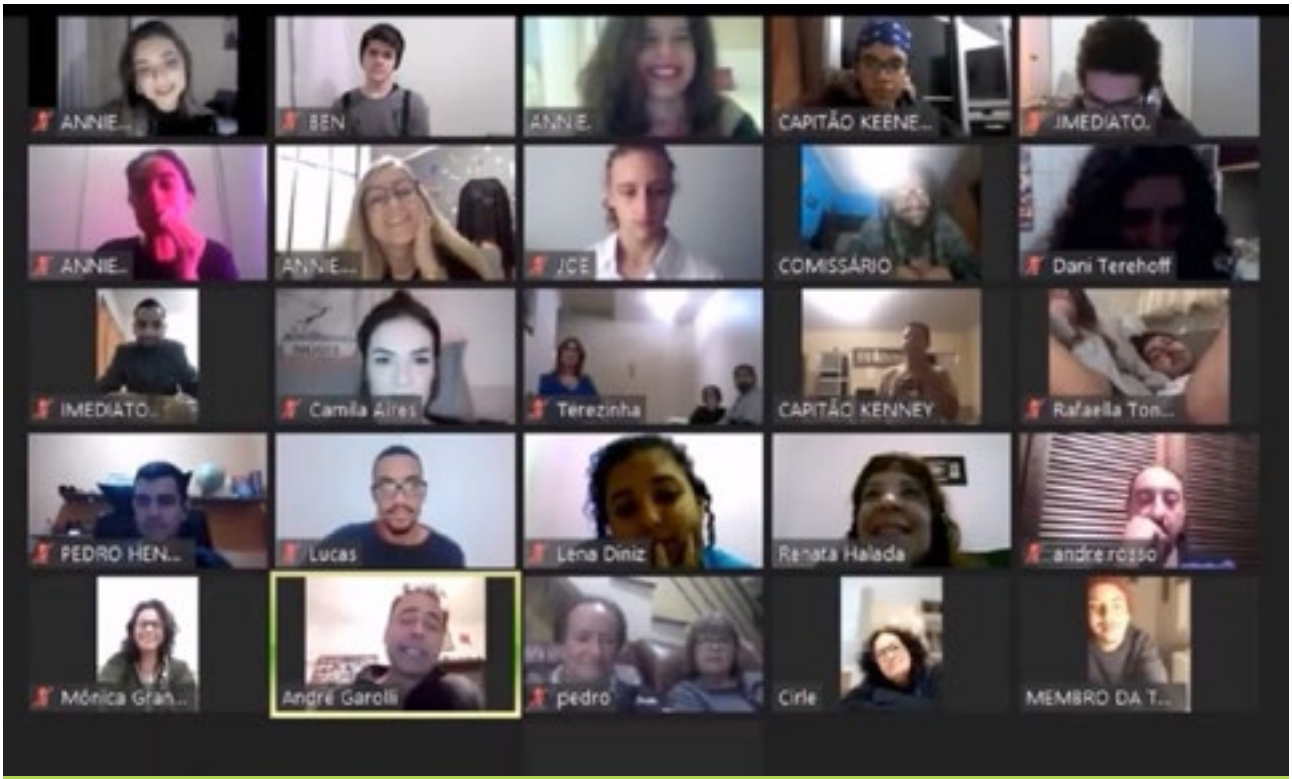
DANIELA – COMO VOCÊ AVALIA ESSA EXPERIÊNCIA OLHANDO PARA TRÁS?

SANDRO – Fazendo uma retrospectiva do meu 2020, acho que foi uma das poucas coisas significativas que me aconteceram no ano. E eu fico muito feliz de não ter desistido. Porque instigou minha vontade de continuar nessa busca incessante pelo fazer teatral. Olho pra trás e falo "Caramba, você fez uma coisa muito bacana em 2020! Você montou com a sua galera uma peça *online*." E foi a minha primeira montagem. Então, foi o que fez valer à pena.

LIESSI – A experiência, olhando para trás, é de extremo aprendizado. Extremo aprendizado *mesmo*. Eu cresci muito nestes últimos seis meses. Quando a gente foi para o *online*, eu desanimei até um pouco. Fiquei, "Pôxa, o que será que vai acontecer?" Mas aí rolou tanta coisa boa que olhando para trás você fala: "Nossa! Que aprendizado maravilhoso." É uma bagagem muito boa. E acho que isso vai ajudar muito a gente no profissional, na hora que chegar ao palco, que tiver que desenrolar trabalhos futuros... Até no Macunaíma mesmo, quando voltar o ao vivo, acho que vai estar todo mundo com uns calos legais de ter que se virar, de fazer acontecer. Olhando para trás, não tem outra palavra a não ser aprendizado e dos bons: aprendizado dos bons, desse que dá para levar para a vida.

PAULA – Na verdade, eu não estou no lugar de olhar para trás. Estou no lugar de que ainda está acontecendo. Mudou o semestre, mudou a professora, mudou o texto que a gente vai trabalhar – que está trabalhando –, a parte teórica continua avançando... Mas a questão da pandemia não mudou: a gente ainda está no meio de tudo. Então eu não consigo ter esse olhar avaliativo ou crítico da experiência, porque eu estou ainda *vivendo a experiência*. Eu penso que se Stanislávski estivesse vivo, ele ia ter que fazer mais um capítulo do seu livro, porque foi um método que teve que ser totalmente adaptado para uma plataforma onde as pessoas estão distantes. Por mais que a gente ache que é tudo igual, que dá para aplicar o método do mesmo jeito... Na verdade dá: ele está sendo aplicado. Mas está adaptado. Então eu acho que na hora em que a gente voltar e estiver de frente um para o outro é que vai poder dizer: "E aí? O que é que você sentiu?" Eu penso que as pessoas que passaram por isso – por esse curso nessa condição – vão ter um quesito a mais na sua formação, no seu currículo. É muito mais desafiador ter feito esse curso nessa plataforma, porque é diferente de outros estudos que estão sendo feitos na faculdade (outros cursos que eu faço, por exemplo, o curso de Doutrina Espírita, que também acontece *online*). A diferença é que aqui estamos falando de *fazer teatro*, onde você tem que expressar emoções. Isso é que é o grande

desafio de fazer: demonstrar emoções, ter troca entre um ator e outro, uma personagem trocar com a outra personagem sem estar de frente. O que eu posso dizer agora é isso: é uma adaptação de tudo o que Stanislávski pensou, porque antes era um olhando para o outro e agora é feito sem estar um olhando para o outro. Eu vou poder avaliar isso melhor (quer dizer, avaliar o que tudo isso acarretou na minha formação) na hora em que a gente estiver voltando. Mas é como eu já falei: com certeza tudo isso é positivo. Com certeza fez a gente depurar alguns sentidos. Uma colega disse que teríamos às vezes que depurar muito, por exemplo, a audição. Porque nem sempre você podia estar olhando para o equipamento que estivesse usando (sei lá se era o celular, enfim, o *ipad*, o computador...). Então foi uma experiência onde era preciso aguçar alguns sentidos que talvez você não usasse tanto no presencial. E por aí vão algumas diferenças. A gente ganhou com isso. Noções como "estar mais claro", "estar mais escuro", "som", "colocar a música"... São coisas que a gente não faz quando está no presencial. Eu vou poder dizer melhor em avaliação depois que eu voltar para o presencial, mas com certeza foi um desafio. Embora no começo tenha sido chato – sem o prazer de ir até o Macunaíma – foi um desafio posto e completado. E isso tem o seu lado positivo.



Aula com a participação de André Garolli.

DANIELA – O TEATRO O AUXILIOU NO ENFRENTAMENTO DA PANDEMIA? EM CASO AFIRMATIVO, COMO?

SANDRO – Foi uma válvula de escape para todas as angústias que eu particularmente tinha. Era um momento de incerteza, a gente ficava sempre na iminência de alguma coisa pior e as coisas iam de fato de mal a pior. O cenário político, social, sanitário e tudo mais. Mas lá era um momento de descompressão. De verdade. Onde você conseguia colocar para fora muitas questões que te assolavam neste momento de pandemia e também questões da sua própria vida. Você conseguia ter voz, se expressar. Isso foi muito significativo: sentir que você não estava sozinho também. Foi muito importante. Valeu muito o esforço, a teimosia.

LIESSI – O teatro me ajudou na pandemia, no meu psicológico. O teatro me ajudou a entender o que está acontecendo. A compreender, a saber se adaptar. A pandemia chegou, e você vai fazer o quê? Enfrentar. Ir pra cima. Tipo... tem uma baixa no elenco, e você vai fazer o quê? Ir pra cima, se virar, se adaptar. Então no caso da pandemia, o teatro me deu um fôlego a mais para enfrentar. O teatro me ensinou a compreender diversas situações. Hoje eu estou muito mais compreensivo. Escuto, ouço, entendo, e as circunstâncias da vida são assim. Nunca vai ser tudo bom, nunca vai ser só alegria, então a gente passa por essas barreiras sinistras para crescer, para ter um crescimento de alma, de sociedade, de tudo. O teatro me ajudou muito a enfrentar porque o teatro alimenta a alma e quando você está com a alma alimentada você enfrenta bastante os problemas da vida. Então o teatro me ajuda muito a enfrentar os problemas e a pandemia não deixa de ser um problema. E ele até me ajudou, tá ajudando a enfrentar. E tomara que me ajude a minha vida toda: o teatro.

PAULA – Ah! Essa eu respondo de boca cheia. Fez muita diferença a gente continuar dentro de alguma normalidade, principalmente no início. Naquele cenário caótico, onde ninguém sabia exatamente o que estava acontecendo, todo mundo ficando com medo, medos reais... Porque a gente estava vendo as pessoas morrerem – como estão agora –, mas era uma coisa nova, e a gente ainda não sabia o que estava acontecendo direito. Era tudo muito assustador. E poder continuar fazendo uma coisa que eu gosto... Aliás, eu demorei muito pra começar. Tenho 55 anos, sempre gostei e demorei muito para decidir fazer teatro. E esta pandemia praticamente aconteceu no começo da minha trajetória. Por isso, ter podido não interromper e, ao contrário, ter continuado, foi muito bom para dar um suporte emocional e psicológico, para ajudar a superar os medos e ansiedades que vinham com toda a questão da pandemia, toda a questão de ter que ficar em casa, isolado, preso, lidando com a família de uma forma mais intensa. O teatro ficou sendo aquele porto seguro, aquela normalidade dentro do caos. Dentro do cenário distópico que a gente viveu, sobretudo no começo. Eu acho que os primeiros meses foram bem estranhos. Agora a gente está mais adaptado à realidade da pandemia, e de uma forma lenta estamos saindo disso. A vida está começando a voltar a... bom, estão falando em um "novo normal", mas eu pessoalmente não acredito muito nisto: acho que tudo vai ser como era antes. Ainda

não estamos neste lugar, porque muita coisa não está funcionando plenamente ou, melhor, nem está funcionando, como, por exemplo, o entretenimento. Mas o teatro serviu pra aplacar muito da ansiedade e não me fazer ficar frustrada, porque: "Pôxa! Agora que eu resolvi, agora que eu finalmente consegui fazer uma aula de teatro, encontrar um método que eu goste, eu ia ter que parar por causa desta coisa, deste monstro que a gente não sabe o que é?" A gente continuou aqui, *online*, fazendo uma adaptação. Mas continuou. Então pra mim o teatro foi meu porto seguro. Continuar as aulas foi meu porto seguro. Tanto que eu tenho pouquíssimas faltas. No começo, que era muito enfadonho ficar mais em casa, e a gente só saía pro mercado e tal, eu não via a hora de estar com as pessoas no teatro, ainda que distante, mas eu *estava com as pessoas*, fazendo uma coisa que eu gosto, aprendendo coisas sobre teatro. Pra mim foi muito importante: foi como ter a minha sanidade preservada. Quer dizer, foi o ponto que manteve a minha sanidade ok. Eu não enlouqueci por causa disso: "A vida lá fora está uma distopia, mas aqui dentro eu continuo fazendo o meu teatro." E essa foi a grande diferença de ter continuado no meio da pandemia com uma certa normalidade.

DANIELA – O SISTEMA STANISLÁVSKI O AUXILIOU NESTE SEMESTRE? SE SIM, DE QUE MODO? O QUE DO SISTEMA VOCÊ SENTE QUE FOI FUNDAMENTAL?

SANDRO – Absolutamente. O Sistema foi imprescindível. Porque assim: uma coisa que se provou é que ele é extremamente versátil. Ele vive. A gente consegue colocá-lo em prática no coletivo, em cima do palco, no olho no olho, na relação, ou entre as quatro paredes do nosso quarto. Então ele se provou extremamente eficiente também neste contexto de pandemia. Porque a gente se debruçou em leituras e leituras da obra que nós escolhemos do Eugene O'Neil e, a partir disto, foi colocando em prática o que na teoria a gente vinha estudando. Então a gente descobriu vontade, a gente vivenciou e, enfim, durante toda a apresentação a gente estava socado: isolado num navio no meio do nada. Lembro que quando acabou a apresentação e eu acendi as luzes de casa, liguei o *notebook* e me vi na tela, vi a galera, eu me senti aliviado. Senti o piso firme e seguro da minha residência: eu tinha saído daquele navio. Acho que o que proporcionou esta experiência tão imersiva, de fato, foi este buscar através do próprio Sistema. Eu estava isolado em casa e acabei me trancafiando num navio. Olha só que brincadeira bacana.

LIESSI – O Sistema Stanislávski me auxiliou neste semestre *online* mostrando que não importa o que aconteça, tem que acontecer. O espetáculo não pode parar. A arte do vivo tem que estar ali, independentemente de onde você esteja. Mesmo numa plataforma, a gente conseguiu ter uma vivência, conseguiu se relacionar, a gente conseguiu fazer acontecer e.... uma coisa muito importante: a gente não quis fazer gravado. A gente tinha esta opção, mas quis fazer ao vivo, porque o Sistema envolve muito o ao vivo. Então tinha que fazer ao vivo com todas as dificuldades que a gente tinha: uma câmera travar, uma conexão cair, o áudio estar ruim. A gente foi para cima: o ao vivo, para entender todos esses problemas que a gente

vai passar ali no palco, estes que o Sistema fala para a gente, que ensina. Então conseguimos colocar na prática o Sistema, esta parte do vivo. Tem que ter esse *tête-à-tête*. Então acho que provou muito o Sistema neste momento de transformação que a gente teve que passar. Obrigado pela oportunidade de poder me expressar. Que a gente passe logo por este terremoto e volte ao nosso cheiro da madeira do palco.

PAULA – A minha experiência de aprender e fazer teatro é dentro do Sistema Stanislávski. Eu não conheço nada que não seja fazer teatro desta forma. Que é uma forma... bom, o que eu mais gosto nele é uma forma humanista e respeitosa de tratar as pessoas. E sim: ele me auxiliou sim. Porque como eu falei, esta época, esta temporada de pandemia foi a temporada da plataforma digital. Então, por exemplo, nas outras atividades que faço, tive que elaborar apresentação, aula etc. E de repente eu me peguei... Veja: eu ia gravar um vídeo para um serviço social que eu faço junto com as crianças da Fundação Casa, um vídeo para pessoas que estão encarceradas numa situação ainda pior do que a nossa, porque não estão recebendo nenhum tipo de visita, nem da família. Então a gente manda vídeos para eles. E eu me peguei – eu tinha que desenvolver um tema –, me peguei fazendo isso através de um *étude*. E não tinha nada a ver: eu não estava representando. Mas o que eu queria falar é que eu consegui fazer o vídeo baseada nos *études* de Stanislávski. Neste sentido me ajudou muito. Stanislávski é tudo para você trabalhar com representação. Eu acho que quem faz, quem aprende teatro e usa este Sistema faz qualquer teatro, faz qualquer apresentação, faz até um vídeo como esse que eu falei que fiz usando os conceitos de Stanislávski. Mas eu acredito que eu ainda estou bem na base. Tenho muito a aprender, muito que estudar. Mas sem dúvida o Sistema foi de grande auxílio. E sim: foi fundamental. Ele é a base. Sem o Sistema não existiria, não funcionaria – no meu ponto de vista – nem presencial e nem *online*. A única coisa que eu digo é que é um capítulo a mais no livro dele, um capítulo chamado "*Online*". Mas sem dúvida é fundamental para quem pensa em estudar teatro, quem pensa em interpretar. Usar o Sistema, que são camadas de aprendizado, é fundamental: *fundamental* e me ajudou bastante.

Bloco 2 – Depoimentos feitos a partir das mesmas perguntas por Fê Alves e Verônica Fueta.

FÊ ALVES – Pra mim foi uma experiência única o fazer teatral *online*. Foram aprendizados constante os Acontecimentos da obra. Mesmo estando longe, a gente conversava, a gente refletia sobre esses Acontecimentos e o ritual das senhoras Keeney. A cada aula a gente aprendia algo novo. Aprendia como entender a plataforma, como atuar dentro dessa plataforma. E pra mim o momento que marcou neste processo todo foi entender que a personagem estava beirando à loucura. Também foi muito bacana que a professora convidou o André Garolli[8] para participar de uma aula, e ele

8. Ator, professor, produtor e diretor. Com mais de trinta anos de carreira, participou de inúmeras peças – atuando e dirigindo –, além de trabalhos na televisão e no cinema. Criou uma trilogia de espetáculos a partir das peças de Eugene O'Neill, que teve início em 2004 com o projeto Homens ao Mar. Em 2011, deu sequência a esta pesquisa com Homens à Margem, que apresentou diversos espetáculos com a temática da marginalização. E, em 2019, iniciou o terceiro projeto da trilogia, Homens à Deriva, que abordou os aprisionamentos que a sociedade pode provocar. Este projeto teve o seu reconhecimento através da indicação ao Prêmio SHELL na categoria Melhor Direção em 2019.

trouxe uma outra visão sobre a obra. É muito bom ouvir outros pontos de vista sobre algo. Eu avalio esta experiência, olhando para trás, me dá muita saudade. Foi uma das melhores experiências da minha vida porque, vou te contar: logo quando começaram as aulas *online*, eu fiquei insegura. Como seria fazer uma apresentação virtual? E semestre passado seria a nossa primeira peça presencial. Aí eu vi *online* e falei: "Gente, vai ser *online* mesmo?" E fiquei mega insegura. E quando eu fui vendo – a gente persiste, a gente não desiste, continua assistindo às aulas, gosta muito de teatro –, vi que rolou. Eu estava totalmente ali, presente na história, e a história fez total sentido com o contexto da pandemia. Eu tenho muitas saudades deste trabalho, de como foi o processo, das pessoas, daquela turma. A peça *Óleo* se encaixou perfeitamente no Zoom. Eu acho. Nossa! Total! Tenho vontade de apresentá-la presencialmente, mas achei que ficou tão legal *online* também! Ficou tão perfeita, assim... eu vou usar a palavra "perfeita" mesmo, porque fez todo sentido, envolveu tanto a gente! A obra envolvia totalmente não só a gente, mas o público também. Depois escutar os *feedbacks*, quem assistiu, o que achou, nossa! Foi incrível mesmo. O teatro foi fundamental pra enfrentar a pandemia. Porque estar no meio de uma pandemia em casa, sem poder sair? Nossa, eu me sentia totalmente presa. Sempre. Nossa, eu estava só me sentindo presa, ficava insegura com o futuro e aí me causava ansiedade, eu ficava triste, durante a semana eu percebia que estava ficando triste. Aí quando eu pensava "Calma, sábado vai ter aula", sábado era um dia que me dava força, ânimo! Nossa, eu pensava: "Vai ficar tudo bem. Daqui a pouco, quando eu piscar os olhos, um dia a gente vai estar lá de novo no Macu!" E o Sistema Stanislávski auxiliou no semestre sim. Deu para entender o conceito de adaptação. Porque a gente teve que se adaptar à plataforma *online* e colocar a imaginação em prática. Perceber o meu espaço, o que eu tenho aqui, que é totalmente diferente de estar no Macu, pra fazer o que eu quero, o que eu estava querendo fazer, o que a gente tinha planejado. Só para concluir: o Sistema colaborou muito, ajudou neste processo todo virtual. Foi tudo muito bom, gostei muito do processo, da peça, das aulas... Agradeço por estar respondendo a estas perguntas e até.

VERÔNICA FUETA – Quando começou esta coisa de teatro *online*, eu conversei com o pessoal do Macu. Eu estava já certa de que ia trancar. Mas conversei um pouco com a Renata e com a minha turma e falei: "Ah, vou dar uma chance." E foi a melhor coisa que eu fiz. O teatro pra mim, neste período de quarentena, foi o que ainda me fez estar unida a outras pessoas. Estar em comunicação, estar conseguindo passar uma mensagem pra outras pessoas que estão passando pelo mesmo que nós, que estão dentro de casa. Eu acho que a melhor coisa deste semestre, desta montagem, foi a união da minha turma. E a gente conseguiu. Da mesma forma como no presencial, a gente conseguiu trabalhar uma Supertarefa e passar uma mensagem... Trabalhar a Adaptação, provavelmente foi o conceito mais utilizado. E foi incrível, então foi a melhor escolha que eu fiz.

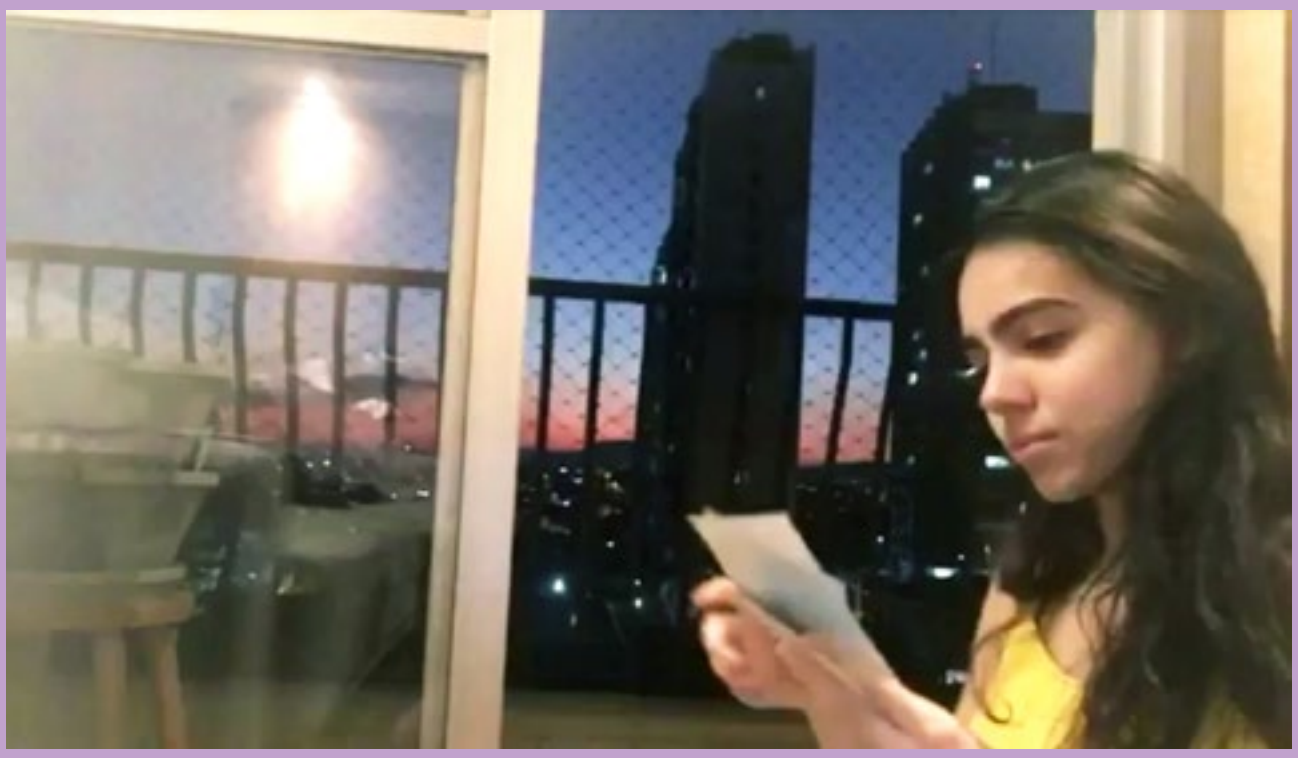
em processo

Foi em 2013 quando pisei pela primeira vez no Teatro Escola Macunaíma.

Tinha apenas onze anos, uma pré-adolescente sem saber o que queria. E agora em 2020 eu me formei, com dezoito anos, e ainda sem saber o que quero da vida.

Foram sete anos, sete anos que passaram rápido. Lembro-me da primeira aula, em que tive vergonha de tirar o sapato, porque minha meia estava furada. Vai entender o que se passava na cabeça daquela criança, mas foi a melhor escolha que fiz: TIRAR O SAPATO. Não sei como "resumir" todos esses anos em um texto. Foram tantas pessoas, tantos professores, tantas histórias ouvidas e contadas naquele lugar... que levarei comigo.

Depois de tanto tempo, finalmente me formar! Sinceramente não esperava que fosse desta maneira, no meio de uma pandemia mundial. Teatro é tanto contato, é quente, vibrante, olhar nos olhos dos outros, isso fez falta. Foi aquele semestre que nos surpreende, porque começou normal e, num piscar de olhos já estávamos em nossas casas, dentro dos computadores e celulares vendo as aulas. Não tivemos tempo de nos despedir, nem de dar um último abraço. Depois disso ficou aquela dúvida, vai ser possível fazer teatro *online*? E fico feliz em dizer que sim, é possível! Com muitos altos e baixos, mas que no final tínhamos uma obra feita, com mais de seis horas de material. Foda, né?



Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Naiara Soares.*

Acho que foi em si um semestre para nos conhecermos e aprendermos a trabalhar com o que temos em mãos. Descobrir coisas novas, aprofundar a criatividade, trabalhar os métodos de Stanislávski. O aprendizado que tivemos foi muito grande e creio que foi importante para nós passarmos por tudo isso.

Comigo levarei as melhores lembranças: o coração batendo mais forte quando estamos prestes a entrar em cena; as risadas em aula e principalmente nos camarins; os sorrisos e também os choros, que muitas das vezes eram de alegria; os professores, que muitos hoje se tornaram amigos e parceiros; e as turmas, que em todo semestre mudavam, mas mesmo mudando as pessoas que ali passavam, faziam a diferença; posso dizer que o teatro trouxe meus melhores amigos.

É bom olhar hoje e ver aonde cheguei! Vi muitas pessoas se formarem, vi muitas desistirem, confesso que já pensei em desistir no meio do caminho, é normal duvidarmos de nós, né? Sei que não é o fim, longe disso, é apenas o começo.

Bom, esta é minha trajetória! Lógico que só um pouco dela, se não ficaria aqui falando por horas e horas. Para você que pensa em começar o teatro, seja bem-vindo, saiba que vai viver inúmeras histórias neste lugar, e para você que pensa em desistir, pense bem, às vezes tomamos as decisões impulsivamente.

Isso poderia ser um adeus, mas é um até breve!

Mayara Malavazzi
(PA5 – Sábado / Manhã - Alphavilhe) ■

O que eu mais entendi durante este processo é que nada vai acontecer se ficarmos esperando algo realizar-se sozinho.

Isto já era óbvio, mas o óbvio também precisa ser dito. O processo me fez enxergar que precisamos ser intencionais, e nem sempre, ser intencional está vinculado a ser interesseiro.

Com toda a certeza do amor que tenho pela arte, o conceito que mais fica é ser verdadeiro e honesto consigo mesmo, não fingir ou inventar uma parada que não existe. É você ali, com estas circunstâncias. E agora? O que você vai fazer? Vai lidar! E isto nos leva a ser um "ator criador" e a estabelecer pontos e lugares aonde queremos ir com o nosso estudo/cena.

O próximo semestre sou eu e meu corpo, eu e eu. Acabou, mas começou algo novo. A famosa longa estrada da vida.

As fragilidades, com certeza, estavam ligadas ao aprender com o outro. Mesmo ele sendo tão diferente de mim, é "aceitar" o que está posto à minha frente, mas saber trabalhar e levar para outro lugar. As potencialidades estão ligadas a você estar no jogo, e aprender a trabalhar com isto, é de fato, ser verdadeiro. Então as coisas começam a fazer um sentido e apontam para algum lugar, te fazem e levam a caminhos, a um objetivo pré-estabelecido.

Eu preciso abandonar o "complexo" e o querer moldar as coisas. O ideal é o simples; a verdade já tem uma intencionalidade e faz sentido; isto basta.

Continuar criando, pensando e buscando muito. Continuar a confiar no meu trabalho e ser muito sincera.

Processo, eu trouxe uma nova visão, sem julgamento ou querer fazer o "óbvio" ou até mesmo esfregar algo na cara de alguém. Foi muito bom o estudo, pois levei para outro lugar, outro olhar. Eu comuniquei aquilo que já era óbvio, mas por algum motivo, nós não falamos.

A relação me trouxe que, às vezes, não é fazer estudo com várias pessoas ou várias pessoas pensando juntas. Com certeza, a relação do "ator sobre si mesmo" é o que ficou mais claro e evidente para mim.

Obrigada! Talvez se eu não saísse da minha turma, não iria aprender a confiar em mim mesma, no meu trabalho e no quanto as minhas ideias são boas e preciosas. O quanto a relação é também sobre mim. Aprendi sozinha, com barco andando, com pessoas pulando dele, mas também permanecendo. Aprendi que eu preciso continuar, pois o processo/tempo/estudo/arte/vida não vai parar e, no final das contas, o fluxo e a constância precisam seguir e dentro deles existem relações; isto nunca vai mudar. Então, obrigada pela permanência e pela fluidez!

Bianca Carvalho
(PA5 – Domingo / Tarde - Pinheiros)

Brainstorm: Sobre a Tempestade, *inspirada* em A Tempestade, *de William Shakespeare, com direção de Maria Carolina Costa*.

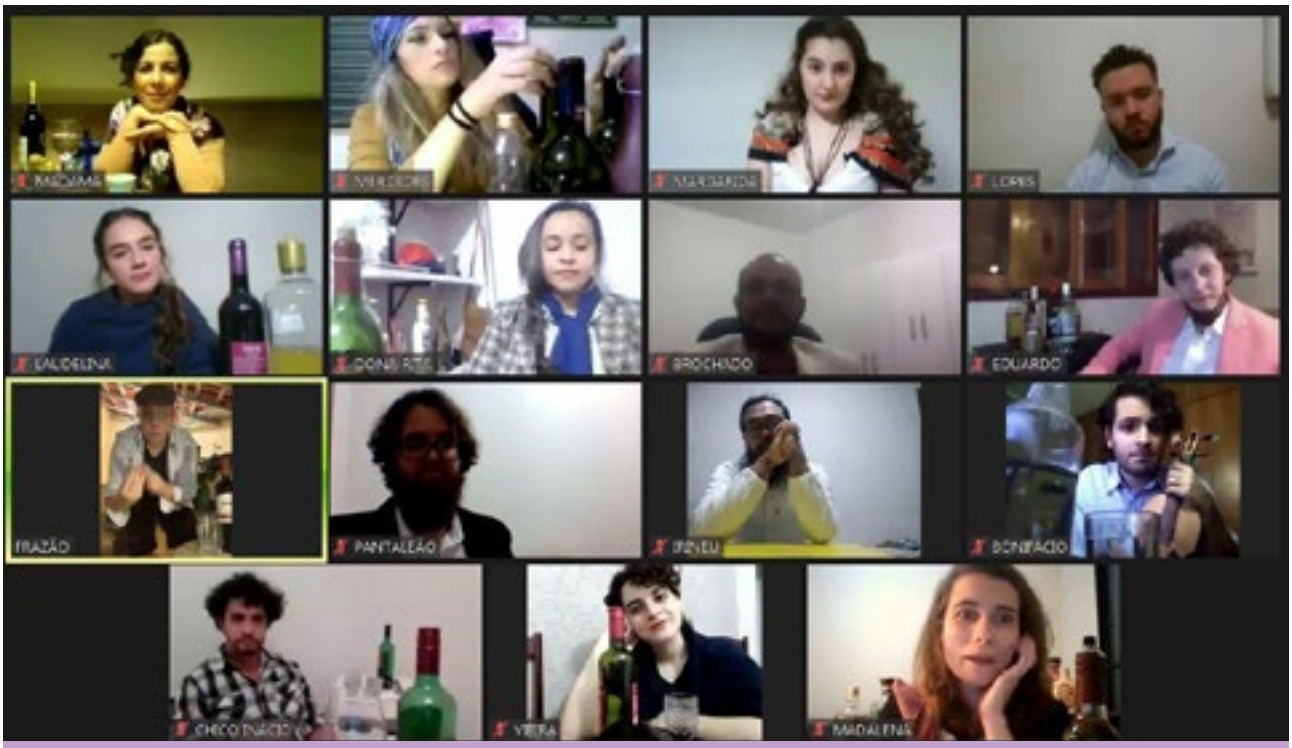
Acho interessante iniciar este texto pelo fim do processo.

A alguns meses atrás, a turma de formandos do Macunaíma Campinas do primeiro semestre de 2020 (nós, no caso) apresentamos *Mambembar*, um texto construído pelos próprios alunos da turma inspirado fortemente em *O Mambembe*, de Artur Azevedo. Esta apresentação foi o final de um curso maravilhoso em praticamente todos os seus aspectos.

Tirando as cenas do Encontrão, a maioria dos formandos (Bruno Albregard, Fernanda Pierozzi, Gabriel Lopes e Matheus Troiano) iniciou o dito curso apresentando *O Pequenino Grão de Areia*, uma obra de João Falcão. É uma obra infantil e lúdica, mas sempre que possível, Rodrigo Polla, nosso primeiro diretor, enfatizou que em nenhum momento deveríamos infantilizar a obra, e deveríamos respeitar o texto e suas mensagens. A cena inicial da peça levava todos os atores ao palco atrás de grandes guarda-sóis, enquanto cantávamos. Quando levantamos os guarda-sóis, o público nos viu pela primeira vez, mas foi aí que vimos pela primeira vez o público também. Todos ali, sentadinhos, olhinhos voltados para nós. A intenção do diretor tinha sido justamente nos emocionar com esta primeira visão, e funcionou perfeitamente. No final da segunda apresentação, choramos mais do que as crianças do público.

Apresentamos *O Pequenino Grão de Areia* em 2017, mas em 2016 uma outra formanda iniciava o curso. Carla Juliana (que também atende por Caju) apresentou *Capitães de Areia*, de Jorge Amada, como sua primeira peça. Mesmo tendo sido um processo complicado, no qual os atores tiveram que pensar em como ligar as ideias que queriam expressar, as duas apresentações foram um sucesso. Era uma peça longa (de mais ou menos duas horas), mas a experiência como um todo foi divertida. Para ela, a primeira peça é uma grande descoberta do tipo de atores que nós somos.

Carla se juntou a nossa turma em 2017, quando apresentaríamos *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, no segundo semestre, tendo Wanderley



Mambembar, *inspirada em* O Mambembe, *de Arthur Azevedo, com direção de Wanderley Martins.*

Martins (o nosso Wandeco) como diretor. Viemos direto de uma peça infantil e caímos num drama pesado. Nós nos entregamos verdadeiramente aos nossos papéis, mesmo sendo iniciantes na atuação, o que nos ajudou a entender como funcionam os processos teatrais onde é necessário fazer papéis completamente diferentes do que pensamos. Fernanda dividiu o papel com outra atriz, enquanto Gabriel fez dois papéis na mesma peça. Como turma, nos tornamos mais unidos, mesmo que nossas personagens quisessem se esganar em cena.

A próxima peça que apresentaríamos, desta vez em 2018, seria *Aquilo Que Fica Guardado Na Memória*. É um texto autoral dos próprios atores diretamente para o público. O diretor Barbosa Neto nos levou a uma jornada através do tempo, nos fazendo lembrar desde quando escutávamos os discos dos nossos pais até quando corríamos deles por causa de alguma arte que fizemos. Foi um processo lindo, no qual os atores trouxeram suas próprias histórias, que foram se emaranhando e se unindo seguindo um único fio condutor: A vida como ela é. Neste processo, choramos devido às mais diversas emoções, cantamos, declamamos poesias e poemas... Enfim, nós vivemos. Um processo tão bonito tocou os atores e o público, mas não apenas o público que chamamos por fazer o curso de teatro. Nós saímos. Apresentamos em outras cidades, acumulamos mais histórias, conversamos com mais pessoas. Participamos de festivais e mostras e ganhamos prêmios – mais de uma dezena! Prêmios individuais, coletivos, prêmio por causa da luz, pela direção e inclusive por melhor peça do festival. A peça seguiu sendo apresentada durante o resto do ano de 2018 e em 2019.

Falando sobre 2018, ainda tivemos mais uma apresentação. Wanderley Martins nos dirigiu mais uma vez em *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade. Tudo o que tínhamos passado durante o processo de *Os Sete Gatinhos* veio bater novamente à porta,

visto que *Milagre na Cela* é uma peça visceral, que chegou a ser censurada pela ditadura. Os temas mais adultos e de certa forma violentos nos fizeram amadurecer como atores e como pessoas. Ver um perigo que sempre ronda a classe artística que luta contra as injustiças ser representado tão claramente no palco abriu não apenas os nossos olhos, mas também os do público. Foi um processo iluminador, que mostrou a capacidade e a força que temos como atores e como pessoas e que não devemos retroceder diante da opressão.

A próxima peça, *O Colecionador de Histórias* (em 2019), inspirado no conto "A Terceira Margem do Rio", de João Guimarães Rosa, teve um toque especial. Nós nos unimos a mais duas companhias teatrais: Cia. Maui e Cia. Farroupilha. Mas, além destas duas companhias, nos unimos a mais uma pessoa que viria a se formar conosco. Antes de se juntar à turma, Amanda Bonini apresentou *Nonoberto Nonemorto*, de Luís Alberto de Abreu, *O Sétimo Mandamento*, de Dario Fo, *Os Pássaros*, inspirado em *A Conferência dos Pássaros*, de Farid Ud-din Attar, e *Homens de Papel*, de Plínio Marcos, pelo Macunaíma. Para fazer *Nonoberto...*, lá em 2015, Amanda chegou a visitar descendentes de italianos e aprendeu músicas, costumes, culinária e outras coisas mais. Segundo ela, foi magnífico poder sentir tudo isso na pele, principalmente para uma primeira montagem. Em *O Sétimo Mandamento*, mesmo tendo passado por uma cirurgia recente, interpretou uma personagem que corria, se jogava, subia em mesa. Foi necessário que ela superasse os limites do seu corpo, visto que no começo dos ensaios ela não conseguia nem andar. *Os Pássaros* é um texto que levou os atores a se autoconhecerem. Nesta peça, ela alcançou uma grande transformação como pessoa e como atriz também, pois percebeu que o teatro deveria transformar o ator, não apenas a plateia. *Homens de Papel* trata sobre temas delicados, e Amanda criou uma personagem que vivia no lixão e inseriu-a na peça.

Agora juntos, tivemos o desafio de apresentar em um espaço não convencional, o anexo da Academia Íris Ativa - Lina Penteado, onde também se encontra o Macunaíma Campinas. Passamos meses desenhando esboços, pensando em cenas e em como poderíamos usar ao máximo o ambiente, tudo sob o olhar cuidadoso e criativo do Neto. Criamos todas as cenas baseando-nos na cultura popular, no folclore, no mundo imaginativo e no pós vida. Fizemos várias sessões. Em dois dias. Depois de uma sessão, tínhamos praticamente o tempo de jogar uma água no rosto, montar o que deveria ser montado, refazer a maquiagem e começar a próxima sessão. Corrido com certeza, mas deu certo. A narrativa que gira em torno de um contador (ou colecionador) de histórias à procura do pai surpreendeu todos.

E falando de peças que surpreenderam todos, chegamos à *Pullokã*, uma releitura de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Nós nos unimos ainda mais como grupo, mas seguiríamos sem a Cia. Farroupilha, agora em outra turma. Em um texto em que originalmente existiam apenas cinco personagens, Polla nos ajudou a fazer caber o triplo. Desenvolvemos um visual especial para a peça, escancaramos vários conceitos, repensamos tudo o que tínhamos aprendido até aquele momento e dividimos personagens com nós mesmos. Tive-

mos que lidar com o tempo e com a espera. Foi um processo complicado. Estávamos acostumados a agir, a correr, a se mexer, a gritar..., mas a espera... Foi angustiante. Nós nos questionamos sobre muitas coisas, sendo elas tema da peça ou não e paramos para respirar. E foi aí que conseguimos fôlego novo. No começo, uma boa parte da turma não gostou muito da ideia de fazer esta peça, mas no final, olhando tudo o que passou e o que aprendemos naquele semestre, valeu à pena. Esta parte da turma que não estava tão a fim de fazer *Esperando Godot* (ou algo similar) estava fortemente inclinada a um outro texto, chamado... *O Mambembe*.

Uma ou duas semanas após apresentar *Pullokã*, nos reunimos com o diretor escolhido para nos formar: Wanderley Martins. O trabalho dele conosco em duas oportunidades nos fez repensar mil vezes a nossa posição como atores e a evolução que tivemos em cada uma destas peças, sendo perfeito para encerrar o nosso ciclo. Tivemos algumas opções para escolher, mas sempre voltávamos para *O Mambembe*. Estudamos ela mais a fundo e pensamos em fazer uma grande celebração ao teatro, à arte, à vida, e ao nosso processo também. E foi aí que esta peça veio de encontro a nós. Mas sabe o que mais veio de encontro a nós? COVID-19.

Estávamos em um dilema. Durante todo o curso, escutamos frases como "o teatro se faz ali com o público", "o ator tem que pensar no corpo quando vai entrar em cena", entre outras. Agora nos víamos em nossas casas, separados uns dos outros por um motivo que não escolhemos. Foi uma porrada na turma toda. Justamente num processo onde queríamos celebrar e estar grudados uns nos outros, tudo passou a ser feito virtualmente. Nosso tempo diminuiu, o cansaço bateu, o desânimo também... Lembramos de *Pullokã*. Do respiro que tivemos retratando uma situação tão difícil e que parecia fazer parte da nossa realidade. Mas toda esta energia guardada e a saudade nos fez tomar uma decisão: iríamos deixar *O Mambembe* momentaneamente de lado, devido a restrições de tempo, e focaríamos em fazer algo novo, inspirado na obra. No texto original, uma das cenas é feita num bar, e depois que apresentamos sempre vamos comemorar. Já que estávamos fisicamente separados, por que não deixar as nossas personagens se encontrarem no *Mambembar*? Jogarem conversa fora e falarem da vida?

Abrimos a mostra *online* do Macunaíma Campinas. Nós nos formamos. Felizes por encerrar um ciclo, mas tristes por não estarmos juntos. Nossos planos incluem apresentar *O Mambembe* assim que a pandemia acabar. Iniciar tudo de novo, estudar as personagens como fizemos tantas vezes. Parece que nós (os formandos e uma companhia que nos abraçou com tanto amor) e *O Mambembe* ainda temos uma última dança a fazer. Agradecemos muito a todos que leram até aqui, a todos que fizeram parte da nossa história e, querendo ou não, da história do teatro.

Amanda Bonini, Bruno Albregard, Carla Juliana, Fernanda Pierozzi, Gabriel Lopes e Matheus Troiano
(PA5 – Sábado / Manhã – Campinas)

A experiência começou a de fato ser alguma coisa quando deixamos de compará-la ao que tínhamos e a abraçamos como o que temos.

As relações estavam a milhão por hora, numa sede tremenda pelo fazer teatral e pelo contato humano e entre humanos. Um contato que passou a existir através de quadradinhos na tela do celular. Enquanto, na vida, cada encontro parecia incrível, nas aulas *online* pareciam um círculo sem fim. E apenas quando o "como isso funcionaria no teatro" se tornou "como isso funcionaria aqui", começamos a produzir uma série de pequenas tentativas. Porque percebemos que nesta nova plataforma, nós estamos o tempo todo a tentar algo, que não necessariamente sabemos ou viremos a saber o que é. Nomeamos como experimento e experimentávamos da mímica a ir gravar na rua e no telhado. E em meio a tanta circunstância, a gente dançava, editava, travava, se descabelava e se emocionava. A gente se conectava como dava!

Roziane Brando (PA5 – Quarta-feira / Noite – Adolfo)

Quando descobri que bem no meu semestre de formatura seria uma mostra *online*, imaginei que não teria como dar certo. Por conta da pandemia, me sentia desmotivada. Muitas vezes me culpava por não estar produzindo do jeito que queria. Então, pude encontrar motivação ao ver o quanto minha turma se esforçava, criava e se reinventava. Também em minha professora de montagem, Chris Lopes, vendo seus olhos brilhando ao produzir suas aulas e ideias. Enxergando a energia que ela trazia, com toda empatia e consideração para que todos estivessem se sentindo bem com tudo. Assim como, toda a paixão com que a professora Monica Granndo dava suas aulas de corpo e voz. O quanto, da minha tela, eu sentia sua força. E sem romantizar este semestre de 2020, eu aprendi muito. Pois pude aprender a ressignificar e a valorizar mais. Principalmente, o trabalho dos professores. Agradeço a sua persistência, dedicação e resistência neste momento tão conturbado que vivemos. E os meus colegas de turma, que até aqueles que não eram formandos, não desistiram do nosso trabalho. E assim eu pude não desistir

O Capote, *de Nikolai Gógol, com direção de Christiane Lopes.*

também, pois em todos eles eu vi força. E no final, a mostra *online* foi um momento de me sentir viva em casa. De ter a oportunidade de convidar familiares que moram em outros estados e até de outro país para assistirem à minha formatura. De aprender diferentes formas de criação artística. E então, de poder me emocionar com a homenagem que a Chris e meus colegas de turma fizeram aos formandos. Momento inesquecível, em que me senti tão aquecida pelo carinho deles e de todos que já estiveram na minha trajetória no Macu.

Sarah Scaramelo (PA5 – Quarta-feira / Noite – Adolfo)

RESSIGNIFICAR, esta foi a palavra que usei no meu último semestre de formação no Macu.

Acho que ninguém pensava em se formar no meio de uma pandemia e do caos mundial, mas foi assim... No começo, relutei ao máximo, me senti muito frustrado. Apesar de uma esperança em apresentar minha última peça da escola no palco, eu já sentia que teria que me reinventar como ator e acabar criando novas linguagens e possibilidades de fazer teatro.

Um dos momentos mais esperados por mim teria que ser feito de uma maneira que jamais imaginei. Mas foi no final do processo com a querida Chris Lopes que aprendi a ressignificar este momento.

E posso dizer com todas as letras: FOI O MOMENTO MAIS INCRÍVEL DA MINHA VIDA ATÉ HOJE! Chorei por cinco horas seguidas (sem mentira, quem viu nossa última sessão de *O Capote* está de prova). Eu amei cada segundo e levarei para sempre este desafio e o ciclo inteiro que vivi no Macunaíma!!!

Agradeço à escola, aos professores, aos colaboradores e a todos os amigos, sem vocês nada disso teria sido tão grandioso e emocionante!

Enfim, sou ator/artista!

Victor de Abreu (PA5 – Semana / Noite – Adolfo)

O Capote*, de Nikolai Gógol, com direção de Christiane Lopes.*

O Capote*, de Nikolai Gógol, com direção de Christiane Lopes.*

O início do processo *online*

Com a notícia do início das aulas à distância, ficamos imaginando que não daria certo o teatro em plataforma *online*. Com as primeiras aulas, alguns sentiam incômodo em desenvolver os exercícios na frente dos familiares ou emitir sons que seriam ouvidos pelos vizinhos. Outros sentiram dificuldade em se concentrar. O espaço para a realização das aulas foi um impeditivo para adaptação, e até encontrar na casa um local para fazermos as aulas, levou um tempo. Sem falar da *internet*, a falta de conectividade impediu muitos de nós de fazer as aulas do início ao fim.

Tivemos também colegas de turma que saíram por motivos pessoais, colegas que pela pandemia se desanimaram com tudo e quase desistiram, não foi fácil nos mantermos "sãos" em meio a tudo isso. Mesmo com dificuldades, o teatro foi o que manteve nossos corações aquecidos, foi nosso porto seguro e ainda bem que o Macunaíma permaneceu *online*.

O impacto que a pandemia causou: abriu nossos olhos para a importância das relações com o próximo. Criamos uma intimidade entre os integrantes do grupo neste tempo de pandemia maior do que em todos os semestres em que estivemos juntos nas aulas presenciais.

Transição para o *online*

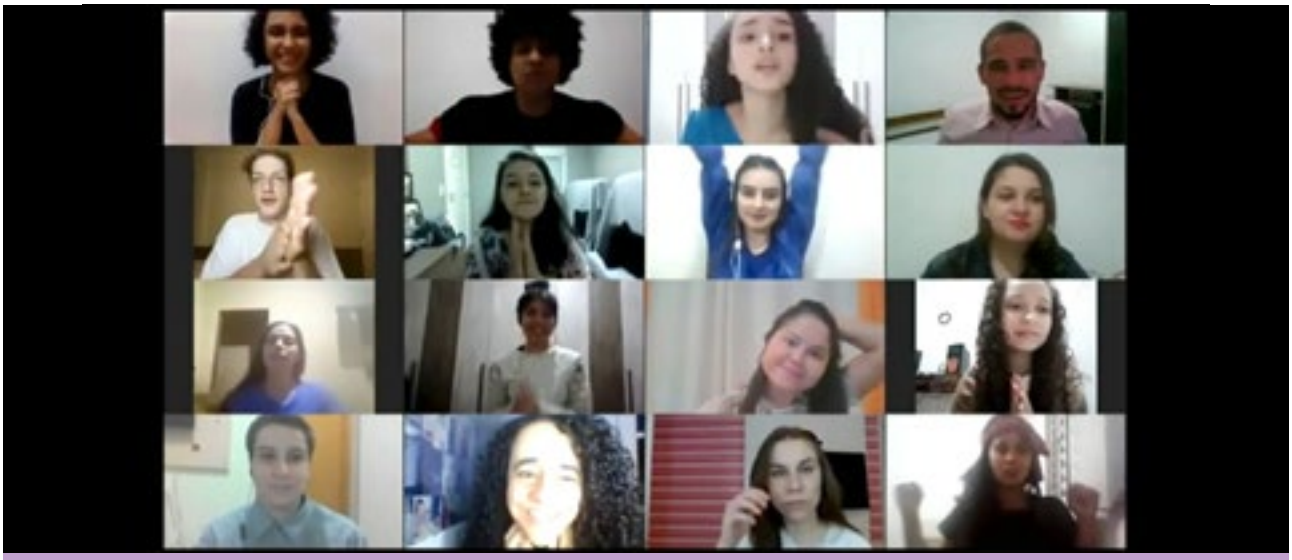
De início tivemos dificuldade com a tela, não conseguíamos interagir com o parceiro de cena através da câmera. Então começamos a identificar o que essa "janela" tinha a nosso favor.

Descobrimos que a ação verbal na plataforma era bem diferente do habitual do teatro presencial. Com isso, iniciamos um processo de radionovela, conseguimos dominar a ação verbal e incluir a participação de toda a turma, pois alguns, por causa da conectividade, só conseguiam participar das aulas com a câmera desligada.

Os desafios e descobertas na montagem *online*

Quando iniciamos o processo *online*, já havíamos definido o tema da nossa peça. Mas ficamos preocupados em como seria essa montagem sem o "coletivo", ainda não tínhamos encontrado a troca coletiva *online*.

Aos poucos, guiados pela professora por meio de *études*, fomos encontrando a pluralidade, e usando ferramentas da plataforma a nosso favor, como, por exemplo, o fundo da tela para representar cenários ou ambientes.



Romeu e Julieta ou Léo e Bia, *inspirada em* Romeu e Julieta, *de William Shakespeare, com direção de Christiane Lopes.*

Processo de construção dos personagens:

Nós criamos a história de uma companhia de teatro que precisou interromper um espetáculo por conta da pandemia, o espetáculo era *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Abrimos um grupo de WhatsApp para que as personagens desta companhia interagissem e nós, como atores, desenvolvêssemos um experimento cênico. Essa ação deu tão certo que nós, atores, confundíamos a ficção com a realidade, e gerou um aprendizado enriquecedor para nós.

Utilizamos o Instagram para criar um perfil da Cia. da Jangada, nome escolhido para o grupo teatral da nossa montagem. Criamos diversos conteúdos para as publicações, como vídeos, fotos e poemas. Os *posts* eram liberados no perfil por tema semanal, seguindo um cronograma criado em conjunto pelas personagens. Infelizmente não seguimos todo o cronograma que havíamos definido, mas o que foi produzido trouxe aprendizado e material para o nosso experimento.

Com isso, encontramos uma dificuldade seguida de aprendizado. Pois os conflitos nossos, como atores, eram parecidíssimos com os conflitos das personagens da Cia. da Jangada, ambos estavam isolados por causa da pandemia.

A experiência da apresentação *online*

Conseguimos ver cenas muito vivas, com Verdade Cênica, mesmo sendo *online*. Incluímos, em nosso roteiro, *études* do texto *Romeu e Julieta* que foram experimentados no decorrer do nosso processo e encontros *online* da Cia. da Jangada, baseados em nossos experimentos também.

O meio digital não foi um empecilho e, mesmo à distância, vivemos sensações tão reais quanto seriam vividas no teatro presencial.

No final ficamos muito felizes com o trabalho realizado, pois conseguimos entregar uma peça completa. Passamos pelo frio na barriga, pelos improvisos, enfim, por todas as sensações e aprendizados que passamos com o teatro presencial. Foi nosso trabalho de conclusão do curso, ficamos orgulhosos do nosso processo!

Amanda Moura, Ana Paula Santos, Édipo Alves, Eugênia Ribeiro, Fernanda Killys, Isabella Rocha, Laura Pachi, Max Reis
(PA5 – Sábado / Manhã – Adolfo)

O início do semestre começou do mesmo jeito de sempre, mas um pouquinho diferente para mim.

Além de ser triste a realização de que aquela seria a última vez que eu iniciaria um semestre no Macunaíma, também estava em uma turma completamente nova. As primeiras aulas foram experiências gratificantes, com exercícios de início de semestre, onde nosso professor, André Haidamus, procurava o que nos interessava e o que podíamos trabalhar nesta nova jornada. Escolhemos a peça *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, e estávamos preparando ideias quando, de um dia para o outro, ficamos trancados em casa. Primeiro, eu não fazia ideia do que podia acontecer. O curso pararia até conseguirmos voltar a nos juntar? O teatro seria *online*? *Online*? Como é possível fazer teatro sem olho no olho, sem compartilhamento de sensações, sem entender a energia do espaço, sem poder tocar e realmente estar com o outro? Eu pensei em desistir várias vezes, pensei em trancar até tudo isso passar (quando a gente pensava que isso duraria no máximo, três meses, lembram?). Tinha tantas coisas acontecendo no mundo, tantas loucuras e coisas horríveis que infelizmente o teatro passou a ser uma das minhas menores preocupações e algo que eu realmente não deveria focar no momento. Foi depois de todos estes pensamentos incessantes na minha cabeça que começaram as aulas *online*. Eu vi o engajamento de todos lá, todos com os mesmos pensamentos e as mesmas preocupações que eu, angústia, medo e a pergunta pairando na cabeça de todos: "Isso vai mesmo dar certo?" Mas acho que o que mais me afetou foi ver todos lá. Toda a sala, naquela reunião de Zoom. Foi ali que eu lembrei da coisa mais importante: ninguém faz teatro sozinho. Eu não poderia sair do barco, eu não poderia dar 50% de mim em algo que merecia 200%. Então continuamos, e eu tenho que agradecer isso imensamente a todos os meus colegas e principalmente meu professor, se não fosse pela força e garra que o André colocou em cada aula, cada exercício, cada ideia proposta, eu não teria acreditado que seria possível realizar tudo o que fizemos. Então fomos indo, e a cada leitura, cada *étude*, cada momento construído como um grupo nos aproximou demais da peça escolhida. Ela era mais real do que nunca, não era apenas uma peça famosa escrita em 1959, mas uma peça com temas e circunstâncias reais e atuais. A pandemia se encaixou como uma luva no nosso trabalho, era difícil acreditar que nossa escolha tinha sido feita antes dela. Foi difícil se acostumar com o espaço, fazer aulas no meu quarto era a coisa mais estranha do mundo. Mas aos poucos foi se tornando o lugar onde tudo acontecia, onde eu explorava cada coisa, onde eu deveria estar. Tudo foi um processo, claro que não foi tudo flores, era sempre uma montanha russa, com dias muito bons e outros muito ruins, e muitas e muitas vezes durante o processo a vontade de desistir batia com tudo em mim, mas eu sou extremamente grata que não me rendi à ela. Chegou o dia da apresentação, e a sensação era a mesma que eu sentia antes de me apresentar no palco todas as outras vezes. Um nervosismo enorme, com a grande dúvida se iria dar certo, se seria possível colocar toda a minha alma neste árduo trabalho que a gente teve. E claro, preocupações que eu nunca tive na vida antes de me apresentar: "E se a *internet* cair?" "E se

MaNada: Como Existir em Tempos de Mudança?, *experimento cênico da obra* O Rinoceronte, *de Eugène Ionesco, com direção de André Haidamus.*

MaNada: Como Existir em Tempos de Mudança?, *experimento cênico da obra* O Rinoceronte, *de Eugène Ionesco, com direção de André Haidamus.*

alguém entrar no meu quarto durante a apresentação?" "E se eu travar, perder tudo o que acontecer e ferrar com a estrutura planejada? Chega até ser engraçado pensar nestas coisas. Mas tudo correu bem, e foi uma das melhores experiências que já tive. Claro, não era a mesma coisa que se apresentar presencialmente em um palco, mas foi algo novo e muito emocionante. Estávamos todos juntos, separados, mas juntos. Eu sabia que cada pessoa ali ia dar o melhor de si, não importa o que acontecesse e que cada um ia me segurar se eu caísse. Era um sentimento único que nunca tinha sentido antes, eu nunca fui tão acolhida e me senti tão pertencente a lugar tão novo, onde eu só conhecia a grande maioria daquelas pessoas por alguns míseros meses. Mas o laço que criamos entre nós e entre tudo o que construímos fez com que o medo fosse substituído por confiança e seguridade. Não sei se podemos chamar o que fizemos de teatro. Não sei se "teatro *online*" é realmente o termo certo a usar para as descobertas e experimentos que tantas pessoas estão fazendo mundo afora. Mas sei que sou grata por cada momento experimentado e criado, cada momento de angústia e medo, cada momento de felicidade e alívio, por saber que conseguimos passar por isso, conseguimos mostrar que é possível passar por obstáculos e que a arte consegue resistir a tudo, que precisamos falar e demonstrar sempre o que acreditamos e o que queremos que o mundo seja. O semestre no teatro começou com uma vontade de desistir, e acabou sendo a luz que me guiava durante o caminho escuro neste mundo tão incerto e inseguro, como um farol.

Duda Peralta
(PA5 – Semana / Manhã - Pinheiros)

Quando começamos o semestre, minhas expectativas estavam extremamente altas, tinha acabado de ver colegas se formando no semestre anterior e sabia que seria minha vez, mal podia esperar para subir no palco, ainda mais considerando o fato de que a minha última peça como aluno do Macunaíma seria junto com a turma que eu fiz meu PA3. Logo no início, havia decidido me dedicar totalmente e oferecer meu máximo na montagem, porém chegou o Covid e com ele a incerteza de como iria funcionar o resto do semestre. Não tenho como negar que a ideia de encerrar minha passagem no Macu com ensino à distância me desanimou extremamente, não acreditava ser possível fazer teatro desta forma. Quando começamos, ainda estava receoso e incomodado, parecia complicado entender o limite entre teatro e curta-metragem, porém com o tempo, o professor André começou a descobrir, junto conosco, o nosso jeito de fazer teatro à distância. Então os *études* começaram a fluir melhor, a sensação começou a ficar mais clara, começamos a de fato estar presentes, mesmo à distância! No final, por mais que não tenha tido a oportunidade de me formar em cima do palco da forma que imaginava, conseguimos fazer algo extremamente forte e especial. Ao apresentar ao vivo, mesmo que digitalmente, pudemos sentir várias das sensações que sentimos no palco, até a ansiedade pré-apresentação estava lá! Creio que esta foi uma oportunidade incrível de descobrir novas formas de "fazer teatro"!

Igor Vitucci
(PA5 – Semana / Manhã - Pinheiros)

Revelando o último Stanislávski

Segue abaixo a transcrição editada da live *internacional realizada pelo Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski com Serguei Zemtsov, professor titular da Escola Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Rússia). Este encontro, que aconteceu no dia 30 de maio de 2020, teve tradução simultânea de Elena Vássina, professora doutora do Curso LETRAS da FFLCH / USP, e mediação de Simone Shuba, professora mestra do Teatro Escola Macunaíma.*

SIMONE SHUBA – Boa tarde! Estou muito feliz de estar aqui e muito emocionada com esta primeira *live* do nosso Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski. Bem-vinda Elena! Bem-vindo, Serguei.

ELENA VÁSSINA – Muito obrigada, Shuba. Boa tarde a todos! Eu estou muito feliz que o Serguei Zemtsov, nosso querido e grande professor do Sistema Stanislávski, irá compartilhar conosco seus conhecimentos. Serguei formou vários astros do cinema e do teatro russos, muitas pessoas já trabalharam com o Serguei no Brasil. Eu vou passar a palavra a ele e traduzir suas falas. Então, por favor, quem tiver perguntas, o Serguei está aberto e disposto a responder às dúvidas de vocês.

SERGUEI ZEMTSOV – Olá Brasil! Eu estou muito feliz de estar aqui, muito feliz de me reencontrar com o Brasil, com os brasileiros. Eu amo muito este país e amei trabalhar aqui. Eu amo o povo brasileiro, que tem uma energia positiva impressionante. Agradeço especialmente ao Luciano Castiel, diretor do Teatro Escola Macunaíma, que me deu a oportunidade maravilhosa de trabalhar no Brasil, de conhecer o Brasil e de conhecer a vida teatral brasileira. Nós nos encontramos aqui hoje para falar sobre o Método de *Études* e sobre o Método de Ações Físicas de Stanislávski. Stanislávski procurou, pesquisou, investigou muito durante toda sua vida e, no final, chegou ao Método de Ações Físicas. Antes de tudo, para ficar claro, vamos definir o que é *étude*, o que é ação psicofísica e o que é o Método de Ações Físicas. *Étude* é uma pequena cena improvisada que visa reproduzir o comportamento humano. A verdade das ações psicofísicas é

atingida pela vivência dentro das Circunstâncias Propostas. Assim nós definimos o que é o Método de *Études* e o que é o Método de Ações Físicas. Não existem Ações Físicas simples, porque elas sempre são definidas pela psicologia do ator. Nós usamos o termo psicofísico, porque são dois conceitos inseparáveis. É impossível separar, no ser humano, sua alma e seu corpo físico. E a ação psicofísica não existe fora da lógica, ela sempre está baseada na lógica e nas Circunstâncias Propostas. A ação é um processo psicofísico único para realização de um Objetivo. Nós só começamos uma ação quando temos um Objetivo e, para realizar este Objetivo, nós agimos. Por exemplo, qual é o Objetivo da personagem Hamlet, de Shakespeare? O Objetivo de Hamlet é saber se Cláudio, seu tio, é culpado ou não pela morte de seu pai, se ele o assassinou ou não. E este Objetivo começa a mover a ação de Hamlet. A ação cênica, segundo Stanislávski, faz aparecer, no ator, as emoções, as vivências. E claro que isso também faz nascer, no ator, a fé, a verdade, a atmosfera, tudo. Como diz Stanislávski, é impossível atuar as sensações, os sentimentos, mas também é impossível agir sem sentir. Stanislávski diz que é impossível forçar os sentimentos, porque os sentimentos forçados resultam na falta de verdade, no exagero, na representação ou até pior, podem levar a um desgaste psíquico do ator. Bom, com estas definições de alguns conceitos do Método de Ações Físicas, eu estou pronto para responder às perguntas de vocês, estou aberto para o diálogo com vocês.

PERGUNTA[1] – Quando e como você, enquanto pedagogo, começa a trabalhar com o Método de *Études*? Como ele é desenvolvido durante os quatro anos da formação do ator na Escola Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM)?

ZEMTSOV – Na Escola Estúdio do TAM, no primeiro ano, nós trabalhamos os *études* mais simples. Por exemplo, *études* de animais ou *études* de paródias de pessoas. No segundo ano, já começamos a trabalhar com alguns trechos de obras literárias, com texto. No terceiro ano, trabalhamos com atos de peças, um ato de alguma peça. E, no quarto ano, finalmente, chegamos a trabalhar, por meio de *études*, com uma peça inteira, que, no final e como espetáculo de formatura, será apresentada no Teatro Estudantil do TAM.

PERGUNTA – O que é *étude* para você? Por que ele é tão importante no processo de formação do ator?

ZEMTSOV – Eu acho que o Método de *Études* é importante, porque nós não fazemos nenhuma marcação de cena. Os *études* nascem das improvisações livres e do entendimento dos nossos alunos. Nós apenas escolhemos os *études* que, do nosso ponto de vista, são os melhores. Então, é um trabalho individual dos alunos, um desenvolvimento individual dos atores.

1. Optamos, para esta publicação, por manter apenas as perguntas, sem a identificação de quem as propôs. Mas agradecemos, imensamente, todos e todas que participaram da *live* com questões e dúvidas.

PERGUNTA – Em que diferem o Método de Análise Ativa e o Método de Ações Físicas?

ZEMTSOV – Para mim, eles são a mesma coisa.

PERGUNTA – Então podemos considerar a Análise Ativa com um método de trabalho por meio de *études*?

ZEMTSOV – A Análise Ativa faz parte do trabalho com os *études*. Antes de realizarmos o *étude*, nós analisamos quem é a personagem, o que ela quer e como ele vai realizar aquilo que quer. E não existe um tempo ideal para o trabalho com os *études* no processo de montagem de um espetáculo.

SIMONE – Qual é a importância do andamento, do ritmo, nos *études*?

ZEMTSOV – Sem movimento e sem ritmo, o *étude* fica sem energia e desinteressante. É necessário o conflito para que se tenha movimento, e o conflito nasce por meio das circunstâncias. Eu vou contar para vocês sobre o trabalho que estou desenvolvendo agora com dois alunos, para vocês entenderem melhor o que é o Método de Ações Físicas. Temos um jovem e uma moça, um casal, e um texto da metade do século XIX, um texto clássico de um autor dramático russo, Aleksandr Ostróvski. Os pais são contra o casamento deles, e, por acaso, o jovem fica sabendo disso. Nós estamos ensaiando, trabalhando o encontro deste casal. O jovem, que chegou primeiro à cena, está irritado, não está nada contente. Então eu falo para o meu aluno: "Por favor, aja no palco, no *étude*, da mesma maneira como você agiria na vida se estivesse irritado e descontente." E o aluno começa a me propor suas variantes, como ele poderia atuar esta irritação. Ele começa a derrubar as cadeiras, jogar pedras, quebrar madeira. E nós, pedagogos, escolhemos a melhor cena, a melhor ação dele que representa esta irritação. E entra a moça, a aluna que atua a personagem, que não sabe que iria ser casada por ordem dos pais. Ela chega esperando um encontro amoroso, mas de repente, percebe que o seu noivo está muito irritado e tem que entender o que aconteceu. E tudo isto sem palavras. Quais são as ações desta moça para reverter a ação do jovem, do noivo dela? É assim que se forma o *étude*. Eu peço à aluna que interpreta a noiva que aja tal como ela agiria na vida se o namorado dela, de repente, ficasse bravo e com raiva dela. E assim, nós analisamos e construímos toda a cena, a partir dos atores, a partir da imaginação, da improvisação deles. E isso é bem melhor do que, por exemplo, se eu começasse a impor aos alunos/atores a minha visão, se eu começasse a falar: "Vai lá! "Para a esquerda!" "Para a direita!" "Agora faça isso!" Os alunos são bem mais criativos do que eu! Eu só posso escolher entre as variantes que eles criaram.

PERGUNTA – Nos *études*, podem surgir adaptações de texto. No Teatro Studio do TAM, as adaptações dos atores vão para a cena ou não?

ZEMTSOV – Nos *étude*s, nós analisamos a situação, a estrutura, apoiados no texto autoral. Mas os atores, em hipótese alguma, falam o texto do autor nos *étude*s. Eles falam este texto adaptado, com suas próprias palavras. Nós sempre dizemos que os atores devem usar o mínimo de texto, apenas algumas frases que não podem ser eliminadas. Senão, os alunos só falam e não agem. E isto prejudica a ação.

PERGUNTA – Quando eu crio um *étude*, é recomendado que eu não planeje nada, somente levante quais circunstâncias presentes nele. Qual é a diferença entre fazer um *étude* somente a partir das Circunstâncias Propostas e um *étude* com tudo que deve acontecer de maneira combinada?

ZEMTSOV – No *étude*, os alunos não combinam nada entre si. Nós apenas definimos as Tarefas e, a partir destas Tarefas/Objetivos, eles devem atuar, devem realizar as Ações Físicas. E cada aluno decide por si próprio, por meio da improvisação. Por isso, todo o primeiro ano da formação é dirigido ao desenvolvimento da imaginação. Os alunos devem estudar diferentes épocas, como as pessoas agiam nestas épocas, e tudo é imaginação do ator. Vou dar um exemplo de como desenvolver a imaginação de época. No período Barroco, as mulheres usavam penteados, perucas muito altas. Elas dormiam com estas perucas, porque era difícil acostumar-se com elas. Estas perucas eram feitas com cola de pão, e as mulheres tinham pulgas por causa dela. Elas então andavam com um objeto, uma vara para coçar a cabeça. Apenas alguns detalhes já criam a imagem de uma época.

PERGUNTA – *Étude* é igual à improvisação?

ZEMTSOV – A improvisação deve estar dentro de um certo corredor que nos leva ao cumprimento do Objetivo. No *étude*, todas as condições de improvisação devem ser combinadas.

PERGUNTA – Quais são os elementos do Sistema mais importantes no *étude*?

ZEMTSOV – As Circunstâncias Propostas, a Memória Emocional, a vivência do ator. Eu posso perguntar a vocês o que é mais importante: o vento ou a vela? Sem vento, a vela não funciona e a vela sem vento, não tem sentido. É tudo muito entrelaçado.

PERGUNTA – Quando nós devemos trabalhar com os *étude*s e por quanto tempo?

ZEMTSOV – Nós devemos começar a trabalhar com o Método de *Étude*s logo no início da montagem de um espetáculo. Os atores devem trabalhar nos *étude*s com o seu próprio texto, que está relacionado com o texto da peça que está sendo montada. Durante todo o processo, podemos trabalhar com *étude*s. São os *étude*s que fazem nascer as *mise-en-scènes*. Não somos nós que depois vamos inventar as *mise-en-scènes,* ao contrário, elas nascem no processo de ensaios por meio de

études. E só no final do processo, nós colocamos o texto do autor da peça nos *études* e na *mise-en-scène.*

PERGUNTA – Vakhtángov, Mikhail Tchékhov, Meyerhold influenciaram Stanislávski?

ZEMTSOV – Não, porque eles foram discípulos de Stanislávski. Eles saíram da mesma raiz de Stanislávski. Stanislávski gostava muito deles, mas também tinha uma certa relação irônica com seus discípulos.

PERGUNTA – O que difere o Sistema Stanislávski na formação do ator de outros tipos de formação?

ZEMTSOV – Não existe a formação do ator fora do Sistema Stanislávski. Meyerhold, Mikhail Tchékhov e todos os outros saíram de Stanislávski. Toda a formação do ator saiu de Stanislávski. São como galhos de árvores que saem da mesma raiz. É como, por exemplo, a invenção da televisão. A TV, durante alguns anos, foi modificada, foi melhorada, apareceram cores, a tela aumentou, mas o princípio do funcionamento da TV é o mesmo desde o início, de quando ela foi inventada. Stanislávski gostava do que faziam alguns de seus discípulos, algumas coisas ele rejeitava ou gostava menos, mas tudo saiu e cresceu de Stanislávski.

PERGUNTA – Quais são os pilares do Sistema Stanislávski?

ZEMTSOV – É a mesma coisa que perguntar o que é o oceano. O oceano é tudo: peixe, ondas, todos o que o habita, mas o principal talvez seja a água que é vida. A mesma coisa é com o Sistema Stanislávski, o principal, o básico é a vivência viva do ator. Mas um elemento não pode existir sem os outros: Atenção, Concentração, Ritmo, tudo junto.

PERGUNTA – O que é a mais importância na formação do ator para Stanislávski? O que ele prega como fundamento principal?

ZEMTSOV – O mais importante para Stanislávski é passar das ações conscientes ao inconsciente, este é o objetivo do Sistema Stanislávski. O mais importante é conseguir isto para que, no palco, haja a vida do espírito humano e não uma representação morta, mas uma atuação viva. E esta atuação viva só é possível por meio do inconsciente. Todo o Sistema está dirigido para o inconsciente do ator. Ou seja, você tem que continuar a ser você mesmo, mas um pouquinho diferente.

PERGUNTA – Como construímos personagens se sempre agimos como na vida real?

ZEMTSOV – A personagem, antes de mais nada, é a imagem de pensamentos – personagem e

imagem são a mesma coisa na língua russa –, é a imagem da nossa existência. Personagem não é apenas se eu estou magro ou gordo.

PERGUNTA – Quais são os cuidados a se tomar quando trabalhamos o consciente e o inconsciente?

ZEMTSOV – Antes de mais nada, o ator tem que estar muito estável psiquicamente. O ator tem que ter uma vida emocional muito rica, mas o psíquico dele deve ser muito estável. O mais importante para o ator é ter prazer naquilo que está fazendo. O prazer é a base de tudo. Até um ator que está atuando uma cena trágica de morte, que está morrendo no palco, tem que sentir, enquanto ator: "Ah, que bacana atuar esta cena trágica de morte!" Sempre existe esta relação entre o ator e o ser humano na atuação. Atuar no teatro, em russo, é *igrat'*, como em inglês, *play*, ou seja, brincar, e quando brincamos não confundimos o mundo do jogo com a realidade. Eu sou contra as experiências dos atores que se fecham por vários dias em um quarto escuro para sentir verdadeiramente a personagem. A personagem é criação do ator, mas ele nunca deve se esquecer que é um ser humano. O ator nunca deve confundir o alto grau das emoções da personagem com o seu próprio estado de nervosismo, histeria, pois eles são completamente diferentes.

PERGUNTA – Como promover vivências adequadas quando a personagem pede vivências muito diferentes das do ator?

ZEMTSOV – Apenas a vivência é o resultado do Método de Ações Físicas. Você não pode forçar a vivência. A vivência autêntica nasce quando você quer atingir um Objetivo, ou seja, quando você tem que realizar uma Tarefa. A partir disso, você pode criar as Circunstâncias Propostas, ampliá-las para que se torne uma questão de vida ou morte para você. Por exemplo, criando uma situação limiar, você conseguirá uma vivência autêntica. A vivência não pode ser forçada de jeito nenhum, você nunca pode pensar: "Eu quero sentir isto!" Tudo provém da Ação Física, da ação psicofísica. Por exemplo, no exercício em que eu fecho uma porta, por que eu a fecho? Por que atrás dela está dormindo a minha namorada e para que ela não note que eu quero sair para comprar um buquê de flores? Isto é uma Ação Física. Ou por que atrás dela tem terroristas, e eu quero escapar deles, mas eles perceberam a minha ação de fechar a porta e vão me matar? A vivência é viva! Vocês não devem representar, não devem exagerar, vocês devem vivenciar. Não é por acaso que uma das frases prediletas de Stanislávski era: "Eu não acredito!" Ele sempre gritava isto.

PERGUNTA – O ator pode atuar qualquer personagem ou os atores cômicos devem interpretar

apenas os papéis cômicos e, os trágicos, apenas os trágicos?

ZEMTSOV – Isto depende do talento. Mas os atores mais talentosos devem tentar sair do seu território teatral, que sempre existe e vai continuar a existir. Durante a vida, nós nos transformamos, mudamos. No início, somos românticos, quando mais velhos, somos mais pragmáticos e, já no final da vida, muitos atores são misantropos. É muito importante querer criar personagens que tenham mais pontos em comum com você. Ou seja, iniciar a carreira artística com personagens como Romeu e, no final, fazer Otelo e poder matar Desdêmona.

PERGUNTA – O que você quer dizer com "é impossível atuar os sentimentos"?

ZEMTSOV – É possível atuar o sentimento verdadeiro, o sentimento livre, mas este sentimento só pode aparecer por meio das ações, por meio do que eu faço para sentir algo. Senão, é um sentimento forçado, não é atuação, é representação. As ações são dirigidas para fazer nascer o sentimento vivo, para provocar este sentimento vivo no ator. Por exemplo, um velho bate a perna e depois fica com raiva, ou seja, primeiro ele bate a perna e depois sente a raiva.

PERGUNTA – No processo de formação dos atores do Teatro Studio do TAM, os estudantes trabalham com Subtexto?

ZEMTSOV – Os Subtextos são os desejos que escondemos. O Subtexto é o que eu quero de verdade e é realizado por meio das Ações Físicas. Por exemplo, nós temos o exercício do Monólogo Interior. Neste exercício, a personagem entra sorridente, muito alegre, muito bem-disposta e cumprimenta todos. Mas, ao mesmo tempo, ela está pensando no Monologo Interior: "Ah, este canalha!" E isto é um Subtexto. Nós inventamos dezenas, centenas de situações iguais a esta, como exercício para os alunos.

PERGUNTA – O trabalho com a Memória Emotiva (Afetiva) é incorporado no processo de Ações Físicas?

ZEMTSOV – Certamente! Claro que a Memória Emotiva é incorporada às Ações Físicas! Stanislávski insistia que os atores fizessem um inventário de todas as suas memórias emotivas. Por exemplo, você vai aos aniversários de amigos, então, por favor, perceba a sua condição psicofísica e registre isto na memória. Mais um exemplo, você está em um velório de uma pessoa próxima, então você tem que registrar isto na sua Memória Afetiva. Se você pegar um bebê no colo pela primeira vez, isto deve ser registrado. Você tem que acumular estas Memórias Emotivas para depois incorporá-las às Ações Físicas. As Ações Físicas estão ligadas aos nossos sentimentos. Por exemplo, se estamos sentindo raiva, nós vamos lembrar das nossas Ações Físicas da raiva e dos nossos sentimentos. Quando trabalho com as Ações Físicas, eu preciso dos objetos reais, e mais e mais eu vou acreditar na verdade destas Ações Físicas.

PERGUNTA – No processo pedagógico da Esco-

la Estúdio do TAM, qual é o conceito mais difícil de os alunos levarem para a cena com apropriação?

ZEMTSOV – Uma percepção viva é o mais difícil! E isto não pode ser ensinado de jeito nenhum. Um exemplo desta percepção viva: você colocou o seu porta-moedas a cinquenta centímetros de você, mas você tem que ficar surpreso como se o estivesse vendo pela primeira vez. Esta percepção viva é impossível de ensinar: ou você tem ou não tem. A mesma coisa é a interrelação com o seu parceiro: ou se tem isto ou não tem. Um ator norte-americano me perguntou certa vez: "Nossa, eu estudei tanto! Eu sei todo o Sistema Stanislávski de cor! Por que então minha atuação é tão fraca?" E eu respondi que para isto também é preciso talento.

PERGUNTA – Como você pode caracterizar as Ações Físicas vocais e qual é a diferença entre o trabalho vocal e a fala cênica?

ZEMTSOV – As Ações Físicas vocais são muito importantes! O público na quinta ou sexta fila da plateia não está enxergando o rosto do ator, mas está ouvindo a sua voz. E a voz do ator tem que seguir as Ações Físicas, o que ele quer conseguir, qual a sua Tarefa, o seu Objetivo etc. O trabalho vocal é diferente da fala cênica, porque você usa a sua voz para fazer as ações cênicas vocais. É aquilo que se está querendo conseguir com a sua voz, qual é o seu Objetivo e assim por diante.

PERGUNTA – Como se trabalha a ação vocal nos *études*?

ZEMTSOV – Como na vida, quando começamos a cantar. Nós começamos a cantar quando as emoções transbordam o nosso coração, e é a mesma coisa no *étude*. Quando você já não consegue, você começa a cantar e assim nasce a ação vocal. Tanto o canto quanto a música fazem parte da criação da atmosfera, eles criam a atmosfera do espetáculo quando são bem escolhidos.

PERGUNTA – Como usar o Método de Ações Físicas com textos contemporâneos, como Heiner Müller ou Caryl Curchill?

ZEMTSOV – Da mesma maneira! Para os nossos alunos, os textos contemporâneos são mais compreensíveis e mais próximos. Eles usam mais a imaginação nas Circunstâncias Propostas das peças contemporâneas, relacionando-as com o contexto, a vida política social do nosso tempo. É mais fácil para os alunos trabalharem com textos contemporâneos. O procedimento é o mesmo, nós determinamos o conflito com as Circunstâncias Propostas, o que as personagens querem, quais são as Tarefas, quais são os Objetivos. Será a mesma coisa no texto contemporâneo e no texto clássico.

PERGUNTA – Então o Sistema Stanislávski pode ser usado em todas as linguagens teatrais, incluindo a pós-dramática?

ZEMTSOV – Sim, certamente o Sistema pode ser usado em qualquer linguagem. As leis teatrais interpretativas são iguais em qualquer linguagem, elas são os Objetivos, as Tarefas, os estados emocionais.

PERGUNTA – Nós podemos usar o Sistema Stanislávski em cinema?

ZEMTSOV – Certamente, o Sistema Stanislávski pode ser usado em cinema! Podemos lembrar da escola de Mikhail Tchékhov baseada no Sistema Stanislávski, da escola de Lee Strasberg, onde se formaram grandes atores de cinema, como Al Pacino, por exemplo.

PERGUNTA – E nós podemos usar o Método de *Études* para o trabalho em cinema?

ZEMTSOV – Certamente que podemos! Existe um diretor de cinema russo, Nikita Mikhalkov, que ganhou um Oscar pelo filme *Sol enganador*. Ele sempre trabalha com o Método de *Études*. Antes de filmar, os atores analisam toda ação do filme por meio de *études*. O que acontece quando o ator nunca esteve nas circunstâncias da personagem? Mas se você está fazendo a personagem icônica de *Crime e castigo*, você não deve sair à rua para matar pessoas. É a mesma coisa com a atriz que vai fazer uma prostituta, ela não precisa da experiência de prostituição em um bordel para criar a personagem. Stanislávski tem um elemento muito importante, o "*se*" mágico: o que eu faria se eu estivesse em determinada circunstância? A importância de, com o apoio da imaginação, se colocar nas circunstâncias de uma personagem e imaginar o que ela faria nestas circunstâncias.

PERGUNTA – A experiência de Grotowski é usada no Teatro Studio do TAM?

ZEMTSOV – Nós usamos alguns elementos do Grotowski no nosso trabalho pedagógico. Por exemplo, andar descalço pela areia muito quente ou pela neve; andar à beira do abismo; sentir o centro de energia da personagem; ou sentir que dentro de você há um gato que te agarra. Nós não usamos a última fase do Grotowski, quando ele já pesquisa o teatro ritual.

PERGUNTA – Como vocês estão lidando com o distanciamento social nas aulas do Teatro Studio do TAM? Como estão lidando com a ação autêntica nos estudos de Análise Ativa da obra com a relação dos alunos/atores pela tela?

ZEMTSOV – *Online*, do mesmo jeito que vocês. Temos estas "janelas", em uma está a personagem do jovem que faz suas improvisações, na outra, está a personagem da jovem. E nós assistimos, comentamos e escolhemos. Nós inventamos variantes, como no cinema. O ator que interpreta o jovem, por exemplo, coloca na sua frente alguém com que ele convive, e esta pessoa aparece de costas. Este ator age com a pessoa de costas como fosse a personagem da cena, e a mesma coisa com a jovem. Nós até realizamos um espetáculo inteiro *online*, um espetáculo baseado em uma peça contemporânea. Neste espetáculo, uma voz narra os acontecimentos, explica o que

está acontecendo, e os atores, em suas "janelas", cada um conta a sua história. Quando terminar a quarentena, nós vamos apresentar este trabalho como cinema, na tela.

PERGUNTA – Já que o resultado do espetáculo será apresentado como cinema, ele terá edição? Caso não, como será este cinema ao vivo?

ZEMTSOV – Nós iniciamos seis projetos na quarentena. Eram seis peças diferentes, mas tivemos que encerrar cinco destes projetos, porque o texto/roteiro não se encaixou no formato deste cinema vivo. Apenas um deu certo. Nós vamos ter edição, mas nós pedimos muitas vezes para os alunos filmarem as cenas, porque nós queremos que eles atuem segundo as leis do teatro e não do cinema, apesar de serem muito próximas. O que estamos fazendo talvez possa ser chamado de cinema teatral.

PERGUNTA – Como vocês estão se adaptando, no trabalho com os Círculos de Atenção, no hoje, aqui e agora, à relação *online*? Ou seja, com cada ator e atriz, em seu espaço no momento presente, se relacionando virtualmente?

ZEMTSOV – O treinamento de Atenção e Concentração é matéria do primeiro ano de formação do ator, e eu estou trabalhando agora com o segundo ano. Então, os meus alunos já têm a experiência de trabalho com os Círculos de Atenção. Mas os professores do primeiro ano inventam algo para treinar a Atenção e Concentração dos alunos. Por exemplo, temos a disciplina Dança, e um exercício desta disciplina é dançar no contexto da natureza. Os alunos têm que apresentar uma dança no contexto da chuva, no contexto da neve, no contexto do mato. Temos também exercícios sem objetos para o treino da Atenção e da Concentração.

PERGUNTA – Como você explora o trabalho corporal coletivo através do *online*?

ZEMTSOV – Eu não trabalho com preparação corporal ou movimento cênico do ator, porque são disciplinas obrigatórias que são ministradas pelos outros pedagogos. Eu trabalho com preparação do ator. Mas há pedagogos que trabalham com preparação corporal, movimento cênico, dança, voz e canto, esgrima, lutas marciais ou lutas de palco, há um corpo de pedagogos que trabalha cada uma destas disciplinas. Mas claro que, quando eu trabalho com o aluno na preparação do papel, da personagem, eu presto atenção à sua expressão plástica e corporal. E eu digo: "É impossível a personagem ter estes movimentos, esta plasticidade, este movimento cênico."

PERGUNTA – Com que elementos do Sistema Stanislávski podemos trabalhar em casa durante o isolamento social?

ZEMTSOV – Você pode treinar a Atenção e a Concentração. Por exemplo, você pode colocar quinze ou vinte objetos em uma mesa. Você presta atenção e guarda na memória estes objetos. Depois, alguém da sua casa mexe nestes objetos, e você tem que treinar a atenção detectando como os objetos foram modificados. Outro exercício: você sai do quarto ou da cozinha e tenta se lembrar de todos os objetos que têm nestes lugares. Depois, você entra de novo e verifica se você se lembrou de tudo corretamente. Você pode escolher algum objeto da sua casa, uma poltrona, uma colher, uma mesa, e criar uma imagem plástica deste objeto, criar alguma história com este objeto. Você pode também observar algum bichinho que você tenha em casa, gato, cachorro, e prestar atenção à plasticidade dele. Depois, você pode fazer um exercício imitando este bicho. Mas é importante criar algum acontecimento, algum desenvolvimento. Um exercício mais difícil: você pode gravar uma entrevista com alguém mais velho, um parente, amigo, perguntando sobre o seu primeiro amor, sobre algum acontecimento da sua carreira, do seu trabalho. Depois, você assiste a esta entrevista e se apropriar da personagem dela. Você também pode viver um dia inteiro de uma personagem. Por exemplo, um criminoso que passou vinte anos na prisão e é o primeiro dia dele em casa; ou um cosmonauta que volta do cosmos, como ele viveria este primeiro dia? Ou a personagem de *Robinson Crusoé*, que viveu toda a sua vida em uma ilha deserta e, de repente, é levado para a Inglaterra, como seria este dia? Tem que viver o dia inteiro como a personagem e prestar atenção à plasticidade, à expressão plástica, à voz, às características da sua fala. Ou seja, você vai ter que se tornar outra pessoa, a personagem! Um exercício que nós praticamos agora com os nossos alunos é escrever uma peça, uma pequena peça de duas páginas. Mas você tem que analisar os conflitos, as relações e interações entre as personagens. Assim, você pode entender mais sobre a criação de personagens. Mas ativando a imaginação, vocês podem criar para si mesmos os exercícios.

PERGUNTA – O que você pensa que vai acontecer com o teatro depois da pandemia?

ZEMTSOV – Quando a TV apareceu, pensaram que ela iria eliminar tudo, o teatro, os livros, os concertos, mas isto não aconteceu. A mesma coisa agora, o teatro vai continuar. Ele será modificado, se tornará mais tecnológico, começará a usar mais vídeos, câmeras em *close*, algumas experiências teatrais continuarão no formato *online*, mas o teatro, como tal, como a arte de aqui e agora criado no contato vital com o público certamente vai existir. As perguntas acabaram e eu agradeço muito a atenção de vocês, o interesse de vocês. Ah, se os meus alunos russos tivessem tanto interesse no Sistema Stanislávski, se eles fizessem tantas perguntas interessantíssimas. Obrigado!

Transcrição de Taynara Gonçalves e Luciana Chirolli, edição de Roberta Carbone e revisão de Elena Vássina. ■

ISSN 2238-9334