

**Caderno  
de registros  
Macu**

EDIÇÃO Nº 4  
II SEMESTRE - 2013



**CORÀÇÃO**





## Editorial

Esta edição do *Caderno de Registro Macu* é dedicada aos 150 anos de nascimento do grande mestre, de influência decisiva para a moderna teoria dramática, Constantin Stanislávski, ator, diretor, pedagogo e teórico russo. Quatro livros resumem suas constantes pesquisas sobre arte do teatro que, trazidos para o português, são: sua autobiografia, *Minha vida na arte*, *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*.

Criador do chamado Método das Ações Físicas, ele sistematizou suas investigações sobre o trabalho do ator, de modo que sua teoria e prática ficaram mundialmente conhecidas e inspiraram a metodologia do Teatro Escola Macunaíma, desde sua fundação, em 1974. E, neste ano de celebrações, o Macu realiza várias atividades comemorativas, no sentido de aprofundar o conhecimento de seus professores e a formação de seus alunos sobre o sistema stanislavskiano.

Os artigos de Simone Shuba – “Os 150 anos de Stanislávski no Teatro Escola Macunaíma” – e Tieza Tissi – “Notas sobre o encontro com Serguei Zemtsov”, publicados em *Procedimentos Pedagógicos*, apresentam algumas destas atividades, ao mesmo tempo em que refletem sobre a contribuição dos ensinamentos do mestre russo um século e meio após seu nascimento.

Entre esses, os artigos que compõem as demais seções da revista reafirmam o objetivo de registrar a produção de conhecimento e a pesquisa realizada pelo corpo discente, docente, coordenação e direção da Escola, procurando cada vez mais ampliar a participação de professores e alunos na construção de nossa pauta editorial.

Boa leitura a todos!



EDIÇÃO Nº 4  
II SEMESTRE - 2013



**ISSN 2238-9334**

**CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.**



Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400  
macunaíma@macunaíma.com.br  
www.macunaíma.art.br

**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone

**ASSISTÊNCIA EDITORIAL**

Adriana Costa

**COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:**

Adriano Cypriano, Alex Capelossa, Ariel Moshe, Cecília Cassiano, Christiane Lopes, Claudio Fulas, Danilo Hashinaga, Felipe de Menezes, Jéssica Wonder, Lucas De Lucca, Lúcia de Léllis, Marcia Azevedo, Maria Carolina Pedalino Pinheiro, Maria Giulia Pedalino Pinheiro, Mônica Granndo, Olivia Tamie, Patricia Giusti, Reginaldo Nascimento, Renata Kamla, Simone Shuba, Tieza Tissi, Valentino Mello e Wanderley Martins. Alunos da turma de PAMix (Semana/Noite – Eldorado): Alex Viana, Alexandre ZÁ, André Bueno, André Souza, Augusta de Jesus, Bruno Vilaz, Carol Otoni, Celeste Zeminian, Cristiano Ribeiro, Dana Trevizan, Edna Mosca, Fernanda Tessitore, Mario Miranda, Olivia Tamie, Patrícia Rocha, Reinaldo Rodriguez, Val Brauna, Vanusa Costa, Urion Vieira. Assistentes de direção: Bosco Filho e Andréa Serpeloni.

**DIREÇÃO EXECUTIVA**

Luciano Castiel

**SUPERVISÃO**

Debora Hummel

**PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE**

Fernando Balsamo

**INFORMAÇÕES DA CAPA**

Arte de Eva S. Castiel

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

|  |           |
|--|-----------|
| ■ dossiê   |           |
| CorAção  | <b>6</b>  |
| CorAção: Tema da 79ª Mostra Macunaíma de Teatro                                | <b>8</b>  |
| Empatia: Teoria da Mente e uma hipótese sobre o cérebro do ator                | <b>10</b> |
| Delírios de loucura e o labirinto infinito da mente                            | <b>16</b> |
| Por Adriano Cypriano   | <b>20</b> |
| Por Mônica Granndo   | <b>22</b> |
| Por Lúcia de Léllis  | <b>23</b> |
| Por Wanderley Martins  | <b>25</b> |
| ■ estudos  |           |
| Estudos sobre o ator   | <b>26</b> |
| Metodologia por Nissim Castiel   | <b>28</b> |
| ■ processo   |           |
| Processo aberto  | <b>32</b> |
| Relato do processo de montagem da peça performática - <i>RG-Registro Geral</i> | <b>34</b> |
| <i>Marat Sade</i> em processo  | <b>38</b> |
| ■ procedimentos  |           |
| Procedimentos pedagógicos  | <b>44</b> |
| Os 150 anos de Stanislávski no Teatro Escola Macunaíma                         | <b>46</b> |
| Notas sobre o encontro com Serguei Zemtsov                                     | <b>52</b> |
| ■ café   |           |
| Café Teatral   | <b>56</b> |
| Dia_Logos  | <b>58</b> |
| ■ cenas  |           |
| Cenas do Macu  | <b>62</b> |
| ■ vida   |           |
| A arte na vida de Ariel Moshe  | <b>68</b> |



# CorAção

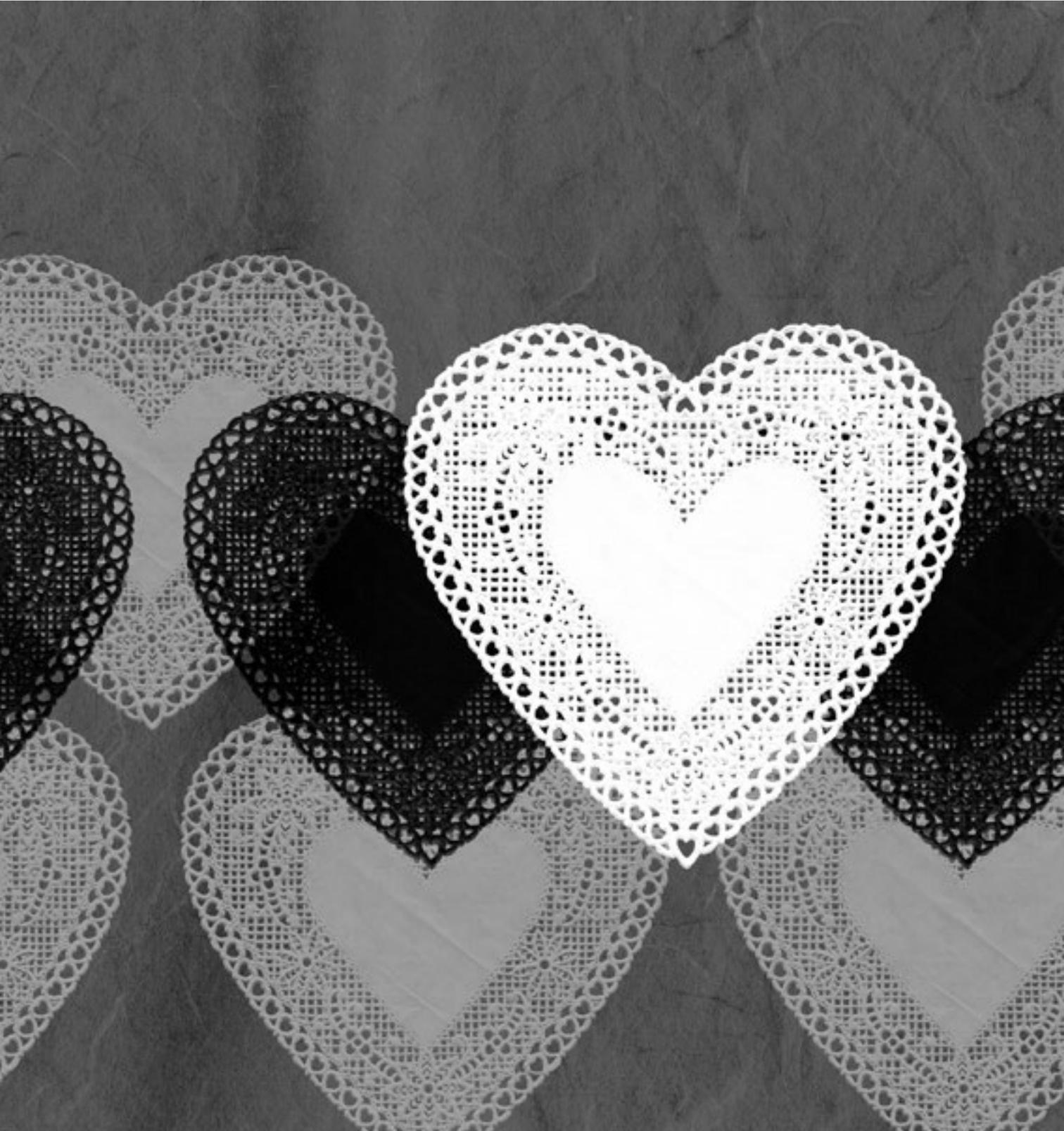
Como de hábito, esta seção do *Caderno de Registro* procura documentar as pesquisas dos professores, coordenação e direção da Escola sobre o tema que norteou os processos de criação do semestre, apresentados a partir de 08 de novembro na Mostra de Teatro do Macu. Em sua 79ª edição, ela foi motivada pela proposição “CorAção” que, em suas várias acepções, será discutida nos textos que compõem este Dossiê.

A médica psiquiatra Maria Carolina Pedalino Pinheiro e a diretora teatral e dramaturga Maria Giulia Pedalino Pinheiro apresentam o

que são os processos de empatia e explicam, segundo a Teoria da Mente, como se dão as relações entre nossa vida interior e o mundo exterior, para pensarmos nas multifacetadas funções do cérebro de um ator.

O artigo organizado pela aluna Olivia Tamie sintetiza as discussões coletivas da turma de PAMix (semana/noite/Eldorado) sobre as conexões entre o tema da Mostra e o trabalho prático, tentando explicitar como a montagem de *D.A.L.I – Delírios e Amores em um Labirinto Infinito*, sob direção de Mônica Granndo, concretiza uma das possíveis leituras de “CorAção”.

Cinco perguntas retiradas do projeto da Mostra foram propostas a quatro professores da Escola: Quais relações você estabelece entre arte e vida? O que você entende por “ser criativo”? Como pensar o processo artístico de forma coletiva? O que é agir com o coração? Como dar cor à ação? Formas e pontos de vista diferentes caracterizam as respostas de Adriano Cypriano, Lúcia de Léllis, Mônica Granndo e Wanderley Martins, em suas contribuições para as reflexões sobre o tema. ■



# Coração: Tema da 79ª Mostra Macunaíma de Teatro

*Projeto do tema da 79ª Mostra de Teatro do Macu, elaborado de forma coletiva pelo corpo docente, coordenação e direção da Escola.*

## O problema certo

- O que é agir com o coração?
- Para agir com o coração eu preciso...
- Se tenho coração, o que faço a partir dele?
- As pessoas escutam? Ou escutam o que querem?
- O que é ser proativo? O que é ser reativo?
- Que conexões são possíveis entre arte e vida?
- O que é nebuloso em sua vida? O que é preto e branco? O que é colorido?
- O controle dos impulsos acarreta na perda da espontaneidade? O Ser criativo ou o Ser engessado? Como você se relaciona com as circunstâncias?
- Como pensar o processo artístico de forma coletiva?
- Agora é a hora da ação? Como dar cor à ação?

## Onde chegar

O Teatro como norteador do que pulsa em nós; o dialético confronto entre arte e vida. Pulsar como um coração para respirar Arte/Teatro.

O espetáculo, processo e aprendizado são o nosso coração. Juntos somos um corpo único, onde cada integrante é um membro. Se não houver ação, respiração, afetos... o coração não bombeia... ele morre.

- No Homem (Ator) que afeta e é afetado (Baruch de Espinosa).
- Estimular o pensamento e a percepção individual no coletivo, fomentando o posicionamento enquanto cidadão e artista.
- Escutar o coração do outro, a fim de trabalhar como um só coração.

## O tempero

Associar o tema da mostra aos princípios de:

- Constantin Stanislávski: o Pulmão/Sistema. Memória e universo sensorial do ator;
- Jerzy Grotowski: a arte como veículo; estrutura e espontaneidade;
- Antonin Artaud: o atleta afetivo;
- Viola Spolin: Jogos teatrais: três essências do jogo teatral;
- Luís Alberto de Abreu: Processo colaborativo;
- Renato Ferracini: Traço e Turbulência;
- Baruch de Espinosa: Os bons e maus encontros;
- Célestin Freinet: Livro da Vida;
- Carl Gustav Jung: Processo de Individuação;
- Empatia;
- Perceber as diferenças dentro do grupo de trabalho – de alunos. A necessidade de respeitar as diferenças. O não julgar. A aceitação.

## Plano de ação

- Será que podemos transformar o mundo para ser um lugar melhor?

Visitar uma instituição, uma casa de repouso, ONGs, sorrir para alguém, exercitar a arte para a paz, conhecer os vizinhos, ouvir uma criança/idoso;

- Teatro e a Performance (aulas Expressão Corporal);
- Intervenções artísticas em espaços fora da sala de aula;
- Vivência de Clown para os professores por Renata Kamla;
- Buscar a integração entre as turmas;
- Retomar o projeto – Desconfinamento;
- Leitura Recomendada:

Professores: Anne Bogart, *A Preparação do Diretor*.  
Alunos: Peter Brook, *A Porta Aberta*. ■

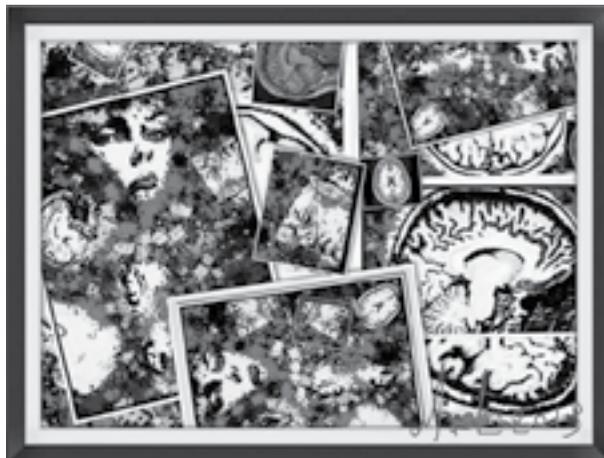
# Empatia: Teoria da Mente e uma hipótese sobre o cérebro do ator



POR MARIA GIULIA PEDALINO PINHEIRO E MARIA CAROLINA PEDALINO PINHEIRO



ROBERTA CARBONE



## Sobre a teoria da mente

Com minha teoria da mente, prevejo que você leu o tema deste texto e pensou: “Hum, que interessante.” Então eu, que sou duas, penso: “Puxa, preciso caprichar nesta escrita para que você que, presumo eu, não gosta muito da parte técnica de Neurobiologia, não pare no meio.” Ok, desafio lançado. Principalmente porque eu, como sou duas, vou ser cuidadosa em lhe conduzir por um caminho divertido. O tema é complexo, mas - acredite - completamente apaixonante. E, se nós ficarmos juntos, tivermos disponibilidade e atenção, sairemos deste texto transformados. Bom, assim eu prevejo/desejo com minha teoria da mente.

Você vai começar a ler (...). Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. (...) Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. <sup>1</sup>

*Palestra de Maria Carolina Pedalino Pinheiro na Semana de Planejamento dos professores do Macu.*

1. CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 11.



Diz Ítalo Calvino em “Se um viajante numa noite de inverno...”. Eu digo o mesmo. Seja bem-vindo.

Imaginemos uma cena: você está falando com uma amiga sobre algo extremamente constrangedor que lhe aconteceu, de repente observa na expressão dela uma face de nojo. Isto faz com que você interprete que ela está sentindo aversão ao seu assunto escatológico e pare de falar, ou outra possível reação, você fique entusiasmado em estar conseguindo sacaneá-la e deixe ainda mais visceral sua descrição. Sobre o que estamos falando? Quanto ao conteúdo do assunto, deixo com a sua criatividade de artista, mas quanto à forma desta vivência estamos falando em como funcionam nossas relações. Somos seres dotados desta capacidade de interpretar expressões, desejos e intenções dos outros. De compreender a presença dos sentimentos, emoções e intentos das pessoas com as quais convivemos e através disto prever nossas próprias ações e as dos outros.

Nenhuma grande novidade a atores de teatro, não é mesmo? Um personagem age, outro reage. Mas como funciona fisiologicamente a empatia? Eis o que a Teoria da Mente estuda.

Para conseguirmos prever estados mentais das outras pessoas é necessário que tenhamos desenvolvido a capacidade que nos permite desenvolver uma medida daquilo que os outros pensam, sentem, desejam, acreditam, duvidam.<sup>2</sup> Esta capacidade foi denominada “Teoria da Mente” por Premack & Woodruff<sup>3</sup> em 1978, isto é, um sistema de referências que viabiliza comparações

entre nosso próprio mundo interno (aquilo que há de invisível em mim), subjetivo e o mundo externo (visível e interno), dos outros.

Porque usar o termo “teoria” para falar desta capacidade? Segundo o novo dicionário *Aurélio*<sup>4</sup> “teoria” significa “ação de contemplar, olhar, examinar, especular.” Justamente é disto que se trata. Nossa capacidade de atribuir estados mentais para nós mesmos e para os outros. Portanto, de prever dentro do que não é observável e por inferências formando um sistema de fazer teorizações sobre o comportamento dos outros.

- *Você viu como o prefeito falou sobre a obra? Certeza que tem corrupção! Achei que ele ia até engasgar uma hora!*

- *Achei ele tão seguro! Fiquei com raiva é do Juraci! Você viu como ele foi simpático comigo? Como ele ficou me olhando? Achei uma falta de respeito! Sou mulher do melhor amigo dele, poxa! Vou contar tudo pro Renato antes que ele inverta as coisas e fale que fui eu quem deu em cima!*

- *Nossa Maria, você tá viajando! O Juraci é bacana com todo mundo! Se eu fosse você não falava nada com o Renato não!*

Como podemos ver com este exemplo simples, a habilidade para o jogo social depende do levantamento, sistematização e hierarquização de uma série de pistas fornecidas em cada contexto social. A Teoria da Mente é esta capacidade de orquestração de todo este material para que o sujeito tenha acesso ao universo mental do outro. Quando alguém é capaz de atribuir estados mentais a outro alguém, quando alguém é capaz de compreender que estes estados mentais são causas de certos comportamentos, este alguém é

2. C.f. CAIXETA, Leonardo; NITRINI, Ricardo. “Teoria da mente: uma revisão com enfoque na sua incorporação pela psicologia médica.” In *Psicol. Reflex. Crit.* Vol.15, n.1, 2002, pp. 105-112

3. C.f. PREMACK, D.; WOODRUFF, G. “Does the chimpanzee have a ‘theory of mind?’” In *Behavioural and Brain Sciences*, 4, 1978, pp. 515-26.

4. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

capaz de entender a mente como uma espécie de geradora de representações. Assim eu represento para mim o que acredito que o outro representou para si e é só com isso que o entendo.

### Sobre a empatia



Quando pensamos na etimologia da palavra “empatia”, descobrimos que suas origens vem da palavra alemã “*einfühlung*”, traduzida para o inglês como “*empathy*”, cujo significado seria algo como uma projeção de um estado interno de um observador, em resposta à percepção de um objeto estético. Em outras palavras, poderíamos pensar “*einfühlung*” como a capacidade de conhecer a consciência de outra pessoa, através da imitação interior ou esforço da mente.<sup>5</sup> Nos últimos anos, a empatia tem sido objeto de estudo da psicologia e, mais recentemente, das neurociências.<sup>6</sup>

Nossa capacidade automática e espontânea de compreender outros humanos – e de nos identificar com eles – parece ser composta tanto por nossa capacidade de inferir estados mentais em

outros humanos (Teoria da Mente) quanto pelo fenômeno da empatia, que permite que compartilhemos sentimentos e emoções.

Alguns estudiosos, no entanto, consideram a habilidade de nos entendermos mutuamente, reconhecendo a experiência pessoal como parecida a de outros humanos, sem deixar de lado a própria individualidade como um conceito único: Empatia. Assim que a empatia seria constituída por duas dimensões distintas: a empatia cognitiva - habilidade de inferência de estados mentais - e a empatia afetiva - relacionada à capacidade de sincronizarmos emocionalmente com outros indivíduos.<sup>7</sup> Fisiologicamente falando, a empatia só acontece se houver entre os envolvidos três condições: sintonia física, atenção plena e uma espécie de abertura ao contato afetivo. Qual a casa da empatia na arte se não o teatro?

### Pensando na empatia e na questão cerebral

Veja esta foto. Você sentiu alguma coisa? Sen-



Imagem: <http://cidadeaveiro.blogspot.com.br/2013/02/homem-sudanes-tem-pe-e-mao-amputados.html>.

5. C.f. BURNS, D. D.; AUERBACH, A. “Therapeutic empathy in cognitive-behavioral therapy: Does it really make a difference?” In P. M. Salkovskis (Org.). *Frontiers of cognitive therapy*. New York: Guilford Press, 1996, pp. 135-64.

C.f. WISPÉ, L. “Historia del concepto de empatía.” In N. Eisenberg; J. Strayer (Orgs.). *La empatía y su desarrollo* Bilbao: Desclée de Brouwer, 1992, pp. 27-48.

6. C.f. DECETY, J.; JACKSON, P. L. “The functional architecture of human empathy.” In *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, 3, 2004, pp. 71-100.

C.f. PRESTON, S. D.; DE WAAL, F.B.M. “Empathy: Its ultimate and proximate bases.” In *Behavioral and Brain Sciences*, 25, 2002, pp. 1-72.

7. C.f. SHAMAY-TSOORY, S.; HARARI, H.; SZEPSENWOL, O.; LEVKOVITZ, Y. “Neuropsychological evidence of impaired cognitive empathy in euthymic bipolar disorder.” *J Neuropsychiatry ClinNeurosci*, 2009, pp. 59-67.

tiu certa aflição? Se sim, provavelmente isto se deva a seus neurônios-espelho.

Os neurônios-espelho foram identificados inicialmente em um experimento com macacos. Observou-se que os mesmos neurônios que eram ativados quando o primata fazia uma determinada ação eram ativados quando ele via outro macaco ou mesmo um ser humano fazendo esta mesma ação.<sup>8</sup> Esta descoberta revolucionou nossa compreensão dos mecanismos de empatia. De uma forma simplificada, poderíamos pensar que se descobriu um mecanismo de ligação *direta* entre a descrição sensorial e a ativação motora nos processos de percepção e compreensão de uma ação. Meu cérebro se ativa como se eu estivesse fazendo aquele movimento, como se aquela vivência fosse minha. De uma forma amplificada (e por nossa conta), pode-se dizer que a descoberta dos neurônios-espelhos levanta a questão: Eu “sinto” (já que ativa a mesma região do meu cérebro), de alguma forma o que o outro sente?

O famoso neurologista António Damasio<sup>9</sup> tem uma teoria interessante, a qual ele denomina “Mecanismo do Marcador Somático” (MMS) para explicar a neurobiologia por trás da Teoria da Mente. De uma forma resumida, o MMS se refere ao uso das próprias reações emocionais como indicadoras do estado mental de uma outra pessoa. Por exemplo, digamos que um estranho nos aborde em uma rua deserta à noite. A resposta emocional de medo (que desencadeia reações somáticas/neurovegetativas como suor e coração batendo acelerado) vem de uma tendência a interpretar que este estranho quer o nosso mal e que

de alguma forma nos ameaça.<sup>10</sup> Portanto, usamos a Teoria da Mente para ter acesso ao estado mental deste desconhecido. Ou seja, a presença (objetiva ou subjetiva) de uma pessoa nos induz a um estado que, por sua vez, marcará uma determinada reação emocional que guiará uma leitura do nosso próprio estado mental e também das intenções, desejos e pensamentos desta outra pessoa. Qualquer semelhança com as “Ações Físicas” de Stanislávski é mera coincidência? Ao transpor a vida para o palco, o pai do realismo propõe que ativemos nossa “Teoria da Mente Cênica”, digamos assim.

A Neurociência atual propõe que há um mecanismo segundo o qual a representação de uma ação modula a atividade emocional do indivíduo e isto fornece a arquitetura essencial para a empatia. Assim há uma espécie de imitação interna das ações dos outros e que é graças a isto que conseguimos nos conectar a outra pessoa. Entendemos o que os outros sentem por um mecanismo de representação da ação e da modulação do nosso conteúdo emocional.<sup>11</sup>

Os indivíduos empáticos apresentam mimetismo inconsciente das posturas, maneirismos e expressões faciais dos outros, o também chamado “efeito camaleão”. Como o filósofo alemão Theodor Lipps, há mais de um século, observou: “Quando eu observo um artista de circo em um fio pendurado, eu sinto que estou dentro dele.”<sup>12</sup>

8. C.f. GALLESE, V.; FADIGA, L.; FOGASSI, L.; RIZZOLATTI, G. “Action recognition in the premotor cortex.” In *Brain*, 119, 1996, pp. 593-609.

9. DAMASIO, A. R. “Towards a neurobiology of emotion and feeling: Operational concepts and hypotheses.” In *The Neuroscientist*, 1, 1995, pp. 19-25. \_\_\_\_\_, *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

10. C.f. *Id. ibid.*  
C.f. REMACK, D.; WOODRUFF, op. cit.

11. C.f. EISENBERG, N.; MURPHY, B.C.; SHEPARD, S. “The development of empathic accuracy.” In W. Ickes (Org.), *Empathic accuracy*. New York: Guilford, 1997, pp. 73-116.

12. C.f. MONTANG, C; GALLINAT, J., Hein a. “Theodor Lipps and the concept of empathy: 1951-1914.” In *The American Journal of Psychiatry*. VOL. 165, No. 10, 2008, p. 1261.



## ● Cérebro do ator, uma teoria

A partir disto, vamos pensar: como é o funcionamento do cérebro de um ator? Claro que isto é uma brincadeira, pois o cérebro de um ator não funciona diferente do cérebro de qualquer outro ser humano. Ou funciona? Será que com o treinamento cotidiano de sua capacidade empática, com o aprimoramento de sua teoria da mente, o ator desenvolveria outro funcionamento fisiológico e, portanto, outra forma de se relacionar?

O ator não lida com apenas uma camada de relação, mas com relações múltiplas e simultâneas. Vamos lá: Como seria a empatia e a Teoria da Mente entre o ator e o dramaturgo, o ator e o diretor, o ator e o outro ator, o ator e o próprio personagem, o ator e o personagem do outro, o ator e a plateia (enquanto grupo que assiste), o ator e pessoas específicas da plateia (o pai, o crítico, o amigo), o ator e o texto, o personagem e o outro personagem, o personagem e a plateia? Como poderíamos pensar nestas múltiplas fisiologias concomitantes? Como ficam estas representações, estas ações, estas modulações dos estados emocionais?



O ator e o diretor têm que seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua que pareça, não é inocente. Contém em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois, toda uma complexidade oculta de energias entre as personagens. (...) Se conseguirmos descobrir isso e se, indo além, buscarmos o modo artístico de ocultá-lo, conseguiremos finalmente dizer essas palavras simples e dar a impressão de vida. No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço. (Peter Brook no livro *A porta aberta*.<sup>13</sup>)

Estamos pensando aqui em um ator que se baseia no método de Stanislávski. Um ator que almeja o simulacro da vida a partir de um texto escrito por um dramaturgo que também tem esta pretensão e dirigido por um encenador que possui este objetivo. Este ator, ao representar um personagem, está atento a todas as relações empáticas descritas, mas visando a aparência de apenas uma: a entre os personagens. Portanto, todas as outras estão pulsando internamente, mas mascaradas pelo acontecimento cênico.

O teatro em sua potência própria (e única) de relação humana faz com que o ator treine a dilatação (e, paradoxalmente, a retração) de empatias. Como um fingidor, mas implicado neste processo, uma vez que é no ver em si a dor alheia, como vimos que os neurônios-espelho funcionam, que o cérebro ativa a si próprio na emoção desta dor. Ainda que ela não seja real. Que neurônios-espelhos treinados um bom ator precisa ter!

E como treiná-los, se não no processo árduo

13. BROOK P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005, pp. 64/73-74.



e visceral de abrir a própria sensibilidade para o outro? De aprender a criar as condições necessárias para que a empatia aconteça: atenção, encontro, autodomínio e disponibilidade?

Para além de qualquer vertente teatral, quando a experiência existe, os corpos presentes se modificam. Se os artistas dedicam-se de forma íntegra ao processo de elaboração da obra, há entre eles transformações radicais de si mesmos. E, então, o ator com a sensibilidade treinada - no caso, um ator que utilize-se das técnicas propostas por Stanislávski - é capaz de aparentar se esquecer de si para existir enquanto o Outro. É tão diferente assim - será? - o treinamento empático para atores épicos? Ainda que o efeito de distanciamento proponha que o ator e o personagem não estejam colados em um único corpo, não seria necessário que um ator épico tenha sua Teoria da Mente treinada para o instante em que dialoga com o público em busca de reflexão? E os performers, eles que trabalham com a radicalidade do instante presente, será que eles também não precisam ter domínio sobre sua percepção do outro? Algumas obras contemporâneas pedem atores que não representem, mas que se impliquem diretamente nas relações. Atores-personagens, que são simbioses entre o espaço de construção social da pessoa que diz e da figura que rerepresenta (não representa, mas re-presentifica) uma ação. Esses atores-personagens também não precisariam treinar sua própria capacidade de dilatar e retrain empatias?

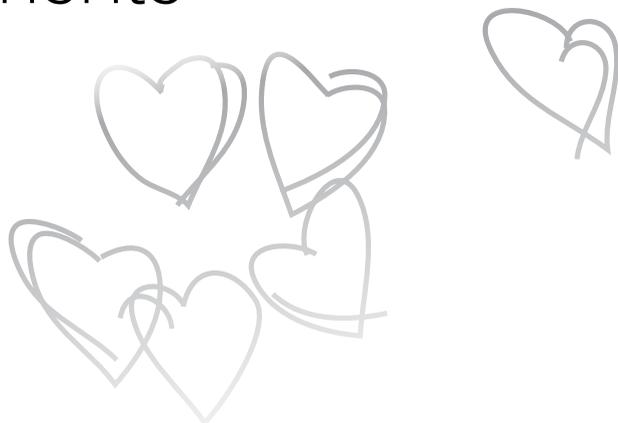
Como disse o poeta Mário de Sá Carneiro, "Eu não sou eu nem sou o Outro/Sou qualquer coisa de intermédio/Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o Outro." <sup>14</sup>

*Maria Giulia Pedalino Pinheiro é diretora e dramaturga do grupo de pesquisas teatrais "Companhia e Fúria"; coordenadora do "Grupo de Estudos Artísticos em Pulsão Feminina", autora do livro "Da Poeta ao Inevitável (PS: Entre mins, El\_s e Seis Deusas)", publicado pela Editora Patuá em 2013; assistente de roteiro na Miração Filmes, social mídia e produtora de plateia do programa "Retrovisor", realização da Revanche Produções em parceria com a Miração Filmes e diretora convidada na montagem de "O Quarto Ausente" do Grupo Sensório-Cena. Em 2012, foi diretora e dramaturga da peça "Bruta Flor do Querer." É formada jornalista pela Fundação Cásper Líbero, atriz pela Escola de Teatro Célia Helena, roteirista pela Academia Internacional de Cinema e estuda Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.*

*Maria Carolina Pedalino Pinheiro é médica psiquiatra, assistente da unidade de álcool e drogas do Caism/ Santa Casa de São Paulo. Especialista em Psiquiatria pela Associação Brasileira de Psiquiatria. Especialista em dependência Química pela Unifesp. Dá aula na graduação da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo nos cursos de medicina, enfermagem e fonoaudiologia, além de ser professora convidada da pós-graduação da UNIAD/Unifesp, Unisãopaulo, FCM Santa Casa de São Paulo e Unicid. ■*

14. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 89

# Delírios de loucura e o labirinto infinito da mente



*Texto organizado pela aluna Olivia Tamie, a partir das discussões coletivas sobre o tema da 79ª Mostra "CorAção" e de suas relações com a montagem de D.A.L.I – Delírios e Amores em um Labirinto Infinito, criação coletiva sob direção de Mônica Granndo, com os alunos da turma de PAMix (semana/noite/Eldorado): Alex Viana, Alexandre Zá, André Bueno, André Souza, Augusta de Jesus, Bruno Vilaz, Carol Otoni, Celeste Zeminian, Cristiano Ribeiro, Dana Trevizan, Edna Mosca, Fernanda Tessitore, Mario Miranda, Patrícia Rocha, Reinaldo Rodriguez, Val Brauna, Vanusa Costa, Urion Vieira. Assistentes de direção: Bosco Filho e Andréa Serpeloni.*



MARIVA LIMA

*Imagem surrealista criada pelos alunos Carolina Otoni e Urion Vieira.*

Desde o início de agosto, discutimos o tema da mostra “Corção”. O que significa essa ação? O que ela tem a ver com arte e com a nossa vida? A partir desse debate, criamos o *D.A.L.I - Delírios e Amores em um Labirinto Infinito*. *D.A.L.I* uma criação coletiva que, desde o seu surgimento, dialoga com o tema da mostra juntamente com a estética do absurdo e surrealista, cujo nome lembra o grande pintor espanhol Salvador Dalí. Delírios pela loucura, abstrato pelo surrealismo e o labirinto infinito é a nossa própria mente. Delírio é um transtorno psicótico no qual a pessoa é incapaz de aceitar e enxergar a verdade, por mais provável que ela seja. A pessoa fica em um estado de alienação completa e não aceita outra realidade senão a dela. Amores. Ahhh... o amor. Ele nos faz

agir de formas, muitas vezes, irracionais, agimos com o inconsciente, nos perdendo em loucuras na nossa própria mente, no nosso Labirinto Infinito.

A ideia do *D.A.L.I* veio de um sonho, talvez de um delírio. A partir desses delírios fomos atrás de estímulos e referências, como a *Peça Corção* e *Hamlet Machine* ambas do Heiner Muller, além de quadros do Dalí e diversas obras surrealistas.

A Mônica Granndo (professora e diretora), ao longo do semestre, passou diversos exercícios com o objetivo de alimentar nossa imaginação. Um desses foi o desenho do nosso coração. Cada aluno desenhou 5 corações em folhas brancas. Um coração radiante, um apertado, um enraizado, um explodindo e o seu próprio. Conforme a



BOSCO FILHO

*Cena criada a partir das obras de Dalí pelos alunos Alexandre Zá, Cris Ribeiro, Edna Mosca, Raquel Terrible, Reinaldo Rodrigues e Vanusa de Souza Costa.*

professora nos ia dizendo qual desenhar, a mente voava para vários sentidos, o corpo respondia a essa ação. Assim os dedos se entrelaçavam com o giz de cera e magicamente um desenho brotava na folha branca. Um desenho diferente do outro. 23 alunos desenhando a mesma coisa, mas de formas extremamente diferente.

Isso aponta o quanto é subjetiva a arte, o teatro, o coração.

Várias dinâmicas, além dessa nos ajudaram na composição do espetáculo. Foi incrível como uma simples frase e uma simples pincelada nos estimulou a construção da cena. De repente todos nós éramos Salvador Dalí.

A partir de imagens, vivências corporais, sentimentos, inquietações, corações nasceu um espetáculo.

A criação coletiva, em um grupo tão heterogêneo quanto o nosso, não é algo fácil e é esse o desafio. É fazer com que todos esses “quereres” sejam ouvidos e executados pela diretora e pelo coletivo. Cada um se afeta de formas diferentes e por isso precisamos de estímulos diferentes. Já o desafio individual é “dizer sim”, é se permitir, nos

deixar afetar pelas imagens, textos e incentivos no geral, como nos disse Alberto Guiraldelli, marido da professora Mônica e membro da Cia do Ator Careca.

Em um debate acerca do tema, discutimos como dar cor à ação. Nós nos alimentamos de imagens, textos, vivências como fonte inspiradora, trabalhamos o nosso próprio imaginário e trouxemos para o corpo essas ações preenchidas. Será que isso é “agir com o coração”? Depois de algumas divergências, concluíamos que, para nós, “agir com o coração” é agir com a verdade de cada um, mas sempre em equilíbrio com a razão. Ser muito racional é privar-se, assim como agir apenas com o coração pode ser descontrolado e prejudicial.

Discutimos também a relação entre arte e vida. Depois desse processo, de todos os alunos se entregarem, dividirem experiências, concluimos que não há separação entre arte e vida. A arte é intrínseca a todas as partes de nossas vidas. Nós vivemos a arte, como vivemos a vida. Assim experienciamos em nosso grupo. ■



BOSCO FILHO

*Cena da peça D.A.L.I., com Alex Viana, Fernanda Tessitore e Patricia Rocha.*



*Imagem surrealista criada a partir de vivências e experimentações.*



*Vivência da turma a partir das imagens de Dalí.*

A seguir, quatro professores da Escola respondem a algumas das questões lançadas pelo tema “Corção”, que norteou os processos criativos da 79ª Mostra de Teatro do Macu.

# Por Adriano Cypriano

## **Quais relações você estabelece entre arte e vida?**

Palavras como arte e vida apontam para um vasto conjunto de significações, tentar conter todas as possíveis interpretações para estes termos seria, talvez, tarefa inexecutável. Conceitos tão amplos e de caráter tão geral são continentes largos demais para que possam ser abarcados por formulações simples, e no mais das vezes apressadas. Ainda assim impomos-nos a tarefa, ainda que bizantina, de eventualmente desvendar possíveis paisagens em tais plagas. Porém, qualquer discussão que desconsidere o que de epocal apresenta-se ao entendimento contemporâneo sobre toda produção artística apresentaria, já em seu nascedouro, uma incontornável deformidade, que apenas aumentaria as chances de que o panorama resultante fosse também impreciso, ou oblíquo. Portanto, considerações sobre a vida e a arte tendem a se revelar construções transitórias, ou seja: o irresistível efeito da atualidade tisona nossas considerações e faz com que o imediato se assemelhe ao perene.

Creio que uma opção para ser realmente artística deve antes ser uma opção na vida; tal ideia, longe de ser original, já transitou pelas bocas de célebres figuras como T. S. Eliot [poeta americano radicado em Londres] e Val Folly [diretor de teatro paulista prematuramente falecido]. De modo que ao optar na arte, opta-se também, e sobretudo, na vida. Assim, todas as grandes revelações, ou ao menos aquelas que lidam diretamente com o que existe de mais profundo em nossa existência, estão intimamente ligadas ao fazer artístico, pois toda percepção do cosmo em suas múltiplas interfaces apoia-se neste motor singular da evolução humana que é arte em geral – e, especificamente em meu caso, no teatro.

Por fim, creio ser a realização artística a mais refinada forma de interação do indivíduo com o

mundo e de diálogo com a realidade. De tal modo que ela própria, a arte, não seja mais que um meio para que se atinja uma finalidade ainda mais ambiciosa. O artista não é outro senão o obsecado, o generoso. A arte profunda, transformadora, demanda entrega e coragem e, não obstante, uma não menos profunda rebeldia.

## **O que você entende por “ser criativo”?**

Entendendo-se criatividade como sendo a especificidade que define certa classe de artistas, e mesmo de pessoas de modo geral... Bem, suponho – e com poucas chances de errar – ser criativo eu também.

“Cada homem e cada mulher é uma estrela” este mote de Aleister Crowley, popularizado por Raul Seixas e Paulo Coelho, é-me muito presente. O pesquisador sincero, o artista preocupado ou o educador zeloso sabem que a construção do conhecimento e das soluções emana de cada artista participante do processo de trabalho. Um processo brilhante é aquele que permite que todos seus participantes brilhem.

A criatividade não vive de ‘efeitos’. Não raro busca-se o caminho menos abrupto em nossas decisões artísticas. Entretanto, estabelecer um padrão confortável que garanta certa comodidade nas soluções cênicas é um dos vícios que a continuada exposição a processos de criação pode acarretar. Escapar a esta situação não implica, igualmente, em ter que reinventar a pólvora a cada novo processo, uma das características da arte é ser cumulativa. Porém, ao artista de teatro impõe-se um olhar virginal vindo do público. Que deve ser respondido também com alguma forma de noviciado. Em novos processos, criar o novo; sem, contudo, deixar de influenciar-se pelo já vivido; eis, pois, mais um dos tantos paradoxos com que o artista de teatro deve conviver.

### **Como pensar o processo artístico de forma coletiva?**

A pergunta seria antes: como pensá-lo de outra forma? Desde muito, Sábato Magaldi ensinou-me que o teatro é arte coletiva. Podemos até supor que toda a produção seja de uma só pessoa, mas mesmo esse talentosíssimo *onemanshow* ver-se-á acompanhado no momento da apresentação. Assim, no teatro apenas a assembleia, a obrigatória presencialidade, assegura a possibilidade de expressão. O aqui e agora do teatro, *hic et nunc*, sua *efemeridade ontológica*, à falta de um discurso melhor, diz-se apenas concretizar-se neste encontro entre artistas e audiência; o que, ainda, não foi abolido pela convergência midiática... ainda.

Em uma era em que o individualismo impera onipresente o simples fazer grupal, o ato gregário em si, ganha um sentido de resistência. No fraterno agrupamento, não na multidão ensandecida, conexões extremamente íntimas e potentes podem irromper. Os processos de criação em coletivo, abundantes nas artes cênicas, caracterizam uma tendência libertária no seio da criação artística. Celebrantes, ou porta vozes de um 'novo sempre velho teatro' com seus cúmplices urdindo a apresentação, única e aberta a sucessos e infortúnios, mas construída em coletivo.

### **O que é agir com o coração?**

O centro emocional da estrutura do ser de Gurdjieff [George Ivanovich Gurdjieff – líder espiritual do início do séc. XX] indica que o caminho para a consciência passa pela percepção dos grandes amores que instam nossas ações. Evoluir espiritualmente significa perceber como cada pequeno fragmento desta corporeidade despedaçada – como o indivíduo contemporâneo é visto – deve integrar-se para que a potência de ressignificação componha uma semântica que vá além do invólucro biológico. Acredito que um cientista e um religioso, cada qual apaixonado por sua matéria, sinceramente devotem seus dias e energia a desvendar o que consideram mistérios, ou conhecimentos, sempre mais profundos; não consigo conceber artista que seja diferente disso.

Baudelaire recomenda que o artista deva estar embriagado, melhor ainda que seja pelo amor estético; mas, talvez, não apenas esse entorpecimento pela arte que pulsa renitente em seu coração, mas também por aquele que se [de]constrói em seu cérebro.

### **Como dar cor à ação?**

Evito começar este texto tentando desvendar sentidos para a sinestésica metáfora proposta pela questão. Abordo, antes, possibilidades operacionais para o conceito nas artes cênicas. Nos limites da fábula, a ação está condenada a restringir-se a uma resposta à *intrusão*, não sendo mais que uma consequência da ruptura da *extase* – condição inercial que incita o estado da cena a permanecer inalterado. O mecanismo de 'acontecimentos disparando ações' apresenta uma resposta canônica, que entorpece pelo cartesianismo fácil, porém insatisfatória para os dias que seguem. A ação entrou definitivamente em crise já há mais de meio século, deixa de haver razão para permanência acrítica de qualquer modelo. Não mais restrita a uma reação, ação autônoma emerge... Onde emerge? Em um panorama em que predomina a tensão entre realidade e ficção, discussão que atravessa indiscriminadamente o pensamento contemporâneo; a não assunção precisa de estatutos que delimitem fronteiras entre uma e outra e a sua contínua fricção originam uma cena em que não sabemos em que acreditar, mas o jogo, muitas vezes, está justamente aí, neste desconhecimento – e disso sabemos muito bem, pois atrevidamente vivemos a época das incertezas.

O espetacular rompe o tecido da ação dramática e invalida a relação causal entre as partes. Ainda assim, ou talvez precisamente por este estado de coisas que cada decisão passa a ser crucial. Seja na arte, seja na vida. Estamos envolvidos em uma sociedade líquida, cercados e premidos por identidades evanescentes e completamente mergulhados em sistemas caóticos, não é de se espantar que a percepção de responsabilidade também esteja evaporando. ■

# Por Mônica Granndo

## **Quais relações você estabelece entre arte e vida?**

A meu ver, a arte deveria fazer parte da vida de todos, pois em minha ela esteve sempre e foi um instrumento modificador, provocador, agregador de ideias e de conforto até, me sinto sempre bem em um teatro, num show musical, numa exposição de artes e dentro da sala de aula. Quando estou num desses lugares não tem “tempo ruim”. São nesses lugares que o convívio social se dá de forma criativa e intensa. Vejo que todo aluno de teatro é um agente transformador em sua casa, escola e grupo de amigos.

## **O que você entende por “ser criativo”?**

Acredito que ser criativo é conseguir conectar a mente, as ideias e pensamentos que gerem ação com a concretude delas. Não só pensar, sonhar, mas realizar esses pensamentos.

## **Como pensar o processo artístico de forma coletiva?**

Pensar o artístico de forma coletiva é um grande desafio, pois colocar em sintonia tantas ideias às vezes parece difícil, mas não é quando temos um objetivo conjunto. Montar uma peça, realizar um projeto sempre é um ponto de partida, mas qual projeto? São tantos possíveis. O tema da mostra do Teatro Escola Macunaíma é sempre um norte, um Super Objetivo comum, que nos une enquanto criadores. Ao professor coordenador desse processo cabe ter uma percepção apurada dos quereres e desafios possíveis da turma e de cada aluno criador deste trabalho.

## **O que é agir com o coração?**

Sempre que penso em como agir com o coração sinto a necessidade de unir meus sentidos, buscar uma visão individualizada, focada nas cores, nas sombras e nuances; uma audição qualificada, procuro ouvir com o coração; o tato com mais

carinho em meus abraços e contatos pessoais; uma fala mais clara, que instigue e estimule com carinho meus interlocutores; e por que não dizer o olfato, pois sabemos que os odores também são importantes e que podem atrair as pessoas.

Minha mãe diz que sou uma boa ouvinte, tenho tentado valer essa fala e, mais do que isso, buscado em meu coração as palavras certas para que as pessoas com que converso transformem em Ação o que me confidenciam do Coração.

## **Como dar cor à ação?**

Procuro começar por mim mesma, não só colorindo minhas roupas, mas buscando o entusiasmo em tudo aquilo que dirijo minha ação. Um sorriso, um estímulo com o olhar e as palavras de apoio. Quando percebo meu CorAção mais fechado, cinza ou enegrecido, tendo descobrir porque, antes de jogar essas cores no meu trabalho, e as transformo primeiro em mim mesma para depois agir no coletivo. Isso não quer dizer não ser firme naquilo que acredito, mas dar a cor real a isso, não escurecendo ou travando a ação do que me cerca. Às vezes são ações simples, como iniciar as aulas com balões coloridos e um jogo coletivo, usando as cores que mais gosto. Ou às vezes são elaboradas, como levando ao coletivo um texto, uma proposta de trabalho que possa colorir nossas ideias e ações. ■



# Por Lúcia de Léllis

## **Quais relações você estabelece entre arte e vida?**

### **A Arte é sobre tudo ou, sobretudo... uma provocação, uma reflexão sobre a vida.**

A arte é um meio de conhecer, conhecer-me e conhecer o outro. Viabiliza dar sentido às coisas, peso e perspectiva ao que nos cabe como seres humanos. Por meio da Arte o afeto e a confiança dão asas à imaginação. Por meio da arte aprendo sobre a vida e a vida é deixar aprender, ou deixar ser o que se pode, pois cada um aprende conforme o horizonte de suas possibilidades. Na vida aprendi que na arte o homem se reconhece. Aprendi que a principal função do conhecimento é o autoconhecimento. Aprendi que em alguns momentos a arte fala a todos, em outros momentos, a cada um de forma diferente. Aprendi que só a verdade subjetiva pode ser significativa. Aprendi que, além de entrar em contato com a linguagem da arte, entro em contato com as minhas imagens internas genuínas, que são a fonte expressiva de todo o processo criador significativo.

E essa angústia que não passa? É o devenir, é o tornar-se, é a relatividade essencial das coisas humanas, as sensações, as transformações e apropriações dos instrumentos vitais, as pulsações que transitam entre redescobrir a importância da verdade subjetiva significativa e a relatividade essencial das coisas humanas, nos propondo uma busca incessante de bem viver que transite entre esses mundos, entre a técnica artística e a subjetividade do homem.

Neste momento, nos parece que a reflexão básica entre nós se dá especialmente quando, por algum motivo relevante, reflexões pessoais nos remetem a uma conflitante discussão sobre a "dualidade" funcional do teatro como ofício e como meio de se autoconhecer. Algumas conclusões estão em "flutuação", entretanto há uma indicação que deve haver uma acuidade do olhar sobre a verdadeira finalidade da arte teatral

e que a mesma não deve ser confundida com propósitos que não ajudem em nada a formação do artista, se comparada à vida cotidiana. Segundo Peter Brook, "O Teatro tem de dar a impressão de vida". A arte imanta a vida que fortalece o processo de desvelamento da alma humana.

## **O que você entende por "ser criativo"?**

### **É ver o lado de ser outro.**

Quando trabalhei numa comunidade onde as pessoas eram totalmente desprovidas de renda, eu percebi que as crianças transformavam garrafas de plástico em carrinhos, brinquedos... E vi que elas eram bem criativas. Com isso cheguei à conclusão que a necessidade é a mãe da criatividade. Pela necessidade, eles precisavam criar. A falta deixa espaço para o preenchimento e, para tanto, é preciso estar vazio, pois só posso preencher o que está vazio. Assim estar vazio é conceder possibilidade de criação? Ser criativo é conceder o vazio para a personagem, para vivenciar o instante presente sem preconceitos e determinações que antecipem o jogo durante o processo? O ator deve ter a flexibilidade, a coragem em transformar, recriar e inovar o seu trabalho durante o seu processo criativo e aprofundar a sua experimentação acerca do fazer artístico.

## **Como pensar o processo artístico de forma coletiva?**

### **Democratizando as suas opiniões.**

O TAO, ou o Caminho, que surgiu das ideias de devoção de Confúcio e das teorias budistas de acalmar a mente e obter sabedoria, é aquele que leva o seu caminhante ao encontro com o Todo e contém a "gravidez" de tudo que venha a existir, dialogando justamente com a relação entre receptividade e atividade indicando o encontro do ator consigo, com o outro e com as possibilidades de se chegar ao centro, ao zero, ao indivisível.

Tudo está na potencialidade de comunicação

entre os atores, em que se estabelece um fio condutor invisível que deflagra níveis mais elevados de percepção, descortinando uma ponte entre o pensamento e a natureza interior dos atores em comunhão, durante a vivência cênica, como ferramenta do seu processo criativo.

O trabalho prático com atores me ensinou que a busca pela transformação do ser pode contribuir para a apropriação do fazer artístico e isso se dá de forma coletiva, uma vez que, inicialmente, o sujeito “desejante” chega num espaço vazio, trazendo todo um universo de conhecimentos, experiências, vivências, que cabe ao diretor desvelar. A partir daí, começa o processo de ensaio em que o ator se desenvolve, como sujeito artista. Então chega o momento alquímico da transformação em que se concretiza o sujeito artista pensante em comunicação com o coletivo.

Quando um aluno se apodera de uma significação essencial, quando se aprofunda em direção à essência daquela ideia, imediatamente diversifica a expressão (co-autoria) e a experiência passa a ser coletiva e criadora. Cada um tem uma forma de aprender e isso tem de ser respeitado. Não bastamos nós, professores, exercitarmos nossos processos intelectuais, alimentando-nos de teorias. Antes de tudo, para compreender a atividade criadora do aluno e respeitar suas imagens, nós devemos conhecer e expressar nossas imagens internas. Essa comunicação revela o trabalho coletivo.

### ***O que é agir com o coração?***

**É tocar o outro ao ponto de emocioná-lo, é inventar e reinventar a vida.**

É ser capaz de revelar um caminho da expressão verdadeira associado a uma experimentação que fortaleça o processo de desvelamento da alma do artista teatral. A arte nos coloca em xeque diariamente, como se vivêssemos uma grande aventura cotidiana. Pensamos ser a vida

do verdadeiro artista um dilema constante. Uma busca que parece nunca ter fim. É um ser dotado de uma insatisfação de conhecimento que o faz atirar-se em sua própria alma. Ele entende e aceita como uma nova jornada, cada trabalho que lhe é dado. A reflexão sobre a sua arte, uma vez efêmera, deve estar presente em cada ação, a cada “aventura em que é chamado” (CAMPBELL, 1990).

Com o coração penso nas palavras servir e doar. Como a água que flui que está presente como instrumento da vida, como base líquida que serve ao sangue, às secreções, que irriga a terra, e que beneficia todas as coisas, do mesmo modo, agir com o coração é atingir a consciência de servir, doar, “irrigar” para o exercício do desapego.

### ***Como dar cor à ação?***

**Desaparecendo e deixando que algo aconteça. Objetividade x subjetividade. Às vezes a negação de tantas cores leva-nos a nada ver, de tanto que queremos ver; a nada sentir, de tanto que queremos sentir.**

Diante da minha experiência, constato que existe uma ansiedade do ator em seu ofício que o impulsiona ao longo dos ensaios a “prever” o resultado e considerá-lo como algo já definido antecipadamente. Assim, as tarefas devem ser apenas executadas para a sua realização e o ator se distancia das experimentações do momento presente da criação.

O ator deve ter a flexibilidade, a coragem em transformar, recriar e inovar o seu trabalho durante o seu processo criativo e aprofundar a sua experimentação acerca do fazer artístico. É a impermanência das coisas e a construção infinita da nossa identidade que colorem as nossas ações. ■

# Por Wanderley Martins

## **Quais relações você estabelece entre arte e vida?**

O que seria uma relação indissolúvel, bem poucos conseguem com propriedade. A arte é muito exigente. Nossa maiúscula personalidade nos impede de abrir caminho para conceitos como simplicidade e perseverança. Opa!!! Preciso esperar tanto??? Por quê??? Mas por outro lado, a vida também, poderia seguir melhor o roteiro e não trazer tantas improvisações a cada instante. Mas a vida insiste em mostrar a sua poesia a cada momento, cada ocasião. Será que percebemos?

## **O que você entende por “ser criativo”?**

Tentar, pelo menos, perceber a poesia da vida. E deixá-la fluir.

## **Como pensar o processo artístico de forma coletiva?**

ABSOLUTAMENTE FUNDAMENTAL. PARCEIROS, PARCEIROS, PARCEIROS.

## **O que é agir com o coração?**

É como criar um filho. Desdobrando fibra por fibra de uma ação. Nascer e morrer quantas vezes necessárias. Sair da zona de conforto. Arriscar.

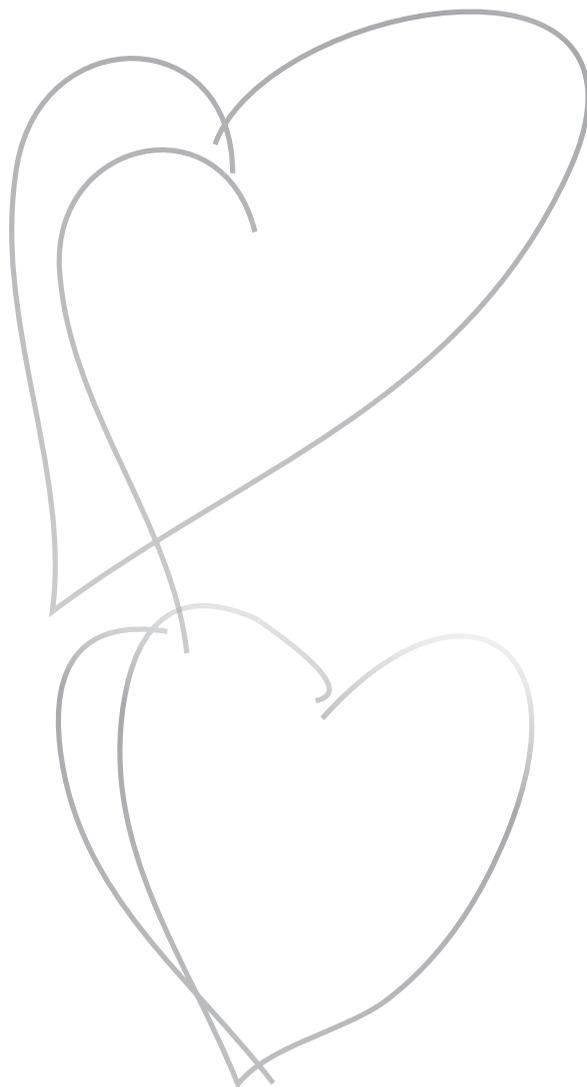
## **Como dar cor à ação?**

Qual alquimia para conseguir: sabores, perfumes, sonoridades, imagens?

Conseguiremos tatear uma tridimensionalidade para nossos sonhos?

Nossa energia está suficientemente trabalhada para alcançar isto?

Ações. Ações. Ações. ■



□ estudos

# Estudos sobre o ator





Para dar continuidade aos estudos sobre o ator segundo o Sistema Stanislávski, publicamos agora a segunda parte da palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009. Complementando a edição passada do *Caderno de Registro Macu*, em que foram abordados alguns dos conceitos trabalhados no curso de Preparação de Atores 1 (PA1), serão agora discutidos os seguintes conteúdos: Objetivo, Conflito, Interação, Acontecimento Inicial e Principal, Adaptação, Comunhão, Tempo-ritmo.

A transcrição, edição e apresentação do texto, a cargo de Lucas De Lucca, transparecem o cuidado em preservar a originalidade da fala, ainda que em sua formalização textual. Trabalho esse que se estenderá aos conteúdos do PA2, PA3, PA4 e PA5, retomados também das explicações de Nissim, e publicados nos próximos números da seção “Estudos sobre o ator”, sob a organização do professor Lucas. ■

# Metodologia por Nissim Castiel

*Palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009 sobre os conteúdos do PA1, transcrita e editada pelo professor Lucas De Lucca.*

***Mais uma vez, é com satisfação, que transcrevo com muita cautela os conhecimentos desse grande homem. E, sintetizados em poucas linhas, é deveras difícil ao falar de um conceito não esbarrar em outro, justamente por se trata de um sistema.***

## **OBJETIVO**

Metodologicamente, hoje, nós dizemos que o Acontecimento proporciona o Objetivo para uma personagem em determinada cena. Afinal, a mudança do Acontecimento faz com que se tenha um novo Objetivo diante de uma nova Circunstância.

Não podemos nos esquecer da importância de se ter um Superobjetivo, que permeia a peça inteira; mas, o Objetivo imediato, da ação imediata, daquele momento da trajetória em cena deve mudar juntamente com determinado Acontecimento, porque senão, de fato, não há Acontecimento.

Pois bem, já dissemos que a Ação é o mais importante e, portanto, que o Objetivo é fundamental para nossa metodologia. Sem Objetivo não há Ação, por isso a descoberta do Objetivo em uma cena é crucial.

A partir do momento em que modificamos nossa metodologia e trouxemos para primeiro plano as Circunstâncias, o Objetivo poderia ter sido subestimado. Poderíamos até ter abolido o Objetivo da metodologia, porque ele, com essa mudança, passou a não ser o fundamento. Mas o Objetivo ajuda muito a saber o que fazer. Pois, com seu auxílio, se descobre algo que não se alcançaria a não ser enfrentando obstáculos, e assim praticando ações. E eu preciso praticar ações para influenciar as Circunstâncias. Ou seja, tudo acaba se interligando.

Então, manter o Objetivo na metodologia é extremamente importante, ainda que ele não seja mais a *prima donna*. Pois, a nossa *prima donna* agora são as Circunstâncias: o Eu nas Circunstâncias.

“Ator que não tem um Objetivo, não tem o direito de subir no palco.” Quer dizer: o que te dá o direito de subir no palco é um Objetivo. Eu acho que continua válida essa ideia.

O problema todo consistia e ainda consiste no fato de que a visão do aluno é estreita. Quer por falta de uma cultura, ou por falta de um conhecimento maior, de uma vivência maior, ou ainda, por causa da própria idade. Esses alunos ainda não desabrocharam seus melhores elementos. Então, os Objetivos que eles trazem são, via de regra, Objetivos fracos, muito tênues e que não lhes proporcionam ações relevantes diante de um obstáculo importante, para que ele continue querendo aquilo que estabeleceu como um Objetivo fraco.

Primeiro lugar então: o Objetivo precisa ter uma ordem de grandeza. Ele não pode ser qualquer coisa. Ele não pode ser: “Ah, eu quero que meu pai me deixe ir ao cinema.” Na adolescência, ir ao cinema tem certa relevância, mas não é um Objetivo teatral.

Além de não ter beleza alguma, não significa nada, é banal demais para ter importância social. Não tem importância ética, nem filosófica, não tem importância alguma. Então, o aluno vai se basear em quê? Na sua vontade de ir ao cinema e seu pai não deixar: é isso que ele traz.

O professor precisa ajudar esse aluno a trazer Objetivos sociais, filosóficos, que tenham repercussão na alma e não apenas no cotidiano. Tudo imaginário! E se o próprio Objetivo é pequeno, eu não tenho molas, locomotiva e força para criar



Ações interessantes. Precisa ser colorido, precisa ser, de fato, relevante o que eu quero.

Portanto, a importância do estudo, a importância dos ideais do bom ator em não banalizar a vida. Os professores não devem perder a oportunidade de levar ao aluno aspectos culturais, da vida social e artística para que ele abra os horizontes e tenha Objetivos maiores.

Outro aspecto importante: o Objetivo tem que ser Eu. Não posso imaginar que socialmente esse Objetivo é relevante, se para mim ele não quer dizer nada. Ele tem que ser importante também para mim.

Nós precisamos ensinar ao aluno, desde logo, a entender a sua condição, o seu ideal de vida. Senão, vai fazer Teatro por quê? Para quê? Está fazendo teatro para aparecer no palco? Para ter luz em cima de você? Porque você está fazendo Teatro? Essa é uma pergunta relevante que o aluno tem que responder no PA1. Por que ele quer fazer teatro? E esse amor e essa paixão pelo Teatro precisam ter uma repercussão em mim, que dialogue com aspectos filosóficos e sociais. E não apenas em meu pequeno mundo do dia-a-dia.

## CONFLITO

No PA1, os Conflitos têm que ser claros. Os Conflitos devem ter uma diferença acentuada, não podendo haver um Conflito sutil ou psicológico.

Quanto mais preto e branco for, no sentido de que um quer uma coisa e o outro quer uma coisa que o primeiro não quer, tanto mais fácil o Conflito será.

Um Conflito sutil exige Ações sutis. Pois bem, já é difícil encontrar grandes Ações. As pequenas

e certas então... Agora, encontrar a filigrana<sup>1</sup> da divergência exige de um ator muita tarimba.<sup>2</sup> E pedir isso para um ator que está começando no PA1 é muito difícil.

No entanto, muitos professores trazem peças em que o conflito é tênue, não é preto e branco. Com isso, tem que se apelar para a inteligência não só da personagem, mas do espectador também. No PA2, peças que têm esse problema de Conflito sutil não são recomendadas.

Portanto, a orientação de se fazer realismo, pois se tem um conflito claro. Nas peças realistas, o Conflito, às vezes, tem problemas de ordem sutil. Mas, ainda que a sutileza não seja alcançada, ao se ter um Conflito grande, torna-se mais fácil alcançá-lo.

Peças de William Shakespeare, por exemplo, raramente têm Conflito claros. Você é capaz de ler uma peça de Shakespeare inteira e não descobrir Conflito algum. Em Shakespeare, quando a mãe fala para o Hamlet: "Vai matar teu tio", ela não fala de forma direta. E o Hamlet, com medo, não diz: "Eu estou morrendo de medo", tudo é na penumbra. Tudo é dito de um jeito e recebido de outro. E, se você não vive aquilo, não tem Conflito nenhum.

## INTERAÇÃO

Interação não é: você fala, eu respondo. E também não é: você faz assim, que eu faço assim. Corporalmente pode até ser, mas no teatro, se eu

1. Filigrana é um trabalho ornamental feito de fios muito finos e pequenas bolas de metal, soldadas de forma a compor um desenho.

2. Tarimba é um estrado de madeira, plano e duro, onde dormem os soldados nos quartéis e postos de guarda. Considerada cama rude, dura e desconfortável, o nome é também usado para designar a vida de caserna ou vida de soldado. Neste contexto, no sentido honroso da palavra, significa profissional das armas com larga experiência ou grande prática.

não quero nada do outro, eu não consigo interagir. Posso ouvir com muito interesse, acompanhar as palavras do outro, até mostrar que eu estou inteiro ali, mas se eu não quero nada do outro, então não tem Interação.

Interação é um querer alguma coisa do outro e o outro alguma coisa minha. Senão, vai um para cada lado.

### **ACONTECIMENTO INICIAL E ACONTECIMENTO PRINCIPAL**

Toda peça tem um Acontecimento Inicial e um Acontecimento Principal. O Acontecimento Inicial está nos primórdios da peça ou já aconteceu antes mesmo da peça começar. E o Acontecimento Principal vem a ser algo que precede o fechamento da peça.

E, somado a isso, cada cena tem seu Acontecimento Inicial e Principal. Então, é um exagero ter Acontecimento Inicial e Principal em cada cena? Pode ser, mas ajuda muito naquela determinada cena, porque você tem mudança do Tempo-ritmo, do clima. Há mudança de atitude dentro de um pequeno módulo e não apenas na peça inteira. É uma lembrança importante!

Lembre-se de que o Acontecimento não está no texto. Ou seja, eu o crio com minhas Ações ou ele não existe. E é prudente descobri-lo, para que a peça não se desenvolva somente em linha reta.

Já perguntaram para Bertolt Brecht, para Peter Brook e parece que todos eles disseram o mesmo para a seguinte pergunta: "O que precisa ter no teatro? O que é um bom teatro?" Todos respondem: "Tem que ser interessante!"

O que é "ser interessante" em teatro? É difícil. Você pode até dizer que o texto é interessante. Mas não é o texto. O texto eu leio em casa. Na ver-

dade, a interpretação tem que ser interessante! Uma interpretação interessante é aquela que leva em conta a existência de Acontecimentos. Portanto, a importância que tem esses vários acontecimentos.

### **ADAPTAÇÃO E COMUNHÃO**

Dizer que Adaptação é você se adaptar às Ações do outro não é dizer nada. Quando observamos etimologicamente, "ad" quer dizer "para"; "ação" é "ação", então Adaptação quer dizer "para agir". Ou seja, o que eu faço antes de agir. Isso é Adaptação. É meu estado psicofísico antes de tomar uma atitude qualquer.

Não é meramente me adaptar ao outro. Por exemplo, se um está falando alto, o outro também fala. É uma preparação psicofísica para uma mudança. E, como as mudanças são umas atrás das outras, a Adaptação tem que ser uma atrás da outra também. É a minha mudança psicofísica, isso é Adaptação.

A Adaptação está no PA1. E por que trouxemos todos os conceitos do ator para o PA1? Porque o aluno leva toda a sua vida para, continuamente, experimentar a Adaptação; assim como a Comunhão. E Comunhão é exatamente o mesmo, só que mentalmente. É um raio mental.

Eu trabalhei a Adaptação e o raio mental da Comunhão quando eu montei com os professores *A língua da montanha*, de Harold Pinter. O entendimento psicofísico desses conceitos pelos alunos é bastante difícil, então os quis observar com professores e alunos formados. Nós fizemos alguns exercícios de irradiação, mas eu próprio tinha grande dificuldade em entender o que eles estavam fazendo.

A Comunhão e a Adaptação são conceitos im-



portantes, mas, na hora da cena, já temos tantas outras coisas para levar em conta, que fica difícil cobrar mais isso dos alunos.

Vou dar um exemplo para clarear esses conteúdos. Uma vez, assisti a uma peça russa no FILO (Festival Internacional de Londrina), em que três atores, refugiados em um porão de uma casa clandestina, criticavam a falta de liberdade da União Soviética. A peça se chamava *Cinzano*.

Em Londrina, durante o Festival, aconteciam os festejos de São João e eis que, durante a apresentação, começaram os fogos de artifício lá fora. O barulho desses fogos invadiu o espaço teatral e os três atores, sem combinar e ao mesmo tempo, fizeram uma Parada e Transição para se atentarem ao que acontecia lá fora. As Ações de todos deram a entender que pensavam se tratar de tiros da polícia.

E nós logo entendemos o que era aquilo, pois os atores ficaram com medo. E é claro que isso não estava no texto da peça, não tinha polícia alguma. Quer dizer: essa foi uma Adaptação fenomenal.

## TEMPO-RITMO

Eu acho que tenho ainda em minhas anotações sobre uma pesquisadora russa – de que não me lembro o nome agora – que, de todo o Sistema, fala somente do Tempo-ritmo. Na opinião dela, Tempo-ritmo é algo tão extraordinariamente importante, que apenas com ele se constrói uma peça inteira. Não precisando falar de nenhum outro conceito. Apenas percebendo o Tempo-ritmo de cada momento.

Se você pensar bem, é possível mesmo. Claro que, ao discutir qual é o Tempo-ritmo ou ao improvisar determinado Tempo-ritmo, você já está

levando em conta todos os demais conceitos. O Sistema é complicado porque qualquer um dos conceitos que tomamos como base metodológica, levado às últimas consequências, pode ser a locomotiva de uma peça.

Eu me lembro de uma aula a que assisti em Moscou. O ator entrou em cena e falou, falou, falou. Então, o diretor se levantou e mostrou o quão errado o ator estava na percepção do Tempo-ritmo. Ele disse: “Você acaba de perder uma fortuna que pertenceu aos seus antepassados durante gerações. Você acaba de perder tudo isso e fica com essa cara, desse jeito? É nesse ritmo que você vai entrar em cena?” Com isso, o diretor, estava querendo dizer que a mudança rítmica deveria ser maior, condizente com a Circunstância da perda.

Na mesma aula, outro aluno improvisava o papel de um juvenzinho apaixonado por uma moça, que também gostava dele, mas não desconfiava de nada, porque ele não tinha coragem de contar a ela. Essa cena se passava na estação do trem e o ator se despediu dela como se despede de qualquer pessoa. E o diretor disse: “Não é nada disso, não é nesse Tempo-ritmo. Você nunca mais vai ver essa menina pela qual você está apaixonado. E é dessa maneira que você fala?” Ou seja, nós víamos que as Circunstâncias não condiziam com o que o ator falava, da maneira pela qual falava. Ele estava falando qualquer bobagem, mas ele nunca mais iria ver aquela menina.

Enfim, eu procurei aqui apresentar os conceitos que trabalhamos no PA1. Esse foi o assunto que quis tratar com vocês hoje, tentado defini-los, ao mesmo tempo em que procurei apresentá-los segundo a metodologia do Teatro Escola Macunaíma. E espero que tenham aproveitado! ■

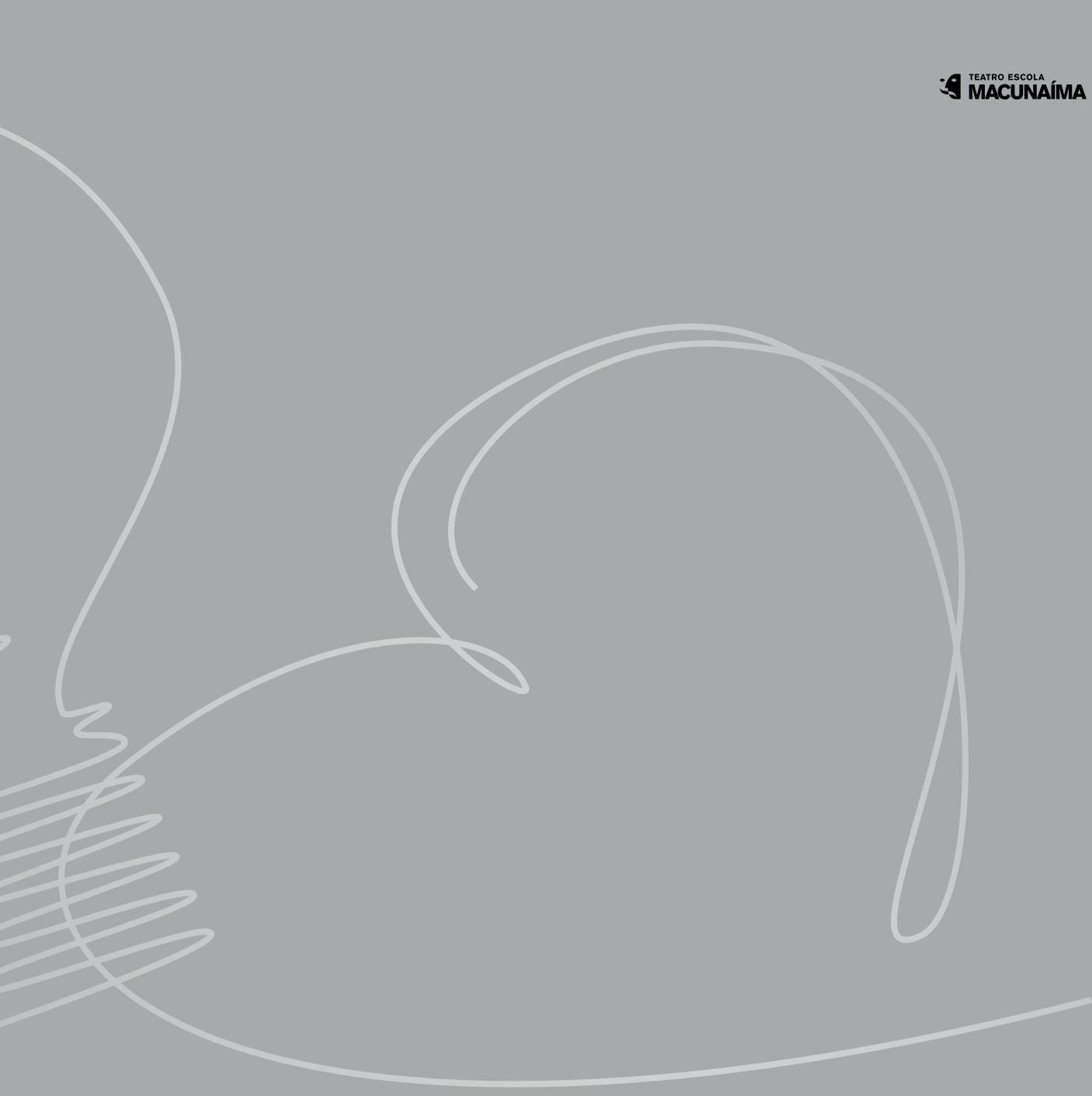
□ processo



# Processo aberto

Os professores Renata Kamla e Reginaldo Nascimento relatam duas de suas montagens no primeiro semestre de 2013. Mas, para além da simples descrição, os textos que seguem revelam suas concepções sobre a atuação e a docência em teatro e fomentam o debate sobre o fazer teatral.

Renata registra a criação coletiva de *RG – Registro Geral*, com a turma de PA5 (semana/



noite/Adolpho). O artigo apresenta algumas ideias partilhadas no processo, como a arte da performance e o termo performatividade, segundo seus mais destacados pesquisadores, e analisa como tais ideias foram abordadas pelo grupo.

Reginaldo Nascimento documenta a montagem de *Marat Sade*, com a turma de PAMix (semana/noite/Eldorado). E, nesse caso, a es-

crita é perpassada por um pensamento acerca do que pode representar o papel do professor em um processo teatral e que se revela na exposição dos encaminhamentos de sua prática.

Em ambos os textos, a concretude dos processos leva a teorizações que não perdem de vista o fazer coletivo, mas, ao contrário, são retiradas dele. ■

# Relato do processo de montagem da peça performática - *RG-Registro Geral*

POR RENATA KAMLA

*Renata Kamla conta sobre o processo que dirigiu com os alunos do PA5 (semana/noite) da Unidade Adolfo Gordo, no primeiro semestre de 2013. A peça RG-Registro Geral foi apresentada no Teatro 1, entre os dias 2, 3 e 4 de julho de 2013. Os alunos envolvidos no processo foram: Ana Martha, Bruno Modena, Dila Costa, Chris Marrom, Daniel Mathioli, Danielle Bambace, Elisabeth Rodrigues, Irun Grandolfo, João Paulo Mattos, Lucas André, Lucas Valino, Marlene Araújo, Paula Fernanda, Renata Gonçalves. Assistentes de direção: Alessandra Ledo e Rodrigo Viana.*

Quando se inicia um novo semestre, nós professores, nos planejamos para novos encontros, novas turmas e proposições. Quando se é escolhido como o professor para o PA 5 (Preparação de Ator 5), último semestre dos alunos na escola, ao contrário do que se imagina, ao invés de tranquilidade, temos inquietação. Sempre me pergunto e pergunto à turma por que me escolheram? Pois o processo de montagem é resultado de um coletivo: o professor, os alunos e todos os envolvidos na criação são coautores da peça. Dar as glórias apenas ao professor é um engano, assim, não acredito que se orientem apenas pelos resultados cênicos apresentados na mostra, já que não sou a única responsável pelo feito. Inquietações à parte, o fato é que fui escolhida por essa turma para juntos realizarmos o último processo de criação do curso profissionalizante do Teatro Escola Macunaíma.

Alimentada pelo tema da mostra: “Quando não há nada, o que vemos?”, e pela vontade de conhecer a turma, iniciei a aula do primeiro encontro com um exercício de entrevistas. Fiz esse jogo para que fizessem perguntas sobre assuntos que tinham vontade de saber sobre os colegas e ainda não sabiam; sempre um ficava na “berlinda”, ou seja, no centro da roda, e os que estavam em volta faziam as perguntas. Além de ser uma forma de se conhecerem melhor, verificamos que, apesar do convívio de alguns anos, os detalhes acerca da identidade de cada um ainda eram um enigma. Lancei questões que geralmente uso com os meus aprendizes e que no caso de um PA 5, alu-

nos que estão prestes a se formar, passam a ser ainda mais significativas:

- **O que querem dizer ao mundo como artistas?**
- **Como se posicionar de forma ética e artística por meio do teatro?**

Essas indagações proporcionaram questionamentos e geraram improvisações, para se perceber o “eu indivíduo”, o “eu artista” e o “eu nesse coletivo”.

Meu Superobjetivo como professora foi: contribuir com a formação desses aprendizes, instrumentalizá-los para o trabalho em grupo e para o futuro profissional.

As aulas tiveram nesse início a preparação corporal com a **máscara neutra** (Lecoq, 2010), e improvisações de cenas respostas para as perguntas lançadas, que tinham como intuito gerar posicionamentos. Posicionamentos desses alunos-artistas frente às questões cotidianas e da alma humana.

A base bibliográfica inicial, além da bibliografia básica fundamentada no sistema das Ações Físicas de Constantin Stanislávski, foi: *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, de Larrossa Bondía; *O ator performer*, de Jerzy Grotowski; e as proposições sobre o processo colaborativo de Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo. Esses textos provocaram reflexões sobre questões como: viver a experiência, o ato presente, o conhecimento do aqui e agora, a atuação do ator como “performer”

e não como “personagem”, aquele que atua em nome de uma subjetividade ampliada, de uma escolha e risco; questões de trabalho em grupo que foram trazidas nas reflexões do colaborativo que visam: uma cenografia, sonoplastia, dramaturgia e encenação em processo, desenvolvida ao longo das improvisações e devidamente testadas e vivenciadas; cada grupo de criação tem sua autonomia, mas sem perder o foco no coletivo. Temas essenciais para os futuros profissionais de teatro que pretendem abraçar o mercado de trabalho.

O produto desses primeiros procedimentos foi o levantamento de variadas temáticas: o que te diferencia e o que te iguala aos outros seres humanos, a necessidade de ser aceito, preconceitos, opressões, procurar o verdadeiro eu, valores morais, relatividade, revelar, influências culturais e da sociedade na qual se está inserido, denunciar os desejos, entre outras que cerceavam a questão da identidade. Definimos o nosso Superobjetivo: **a busca pela identidade**. A partir desse Superobjetivo, textos dramáticos e literários foram sugeridos pelos alunos e professor para a pesquisa: o conto *Angústia*, de Anton Tchekhov; *Alice*, de Lewis Carroll; as peças *Mauser*, de Heiner Müller; *A língua da montanha*, de Harold Pinter; *A cantora careca*, de Eugène Ionesco; poemas de Fernando Pessoa; e a crônica *Persona*, de Clarice Lispector. Percebemos uma grande intertextualidade nesses textos, que colocavam o homem inserido na sociedade em busca de sua identidade e posicionamento enquanto cidadão político e social.

Sabendo do histórico do grupo e das montagens anteriores com autores clássicos como William Shakespeare e Tennessee Williams, encaminhei o processo de investigação cênica tangenciando o **pós-dramático** (Hans-Thies Lehmann) por meio da **linguagem performática**, pois seria uma nova contribuição para o fazer artístico desses aprendizes e futuros atores, além de ir ao

encontro do plano de ação proposto no projeto do tema da Mostra: “Estimular e desenvolver o contato com outras formas artísticas, provocar o exercício da colaboração, comprometimento e generosidade na prática do ator, consciência da potencialidade do teatro nas transformações sociais.”

A bibliografia estudada então foi para entender o que é performance e as ideias que estão ao seu entorno e o termo performatividade. (Josette Feral)

No livro *Performance como linguagem*, Renato Cohen analisa a chamada arte da performance estabelecendo suas relações com o teatro e outras artes. “A performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*: alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.” (COHEN, 2011, p. 28)

No artigo “Por uma poética da performatividade”, a professora e pesquisadora da universidade de Quebec, Josette Feral, apresenta as diferenças entre os termos performance e performatividade, que tem relações com o teatro pós-dramático de Lehmann. As características principais do teatro performático são: o ator transforma-se em performer, a descrição da ação cênica se faz no presente e não mais propicia a ilusão, o espetáculo é centrado na imagem e na ação em detrimento do texto, o espectador passa a ter percepções próprias das tecnologias.

Esse estudo nos provocou o posicionamento do artista na ação, o jogo com o público, o risco, a criação de imagens e o improviso.

O treinamento dos atores deixou de ser o da máscara neutra e passou a ser os **jogos teatrais** (Viola Spolin). A aula-jogo foi um procedimento elaborado por mim para que os alunos testassem todos os seus conhecimentos desde o curso de iniciantes até o momento. O que é o jogo? Qual

a importância do jogo teatral para a formação do ator? O que o jogo proporciona para um grupo? Como ser o líder, como mudar sua função de aluno para a de condutor do jogo? Resgatamos o lúdico, o riso e a diversão, mas também verticalizamos o real sentido do jogo no fazer teatral e percebemos o risco, a exposição, o posicionamento, a atitude que ele provoca. A turma percebeu o quão difícil era trabalhar no coletivo, as dificuldades do ritmo, da concentração, da calma e precisão dos jogos. Todos os alunos tiveram o seu momento de condutores do jogo. E após esse momento da aula, as improvisações eram realizadas. Cada grupo investigava um texto e dava uma “cena resposta” (Antônio Araújo) usando a linguagem performativa.

Tudo era anotado pelos meus assistentes Alesandra Ledo e Rodrigo Viana, que foram nomeados “escritas”, pois colocavam tudo no caderno de registros do Google Docs. Semanalmente eu entrava no blog, colocava uma pergunta ou reflexão e os alunos registravam suas sensações, reflexões, apontamentos, sugestões, trocavam bibliografias e indicações de filmes.

Na terceira etapa do processo, realizamos a seleção das cenas levantadas e na forma de roteiros formou-se o “texto” da peça.

Três grupos foram formados e cada grupo fez um roteiro, sugeriu um nome, uma sinopse e uma imagem para a divulgação da peça. Juntando os três roteiros, eu selecionei cenas, fiz uma nova trama e o roteiro definitivo surgiu. O nome, a sinopse e a imagem de divulgação foram escolhidos por votação. Chegamos ao seguinte nome e sinopse:

### Registro Geral

**A identidade de mim mesmo. O ponto de vista do indivíduo inserido em um sistema que muitas vezes não funciona. Quem verdadeiramente somos perante um grupo imposto e voraz chamado sociedade. Questionamentos sobre esses temas abordados em um núcleo pós-dramático de um ato contemporâneo: a vida que não cala, a peça que não fala, o jogo que não acaba...**

O Teatro 1, local dos ensaios e apresentações,

nos serviu como inspiração e foi norteador da encenação desde o início. A criação da cenografia foi a caixa profunda e preta do teatro revestida com plástico bolha, protegendo a fragilidade do ser humano; os bancos e mesas revestidos com plástico transparente. Os figurinos mesclavam o cotidiano e o inusitado, todas as pessoas e as suas diferenças: um índio, uma mulher como uma mala, uma executiva com um balde na cabeça, terno e gravata, longos clássicos, roupas cotidianas, mostrando a mistura da população, homem-mulher, mulher-homem, CPFs, RGs, identidades múltiplas e “estranhadas”. (Bertolt Brecht)

Utilização de projeções, microfones e recursos de iluminação manipulados pelos próprios atores durante a peça. Tudo revelado, ali no ato, compuseram músicas, selecionaram trilhas sonoras e fomos construindo e vivenciando o processo de encenação e aprendizagem degustando cada pequeno momento com muita intensidade.

Nosso último mês de ensaio foi marcado pelas manifestações de protestos e ações políticas que estavam acontecendo em São Paulo e essa atmosfera nacional influenciou diretamente a relação do público com a peça. E um verdadeiro ato performático aconteceu.

A sequência final da peça mostrava uma cena de metrô na qual a população ia se transformando em animais, o texto dito por eles nesse momento foi o da peça *A língua da montanha*: - **Qual o nome do cachorro que te mordeu? Todo cachorro tem um nome? Qual o nome do cachorro que te mordeu?**

Quebra: Depoimentos de pessoas comuns que se transformaram em assassinos.

*Os atores saíam do palco e indagam o público com a mesma pergunta: Qual o nome do cachorro que te mordeu? Todo cachorro tem um nome? Qual o nome do cachorro que te mordeu?*

Fim dessa sequência.

Cena seguinte, a questão da identidade era refletida pela crônica *Persona*, de Clarisse Lispector, que reflete a questão da revelação de nossa verdadeira máscara, das nossas escolhas, quem

escolhemos ser e representar no mundo, cada ator tinha um ovo na mão, uma grande faixa era mostrada com o seguinte dizer: **Quebre suas cascas aqui!**

Um ator ao microfone convidava o público a quebrar as suas casas, para isso deveria subir ao palco pegar um ovo e quebrar no alvo. (Um grande plástico revestia o chão e ali sinalizava o alvo.)

**No último espetáculo a plateia inteira se levantou e quebrou os ovos!**

Encerrávamos cantando uma música composta pelo ator Lucas Valino especialmente para a peça:

**Começo a conhecer-me, não existo  
Sou o intervalo que desejo ser  
E o que os outros me fizeram acreditar (2x)  
(Repete a estrofe)**

**O que as paredes pichadas tem a me dizer  
O que os muros sociais tem pra me falar  
Por que aprendemos tão cedo a rezar? (2x)  
(Repete a estrofe)**

**Quem é você? Quem sou eu? (16x)**

Queridos alunos, futuros atores posicionem-se por meio da arte.

Qual o nome do cachorro que te mordeu?  
Todo cachorro tem um nome?  
Quebre suas cascas aqui...  
No teatro...  
Na vida...

**Bibliografia**

ARAÚJO, Antonio. "O processo colaborativo no Teatro da Vertigem." In *Sala preta*. São Paulo: ECA/USP, 2006, n° 15, pp. 127-133.

\_\_\_\_\_. "A encenação performativa." In *Sala preta*. São Paulo: ECA/USP, 2009, n° 9, pp. 253-258.

ABREU, Luis Alberto de. "Processo colaborativo – relato e reflexão sobre uma experiência de cria-

ção." In *Cadernos da ELT*. Santo André: ELT, março de 2003, v.1, n° 0, pp. 33-41.

BONDIA, Jorge Larossa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência." In *Revista Brasileira de Educação*, Barcelona, Jan/fev/mar/abr 2002, v.19, pp. 20-28.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. "El Performer." In *Revista máscara*. México: Escenología, 1992. Reed, 1996, pp. 76-79. "Número especial de HOMENAJE".

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo." In *Sala preta*. São Paulo: ECA/USP, 2008, n° 08, pp.197-209.

\_\_\_\_\_. "Teatro performativo e pedagogia – entrevista com Josette Féral." In *Sala preta*. São Paulo: ECA/USP, 2009, n° 09, pp. 255-267.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teatro performativo e pedagogia – entrevista com Josette Féral*. São Paulo: ECA/USP, 2009, n° 09, pp. 255-267.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC, 2010.

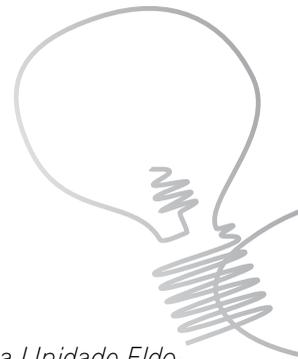
LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

*Renata Kamla é bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pelo Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP(1991) e especialista em Psicopedagogia e Arteterapia pela FPA (2008). Ministra aulas no Teatro Escola Macunaíma desde 2001 e integra o CEPECA, Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, coordenado pelo professor doutor Armando Sérgio da Silva desde fevereiro de 2009. É mestre em Artes Cênicas com a dissertação: "Um olhar, por meio de – Máscaras, uma possibilidade pedagógica", sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva no Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP. ■*

# Marat Sade em processo

POR REGINALDO NASCIMENTO



*Reginaldo Nascimento relata o processo de direção com os alunos do PAMix (semana/noite) da Unidade Eldorado, no primeiro semestre de 2013. A peça Marat Sade foi apresentada no Teatro 4, entre os dias 16, 17 e 18 de julho de 2013. Os alunos envolvidos no processo foram: Alexandre Zá, Ângela Calderazzo, Augusta de Jesus, Bety Gomes, Bruno Vilaz, Carol Otoni, Celeste Zeminian, Cristiano Ribeiro, Dana Trevizan, Edna Mosca, Fernanda Tessitore, Flavio Veenedeo, Juliana Moura, Mario Miranda, Mariva Lima, Olivia Tamie, Patrícia Rocha, Raquel Terribile, Reinaldo Rodriguez, Val Brauna, Vanusa Costa, Urion Vieira e Wagner Ferraz. Assistentes de direção: Alexandre Passos, Erika Resan e João Marques.*

*A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria. (Paulo Freire)*

A Pedagogia teatral é um vasto caminho de descobertas, que vamos trilhando, Tateando, descobrindo em cada processo o coração da turma, o desejo brilhando nos olhares que vislumbram a cada novo semestre aventurar-se por este mágico universo do teatro, os estados de prontidão que se encontram no desejo de pulsar em cena algo novo, uma cena que revele caminhos, que ilumine certezas e incertezas.

O Teatro é acima de tudo uma cerimônia, uma festa, da qual fazem parte o sagrado e o sacrilégio, o erotismo e o misticismo, a morte e a vida. Eu sonho com um teatro onde o humor e a poesia, a fascinação e o pânico serão apenas um. O rito teatral se transformará, portanto, em uma "opera mundi", como os fantasmas de *Don Quixote* ou os pesadelos de *Alice no País das Maravilhas* (ARRABAL, Fernando. *l'Avant-Scène*, n. 443. fev 1970: <http://www.ebay.fr/itm/Lavant-scene-THEATRE-N-443-ARRABAL-Larchitecte-lempereur-dAssyrie-/200756081410>.)

Quando recebemos nossas turmas, nunca dá para saber onde desembocará os processos que iremos iniciar. Nossa função é iluminar possibilidades cênicas para alunos que vêm sedentos de conhecimento, alguns mais, outros menos, mas

todos querem o encontro com o teatro. Nós, professores, devemos estar limpos, de alma aberta para receber e trocar com nossos alunos. *Marat Sade* foi um desses processos felizes, encontro poético e cênico, onde tudo foi sendo construído a cada encontro, a cada sorriso, discussão e ensaio. Assim fomos estabelecendo nossa relação ética no fazer teatral.

Quando iniciamos o processo, 23 alunos se olhavam incrédulos, pensavam em como uma turma com tanta gente alguma coisa pudesse ser construída, provavelmente temerosos de não serem vistos, ouvidos em sua essência, de não se sentirem desafiados para o semestre. Todos têm o direito de duvidar, para assim seguirmos em busca de respostas. Porém, uma conversa inicial, um compromisso ético e artístico entre professor e alunos, estabeleceu o que seria nosso semestre, e logo a dúvida, as angústias deram lugar ao desejo, à vontade de vencer o desafio que cada um recebeu, com a certeza de que o teatro é uma arte coletiva, de encontros e desencontros, lugar de potencializar tudo e todos, e assim começamos nossa jornada *Marat Sade*.

Seguimos um emaranhado de possibilidades, olhos e sorrisos que vagueiam na imensidão das alternativas criativas, dúvidas e medos substituídos por trabalho e entrega, música, poesia, revolução e uma estrada se iluminou, o amor estava potencializado, todos por todos, sempre, assim caminhamos nesse processo. *Marat Sade* é destes processos abençoados, aliás, é bom que se diga, tenho tido processos abençoados desde que cheguei ao Macu, uma pedra aqui outra acolá, mas



RETRATO ARTE JULIO LUCENA E RODRIGO RUODRIKS



RETRATO ARTE JULIO LUCENA E RODRIGO RUODRIKS

*Imagens do espetáculo Marat Sade, apresentado no Teatro 4 do Macu.*

nada que tire o brilho do encontro, da pedagogia teatral, da cena viva.

*Marat* traduz tudo isso, um processo criativo intenso, pessoas lindas, num feliz encontro, cantando e pulsando a revolução francesa em tempos de revolução nas ruas do Brasil. Lá fora bombas, gritos, trânsito parado, manifestações nas ruas que queimam e incendiam a criação na sala de aula, que trazem referências. Em tempos de gritos jovens por justiça social, jovens pulsam arte nos corredores do Espaço Cultural no Shopping Eldorado, fazem deste espaço seu templo do manifesto e gritam ferozmente suas palavras de ordem por meio da arte, pulsando a vida no teatro, dialogando com a vida que pulsa nas ruas do País.

Os olhos que adentram a sala de aula pela fresta da porta denotam a curiosidade dos que passam tentando dialogar com a poesia que pulsa lá dentro nos ensaios: rimos muito, nos emocionamos, pouquíssimas vezes brigamos e no fim vencemos. A 78ª Mostra Macunaíma de Teatro pode sentir a potência daquele encontro feliz das terças-feiras à noite no Eldorado, onde um PAMix concebia sua revolução, concebia seu *Marat Sade*.

Dizer que o teatro é arte do encontro é chover

no molhado, melhor será dizer que nos encontramos no teatro, nos sentimos, trocamos muito, e juntos construímos um semestre onde, quando não havia nada para ver, vimos tudo, nos enxergamos e nossos olhos iluminaram um caminho farto de criatividade; 23 alunos envolvidos no trabalho de criar, de doar-se de corpo e alma para um processo que só foi possível porque todos que ali estavam queriam de fato estar ali.

O teatro faz de nós homens melhores? Tenho certeza disso, agora já próximo de completar 23 anos dedicados a essa profissão, vejo quanto de vida pulsou e pulsa em minhas veias cada vez que me encontro no espaço de criação, junto e misturado com aqueles que sei, são e estão desejosos de adentrar neste universo impar da arte teatral. Não basta querer, é preciso trabalho sério, estudo, dedicação, ter a vontade de construir juntos, eliminar nossas incertezas, nossa atitude egoísta ou evidenciá-las, por vezes, para que se dê de fato o ato criativo.

Estar em cena no jogo é estar vivo para você e com outro, é estar aberto para o encontro, o confronto e o conflito. Nas crises do processo, nas dúvidas que se apresentam, nas circunstâncias da-



RETRATO ARTE JULIO LUCENA E RODRIGO RUODRIKS

Imagem do espetáculo *Marat Sade*, apresentado no Teatro 4 do Macu.

das, vamos ressignificando nosso caminhar, nos colocando no lugar da personagem, adentrando seu mundo particular para vasculhar sua mente e encontrar caminhos que iluminem a criação.

Sempre acreditei na teoria que se sente, fazendo que se compreende nos ossos, perceptível na pele, brilhando nos olhos cheios de verdade daqueles que de fato acreditam e vivem o teatro. Não me basta a leitura poetizada de um autor e suas propostas cênicas, não me basta entender o que ou os porquês de seu sistema, é preciso sentir na prática, é necessário viver, pois saber de cabeça não é saber de coração, colocar nossa mente e emoções a serviço da revelação deste vasto universo da criação cênica é se colocar em confronto direto com a vida.

O caminho da pedagogia teatral, cada vez mais a meu ver, passa por este encontro feliz, por este espaço prático de troca, onde os motivadores do sistema stanislavskiano, as referências do ator épico em Bertolt Brecht, a poesia do grotesco, a crueldade de Antonin Artaud pulsaram em meio a melodias de rock androll, ressignificando a obra para contar a história da perseguição e Assassinato de Jean Paul Marat, nossa peça *Marat Sade*.

É necessário acreditar em um sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se mestre daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo aquilo que não nasceu ainda pode nascer, desde que não nos contentemos em continuar sendo simples órgãos registradores. Da mesma maneira, quando pronunciamos a palavra vida, é preciso entender que não se trata da vida reconhecida a partir do exterior dos fatos, mas dessa espécie de frágil e fugidio centro em que as formas não tocam. E se ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é esse demorar-se artisticamente sobre as formas, em vez de ser como os supliciados que são incendiados e fazem sinais de dentro das suas fogueiras. (ARTAUD, Antonin. "Prefácio: O teatro e a cultura." In *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 199, p. 8.)

"Trabalhar segundo o Sistema Stanislávski não é fazer sobre é Fazer", frase retirada dos estudos de Stanislávski, dita pelo professor Serguei Zemtsov, neste semestre, durante o curso de formação



Imagem do espetáculo *Marat Sade*, apresentado no Teatro 4 do Macu.



RETRATO ARTE JULIO LUCENA E RODRIGO RUODRIKS

Imagem do espetáculo *Marat Sade*, apresentado no Teatro 4 do Macu.

que nós professores vivenciamos, me deu ainda mais certeza das minhas escolhas pedagógicas, dos caminhos que tenho escolhido para guiar as turmas que venho trabalhando, seja na poesia juvenil entrelaçada pelas histórias da literatura Brasileira em *Estilhaços* (PA3A), seja pela boniteza das histórias reais em *Khronos* (PA4), ou nas *Histórias de Amor Líquido* (PA4), também montagem do 1º semestre de 2013, que junto a *Marat Sade* me permitiu ter um semestre permeado de boas histórias, de encontros felizes.

Quando escolhemos um texto para uma turma, ou quando a turma consegue chegar a um desejo comum, define-se um caminho estético, artístico e pedagógico, uma estrada que para ser seguida nos exige consciência, comprometimento e amor.

Em *Marat Sade*, trabalhamos o estudo dos personagens, a Análise Ativa, o canto, a música que permeou nosso estado criativo com direção de Ângela Calderazzo, os instrumentos de Mari-va Lima e Reinaldo Rodriguez, a potência vocal e frenética de cada aluno/ator envolvido na criação. Trabalho coletivo, energia de todos, poesia que dialoga com as angústias do mundo contemporâneo.

*A Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat* (*Marat Sade*) encenado pelos internos do Hospí-

cio de Charenton, sob direção do Senhor de Sade, é uma peça de 1963, escrita por Peter Weiss e ambientada em um asilo francês no auge da Era Napoleônica; é uma representação sangrenta e implacável da luta de classes e do sofrimento humano, que pergunta se a verdadeira revolução vem para mudar a sociedade ou mudar a si mesmo.

Na nossa trajetória criativa as duas coisas se encontraram, não somos e não seremos os mesmos depois de *Marat*, por quê? Porque sentimos em nossos ossos que de fato construímos algo belo, poético, cênico, sentimos a entrega e comprometimento do grupo e o público que lotou todas as sessões do Teatro 4 e dividiu nossa emoção nas apresentações da 78ª Mostra Macunaima de Teatro.

O tempo é curto, os encontros são intensos, a magia se faz na sala de ensaio, ali na prática vamos descobrindo os caminhos para reger nosso coro de vontades. Sempre que entro na sala de aula, penso em ser parte do processo, em afetar e ser afetado pelo vivido e assim se deu em *Marat Sade*. Há um tempo em que estamos todos dispostos à criação, abertos para o diálogo poético que se estabelece na sala de ensaios. O coração vibra



Imagem do espetáculo *Marat Sade*, apresentado no Teatro 4 do Macu.

a cada encontro, sobretudo por sentirmos que somos um só corpo caminhando, pulsante na direção dos nossos objetivos.

Construir uma poética cênica, estética, com embasamento teórico, histórico, artístico, em tão pouco tempo depende, e muito, do quanto cada aluno se dispõe, juntamente com o grupo a ser parceiro, a somar na construção desta jornada, e isso só acontece se de fato queremos viver intensamente este processo e assim foi.

Costumo dizer que se estivermos felizes o público também estará, que possamos nos divertir no processo criativo, SEMPRE, que seja bom, alegre, que seja inteiro e potente em nossas vidas, enquanto dure. Sinto que neste *Marat Sade* assim foi, assim fomos, juntos.

Quando não há nada o que vemos? Um grupo, sonhos, vontades e um processo que por si só já foi um espetáculo, o resultado pode ser conferido nas sessões do Teatro 4 onde nossa alegria contagiou aqueles que lá estiveram, onde nossa vontade de mostrar nossa criação com certeza contagiou e emocionou a todos, e isso se deve ao trabalho cumprido, que fez de nosso espetáculo o pulsar da vida.

## FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Direção: Reginaldo Nascimento

Assistência de direção: Alexandre Passos, Erika Resan, João Marques

Autor: Peter Weiss

Tradução: João Marschner

Direção Musical: Ângela Calderazzo

Composição e Arranjos: Ângela Calderazzo e Mariva Lima

Instrumentação e Sonorização: Reinaldo Rodriguez

Produção Musical: Mariva Lima

Elenco: Alexandre Zá, Ângela Calderazzo, Augusta de Jesus, Bety Gomes, Bruno Vilaz, Carol Otoni, Celeste Zeminian, Cristiano Ribeiro, Dana Trevizan, Edna Mosca, Fernanda Tessitore, Flavio Veenedeo, Juliana Moura, Mario Miranda, Mariva Lima, Olivia Tamie, Patrícia Rocha, Raquel Terrível, Reinaldo Rodriguez, Val Brauna, Vanusa Costa, Urion Vieira, Wagner Ferraz

*Reginaldo Nascimento é diretor teatral e professor no Teatro Escola Macunaíma. ■*

□ procedimentos

# Procedimentos pedagógicos

Em 2013, comemoramos os 150 anos de nascimento de Constantin Stanislávski, criador do sistema de formação de atores em que se baseia a metodologia do Teatro Escola Macunaíma. E para registrar a contribuição do mestre russo para a pedagogia teatral, os artigos que seguem procuram apresentar as atividades realizadas pelo Macu neste ano de comemorações.

Simone Shuba fala sobre a atualidade dos



ensinamentos de Stanislávski na visão de alguns de seus mais importantes pesquisadores e, assim, reflete sobre o aprendizado proporcionado pelos encontros com Serguei Zemtsov, realizados pela Escola durante o mês de agosto deste ano. Shuba também comenta sobre o “Curso de aprimoramento da metodologia do Teatro Escola Macunaíma”, que ministrou no primeiro semestre de 2013, e registra a opinião de alguns professores participantes.

Tieza Tissi complementa o registro dos cursos ministrados para atores e professores por Serguei Zemtsov, docente e diretor do departamento de interpretação da Escola Dramática do Teatro de Arte de Moscou (TAM). O artigo reflete especificamente sobre a metodologia partilhada por Serguei e aprofunda as contribuições das dinâmicas por ele propostas para a formação de nossos alunos/atores. ■

# Os 150 anos de Stanislávski no Teatro Escola Macunaíma

POR SIMONE SHUBA

Em Janeiro de 1863, nascia Constantin Stanislávski, homem que viveu em um período de grandes transformações científicas e sociais da virada do século XIX para o XX. Revolucionou as artes cênicas criando um sistema para o treinamento do ator que partisse de suas experiências e ponto de vista pessoal, para criação de um papel vivo e genuíno, utilizando todo o seu aparato físico e mental. Passados 150 anos, Stanislávski ainda vive. Sua contribuição para o teatro foi tão imensa que sua obra parece ser uma fonte inesgotável de estudos. Em um ano de celebração, onde pesquisadores de diversos países se reúnem para comemorar a importância do legado deste homem de teatro para a contemporaneidade, abre-se importante possibilidade, para todos que estudam e trabalham com a obra de Stanislávski, de retomar e ressignificar pensamentos relevantes do mestre russo, afinal, para Stanislávski, a busca, a pesquisa e a experiência se fazem necessárias para a constituição de um teatro vivo.

A comemoração dos 150 anos de Stanislávski no Teatro Escola Macunaíma vem proporcionando importantes reflexões sobre o fazer artístico e pedagógico do corpo docente e conseqüentemente da experiência na sala de aula com os alunos. A celebração se deu na escola através da revisão dos princípios do Sistema Stanislávski com uma série de ações artístico-pedagógicas como: cursos de especialistas do Sistema Stanislávski para professores e ex-alunos, palestras, trocas de saberes e experiências entre a direção da Escola, corpo docente e discente.

## **Curso de aprimoramento da metodologia do Teatro Escola Macunaíma**

O Teatro Escola Macunaíma promoveu, no primeiro semestre de 2013, o “Curso de aprimoramento da metodologia do Teatro Escola Macunaíma” conduzido por mim e com a orientação da coordenadora pedagógica Débora Hummel e do diretor da Escola Luciano Castiel. Oportunidade gratificante de partilhar minha pesquisa de mestrado e ao mesmo tempo refletir sobre ensino e aprendizagem na formação do ator, juntamente com meus colegas, professores da Escola. O curso foi dividido em três partes. Na primeira, revisitamos todos os elementos do Sistema, debatemos e aprofundamos nossos olhares. Na segunda parte, partilhei de forma teórico-prática a oficina “Texto Literário e Improvisação” que tive a oportunidade de participar em 2010 no ECUM (Centro Internacional de Pesquisa sobre formação em Artes Cênicas), ministrada pelo importante diretor pedagogo russo Anatoli Vassiliev, profundo conhecedor do Sistema Stanislávski. A oficina tinha como objetivo a transformação do texto literário em ação, através de *Études*<sup>1</sup> da peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Para Vassiliev, a grande tarefa do ator é transformar o texto do autor, o texto escrito, em texto cênico, tendo por missão transformar a arte do texto, que é literatura dramática, em outra arte, o teatro. Esta transposição se dá através das ações construídas pelo ator, seu objeto de estudo parte do texto escrito, mas tem como

---

1. *Étude* é uma investigação por meio da ação, através de improvisações. O termo foi retirado das artes plásticas, onde o artista primeiramente faz um esboço da obra como parte do processo criativo.

foco o estudo da ação. O texto dramático, segundo Vassiliev, é composto de dois enredos, o texto das palavras e um Segundo Argumento, que está escondido no subterrâneo das palavras, a ação. Através da desmontagem do texto em partes, os Acontecimentos, e também através do estudo das Circunstâncias<sup>2</sup>, o ator faz a transposição da literatura para cena através de todo o seu aparato psicofísico. Nesta passagem, trabalha para que possa emergir o desejo de agir para a construção de sua composição, sua própria interpretação da obra cênica.

Toda obra tem dois argumentos: O argumento externo, e o mais importante, o Segundo Argumento que está debaixo do primeiro. Este Segundo Argumento é utilizado para a interpretação. Por isso, se não souber ler o Segundo Argumento em seu trabalho, vai somente ilustrar o texto, mas nunca interpretá-lo. (VASSILIEV, 1999, p. 167 – tradução da autora.)

Na terceira parte do curso ministrado aos professores do Teatro Escola Macunaíma, coloquei em prática os elementos do Sistema através de estudos improvisacionais da obra dramática *Um verão no lago*, de Tennessee Williams. Trabalhei a partir de dinâmicas físicas o conflito da peça, as

relações das personagens, seus desejos, os Acontecimentos e suas mudanças. A cada encontro prático, pedia aos professores que lessem novamente o texto em busca de novas percepções, desta forma, a prática proporcionava novos sentidos para a leitura da obra que, por sua vez, influenciava para a próxima prática uma expressão cada vez mais aprofundada. Através deste percurso, o Segundo Argumento foi emergindo e os corpos dos atores ficando cada vez mais expressivos. As ações passaram a cada vez mais revelar Circunstâncias para além do texto. Os professores foram divididos em grupos de três e cada grupo constituiu uma leitura particular da obra, através da relação construída nos estudos improvisacionais. Esta é a beleza do teatro, as verdades podem ser muitas, portanto que sejam verdadeiras, vivas no organismo, no pensamento e na alma do ator.

A seguir, três depoimentos de como estes encontros reverberaram em queridas e generosas colegas:

Foi uma experiência riquíssima, que agregou muito a meu desenvolvimento enquanto educadora de teatro. Em primeiro lugar, porque pude rever, reforçar e aprofundar o meu olhar e a minha percepção sobre conceitos do Sistema Stanislávski que já colocava em prática em minhas aulas. (...) a Shuba mostrou a importância de escutar o aluno, do olhar individual, coletivo e do individual inserido num coletivo dentro de um processo de construção de espetáculo. Mostrou a importância dos estímulos e das

---

2.Stanislávski define Circunstância como: "A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo, e o lugar da ação, as condições de vida, nossa ideia da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, a encenação, o cenário, e figurino, os adereços, a iluminação, os ruídos e sons, e tudo mais que os atores devem ter em conta durante sua criação." (STANISLÁVSKI 1980, p.92)

vivências realizadas com os alunos, para alcançar o objetivo desejado, trabalhando a integração dos conceitos por meio de desafios que partiam do simples para os mais complexos. (Ariane Moulin)

O curso me proporcionou grandes aprendizados como educadora e como atriz. A prática com o texto foi importante para a consolidação do meu entendimento do Sistema Stanislávski e para a descoberta de uma maneira bastante orgânica de trabalhar a vida interna da personagem e estabelecer as relações entre corpo e espírito. Através de um olhar bastante individualizado, Shuba conseguiu escutar o potencial de cada ator e estimular com sensibilidade seu potencial criativo. (Marcela Grandolpho)

O que me marcou no curso ministrado pela professora Shuba foi perceber a força de uma diretora que se torna também pedagoga e como essa junção se revela fértil e potente. A Shuba contaminou o grupo não apenas com seu saber e inspiração artística, mas também e, sobretudo, pela sua generosidade para com o trabalho do ator. Ela é uma diretora/pedagoga que “dança” com o ator, não economizando esforços, provocando e estimulando sua criatividade e conduzindo-o para um lugar de autonomia. Sua apropriação do Sistema Stanislávski, fruto de uma grande paixão pelo mestre russo, contagiou o grupo e abriu novos caminhos práticos e teóricos para todos os professores. (Christiane Lopes)

Em julho deste ano, representei o Teatro Escola Macunaíma na VI Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais, em comemoração aos 150 anos de Stanislávski, na Universidade Regional de Blumenau, com a comunicação *A Ciência do Ocidente no Sistema Stanislávski – a Memória Emotiva*. Este estudo faz parte de minha dissertação de Mestrado intitulada “A montagem de *Um mês no campo* de Ivan Turguêniev por Constantin Stanislávski: processo de criação do espetáculo”, dissertação defendida no departamento de Letras Orientais,

programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP, com orientação da Profa. Dra. Elena Vássina. A dissertação será publicada em 2014, pela editora Perspectiva, com selo do Teatro Escola Macunaíma, em comemoração aos quarenta anos da Escola. Procurei nesta comunicação elucidar alguns pontos bastante nebulosos sobre a Memória Emotiva, especialmente aqui no Brasil.

Stanislávski foi o primeiro a utilizar um estudo científico em um processo de criação. Os estudos sobre memória afetiva do psicólogo francês Théodule Ribot (1839-1916), considerado o fundador da psicologia científica francesa, dizem que a memória de uma determinada experiência pode evocar memórias de experiências similares. As experiências de amor, ódio, inveja, medo se misturam de modo que um indivíduo pode experimentar uma forte emoção sem estar relacionado a um evento específico. Para Stanislávski, a memória poderia ser de grande utilidade para criação de um papel genuíno, uma aproximação do ator como indivíduo e do ator como intérprete. Para Stanislávski, a Memória Emotiva compõe uma parte do humano, então se a Memória Emotiva é uma parte normal do cotidiano também deveria ser uma parte normal do processo criativo; ela pode proporcionar uma fonte infinita para a imaginação. Para Stanislávski, a Memória Emotiva objetiva estimular sentimentos adormecidos, não é de seu propósito reviver experiências próprias em detalhes a cada dia.

Vocês poderiam supor que o tipo ideal de memória das emoções seria aquela que pudesse reter e produzir as impressões em todos os exatos detalhes da sua primeira ocorrência, revivendo-as exatamente como foram sentidas na realidade. Mas, se assim fosse, o que seria de nosso sistema nervoso? Como suportariam a repetição de horrores com todos os detalhes originais, penosamente realísticos? A natureza humana não resistiria. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 205-206.)

### **Treinamento no Sistema Stanislávski**

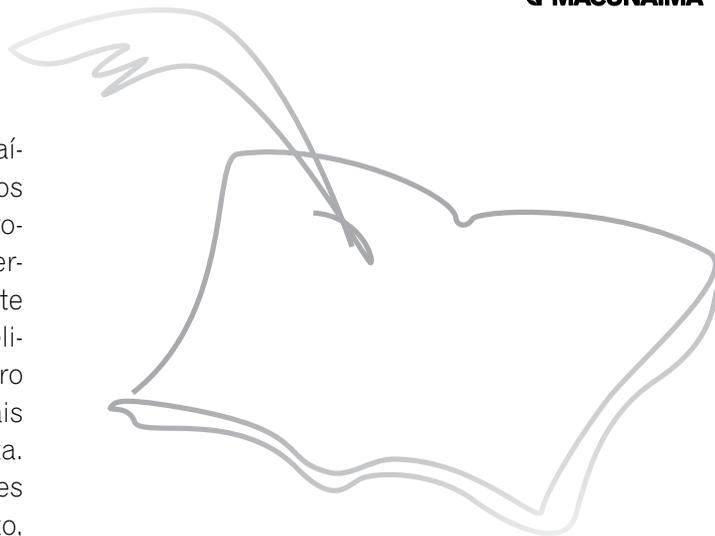
Em agosto de 2013, o Teatro Escola Macunaíma trouxe um dos mais reconhecidos pedagogos do sistema de Stanislávski, Serguei Zemtsov, professor titular e diretor do departamento de interpretação da Escola Dramática do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Serguei, homem muito inteligente e sensível, ministrou dois cursos no Teatro Escola Macunaíma, um para atores profissionais durante o mês de agosto de segunda à quinta. O outro curso foi ministrado para os professores do Macunaíma nas cinco sextas feiras de agosto, no período da manhã e da tarde. Esta experiência proporcionou enorme aprendizado para os professores do Macu. Através de um treinamento simples a primeira vista, o professor desenvolveu os elementos do Sistema Stanislávski de forma magistral, deu bastante ênfase para a Concentração, Comunhão e Tempo-ritmo, sempre através de uma percepção da coletividade. Todos juntos para um único propósito, o desejo não do acerto individual, mas do indivíduo colaborando com o coletivo. O princípio ético de se construir coletivamente uma obra através das individualidades criativas de cada participante do processo.

O treinamento era composto de procedimentos que ao mesmo tempo se repetiam, se inovavam e ganhavam um grau maior de complexidade, como disse o professor Lucas de Lucca: “O uso insistente de jogos com inúmeros níveis de dificuldade, cada vez buscando maior concentração do coletivo, foi de muita valia”.

A velha frase “menos é mais”, se encaixou perfeitamente neste curso, toda prática era simples, como pontua a professora Camila Andrade:

Surpreendi-me com a complexidade de conceitos que conseguimos trabalhar com exercícios aparentemente simples, aos meus olhos foi nítida a busca por esta simplicidade por parte do professor Serguei .

Outra marca que o professor Serguei deixou para nós é a importância de se ter prazer no treinamento, Serguei sempre dizia: “Hoje é o dia do seu aniversário”. O professor Rafael Carvalho fez



um bom retrato da importância do prazer:

Ficou marcado em minha vivência, a necessidade de manter o prazer na realização. A “Festa de Aniversário” que nunca deve acabar! Esta abordagem faz todo o sentido, pois é revigorante.

Foi um curso que nos fez refletir sobre as etapas de aprendizagem dentro de um processo criativo, uma construção da verdade no campo da imaginação, através da simplicidade para alcançar a complexidade do humano.

### **Colóquio Internacional 150 de Stanislávski**

O Teatro Escola Macunaíma foi um dos apoiadores do FILTE (Festival Latino Americano de Teatro da Bahia) na edição deste ano, realizado em setembro último. Na programação do festival, estava inserido o colóquio internacional “150 anos de Stanislávski” que contou com a participação de renomados pesquisadores, pedagogos, encenadores e artistas russos, brasileiros e latinos americanos, com o objetivo de aprofundar a compreensão de Stanislávski. Elena Vássina, coordenadora geral do Colóquio disse: “O sistema de Stanislávski continua a ser um fenômeno vivo, aberto a reflexões e debates, um caminho de investigação e busca que leva a novas descobertas.”

Foi uma semana rica e prazerosa, de compartilhamentos de saberes, onde cada palestrante mostrou seu ponto de vista da arte de Stanislávski.



vski, começando pelo Prof. Dr. Vidmantas Silynas, professor titular e chefe de departamento de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou (TAM), que disse que todo teatro atual é alimentado por Stanislávski, um homem com espírito inquieto na busca de novas formas de expressão que experimentou e desenvolveu diversas linguagens, como o naturalismo, simbolismo, o grotesco, entre outras. As maiores descobertas nas investigações de Stanislávski residem nos detalhes, eles podem ser transformadores, pequenas ações, grandes revelações, sem jamais esquecermos que somos seres humanos. Stanislávski desenvolveu a estética sonora, o detalhe como símbolo revelador, o som carregado de possibilidades de sentido, como por exemplo, um candelabro que cai, sonoridade que pode trazer muitas compreensões.

Na trajetória de Stanislávski, o palco deixa de ser um tablado para os artistas se apresentarem e passa a ser o mundo das experiências e vivências que culminam no Método das Ações Físicas, onde o espetáculo se constitui através de improvisações, toda *mise en scène*<sup>3</sup> viria destas experiências. O aqui e agora. Toda variante durante a vivência deve ser levada em consideração como, por exemplo, o pisar em uma madeira que range. Durante o período de improvisações, o ator a cada dia tem a possibilidade de entender algo novo, aprofundando sua experiência e obtendo uma ex-

pressão mais vigorosa e verdadeira.

A Profa. Dra. Natalia Pivovarova, professora titular e diretora da Faculdade de História, Teoria e Crítica Teatral da Academia Estatal de Arte Teatral (GITIS), disse que as ideias de Stanislávski estão vivas porque ele se inspirou na vida para a construção de seu sistema e que seu legado constitui a raiz do teatro moderno. A busca de Stanislávski para expressar a vida do espírito humano acontece em um momento histórico, onde a individualidade das pessoas as torna duras, como máquinas. Em contraponto a este cenário, Stanislávski, com uma percepção sensível sobre o seu tempo, faz nascer novas formas para um olhar mais detalhado do ser humano e, para tanto, empreende um processo permanente de busca, sempre criando novas indagações, numa relação crítica com o seu fazer como princípio ético a ser buscado. Por ser a construção do ser humano o que há de mais fundamental para Stanislávski, ele busca em sua pedagogia, primeiro o princípio de se educar para se tornar humano, o trabalho do ator sobre si mesmo, para então trabalhar de forma artística sobre o papel. Para atingir estes objetivos, ele cria o teatro casa, viver em família.

A arte de Stanislávski é um caminho aberto como um horizonte, sua vida e seu teatro foram multicoloridos, seu pensar era polifônico e ele desejava a polifonia da existência humana no palco, para tanto, agia como um maestro das individualidades, trabalhava cada ator em particular. Para ele, toda personagem é importante, pois sua melodia fará parte da composição da sinfonia da obra.

A Profa. Dra. Elena Vássina, professora de Letras Russas da USP, disse que para Stanislávski a verdade reside em todo artista e que ela precisa ser estimulada para ser ativada. O Sistema que não foi inventado e sim descoberto nas leis da natureza é um guia, um ponto de partida para revelar o que há de mais significativo do encontro do ator com a obra. Neste ato, reside a alegria de se encontrar a verdade na arte.

Serguei Zemtsov, que também esteve no colóquio, reafirma a importância da individualidade do ator num contexto coletivo, onde todos dese-

3. Palavra de origem francesa, que significa literalmente "colocado em cena" e remete à arte da encenação teatral ou cinematográfica.

jem profundamente a realização da expressão artística. É a individualidade que fortalece o coletivo. O ator precisa desenvolver uma percepção da vida de forma individual e pura, como uma criança que descobre coisas novas a cada dia.

O diretor russo Adolf Shapiro disse que um ator sozinho não transforma, mas somente um conjunto é transformador e a individualidade só se faz possível com objetivo comum.

Shapiro também falou que Stanislávski buscava revelar as potencialidades do homem, que o mestre russo foi o criador do texto cênico, o Segundo Argumento, onde a Linha de Ação é a composição da imagem visual do espetáculo e que o ator expressa nas palavras novos sentidos através do Subtexto.

Shapiro pontuou que Stanislávski descobre a energia artística dos objetos no palco, ele começa a dar vida para os objetos fazendo uma ligação destes com o estado interno do ator. Este auto aperfeiçoamento na expressividade interfere na plateia e na sua consciência. Stanislávski acreditava que através do diálogo entre pessoas poderia ser solucionada a solidão do mundo.

O Colóquio Internacional de 150 anos de Stanislávski contou ainda com as participações: do extraordinário ator Cacá Carvalho, que falou de sua rica experiência; Nair D'Agostine, grande pesquisadora do Sistema, que expôs o compromisso artístico e ético proposto por Stanislávski; Cibele Forjaz, diretora teatral, que apontou como o Sistema Stanislávski chegou aos teatros paulistanos; e Lucia Romano, que partilhou sua experiência na montagem da peça *Pais e filhos*, de Ivan Turguêniev, com direção de Adolf Shapiro.

Foi uma semana de muita reflexão, aprendizados e aberturas de caminhos. O Teatro Escola Macunaíma, nessa celebração, proporcionou o movimento da ação, como Elena Vássina coloca no programa do colóquio, que o sistema de Stanislávski não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo coloca algumas das mais importantes perguntas que provocam uma busca contínua por respostas. Talvez nisso resida seu poder instigante. Terminei este artigo com a citação de Stanislávski que minha mestre e orientadora, Elena

Vássina, apresenta no programa do Colóquio Internacional, palavras do aniversariante de 1933:

Tive uma longa vida. Vi muito. Era rico. Depois fiquei pobre. Vi o Mundo. Tive boa família, os filhos. A vida espalhou todos pelo mundo. Procurei fama. Encontrei. Vi honras, estive jovem. Envelheci. Em breve será preciso morrer. Agora me pergunte: em que consiste a felicidade nesta terra? Em conhecimento. Em arte e em trabalho, no conhecimento da arte. Descobrir arte em si, descobre a natureza, a vida do mundo, o sentido da vida, descobre a alma-talento. Não existe felicidade maior de que esta. (Stanislávski.)

Que venham mais celebrações. Teatro Escola Macunaíma 40 anos!!!!!!!!!!!!!!

### Referências Bibliográficas

- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavski in Focus*. London: Routledge, 2009.
- MELLO, Simone Pricoli de. "A Montagem de *Um mês no campo* de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski: processo criação do espetáculo." São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Programa de Literatura Russa da Universidade de São Paulo, 2012.
- RIBOT, Théodule. *The Psychology of the Emotions*. London: Walter Scott, Ltda, 1911.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- VASSILIEV, Anatoli. "Entrevista a Anatoli Vassiliev". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* [en línia], 1999, Núm. 18, p. 167-173.

*Simone Shuba é pesquisadora, diretora teatral e professora do Teatro Escola Macunaíma. ■*

# Notas sobre o encontro com Serguei Zemtsov

POR TIEZA TISSI

No mês de agosto de 2013, o Teatro Escola Macunaíma recebeu o russo Serguei Zemtsov, diretor-pedagogo do Teatro de Arte de Moscou. Durante cinco sextas-feiras, ele trabalhou com o corpo docente da escola e, por dezesseis noites, esteve com um grupo de vinte atores profissionais no prédio da Adolpho Gordo. Sobre esses encontros com os atores, relataremos algumas impressões recolhidas sob o ponto de vista de um observador. Descreveremos a organização espacial da primeira parte de suas aulas, onde se desenvolviam exercícios aos quais o professor chamava Treinamento. A partir da organização espacial das aulas, em seus pequenos detalhes, identificaremos alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento do trabalho dos atores, segundo o Sistema de Stanislávski.

Todo o início de aula, o professor Serguei Zemtsov recebe os atores em semicírculo. Todos podem se olhar como em um círculo, prática comum às nossas aulas no Macunaíma. À diferença do círculo, essa organização do início de cada aula separa o professor do nível dos atores. O professor está sempre à frente, fora do semicírculo, como um regente, ou no lugar da plateia. Dessa posição ele tem grande flexibilidade para entrar no espaço de trabalho (delimitado pelo semicírculo) e sair dele, regendo de dentro ou de fora, ou assumindo o lugar do espectador. Este detalhe parece um ponto importante na organização de suas aulas. Com o espectador colocado no espaço, os alunos estão em cena desde o primeiro instante da aula. Isso requer uma atenção especial ao modo de execução de cada exercício. Em cada um deles há a necessidade, por parte do ator, de alcançar um estado de espírito vivo, uma atenção e escuta aguçadas e de manter certa preocupação (sem que jamais ela seja o único foco) com a

plasticidade dos seus movimentos.

Nessa organização espacial da aula, podemos enxergar muitos dos principais pontos do trabalho desenvolvido por Zemtsov com os atores. Para ele, os atores devem estar em sintonia antes de começar o trabalho. Cada gesto que surge na aula deve ser um gesto “do” e “para” o coletivo. Assim, o primeiro momento das aulas, com todos ocupando suas cadeiras no semicírculo, era a conversa. Ali, cada um poderia contar um Acontecimento do seu dia. De modo que todos pudessem reconhecer seus parceiros de trabalho daquele dia. Mas isso não era tudo. Ouvindo o relato dos parceiros, o ator compreenderia um pouco de seus estados de espírito.

Durante os encontros, muitos dos exercícios aos quais Serguei dava o nome de Treinamento, foram repetidos. O teor dos comentários que ele tecia sobre os mesmos exercícios era, no entanto, sempre um pouco diferente. Sobre essa ‘chegada’ dos atores e seus relatos pessoais, não tive clareza se o objetivo que acabo de relatar é ou não o principal. Ao longo dos dias, foi ficando mais evidente um segundo objetivo. O ator, ele dizia, deve ter a habilidade de identificar os Acontecimentos de seu papel. Mesmo em seu cotidiano, em qualquer situação, é preciso que encontre um Acontecimento Principal. Pensando nisso, observei que muitas outras práticas realizadas naqueles encontros colocavam o ator justamente diante da tarefa de encontrar e comunicar o Acontecimento Principal.

A segunda parte de todos os encontros era constituída pela apresentação dos *Études* que os alunos haviam preparado em casa. O nível de dificuldade dos *Études* era gradativo, partindo de objetos até chegar a pessoas. Para esses *Études*, nos quais o ator deveria experimentar “ser” um liqui-



ROBERTA CARBONE

*Grupo de professores trabalhando sob orientação do professor Serguei Zemtsov em semicírculo idêntico ao utilizado com o grupo de atores. 02.08.2013.*

dificador, uma fralda, um chiclete etc., era indispensável a construção de uma trajetória marcada por um Acontecimento Principal. E mais, o *Ètude* não deveria terminar no Acontecimento Principal. O mais importante para o trabalho do ator seria reagir a esse Acontecimento, experimentar uma mudança em seu estado de espírito. A semente dessa experiência, que passa pela identificação do acontecimento, estava lá no início dos encontros, no aparentemente desprezioso relato pessoal dos atores no semicírculo.

Também ali, na própria organização do início do trabalho de cada encontro, era notável outro

ponto fundamental ao trabalho com atores sob a regência do professor Zemtsov: a Harmonia do grupo. Todos os dias, para começar o trabalho e depois, em cada transição da aula (quando o grupo era dividido em dois), os atores deveriam executar uma “coreografia” para se sentar, levantar e mover suas cadeiras. Era imprescindível que os atores sempre se levantassem e sentassem simultaneamente, que se virassem para o mesmo lado e erguessem suas cadeiras como se fossem realmente um corpo de baile.

A obrigatoriedade desta “coreografia” certamente não visava simplesmente o prazer estético



*Grupo de professores trabalhando sob orientação do professor Serguei Zemtsov em semicírculo idêntico ao utilizado com o grupo de atores. 16.08.2013.*

que a movimentação poderia provocar no diretor, em sua tradutora e na observadora. O compromisso dos atores com esta solicitação mantinha-os integralmente atentos uns aos outros. Mesmo o subgrupo que eventualmente estivesse fora da área de trabalho (em alguns momentos Zemtsov trabalhava com dez atores por vez) poderia, a qualquer momento, ser convocado a reocupar o semicírculo, o que deveria ser feito em absoluta harmonia e de maneira sincrônica. A orientação era “tentem sentir que vocês fazem parte de um mesmo organismo”. Além disso, o ato de se sentarem simultaneamente marcava o início de um novo exercício. Essa consciência de um novo início, marcada pelo ato de sentar em sincronia com os outros atores, favorece a manutenção do estado de prontidão em cada um. Esse estado de prontidão foi claramente solicitado pelo professor.

Mas a preocupação Plástica com cada gesto, com cada pequeno ou grande movimento, também constitui um ponto importante para o trabalho do ator. Este tipo de cuidado deveria ser recu-

perado em todos os exercícios e esteve presente desde o início de cada encontro na execução da mesma “coreografia” de que falamos. Além da evidente conexão com a percepção do ator de que estar em cena significa desenhar com seu corpo no espaço, trabalha-se intensamente a noção de que é necessário ao ator compor com todos os elementos da cena. Isto está intimamente ligado à execução da “coreografia” de levantar-se, sentar-se e mover as cadeiras, à sincronia, à limpeza nos gestos e movimentos, à suavidade do caminhar, à leveza das expressões dos rostos dos atores. A preocupação plástica com a execução de cada exercício está intimamente relacionada ao ensinamento de Stanislávski repetido diversas vezes por Zemtsov: “Ao ator, aquilo que é difícil deve se tornar possível, o que é possível deve se tornar fácil e o que é fácil deve se tornar belo”. A Plasticidade é um compromisso com a beleza. E será, possivelmente, o último passo do ator na execução de qualquer tarefa.

No entanto, esse compromisso com a be-

leza não poderá jamais se tornar o único foco do ator, pois haverá sempre duas ou mais tarefas a realizar. E será imprescindível ao ator tentar realizar suas tarefas. Embora a preocupação com a plasticidade de seus movimentos não deva ser a principal preocupação do ator (talvez do dançarino), ela tampouco deverá, nem por um instante, deixar de existir. Por isso, a delimitação do espaço de treinamento dos atores com a necessária separação do professor (e da tradutora e da observadora) é importante para o desenvolvimento da Consciência Plástica nos atores. A presença de uma plateia, formada por esses três elementos, tem o efeito de lembrar aos atores que eles estão sempre em cena e que, qualquer movimento realizado ali, comunica.

Falamos da construção de um Acontecimento e das noções de Harmonia e de Plasticidade. Chegamos, finalmente ao ponto mais delicado do trabalho com o professor Zemtsov, previsto desde a organização espacial de suas aulas e claramente protagonista de todo o treinamento: o Tempo-ritmo. O mesmo exercício que chamamos “coreografia”, em sua prerrogativa de Harmonia, supõe claramente o afinamento de um Tempo-ritmo coletivo. Quase todo o treinamento da primeira metade dos encontros era voltado para exercícios de Tempo-ritmo. “O importante”, ressaltava Zemtsov, “é manter o Tempo-ritmo”. Por isso os atores não deveriam ter pressa na execução dos exercícios. A compreensão do Tempo-ritmo por cada ator (e a compreensão para Stanislávski, de acordo com Zemtsov, só pode se dar no corpo do ator, quando este está “fazendo, agindo”) é fundamental para a construção da Harmonia do grupo, para que todos façam parte de um único organismo vivo. A compreensão do Tempo-ritmo é também algo fundamental na captação da Semente de seu papel por parte do ator. O ator deverá compreender o Tempo-ritmo de seu personagem, seja ele um liquidificador, um tigre ou uma pessoa. Essa percepção vai ajudá-lo a dar vida ao seu personagem. E ainda, na realização de um Acontecimento, o Tempo-ritmo do personagem deverá se modificar (no exercício do relato pessoal, nos *Études*, nas cenas). O Tempo-ritmo servirá de base para a composição do estado de espírito do personagem

ou do ator que relata um acontecimento de sua vida.

Ao observador, destacado do grupo de atores desses encontros com o professor Zemtsov, a recorrência dos temas aqui tratados em todas as práticas foi-se tornando mais clara a cada dia. A colocação dos atores no espaço, a execução de cada exercício, a transição entre um exercício e outro, enfim, toda a parte do treinamento nas aulas do professor Serguei lidava com os conceitos aqui tratados (Tempo-ritmo, Harmonia, Plasticidade, identificação dos Acontecimentos) e tão caros a Stanislávski. Os ensinamentos do mestre estavam colocados na ação - em todas as pequenas ações desenvolvidas pelos atores nas aulas de Serguei - por isso o professor evitava falar em conceitos. Atores compreendem conceitos agindo e não teorizando. Possivelmente, aos atores envolvidos em suas tarefas, a trajetória dos encontros fosse mais nublada, menos evidente. É certo, no entanto, que o professor, desde o pensamento sobre a organização espacial das aulas, pareceu-nos empenhar esforços em deixar sempre claro o caminho que os atores estariam percorrendo e com quais habilidades estariam lidando, mesmo que os sinais fossem colocados gradualmente, como pistas, como pontos condutores da ação.

*Tieza Tissi é atriz, tradutora, mestre em Literatura Russa pelo DLO/FFLCH - USP e professora no Teatro Escola Macunaíma. ■*



□ café

# Café Teatral



Para esta seção do *Caderno de Registro Macu*, a coordenadora do Café Teatral, Marcia Azevedo fala sobre as motivações filosóficas que marcam esses encontros. Partindo da etimologia da palavra “diálogo” e de algumas de suas definições, Marcia apresenta sua visão do que seria o ato de dialogar, relacionando-o com o tema da 79ª Mostra do Macu, o fazer

artístico e o nosso cotidiano. O artigo discorre sobre o que, para ela, significa o Café Teatral, realizado sempre na última sexta-feira do mês, e registra, por meio de imagens, o encontro festivo do dia 30 de agosto de 2013, com o professor Barbosa Neto e o Grupo Andaime de Piracicaba.

# Dia\_Logos

**POR MARCIA AZEVEDO**

O termo “Diálogo” é o resultado das palavras gregas dia e logos. Dia significa “através” e Logos significa “razão”.

Uma das coisas mais importantes da vida é a capacidade do homem de conseguir se comunicar, dialogar. Precisamos aprender a nos comunicar, estabelecer diálogo, seja no bar, em casa, no trabalho, nos corredores do Macu entre uma aula e outra.

Desde os remotos tempos das cavernas, essa comunicação era estabelecida por grunhidos e movimentos corporais, pinturas rupestres e danças; era o homem tentando estabelecer um contato com o outro, para que tudo ao seu redor pudesse ter significado, uma possibilidade, um

encontro.

Ao identificarmos as primeiras manifestações da Arte no período pré-histórico, classificadas como as “Mãos em negativo”, podemos dizer que existe aí alguém que quer se manifestar, mostrar sua identidade.

Já na Grécia Antiga, temos a Ágora, espaço nas antigas cidades-estados em que os cidadãos se encontravam para dialogar sobre os assuntos importantes da comunidade, tomar decisões. Era um lugar aberto de reunião, troca, comércio, religião — um espaço público onde o cidadão exercia seu papel e seus direitos. Bem fazia Sócrates ao se colocar na posição em que nada sabia, instigando seu interlocutor a pensar sobre o que se



*“Mãos em negativo” – pintura rupestre encontrada em cavernas no período paleolítico.*

discutia, levando o assunto horas a fio até que não sobrassem mais dúvidas sobre o tema.

Platão, em seus *Diálogos*<sup>1</sup>, nos mostrou qual a verdadeira função do diálogo. Ele conseguia escrever de forma dialógica a relação entre o logos e empírico, ou seja, a partir de uma simples conversa um pensamento ia sendo formado, mas para que fosse um pensamento coeso não podia existir margens para dúvidas. Com essa premissa, o bate papo ia longe, ficando cada vez mais dinâmico, sempre possibilitando novas perguntas em cima do assunto em discussão, até que elas ficassem completamente claras.

1. Platão. "Diálogos". In *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

Dialogar significa expressar sentimentos, pensamentos, criar laços, amizades, afetos, bons encontros. Significa buscar significados para questões da nossa arte e outras tantas ligadas ao nosso presente e nosso futuro. Assim penso que a função dos encontros deva ser a de possibilitar um lugar onde as idéias devam ser identificadas, exploradas, renovadas, recriando assim novas possibilidades, ou mesmo uma maior clareza sobre o que se defende. Não é um combate, nem um debate e sim troca de impressões, ideias, novas formas de ver o que se apresenta aos olhos. Uma partilha de pensamentos e, acredito ser o mais importante, sair do que está cristalizado, oxigenar!

As manifestações de rua que acompanhamos



BÁRBARA TOLEDO

*Café Teatral realizado no dia 30.08.2013, sobre o tema: "Teatro de Grupo no interior, 25 anos de resistência", com o professor Barbosa Neto e o Grupo Andaime de Piracicaba.*

por todo país nesse semestre nos mostram que temos muito a dizer, pensamentos que estavam entalados na garganta, escondidos; realmente, como o slogan anunciou, “o gigante acordou” e acordou mesmo, mas não podemos nos esquecer de que o momento é para dialogar sobre caminhos a trilhar, sair do camuflado, tornar-se presente.

Nós artistas, temos muito a dizer. É só pensarmos nos nossos parceiros da época da ditadura que também tinham a dizer e não podiam, mas que não se calavam por isso. Diziam de outra forma, buscavam a arte como veículo para que pudessem dialogar com todos. Eles sabiam o que diziam e o porquê diziam. E nós? Sabemos por que fomos à Paulista manifestar? Sabemos por que

ficamos gritando palavras de ordem pelas ruas do país?

O diálogo permite a reflexão. Permite que eu identifique o que acredito e o porquê acredito “nisso” e não “naquilo”. É necessário aprender a pensar através do diálogo, pois assim descobrimos que o mais importante para que um diálogo seja produtivo é o saber ouvir.

Os grandes conflitos que vemos todos os dias nas telas de TV e mesmo ao nosso redor nas ruas nos mostram que não sabemos dialogar, porque a escuta é falha. Escutamos somente o que queremos, o que nos convém e que vai de encontro com as coisas que já acreditamos, não abrindo espaço para o diferente.

Dialogar requer em primeira instância “apren-



BÁRBARA TOLEDO

*Café Teatral realizado no dia 30.08.2013, sobre o tema: “Teatro de Grupo no interior, 25 anos de resistência”, com o professor Barbosa Neto e o Grupo Andaime de Piracicaba.*

der a dialogar”, colocar posicionamentos, estabelecer relações, aprofundá-las e reformulá-las com novas percepções. Mas na prática o que é isso?

É dar Cor à nossa Ação. É pôr o coração no nosso trabalho, nos nossos pensamentos e nas nossas ações. É o que é o coração, senão aquele que nos bombeia a vida? Somente assim, nós artistas, estaremos cumprindo nosso papel de comunicadores, aqueles que anunciam e denunciam, como proclamadores da palavra.

Existe um lugar certo para isso? Não! É qualquer lugar que a gente queira.

O Macunaíma propõe o Café Teatral como nossa Ágora. Um espaço de bate-papo, reflexão, questionamentos. Um lugar onde, de maneira descontraída possamos pensar a Arte, pensar o

que queremos, o que fazemos para atingir nosso objetivo e quais podem ser os possíveis caminhos para aquilo que acredito nesse momento ou pelo menos pretendo vivenciar, experimentar agora. Aprender!!!

O mais importante é manter esse encontro, não descartá-lo em prol do estar só, da solidão, ou do calar-se por comodismo, pois dialogar também faz parte da nossa existência. Basta começar!!!

*Márcia Azevedo é professora do Teatro Escola Macunaíma e coordenadora do Café Teatral Macu, que acontece sempre na última sexta-feira dos meses de março, abril, maio, agosto, setembro e outubro. ■*



BÁRBARA TOLEDO

*Café Teatral realizado no dia 30.08.2013, sobre o tema: “Teatro de Grupo no interior, 25 anos de resistência”, com o professor Barbosa Neto e o Grupo Andaime de Piracicaba.*

□ cenas

# Cenas do Macu



Estão registradas, a seguir, algumas imagens dos espetáculos apresentados na 78ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, realizada entre os dias 07 de junho e 21 de julho de 2013.

A. *Neuróticas de Nelson*, adaptação de Nelson Rodrigues por Alex Capelossa, com direção de Alex Capelossa e assistência de Camila Contart. Espetáculo apresentado no Teatro 2, entre os dias 14 e 16 de junho. A1. Jade Cervantes e Natalie Ghise. A2. Alcides Gizi. ■

ALEX CAPELOSSA



A1

CECÍLIA CASSIANO



B1

C. *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes, com direção de Christiane Lopes e assistência de Roberto Matsubara. Espetáculo apresentado no Teatro 4, entre os dias 21 e 23 de junho. C1. Carol Rocha, Jorge Luiz Alves, Milene Almeida e Sofia Freitas. C2. Daniela Fernandes e Patricia Bergara. ■

JÉSSICA WONDER



C1



A2

ALEX CAPELOSSA



B2

CECÍLIA CASSIANO



C2

CECÍLIA CASSIANO

B. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, com direção de Marcia Azevedo e assistência de Marcella Villar. Espetáculo apresentado no Teatro 3, entre os dias 18 e 20 de junho.

B1. Bruna Mesquita, Caroline Izidório, Cleiton Peroba, Daniele Monroe, Laíze Rebouças, Leoni Almeida, Lili Domingos, Marcella Villar, Nori Cepeda, Taciele Belucci e Viviane Politi.

B2. Bruna Mesquita, Nori Cepeda e Pedro Gandra. ■

D. *De como é extirpado o sofrimento do Sr. Mockinpott*, de Peter Weiss, com direção de Felipe de Menezes. Espetáculo apresentado no Teatro 4, entre os dias 02 e 04 de julho.

D1. Bosco Filho, Carina Araújo, Cristine Buss, Dani Lima. D2. Karen Shimoda e Lina Garrido. ■

VALENTINO MELLO



CLAUDIO FULAS



DANILO HASHINAGA



F. *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, com direção de Marcia Azevedo e assistência de Camila Ocaña. Espetáculo apresentado no Teatro 4, entre os dias 19 e 21 de julho.

F1. Marcos Garrido e Renata Dimateo. F2. Camila Faria, Ícaro Gimenes e Taína Beda. ■



D2

VALENTINO MELLO



E2

CLAUDIO FULAS



F2

DANILO HASHINAGA

E. *Estilhaços*, criação colaborativa a partir das obras de Alexandre Gennari, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Caio Fernando, Carlos Drummond de Andrade, Cecília de Meireles, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Machado de Assis, com direção de Reginaldo Nascimento e assistência de Angelo Aleixo, Tatiana Teodoro e William Mirabet. Espetáculo apresentado no Teatro 2, entre os dias 19 e 21 de julho.

E1. Caio Megiato, Jéssika Lima, Juan Allan, Juliany Braghiroli, Lucas Riccardi, Raphaella Ceraso e Simone Cardozo. E2. Clara Guedes, Francisco Cruz, Gabriela Gomes, Lucas Riccardi e Simone Cardozo. ■

# A arte na vida de Ariel Moshe

*“Todos os grandes artistas (...) ajudaram-me com a sua vida de artista e pessoal a criar o ideal de ator que me propus em minha arte, exerceram importante influência sobre mim e contribuíram para a minha formação artística e ética.”<sup>1</sup>*

**Stanislávski**

---

1. In *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 57. A autobiografia de Constantin Stanislávski foi tomada como inspiração para a realização dos encontros de mesmo nome promovidos pelo Teatro Escola Macunaíma, bem como agora para a criação desta seção do Caderno de Registro Macu.

*O primeiro encontro do “Minha vida na arte” foi realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em maio de 2009 e contou com a participação dos professores Ariel Moshe, Luiz Baccelli e Wanderley Martins e a mediação do professor Paco Abreu. Publicamos, na edição passada do Caderno de Registro Macu, a transcrição da fala do professor Bacelli, como forma de homenageá-lo.*

*Para dar continuidade a partilha de experiências artísticas e de formação entre docentes e discentes, registramos agora a participação de Ariel Moshe neste encontro, retomando as perguntas feitas aos três convidados. Um grande mestre e professor de muitos de nossos professores hoje, esta é uma forma de celebrar os ensinamentos de seus 19 anos no Teatro Escola Macunaíma.*

**Paco Abreu** – Nós estamos começando o “Minha Vida na Arte” como parte das comemorações dos 35 anos do Teatro Escola Macunaíma. E hoje nós temos aqui três professores: Ariel Moshe, Luiz Baccelli e Wanderley Martins. Ariel Moshe é ator, diretor e professor de teatro, com 35 anos de carreira, inúmeros trabalhos em teatro, cinema e televisão. Ele ganhou vários prêmios em sua trajetória e acumula mais de 90 peças de teatro, como ator, diretor e produtor destacado em vários trabalhos. Na TV, além de mais de 200 comerciais, seriados e novelas, participou também do programa *Rá-tim-bum* na TV Cultura. (*Aplausos.*) Eu vou começar pedindo a você, Ariel, que nos conte como era o Macu quando você começou a dar aulas aqui.

**Ariel Moshe** – Eu comecei a dar aula do Macunaíma em 1994. Mas eu conheço o Macunaí-

ma desde 1974 e, talvez até antes porque eu era próximo das pessoas que conversavam sobre a abertura de uma escola de teatro que fizesse jus a qualidade da Escola de Arte Dramática da USP e que, naquela época, passava por uma crise. A EAD hoje é extremamente respeitada, como sempre foi. Mas no período da repressão política ela teve uma baixa e a proposta do Sylvio Zilber e da Myrian Muniz<sup>2</sup> e de outros também era abrir uma escola que tomasse as rédeas da arte, discutindo, fazendo teatro com a melhor qualidade. E eu tive a felicidade de participar disso, no sentido de estar presente nessas discussões, de ver os primeiros acontecimentos. Teve uma peça no Macunaíma que marcou minha vida como uma obra de arte bem realizada e, que foi proibida pela censura, absolutamente e determinantemente proibida pela censura. Fazia parte desse elenco gente da melhor qualidade, me lembro que tinha o Rodrigo Santiago<sup>3</sup> e mais cinco ou seis atores. Mas ele vocês talvez não conheçam, porque já cantara para subir. (*Risos.*) Resolveu-se que a peça iria ser feita dentro da escola, ainda que o governo e a polícia a proibissem, dentro da escola eles iríamos fazê-la em segredo. Eles iriam convidar o público, os amigos, e realizar essa obra. A peça era toda feita na

---

2. O Teatro Escola Macunaíma, inicialmente conhecido como Centro de Estudos Macunaíma, foi fundado em 1974 por Myriam Muniz, Sylvio Zilber e o cenógrafo e figurinista Flávio Império, artistas consagrados, cujos nomes se misturam à história do teatro brasileiro.

3. Rodrigo Artur Santiago (Formiga, 1943 — São Paulo, 1999) já tinha uma carreira sólida em teatro quando estreou, no ano de 1968, em *Beto Rockfeller*, novela da extinta TV Tupi. Ao lado de Marília Pêra, atuou em *Roda Viva*, peça de Chico Buarque, com direção de Zé Celso Martinez Corrêa e foi professor da Escola de Arte Dramática da USP.

escada, com luz de velas, candelabro e foi o que mais me impressionou. Isso eu estou falando de 1975/76, mas depois em 1994 eu tive a oportunidade de vir para cá e fazer parte dessa família. E não estou puxando o saco do Macunaíma, porque eu também faço críticas. *(Risos.)* Mas é a única escola de teatro particular que congrega pessoas, que discute arte; é a única escola que propõe aos professores virem até aqui uma ou duas vezes por semana, não para discutir se o aluno está indo bem ou mal, se o aluno tirou nota Y ou Z, mas propõe aos professores discutirem arte, para que se chegue a alguma conclusão. É claro que não chegamos à conclusão nenhuma. *(Risos)* E nem precisamos chegar. Ver vocês sentados aqui agora me emociona muito, sabe por quê? Em 1976, quando eu vi aquela obra, todas as pessoas estavam sentadas no chão, árduas para ver o espetáculo e, sabendo que a qualquer momento, por aquela porta poderia entrar a polícia e prender todo mundo. Essa imagem que eu estou tendo aqui, de todo mundo reunido é muito, muito, muito gratificante!

**Abreu** – Você é um ator respeitado pela crítica, tem o reconhecimento de seus parceiros e colegas de trabalho, está continuamente envolvido em processos de criação, projetos de montagem e participando da trajetória de vários grupos. Eu queria que você partilhasse como você se percebe hoje,



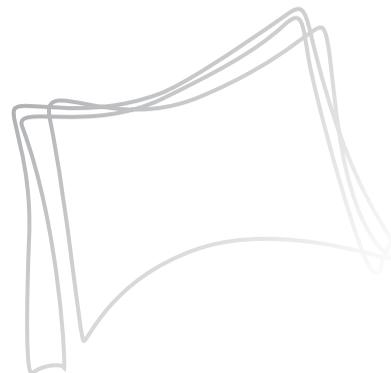
***NÓS FAZEMOS TELEVISÃO NATURALISTA E REALISTA E EU ACHO QUE ESTÁ NA HORA DO TEATRO EXERCER SUA FUNÇÃO E SAIR DESSA QUESTÃO DO REALISMO, A QUE MUITOS AINDA ESTÃO PRESOS.***

buscando a sua imagem como jovem ator. O que você conquistou? A experiência como ator te traz quais percepções?

**Moshe** – Eu às vezes me sinto um pouco jurássico. Eu trabalho com teatro desde 1974. E tive a sorte de meus avós gostarem de teatro, eles iam e me levavam junto. Eu era moleque, com 10 ou 11 anos assisti a bons espetáculos. E depois eu comecei a fazer teatro, mas não com um grupo. Eu só fui fazer teatro de grupo depois. Eu comecei a fazer teatro em companhias de grandes nomes, Fernanda Montenegro, Maria Dela Costa, coisa que não existe mais hoje. Esses grandes atores, esses ícones não existem mais. E hoje em dia o teatro tem outra linguagem, outra concepção, totalmente diferente. E eu tive a felicidade ou a trajetória de conhecer esses dois lados. Hoje eu estou fazendo teatro sem aqueles grandes ícones, mas também participei desse outro teatro, onde aprendi com pessoas que eram verdadeiros ídolos e hoje estão nos livros. Eu vou falar um nome que vocês não conhecem, Madalena Nicol<sup>4</sup>, que foi uma grande atriz e que a Cacilda Becker concorria com ela. As duas não se davam e a dona Madalena Nicol foi embora do Brasil irritada com a dona Cacilda Becker, que se dizia dama do teatro brasileiro. A Madalena era uma grande atriz do teatro shakespeariano e eu tive o prazer de trabalhar com essa mulher, que era louca! (*Risos*) Então, eu aprendi a fazer teatro com essa gente. Eu estreei com o Raul Cortez e recebi uma bronca.

---

4. Madalena Nicol (São Paulo, 1921 - São Paulo, 1978) foi um dos grandes nomes do teatro brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. Foi também uma das primeiras atrizes a estrear teleteatros na TV Tupi.



CAMILA REIS

**O QUE É QUE ESTÁ ACONTECENDO COM O PÚBLICO DE TEATRO? SERÁ QUE TODO MUNDO SÓ QUER FAZER TEATRO?**

Durante uma cena, tinha que correr pela coxia e eu trombei com uma das atrizes e derrubei tudo. E o Raul Cortez chegou para mim e falou: “Oh moleque, você não sabe que não se corre na coxia? Você pode derrubar o cenário.” E eu aprendi a não correr na coxia. *(Risos)* Mas na época, existia um preconceito muito grande entre ator de teatro e ator de televisão. Ator de televisão era qualquer coisa, não era ator, era alguém que decorava o texto, ia lá e falava. Eu acho que a televisão é o exercício do natural, do real. O que nós não podemos esquecer é que o teatro é a única forma que nos permite viajar, que nos permite ir além. Nós fazemos televisão naturalista e realista e eu acho que está na hora do teatro exercer sua função e sair dessa questão do realismo, a que muitos ainda estão presos. Desculpe, mas eu tenho que complementar com isso, falando de teatro realmente profissional. Porque vocês sabem que hoje em dia estão na moda os musicais e eu tive contato com os diretores desse musical *A Bela e a Fera*. E os americanos, esses diretores, chegaram para mim e falaram assim: “Sabe uma coisa que me fascina? É o jeito como vocês brasileiros fazem teatro, nós não acreditamos como vocês conseguem? Porque está super produção que está em cartaz é idêntica a que está em Nova York.”

*(O professor Wanderley Martins lembra aos professores Baccelli e Ariel, que eles tiveram a honra de ter aulas com Eugênio Kusnet. E que, antes mesmo dele publicar seu livro Ator e método<sup>5</sup>, eles*

*ganharam um exemplar cada um.)*

**Moshe** – Ouvindo o Wanderley falar, eu estava pensando e acho muito importante a metodologia adotada pela escola. O Eugênio Kusnet foi quem trouxe para o Brasil todos esses ensinamentos sobre Stanislávski. E foi muito importante, para mim, ter aprendido isso com ele. Depois aqui, com vocês, eu também aprendi muito. O mais incrível é que, a partir do momento que aprendemos e, depois seguimos atuando, desaprendemos um pouco e, vamos readquirindo isso com vocês, no Macu, e isso é importantíssimo.

**Abreu** – Eu queria pegar esse gancho e pedir para você falar sobre qual o papel que nos cabe como professores na formação dos nossos alunos e o que é fundamental para um ator que está em formação, buscando aperfeiçoamento pessoal e artístico. O que é fundamental para você como formador de atores?

**Moshe** – Quando chegaram para mim, há uns dois meses, e falaram: “Ariel, a escola quer te convidar para participar do encontro do “Minha Vida na Arte. Você, Wandeco e Baccelli.”, eu fiquei pensando: “Por que me escolheram?” Eu acho que as pessoas querem ver moças loiras, altas, de olhos azuis, e hoje eu sei que estou aqui não porque eu sou loiro, alto e de olhos azuis ou trabalho na novela das oito da Rege Globo, porque eu não trabalho. Eu estou aqui porque eu, Ariel, tenho 35 anos de carreira, porque eu trabalhei de terça a domingo, trabalhei terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira, sábado e domingo e, na segunda-feira, lia texto para próxima montagem. Eu apresentava às quintas-feiras à tarde, na

5. KUSNET, Eugênio. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

**UMA DAS COISAS QUE EU MAIS APRENDI  
NESSES ÚLTIMOS ANOS FOI QUE O TEATRO NÃO  
É SÓ UMA ARTE, ELE TAMBÉM PODE SER UM  
PROCESSO TERAPÊUTICO**

matinê, porque as senhoras, que iam tomar chá, assistiam à peça de teatro essa hora. Na plateia só tinha senhorinha, e todos os teatros tinham peças à tarde sim! E eu me pergunto hoje sobre a forma como meus ex-alunos estão trabalhando ou como os meus colegas estão trabalhando, com eu mesmo estou trabalhando. Eu me apresento às sextas e aos sábados à meia-noite e quando eu chego ao teatro, eu espero que tenha público. Mas onde as pessoas estão à meia-noite de sexta-feira? Estão lá bebendo uma cerveja... mas e o meu espetáculo? É duro, não é? É duro querer ganhar dinheiro só fazendo espetáculo às sextas e aos sábados à meia-noite. Talvez se eu fizesse às terças, quartas e quintas, eu estaria ganhando dinheiro. Mas eu levanto outra questão em relação a isso: hoje em dia tem público para assistir a espetáculos às terças, quartas e quintas? Eu tenho dois amigos famosos, globais que estão em cartaz em teatros enormes, com ingressos caríssimos e o teatro lota. Eu acho que temos que discutir isso! Não hoje, mas eu quero levantar essa questão para vocês. Eu acho que nós, do teatro, temos que discutir isso. O que é que está acontecendo com nosso público? O que é que está acontecendo com o público de teatro? Será que todo mundo só quer *fazer* teatro? Eu quero ter o exercício de ver, de olhar, de escutar, de sentir, de assistir a teatro... É só uma questão que eu levanto...

**Abreu** – Para fechar as perguntas, eu vou fazer uma última, sobre ser artista. Você, se pudesse voltar no tempo, faria outra opção. O que o teatro te trouxe?

**Moshe** – Naquela época, eu optei por fazer teatro, mas não existia uma faculdade de teatro, nem mesmo a EAD existia ainda. E eu fui fazer

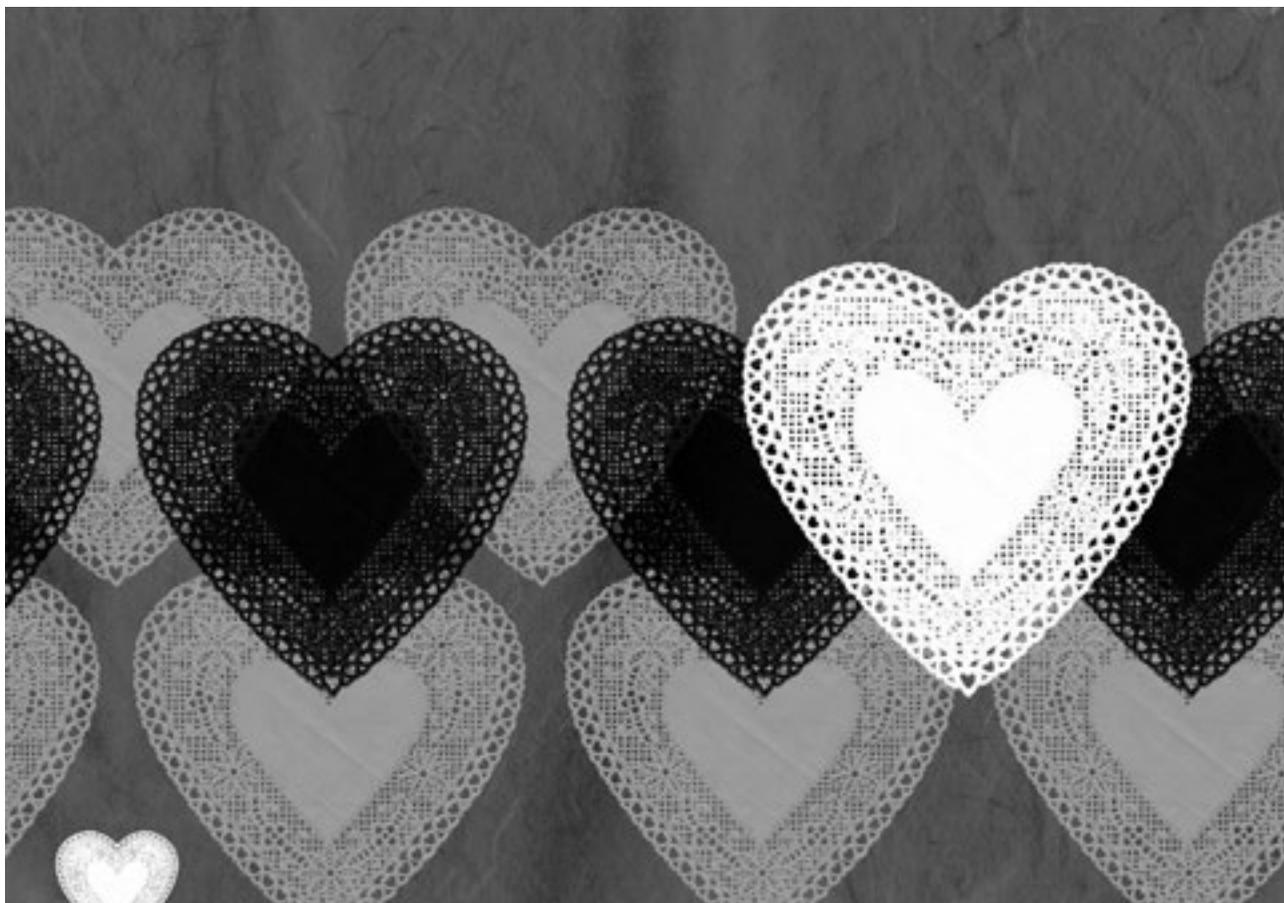




SANDRA PERA

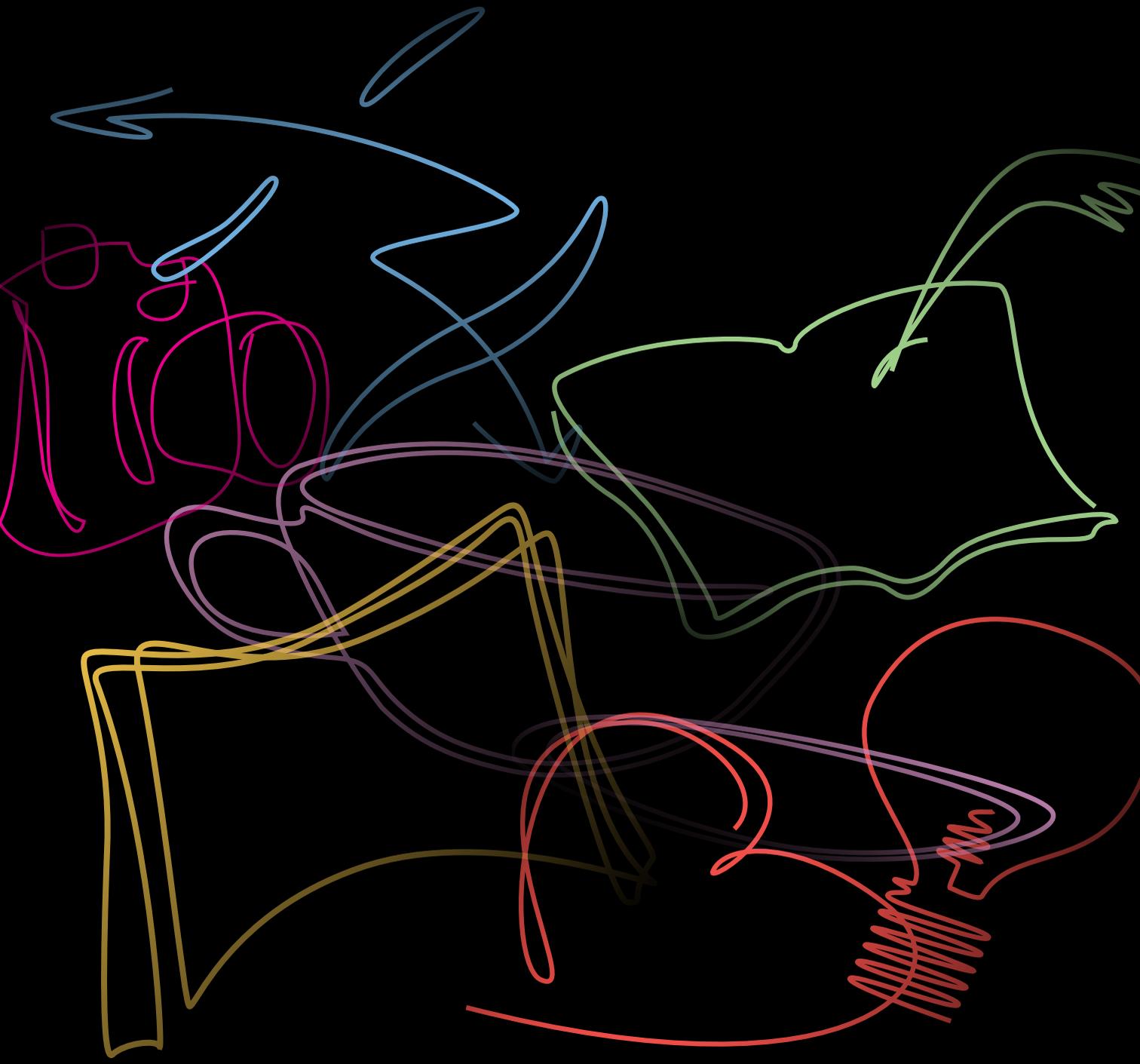
arquitetura, que é maravilhoso. Mas eu não sou arquiteto, eu não construí nada no sentido físico. *(Risos.)* Mas o teatro é uma arquitetura e eu nunca trabalhei com outra coisa na minha vida. Eu trabalhei, eu acho que três meses, como *office boy* em uma agência de turismo e mandei eles para aquele lugar. *(Risos.)* Desde os meus 15 anos, eu trabalho com teatro, primeiro como assistente, depois como ator, produzindo, aprendendo. Eu não sei ser diferente disso. No meu caso, eu tive esse privilégio. Eu não sei como seria se fosse de outro jeito, eu acho que não saberia raciocinar, não saberia pensar. Porque o teatro me deu tudo isso, me deu o dom da palavra, me deu o dom de olhar, me deu o dom de ver coisas. E uma das coisas que eu mais aprendi nesses últimos anos foi que o teatro não é só uma arte, ele também pode ser um processo terapêutico. E para muitas pessoas que estão aqui, que frequentam nossas salas de aula, que vêm ao Macu, assim como a outras escolas, vêm buscar o teatro não como uma profissão, que para mim é tão importante e sempre será, mas elas vêm em busca de um processo terapêutico. E nós temos que respeitar isso. Eu não sabia respeitar, mas hoje eu percebi que é fascinante o teatro como profissão e também como terapia. Hoje eu entendo que muitas pessoas vêm em busca de se encontrar, em busca de amigos e em busca daquilo que eu aprendi: a falar, a ver, a pensar, a raciocinar, vêm em busca do que, se não fosse o teatro, eu também não saberia fazer. *(Aplausos)*

*Transcrição e pré-edição de Patricia Giusti. Edição final de Roberta Carbone. ■*



 **TEATRO ESCOLA  
MACUNAÍMA**

*40* ANOS!





TEATRO ESCOLA  
**MACUNAÍMA**

macunaíma.art.br

ISSN 2238-9334



Imagem: Eva Castiel

