Caderno de registro Macu

RITUALIDADE

EDIÇÃO Nº 7
II SEMESTRE - 2015

Caderno de registro Macu

EDIÇÃO Nº 7
II SEMESTRE - 2015

7

Editorial

Após dois números comemorativos em celebração aos quarenta anos do Teatro Escola Macunaíma, o *Caderno de Registro Macu* volta a seu formato original com algumas novidades, como o **Especial Teatro Brasileiro**. Contamos com a colaboração de importantes pesquisadores da produção nacional, no sentido de complementar e aprofundar alguns dos temas abordados na disciplina História das Artes Cênicas, cujo programa é aqui apresentado pelo professor Lucas De Lucca. No artigo "A Arte do Ator no Teatro de Revista...", Neyde Veneziano, pesquisadora de formas populares de teatro, preenche uma das lacunas dos estudos sobre esse gênero teatral, focalizando a performance do ator no Teatro de Revista. "Grupos Teatrais no Brasil Contemporâneo", de Alexandre Mate, ativo militante do teatro, apresenta um rico inventário da produção atual, que ultrapassa os limites regionais normalmente centrados no eixo Rio-São Paulo; para ilustrar o artigo, temos ainda as fotos do acervo de Bob Sousa, gentilmente cedidas para esta edição. Em "Chico de Assis – Homem de Teatro/Artista Brasileiro", o historiador e ator Kleber Danoli conta um pouco da trajetória artística de Chico de Assis, ator, diretor, roteirista e um dos maiores dramaturgos brasileiros, que integrou o Teatro de Arena e foi um dos fundadores dos Centros Populares de Cultura na década de 1960.

O **Dossiê Ritualidades**, que abre esta edição do *Caderno de Registro Macu*, traz diferentes visões sobre o tema que norteou os processos de criação apresentados na 82ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, como o artigo do professor de filosofia Peter Pál Pelbart, "*Ueinzz* – Viagem a Babel", que reflete sobre o papel do ritual em um processo de criação teatral com os pacientes de psiquiatria do Hospital-Dia. Outras abordagens do tema são exploradas nos artigos: "Rito, Espiritualidade e Teatro", do monge Shogyo Gustavo Pinto; "Ritual – Uma Interpretação da Psicologia Simbólica Junguiana", do médico psiquiatra Carlos Amadeu Botelho Byington; "Os Rituais na Tradição Taoista", do sacerdote Taoista Wagner Canalonga; e "Fricções Entre Cena e Rito em Propostas de Jerzy Grotowski", do pesquisador Thiago Miguel Sabino.

Este número ainda traz a seção **Estudos Sobre o Ator**, com as significativas contribuições dos pesquisadores Michele Almeida Zaltron – "Do 'Crer Para Agir' ao 'Agir Para Crer' – A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski" – e de Fabiana Monsalú e Ipojucan Pereira – "Práticas e Poéticas Para a Corporeidade do Ator". Outro destaque desta edição é **A Bruxaria do Teatro – Entrevista Com a Atriz Camila Mota**, integrante do Teatro Oficina Uzyna Uzona desde 1997. Em depoimento para o *Caderno de Registro Macu*, ela conta sobre seus primeiros passos na profissão, apresenta sua concepção de ritual e fala sobre a importância histórica de um dos principais grupos do teatro nacional, reconhecido por seu forte caráter ritualístico. Na seção **Em Processo**, o professor do Teatro Escola Macunaíma André Haidamus abre seus registros de montagem e expõe sua prática em sala de aula, a partir do relato sobre o processo de criação da peça *Romeu e Julieta,* apresentada na 80ª Mostra de Teatro do Macu; a seção também conta com o texto introdutório da jornalista Larissa Féria. E, para fechar, **Por Trás da Cena** tem a colaboração do iluminador Denilson Marques falando um pouco sobre a importância desse recurso teatral.

Boa leitura a todos!

Caderno de registro Macu

EDIÇÃO Nº 7
II SEMESTRE - 2015

ISSN 2238-9334

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

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

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

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO
Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Igor Bologna

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:
Alexandre Mate
André Haidamus
Bob Sousa
Camila Mota
Carlos Amadeu Botelho Byington
Denilson Marques
Fabiana Monsalú
Ipojucan Pereira
Kleber Danoli
Larissa Féria
Lucas De Lucca
Michele Almeida Zaltron
Neyde Veneziano
Peter Pál Pelbart
Roberto Setton
Rosany Novais
Shogyo Gustavo Pinto
Thiago Miguel Sabino
Wagner Canalonga

AGRADECIMENTOS
Agueda Amaral, Beto Mettig, Cabelo Duro Produções, Boitempo Editorial, Felipe Botelho, Guilherme Gomes, Hemerson Celtic, Instituto Grotowski (Polônia), João Caldas, Marcia Azevedo. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA
Luciano Castiel

SUPERVISÃO
Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE
Fernando Balsamo

PROJETO DA CAPA
Eva Castiel - Foto de tapeçaria confeccionada pela tribo Berber.

TIRAGEM
3000 exemplares

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

sumário

□ dossiê

Ueinzz - Viagem a Babel 6
Rito, Espiritualidade e Teatro 16
Ritual - Uma Interpretação da Psicologia Simbólica Junguiana 20
Os Rituais na Tradição Taoista 24
Fricções Entre Cena e Rito em Propostas de Jerzy Grotowski 28

□ estudos

Do “Crer Para Agir” ao “Agir Para Crer” - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski 34
Práticas e Poéticas Para a Corporeidade do Ator 42

□ entrevista

A Bruxaria do Teatro
Entrevista Com a Atriz Camila Mota 50

□ processo

Trabalhando a Coletividade 60
Romeu e Julieta: O Registro de uma Aprendizagem 62

□ especial

Especial Teatro Brasileiro 70
A Arte do Ator no Teatro de Revista... 72
Grupos Teatrais no Brasil Contemporâneo 82
Chico de Assis - Homem de Teatro / Artista Brasileiro 92

□ por trás

Cenografia, Iluminação e Seus Caminhos 100

Ueinzz - Viagem a Babel[1]

POR PETER PÁL PELBART[2]

Um homem perambula pelas ruas de Lisboa segurando na mão um enorme microfone cor-de-rosa. O objetivo alegado é completar a sonoplastia de um filme inacabado, mas o homem parece um estranho pássaro munido de uma antena parabólica, em busca de tudo quanto for audível na terra de Camões, ou mesmo inaudível: o zumbido do vento, o rumor do Tejo, o sussurro dos amantes. Aconteceu conosco quase como em *O Céu de Lisboa*, de Wim Wenders: num dos primeiros ensaios que fizemos com os então pacientes do Hospital-Dia "A Casa", sob a direção teatral de Sérgio Penna e Renato Cohen, o músico Wilson Sukorski chegou com um pequeno gravador na mão, bem mais discreto do que o do sonoplasta de Wenders, para coletar o som do grupo. O que chamou especialmente sua atenção foi um grunhido intermitente emitido por um dos pacientes mais desorganizados, espécie de gemido anasalado beirando um mantra, e que em geral acaba num riso enrouquecido. Um som que nós já mal ouvíamos, ao qual nós nos havíamos acostumado como ao barulho da cidade, aos bate-estacas das construções vizinhas – para nós aquilo era puro ruído de fundo, espécie de resto sonoro, balbucio à espera de uma forma futura, jubilação autoerótica, euforia elocutória. Ao final do grupo, o músico anuncia, para surpresa da equipe, que detectou ali a estaca musical do grupo.

Um oráculo alemão

Num dos ensaios subsequentes, os diretores coordenam um exercício teatral sobre os diferentes modos de comunicação entre seres vivos: palavras, gestos, postura corporal, som, música, tudo serve para comunicar-se. Um exercício clássico sobre as várias linguagens de que se dispõe: cada animal tem sua língua, cada povo tem a sua, às vezes cada homem tem seu próprio idioma, e não obstante nos entendemos, às vezes. Pergunta-se a cada pessoa do grupo que outras línguas fala e o paciente do gemido, que nunca fala nada, responde imediatamente e com grande clareza e segurança, de todo incomuns nele: "Alemão." Surpresa geral, ninguém sabia que ele falava alemão. Foi preciso o ouvido de dois estrangeiros para escutarmos que aquele que acompanhamos há muito tempo falava "alemão". "E que palavra você sabe em alemão?" "Ueinzz..." "E o que significa Ueinzz

1. Este texto foi retomado de *A Vertigem Por um Fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea* (Iluminuras, 2000). Várias das observações aqui transcritas provêm de conversas e trocas com a equipe, com os diretores da época e com os atores, a quem dedico este relato. Posteriormente, mais quatro peças foram levadas aos palcos. A trupe, batizada desde então de Cia Teatral Ueinzz, deixou o Hospital-Dia e é hoje um grupo autônomo no circuito artístico, sem diretor, envolvido em vários projetos de caráter não apenas teatral.

2. Professor titular de Filosofia na PUC-SP. Escreveu principalmente sobre loucura, tempo, subjetividade e biopolítica. Publicou *O Tempo Não-Reconciliado* (Perspectiva, 1998), *Vida Capital* (Iluminuras, 2003) e, mais recentemente, *O Avesso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento* (n-1 edições, 2013). Traduziu várias obras de Gilles Deleuze. É membro da Cia Teatral Ueinzz e coeditor da n-1 edições.

DIVULGAÇÃO

Imagem do espetáculo Ueinzz.

em alemão?" "Ueinzz..." Todos riem – eis a língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua esotérica, misteriosa, glossolálica. Às vezes ela é acompanhada de um dedo em riste, outras de uma excitação que desemboca num jorro de urina calça abaixo. A matéria sonora é ainda indissociável do corpo, é uma experiência plenamente libidinal. Processo originário da linguagem que o despotismo da gramática e da significação ainda não recalcaram.

Passadas algumas semanas, os diretores de teatro, inspirados no material coletado nos laboratórios, trazem ao grupo sua proposta de roteiro: uma trupe nômade, perdida no deserto, sai em busca de uma torre luminosa e no caminho cruza obstáculos, entidades, tempestades. Em meio à andança, também se depara com um oráculo, que em sua língua sibilina indica o rumo que convém aos andarilhos. O ator para a personagem do oráculo é prontamente designado: é este que fala alemão. Ao lhe perguntarem onde fica a torre Babelina, ele deve responder: "Ueinzz." O paciente entra com rapidez no papel, tudo combina, o cabelo e bigode bem pretos, o corpo maciço e pequeno de um Buda turco, seu jeito esquivo e esquizo, o olhar vago e perscrutador, de quem está em constante conversação com o invisível. É verdade que ele é caprichoso, quando lhe perguntam: "Grande oráculo de Delfos, onde fica a torre Babelina?", às vezes ele responde com um silêncio, outras com um grunhido, outras ele diz Alemanha, ou Bauru, até que lhe perguntam mais especificamente, "Grande oráculo, qual é a palavra mágica em alemão?", e aí vem, infalível, o Ueinzz que todos esperam. De qualquer modo, o mais inaudível dos pacientes, o que faz xixi na calça e vomita no prato da diretora, aquele cujo andar imprevisível desenha a curva que nenhuma geometria do espírito acompanha, caberá a ele a incumbência crucial de indicar ao povo nômade a saída das Trevas e do Caos. Depois de proferida, sua palavra mágica deve proliferar pelos alto-falantes espalhados pelo

teatro, girando em círculos concêntricos e amplificando-se em ecos vertiginosos: Ueinzz, Ueinzz, Ueinzz. A voz que nós em geral desprezávamos porque não ouvíamos encontra aí, no espaço do teatro, uma reverberação extraordinária, uma ressonância, uma musicalidade, uma eficácia mágico-poética.

Quinze dias antes da estreia pública no Teatro Tucarena, em São Paulo, com a divulgação atrasada e já na data última para dar à peça um nome, um dos diretores diz ao final de um ensaio, em tom de suspense: "E o nome da peça será..." – e se aproxima do oráculo, à espera do som que batizará o espetáculo. Estamos boquiabertos: surpresa, euforia, embaraço para saber como se escreve isto, wainz, ou weeinzz, ou ueinz, o convite vai com weeinz, o folder com ueinzz, o cartaz brinca com todas as possibilidades de transcrição, numa grande variação babélica.

O espaço sagrado

Desde o princípio, tudo já é assim espantoso nesse projeto de teatro. Ainda no primeiríssimo ensaio, os diretores de teatro se apresentam. Um deles se põe no centro e quer mostrar como se pode, com pouquíssimos elementos, criar uma personagem. Traz na mão um enorme chapéu preto de borracha, longuíssimo, achatado, modelado pelos cubofuturistas russos, e o põe na cabeça. Subitamente seu corpo se avoluma e se adensa, e ele ganha uma aura incomum, como se fora um mago ou um gigante. Pega um bastão de madeira e cruza o ar, em seguida traça com um giz um círculo no chão. Convida alguém para uma luta e anuncia que aquele espaço do círculo é imantado, quem estiver dentro estará protegido, quem ficar de fora perderá a força. Com esse pequeno gesto, se inaugura para todos o espaço sagrado do teatro, onde cada um pode virar ator, onde cada gesto, som ou postura ganha densidade e leveza, a fragilidade é esplendor, mesmo a brutalidade adquire graça e ritmo. Um dos pacientes se dispõe a vestir o chapéu do mago e começa a recitar um texto meio profético ou religioso, com o bastão em mãos, que agora já virou um cajado, e em poucos segundos assistimos à sua transfiguração incorporal: seu corpo meio largado ganha a desenvoltura do profeta andarilho, sua voz discursiva sustenta o anúncio dos tempos vindouros, sua recitação político-sociológica e místico-delirante ganha aí uma função ritual, uma legitimidade cênica, um compartilhamento ritual. O delírio deserta o campo psiquiátrico para reencontrar sua função mais ancestral, divina ou divinatória. Eis nesse primeiro encontro o embrião do Profeta Zanguezzi, "o homem que atravessa os tempos", e que na peça conduzirá a trupe pelo deserto com palavras de Khlébnikov[3], dizendo: "Para aqueles que estão vivos... e ainda não morreram/Acordem para a contemplação... A contemplação irá levá-los/A contemplação é um forte guia."

No segundo encontro, resolvemos ensaiar numa outra casa recém alugada pelo Hospital-Dia

3. Velimir Khlébnikov (1885-1922), um dos principais poetas da vanguarda russa do início do século XX.

Imagem do espetáculo Ueinzz.

e fazemos o trajeto de duas quadras com os apetrechos trazidos pelos diretores, o chapéu cubofuturista, o cajado e uma lamparina antiga, com uma vela no meio. Sugere-se ir com a vela acesa, atravessar a rua como se atravessa um rio perigoso, o cajado terá o poder de cortar a água do rio, e cada um salta à sua maneira o tal do rio invisível; em poucos minutos está configurada uma trupe de andarilhos numa travessia imemorial de um deserto ou de um Mar Vermelho – ou será uma procissão medieval guiada por uma luz de vela? –, em pleno bairro da Aclimação e à luz do dia, para assombro da vizinhança e nosso também.

E este que conduz na rua a lamparina com um prazer indisfarçável é já o Homem da Luz, que com seu manto amarelo iluminará na peça o caminho do Profeta Zanguezzi, abrindo uma passagem de luz para ele e a trupe em meio às trevas. É claro que o Homem da Luz e o Profeta nunca se entenderam perfeitamente sobre qual deles conduz de fato a trupe, um acha que são suas palavras que guiam, o outro que é sua lamparina que abre passagem. Bem ou mal, é com ambos que saímos do primevo Caos do Universo.

DIVULGAÇÃO

Caos

Pois é no Caos que tudo começa, é com o Caos que começa a peça, como diz a narradora no início do espetáculo, com as palavras de Paulo Leminski: "Caos/massa rude e indigesta/apenas peso inerte/desconjuntada semente da discórdia das coisas/terra, mar e ar/ciciam/confundidos." (LEMINSKI, 1994, p. 29) Ao que o outro narrador, com voz particularmente inspirada responde, com as palavras de Hesíodo:

> Sim primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros o mais belo entre deuses e mortais... Nove noites e dias uma bigorna de bronze cai do céu e só no décimo atinge a terra e, caindo da terra o Tártaro nevoento. E nove noites e dias uma bigorna de bronze cai da terra e só no décimo atinge o Tártaro. (HESÍODO, 1995, p. 31)

O narrador dá especial ênfase à palavra Tártaro, com sua voz já normalmente trêmula e grave, a boca desdentada (vários dentes apodrecidos foram arrancados recentemente), e é preciso imaginar como ressoa para ele o tártaro dos dentes e o Tártaro de Hesíodo, a odontologia e a ontologia, o Caos da boca e o Caos do mundo, neste paciente que a cada manhã chega dizendo que está morto e para quem cada dia é uma longa travessia, uma saída do Tártaro e do Caos rumo a uma Torre luminosa, antes que a noite volte a derramar sobre o mundo seu manto de horror e escuridão.

Por um triz

Num dos exercícios mais divertidos propostos pelos diretores, cada um deve encher o pulmão e atravessar a sala correndo, de braços abertos

e com a respiração presa, para no final soltar o ar dizendo uma palavra de sua escolha. Um faz isso meio saltitante, o outro encurvado, o terceiro flutuando, este vem como uma besta fera, aquele no seu passo de gigante à beira do colapso e com uma voz cavernosa e radiofônica que parece sair de um alto falante embutido a três metros de distância do corpo, e todos no final se largam nos braços de um dos diretores que os espera na ponta da sala... E esse gigante, uma vez chegado a seu destino, tendo feito estremecer as paredes da casa e quase ter aplastado o diretor todo baixinho, fica ali a seu lado, incentivando os que vêm, gritando: "Solta o fôlego!" Quando a trupe saída do Caos está toda caída no deserto, depois de uma tempestade de areia fulminante, caberá a ele vir, com seu andar desconjuntado, como um treinador de heróis, gritando em meio aos corpos deitados para ressuscitá-los: "Eu sou Gul, o grande treinador de heróis. Para quem quiser entrar no meu campo de batalha, precisa gritar. Solte o fôlego e grite uma palavra qualquer!"

Na primeira apresentação pública, Gul, antes desta cena, por acaso sobrou no alto de uma escadaria, longe do palco. Para chegar até a trupe teve que descer a escada, com seu passo trêmulo e extrema dificuldade de locomoção, ao que se acrescem os óculos muito espessos, no meio da escuridão e da música tensa. Ninguém podia garantir que não se esborracharia no caminho, ou que simplesmente suspendesse bruscamente sua cena, ou gritasse pedindo ajuda. Creio que aí está uma das características fortes dessa experiência teatral, conforme o comentário percuciente de um historiador que assistiu a uma apresentação: o espectador nunca tem certeza que um gesto ou uma fala terão um desfecho, se serão ou não interrompidos por alguma contingência qualquer, e cada minuto acaba sendo vivido como um milagre. É por um triz que tudo acontece, mas esse por um triz não é ocultado – ele subjaz a cada gesto e o faz vibrar. Não é só que a segurança do mundo se vê abalada, mas esse abalo introduz no mundo (ou apenas lhe desvela) seu coeficiente de indeterminação, de jogo e de acaso.

Um misto de precariedade e milagre, de desfalecimento e fulgor, que outra coisa busca o teatro, afinal? Atores com trinta anos de experiência têm dificuldade de atingir esta qualidade de presença a um só tempo imantada e etérea, que nos atores está dada desde o início, de bandeja. Aquela moça que recebeu o papel de Serafina, que era fina finafina e que morreu de amores por Serafim, ela passa a peça no alto, em meio ao público, num quarto todo cheio de rendas brancas, e quando chega sua vez desce devagarzinho a escadaria e parece feita de pluma, o passo hesitante, e seu corpo diz o inefável, essa fronteira entre a vida e a morte, e ninguém entende por que todos choram tanto nessa cena, já que nada ali aconteceu, a não ser a presença delicadíssima feita de um fiapo de vida.

Gostaria de mencionar uma última personagem, entre muitas outras que serei obrigado a omitir. Trata-se de um ator muito politizado, contestador, provocativo, que sempre coloca em xeque as decisões alheias, que o tempo todo tenta dar ordens e com frequência encarna um vereador, ou um general autoritário, ou um guerrilheiro revolucionário, ou mesmo um pensador. Os diretores tiveram a sensibilidade de atribuir-lhe o papel do Imperador anarquista, inspirado em Heliogábalo, de Artaud. É com as palavras deste que o narrador anuncia sua entrada em cena:

> Um estranho ritmo manifesta-se na crueldade do anarquista coroado, este iniciado faz tudo com capricho e em duplicata. Nos dois planos quero dizer. Cada gesto seu tem dois gumes. Ordem, desordem/unidade, anarquia/poesia, dissonância/ritmo, discordância/generosidade, crueldade.[4]

Claro que o Imperador reescreveu seu texto ori-

4. Texto inspirado em trecho de: ARTAUD, Antonin. *Escritos de um Louco*. São Paulo: 1983, p.64.

ginal inúmeras vezes (é um ator-autor), mudando-o a cada ensaio, o que resultou em algo do tipo: "Eu sou o Imperador anarquista, fruto da psicanálise e amaldiçoado pela psiquiatria, vocês são meus brinquedos..." Ao que eu, de longe, fazendo o papel de povo (num dos ensaios iniciais e por pura provocação, eu havia gritado contra o imperador um palavrão qualquer, com o que me foi atribuído este papel de agitador popular), começo a esbravejar "Corrupto", "Canalha", "Energúmeno", e ele manda me prender, e seguem-se minhas queixas de que sou sem-terra, sem-teto e sem-teta, até que ele me entrega um saquinho de terra, uma telha de verdade e um rádio para ouvir a voz do presidente. Em seguida, arremessa um frango de plástico sobre a plateia e dentaduras "feitas no Congresso", em irônica homenagem ao Plano Real. Obviamente fiquei muito feliz, depois do espetáculo, ao saber do comentário feito por alguns espectadores, de que aquele paciente barbudo que gritava "energúmeno" até que é um ator razoável, mas que o terapeuta imperador foi a estrela da noite.

Estar à altura do acontecimento

Eu gostaria de sair um pouco desse nível descritivo, anedótico ou autobiográfico para ampliar o espectro deste comentário. É com um certo constrangimento pessoal que o faço, pois no íntimo eu teria preferido apenas prolongar o estado de graça com que vivi as apresentações, e ficar só com a emoção das cenas, das vozes dos atores e suas modulações, seus tremores e timbres, com a música e suas dissonâncias, miscelâneas, ecos, com os gestos de cada um, suas posturas, trejeitos e hesitações, em suma, com a atmosfera de pathos, humor e comoção que tomou conta do teatro já na primeira das várias apresentações públicas.

Então como, ao escrever, colocar-se à altura do que aconteceu, ser digno do acontecimento, não traí-lo? Para além do deleite que pôde propiciar, ou da comoção que produziu e que há de se prolongar, um tal acontecimento nos força a repensar nosso atlas antropológico, obriga-nos a redesenhar nossa geografia mental e certas fronteiras entre saúde e doença, entre a potência e a impotência, a vitalidade e o sofrimento, a arte e a inadequação, como dizia o texto de uma das atrizes, ou reproblematizar a relação entre as linguagens menores e as maiores, ou as dissonâncias vividas e a pesquisa estética, as derivas e as identidades, mesmo profissionais. Não é possível desenvolver aqui qualquer um desses tópicos de maneira exaustiva, mas seria preciso ao menos dizer algo sobre a natureza dessa conjunção que resultou na experiência relatada.

Ela se deu na confluência de dois grandes vetores que atravessam nossa cultura. O primeiro é o do teatro, com seu cortejo de magia e assombro, esse espaço ritual e sagrado, campo privilegiado de experimentação estética. O segundo vetor é o da vida quando ela experimenta seus limites, quando ela tangencia estados alterados, quando é sacudida por tremores fortes demais, por rupturas devastadoras, intensidades que transbordam toda forma ou representação, acontecimentos que extrapolam as palavras e os códigos disponíveis, ou o repertório gestual comum, mobilizando linguagens que põem em xeque a língua hegemônica, que reinventam uma vidência e uma audição. É a vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável – com o invivível. Há nisso que chamam de loucura uma carga de sofrimento e dor, sem dúvida, mas também um embate vital e visceral, em que entram em jogo as questões mais primevas da vida e da morte, da razão e da desrazão, do corpo e das paixões, da identidade e da diferença, da voz e do silêncio, do poder e da existência. Ora, a arte sempre veio beber nessa fonte desarrazoada desde os gregos, e sobretudo a arte contemporânea, que está às voltas com o desafio de representar o irrepresentável, de fazer ouvir o inaudível, de dar a ver o invisível, de dizer o indizível e o invivível, de enfrentar-se ao intolerável, de dar expressão ao informe ou ao caótico.

Coreografia do sublime

Kant[5] distinguiu o belo e o sublime justamente pelo caráter do objeto que nos impressiona, respectivamente finito ou infinito, acabado ou inacabado, mensurável ou incomensurável. Lyotard[6] sugeriu que a arte contemporânea teria tomado essa trilha do sublime kantiano. Por exemplo, na pintura contemporânea, que presentifica o excesso do impresentificável utilizando o informe como indício desse mesmo impresentificável. De alguma maneira o desafio que atravessa o projeto estético contemporâneo também revolve o espetáculo *Ueinzz* nos diversos signos de inacabamento que nele evocam um impresentificável, seja ele de dor, turbilhão ou colapso, mas também de iminência, suspensão e intensidade.

Em contrapartida, é preciso dizer o quanto tudo isso nos serve, no nosso trabalho terapêutico, a que ponto essa ritualização inclusiva das lógicas singulares, dos ritmos emergentes e insurgentes, dos universos insólitos, das rupturas de comunicação, o quanto a ritualização e coreografização disso tudo pode dar visibilidade ao mais impalpável e legitimidade àquilo que o senso comum social despreza, teme ou abomina, e assim inverte-se o jogo das exclusões sociais e sua crueldade. Se o teatro vem buscar conosco a força do irrepresentável, é muito grande o que ele pode oferecer em troca, ao dar recursos para que isso que se considera como puro caos ganhe figuração, permitindo que a expressão dessas rupturas de sentido não soçobre no vazio. Nesse teatro, acontece de cada um poder reconhecer-se como ator e autor de si mesmo, diferentemente daquilo que o teatro do mundo reserva à loucura, ao enclausurá-la na sua nadificação. Nesse teatro, cada subjetividade pode continuar tecendo-se a si mesma, com a matéria prima precária que lhe pertence, e retrabalhá-la. Subjetividades em obra em meio a uma obra coletiva, no teatro concebido como um canteiro de obras a céu aberto.

Nessa obra coletiva em que todo disparate

Imagem do espetáculo Ueinzz.

ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido, uma singularidade a-significante pode tornar-se foco de subjetivação, faísca autopoiética. É o caso da palavra Ueinzz, sentido a ser descoberto, proliferado, multiplicado, segundo as várias apropriações a que se presta, mas que também pode tornar-se um ponto de apoio, um chão, um foco de subjetivação para aquele sujeito que o enuncia ou o coletivo que o acompanha. Nisso há uma estética, há uma clínica e há uma ética que eu resumiria em pouquíssimas palavras como sendo a de uma certa relação com a diferença. Não se trata de um respeito sacrossanto pelo exótico, nem de uma idealização estetizante do sofrimento, muito menos de uma mera constatação que isola cada um na sua diferença dada e ali o enclausura, fazendo dela uma identidade excêntrica. Trata-se, ao contrário, de um certo jogo vital com os processos cuja regra

5. Immanuel Kant (1724-1804), filósofo prussiano, considerado o mais influente pensador da modernidade.

6. Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo francês, um dos principais pensadores que discute o conceito de pós-moderno.

DIVULGAÇÃO

básica é que cada cristal de singularidade, por exemplo, um *Ueinzz*, possa ser portador de uma produtividade existencial inteiramente imprevista, mas compartilhável. É uma produção, de obra, de subjetividade, de inconsciente, de rupturas e remanejamentos na trajetória de uma existência, seja ela individual ou coletiva, em que se trata, como diria Artaud, de roubar à idéia de existir o fato de viver, extraindo da mera existência a vida, ali onde ela esmorece enclausurada.

Autoinvenção

Um belíssimo estudo de Richard Sennett mostrou a que ponto a moderna sociedade industrial esvaziou a dimensão teatral do espaço público, desqualificando as máscaras produzidas na cena social e remetendo cada qual para sua suposta interioridade original, seu eu. (SENNETT, 1998) Todo o jogo teatral em larga escala foi substituído pelo predomínio de um espaço interior esvaziado, a tirania da intimidade oca, que já não pode alimentar-se de nada, pois é referida a si mesma, no máximo ao seu círculo doméstico ou familiar. Sennett mostra precisamente que o eu de hoje só está assim esvaziado porque o espaço público que o nutria, e o teatro que lhe era coextensivo, foram desqualificados e esvaziados. Ora, essa observação ressoa inteiramente com os textos de Nietzsche, e toda sua valorização da máscara, e da vida como produtora de máscara, e da consciência que tinham disso os gregos. Uma máscara não esconde um rosto original, mas outra máscara e assim sucessivamente, de modo que o rosto próprio não passa da metamorfose e criação incessante de máscaras. Não se trata de retirar a máscara para encontrar a verdade oculta, ou a identidade velada, mas compreender a que ponto a própria verdade ou mesmo a identidade é uma entre as várias máscaras de que a vida precisa e que ela produz. Se a matriz estética substitui, para Nietzsche, a matriz científica, é porque se trata de produzir o *ainda não nascido*, não mais de descobrir o já existente. Questão de autoinvenção, não de autorevelação, de criação de si, não de descoberta de si.

É o que se vê na construção das personagens, que têm ressonância com traços próprios às pessoas que as encarnam (com efeito, cada personagem foi construída a partir dos atores, e com que justeza e cuidado os diretores foram alfaiates da alma, cerzindo personagens sob medida! – a ponto de ser praticamente impossível "passar" o papel de um para um outro, já que os papéis não são universais vazios intercambiáveis), ao mesmo tempo, ao invés de intensificar psicologicamente os traços de cada um, nos seus draminhas íntimos, iluminando a suposta verdade psíquica interior do sujeito, o que rapidamente descambaria para um psicodrama de qualidade duvidosa, ao invés disso o teatro faz esses traços conectarem-se com personagens da história, do mito ou da literatura (o Profeta, o Homem da luz, o Treinador de heróis, a Rainha, mas também a Esfinge, o Imperador anarquista, a Torre Babelina), com elementos cósmicos ou outros (o Caos, a Tempestade, as Trevas, a Luz, a palavra oracular). Nessa

conexão, tais traços singulares são colocados em evidência, mas ao mesmo tempo desterritorializados de seu contexto psiquiátrico e, arrastados para longe de si mesmos, são prolongados até uma vizinhança que lhes permite uma transmutação amplificada, numa dinâmica que extrapola completamente os dados iniciais e personológicos, fazendo-os reverberarem com a cultura como um todo e experimentarem variações inusitadas. É onde o teatro oferece aos atores um campo de metamorfose e de experimentação de um potencial insuspeitado. Pois os traços que compõem uma personagem (as singularidades que habitam cada um) não são elementos para uma identidade reconhecível, numa mímese referencial; eles não se somam num contorno psicossocial, ainda que isso possa estar presente, mas como máscara: a "rainha", o "imperador"... Não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencialisante, desdobrando uma potência, ainda que na forma de uma entidade histórica ou cósmica. O que conta, para além da máscara, são os estados intensivos que esses traços expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais, as passagens fluxionárias, os índices corpóreos, incorpóreos, sonoros, luminosos, o puro movimento molecular, o gesto quântico, o trajeto rizomático. Daí porque o espectador não se pergunta "O que aconteceu?" ou "O que aconteceu com tal personagem?", mas "O que me aconteceu"?, registrando o sentido eminente do Acontecimento – a afetação.

Estética contemporânea e loucura

Se a estética contemporânea é fragmentária e fluxionária, rizomática e metaestável, complexa, não narrativa e não representacional (e o que é um teatro não representacional – sendo o teatro tradicionalmente o lugar da representação?), é preciso dizer que em tudo isto ela ressoa estranhamente com o que nos vem do universo da psicose. Daí talvez sua espantosa capacidade de acolhê-lo, e a força desse encontro. Não se trata de expressar um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nesta cena), mas sobretudo de criar um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas ir produzindo novas dilatações, novas contrações, de tempo, de espaço, de corporeidade, de afecto, de percepção, de vidência, um pluriverso à imagem e semelhança desses deslocamentos.

Toda a arte dos diretores residiu em recusar o dramalhão sentimental ou psicológico em favor do trágico no seu sentido mais rigoroso. Seria necessário, para precisar esse tema, novamente evocar Nietzsche e toda a questão do dionisíaco, da relação dos gregos com a dor e a morte, do *plus* de vitalidade que, segundo o filósofo, eles extraíam do lado tenebroso da vida, da alegre afirmação do efêmero e do múltiplo que alguns intérpretes de Nietzsche tão bem souberam pôr em evidência. O encontro entre o teatro e a loucura opera o resgate desse tema nietzschiano, confirmando o quanto o autor de *Zaratustra*[7] usava o passado mas escrevia para o futuro, das artes e da cultura.

De qualquer modo, no contexto circunscrito que nos ocupa, o teatro oferece para as mutações descritas anteriormente, um campo de imantação privilegiado. Eu diria, ele oferece um plano de composição, um plano de imanência: nele tudo ganha consistência desde que passe por essa laboriosa metamorfose mágico-poética. Através dele, o impalpável ganha volume, o pesado fica leve, o mais discrepante recebe lugar e há espaço para o erro. Não é, pois, mero encaixe inclusivo, mas transmutação processual.

A própria peça é uma deriva, uma busca, uma deambulação, uma errância, e nem mesmo o encontro final com a torre Babelina, e a rainha negra que sai de dentro dela freiam esse nomadismo, reterritorializam o espírito, interrompem sua vagabundagem incessante. Na primeira apresentação, nos últimos minutos do espetáculo, a trupe girava em círculos em torno da torre Babelina, já que o acesso à saída do anfiteatro estava barrado por excesso de público. Um espectador, paciente

7. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

de uma outra clínica, resolveu ajudar: colocou-se diante do Homem da Luz e do Profeta e os guiou por um caminho lateral em meio à plateia. Tínhamos certeza de que ele sabia para onde nos levava, para alguma porta secreta que ele conhecia, mas engano nosso, demos de cara com uma parede imensa, e ali ele nos abandonou. Fomos dali margeando a parede até encontrar a saída. Se no início o público estava espalhado pelos corredores esperando a trupe entrar ritualmente, dizendo em coro: "Ueinzz", "Ueinzz", na saída final nos postamos no hall, como que para uma foto de grupo, e assistimos nós à saída dos espectadores, e eles um pouco confusos, sem saber se saíam ou aplaudiam ou se ainda ia acontecer alguma coisa... Tudo é passagem, o próprio final ainda é errância.

Estamos curados?

No fim os atores chegaram ao camarim eufóricos, felizes, preenchidos, gritando: "Estamos curados!" Não se trata de acreditar nisso literalmente, mas eu diria que o teatro ajuda a curá-los e a nós também, de uma série de cacoetes. Por exemplo, do cacoete de reduzi-los à personagem exclusiva chamada doente (ou doente-mental), papel ao qual muitas vezes eles mesmos se aferram monocordicamente, embora quando o jornal *O Estado de São Paulo*, no artigo que fez sobre o espetáculo, os chamou assim, a indignação tenha sido geral – eles eram atores, não doentes mentais, doente mental é o jornalista! Seria preciso então deixar de representar monotonamente sempre a mesma pecinha hospitalar e edipiana, abrir portas e janelas, mudar de teatro (!), mudar de cena (o que haveria de mais radicalmente analítico do que mergulhar numa outra cena, transformando as coordenadas de enunciação da vida?), mudar o cenário, mudar de roteiro, sobretudo mudar o olhar sobre os atores e sobre a fronteira que nos separa deles, não para tornar tudo indiferente – ah, a ilusão mais perigosa! – mas para deixar emergir outras personagens (e quantas outras experimentamos nessa quebra e reconstrução incessante da "identidade" de terapeuta), outros estados, outras afetações e outras conexões entre eles, entre nós. O teatro pode ajudar a curar-nos da crença generalizada, partilhada por muitos pacientes e também inúmeros profissionais de saúde mental, sobre sua suposta impotência ou ensimesmamento estéril, incomunicabilidade social, incapacidade criadora. Ou da idéia de que a clínica deve ficar de um lado e a cultura de outro, como se a arte não fosse ela mesma a um só tempo crítica e clínica, como se a arte não fosse já um dispositivo, como se o olhar de um diretor de teatro, a escuta de um músico não fossem, na sua exterioridade em relação ao campo clínico tradicional e na possibilidade de assistir a nascimentos que nosso olhar viciado abortaria, poderosamente clínica e no mais alto grau.

A cena que o teatro propõe (mas isto não é de hoje, nem novo, talvez seja até o mais antigo do teatro – e o mais antigo, já é sabido, tem sua dimensão inesgotável de porvir) também pode ajudar a curar-nos da tentação de substancializar nossas personagens cotidianas e seus impasses desejantes. Pois ali cada personagem emerge com a força secreta da ficção, isto é, contingente e necessária, precária e eterna, volátil e imemorial, tudo isso ao mesmo tempo. E cada personagem faz fremir, por trás de seu contorno fugidio e do "por um triz" em que se sustenta, singularidades impalpáveis. Esses índices mágico-poéticos podem desfraldar novas composições de universo, novas dobras subjetivas. Por aí, talvez, essa conjunção de teatro e loucura nos sirva para evocar, tanto entre loucos como entre os que se dizem sãos, aquilo que o desejo ainda está por descobrir de si e de sua potência na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de um Louco**. São Paulo: 1983.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose: Uma Viagem Pelo Imaginário Grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público – As Tiranias da Intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Rito, Espiritualidade e Teatro

POR SHOGYO GUSTAVO PINTO[1]

Em algum momento da sua evolução, os seres humanos vivenciaram de forma espontânea e imprevista o contato com dimensões da realidade que transcendiam o mundo percebido pelo que hoje chamamos de consciência de vigília. Desde então, em diferentes épocas e culturas, persistiu a busca por caminhos e meios que abrissem o contato com essas realidades sutis. Os Ritos nasceram quando os seres humanos começaram a descobrir e mapear procedimentos que facilitavam a sintonia com o ignoto, a que as religiões se referem como a esfera espiritual, seus habitantes e sua complexa hierarquia. A codificação desses procedimentos ritualísticos ocorreu no interior de diversas culturas, em diferentes momentos históricos e com distintas finalidades.

O teatro surgiu, tanto no Ocidente como no Oriente, quando a espiritualidade ainda perpassava as artes e embebia a maior parte da vida cotidiana. Na Grécia Antiga, o teatro não era visto como um espetáculo, ninguém ia assistir a uma peça por deleite apenas, e sim para viver uma catarse, isto é, uma experiência espiritual transformadora. Por isso os teatros gregos estavam sob a égide de Dioniso, o senhor dos estados alterados de consciência, dos êxtases. Através da catarse, o teatro nasceu para aclarar a vida, para nos ajudar a entender a peça maior, na qual todos somos personagens atuantes desde antes de nascermos, assim como somos também coautores do enredo que cumprimos.

O teatro de *Epidaurus*[2] era uma exceção, pois integrava o grande complexo de cura, o Templo de *Asclépios*. Lá a catarse estava voltada especificamente para a recuperação da saúde e, por isso, o teatro em *Epidaurus* estava sob o poder do Deus da Medicina.

Foi somente com a modernidade no Ocidente, que a conexão das artes com o mundo espiritual foi sendo, às vezes, esquecida, outras vezes, ignorada, questionada, ou negada. No passado, tanto no Ocidente como no Oriente, essa ligação era de um modo ou de outro suposta, e não apenas quando a arte tinha o sagrado como tema. No Japão, as artes foram sempre entendidas como caminhos de espiritualidade (Dô), tanto para quem cria, como para quem admira, pois quem contempla uma obra de arte busca, através do visível, entrever algo sagrado que existe em uma outra dimensão, no âmbito do invisível.

Desde Freud que o Ocidente vive a tentação de psicologizar tudo o que transcende o mundo percebido/concebido pela consciência de vigília. Jung alertou para o perigo de uma psicologização do sagrado e foi por isso acusado de "misticismo".

Para o pensamento grego antigo, as formas deste mundo são constituídas a partir de uma *arché*, uma essência fundadora existente além do espaço-tempo. Essa essência é qual um modelo que fundamenta e pauta o modo como se estruturam os fenômenos manifestos no mundo da consciência de vigília. O poder com que uma obra de arte pode nos impactar vem de sua correspondência com a *arché*. Tanto mais poderosa será a obra, quanto mais precisa for sua sintonia com a *arché*. Da *arché* advém a capacidade que a obra de arte pode ter de aclarar este mundo, a nossa existência, e assim nos libertar do cotidiano imerso no breu do condicionamento ilusório de que falava Platão na alegoria da caverna. No livro VII da *República*, Platão descreve um homem que desde o nascimento esteve sempre amarrado de costas para a entrada da caverna e que, conhecendo somente as formas bruxuleantes que se movem no fundo, julga estar vendo ali o mundo e seus habitantes, pois ignora serem aquelas formas apenas

1. Formado em Filosofia pela PUC – RJ e monge ordenado no Templo Hompa Hongwanji, em Quioto. Membro do Conselho da International Association of Shin Buddhist Studies, conferencista convidado nas universidades de Berkeley, Lausanne e Oxford. É autor, entre outros, dos livros *Gotas de Orvalho* (Massao Ohno, 1990) e *O Rito da Montanha Sagrada* (Quebecor World, 2007).

2. Cidade da Grécia Antiga, situada às margens do Mar Egeu e célebre pelo Santuário de *Asclépios*, deus da medicina e da cura na mitologia grega.

ROBERTA CARBONE

Shogyo Gustavo Pinto em palestra no Teatro Escola Macunaíma.

sombras projetadas pelos seres que passam à luz da fogueira que há na entrada atrás do morador da caverna.

Ao fazer ressoar em si o sentido da *arché*, a obra de arte convida o iludido, o habitante da caverna, a libertar-se das amarras, voltar-se à entrada e descobrir de onde as sombras se originam. As sombras no fundo da caverna não têm existência em si mesmas, derivam e dependem dos seres dos quais são projetadas. Enquanto veículo da *arché*, a obra de arte abre um espaço para a verdade acontecer neste mundo, pois *aletheia* (verdade em grego) significa "o desvelar do que é".

Tal como ocorre nas demais artes, a energia significativa que vivifica uma obra teatral, porque advém da *arché*, antecede a criação humana e a inspira quando a hora de sua revelação no espaço-tempo está madura. Toda criação artística acontece no tempo azado da história, para intervir sobre aquele momento presente e influir sobre o futuro através das mudanças que desencadeia.

A vitalidade que emana da obra de arte vem da *arché* para nos educar e libertar. Através da arte, a grande vida invisível cultiva, em cada descoberta que nos propicia, o reconhecimento de quem verdadeiramente somos, do que são o mundo e a existência.

A arte não envolve apenas o ser humano. Os autores não partejam enredos e personagens a partir do nada. Os autores captam primeiro no ignoto o que lhes possibilita criar aqui uma obra.

"Depois de escrever, leio... Por que escrevi isto? Onde fui buscar isto? De onde me veio isto? Isto é melhor que eu... Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?", perguntou Álvaro de Campos, o heterônimo; enquanto um poema assinado pelo próprio Fernando Pessoa em *Cancioneiro* soa como resposta: "Emissário de um rei desconhecido, eu cumpro informes instruções de além, e as bruscas frases que aos meus lábios vêm, soam a um outro e anômalo sentido..."[3]

O rito tem um papel abrangente nas artes cênicas. Nelas a obra de arte precisa acontecer viva no espaço em que, a cada vez, se atualiza. No teatro, o rito consiste no complexo de procedimentos interiores e exteriores que facilitam a sintonia com a *arché*, primeiro para fundamentar o enredo e as personagens, depois para inspirar a cenografia e, por fim, para que a *arché* possa imbuir o ator em cena.

Cada ator, ao preparar um papel, vive um rito iniciático ao trilhar o caminho sutil que pode levá-lo ao encontro do significado vivo e perene da *arché*, que empresta seu poder luminoso à personagem. O rito de iniciação a uma personagem tem condições próprias somente a ela. Quando os atores sintonizam esses entes significativos de além, são por eles transformados, pois o contato com as *arché* aclara aspectos do próprio ator e de sua existência. A *arché* desafia o ator a se rever para assim capacitá-lo a encarnar o sentido essencial que se manifesta em um palco para iluminar nossas vidas.

As peças imorredouras, aquelas que atravessam séculos sem envelhecer e, a cada vez quando encenadas, mostram-se atuais, assim podem ser, pois expressam aqui, no espaço-tempo, a verdade supratemporal da *arché*.

As *arché* que estruturam a condição humana são perenes e invariáveis nelas mesmas. Édipo[4], ao contrário de nós, que existimos apenas por umas tantas décadas, evidencia-se vivo a cada nova geração que cumpre, tantas vezes sem o saber, o drama que ele elucida. Mas Édipo não está vivo porque nós o revivemos. Ao contrário, nós é que estamos vivos, sendo como somos, por ele ser desde sempre tal como é. Se o descobrimos e reconhecemos em nós, compreendemo-nos e libertamo-nos. Se o ignoramos ou o negamos, condenamo-nos a repetir o drama, cujo sentido não aprendemos.

3. Os trechos aqui citados foram retirados dos poemas: "Às vezes tenho ideias felizes" e "Emissário de um rei desconhecido".

4. Figura da mitologia grega e personagem das tragédias *Édipo Rei* e *Édipo em Colono,* que compõem a Trilogia Tebana, escrita por Sófocles no século V a.C.

Franco Zeffirelli[5], ao assistir pela primeira vez a Maria Callas, disse que não estava diante de uma cantora, mas de uma *médium* que encarnava a personagem. A analogia usada por Zeffirelli é interessante. O ator, para proporcionar ao seu público a experiência catártica, precisa emprestar seu corpo, sua voz e sua alma à imperecível, eterna *arché* que o autor trouxe, sob a forma de uma personagem, da escuridão atemporal e supra-espacial para a claridade de um texto situado no espaço-tempo. Porque corresponde à *arché*, a personagem é capaz de iluminar todo o tempo e lugar onde sempre sucede algo assim como ela é e faz.

Em um curso sobre o *Otello*, de Verdi, durante a projeção do filme de Zeffirelli com Plácido Domingo[6], um aluno neófito em ópera veio até onde estava o professor e de olhos arregalados disse: "Professor, eu conheço o Iago, tenho o telefone e o endereço do maldito! Ele trabalhava comigo!"

Mário Del Monaco, grande intérprete de Otello, em sua autobiografia conta que a personagem nasceu nele muito antes que lhe fosse dado conhecer o mouro. Ainda menino, Del Monaco apaixonou-se pela mãe de um amigo. Sabia ser impossível o seu amor, mas não resistia a segui-la, às escondidas, pelas ruas do vilarejo em que viviam, apenas para contemplá-la. Um dia, o garoto viu sua amada entrar na casa onde vivia um homem solteiro. Porque ela demorou a sair, uma fúria inexplicável irrompeu no menino e tão violenta que ele jamais esqueceu. Muitos anos depois, quando Mario Del Monaco, então já um tenor celebrado, enfrentou pela primeira vez o papel desafiador, a experiência da infância retornou das profundezas da memória com o desespero do menino a conduzir o adulto e o ajudar a conectar-se com um drama atemporal que se repete de diferentes formas no espaço-tempo, sempre refletindo o mesmo núcleo essencial de sentido, a imperecível *arché*.

Para saltar do texto e tomar vida no palco com pleno poder transformador, a personagem precisa que o ator aprenda a ser com esse outro, a *arché*, quem ele então poderá encarnar, emprestando a vida que era sua nos bastidores, para que a personagem seja vitalizada no palco pelo seu fundamento supra-humano.

Cada ator possibilitará à personagem fazer acontecer aqui a verdade da *arché* de um modo próprio e único, tal como só ele a pode encarnar. A *arché* imortal precisa do ator mortal para que o seu sentido possa iluminar a cena. Cada ator é um veículo ímpar da *arché*, mas em nenhum ela cabe inteira. Para a *arché*, não há o menor nem o maior. Cada ator é apenas um ser humano que busca trazer aos outros um sentido que transcende a todos os indivíduos, ao mesmo tempo em que é essencial a cada um. Em cada récita, a *arché* convida ao risco quem se dispõe a encarná-la, seja ele quem for, tal como a corda desafia o equilibrista. No palco, onde o sagrado se faz presente, só há lugar para quem ama ousar.

Desde quando a récita principia até quando ela finda, todo movimento, gesto, entonação, cumpre o rito que mantém o alinhamento entre o ator-personagem e a *arché*, entre o evanescente e o perene, o ilusório e o real. Enquanto se sustenta essa delicada e misteriosa sintonia, a energia significativa que segue viva além pode desvelar o que é através do que sucede em cena, para que desperte naqueles que ali vivenciam a peça um sentido presente nas entranhas de suas próprias existências.

Autor, atores, iluminadores, maquiadores, plateia, funcionários do teatro, todos os que participam da sacralização do espaço pela *arché*, que imbui os humanos durante o tempo imensurável da récita, recebem dela a oferenda do fogo transformador da catarse, que possibilita transmutar chumbo em ouro.

5. Cineasta italiano, nascido em 1923, que alçou projeção mundial ao dirigir o filme *Romeu e Julieta*, de 1968.

6. Músico, maestro e tenor lírico espanhol, nascido em 1941. Conhecido por sua voz de grande flexibilidade, foi, por isso, o que mais interpretou papéis na história da ópera.

Ritual - Uma Interpretação da Psicologia Simbólica Junguiana

POR CARLOS AMADEU BOTELHO BYINGTON[1]

Vi um filme, *Um Homem Chamado Cavalo* (1970), do diretor norte-americano Elliot Silverstein (1927), que se passa na tribo indígena Sioux, no noroeste dos Estados Unidos, no qual, uma cerimônia funerária tem como parte do seu ritual, a escarificação do peito dos participantes com espinhas de peixe. Junto com as rezas, cantos e danças, a escarificação produz dor e uma grande mobilização emocional, acompanhada de lamentos, lágrimas e secreção nasal. Tudo isso é um ritual de luto que expressa a dor pela perda do morto. O ritual dessa cerimônia de luto faz parte dessa tribo – Sioux – desde sempre. Eles não sabem quando ele começou. Só sabem que ele "sempre" existiu.

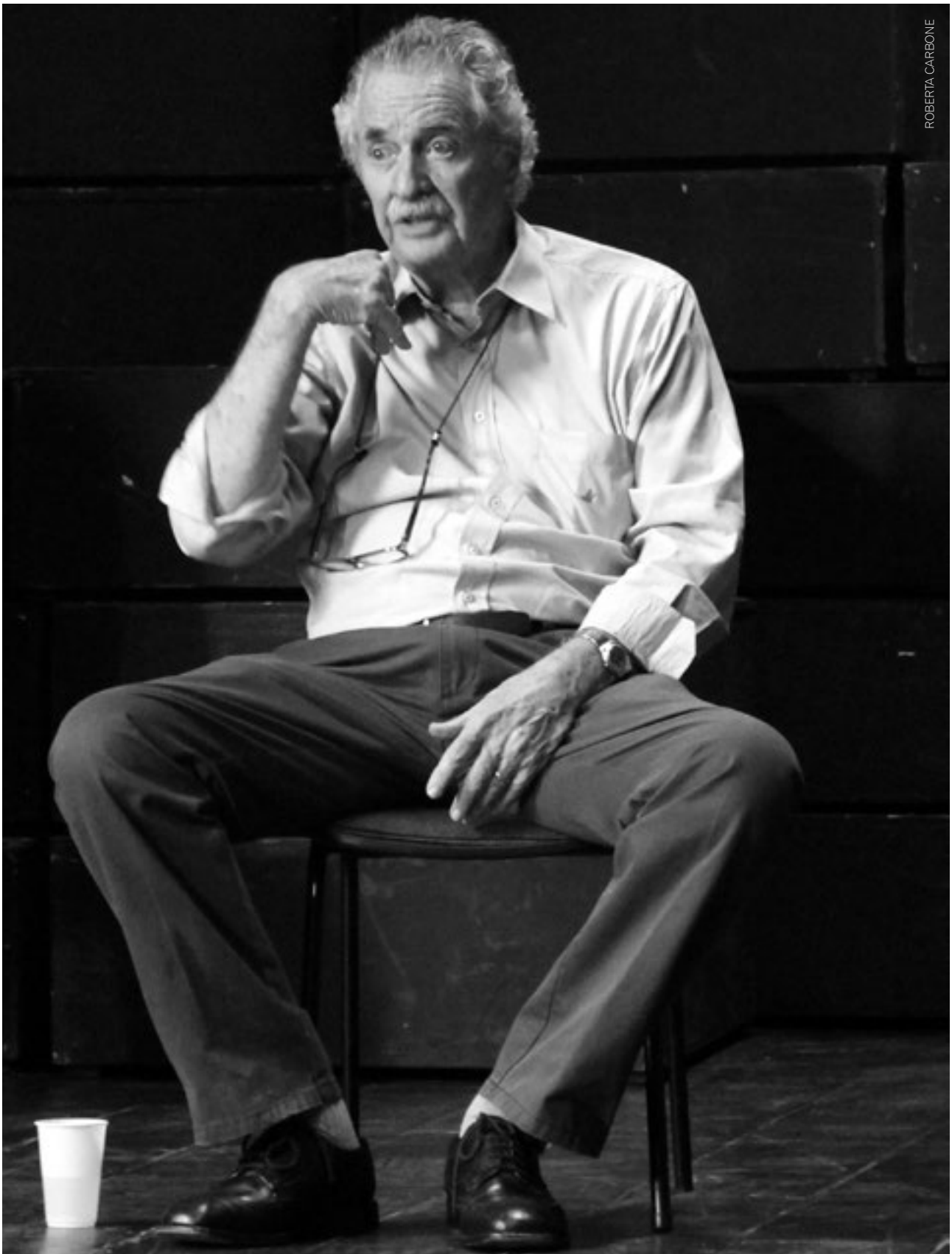
Estive, no mês passado, no enterro de uma pessoa muito querida, que faleceu de câncer depois de um ano de sofrimento. Durante o velório, as pessoas íntimas choravam abraçadas à volta do caixão e outros familiares e amigos iam chegando, se cumprimentando e formando rodas de conversas sociais na saída da sala e no corredor. No momento do enterro, veio um padre e fez algumas rezas, que mal se ouviam e que terminaram com o sinal da cruz de todos os presentes. O caixão foi fechado e carregado até um carro por alguns familiares e de lá até o túmulo, seguido por um cortejo dos participantes, que iam conversando socialmente. Findo o enterro, muitos cumprimentaram a família do morto e todos, depois, foram embora.

Na missa de 7º dia, as mesmas pessoas e talvez um pouco mais, foram à igreja e participaram da missa católica. Ao final, o padre falou algumas palavras sobre o falecido e uma filha e um neto expressaram o seu carinho. A seguir, fez-se uma longa fila para se cumprimentar a família.

As duas cerimônias são rituais para a vivência social de uma cerimônia fúnebre. No enterro dos índios Sioux, a escarificação com as espinhas de peixe produziam muitas emoções de sofrimento, que faltaram na cerimônia católica. No entanto, ambas foram muito prestigiadas pela comunidade, que compareceu para se congraçar com a família enlutada.

Se pensarmos nas cerimônias de batismo, de celebração da adolescência, de casamento e de formatura, entre outras, encontraremos um denominador comum de congraçamento social para celebrar um evento importante na vida das pessoas. Como esses eventos se encontram em todas as culturas, dizem que eles são arquetípicos.

1. Médico Psiquiatra e Analista Junguiano. Membro fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. Membro da Associação Internacional de Psicologia Analítica. Criador da Psicologia Simbólica Junguiana. Educador e Historiador. E-mail: c.byington@uol.com.br. Site: www.carlosbyington.com.br



Carlos Byington em palestra no Teatro Escola Macunaíma.

Os arquétipos são padrões, comuns à nossa espécie, que expressam o funcionamento da mente individual e coletiva por intermédio de imagens, ideias, representações sensoriais e comportamentos. Eles necessitam de estímulos para serem vivenciados. Assim, os rituais são um conjunto de costumes que ativam os arquétipos para desempenharem, no ritual individual ou coletivo, as funções de coordenadores do funcionamento psíquico.

O antropólogo alemão Arnold van Gennep (1873-1957) publicou, em 1909, um livro assinalando as principais transformações sociais para as quais destacou rituais característicos de iniciação e de passagem.

Formado inicialmente em Medicina, especializei-me em Psiquiatria e Psicanálise e, posteriormente fiz formação de analista junguiano. Voltando ao Brasil, colaborei para fundar a Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica e formar analistas junguianos. Minha experiência teórica e clínica me mostraram, com o tempo, que a separação entre Jung e Freud e as demais escolas de psicologia foi mais emocional que teórica, pois todas elas abordam a formação da consciência e do Ego por intermédio de símbolos e de arquétipos, mesmo quando não nomeados. Desta maneira, descrevi e publiquei, em livros e artigos, uma Psicologia Simbólica Junguiana que busca descrever a formação da consciência e do Ego do início ao fim da vida, por intermédio de símbolos e arquétipos. Denominei-a junguiana, porque foi este o sentido da obra de Jung descrita por ele no processo de individuação. Segundo a obra do junguiano Erich Neumann, passei a descrever o desenvolvimento do Self Cultural (Neumann) junto com o Self Individual (Jung).

Assim sendo, incluí os rituais de passagem de van Gennep dentro do processo simbólico de desenvolvimento da consciência em situações existenciais típicas, em função de **arquétipos regentes** que se relacionam coerentemente de maneira sintônica ou conflitiva durante a vida individual e social. Nessa perspectiva, podemos ver os rituais de iniciação de van Gennep como padrões arquetípicos, desencadeados por situações sociais típicas, que delineiam a teoria arquetípica da história. (BYINGTON, 2008, cap. XIII)

Essa perspectiva sistólica forma um humanismo simbólico que descreve a formação da consciência por símbolos e funções coordenadas pelo Arquétipo Central, o que torna a psique uma grande fábrica de significados polarizados pelos cem bilhões de neurônios que formam nosso cérebro. Esse processo de elaboração simbólica só funciona, porém, se os operários ativarem os símbolos por vivências. Ao assim fazerem, os operários se tornam educadores, ou seja, professores. Os primeiros são os pais, seguidos pelos professores e continuados pelas escolas de aprendizado da vida, dentro das quais estão as escolas profissionais.

A relação entre os operários da fábrica psíquica e os símbolos é secundariamente cognitiva, mas, primariamente, emocional. Freud e Jung a chamaram **transferência** (consciente e inconsciente). Freud enfatizou a transferência emocional patológica, na qual o parente projeta os conteúdos patológicos de sua Sombra (Jung), como complexos, no seu "professor-terapeuta". Jung enfatizou a transferência emocional normal projetada no "professor-educador".

Os operários da fábrica de elaborar símbolos são sempre também "sacerdotes" trabalhando a favor do Bem e do Mal (Sombra). O Bem é o resultado de uma boa elaboração dos símbolos. O Mal se forma quando ocorre um defeito na produção e os produtos são lançados com defeito na vida individual e social. Todo e qualquer defeito gera uma deformação do produto, descrita por Freud como **fixação**. Os produtos defeituosos da fábrica psicológica formam defesas (Freud), que produzirão sintomas na Psiquiatria, crime no Direito, pecado na Religião, miséria na socioeconomia e destruição e poluição na Ecologia.

Por isso, é inerente à função simbólica elaboradora de cada operário **identificar os símbolos defeituosos (fixados)** e não liberá-los no mercado, pois, quando isso acontece, esses símbolos trarão sofrimento para os consumidores e necessitarão, cedo ou tarde, serem recolhidos e tratados. Sua fixação representa a existência de um defeito que representa o Mal na psique individual e social.

Para formar e desenvolver a consciência, a elaboração dos símbolos começa desde o início da vida, com os Arquétipos Matriarcal e Patriarcal, regentes das relações primárias com os arquétipos parentais. Depois da infância, a adolescência separa o Self individual do Self parental e prepara a estruturação da vida adulta, que por sua vez, se separa do coletivo para construir a identidade única da pessoa no processo de individuação. Essa identidade única construída na maternidade é a base para o desapego do corpo e da vida social, para estruturar a consciência da eternidade e do infinito que prepara a transcendência do corpo físico.

Desta maneira, podemos ver que os ritos de passagem, descritos por van Gennep na dimensão coletiva, correspondem à coordenação da consciência pelos arquétipos. Essa perspectiva expressa a essência arquetípica do ritual com a organização social da consciência individual e coletiva em função da elaboração simbólica dos símbolos fundamentais do Ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. **Psicologia Simbólica Junguiana. A Viagem de Humanização do Cosmos em Busca da Iluminação.** São Paulo: Linear B, 2008.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

Os Rituais na Tradição Taoista

POR WAGNER CANALONGA[1]

O Taoismo

O Taoismo é uma tradição espiritual ancestral, cuja origem acompanha a própria história da civilização chinesa, uma das mais antigas da humanidade. Seus princípios fundamentam-se na busca pela harmonia do ser humano com a natureza e as leis da naturalidade.

Tao significa literalmente Caminho, mas seu sentido espiritual transcende qualquer conceito que se possa expressar. Parte da sua compreensão é lógica, racional, conceitual. Outra parte é subjetiva, misteriosa, empírica, devendo ser vivenciada através da experiência individual. Por isso, as práticas são fundamentais na Tradição Taoista. O Caminhar é inerente ao Caminho.

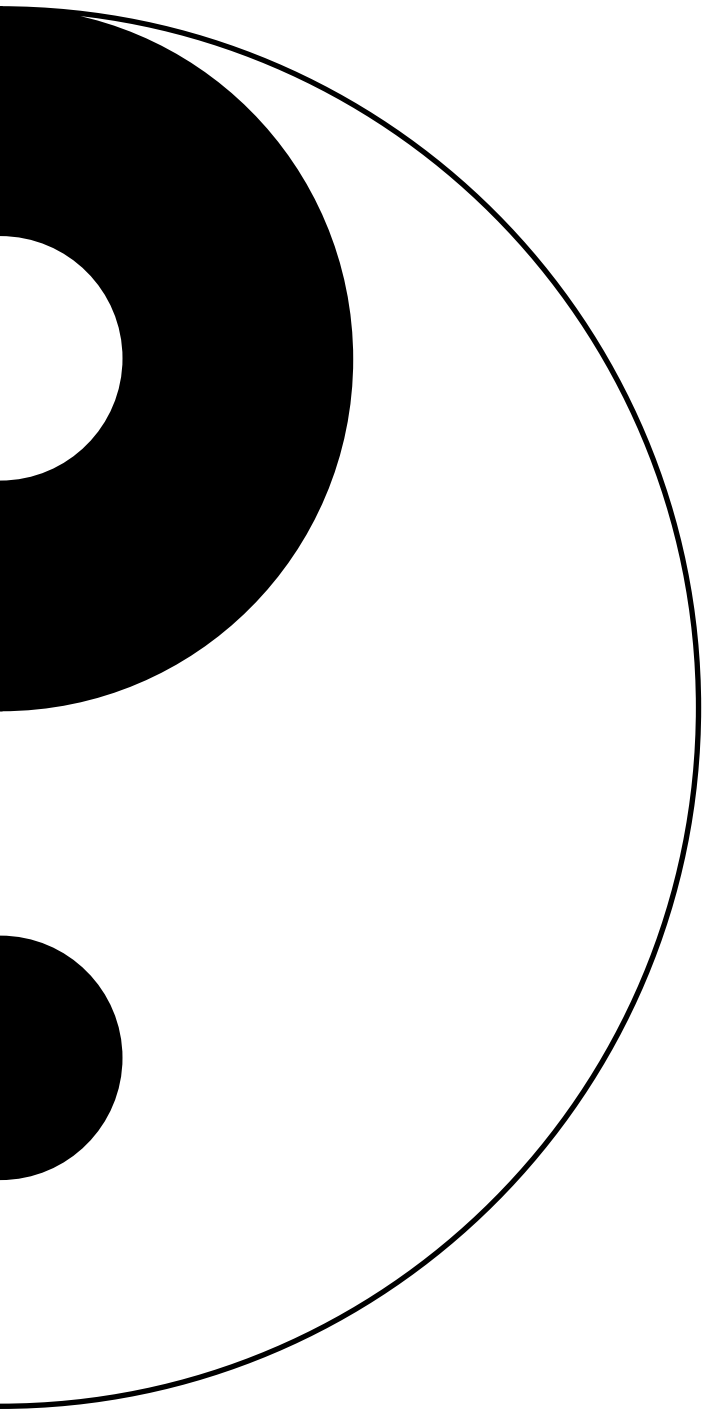
Porém, um dos sentidos a que o termo nos remete é mais acessível à mente conceitual e pode embasar satisfatoriamente a reflexão sobre o tema abordado neste artigo: o *Tao* como Caminho da Naturalidade.

A Unidade dual

A partir da contemplação da natureza e seus fenômenos, dos seres e suas circunstâncias, além da própria auto-observação, os mestres taoistas desenvolveram, ao longo dos milênios, uma visão de homem e de mundo sustentada em uma poderosa síntese, que abarca, explica e orienta todas as transformações do universo: o *Tai Ji*.

O Tai Ji.

1. Sacerdote Taoista, Mestre Regente da Sociedade Taoista em SP. Psicólogo e professor de *I Ching*, Filosofia Taoista, meditação e práticas espirituais taoistas. Consultor profissional de *I Ching* e Astrologia Chinesa (*Zi Wei Dou Shu*). A Sociedade Taoista em SP é um centro de estudos e práticas taoistas, que busca preservar e transmitir os ensinamentos da tradição taoista nas suas várias vertentes: filosofia, artes de sabedoria (*I Ching,* Astrologia Chinesa, *Feng Shui, Qi Gong, Tai Ji Quan*) e caminhos espirituais (meditação, rituais, práticas místicas). Contato: www.sociedadetaoista.com.br/sp



Este símbolo representa a Unidade harmônica e dinâmica, formada pelas duas grandes forças que, para o Taoismo, compõem tudo o que existe no universo: o *Yin* e o *Yang*. *Yin* significa literalmente escuro ou nublado, enquanto *Yang* significa claro ou ensolarado. Entretanto, nesta forma peculiar de entender a dualidade, o sentido de *Yin* se expande para frio, repouso, interior, recolhimento, pequeno, suavidade, enquanto o sentido de *Yang* toma o rumo oposto/complementar, sendo o quente, o movimento, o exterior, a expansão, o grande, a força. Seguindo a lógica destas analogias, qualquer dualidade pode ser analisada e compreendida segundo a dinâmica de *Yin* e *Yang*, qualquer transformação pode ser interpretada como movimentos de *Yin* e *Yang*.

Na visão taoista, tudo o que existe é composto de parte *Yin* e parte *Yang*. Algumas coisas ou seres podem ter mais *Yin* ou mais *Yang*, mas tudo possui os dois combinados. Assim, as coisas ou seres crescem e diminuem, exteriorizam e interiorizam, avançam e recuam, movem-se e param, sobem e descem, esquentam e esfriam, surgem e desaparecem. Isto é parte da naturalidade, inerente às manifestações do universo.

A questão é que estas transformações das coisas e seres não são isoladas em si, mas fazem parte de circunstâncias mais amplas, que abrangem estas coisas e seres. E as circunstâncias também estão, concomitantemente, em transformação. Assim, existe a circunstância que favorece o avanço, bem como há a circunstância que favorece o repouso. Quando o ser avança na circunstânciaque favorece o avanço, ele vai mais longe, com mais resultado e menos desgaste. Quando tenta fazê-lo na circunstância do repouso, encontra mais obstáculos, sente mais o desgaste e tem

menos resultados. Harmonizar-se com a circunstância, para o Taoismo, é a chave para a harmonia com o próprio *Tao*.

O tripé da tradição

A partir desta visão sintética, desenvolveu-se toda uma refinada compreensão filosófica sobre as transformações do universo, compilada nos ensinamentos e símbolos do *I Ching – o Livro das Mutações*. Este conhecimento é o fundamento que sustenta todo o pensamento taoista. Sua essência consiste, basicamente, na compreensão dos fenômenos, a partir da lógica de *Yin* e *Yang*.

A aplicação prática desta compreensão filosófica originou, simultaneamente, várias técnicas voltadas a auxiliar o ser humano na busca da harmonia com a circunstância. Aplicados no campo da saúde, estes conceitos fundamentam todos os princípios e técnicas da Medicina Tradicional Chinesa, que surgiu com os antigos mestres taoistas. Aplicados nas artes marciais, originaram as artes internas do *Tai Ji Quan* e similares. Aplicados na harmonização do ser humano com o ambiente em que vive, originou a arte do Feng Shui. Aplicados na leitura do destino, originou várias técnicas oraculares e astrológicas. Entre outras tantas ferramentas. Este vasto repertório de técnicas, desenvolvidas para auxiliar o ser humano a restaurar seu próprio equilíbrio e harmonia com a circunstância, compõe o que se chama no Taoismo de Artes de Sabedoria.

E se a realidade não se constitui somente do que é visível e palpável, mas também do que é invisível e misterioso, a harmonia com a circunstância envolve não só a ausência de conflitos com os atributos visíveis da vida, mas também com as influências misteriosas daquilo que para nós é imperceptível, imponderável, incompreensível. Por isso, dentro do Taoismo também surgiram os caminhos para a nossa harmonização com o lado mais misterioso da vida. Técnicas e ferramentas para cultivarmos também a harmonia com os mundos espirituais sutis, que interagem conosco e nos influenciam, ainda que não tenhamos tanta consciência disto. Assim surgem a teologia, as práticas místicas e as liturgias dentro da Tradição Taoista, originando a sua vertente religiosa.

Segundo o Mestre Wu Jyh Cherng, Mestre Taoista fundador da Sociedade Taoista do Brasil, em sua constituição original, o Taoismo é composto destes três elementos, em perfeita harmonia – Filosofia, Artes de Sabedoria e Religião – sendo este o tripé em que se apoia a tradição espiritual Taoista.

Os rituais no Taoismo

Na tradição taoista, há inúmeros tipos de rituais, cada qual com suas particularidades e propósitos. Alguns podem ter por finalidade à obtenção de resultados específicos, como proteção espiritual, saúde ou prosperidade. Outros podem ter um caráter mais devocional, voltados ao cultivo da reverência, devoção e gratidão às forças divinas. Podem ser mais simples e despojados, podem ser altamente complexos e sofisticados.

De qualquer forma, os rituais taoistas fazem usos combinados de elementos, símbolos e ferramentas místicas para alcançar seus intentos. Canções, invocações, recitações de textos sagrados, gestos, passos, entre outros vários elementos, podem ser combinados para a elaboração de rituais.

A composição dos rituais taoistas, como tudo o que existe dentro desta Tradição, segue os princípios fundamentais compilados no *I Ching*.

Os Três Poderes

No estudo do *I Ching*, uma trilogia muito rele-

vante é a dos Três Poderes: Céu, Homem, Terra. Entre outros sentidos, Céu representa o abstrato e o tempo. Terra simboliza o concreto e o local. Homem diz respeito às pessoas, seu sentimento, seu coração.

No ritual taoista, estes Três Poderes precisam ser conectados, para que se obtenha o efeito desejado. Os elementos formais, análogos à Terra, são os objetos, as vestimentas, as imagens, os altares, os instrumentos, o corpo físico. Os elementos abstratos, similares ao Céu, são basicamente os símbolos e representações, vinculados aos elementos formais. Por exemplo, a cor vermelha é vinculada ao Fogo, que no Taoismo representa a consciência e a sua iluminação. A vela vermelha, então, é um objeto (Terra) que está ligado ao simbolismo (Céu) da iluminação da consciência no ritual.

Unir a ideia ao objeto é unir o Céu e a Terra. Mas quem concretiza essa união é o elemento do centro: o Homem. Através do seu sentimento, da sua sinceridade, o Homem é canal que trabalha pela união do Céu e da Terra, do símbolo com o objeto, do *Yang* com o *Yin*, aproximando o Mundo Espiritual Celestial do nosso Mundo Humano Mundano. Faz isso quando reconhece o símbolo no objeto, quando projeta no objeto a sua representação simbólica. Vive isso quando vincula o movimento do seu corpo com o significado abstrato que o corpo busca representar. Realiza a conexão entre Céu e Terra quando preenche o gesto com sentido, através do sentimento, estabelecendo assim a correspondência.

Correspondência

No símbolo do *Tai Ji*, quando o *Yang* se move, impulsiona o *Yin*, que responde. E vice-versa. O movimento de um afeta o outro e provoca o movimento do outro. Isso é a correspondência.

No ritual, o gesto é o elemento visível, o sentimento é o elemento invisível. Quando o gesto é realizado sem sentimento, fica oco, vazio. Quando o sentimento não é concretizado pelo gesto, é muito vago, abstrato, volúvel e inconsistente, não sendo, portanto, plenamente autêntico. Para que se estabeleça a correspondência, gesto e sentimento precisam se interpenetrar mutuamente, fundindo-se e tornando-se Um. Isto é o *Tai Ji*.

Estabelecer esta correspondência é a condição para que se consiga obter a correspondência entre o mundo espiritual e o mundo humano. Ao chamarmos a Divindade, queremos obter a sua correspondência, a sua resposta.

O ritual fora do ritual

Apesar de vincularmos a ideia do ritual principalmente às cerimônias litúrgicas, também podemos realizar e observar rituais fora deste contexto.

Rituais de acasalamento entre os animais, rituais de cumprimento (ao encontrarmos uma pessoa), rituais de passagem (como a colação de grau da formatura), rituais de concentração (como o que a jogadora Hortência fazia antes de arremessar o lance livre)... Desde os mais simples aos mais complexos, somos rodeados por inúmeros rituais no nosso cotidiano.

E buscando a essência comum a todos, encontramos um movimento que revela algo fundamental da nossa natureza humana: o esforço para estabelecermos a comunicação e a conexão harmônica com aquilo ou aqueles que nos são caros. A conexão com o outro, com os outros, com uma nova circunstância, com o Universo, com o nosso centro interior...

Com o que você quer se conectar? Com quem?...Já fez os seus rituais hoje?

Fricções Entre Cena e Rito em Propostas de Jerzy Grotowski

POR THIAGO MIGUEL SABINO[1]

Ao longo da década de 1960, Jerzy Grotowski desenvolveu inúmeras pesquisas que contribuíram para redimensionar o entendimento sobre o fazer teatral. Investigações sobre a espacialidade, intervenção radical no texto e sua remontagem, rigorosas pesquisas sobre procedimentos de trabalho de atuação, diversas foram as áreas no campo teatral afetadas pelos trabalhos do laboratório de Grotowski. Nesses trabalhos, a intersecção entre cena e rito apresenta-se como um elemento recorrente e, nas primeiras encenações da companhia teatral, já se pode encontrar esse projeto de elaboração de uma cena ritual. Certo objetivo geral desse projeto grotowskiano pode ter permanecido ao longo de muitas propostas, contudo, procedimentos e mesmo alguns objetivos específicos sofreram grandes modificações, muitas vezes atreladas à ênfase que se dava a diferentes aspectos do ritual. Apontarei alguns momentos em que a noção de rito operou de forma bastante particular nas propostas de encenação do Teatro Laboratório[2], no período conhecido como Teatro dos Espetáculos[3].

Teatralidade e artificialidade

No princípio, em textos e propostas de 1960, encontramos a noção de ritual vinculada à oposição ao teatro mimético realista. A ideia de um teatro que funciona segundo sua própria lógica formal, sua teatralidade, é o que conduz as primeiras pesquisas. A busca por um "ritual laico" condiz com a necessidade de abarcar a realidade sob seus múltiplos aspectos, algo que a encenação mimética não daria conta. A ideia de artificialidade e o choque de convenções estéticas correspondem às diferentes maneiras de abordar e conhecer a realidade. O encenador refere-se aos antigos teatros (japonês, indiano e helênico) como:

> [...] um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. O espetáculo não era "representação" da realidade (construção da ilusão), mas "dançar" a realidade (uma construção artificial, algo como uma "visão rítmica" voltada à realidade). (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 38)

Essa espécie de hibridização de linguagens, bem como essa lógica formal e artificial resultavam na ênfase à encenação, na qual o ator era apenas mais um elemento em cena. Diferentemente da cena burguesa realista, que se contentava com a literalidade, obedecendo a "lógica da vida", o espetáculo para Grotowski deveria explicitar sua teatralidade, seu sistema de signos convencionais e o contato vivo e direto entre espectadores e atores. Desse modo, o teatro poderia ser uma espécie de rito laico.

Com relação ao "sistema de signos", Grotowski menciona o *xamã* que, antes da caça, realiza uma série de gestos rituais, buscando auxílio dos deuses para sua tarefa. Tais gestos mágicos não obedecem à lógica cotidiana (como no teatro realista), mas são codificados, definidos a priori, fixados, como uma composição. Contudo, há uma diferença radical estabelecida pelo encenador: ao

1. Ator e diretor no grupo Teatro de Fricção, licenciado em Arte-Teatro e mestrando em Estéticas e Poéticas Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Com bolsa pela CAPES, desenvolve pesquisa relacionada ao tema espiritualidade e ritual no teatro de Jerzy Grotowski.

2. Teatro Laboratório é como ficou conhecida a companhia de Grotowski, que teve distintos nomes: Teatro das 13 Filas; Teatro Laboratório das 13 Filas; Teatro Laboratório – Instituto de Pesquisa sobre o Método do Ator. Assim, utilizarei Teatro Laboratório, referindo-me ao grupo em diferentes períodos, mesmo quando ainda não era esse seu nome.

3. Grotowski assim nomeou o período correspondente a suas produções teatrais que, junto ao Teatro Laboratório, ocorreram entre os anos de 1959 e 1969. (Cf. FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ SESC-SP/ Perspectiva, 2007, p. 230.)

passo que para o *xamã* e nos ritos religiosos, operam uma espécie de *magia* e de crença, no teatro, o ritual seria uma espécie de *jogo.* (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 43) A imaginação do espectador, sua participação, se daria como em uma "brincadeira infantil". De fato, o espectador não acreditaria "a sério" como nos mitos religiosos, mas aceitaria as premissas propostas pelos atores e participaria desse cerimonial, desse sistema de signos, segundo regras da brincadeira, do jogo, como que "fingindo".

Em *Caim,* espetáculo de 1960, podemos notar tais características. O choque de diferentes convenções (do grotesco ao sério/solene, do silêncio à explosão de sons) explicitava a teatralidade e permitia certa coparticipação do espectador, que era constantemente surpreendido pelas bruscas mudanças.

Para Grotowski, porém, havia o risco dessa participação se dar apenas em nível formal, sem de fato se concretizar em uma relação autêntica. Diferenciar dois pontos importantes pode auxiliar a compreender a questão: (1) aspectos formais, estéticos, que a noção de ritual e suas ferramentas ofereciam à prática teatral; (2) o que se buscava com tais ferramentas, ou seja, qual era o objetivo último da adoção do ritual como modelo.

Em diferentes textos, notamos que a busca pelo rito estava atrelada à necessidade de elaboração de um teatro que propiciasse uma relação e uma experiência radicalmente distintas daquelas encontradas no cotidiano: teatro vivo e espontâneo, de "reação liberada", "autêntica" e rara (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p.119-120); cruzar as fronteiras, superar as limitações, abandonar as máscaras da vida (GROTOWSKI, 2011, p.17); e, nos anos iniciais: o teatro formal, o choque das convenções como uma forma de agir sobre a realidade, um "peculiar *ato de conhecimento"* que proporcionasse superar a teatralidade apreendida e o "eu apreendido". (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 46-47)

Ainda que cada definição corresponda a diferentes períodos, em que diferentes ênfases no

Akropolis*, versão I (ensaio). Opole – Polônia, 1962.*

trabalho são encontradas, é possível identificar uma relação e objetivos comuns: experiência autêntica, ato de conhecimento e superação do eu apreendido. Sendo assim, entendendo que o ritual proporcionava a realização de tais objetivos, Grotowski se utiliza de distintas ferramentas e aspectos do rito como meio para alcançá-los. Talvez para se pensar a aproximação entre cena e rito seja importante analisar mais o objetivo da proposta do que suas dimensões formais e estéticas. Richard Schechner propõe que, ao invés de se pensar teatro e ritual de modo estanque, seria mais adequado analisá-los segundo a *díade eficácia e entretenimento*. (2012, p. 81) O teatro e as artes tenderiam ao polo entretenimento, ao passo que o ritual tenderia ao polo eficácia (embora nada impeça de se analisar o rito como teatro e vice-versa). Tais performances se diferenciariam mais pelo contexto no qual se inserem e pelo propósito ao qual se destinam. Apesar das propostas de Grotowski se situarem no contexto teatral, o objetivo buscado tende para a eficácia do ritual.

Nesse sentido, os primeiros resultados foram insatisfatórios. No espetáculo *Caim,* por exemplo, Grotowski assume que o choque de convenções e estilos, o excesso nos aspectos formais, acabavam por dificultar uma participação mais autêntica, em que atores e espectadores se envolvessem mais profundamente- não só em nível físico, mas também psíquico – algo que o trabalho sobre o arquétipo poderia resolver. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 50-56)

O mito como eixo do ritual

Detectados os problemas do excesso formal e da participação superficial, em um segundo momento, no ano de 1961, assistimos ao amadurecimento das buscas pela participação autêntica. Ainda aqui, operam a lógica formal e o jogo, mas a abordagem sobre o espaço (a partir da colaboração de Jerzy Gurawski) e a centralidade das investigações sobre o arquétipo levariam a uma aproximação maior da cena ritual.

Para aquela relação mais engajada, Grotowski busca "atacar o inconsciente coletivo". (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 51) Entendendo que o mito era o terreno comum que permitia a coparticipação no ritual primitivo, Grotowski vai buscar identificar, nas obras, o arquétipo, tentando de alguma forma reproduzir tal participação. Porém, no lugar de identificação com o mito (como na religião tradicional), o encenador propunha a confrontação. O intuito era verificar de que modo o mito ainda condicionava a experiência contemporânea e, por meio do choque, trazê-lo do "inconsciente coletivo" para a "consciência coletiva" (portanto, ainda um *ato de conhecimento*).[4]

Essa maneira de lidar com o arquétipo ficou conhecida como *dialética da derrisão e da apoteose.* O choque deveria se dar pela exaltação e, ao mesmo tempo, pela profanação, escárnio do mito. Na peça *Os Antepassados* (1961), encontramos tal abordagem. Na encenação proposta, os atores celebram um ritual para os mortos, mas como em uma brincadeira de criança. Objetos de uso comum compõem a cena e assumem diferentes funções, de acordo com a ação dos atores, em um caráter lúdico. O arquétipo abordado é o da redenção cristã. Para Grotowski, o romantismo polonês mantinha aspectos vivos no imaginário da sociedade, fornecendo material para essa confrontação com o mito. Na Polônia, o romantismo se desenvolveu com forte viés místico e, ao mesmo tempo, como uma forma de resistência que buscava assegurar a identidade polonesa nos períodos que sofria dominação estrangeira. Havia uma identificação da Polônia como Cristo das nações, aquele que se entrega em sacrifício. (SIEWIERSKI, 2000, p. 76) A encenação baseia-se no texto *Os Antepassados de Eva,* de Adam Mickiewicz, poeta romântico. Na peça, o personagem Konrad é uma espécie de herói que em um dado momento, como prisioneiro do império czrista, levanta-se contra Deus em um famoso monólogo. Nesse momento, conhecido como a Grande Improvisação, Grotowski realiza a *dialética da derrisão e da apoteose:* em seu monólogo, Konrad segue uma *via crucis,* porém, sobre as costas, ao invés da cruz,

4. Cabe mencionar que Grotowski reconhece não utilizar tais termos ("arquétipo", "inconsciente coletivo") no sentido estritamente junguiano, mas como "metáforas operacionais" para o trabalho. (FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ SESC-SP/ Perspectiva, 2007, p. 51.)

ele carrega uma simples vassoura. Assim, de forma patética, denunciava-se a ingenuidade do herói romântico e da noção de sacrifício e redenção cristã, à qual estava identificado certo imaginário polonês.

Quanto à espacialidade, tratava-se de uma configuração unitária, sem palco, em que os atores se dirigiam diretamente à plateia. Em determinado momento, uma espectadora assumia um papel dado pelo coro de atores. Após a participação, a "atriz", confusa, voltava a seu lugar, junto a risos e aplausos do público. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 62)

Acreditava-se assim que a coparticipação seria viabilizada, primeiro, pelo "arquétipo" que possibilitaria um mínimo terreno comum entre os envolvidos, segundo, pela ação e pelo espaço da peça, que incluíam o espectador na história encenada. Porém, mais uma vez, Grotowski viu limitações aí. Essa participação não era, nem de longe, semelhante àquela buscada pela ideia de ritual. A espectadora representa timidamente, o público se diverte, aplaude sua atuação desconfortável. Havia muito de uma participação "estereotipada" e não espontânea. Por outro lado, *a dialética da derrisão e da apoteose* também não funcionava nos dois polos: para alguns era apenas paródia do mito, para outros, só identificação e apoteose, sem a real confrontação. Dessa forma, mesmo em nome do ritual, Grotowski realizava um jogo que era mera encenação do rito.

Esses impasses apontam para a questão da viabilidade da realização do ritual nas sociedades modernas. As noções de *liminal* e *limoide* de Victor Turner (2012) ajudam a compreender tal questão. No processo dos antigos ritos de passagem, o neófito, submetido a uma série de procedimentos rituais, deixaria seu antigo "estado" (entendido como qualquer função recorrente e estável culturalmente) para aprender um novo. Entre a primeira etapa (a saída do estado definido) e a última etapa (o retorno ao grupo com novo estado), há um momento de suspensão em que comportamentos, gestos, símbolos tendem a ser bastante distintos daqueles produzidos pela estrutura social. Daí Turner chamar esse momento liminar (por estar *entre* os estados estruturados) como antiestrutura. O neófito passa por uma experiência radical e sofre uma transformação para exercer seu novo papel. (TURNER, 2013, p. 214-257) No caso das sociedades antigas, essa antiestrutura estaria ligada ao chamado *liminal*, ao passo que nas sociedades complexas, ao *liminoide*. O liminal é obrigatório, e está vinculado ao ritmo de trabalho coletivo, à eficácia. O rito liminal visa modificar o indivíduo para que este possa manter a estrutura social, assim, sua transformação é amparada pelo grupo. Com o liminoide é diferente: nas sociedades modernas, complexas, heterogêneas, a participação em tais eventos da antiestrutura, em geral, não é obrigatória. Festas, jogos, artes, teatro e até atividades religiosas estão ligadas a um momento de lazer, o momento do não-trabalho, e o indivíduo opta por participar ou não. Diferente do rito liminal, a sociedade homogênea não está lá para amparar transformações no sujeito, que são muito mais raras.

O contexto em que Grotowski realiza seu trabalho é esse contexto liminoide, embora busque uma eficácia próxima a do liminal no que diz respeito à transformação do "eu", à experiência autêntica. Ainda que não trabalhasse com tais conceitos, o encenador parece consciente dessas diferenças: uma de suas primeiras buscas é tentar alcançar o "ritual" (liminal) por meio da explicitação e fricção com o jogo (liminoide). Posto que os espectadores não mais acreditam no mito, na magia, como nas sociedades antigas, eles optam por participar, "fingindo" acreditar nas premissas estabelecidas pelos atores. Porém, todo o lado lúdico do jogo, ao menos como foi desenvolvido, levava a um formalismo e a uma participação superficial. Na abordagem realizada por Grotowski, o jogo não funcionava. Assim, uma questão que se impõe é se é possível alcançar a eficácia "liminal" por processos "liminoides".

O Rito: abandono ou encontro?

Diante dessa dificuldade, Grotowski abandona a ideia de forjar um rito em cena. O diretor teatral desloca a ênfase da encenação e das tentativas de manipular o espectador, para o trabalho atoral. Esse período também sofreu grandes modificações durante os anos, mas ele incluía constante-

mente uma resposta pessoal do ator aos estímulos que o texto oferecia, além de um trabalho do ator sobre si mesmo. Agora, não só o encontro entre ator e espectador, mas também a arte "pessoal e cênica" do ator era entendida como cerne da arte teatral. (GROTOWSKI, 2011, p. 12) Essa abordagem teve inúmeras implicações. Com relação ao mito, não se buscava mais extrair o arquétipo do texto de modo calculado, para depois representá-lo, como mostrar o "Cristo" em Konrad, o "arquétipo" do sacrifício (a exemplo da encenação de *Os Antepassados*), pois isso levava, segundo Grotowski, a uma estilização estereotipada. A partir desse momento, buscava-se eliminar do texto dramático tudo o que não fosse "essencial", que não tivesse relação com as experiências dos artistas e também com a experiência coletiva. O trabalho e as associações pessoais em confronto com o texto permitiriam um engajamento do ator, não só enquanto profissional, mas enquanto humano. Nesse trabalho sobre si, encontrando formas para um envolvimento psicofísico radical na cena, o ator passaria a "encarnar" o arquétipo, culminando na realização de um ato literal em cena.

Grotowski aponta que esse abandono da ideia de ritual em cena corresponde à transição da peça *Kórdian* (1962) para *Akropolis* (1962). A despeito das inúmeras transformações posteriores, o encenador polonês salienta que, passando pelas diferentes peças, paradoxalmente, a partir de *Akropolis*, foi possível alcançar esse teatro ritual. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 128)

Um elemento fundamental que se desenvolve ao longo desse novo percurso é a consciência da necessidade da "contradição", da tensão entre estrutura e espontaneidade[5]. A busca pela organicidade do ator, seu engajamento psicofísico para o ato literal (literalidade, em certo sentido, análoga ao rito), exigia uma estrutura de trabalho definida.

5. De fato, trata-se de um longo período que compreende importantes peças: *Akropolis* (1962), *A trágica história do Dr. Fausto* (1963); *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969). *Ato total,* mencionado adiante, corresponde fundamentalmente ao trabalho de Ryszard Cieslak no papel protagonista em *Príncipe Constante*. Para um entendimento mais preciso e detalhado das diferentes relações entre estrutura e espontaneidade em Grotowski, ver o trabalho de Tatiana Motta Lima: *Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TEATRO LABORATÓRIO/ARQUIVO DO INSTITUTO GROTOWSKI

Akropolis, *versão I (ensaio). Opole – Polônia, 1962.*

De modo geral, pode-se dizer que a elaboração de ações físicas e impulsos eram fixados em uma partitura que servia como base para a espontaneidade e como freio para que o trabalho atoral não resultasse em um caos amorfo e se perdesse. Ainda aqui, há relação com o ritual. Aos olhos de um observador à parte, o rito selvagem pode não passar de pura espontaneidade, mas alerta Grotowski que, para o participante autêntico, o ritual é constituído por uma liturgia precisa, uma "linha preparada a priori" e "destilada pelas experiências coletivas". (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 131) Uma estrutura seguida rigorosamente assegura a eficácia do ritual. Assim, aquilo que é preparado se cruza com a espontaneidade, a experiência autêntica. Da mesma forma, o trabalho da partitura/estrutura de ações e impulsos do ator serviria de base para sua organicidade e espontaneidade. Grotowski nomeou a culminância de tal processo no teatro como *ato total*, entendendo-a também como a vocação do ator. Tal ato consistia na superação da cisão à qual o indivíduo se vê submetido cotidianamente e na confluência das esferas intelectuais e instintivas, experiência rara e autêntica do ator, que o espectador, ao testemunhar, participa, pois lhe diz respeito também. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p.134-135) Deste modo, em certo sentido, algo daquele objetivo inicial que mobilizou inúmeras formas de aproximação com o rito, o objetivo de superar o "eu apreendido", instaurando uma experiência autêntica, seria alcançado nesse *ato total*.

Nessas diferentes propostas, ao longo da década de 1960, Grotowski passa dos aspectos exteriores do rito, sua imagem (coparticipação ativa do público, estilização gestual) para aquilo que o subjaz: o mito. Identificando as contradições resultantes da abordagem de uma análise fria do mito, o diretor investiga meios para que a "experiência autêntica" pudesse ser alcançada, malgrado as diferenças entre as sociedades primitivas e contemporâneas. Assim, o "abandono" da busca pelo rito é, na verdade, a investigação aguda e profunda dos limites e possibilidades de sua realização na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ SESC-SP/ Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Shechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SIEWIERSKI, Henryk. **História da Literatura Polonesa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TURNER, Victor. "Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa." In: **Mediações, Revista de Ciências Sociais**. Londrina, v. 17 n.2, p. 214-257, Jul./ Dez. 2012.

_____. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013.

Akropolis*, versão I. Opole – Polônia, 1962.*

Do "Crer Para Agir" ao "Agir Para Crer" - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski[1]

POR MICHELE ALMEIDA ZALTRON [2]

Para tratar da mudança de perspectiva nas pesquisas de Stanislávski, antes de tudo, é preciso entender a situação da arte teatral de sua época e, diante disso, o que o mestre russo almejou alcançar em sua própria arte.

Quando, junto de Vladimir Nemiróvitch-Dántchenko, Stanislávski funda o Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898, a arte teatral russa apresentava sobretudo tendências denominadas por ele como ofício (artesanía) e arte da representação. Contudo, também havia uma manifestação distinta, observada por Stanislávski em atores que considerava geniais: a arte da "perejiváníe"[3], conhecida por nós como arte da "vivência". E foi em busca de meios para concretizar uma atuação viva que o mestre russo conduziu incansavelmente suas investigações sobre a arte teatral ao longo de toda a sua vida artística.

O ofício na arte teatral, de acordo com Stanislávski, consiste em um trabalho que se realiza mecanicamente, apoiado na cópia de procedimentos já utilizados por outros atores. Trata-se, portanto, de um trabalho que prescinde da criação. Por esse motivo, o ofício não pode ser considerado arte.

Nessa forma de trabalho, o ator repete modelos a priori, retratando a carcaça do que, no passado, pode ter surgido de uma experiência vivida por outros atores. Esses modelos, formas sem vida, desgastadas e convencionais, podem ser mais claramente visualizados por meio do seguinte exemplo de Stanislávski: "A agitação se expressa pelo caminhar rápido para frente e para trás (...), a alegria batendo palmas, dando saltos (...), o mistério levando o dedo indicador aos lábios e com um andar solene e sigiloso (...)." (STANISLÁVSKI, 1986, p. 183 – tradução da autora)

Assim, no ofício, o ator reproduz modelos que não partiram de sua vivência e nem da sua imaginação criadora, mas de uma tradição teatral

1. O tema da mudança de perspectiva nas pesquisas de Stanislávski foi abordado por mim, em um primeiro momento, na dissertação de mestrado: *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski* (UFF, 2011). No presente trabalho, retorno a esse tema trazendo contribuições de acordo com a minha pesquisa atual. Agradeço a Prof.ª Dra. Nair Dagostini, minha querida mestra, pela revisão atenta e generosa deste artigo.

2. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC – UNIRIO, Bolsista CAPES, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Tatiana Motta Lima. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE – CAPES na Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Rússia, sob a tutoria do Prof. Dr. Vidmantas Silyunas.

3. A noção/prática de "perejiváníe" é um dos temas da minha pesquisa de doutorado. Como já abordei em outros escritos, "perejiváníe" tem sido traduzida para o português como vivência ou experiência. Na língua russa, "perejiváníe" compreende um estado de alma derivado de profundas sensações, de fortes impressões.

Stanislávski em foto de 1900.

estabelecida, em que, por exemplo, utiliza determinada forma de declamação do texto para demonstrar sentimentos cristalizados em um comportamento, de acordo com o tipo, classe social e época da personagem a ser interpretada. Como foi dito anteriormente, para Stanislávski, esse modo de trabalho não alcança a arte. Porém, tem a possibilidade de se tornar artístico, se o intuito da transformação viva, se o jogo e a imaginação, surgirem na sua composição. Tornando-a, assim, própria, orgânica, ou seja, arte da "perejiváníe".

A arte da representação se distancia do ofício principalmente porque contempla um processo vivo no momento da criação. Nesse modo de trabalho, o ator utiliza imagens vivas, e não formas fixas, para realizar a sua criação. No entanto, depois de "finalizada" a criação, no decorrer das apresentações do espetáculo teatral diante do público, o processo vivo é abandonado e apenas o resultado externo é memorizado fisicamente pelo ator. O que se vê em cena, então, é uma cópia de si mesmo, uma expressão da forma, que pode acontecer de modo convincente e habilidoso, do que foi vivenciado em algum momento na criação. O processo criativo da arte da representação, segundo Stanislávski, acontece como se o ator fosse o escultor do seu sonho, transformando a imagem interna em uma forma externa:

> O artista esculpe em si mesmo a melhor forma que encarne belamente aquela imagem interna e aquela emoção do papel que antes vivenciara. A imagem externa do papel, a maquiagem, seu figurino, os costumes típicos, os modos, as posturas, a voz, também são criados inicialmente na imaginação do artista e depois são transportadas por ele a si mesmo como um modelo é transportado pelo pintor à tela. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 203 – tradução da autora)

Desse modo, na arte da representação, apesar de existir processo criativo e estímulo da imaginação, as imagens criadas pelo ator não o acompanham na apresentação cênica, pois, a atenção do mesmo está voltada para a manutenção da beleza da forma estabelecida e não para o desenvolvimento contínuo da imaginação como alimento da "vida" na ação e nas relações que se estabelecem em cena pelo jogo do ator com os seus partners. Enfim, na arte da representação não há a busca do ator por vivenciar novamente em cena a sua criação como se fosse a primeira vez, não há adaptação às circunstancias que se apresentam no "aqui e agora" no momento do espetáculo, ele apenas repete o que criou.

A arte da "perejiváníe"

Diante dessas tendências dominantes na arte teatral de sua época, Stanislávski foi impulsionado a buscar, e de fato buscou durante toda a sua vida artística, o que denominou de arte da "perejiváníe". De acordo com ele, "o objetivo da arte da 'perejiváníe' é a criação sobre a cena da vida plena do espírito humano e o reflexo dessa vida através da forma cênica artística". (STANISLÁVSKI, 1986, p. 208 – tradução da autora)

Assim, pode-se dizer que a arte da "perejiváníe" se refere à busca pela organicidade do ator em cena. Para compreender o caminho para uma atuação viva, o pesquisador russo observou os grandes atores – que trabalhavam intuitivamente, pela inspiração, sem lançar mão de uma metodologia organizada para desenvolver a sua arte – a fim de desvendar o mistério desse estado criador, que estava vinculado à própria natureza do artista.

A "criação orgânica viva" (STANISLÁVSKI, 1986, p. 210 – tradução da autora) alcançada na arte da "perejiváníe" deveria envolver de tal modo o psicofísico do ator – a sua integralidade física, mental e emocional – que daria existência plena à personagem. Pelo profundo envolvimento do ator com a personagem, o processo de criação, para Stanislávski, deveria ser próximo ao da gestação de uma criança ou ao do surgimento de uma flor.

Com a analogia, frequentemente realizada por Stanislávski, entre o processo que envolve o surgimento de uma flor na natureza e o procedimen-

to de confecção de uma flor artificial, é possível compreender de modo claro a diferença entre o ofício e a arte da "perejiványie". Como pode ser visto na seguinte fala de Yuri Zavadski, ator e diretor russo, discípulo de Evguiêni Vakhtângov[4]:

> Ao confeccionar uma flor artificial, o artesão recorta pétala por pétala, o miolo da flor, o pistilo e o estame, a haste e as folhas, e tudo isso como resultado consolida certa imagem já anteriormente conhecida. Na natureza tudo ocorre de modo completamente diferente. Em primeiro lugar – a semente, que nada tem em comum com a flor. Em seguida, da terra – sob o sol, sob a chuva – desponta o broto, se eleva a haste, separam-se as folhas e origina-se o botão. (...) E como resultado de tudo isso surge a flor, cujo surgimento não foi anunciado por nada. Eis que assim é a criação de uma imagem/personagem. Quem não entende isso, surpreende-se: "Como assim, pois a semente não tem nada a ver com a flor; não é daqui que se inicia o caminho em direção à imagem/personagem!" Mas toda questão está justamente na semente e na concepção de que a força criativa nela contida, ao assumir diversos aspectos em vários estágios de desenvolvimento, conduz ininterruptamente ao final – ao surgimento da imagem (da flor). (ZAVADSKI, 1975, p. 39 – tradução da autora)

Quando a flor surge na natureza, o processo que acontece é de amadurecimento progressivo, que leva a uma transformação que surpreende. Não é possível "construir" a flor que surgirá, ela levará o seu próprio tempo, de acordo com as circunstâncias do ambiente. A flor apresentará pétalas maiores ou menores, diferentes, mesmo que minimamente, umas das outras, determinada coloração, entre outras características específicas em cada flor.

No caso da flor artificial, antes de iniciar a confecção da flor, para realizar o seu ofício, o artesão já sabe que material será necessário para chegar ao resultado que planejou e "construirá" a flor que foi previamente imaginada por ele, fixando-a, por fim, em uma forma.

No processo da flor natural não há fixidez, há transformação incessante, em um processo que contempla gestação, nascimento, desenvolvimento e morte; até que surja um novo botão e o ciclo é retomado.

A fala de Zavadski é importante por vários motivos. Em primeiro lugar, ela traz uma diferenciação entre a realização do ofício e da arte viva. Em segundo lugar, salienta uma possibilidade de trabalho do ator com o papel muito singular e corajosa, porque fala de um trabalho vivo, processual, em que não se conhece previamente o resultado final. Tocando, assim, na essência do "sistema" de Stanislávski.

O "sistema", a maior riqueza deixada por Stanislávski, surgiu de um complexo de fatores, de sua observação atenta da arte e da vida, das experimentações pedagógicas nos Estúdios do TAM e da sua prática artística como ator e diretor. Apresenta princípios claros e concretos, no entanto, jamais foi fixado por Stanislávski como manual ou fórmula. Ele jamais pretendeu estabelecer um manual. Na verdade, como dizia o próprio Stanislávski, o "sistema" nem mesmo existe, o que existe é a natureza. Ele afirmava não ter inventado nada, apenas observado a natureza. Por isso, para que o "sistema" exista de algum modo é preciso respeitar a sua essência de criação processual, aberta a experimentações. O "sistema" se torna vivo no "aqui e agora" pelo trabalho singular de cada artista da cena.

O objetivo primordial de Stanislávski com as investigações que possibilitaram o surgimento do "sistema" foi encontrar meios para a concretização cênica da "vida do espírito humano". A

4. Foi ator do TAM e grande colaborador de Stanislávski para o aprofundamento do "sistema". Elaborou, junto de Stanislávski e de Leopold Sulerjítski, o projeto do Primeiro Estúdio do TAM, que iniciou suas atividades em 1912.

Stanislávski em foto de 1936.

realização plena da arte da "perejiváníe" pelo ator envolve corpo e mente. Esse fundamento nunca foi alterado, o que se transformou, ao longo das pesquisas, foram os meios experienciados para alcançar o teatro vivo que almejava.

Assim, em um processo de pesquisas constantes, em meio a acertos, equívocos, dúvidas e descobertas, Stanislávski realizou uma transformação fundamental em seus procedimentos artísticos: a inversão do "crer para agir" ao "agir para crer". (RUGGIERO, 1993, p. 78)

Do "crer para agir"

A fim de despertar no ator um estado criador vivo, Stanislávski iniciou suas pesquisas a partir das subjetividades interiores, contemplando a Imaginação, parte essencial do estado criativo buscado por ele, e a Memória Emotiva. O pesquisador acreditava que a Memória Emotiva seria capaz de acionar sentimentos, sensações e emoções já experimentados pelo ator.

Nesse momento de suas pesquisas, a Memória Emotiva foi estimulada como meio criativo para justificar internamente as ações do ator em cena. Esse foi o caminho encontrado para que o ator pudesse realizar uma criação singular e viva, apoiada em suas próprias experiências, libertando-se dos clichês e das formas prontas do "velho teatro". Stanislávski pretendia, assim, que o ator reavivasse em cena suas emoções e sensações por uma via indireta, ou seja, por meio de associações de suas memórias pessoais com fatos e ações que envolviam as personagens. Configurando uma arte que acontecia a partir da noção de que era preciso "crer para agir", isto é, partindo da vontade e da crença do ator, do âmbito criativo interno ativado pela Memória Emotiva, a fim de gerar a emoção necessária para o momento, o ator chegaria ao externo, o agir.

Como exemplifica Stanislávski:

> Imaginem que vocês tenham recebido uma ofensa em público, por exemplo, uma bofetada, que os faz arder o rosto cada vez que pensam nisso. (...) Por uma causa insignificante e ainda sem motivo algum, a ofensa ressurge instantaneamente na memória com redobrada força. O rubor ou uma palidez mortal cobrem o rosto, e o coração se contrai e bate aceleradamente. Se o ator dispõe de um material emotivo tão poderoso e tão facilmente excitável, não lhe custa o menor esforço reviver uma cena análoga à que se gravou nele pelo choque experimentado em sua vida. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 243 – tradução da autora)

Conforme ressalta Stanislávski, o ator não se separa de sua experiência pessoal no momento da criação, suas vivências também constituem quem ele é. No entanto, ele percebeu que os sentimentos e as sensações são escorregadios, não se deixam agarrar, não são passíveis de serem acionados organicamente toda a vez em que o ator necessitar deles. Não havia nenhuma garantia de que o ator conseguiria despertá-los contando apenas com a sua vontade e a força emotiva provinda de suas associações mentais. Essa constatação levou Stanislávski a buscar recursos mais concretos e eficazes.

Stanislávski sempre evitou trabalhar diretamente sobre emoções/sentimentos/sensações, ainda que buscasse meios para trazê-los à tona. Ao buscar diretamente sentir determinada emoção, o ator transita em um terreno bastante arriscado, que pode facilmente conduzi-lo para a demonstração formal de sentimentos, o que, para Stanislávski, era um clichê. Pois, forçando o surgimento de emoções em cena o ator pode cair em um exagero que interfere na qualidade artística de sua atuação, por entrar na esfera das convenções.

Segundo relata Stanislávski, a sua maturidade artística se inicia durante um período de crise, após a morte de Anton Tchekhov, o fracasso com as encenações de obras de Maeterlink e o fim do Estúdio de 1905, dirigido por Vsevolod Meyerhold; no momento em que se afasta para descanso na Finlândia, em 1906. A reflexão sobre uma de suas personagens de maior destaque, o Dr. Stockmann, da obra de Henrik Ibsen, o levou a percepções que influenciaram os seus próximos trabalhos e investigações.

Apesar do sucesso alcançado junto ao público pela personagem Dr. Stockmann, Stanislávski

percebeu que, com o tempo, havia perdido "a força motriz da vida espiritual de Stockmann" (STANISLÁVSKI, 1985, p. 324 – tradução da autora) e estava apenas repetindo e copiando a forma externa do que havia criado. Estava apoiado na arte da representação. Com isso, concluiu que para ser capaz de se colocar em um estado criativo vivo, sem se acomodar no automatismo que a repetição pode trazer, precisava realizar uma limpeza física e espiritual antes de cada apresentação. Provavelmente, essa inquietude de Stanislávski em relação ao seu próprio trabalho de ator, para manter viva a criação a cada apresentação, ao longo dos anos em que o espetáculo permanece em cartaz, também o levou a buscar um caminho mais concreto para apoiar a sua criação. Essa busca o conduziu ao processo de descoberta do Método das Ações Físicas.

A mudança de perspectiva: "agir para crer"

As Ações Físicas foram o centro da prática desenvolvida nas últimas pesquisas de Stanislávski e o trabalho sobre elas se refere à abordagem do pesquisador tendo como base a noção de "agir para crer".

Dentro dessa perspectiva, a ação deixa de ser somente mais um elemento do "sistema", para se tornar o alicerce e o ponto de confluência dos demais elementos da ação, ou seja, todos os elementos do "sistema" passam a trabalhar de forma integrada para a obtenção de uma ação orgânica, lógica e coerente na realização de um determinado objetivo – os sentimentos chegariam ao ator em decorrência das suas ações.

> Realizem Ações Físicas nas Circunstâncias Dadas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casuais do dia de hoje. (...) E agindo logicamente no dia de hoje, vocês nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Por isso os sentimentos não podem ser fixados, por isso eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma Ação Física. (VINOGRÁDSKAIA apud DAGOSTINI, 2007, p. 108)

A Ação Física, além de exigir a integralidade psicofísica do ator para a sua realização, também é a responsável concreta pela geração dos sentimentos e das sensações involuntárias que proporcionam vida à cena.

Dessa nova perspectiva, os objetivos, a lógica e a coerência das Ações Físicas são os elementos que recebem mais atenção no decorrer do processo criativo. Conforme salienta Stanislávski, os atos que realizamos na vida possuem espontaneamente lógica e coerência, pois tem um porquê, um fundamento. Enquanto que na cena não funciona dessa maneira, ao lidar com situações fictícias, o espontâneo tende a se tornar falso, convencional. Portanto, cada ator precisa criar a lógica e a coerência do que faz em cena, considerando a necessidade de cada ação para a realização do seu objetivo.

A inversão do "crer para agir" ao "agir para crer" também impulsionou a transformação do processo de trabalho de Stanislávski com os atores, que em um primeiro momento iniciava com um extenso período de ensaio de mesa. Nessa prática, ao longo de meses, o texto e seus subtextos eram analisados detalhadamente, buscando esclarecer "a linha interior de desenvolvimento da obra", os costumes, as características e as relações entre as personagens. Os atores criavam e viviam mentalmente a partitura do papel e os acontecimentos da vida da personagem. Somente após esse período de estudo aprofundado sobre a obra é que o ator começava a criar ativamente em cena.

Um dos problemas deste processo de mergulho na obra acontecer separadamente da efetiva prática do ator em cena é o bloqueio das possibi-

lidades de criação que podem surgir quando se tem o envolvimento do corpo e da mente integrados na concretização da ação.

Ao longo de suas investigações, Stanislávski percebeu que esse procedimento acabava levando o ator para a passividade e à separação artificial entre o psíquico e o físico. Conforme reafirma Maria Knébel:

> A primeira premissa para a mudança na prática dos ensaios foi a passividade do ator, e contra ela Stanislávski decidiu lutar. Outra premissa não menos importante foi a reflexão acerca do abismo artificial que a forma anterior de ensaiar abria entre o físico e o psíquico da presença do ator dentro das circunstâncias da obra. (KNÉBEL, 1996, p. 18 – tradução da autora)

Para manter a integridade psicofísica do ator, inerente ao ser humano em condições naturais, que em cena se encontra em um meio artificial, fictício, Stanislávski compreendeu que era importante começar o processo de criação pela prática, alimentada simultaneamente pela reflexão. O entendimento da obra e do papel deveria acontecer na totalidade psicofísica do ator.

Gueorgui Tovstonógov evoca uma imagem muito concreta nesse sentido. Para ele, essa preparação intelectual do ator, em detrimento de seu físico no decorrer dos ensaios de mesa, transformaria o ator "em algo parecido a um menino raquítico, com o corpo mísero dobrando-se sob o peso de uma cabeça excessivamente grande, abarrotada de informação". (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 378 – tradução da autora)

Contudo, é necessário ressaltar que Stanislávski não descartou o trabalho de análise profunda do texto no processo criativo. Esse processo de estudo continuou sendo importante sobretudo para o diretor compreender o universo da história e suas personagens e, assim, iniciar o trabalho criativo com os atores. Portanto, a análise do texto com os atores passou a ser realizada na medida em que se fazia necessária para a compreensão da ação e da relação entre as personagens nas circunstâncias da obra.

Dessa forma, Stanislávski chega, em suas últimas pesquisas, ao Método de Análise Ativa. O Método de Análise Ativa é o resultado do processo de trabalho do mestre sobre as Ações Físicas. Esse método passou a ser a base de criação tanto para o diretor quanto para o ator, continuando a ser desenvolvido por seus discípulos. Recebeu de Maria Knébel a denominação de Análise Ativa.

Assim, em seus últimos anos de vida, Stanislávski encontrou – não no sentido de estagnação, mas como movimento da possível geração de outros encontros – o que tanto almejou e moveu a sua busca, uma via para gerar a "vida do espírito humano" em cena: a ação psicofísica, que é sempre uma realização consciente do ator.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAGOSTINI, N. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski Como Base Para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo Pelo Diretor e Ator**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP, 2007.

KNÉBEL, M. **El Último Stanislávski**. Madrid: Fundamentos, 1996.

RUGGIERO, A. in **Revista Máscara - Stanislávski, Esse Desconocido**, México – D.F, nº 15, ano 3, 1993.

STANISLÁVSKI, C. **El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo em el Proceso Criador de las Vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. **Mi Vida em el Arte**. Habana: Arte e Literatura, 1985.

_____. **Trabajos Teatrales: Correspondencia**. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

TOVSTONÓGOV, G. **La Profesión de Director de Escena**. La Habana: Ed.Arte y Literatura, 1980.

ZAVADSKI, Iu. **Utchitelia i Utcheniki**. Moskva: Iskusstvo, 1975.

Práticas e Poéticas Para a Corporeidade do Ator

POR FABIANA MONSALÚ[1] E IPOJUCAN PEREIRA[2]

O ator, essa "usina de potência criadora" em suas inúmeras corporeidades a serem descobertas, é o cerne desse artigo. Para tanto, somos convocados, inicialmente, a trilhar caminhos, breves recortes históricos, visões sobre o ator no século XX, segundo as quais podemos invocar Stanislváski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, Mark Olsen, Denise Stoklos entre tantos outros que nos trazem à luz algumas concepções basilares sobre o trabalho do ator, congregando ações físicas, o exercício da alma em um treinamento sensível, impulsos emocionais e instintivos, corpos dilatados, técnica e atuação, o corpo do "ator buscador"[3] (*xamã*) e o "performer essencial".

Assim, ancorados nas análises e descrições dos processos criativos desenvolvidos nas montagens dos espetáculos *A Casa de Bernarda Alba*, *Silêncio* e *Ela - Lugar Que Chove Dentro*, da Companhiadanãoficção/SP[4]; e nos espetáculos *Calendário da Pedra* e *Denise Stoklos in Mary Stuart*, encenados por Denise Stoklos[5], serão apresentados inicialmente nesse artigo as experiências-corpo do ator, nas quais o corpo e a cena plasmam uma dramaturgia que se endereça à ampliação das percepções atorais. Como finalização, a análise nos conduzirá ao corpo híbrido, o terceiro momento do percurso, no qual o conceito de experiência-corpo é pensado em diversas camadas e compõe uma tessitura cênica delicada. Isto nos levará a compreender o corpo/espaço como o lugar do acontecimento, seja do ator ou do espectador/leitor que interage com as proposições apresentadas.

As questões relativas à atuação, como instâncias produtivas da escritura cênica, têm explodido artisticamente, alargando as fronteiras entre a cena, o texto e a dramaturgia corporal no desenvolvimento do trabalho do ator. Ele já não se restringe apenas ao plano da representação ou ao seu instrumento de trabalho, mas vai além, atentando também para a maneira como seu instrumento corpóreo interage com os diversos elementos presenciais no espaço de encenação. A partir de então, torna-se importante lançar uma discussão profícua, em que se problematizem os modos de criação do ator, não partindo do texto em si, mas das atmosferas sugeridas, ou seja, das imagens que dele exalam no ato do estudo para a cena, potencializando seu material corporal para a ampliação do teatro contemporâneo.

Nessa situação, o texto já não é necessariamente o centro da cena, encontrando-se no mesmo nível de importância que os outros elementos teatrais – ou seja, não se sustenta mais uma "textocracia". A ideia é a de que a encenação seja soberana nos caminhos estéticos que se deseja tomar, sem ter que obedecer às indicações existentes no texto – estas indicações funcionariam como uma espécie de protoencenação. A drama-

1. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e diretora/fundadora da Companhiadanãoficção. É colaboradora do Encuentro Centro Americano de Teatro de Costa Rica e autora do livro *O corpo híbrido do Ator: Do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena (*Giostri*, 2014)*.

2. Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e integrante do CEPECA (Centro de Pesquisa e Experimentação cênica do ator). Autor do livro *O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação (*Giostri*, 2014)*.

3. Termo utilizado por Mark Olsen quando associa o ator ao ***xamã***.

4. A Companhiadanãoficção foi fundada em 2007, na cidade de Salvador-BA. Após receber o prêmio de melhor ator, atriz, direção e espetáculo por ***A Casa de Bernarda Alba,*** em 2009, migrou para São Paulo. Fundada por Fabiana Monsalú, o grupo vem pesquisando possibilidades de corporeidades e espacialidades híbridas.

5. A atriz brasileira Denise Stoklos há anos desenvolve uma pesquisa de linguagem bastante singular na cena teatral, denominada por ela de Teatro Essencial. Dentre os vários prêmios e homenagens que recebeu, destacam-se o de Melhor Performer no Festival de Artes de Edimburgo "o mais importante festival de artes do mundo", em 1994 e a medalha de honra da Ordem do Rio Branco, em 1996, outorgada pelo Itamaraty a personalidades de destaque que engrandecem o nome de nosso país. Os seus espetáculos, solos na maioria, baseiam-se na utilização de um mínimo de elementos cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do "performer essencial" (assim denominado o atuante no Teatro Essencial).

A Casa de Bernarda Alba, *espetáculo da Companhiadanãoficção.*

turgia ganhou a possibilidade de se estruturar como uma partitura cênica – um "texto" que não se escreve previamente e sim que surge em cena –, organizando o corpo, a imagem, o som, a palavra e o espaço em uma hierarquia que depende da estética sobre a qual versa o criador.

O texto deixa de ser palavra, a princípio, para ser explorado a partir da corporeidade e do movimento. O "texto do autor" ganha expansão e o ator se transforma em um poeta da ação. Nesse momento se inicia um processo para que ele possa construir o que Luís Otávio Burnier chama de "texto do ator". (BURNIER, 2001, p. 35) Nesse sentido, o processo que Roland Barthes intitula de "morte do autor" acontece, no qual se faz necessário que haja a "morte" da autoria para que se sobressaia a escritura cênica: uma escritura que nasce junto ao processo de criação, e não paralelo a ele.

1. O "performer essencial" de Denise Stoklos

Dentro do atual movimento teatral, em favor da participação mais significativa e diversificada do ator no processo de criação, as propostas de Denise Stoklos se afiguram como um caminho que aponta para procedimentos de construção de uma encenação a partir de si mesmo. A pessoa do atuante é o epicentro do acontecimento cênico e dela partem todos os vetores que organizam a "cena essencial"; e por mais que existam elementos cenográficos, textuais, sonoros etc., o foco está sempre na dramaturgia concebida pelo atuante, ao organizar seus aspectos corporais e vocais, que são únicos, no espaço teatral.

Talvez pela sua conotação, para Stoklos, o termo "ator" seria inadequado para o tipo de atuação empreendida aqui. Segundo ela, ele estaria hierarquicamente submetido à batuta do diretor e do texto dramático, sendo-lhe impostas as características da personagem para que sejam plasmadas o mais perfeitamente possível pelo seu corpo. Dessa maneira, lhe seria negada a soberania sobre a criação artística e a afirmação de sua idiossincrasia.

Terminologias como "ator criador"[6] ou "ator

A Casa de Bernarda Alba*, espetáculo da Companhiadanãoficção.*

6. Segundo Luis Louis, a ideia do ator-criador representa outra maneira de se abordar o processo de criação no Teatro Físico, cujos "objetivos princi-

performático"[7], por exemplo, parecem não dar conta da precisão do trabalho objetivado por Stoklos, apesar de reunirem princípios considerados como fundamentais no Teatro Essencial. Acrescentar apenas um índice ao termo ator, mesmo que delimite o seu fazer, ainda não excluiria a possibilidade da criação mimética de papéis. "Performer essencial" é o termo empregado por Stoklos para nomear aquele que atua dentro dos princípios do Teatro Essencial. Na opção pelo termo "performer" está subentendido que esse "realiza uma encenação de seu próprio eu, [enquanto] o ator faz o papel de outro." (PAVIS, 2001, p. 285)

Jerzy Grotowski já trilhava esse caminho de criação, ao nos dizer que quando um ator realiza coisas impossíveis na cena, não se trata do "ator", mas sim do Homem (EU) desse ator, pois só é possível dar saltos extraordinários encontrando seu próprio eu essencial e fundamental. Por isso, segundo suas palavras, mais do que nunca o treinamento deve desbloquear todas as tensões, de modo que só permaneça no atuante o que for criativo, para que ele "possa dar vida às palavras inanimadas do texto, já que o teatro é um ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato entre pessoas. É ao mesmo tempo biológico e espiritual." (GROTOWSKI, 1968, p. 58)

Neste momento, aprofundaremos o mapeamento dos procedimentos técnicos empregados pelo "performer essencial" na constituição de um sistema de atuação pessoal, tentando também relacioná-los à metodologia do treinamento desenvolvido na Companhiadanãoficção em busca de um corpo híbrido. Espalhados pelos escritos de Denise Stoklos e sem uma sistematização objetiva, a proposta de instrumentalização do "performer essencial" está baseada em três elementos: no corpo, na voz e na intuição. Cada um destes elementos se desdobra em três: o aspecto corporal, em espaço, gesto e movimento; o vocal, em palavra, sonoridade e canto; o intuitivo, em ritmo, emoção e dramaturgia. Contudo, nessas abordagens teóricas não é definido claramente qual é o treinamento técnico para que o atuante desenvolva essa proposta de instrumentalização. Encontra-se algo a respeito em uma entrevista concedida por Stoklos, em um esclarecimento mais objetivo da aplicação prática do aspecto intuitivo (ou intelectivo):

> São treinamentos físicos diversos, principalmente, relacionados com impulsos, diferentes associações de tempo em uma classe de movimento e sua fragmentação. [...] Por exemplo, se quebro um copo, se o pego lentamente, minha atitude, meu ritmo já revelam minhas ideias; se eu levanto o braço com ímpeto para frente tenho uma atitude agressiva, mas se o faço lentamente, minha atitude é carinhosa, amigável. (ROMERO, 1987, p. 20-21)

A tríade ritmo/emoção/dramaturgia, ou pensamento, que constitui o aspecto intuitivo, tem na verdade a expressão rítmica como ponto de contato entre o sentimento e o raciocínio. A acepção da palavra ritmo na arte se refere geralmente à percepção da evolução no tempo e no espaço de elementos expressivos. A menção feita por Stoklos, associando o ritmo à capacidade intelectual, sugere a ideia de que o "performer essencial" deverá administrar a energia corporal para dar a expressividade desejada ao movimento e estimular sinestesicamente o público a outras leituras estéticas, resultando nas diferentes qualidades das atitudes. Partindo de um trecho do manifesto *O performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?* (2001), de autoria de Stoklos, encontram-se pistas acerca da transposição dos três aspectos supracitados – corpo, voz e intuição – em proposições cênicas:

> Para o performer essencial, seu instru-

pais são reconhecer a dramaturgia do corpo do ator como cerne da criação teatral, o fim da dicotomia autor/ator, criador/obra, mente/corpo e a mudança na posição do ator no processo de comunicação, migrando do ator-intérprete para ator-criador." (In: *A Comunicação do Corpo na Mímica e no Teatro Físico*. Dissertação de mestrado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, PUC, 2005, p. 4.)

7. Para Rita Gusmão, o ator performático "desenvolve comunicação e interação com um contexto a sua volta, e, ao mesmo tempo, interfere e recria esse contexto. [...] Para além da sua significação cênica, incorpora no vocabulário da ação a releitura dos atos e do tempo segundo a interação com o público." (In: "O Ator Performático". *Revista Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000, p. 53.)

> mento é o espaço e como ele se desloca ali [...] onde colocar seu corpo fora da força gravitacional [...] na sua cena seu material é como ele realiza a expressão e não a evocação em si dela [...] Quanta energia ele impõe a seu corpo, que partes de seu corpo são requisitadas para a execução daquele movimento: isso será sua mensagem. (STOKLOS, 2001, p. 05)

O discurso do "performer essencial", o que ele deseja comunicar, é materializado na forma de como ele se movimenta em cena. A energia empregada na acentuação e o ponto da trajetória no qual ela incide vão denotar a expressividade, isto é, raiva, docilidade, dúvida, calma etc. O seu gesto, sua mensagem, é a expressão das suas decisões no trato com a força da gravidade. Dessa maneira, o que se espera ver em cena é um corpo submetido a uma força externa e optando sobre como se mover, a vontade do "performer essencial" em não se deixar manipular pela fisicalidade do ambiente. E é dessas oposições que nasce o conflito de forças em cena: de um lado há o "performer essencial", que conta com o seu corpo, sua voz e sua intuição, e do outro, o espaço cênico, com a sua força de gravitação, sua profundidade, sua altura, sua luminosidade etc. Espaço e qualidade de movimento podem ser assumidos dessa forma, como os eixos norteadores da encenação.

A "dramaturgia essencial" começa a ser urdida com os ensaios, que funcionam como organizadores de células de ações, conteúdos dispersos, sequências de movimentos, discursos e depoimentos em estudos, que buscam ser direcionados para uma forma espetacular. Para deflagrar o aparecimento de células cênicas a serem partiturizadas, o "performer essencial" se mantém em um estado permanente de autopercepção, em contato com suas reminiscências, seus conteúdos pessoais. A partir desse momento, o roteiro ou partitura cênica começa a surgir e vai sendo ampliado com outros elementos plásticos, vocais, corporais, textuais, sonoros etc., mesmo durante as apresentações, como uma matéria flexível e suscetível à incorporação de outros elementos que porventura surjam do contato com a plateia.

Para compreender o papel da percepção nesse processo de criação, é fundamental levar em conta a noção de sensação. A sensação não é um estado, nem uma qualidade, tampouco a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo, ao contrário: a sensação, assim como a corporeidade, é compreendida em movimento. Na concepção fenomenológica da percepção, a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir de diferentes olhares sobre o mundo: "Das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 497) Por isso, é interessante enfatizar que, durante um treinamento atoral que tem como intuito potencializar a corporeidade para e na construção da cena/obra artística, é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mental, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência.

Como indício desse processo, temos uma declaração de Stoklos, quando das apresentações do solo *Denise Stoklos in Mary Stuart* no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, em 1987: "Eu ficava me exercitando e me perguntando o que eu queria fazer. Com exercícios e treinos fui chegando a 'Mary Stuart'." (*Jornal da Tarde*, 1987, p. 18) A construção do trabalho advém dessa fricção incessante, isto é, não se prepara tecnicamente o corpo e depois o tema, ou vice-versa. A manutenção de uma prática de treinos e exercícios corporais e vocais constantes em seu dia a dia, mesmo quando não se está ensaiando, possibilita que o mundo interior do *performer*, ou "ator buscador", encontre correspondências na sua corporeidade.

Em outra entrevista, Stoklos deixa muito mais claro esse caminho: "a forma de criação é estar em contato com o material que eu tenho dentro de mim [...] com meu vazio imenso, com memórias, temas que se misturam a impulsos que são reproduzidos na dinâmica da cena." (NÉSPOLI, 1999, p. D 6) A dinâmica do processo de criação imbrica-se com o cotidiano, não existindo separação entre arte e vida, e constrói-se então uma trajetória extremamente apoiada na expansão da

Silêncio, *espetáculo da Companhiadanãoficção.*

idiossincrasia. Ao se colocar em percepção permanente de si mesmo, utiliza-se de referências e contextos intrapessoais na busca de correlações com conteúdos extrapessoais.

2. O "ator buscador" e o corpo híbrido na cena

Trabalhando sob esses dois contextos (intra e extra) na busca de um caminho pessoal para o "ator buscador", na sistematização do treinamento durante o processo de criação dos espetáculos *A Casa de Bernarda Alba*, *Silêncio* e *Ela - Lugar Que Chove Dentro*, se aplicou o conceito de "corpo" como sendo a zona de mediação, na qual o limite entre o interno e o externo, entre o puro ato de consciência e o mero mecanismo corporal, se confundem. (MERLEAU-PONTY, 1992) O corpo passa a ser o "entre territórios" a ser trabalhado e explorado, no qual as investigações sobre o híbrido se dão sobre a corporeidade animal e como ela é processada pelo ator – fator que vem a expandir o diálogo corpóreo na cena.

No intuito da criação de um território favorável, por meio de um processo de sensibilização, o "ator buscador" é convidado a construir outra forma de percepção e apreensão não linear para dialogar no espaço de encenação. A série de exercícios para fomentar materiais brutos na construção da cena é chamada de "Esquema de Ensaios e Procedimentos". Eles são modulares e norteadores das experimentações, pois para cada módulo uma frase/imagem é escolhida enquanto norteadora atmosférica. As palavras se transformam em imagens. Como para Stoklos, que parte de três pontos basilares para o "performer essencial" (corpo, voz e intuição), também existem aqui algumas bases para o "ator buscador", porém de modo expandido: intuição, energia, espacialidade, corpo, sonoridade e voz. A partir disso, esse "ator buscador" – ou *performer*, ou "ator criador" – é compreendido como potência de vida, que pode se transformar em um totem acessando várias frequências, transformando seu espaço-corpo em fluxo dinâmico – o Alfa e o ômega da Interpret(ação).

O esquema de ensaios e procedimentos é dividido em: I.Texto-Imagem; II.Aquecimento Básico; III.Desobstrução Física; IV.Energização; V.Seleção Aleatória; VI.Exaustão; VII.Animalização e VIII.Verborragia. Dentro do fluxo dinâmico o "ator buscador" passa a ter um corpo nômade, formado em um processo de devir, conforme esclarece Ferracini:

> Numa reterritorialização do corpo cotidiano desterritorializado, o corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializar. (FERRACINI, 2004, p. 64)

O "corpo-subjétil" ao qual se refere é o "corpo-em-arte", integrado em relação ao comportamento cotidiano. Ele é integrado e expandido, inserido no Estado Cênico e alterado a cada instante. A palavra "subjétil" pode, por semelhança, ser aproximada à palavra projétil, que leva à imagem de projeção, de um projétil que é lançado para fora e atinge o outro como também se auto-atinge. Essa aproximação pode ser realizada, já que "subjétil" é uma palavra intraduzível, pois, como foi inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas.

Pode-se associar o "corpo-em-arte" ou "corpo-subjétil" também ao "corpo-vibrátil": conceito utilizado por Suely Rolnik[8] nos estudos sobre a subjetividade. Segundo ela, a neurociência, em

8. Suely Rolnik é psicoterapeuta, e crítica cultural. É professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, além de professora convidada do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Atualmente é professora titular da PUC/SP, coordenadora e participante do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica desta instituição.

suas pesquisas recentes, comprova que cada um dos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira (cortical) corresponde à percepção, a qual permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que se dispõe, de modo a lhes atribuir sentido. Já a segunda capacidade (subcortical) permite ao indivíduo/ator apreender o mundo em sua condição de campo de forças que o afeta e se faz presente em seu corpo sob a forma de sensações. Com ela, o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica, de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.

Desse modo, dissolvem-se as figuras de sujeito e objeto e, com elas, aquilo que separa o corpo do mundo. A essa capacidade destina-se "corpo vibrátil", aquele que como um todo tem esse poder de vibração das forças do mundo. (ROLNIK, 2006) Por meio dessa capacidade se abre a possibilidade de criar novas máscaras e novos sentidos. Segundo Rolnik, isso tem a ver com aquilo que o "corpo vibrátil" capta no ar: uma espécie de *feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio "corpo vibrátil". (1989, p. 04)

> Corpo vibrátil, sensível aos efeitos da agitação de fluxos dos universos que nos atravessam a cada momento de nossa existência. Corpo-ovo no qual germinam estados intensivos... Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte. (ROLNIK, 1996, p. 01)

Por isso, é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações corporais, pelos sinais da presença do outro em nosso "corpo vibrátil". É em torno da expressão desses sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo, que vão se abrindo "possíveis" na existência individual e coletiva. Como se pode notar, o "corpo-em-arte" ocupa um espaço "entre" objetividade e subjetividade que, ao ultrapassar o corpo cotidiano, gera uma justaposição entre criador e obra, já que eles são um só. Não existe, dessa forma, um ponto de partida determinante à criação de uma obra, o que existe é a manutenção de um estado de percepção e atenção, tanto consigo mesmo – para perceber quando um processo em gestão está pronto para ser formalizado – quanto para com o mundo, localizando fatos e situações que podem vir a se tornar canalizadores desse processo de formalização.

Trilhando esse raciocínio, nos processos de investigação e criação dos espetáculos, experimentos e ações poéticas da Companhiadanãoficção/SP – citada anteriormente – os "atores buscadores" são convocados para uma autoria ativa na feitura da obra. O próprio corpo – que por meio de uma metodologia própria é sensibilizado por um treinamento sensível e orgânico – exerce uma função de dramaturgista inserido na montagem, havendo muitas vezes um deslocamento de linguagem, no qual a cena passa a ser lida horizontalmente, ou seja, tudo passa a dialogar em um mesmo nível e construído a todo o momento: texto, imagens corpóreas etc.

Os estudos a respeito do trabalho atoral na cena – e para ela – nos apontam muitos caminhos. Coube aqui ampliar a discussão, retornando novamente ao homem, ao ator, como ser integral e orgânico, colocando em diálogo o subjetivo e o objetivo do indivíduo durante o percurso de criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BURNIER, Luiz Otavio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

Denise, Atriz Completa. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 abr. 1987, p. 18.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp/Imesp, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Po-**

Sangue e Ruina*, espetáculo da Companhiadanãoficção.*

bre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUSMÃO, Rita. O Ator Performático. **Revista Performance, Cultura e Espetacularidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

LOUIS, Luis. **A Comunicação do Corpo na Mímica e no Teatro Físico**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

NÉSPOLI, Beth. Três Décadas de Teatro Essencial. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 Mar. 1999, Caderno 2, p. D 6.

OLSEN, Mark. **As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989, p. 04.

_____. Geopolítica da Cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2006. Disponível em:

http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf. Acesso em: 16 mai. 2015.

_____. O Híbrido de Lygia Clark. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 1996. Disponível em:

http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf. Acesso em: 16 mai. 2015.

ROMERO, Raul. De la Palabra a la Imagem. **Revolución y Cultura**. La Habana, nº 9, v.29, Set. 1987, p. 18-23.

SILVA, Fabiana Maria. **O Corpo Híbrido do Ator: Do treinamento à Organicidade Para Outras Possibilidades da Cena**. São Paulo: Ed. Giostri, 2014.

SILVA, Ipojucan Pereira. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos Para um Sistema Pessoal de Atuação**. São Paulo: Ed. Giostri, 2014.

STOKLOS, Denise. **Calendário da Pedra**. SL, SN, 2001.

entrevista

A Bruxaria do Teatro Entrevista Com a Atriz Camila Mota[1]

POR ROBERTA CARBONE

FOTOS DE IGOR BOLOGNA

Feriado de 1° de maio, 2015. As ruas de São Paulo desertas e o dia ensolarado. Marcada para as 16 horas, esperamos pela entrevista em frente ao histórico prédio da Rua Jaceguai, número 520. Camila chegou de bicicleta, que deixou embaixo de uma das primeiras arquibancadas do teatro. Guiados por ela, atravessamos a longa pista–palco do Oficina e nos instalamos nas escadas que dão acesso ao terreno lateral. Começamos a falar sobre sua formação e, logo, o imenso roteiro de perguntas foi substituído por uma conversa informal, entrecortada por risadas e pausas, às vezes, enigmáticas, com um olhar que fitava o sol caindo no horizonte.

1. Transcrição de Rosany Novais. Edição de Roberta Carbone.

IGOR BOLOGNA

Camila Mota.

Os primeiros passos da atriz

Eu sou de Belo Horizonte e gosto muito de ter nascido em BH. Mas eu não tenho uma formação de lá, porque fui para o Rio de Janeiro com apenas dois anos de idade. No Rio, eu fiz o curso de Ciências Sociais por um ano e foi ótimo. Mas ficou muito puxado, porque eu já comecei a trabalhar paralelamente em teatro. Nessa época, eu trabalhava com o Márcio Vianna, um diretor carioca já morto, que ficou muito conhecido da década de 1990 por fazer um "teatro de vanguarda" em peças experimentais. Eu abandonei o curso de Ciências Sociais, mas ainda tinha aquela ideia de ter que fazer uma faculdade. E então prestei o vestibular na UNIRIO para Artes Cênicas. Mas, por incrível que pareça, minha maior dificuldade era a disciplina de interpretação, porque, na verdade, eu achava chata. Eu gostava mais das matérias teóricas e de artes plásticas. Eu quase mudei para cenografia. Foi então que vim para São Paulo, na metade de 1997, para trabalhar no Teatro Oficina. Eu também não cheguei a concluir a faculdade de Artes Cênicas, mas considero que terminei minha formação aqui e não sinto culpa alguma de ter abandonado o curso. Hoje em dia, quando tenho que preencher alguma ficha para Banco etc, eu considero que finalizei minha graduação no processo de *Cacilda!* e considero *Os Sertões* um mestrado, que durou de 2000 a 2007. Mas, na verdade, eu acho que o processo de formação é constante. Quando entrei no Oficina, era início de um processo curto, o *Rala o Grelo* – espetáculo musical que ia encerrar as atividades de um projeto do SESC chamado Babel, do qual participaram muitos outros artistas: Kazuo Ohno, Gerald Thomas. O Teatro Oficina foi convidado a fazer um programa de auditório, que foi apresentado para cinco mil pessoas, em um domingo à tarde, embaixo da cobertura de um posto de gasolina onde hoje é o SESC Pinheiros. Foi um vexame! E assim foi a minha estreia no Oficina, que começou com cinco mil pessoas e terminou com trinta assistindo. Foi legal estrear num vexame, deu resistência para adversidades. Esse vexame gerou um *big bang* na formação da companhia, que tinha renascido com a estreia de *Hamlet* (1993) e, a partir daí, entraram muitos jovens. No final desse mesmo ano, nós montamos

Camila Mota.

Taniko, um Nô japonês e a última peça que o Luiz Antonio Martinez Correia[2] tinha feito. Era uma peça delicada, que nós gostávamos muito de fazer. Ela tinha um coro de Yamabuchis – peregrinos japoneses que partiam em busca de remédio para a mãe do aprendiz Cogata, uma criança que os acompanhava. Nessa peça, nós trabalhamos com a Cris Cibillis, uma artista que tinha feito *Gracias Señor* – peça do Oficina de 1972 – e que nos deu, do ponto de vista do rito, um embrião muito precioso do Te-Ato, processo que havia sido desenvolvido pela companhia principalmente depois do AI5. A ditadura foi um momento barra pesada, em que as pessoas não podiam falar nada, e por isso começaram a trabalhar o silêncio, a comunicação no silêncio, a descoberta do *mundo oreclular*. E a polícia achou que isso era mais subversivo ainda, acharam que era técnica de hipnotismo, e toda a companhia teve que depor em Brasília. Isso é a feitiçaria do teatro, trabalhar com algo que normalmente não se trabalha, trabalhar os sentidos de maneira ativa, de uma maneira que se possa descobrir coisas novas. E nós tivemos um embrião disso fazendo o primeiro *Taniko*, com esse coro que depois cresceu em *Cacilda!*.

O processo de *Cacilda* e a bruxaria do teatro

Em *Cacilda!*, tinha um coro muito jovem, cabaço mesmo, que contracenava com a Beth Coelho, uma maravilhosa atriz mais experiente. E isso era a própria matéria da peça, principalmente do segundo ato, que era baseado em *A Gaivota*, de Anton Tchekhov. Por que o Zé Celso queria que a Cacilda Becker tivesse feito a Arcadina em uma montagem no Oficina, mas ela foi fazer *Esperando Godot*, do Samuel Beckett, e acabou morrendo. A Cacilda vem da tradição maravilhosa do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, e das companhias derivadas de lá formadas por grandes atores daquela geração, mas que foram balançadas pelo surgimento de grupos como o Oficina e o Arena, que se propunham trabalhar em outros moldes de teatro. Em uma das cenas de *Cacilda!!!!!!*, que não chegou a ser montada ainda, ela e o Walmor Chagas dizem que os atores desses grupos nem sabiam andar direito no palco, nem usar um figurino, mas que o teatro deles vivia lotado, enquanto o deles não. Por isso, o segundo ato de *Cacilda!* explora essa relação da Cacilda, como Arcadina, com o teatro de grupo que surgia naquele momento. E o conflito entre o coro jovem e uma atriz mais experiente era muito rico e o Zé o incentivava, porque era justamente disso que se tratava a peça: a Arcadina enfrentando o Treplev, interpretado pelo Flavio Rocha, um pernambucano que não era ator até então. A Beth Coelho, que interpretava a Arcadina, dizia que os ensaios duraram muito menos do que ensinar o Flavio a ser ator. Isso era maravilhoso, porque a peça precisava disso. E o Zé foi um mestre em transformar esse conflito humano em trans-humano, colocando em cena essa matéria viva. Foi um processo muito fértil para todos, porque é um luxo ter uma Arcadina de verdade para contracenar. Nesse processo, nós descobrimos que o teatro é uma bruxaria, é um rito. Porque tem o *amor pelo metiê*, que não significa você ser só ator, mas toda a vida da gente de teatro. Por exemplo, ele está ali capinando agora. (*Neste momento da entrevista, um ator, Rodrigo Andreolli, começa a capinar o terreno*.) Ele é o ator que faz o papel do Erixímaco, médico e simposiarca do

IGOR BOLOGNA

Atores se preparando para o ensaio de O Banquete. *Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.*

2. Luís Antônio Martizez Corrêa, irmão de Zé Celso, havia encenado esta peça pouco antes de ser assassinado no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1987.

Banquete. Na peça, ele tem uma fala sobre Eros, em que diz que o deus do amor está nas plantas, nos minerais, nos vegetais, nos homens, em tudo. E a relação entre contrários está presente o tempo todo em nós, em nosso corpo. Celularmente falando, o corpo tem calor e tem frio, em nós habitam contrários. E é maravilhoso tratar um conflito a partir do momento em que você entende que o seu corpo é gerado e possuído por conflitos. Porque você se depara com um contrário e você o sacra, transforma o contrário em um sacrário. A experiência que nós tivemos em *Cacilda!*, – a contracenação das forças contrárias de Arcadina e Treplev – faz parte da bruxaria e da magia do teatro. Magias existem várias – desde a bruxaria

Camila Mota se preparando para o ensaio de O Banquete*. Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.*

que nós vemos em histórias, com perna de barata, cabelo de sapo (que nem existe ou existe?) até capinar o mato, colocar água no bebedor para o ensaio – tudo pode ser ritual. Mesmo que alguém seja responsável por isso, um diretor de cena ou, um faxineiro, ou uma pessoa da escola, a água estará ali, para quando você precisar beber. E isso foi ao que eu fiquei muito ligada quando cheguei no Oficina. Tudo tem a ver com teatro e ritual: chegar antes, comer, se preparar fisicamente. E cada peça pede uma preparação, uma peça de seis horas, de uma ou meia hora pede sempre uma disposição energética diferente. Não dá para você comer a mesma comida para todas as peças, eu pelo menos não consigo. Porque cada peça pede uma resistência, uma tensão, uma ligação. E aí eu volto para *Cacilda!*, na cena em que ela conhece o diretor italiano Adolfo Celi e vai dizendo que no teatro você tem que ter comodidade para os atores, iluminação no camarim, água filtrada – coisas que o ator precisa. Ele pergunta por que ela está falando dessas questões de organização e ela responde que é o amor pelo metiê. Nesse amor pelo metiê está a bruxaria. Nem todo mundo que chega ao Teatro Oficina vai fazer o mesmo rito que eu, porque cada um tem a possibilidade de fazer o seu ritual. Inventar o seu próprio rito vai refletir no que você quer da peça e no que você dá para a peça.

A experiência de *Os Sertões* e a Universidade Antropófoga

Em *Os Sertões*, nós tivemos a experiência de trabalhar com pessoas mais diferentes ainda, de todas as classes, raças, formações, idades, pessoas, inclusive, que nunca tinham feito teatro antes. O trabalho de atuação que nós descobrimos em *Cacilda!*, um trabalho de telepatia, talvez tenha até retrocedido em *Os Sertões*, mas ganhou em potência. Isso está na origem do Teatro Oficina, uma companhia com pessoas muito diferentes, de gerações diferentes, com entendimentos diferentes das coisas. E Canudos também era assim: tinha o vaqueiro, a beata, a puta; mas, ao mesmo tempo, com um objetivo comum, que faz você olhar para aquele diferente sem entender nada e ainda assim prosseguir junto. Desde o começo, *Os Sertões* foi um trabalho aberto, que começou com oficinas e leituras do livro e reuniu todas as áreas de criação: iluminação, figurino, direção de arte, atuação, direção, música. A peça era uma peça de guerra e, na época, o conflito com o Grupo Silvio Santos era muito forte. Isso interfere no processo, no conteúdo da peça, e faz parte dos elementos de bruxaria que ela pede. E tinha o envolvimento com o bairro e as pessoas chegavam de várias maneiras: tinha um prédio, agora demolido, na Rua da Abolição, ao lado do teatro, que era uma ocupação dos sem teto e nós trabalhávamos com as crianças de lá; tinha o Pedro da Vai-Vai, que

fazia um trabalho de capoeira no espaço do Oficina. E tudo isso foi virando cena, foi sendo incorporado à peça de alguma maneira. Todos foram virando atuadores, quem era da luz, por exemplo, era também ator. Isso é um desejo nosso: todos atuando o tempo inteiro. *Os Sertões* foi o embrião da Universidade Antropófaga. A partir dessa experiência, um dia nós falamos: "Vamos abrir oficialmente a primeira turma." E nós abrimos para todas as áreas: direção, arquitetura, produção, comunicação, figurino. Nós fizemos uma seleção e as pessoas entraram para trabalhar no conteúdo da peça *Macumba Antropófaga*, mas não só para ficar estudando e pensando idealmente em uma montagem, porque tudo acontece ao mesmo tempo. Mais do que o estudo para a peça, a ideia era montar a peça. As pessoas aprendem à medida que vão fazendo. No caso da Universidade, não é que nós vamos ensinar a pessoa, mas nós vamos aprender juntos. E isso significa participar de toda a vida da companhia: da capinagem do espaço à atuação. Porque a pessoa não vem aqui só para aprender como fazer uma peça, mas principalmente para aprender a exercer o hábito de interpretar a vida dela. E talvez essa seja a maior contribuição do teatro para o ser humano, para a política, você aprender a interpretar sempre. E isso é a Universidade Antropófaga. Como o terreno ao lado do teatro estava fechado, impedido para nós, e nós tínhamos planos para esse espaço, isso criava uma relação de luta com o espaço: "Um dia nós vamos conseguir esse espaço e vai existir o *Anhangabaú da Feliz Cidade* – com um teatro de estádio, a Oficina de Floresta e a Universidade Antropófaga." E quando entramos no primeiro período de trégua, quando Silvio Santos emprestou o terreno em comodato para a companhia em 2011, a Universidade já começou a rolar, antes mesmo da construção de uma sede para ela.

O método dos roteiros e a preparação para a personagem

Quando nós iniciamos um processo, nós somos muito fanáticos em colocá-lo em cena. E uma das coisas mais incríveis que nós fazemos é o trabalho de roteiro. Se fosse para pensar em uma estrutura, em um método, pode-se dizer que

IGOR BOLOGNA

Camila Mota se preparando para o ensaio de O Banquete. *Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.*

nós lemos a peça juntos a primeira vez e depois fazemos um roteiro, a partir dessa primeira leitura. Antes, nós estendíamos um rolo de papel gigante na pista do teatro e desenhávamos toda a peça, mas hoje, com o *scanner*, nós fazemos isso em várias folhas de sulfite ou fotografamos, para termos também uma versão digital do roteiro. Nos *Sertões*, nós fizemos isso depois de ler o livro juntos, capítulo por capítulo. A ideia é fazer um desenho de tudo o que acontece na peça ou livro ou poema e colocar a imaginação para funcionar. O processo criativo de roteirização de *Os Sertões* levou dois anos, mas ultimamente nós não temos mais esse tempo dentro do processo de montagem, mas podemos fazer esse trabalho independentemente do tempo coletivo, em duplas, trios ou individualmente. Depois da criação desse roteiro, nós fazemos a Linha de Ação Contínua do Stanislávski, a partir dos verbos de ação. Porque o Stanislávski é uma base que nós usamos muito. A Linha de Ação Contínua é feita e cada um incorpora seu rito de preparação, ela é adaptada de acordo com as diferentes peças e suas estruturas. Toda peça tem uma Linha de Ação. Nesse trabalho de roteiro, nós também lemos juntos outras coisas relacionadas à peça. Hoje em dia, nesses tempos virtuais, nós temos um grupo fechado no *facebook* para compartilhar conteúdos que tem a ver com a peça e outros materiais, que nós chamamos de *imagiários*. Nós contamos também com colaboração da Catherine Hirsch, uma mestra, poeta francesa, que trabalha com a gente há muitos anos e sempre traz muitos materiais para nós. Ela é uma conselheira e nós dizemos que ela é a diretora do diretor, mas ela responde: "Não sou diretora de nada." A Catherine também faz o papel de público, ela assiste tanto aos ensaios, como aos espetáculos, no sentido de perceber como o espectador está recebendo a peça. Ela é excessivamente exigente, o que é maravilhoso para nós, mesmo que seja difícil lidar com isso. Em relação ao processo de criação das personagens, primeiro eu fico obcecada. E cada personagem me revela como devo me preparar para ela, assim como cada peça. Uma coisa que eu gosto de fazer para qualquer peça é andar – uma meditação peripatética que me ativa os pensamentos. Como temos peças em que fazemos muitos papeis, como em *Os Sertões* e as *Cacildas*, é importante descobrir a sua Linha de Ação Contínua na peça, passando de um papel para o outro. Mas a forma como se preparar tem muito a ver com a peça que se vai fazer, porque ela revela o que você precisa. Cada peça te dá uma interpretação diferente da vida naquele momento. E toda personagem me possibilita desapegar da maneira que eu penso, de como eu vejo o mundo, para que eu o olhe de outro jeito. Essa é a grande bruxaria do teatro. Nós fazemos teatro para aprender a viver. E, na verdade, a personagem que te prepara, mais do que você prepara a personagem. Ela te dá uma nova interpretação da vida e, a partir disso, você vai se reinventando. Para fazer *O Banquete*, do Platão, eu comecei a ouvir *rap* e essa foi a minha preparação. *O Banquete* é uma peça musical, com muito ritmo e poesia. Então eu comecei a ouvir *rap* americano da década de 1980. Durante uma semana só ouvia isso de manhã. O *rap* tem uma musicalidade totalmente diferente, claro, não é a mesma língua que *phalamos* na peça. Mas, de alguma maneira, eu tentava entender o que aquelas

Camila Mota se preparando para o ensaio de O Banquete*. Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.*

pessoas falavam naquele inglês de muita gíria. Há muitos anos eu não ouvia esse tipo de música e eu tentei treinar meu ouvido para aquilo. Era o que eu precisava naquele momento, para trabalhar com *musicalidade phalada* e para que as pessoas nos entendessem.

Com ou sem dinheiro, seguimos em frente

Desde 2005, nós temos o patrocínio da Petrobras, que significa, de certa forma, o trabalho contínuo da companhia. Mas ele não é suficiente para a existência em toda sua potência de um grupo tão grande o ano todo. Esse patrocínio é de um milhão de reais por ano. Parece muito dinheiro e, de certo ponto de vista, é muito dinheiro, claro, mas custa muito mais caro fazer um trabalho profissional com setenta pessoas continuamente em uma companhia de repertório com montagens inéditas anuais. Por isso, sempre têm momentos em que nós vivemos muito apertados. Agora, por exemplo, a renovação de nosso contrato com a Petrobras está em andamento, porque todo ano ele é renovado. E é fundamental que ele continue independente do governo que esteja no poder ou da relação da Petrobras com o marketing e a comunicação – porque é um dinheiro que vem do setor de comunicação. Todo o dinheiro das estatais passa pela SECOM, que é a Secretaria de Comunicação Social. Além desse valioso patrocínio, desde 2012, todo ano nós fazemos uma turnê pelas unidades do SESC do interior e eles nos pagam muito bem, como pagam os grandes artistas internacionais. Porque o SESC reconhece e valoriza a importância do trabalho do Zé Celso e do Teatro Oficina. Nós sempre precisamos de uma quadra do SESC para montar nossos espetáculos, para manter a relação atuador/público não igual, mas semelhante à estrutura que temos no Teatro Oficina. E nós também aproveitamos para fazer para um número maior de pessoas. Mas quase nunca essa temporada acontece no começo do ano, quase sempre é no segundo semestre. Por isso, todo começo de ano é difícil. E isso se reflete em uma diminuição de pessoas da companhia. Mas, ao mesmo tempo, nós temos um teatro que é uma obra de arte. E nós não podemos trabalhar só quando o dinheiro chegar à conta, porque é uma irresponsabilidade ter esse teatro e deixá-lo fechado. Então nós sempre trabalhamos, em algum momento, em uma situação muito difícil. *O Banquete*, que nós vamos apresentar agora, tem 51 pessoas dividindo a bilheteria em um momento em que ainda não chegou o patrocínio. Em relação à bilheteria, nós tivemos uma surpresa excepcional na temporada de *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus* – conseguimos ganhar uma boa bilheteria, mesmo com ingresso barato, a quarenta reais, e com quase todo mundo pagando meia-entrada. A lotação máxima do teatro é de 350 lugares, mas dependendo da peça isso diminuiu, porque alguns espaços do público acabam ocupados pelas cenas.

IGOR BOLOGNA

Dois ideários do grupo: Antropofagia e a Tropicália

Existe uma diferença entre Canibalismo e Antropofagia. Canibalismo é quando você está com fome e precisa matar essa fome; então é o ato do humano comer outro humano independentemente do apetite que se tenha por aquele outro. A Antropofagia não – é sempre um ritual – além

de carnal é uma atitude metafísica. Os índios antropófagos, na maior parte das tribos, tinham duas situações em que eles comiam as pessoas: ou um inimigo muito forte, para capturar a força dele; ou uma pessoa muito amada, para que eles a esquentassem e ela não se decompusesse na terra fria, e também para absorver tudo aquilo que eles amavam na pessoa. Fazer *Os Sertões* com pessoas completamente diferentes, na prática, é um ato antropófago – trabalhar com pessoas diferentes e reconhecer as potências desse diferente. Uma atitude antropófaga é você se interessar pelo outro, comer o outro, imitar, querer entender, olhar de outro ponto de vista, se colocar no lugar do outro, mesmo que seja seu contrário. A Tropicália é um movimento antropófago, é um movimento de descoberta da Antropofagia, uma tradução estética da Antropofagia. O Oswald Andrade é fundamental para a Tropicália. Eles começaram a misturar tudo, como na música, por exemplo. O Chico Science também foi um antropófago. Não se tem mais inimigos, como a guitarra elétrica da música americana e o tambor do Maracatu. Uma coisa não precisa ser tomada como antagônica a outra, como se uma significasse o mal e a outra, a pureza. Você pode criar um Maracatu com guitarra, você pode criar novas possibilidades. Concretamente as coisas acontecem assim. Na *Cacilda!!!!!*, que foi nossa última montagem inédita, nós tínhamos três peças a partir das quais íamos contar a história: *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do Pirandello; *A Dama das Camélias*, do Dumas Filho; e *Antígone*, do Sófocles. E nós fomos tentar entender o que cada uma delas tinha e como colocar aquilo na encenação, na atuação. Para a *Dama das Camélias*, nós "comemos" a música *La traviata,* da ópera de Verdi baseada na peça, vimos o filme da década de 1920 e o com a Greta Garbo. Nós assistimos ao que outras pessoas fizeram sem medo de imitar, de copiar, de colocar em cena de novo. Porque já é outra coisa, já está em outro contexto, como um *sampler*, um grande *sampleador*.

De lá para cá: os 57 anos do Oficina

O Oficina mudou muito ao longo dos tempos. Tanto é que ele já teve vários nomes: Companhia

Camila Mota no centro da pista-palco do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Oficina, Oficina Quinto Tempo, Oficina Samba, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Universidade Antropófaga, cada nome representa um momento diferente que a companhia viveu. Eu acho que o Oficina teve várias importâncias. A começar pelo teatro de grupo, formado por pessoas da mesma geração. Isso já tem a sua importância lá trás, em relação ao momento em que ele apareceu. Porque a estrutura de teatro antes era a da geração do TBC, dos diretores italianos, um teatro para ser de qualidade para a burguesia. E era um luxo. Você tinha o dono de dez fábricas, que era o Franco Zampari, fazendo uma fábrica de teatro e investindo em tudo: cenário, figurino, ator etc. E ele se juntou com os diretores italianos, que tinham sido alunos do Silvio D'amico na Itália, e vieram para o Brasil no pós-Segunda Guerra – alguns tinham sido presos, outros tinham servido na luta antifascista. Era a geração do neorrealismo italiano e que estava fazendo cinema também. Na década de 1940, era impossível você dirigir um ator, porque as companhias se fundavam na primeira dama, em atores como Procópio Ferreira, em estrelas. E o público já esperava aquilo e pedia

IGOR BOLOGNA

que aquilo fosse repetido daquela maneira. Diretores como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, que era um gênio, reinventaram o teatro e formaram uma grande geração de atores, ao mesmo tempo em que, infelizmente, mataram a chanchada. Eles escolhiam o repertório a partir do que queriam trabalhar no ator, do que o ator precisaria viver para sua formação. Eles tinham um pensamento de escola mesmo: "Ah, esse ator precisa fazer uma comédia." Mas tudo isso era um teatro feito para a burguesia. Então qual a importância da fundação do Oficina? Ele não é feito para o burguês e eliminou a hierarquia de companhia. O Oficina surge como um grupo de pessoas da mesma geração, que estavam se formando, diferente de uma companhia de teatro que tem um dono, um produtor. O Oficina de 1958 tem essa grande importância. As peças do Zé jovem têm um conteúdo que fala diretamente à geração dele, como *Vento Forte Para um Papagaio Subir* (1958), *A Encubadeira* (1959). *A Engrenagem* (1960), de Jean Paul Sartre, também é uma nova geração tomando o poder. *Vento Forte Para um Papagaio Subir* é a história de um poeta que quer sair da cidade dele, quer voar igual a um papagaio. É o Zé querendo sair de Araraquara, aquele menino da *Incubadeira* que tem asma e é super protegido, que não pode nem sair sozinho com os amigos. Nesse sentido, a importância do Oficina tem também a ver com o conteúdo dos espetáculos e com a evolução das pessoas da companhia, dos artistas, desde essa fase embrionária. No primeiro Oficina já tinha uma importância enorme estudar o Stanislávski, tinha o Eugênio Kusnet trabalhando e criando estúdios de interpretação. Essa foi uma fase de oficina mesmo, de muito trabalho. E, de repente a descoberta da Antropofagia com *O Rei da Vela* mudou radicalmente a linha estética e logo depois houve a explosão dos coros com *Roda Viva.* Isso estava ligado a uma série de coisas, estava ligado ao cinema, à música e teve a importância de ser uma arte ligada a outras artes, contracenando com o que estava acontecendo no Brasil. Eu acho que o Oficina teve sempre esse papel de diálogo com o contemporâneo. Como fazer *O Banquete* agora, nesse momento de tanta caretice, em que a homofobia ainda não é considerada crime, porque se tem uma bancada muito retrógrada no congresso. Nós vivemos um momento em que ainda não se pode decidir sobre o seu próprio corpo. E *O Banquete* é uma peça que fala sobre isso. É importante fazer essa peça agora, como também o Artaud, para que as pessoas percebam que têm um corpo para além da ordem, da máquina. Nós vivemos em um tempo muito complexo. É massacrante a importância que a burocracia tem na política, na criação. Por isso eu digo que o Oficina, em cada época, tem a sua importância. Em cada época está acontecendo algo diferente e o Oficina sempre trabalha ligado ao que está acontecendo, ao agora, mesmo que para isso se desloque do seu tempo e retorne em ancestralidades ou em futuros.

Depois de uma hora e quarenta minutos de conversa, chegava o momento de Camila se preparar para o ensaio de O Banquete*, que havia reestreiado uma semana antes e ficaria em cartaz até o final do mês de maio. Despedimo-nos e, antes de irmos embora, fizemos algumas fotos dela e dos atores se preparando para o ensaio, que agora ilustram essa entrevista.*

processo

Trabalhando a Coletividade

POR LARISSA FÉRIA[1]

A montagem de uma peça envolve muito mais do que apenas representar: é preciso desenvolver a vivência do grupo e despertar o interesse na criação

O Teatro Escola Macunaíma tem conseguido trabalhar a busca da teatralidade e de novas linguagens de forma efetiva. A montagem de uma peça integra muitas etapas, a começar por pesquisas, sessões de relaxamento em grupo, improvisações de cenas e ensaios extras para passar as cenas já criadas, sem parar para ajustes. Durante um semestre, o professor André Haidamus registrou a experiência vivida pelos alunos do Profissional de Atores 2 (PA2) na disciplina de Interpretação Teatral.

O primeiro passo foi escolher um tema de interesse de todos. A obra proposta para ser trabalhada foi o clássico *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

A cada aula, eram criadas cenas improvisadas ou apresentações preparadas pelo grupo, como exercício da semana anterior. Os alunos explicavam seus objetivos naquelas cenas, criavam diálogos e representavam. Estimulados por André, decidiam o que fazer, o que mudar, qual a mensagem da história e o que pesquisar para desenvolvê-la.

O trabalho também contou com uma grande preocupação do professor em direcionar o foco de construção das diferentes atividades propostas, como escrever a sinopse, desenhar, criar e discutir o figurino e o cenário.

Como se vê, o trabalho teatral vai muito além do desenvolvimento artístico. No Macunaíma, eles são pensados para propiciar uma atividade criativa, que envolve alegria, entusiasmo, integração social, atenção e concentração. Nos trechos que seguem, é possível acompanhar a evolução e a superação do grupo a cada aula. Veja um breve resumo dos registros de aula do professor André Haidamus.

1. Jornalista e colaboradora do *Caderno de Registro Macu*.

GUILHERME GOMES

Alunos em improviso da cena: Primeira briga das famílias.

GUILHERME GOMES

Alunos em improviso da cena: Coros do baile.

Romeu e Julieta: O Registro de uma Aprendizagem

POR ANDRÉ HAIDAMUS[1]

Ritual de chegada: o primeiro dia de aula

A partir do tema da mostra, Celebrar a Experiência do Tempo, o espaço do Teatro 1 foi previamente preparado para a recepção dos alunos: iluminado com pequenos refletores e luz negra, aromatizado com essências e incensos, e preenchido com som ambiente. Celebramos o momento de chegada; o encontro e o reencontro; "o teatro deve ser antes de tudo ritual e mágico..."[2]. Os alunos não faziam ideia do que estava por vir, o clima de suspense e os olhares cheios de expectativas ajudaram a construir a atmosfera do nosso primeiro encontro. Foram recebidos na porta do teatro, um por um, para que tirassem os sapatos e todos os pertences que não lhes seriam necessários: anéis, pulseiras, brincos, bolsas etc.

Fizemos uma vivência de aproximação com o espaço, trabalhamos os cinco sentidos em uma pesquisa de reconhecimento: a visão, o paladar, o olfato, o tato e a audição. Ainda nesta vivência, os alunos foram conduzidos a se conectar com sua trajetória de formação artística e suas motivações: "O que te trouxe (te moveu) até este exato instante?" "Quais são as motivações para estar aqui presente?" "Percorra mentalmente momentos da sua trajetória (Básico, PA1, o trajeto até a escola)." "Quais são os seus desejos?" "Eu desejo..."

Pedi aos alunos que escolhessem até três desejos e lhes dei um papel para que os anotassem e guardassem consigo.

Conectados com as imagens construídas no pensamento, na imaginação dos desejos individuais, fizemos um trabalho de corpo, com o objetivo de ativá-los para a segunda parte do nosso Ritual de Chegada. Esse trabalho surgiu da percepção da respiração, buscando longos períodos de inspiração e expiração, buscando o alívio, a afetividade e a soltura do peso do corpo, com massagem em movimentos circulares dos pés até a cabeça.

Na segunda etapa, trabalhamos em círculo a leitura coletiva do texto "O Que É um Grupo?", de Madalena Freire[3]:

> Eu não sou você
> Você não é eu
> Mas sei muito de mim
> Vivendo com você.
> E você, sabe muito de você vivendo comigo?
> Eu não sou você
> Você não é eu.
> Mas encontrei comigo e me vi
> Enquanto olhava prá você
> Na sua, minha, insegurança
> Na sua, minha, desconfiança
> (...)

O texto foi referência para as apresentações. Os alunos foram orientados a escolher uma pessoa do coletivo e um trecho do texto para presenteá-la com uma leitura em voz alta. Na sequência, deveriam se apresentar livremente para o grupo.

Como encerramento do Ritual, propus a partilha de um bolo, que chamamos o "Bolo dos Desejos". Como princípio de concretude dos nossos desejos, cada aluno resgatou o papel onde havia escrito seus três desejos e os compartilhou com o outro, lhe oferecendo também um pedaço do bolo.

Finalizamos nosso primeiro encontro com uma missão: escolher um objeto pessoal que nos trouxesse uma memória significativa. O objeto escolhido foi o tema para a apresentação de uma cena

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma.

2. QUILICI, Cassiano Sydow. ***Antonin Artaud: Teatro e Ritual***. São Paulo: Annablume, 2004, pg. 35.

3. FREIRE, Madalena. et al. "O que é um grupo." In: *Grupo – Indivíduo, Saber e Parceria: Malhas do conhecimento*. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1997, pp. 17-26.

Alunos em improviso da cena: Primeiro encontro de Romeu e Julieta.

individual e livre no próximo encontro.

Início dos trabalhos: Análise Ativa

O primeiro mês de trabalho foi voltado a uma pesquisa do universo dos alunos, de suas referências e vivências, para a posterior escolha do texto que iríamos montar, e se deu através da apresentação de cenas individuais e coletivas, a partir da proposição de enunciados inspirados no tema da Mostra e na experiência dos rituais de início do semestre: o objeto pessoal e sua memória, "O Que É um Grupo", o primeiro amor.

Combinamos um princípio de trabalho em sala de aula, que consistia, em um primeiro momento, em cenas preparadas e praticadas, individualmente ou em núcleos (duplas ou trios), todas ao mesmo tempo; em um segundo momento, cada cena era apresentada e tínhamos o exercício de assisti-las e anotar nossas percepções, para que pudéssemos discutí-las; e no terceiro momento, reapresentávamos todas as cenas em uma sequência, para exercitar a escuta e a relação do coletivo, sem definição prévia da ordem em que as cenas seriam apresentadas: uma cena deveria terminar para outra começar. Antes do exercício das apresentações de cenas, fazíamos um treinamento de consciência corporal, livremente inspirado no *Viewpoints.*

Alimentado pelo repertório que criamos nos treinamentos e nas cenas deste início de processo, apresentei para a turma a obra para nossa montagem: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Do texto para a ação: Circunstâncias e Acontecimentos

Durante os três meses seguintes de aula, nossos encontros foram destinados à aproximação com o texto, transposição da análise do texto para a ação. Desmontamos a obra *Romeu e Julieta***,** levantando questões e debates que contribuíssem para a reflexão dos alunos.

Seguimos uma metodologia de trabalho, a partir do Sistema Stanislávski, em que cada ato era lido e discutido coletivamente. A obra é composta de cinco atos e o nosso ponto de partida foi identificar o Acontecimento Inicial e Principal e as Cir-

cunstâncias de cada ato.

Cada ato estudado era alicerce para a criação de cenas, para a transposição da obra para as ações, distanciada das palavras do autor – o texto falado era improvisado. Como princípio pedagógico, no trabalho coletivo, focamos na trajetória das personagens centrais da obra: Romeu, Julieta, Ama e Frei. Ou seja, todos os alunos vivenciaram as personagens centrais e, no decorrer do processo, nos apropriamos desse princípio na encenação: os meninos trabalharam na criação da personagem Romeu; as meninas, na criação da personagem Julieta; e três alunas construíram, a partir da figura do Cupido, as personagens Frei e Ama.

Superobjetivo Provisório

Compartilhei com os alunos alguns trechos do projeto de montagem enviado para a escola. Falamos sobre a necessidade de definição do nosso Superobjetivo provisório.

Relembramos todo nosso percurso, discutimos as oposições que o texto traz, como: amor/ódio, morte/nascimento e guerra/paz. Por fim, definimos provisoriamente o Superobjetivo da nossa montagem: **celebrar a experiência do primeiro amor.**

Ainda neste encontro, falamos sobre como os figurinos e acessórios – objetos de cena – podem dialogar com a trajetória de Romeu e Julieta, que começam muito bem arrumados, vivos, cheios de cor e brilho, mas, ao longo da peça, perdem essa vivacidade. Esse pensamento colaborou com imagens e possibilidades para o que seria, em nossa encenação, a Linha de Ação Contínua.

Compondo o figurino

Para a composição dos figurinos, nossa referência foi o ideal que temos dessas personagens. Por ser um clássico tantas vezes montado no mundo inteiro, trazemos no inconsciente uma imagem ideal do Romeu e da Julieta, assim como da figura do Cupido, relacionado em nossa montagem às personagens da Ama e do Frei.

Os alunos trouxeram a primeira impressão de figurino. Combinamos que, a cada aula, eles deveriam acrescentar um novo acessório, objetos para essas composições. Em seguida, fizemos

Alunos em improviso da cena: O chaveco de Romeu e Julieta.

Alunos em improviso da cena: O casamento.

um exercício usando o prólogo da obra. Cada um escolheu um trecho ou uma palavra que despertasse o interesse pela história que queríamos contar.

Caminhando pelo espaço, os alunos foram aquecendo e alongando o corpo. Fui alternando *rock* com música clássica – a caminhada deveria ser afetada pelo estímulo da música. Ao encontrarem outra pessoa, deveriam dizer a sua palavra ou frase do prólogo. Concluímos o treinamento com uma meditação ativa, trabalhando a respiração, o peso e altura do corpo (consciência corporal), e estímulos energéticos.

Fizemos uma pausa de quinze minutos para que eles pudessem estudar individualmente o prólogo na teoria e na prática – experimentando as possibilidades pelo espaço, a partir do que conquistamos no treinamento. As apresentações seguiram o mesmo princípio das outras: todos no espaço, assistindo e se deixando relacionar.

No decorrer dos nossos encontros, trabalhamos na criação de cenas, a partir da divisão das Unidades de Ação identificadas na obra. Demos a cada unidade um título, para que nos ajudasse na compreensão das Circunstâncias e para que fosse possível ligar uma cena a outra e também criar as transições.

Unidades de Ação: Prólogo / Primeira briga das famílias / Anúncio do baile – Cupido / Preparação do baile / Ritual de vestir os figurinos / Imagens do ideal de Romeu e Julieta / Coros do baile / O baile/ Primeiro encontro de Romeu e Julieta / O amor proibido / A espera / O chaveco de Romeu e Julieta / O casamento / Segunda briga das famílias / Julieta terá que casar com outra pessoa / Romeu é banido / O plano / A notícia da morte de Julieta / A morte / Epílogo.

Fizemos uma roda para falar sobre como as faltas e os atrasos prejudicam todo o processo e, por consequência, a peça. Deixamos claro que a participação de cada um seria proporcional à dedicação nas aulas.

Fizemos a preparação das cenas pensadas no estudo das Unidades de Ação. No início, os alunos não conseguiam estabelecer um Objetivo – Tarefa na cena, como se não tivessem compreendido a Circunstância. Como exercício, propus então que caminhassem e contassem a cena em primeira

pessoa. Quando um parasse, o outro deveria dar continuidade à história. Fui provocando os alunos com perguntas para que eles chegassem ao Conflito.

Primeira briga das famílias: todos participaram. Eles criaram um duelo de queda de braço, em que todas as meninas eram da Família Capuleto e todos os meninos eram da Família Montéquio. Trabalhamos essa cena em relação ao espaço, experimentando o movimento dos coros.

Prólogo: as três alunas que fazem os Cupidos se apropriaram dos exercícios do prólogo que fizemos em aulas anteriores. Trouxeram para a cena uma relação entre os cupidos e o palhaço, em que elas convidavam o público para assistir ao espetáculo.

GUILHERME GOMES

Alunos em improviso da cena: Romeu é banido.

O casamento de Romeu e Julieta: três alunos montaram um altar com os bancos da sala. Na cerimônia, a troca de alianças foi feita quando Romeu pegou uma peça do figurino de Julieta e vice-versa. Essa foi a cena que mais trabalhamos. Perguntamo-nos em quais circunstâncias esse casamento estava acontecendo: às escondidas. Esse apontamento deu outra atmosfera e colocou os alunos em ação. Retomamos a apresentação improvisada e o resultado mudou bruscamente. Eles refizeram a cena, chegando escondidos. Os cupidos se responsabilizaram por montar o altar durante a cena. Os Romeus usaram todas as suas artimanhas para chegar até suas Julietas. No final, fizemos uma roda para falar sobre a nossa transformação. "O que havia mudado?" "Como estive durante o processo do dia e como eu saio?"

Dei as indicações para nosso próximo encontro, que iria abordar a cena final, A morte de Romeu e Julieta. Pedi que relessem o texto para identificar o Acontecimento Principal, as Circunstâncias e o Conflito do último ato.

Cena final

Começamos a aula em roda, com alongamentos básicos para acordar o corpo, com foco nas partes mais tensionadas e na respiração ativa. Estimulados pela música *Romeu e Julieta*, de Marcelo Camelo e Miúcha, pedi que escolhessem um espaço e começassem a construir uma ins-

Alunos em improviso da cena: A notícia da morte de Julieta.

talação. Através da observação e do estímulo da música, eles foram se deixando "tocar" pelo outro. Às vezes, ficavam apenas observando o outro arrumar seu "lugar" e, de repente, recomeçavam tudo. Os alunos se relacionavam de maneira muito íntegra com o que estava acontecendo.

Caminhei pelas instalações, observando os objetos que haviam trazido e como foram colocados. Pedi que trouxessem para o corpo e a mente as imagens vivas dos seus ideais de Romeu e Julieta trabalhados nas aulas anteriores.

Após o intervalo, fizemos apresentações individuais da cena: A morte de Romeu e Julieta. Os demais deveriam anotar suas percepções e reflexões das cenas e se apropriar do que estavam assistindo.

A maioria teve dificuldade e fez apenas a ação literal: *Romeu entra, vê Julieta morta e bebe o veneno. Julieta acorda, vê Romeu morto e empunha sua adaga contra o peito*. Algumas tentativas de ações simbólicas fugiam ao texto, como: *Julieta tentando se enforcar com um lenço*. Uma dupla montou uma cena interessante: *ao encontrar Julieta morta, Romeu ia desmontando seu figurino, deixando-o pelo chão, até sair do palco. Julieta acordava, via as roupas pelo chão e fazia o mesmo.* Algo morria ali no palco, no desnudar de suas fantasias (figurinos propostos).

Após esse exercício, conversamos sobre o tema da morte e, a partir de uma nova perspectiva, iniciamos as improvisações, que renderam um bom material para ser aprofundado nos encontros seguintes.

Andamento do trabalho

Fui surpreendido pela turma com o pedido para a formação de uma roda, onde alguns alunos demonstraram preocupação com o andamento do trabalho. Eles temiam que a peça não fizesse sentido para o público, pois ela não estava sendo montada na íntegra, com todas as personagens e acontecimentos da obra. Uma das preocupações era entender como as cenas criadas iriam entrar no espetáculo.

Falamos sobre insegurança e como o medo de não conseguir faz parte de qualquer trabalho no teatro: "É absolutamente normal e isso nos acom-

Alunos em improviso da cena: A morte.

panhará por toda jornada como atores." Disse que era meu trabalho costurar o espetáculo e ter um cronograma/roteiro, que era preciso confiança para que pudéssemos seguir.

Feedback

Em função dos conflitos e dúvidas que se apresentavam em nosso processo, decidi abrir o esboço do nosso roteiro para que eles entendessem a conexão das cenas/acontecimentos que estavam trabalhando e como eles dariam sentido à história.

Lembrei-os de que o roteiro ainda sofreria mudanças de acordo com a evolução dos nossos encontros. Apresentei as datas dos ensaios extras, o que os deixou mais seguros, já que tivemos dois feriados prolongados e isso distancia a turma do trabalho.

Pedi que cada um escolhesse um lugar e se conectasse com todas as reflexões que havia escrito desde o começo do semestre. Era o momento de estarem em relação com seus diários, revisitando os momentos que mais os afetaram.

Coloquei a música, *Feito Para Acabar*, do Marcelo Jeneci, que seria a trilha final do nosso espetáculo. Distribui alguns questionamentos, a partir dos quais eles deveriam construir uma reflexão sobre o processo de montagem. Seguem abaixo:

> • Qual a principal mudança/transformação em você do início do processo até agora? Como você era ou estava quando chegou e como é ou está aqui e agora?
> • Pensando em contribuição para o processo, o que você deu para este coletivo e recebeu dele?
> • Pensando em contribuição para o processo, o que você pretende dar para este coletivo e receber dele (daqui para frente)?
> • Aponte um fator de transformação do grupo e justifique? Como e por que aconteceu?
> • Aponte um fator que pode ser melhorado no grupo e justifique.
> • O que você de fato aprendeu neste processo (até agora)?

Na terceira etapa da nossa avaliação, sentamos em roda e pedi que cada um abrisse para o grupo um momento de sua reflexão. Dei retorno para cada um, dizendo como eu os via no proces-

so, quais eram os "lugares" que me chamavam a atenção, para o que era preciso voltar o olhar etc. Após um rápido intervalo, apresentamos as cenas que haviam preparado sobre a morte de Romeu e Julieta.

Ensaios extras e apresentação final

Repetimos os exercícios de alongamento e respiração da aula anterior. Arrumamos o espaço e passamos todas as cenas na sequência, sem parar. Foi nossa primeira experiência. Fiquei muito surpreso de como eles se mantiveram vivos e conectados durante toda a peça.

No final, sentamos para conversar. Eles falaram sobre o que estavam sentindo e a evolução que tiveram no processo. No dia da nossa estreia, preparei uma galharufa (amuleto) para cada aluno. Dentro de cada saquinho tinha uma pedra do olho grego e uma mensagem.

A peça *Romeu e Julieta* foi apresentada na 80ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, pela turma do PA2 do primeiro semestre de 2014, de sábado no período manhã, da unidade Marechal. Após a apresentação, falamos de nossas percepções e sensações de todo o semestre.

Partindo das citações das galharufas, pedi que cada um escrevesse sobre a relação da mensagem recebida com sua trajetória no processo, quais foram os principais momentos de crise, como eles foram vivenciados pelo coletivo e como isso reverberou no grupo.

Depois, formei duplas e pedi que discutissem os pontos comuns e divergentes. Para finalizar, abrimos a conversa para todo o coletivo. Foi um debate maduro sobre processo de criação.

Devolutiva final e coletiva

Desejo que sigam para o segundo semestre livres, abertos e disponíveis para o novo. Novo processo, novo aprendizado, novos professores, colegas de trabalho, textos, exercícios, treinamentos; que de fato se abram para a experiência, pois somos uma escola de vivências. Isso não implica em partir do zero, mas que saibam se colocar de maneira íntegra como artistas em formação, usando e transformando o que aprenderam em outras perspectivas de trabalho.

Alunos em improviso da cena: Epílogo.

especial

Especial Teatro Brasileiro

POR LUCAS DE LUCCA[1]

No Teatro Escola Macunaíma, busca-se incansavelmente a melhor forma metodológica, para ofertar ao aluno uma excelente qualidade de ensino. Foi justamente nessa busca que o grupo de professores da disciplina de História das Artes Cênicas, no ano de 2008, portanto sete anos atrás, percebeu que a escola precisava rever a forma tradicional e conteudista de ensino da história. Essa é uma disciplina largamente conhecida no meio educacional e, principalmente, entre os alunos, pelo excesso de conteúdo e pouco tempo para absorvê-lo.

A partir daí, concluímos que de nada adianta um profissional repleto de conteúdos, mas que não tem a capacidade de trazê-los para si, para seu cotidiano e para a sociedade. O profissional do teatro é aquele que alia o conteúdo ao contemporâneo. Assim, começamos a procurar meios metodológicos para auxiliar e estimular nosso discente nesse exercício reflexivo-intelectual de correlacionar os conteúdos que apreende ao cotidiano pulsante que vive. A história não está morta! Ter o conhecimento histórico é a garantia de nosso aluno conseguir usar do passado para diagnosticar seu presente vivo.

Em 2008, com esse intento, quisemos, em uma primeira fase, atrelar todos os conteúdos ao tema da Mostra, que é o norte dos processos criativos a cada semestre. Para isso, todos os professores trilhavam, no começo das aulas, um currículo comum e, mensalmente, se reuniam para partilhar dificuldades, trocar experiências, procedimentos e materiais. Assim, buscávamos conteúdos fundamentais para provocar a reflexão, mas ligados a esse movimento único que o tema da Mostra proporciona à direção, coordenação, professores e alunos.

Foi uma fase muito intensa de reformulação. Os docentes trouxeram dinamismo às antigas aulas, excessivamente expositivas. Se a história vive, ela pulsa em nosso aluno. E nada mais natural do que tirar o discente da contemplação do conhecimento. Várias atividades e ferramentas pedagógicas começaram a movimentar essa relação de ensino-aprendizagem: o uso de materiais escritos para facilitar o acesso do aluno, imagens, edição de músicas, auxílio de vídeos, aplicação de seminários e o estímulo da criação artística, resultando em cenas apresentadas em aula. Esse dinamismo

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma.

trouxe ao aprendiz uma nova forma de entender o conteúdo. Ele pulsava a história e assim assimilava a mesma, apropriando-se dela no seu fazer.

Com o passar dos semestres, vimos a relação de nossos alunos com o conhecimento se modificar e se estreitar o interesse pela disciplina de História das Artes Cênicas. Percebemos que estávamos em um caminho edificante. De certo, as reflexões advindas desse novo formato se mostraram mais intensas, pois colocaram o aluno na posição de agente histórico e não de mero contemplador de um passado que não lhe proporciona conexões vivas.

Em torno de 2011, com esse formato mais amadurecido, começamos a estruturá-lo melhor. Passamos a pensar em um esqueleto ainda mais pedagógico. Notamos que o uso do tema da Mostra era uma grande inspiração, porém ao longo de uma formação profissionalizante, poderiam surgir lacunas conceituais que considerávamos importante serem preenchidas.

E, mais essa vez, nos jogamos no desejo de trazer a nosso aluno a mesma provocação reflexiva e, principalmente, a mesma relação engrandecedora que se estabeleceu. Mas, a partir de um molde em que ele pudesse se localizar melhor na linha do tempo. Foi nesse momento em que estruturamos a disciplina de História das Artes Cênicas da seguinte forma: a cada semestre, os alunos passam por eixos distintos e fundamentais, que são tematicamente divididos em três:

- *Eixo Gêneros*: traz ao aluno toda a percepção da linha do tempo, porém seu enfoque não é apenas a sucessão dos acontecimentos históricos. O que move esse olhar é o desenvolvimento de alguns gêneros importantes para o teatro. Compreender que o nascimento de um gênero se relaciona ao contexto histórico de seu surgimento e perceber como esse gênero se estrutura e quais interpretações ele suscita se faz muito mais interessante para a apropriação do ator-aprendiz.

- *Eixo Encenação*: instiga no aluno toda uma gama de possibilidades artísticas. Promove que ele se entenda como um agente artístico e tenha como fonte de inspiração toda a trajetória histórica, mas, com um novo olhar: o encenar ou a *mise-em-scène*, o como "colocar em cena".

- *Eixo Brasileiro*: provoca importantes questionamentos ao discente no que diz respeito à sua identidade como artista brasileiro. Nesse eixo, compreender nossa história é a uma forma producente desse novo artista se colocar em nossa sociedade.

Desde então, e com o passar dos semestres, estamos testemunhando uma apropriação que vai além do aspecto cognitivo. As provocações pedagógicas, as dinâmicas educacionais e a mudança da posição do aluno no ensino-aprendizagem têm resultado em um ator-aprendiz mais questionador e argumentativo. Um futuro profissional que defende seu ponto vista amparado no conteúdo, mas com capacidade de correlacionar-se com a história. Por que, conforme acreditamos, essa é a função da história: estar viva!

Conforme o que fora exposto acima e de acordo com o *Eixo Brasileiro*, publicamos a seguir artigos que abordam alguns dos temas da disciplina História das Artes Cênicas a serem trabalhos no 2° semestre de 2015. Neste Especial Teatro Brasileiro, contamos com a colaboração de importantes pesquisadores do teatro no sentido de ampliar e aprofundar certos conhecimentos pertinentes à nossa produção teatral.

A Arte do Ator no Teatro de Revista...

POR NEYDE VENEZIANO[1]

Este artigo aborda, em especial, os procedimentos do ator no Teatro de Revista brasileiro, levando em conta o desdobramento, apartes e improvisos. Avalia, rapidamente, as investigações no Brasil sobre teatro popular, em especial, o teatro ligeiro, a comédia e o Teatro de Revista, tomando estes gêneros como exemplares de nossa tradição.

Prólogo

No início do século XX, até os anos de 1930, reinava, soberano, o Teatro de Revista.

O público da época dizia coisas do tipo: "A revista é brasileira, pois para retratar o Brasil dos ritmos, das mulatas, da malandragem, da alegria, o Brasil do carnaval, melhor gênero não há..."

E a revista, que nasceu na França, que chegou ao Brasil vinda de Portugal, que cresceu sem pátria, foi adotada, domesticada e aclimatada aos usos e costumes brasileiros.

O teatro, por aqui, só apareceu realmente no século XIX, pois o teatro de catequese e algumas manifestações que surgiram antes foram tão inexpressivos que nem podem ser considerados.

E foi, justamente, no século XIX, que aqui aportou essa revista francesa vinda de Portugal, para conquistar o Rio de Janeiro.

O cenário era um lindo céu azul, talvez o mais bonito de todo o mundo. E o clima era de muito, muito calor. Mas as pessoas no Rio de Janeiro se vestiam à francesa, portavam-se à portuguesa,

O grande autor de revistas, Arthur Azevedo (1855-1908).

rezavam em latim e acreditavam nas beberagens e cobras-grandes. Ao longe, ouviam-se os tambores.

As primeiras aparições do Teatro de Revista foram desastrosas. Deveria aparecer um autor experiente, capaz de juntar essa sintaxe brasileira desorganizada, jovem e atrevida, às convenções estruturais da tradicional francesa. Foi então que apareceu, assim de improviso, o grande Arthur Azevedo.

Depois disso, à revista se renderam outros tantos artistas. E o gênero vingou, criticando e cantando, no século XX, musiquinhas de carnaval. Foi assim até os anos de1920, 1930 e, também, nos 1940. Na década de 1950, já transformada e recauchutada, a revista se enfeitava demais. Perdeu a crítica, ganhou mais músicas, mais plumas, mais alusões (quase obscenas!). O texto se enfraqueceu e o espetáculo abafou a dramaturgia. Foi assim que, aos poucos, a revista foi perdendo a mocidade e o juízo. E perdeu, também, o público.

1. Mestre, Doutora e Livre Docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e realizou pós-doutorado junto a Dario Fo em Milão, entre 2000 e 2001. É também encenadora e professora do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Com vários trabalhos publicados sobre estética e linguagem da encenação no Brasil, Neyde é, ainda, autora dos livros: *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções* (SESI, 1991), *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* (UNICAMP, 1996), *As Grandes Vedetes do Brasil* (Imprensa Oficial do Estado, Coleção Aplauso), e *A cena de Dario Fo: O Exercício da Imaginação* (Códex, 2002). Dirigiu 37 espetáculos e recebeu vários prêmios. Foi indicada ao Shell – 2013 como Melhor Diretora por *Mistero Buffo*, com o Grupo La Minima (Domingos Montagner e Fernando Sampaio).

O cenário mudou. Mudou também a sintaxe do país. O teatro ficou previsível. O ponto foi abolido. O encenador chegou para dominar. O palco quis fazer-se inteligente.

E a revista acabou. Ficou na memória, ainda recente, como um teatro cheio de plumas, de vedetes, de passarelas e, sobretudo, de muita música e de grandes cômicos. Mas, a revista não dizia respeito somente ao mundo alegre e colorido por confetes e serpentinas. Ficou na memória a história de grandes atores. Ficou na lembrança um Teatro de Revista nacional: o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si.

A tradição na contemporaneidade...

Ser moderno é um grande desafio. Dado o desenvolvimento, a proliferação e a publicação de trabalhos acadêmicos, a pesquisa em artes cênicas no Brasil vem desenhando um panorama teatral cada vez mais preciso, que antes estava circunscrito a poucos interessados, borrifado de equívocos, *textocentrado* e voltado para a literatura dramática estrangeira. Arriscados foram os primeiros voos sobre a dramaturgia brasileira e, posteriormente, sobre os espetáculos e sobre os atores do passado. Em sua juventude, no século XIX, o empenho de inscrever o teatro brasileiro na galeria das artes foi, sobretudo, de quem *fez* este teatro no país, pois não se estudava, "aprendia-se fazendo". E um específico *saber* se instalou e se alastrou.

A crítica, que na sua maioria era praticada por amadores e jovens diletantes, ocupava-se em descrever os espetáculos com subjetividade, mergulhada em adjetivos e legitimada pela desafinada erudição esnobe e afrancesada, pouco colaborando com o aprofundamento do conhecimento e muito contribuindo com o quadro pitoresco da sociedade e da boemia. No outro extremo, o daqueles que construíam o palco *abrasileirado* e impunham, pouco a pouco, um jeito brasileiro de fazer teatro, estavam aqueles que liam Shakespeare e Molière, que traziam novidades da Europa, que assistiam às óperas italianas e desfrutavam as delícias do *can-can*.

Mas o público brasileiro era popular, no melhor sentido do termo. A realidade do entorno impunha novos assuntos, tipos e costumes. Inebriados pelos ritmos e pela miscigenação, os espetáculos nacionais varreram a cena estrangeira. Do outro lado, o da crítica, surgiram Machado de Assis e Arthur Azevedo, que se preocuparam em desvendar os segredos e a mecânica da dramaturgia híbrida que se amorenava. Entre textos metalinguísticos de Teatro de Revista e crônicas jornalísticas, surgiram os primeiros esboços de sistematização.

O Buquineiro
Livros Raros

ARTHUR AZEVEDO

A
FANTASIA

REVISTA FLUMINENSE DOS ACONTECIMENTOS
DE 1895, EM 1 PROLOGO, 2 ACTOS
E 13 QUADROS

Musica de ASSIS PACHECO

RIO DE JANEIRO
Casa Mont'Alverne, rua do Ouvidor 82.
1896

Primeira publicação de A Fantasia*, revista de ano de Arthur Azevedo.*

Obras como *A Fantasia*, de Arthur Azevedo, permitem-nos, hoje, pinçar as leis da *revista de ano*. O tema recorrente na comédia do século XIX era "a busca da nacionalidade". Exaltavam-se os comportamentos brasileiros, as mulheres brasileiras, os caipiras brasileiros, a natureza brasileira em oposição a tudo o que vinha de fora. De Martins Pena e França Júnior até os mais recentes do início do século XX, todos cumpriram seu papel e deram, à sua moda, esse recado. E a história nos foi contada, porque pôde ser reconstituída. Afinal, os documentos escritos atestam a legitimidade deste teatro.

Hoje, procura-se a tradição na contemporaneidade. Outras pistas são desvendadas nos textos, nos relatos, nas crônicas, nas fotos, nas biografias. E, para que possamos definir os contornos do quadro *histórico* de nosso teatro, já não nos desgastamos tentando explicar a importância do teatro considerado popular. O estudo dessa estética popular fez saltar, dos baús, o vigor e o mérito do "gênero alegre"[2].

Hoje, não há mais a necessidade da argumentação sobre a importância do circo, dos teatros itinerantes, do *cabaret*, do Teatro de Revista, das operetas, das burletas, das mágicas. Há, de Backtina Zunthor, passando por Propp, Burke e outros tantos, teorias que justificam e nobilitam as artes que se movem no terreno da inversão, da paródia, do deboche. Há, também, a história recontada, reconstituída em trabalhos que, cada um por si, deposita mais uma peça no grande quebra-cabeça que é o painel popular do teatro.

Quando publiquei meu primeiro livro sobre o Teatro de Revista[3], referi-me "a zonas periféricas do teatro, por onde era raro aventurarem-se pesquisadores e historiadores". Estávamos em 1989. Hoje, nós, pesquisadores do teatro popular, não mais andamos às escuras pelas zonas periféricas da arte.

Especificamente, sobre o Teatro de Revista brasileiro, uma bibliografia considerada vai fechando seus focos. Olhares cada vez mais atentos se detêm sobre autores, *revistografias*[4] específicas, produções, vedetes, companhias, proporcionando, aos estudiosos, informações reveladoras.

Quando começaram os primeiros estudos do teatro no Brasil, para compor seu vasto panorama, estudaram-no através da literatura dramática. **O estudo do espetáculo ficou para depois.** Da mesma forma, abordagens revisteiras, em sua maioria, são feitas com o debruçar-se sobre os textos e fragmentos de textos sobreviventes. Quase toda a revistografia de Arthur Azevedo já foi publicada. E como o "pai de nosso Teatro de Revista" é, também, o mais célebre de nossa dramaturgia, já se tem aí, quase, uma *fortuna crítica* do período dominado pela *revista de ano*. E não é sem motivo que nos deliciamos, pois ao lidar com a atualidade, as revistas de Arthur Azevedo desvelam o Rio de Janeiro e o Brasil com suas complexidades, seus casos corriqueiros, suas ruas, sua gente, seus políticos e suas músicas. Nem a historiografia oficial comporia melhor o quadro do tempo. Também Luiz Peixoto, que não guardava seus originais, vem merecendo especial atenção. Apesar das dificuldades, provavelmente decorrentes das características boêmias e transgressoras do próprio gênero, esquetes, monólogos e trechos são localizados. Doações de documentos e acervos vêm sendo feitas a universidades. Arquivos começam a ser organizados. Fragmentos de textos colhidos dos velhos atores somam-se aos programas, aos cartazes, às fotos amareladas e às críticas dos diletantes. E há Mário Nunes[5], nosso cronista-mor, testemunha ocular que registrou, comentou e nos legou o mais precioso documento sobre os quarenta anos de teatro brasileiro, no qual o teatro ligeiro era o mais prestigiado pelo público. Acrescentem-se, ainda, os depoimentos já registrados daqueles que viveram o processo

2. O teatro musical da época era chamado "gênero alegre" e incluía as revistas, as operetas, as burletas e as comédias musicais.

3. VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991. Hoje temos a segunda edição pela Editora SESI, 2014.

4. *Revistografia* é o nome que se dá à dramaturgia do Teatro de Revista.

5. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

e ajudaram, a todos nós, nesta árdua tarefa. E o melhor: as pesquisas com seus recortes se aprofundam.

Mas não estamos aqui para elencar nem para conjeturar sobre o mérito dos trabalhos já feitos, e sim para tentar encaixar, talvez, mais uma pedrinha no vasto mosaico. Aquela sobre a *performance* do ator e sobre o próprio *espetáculo* revisteiro que, por sua natureza efêmera e irreprodutível, foi, ainda, pouco examinado.

Relatos e críticas da época certificam, com excesso de adjetivos, as qualidades dos atores cômicos, das caricatas, dos cantores e vedetes, bem como a receptividade do espetáculo. Pode-se ler que certas atrizes "destacavam-se e conquistavam as graças da plateia", que "representavam com êxito" ou que tinham "obscura dicção". Sobre os espetáculos, podemos conferir expressões como "estreias brilhantes" ou "que não agradaram o seu público". No entanto, cuidadosas leituras dos textos dramáticos, procuram pistas mais precisas sobre o modo de atuar de cada um daqueles atores. Pois, se o texto era escrito para uma determinada companhia, também os personagens eram construídos e pensados para os atores daquela companhia. E, como nos adverte Zumthor[6], textos teatrais contêm indícios de performances passadas. Há, portanto, pistas. E pode-se iniciar um método. Mas não há registros concretos. Exemplar é a cena que Arthur Azevedo fez para Francisco Correia Vasques, na revista *O Tribofe***.** Vasques, que interpretava o personagem-título, no terceiro ato, tem uma fala em que o próprio texto induz o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem e ser *ele mesmo*:

> TRIBOFE – Aonde me trazes?
> FRIVOLINA – Para junto da estátua de João Caetano, inaugurada graças aos esforços do Vasques.
> TRIBOFE – Do Vasques? Conheço. *Dizem que me pareço muito com ele*. (AZEVEDO, 1986, p. 131 – grifo da autora)

Estamos, com o exemplar trecho acima, diante de um claro procedimento de desdobramento, prática recorrente e registrada nos textos revisteiros. O desdobramento sempre esteve na comédia popular. É, provavelmente, um de seus procedimentos mais marcantes deste tipo de atuação.

Muito a propósito, Sílvia Fernandes e Mauro Meiches nos assinalaram duas correntes diversas do distanciamento que é, também, brasileiro:

> Com o teatro do distanciamento acontece algo peculiar. Poderíamos dizer que desembocam num mesmo resultado duas correntes de origem diversa. A ideia de Brecht, elaboração precisa de uma separação entre gesto e palavra, forma e conteúdo (tentando traduzir por analogia e essência de uma produtividade contemporânea) teve e tem sua tradução "ipsis literis" cá entre nós. Porém, cá entre nós também, o desenvolvimento do **deboche** enquanto recurso estilístico, que tempera picantemente nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso Teatro de Revista, para citar alguns gêneros de história já consagrada, e que ainda funcionam não apenas como precursores mas como fonte de inspiração, cópia e citação, **dotou o teatro brasileiro de uma face própria, que se assemelha àquela do teatro épico** (aquele que se utiliza do efeito de distanciamento). A confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para a relação distanciada entre ator e personagem. Não seria isso a "invenção" de um estilo próprio? Mas ele já não existe como tal, antes de ser cunhado contemporaneamente? O distanciamento não teria se tornado um recurso técnico? (FERNANDES; MEICHES, 1988, pp. 7-8)

6. Remeto a ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Luiz Peixoto (1889-1973), um dos maiores autores do Teatro de Revista no Brasil.

Sem a preocupação de aplicar medidas e valores *estrangeiros* ao nosso teatro ligeiro, vem-nos o lembrete de que Brecht, Piscator e Meyerhold foram ao *cabaret*, ao musical, ao teatro de variedades e a outras fontes populares. Da mesma forma, Shakespeare e Molière encontraram no popular as estruturas de suas histórias. E Dario Fo, que elevou as formas populares de expressão ao patamar do Prêmio Nobel, antes de ser considerado o *giullare*[7] contemporâneo, fez Teatro de Revista.

Certamente, não precisamos mais justificar o Teatro de Revista com argumentos externos. Nem o gênero se torna mais ou menos importante porque tem raízes aristofânicas. Cômicos brasileiros atuam desta forma por convenção, por técnica assimilada e por razões históricas e culturais. Com ar de quem ri de tudo o que é profundo ou superficial, complexo ou simples e até de si mesmo, o jeito brasileiro de fazer teatro veio se impondo desde os tempos da comédia de costumes. E esta interpretação, que induzia o ator a desvincular-se do personagem em atitude distanciada e que nos chegou com os comediantes europeus, encontrou aqui terreno fértil e novas formas de comentários com o público.

Os primeiros ensaios de desdobramento, os quais sempre estiveram presentes desde as comédias nas vielas da Grécia Antiga, qualificaram um estilo: o estilo do teatro popular. *Apartes*, piscadinhas, comentários irônicos, gestos alusivos diretos para o público, em que os atores pareciam abandonar seus personagens ou tipos para criticá-los, num pacto mais direto com seu espectador, acompanharam a história do teatro popular desde que ele começou a existir. E estes comentários eram tão mais irônicos quanto fossem os períodos históricos marcados pelo abuso do poder dos imperadores insensíveis, dos senhores feudais intransigentes, dos governantes sanguinários ou corruptos, dos militares arrogantes.

A comédia, nascida do prazer da fertilização e destinada a cantar que a vida vale a pena ser

7. Tradução: jogral.

vivida, não se curvou aos que lhe negaram este prazer e este destino. Suas armas de ataque nunca foram realistas, nem explicitamente diretas, mas alusivas e direcionadas ao público de forma sarcástica e zombeteira. A ironia transformou-se, sempre que necessária, em componente eficaz de ataque e resistência.

Tanto nos próprios textos, os quais apresentam *fraturas* no diálogo com *apartes* espirituosos em que comentários afastam o ator de seu personagem, como nos espaços cedidos à improvisação, cabíveis nos diversos tipos de teatro cômico, a ironia e o deboche estabeleceram um elo imediato e concreto com a plateia que, longe da projeção e da identificação provocadas pelas formas de interpretação realistas, aliviam as mágoas e críticas.

Há, contudo, duas formas de *apartes* a serem consideradas na dramaturgia, uma vez que também as encontramos na comédia e no drama romântico. *Apartes* do teatro romântico diferem, em seus objetivos, dos *apartes* do teatro popular. No primeiro caso, o ator-personagem, seguindo fielmente o texto dramático, revela para a plateia seus sentimentos íntimos, suas dúvidas, suas paixões. "Oh! que bela senhorita!" ou "Sinto que devo beijá-la." E estes comentários são do personagem e não do ator, como se convencionou no teatro romântico de Martins Pena, por exemplo.

No segundo caso, além das situações indutoras do improviso, às quais os cômicos se haviam aperfeiçoado, os próprios textos arrastam o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem, como fez Arthur Azevedo para Francisco Correia Vasques, em *O Tribofe*, abrindo, também, espaço para a improvisação e para o pacto com a plateia. A plateia, para o cômico revisteiro, tinha valor essencial, era o fim em si, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro comercial era a interação. E *apartes* políticos, metalinguísticos, de crítica social, todos eram cabíveis nestes textos populares.

Aberta a fenda para o improviso, o ator no Teatro de Revista deveria, rigorosamente, *olhar o público*. E neste momento, o Teatro de Revista, que se movia dentro de um bloco dramatúrgico-estrutural fixo, renunciava ao modelo fixo, previsto e estabelecido. Os atores se obrigavam a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontecia, e a improvisar. E aqui valiam as técnicas do improviso. Como na *Commedia dell'arte*, estes atores possuíam, na bagagem, vários apetrechos destinados a avaliar o grau de receptividade da plateia, a observar os espectadores e a provocar incidentes para daí extraírem as situações.

Novamente, como dentro da armadilha, buscamos a ascendência do improviso revisteiro na história distante. Mas não há, agora, a necessidade de dignificá-lo. Apenas relembrar que esta *epicidade* é também parte da tradição e da cultura popular, porque o povo a possui de forma congênita.

Quanto à interpretação, os atores do velho teatro eram capazes de contar uma anedota em versos com um tipo de ironia peculiar, sem perder o ritmo do texto e a força das palavras. Porque a palavra, no Teatro de Revista em seus tempos áureos, tinha um impacto muito forte sobre o ouvido do espectador. Era um tempo em que os atores construíam imagens também com as palavras, de um modo popular, usando assobios, onomatopeias, cortando palavras, gaguejando, buscando sons e usando, com eles, o corpo. Porque a palavra, até então, não havia sido banida do corpo.

Às técnicas do improviso e do pacto com o público acrescente-se um outro ritual, que consistia em trocar de personagem a cada novo quadro. Trocava-se o bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam vir montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator, exibindo-se para a plateia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), até piscando para o entusiasmado público, que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. E um tipo era, no melhor sentido do

termo, uma dimensão.

Cada tipo tinha seu projeto muito claro. *Malandro* era malandro. Quando aparecia em cena já se sabia que o sistema *malandro* deveria funcionar necessariamente no sentido do *oportunismo.*

Mulata era faceira, lasciva, sensual e esperta (como na tradição *fantesca*[8] italiana). Movia-se para provocar conflitos entre os seus pretendentes e sublinhar o caráter mestiço da nacionalidade.

O caráter do *português* é um dos mais notáveis: nasce como indivíduo ingênuo, burro e libidinoso, desejoso de possuir a mulata. Mais tarde torna-se rico comerciante e apreciador das belezas tropicais, sempre sob a ótica da vingança do colonizado contra o colonizador. Curiosa é a versão portuguesa do tipo. Recentemente, assisti em Lisboa, à última revista do Parque Mayer, no Teatro Maria Vitória[9]. O espetáculo se chamava *Tem a palavra a revista!* Ali a inversão do tipo insistiu em *se vingar*. Criaram "o brasileiro". Desinformados, despreocupados, distraídos, os tipos invadiam a cena com figurinos coloridos e alegres. O quadro se chamava **A invasão dos brasileiros** e eram três: um dentista, um jogador de futebol e uma caricatura de Fafá de Belém. Eis uma das lógicas do Teatro de Revista: o sentimento de inferioridade em situação de desforra, geralmente em forma de ironia.

No Teatro de Revista, a figura do grande cômico, intérprete de si mesmo, estava sempre presente. O público o reconhecia e retornava para aplaudi-lo. Esta era uma regra sem exceção.

Ainda que utilizassem o que se convencionou chamar de *distanciamento*, com quebras e comentários, estes atores, ao mesmo tempo, poderiam envolver e comover a plateia. Parece um paradoxo, mas não é. Exemplar era o monólogo **A Morte da Porta Estandarte**, de Ary Madureira, feito por Grande Othelo. Surgindo bêbado e maltrapilho, o ator chorava a morte de sua namorada Elizabeth. Também o **Monólogo da velha atriz**, de Chianca de Garcia, entrou em diversas revistas com diferentes atrizes. Feitos para emocionar, estes monólogos "dramáticos", geralmente, precediam as apoteoses. Mesquitinha, entre tantos monólogos, apresentava um em que, trazendo um chapéu furado sentava-se, timidamente, com cara de azarado, e iniciava: "Duzentas mil pessoas. Era um dia de sol no Maracanã. A bola vinha de lá e... pimba! No meu chapéu novo... (*mostrando o furo no chapéu*)."[10]

Usando o mecanismo do riso, em lugar do moralismo sério, os ingredientes trágicos destes espetáculos são declarados – a miséria, o desemprego, a falta de dinheiro, as superstições – porém sempre vistos através de cômicas e hiperbólicas distorções. A história da comédia conta o grande conflito entre o satírico e a simples gozação. Uma forma satírica que não possua um correspondente trágico deixa de ser sátira e se transforma em simples piada, como geralmente acontece nos programas de televisão. Quando a revista perdeu seu temperamento satírico, entrou em decadência. Transformou-se em sequência de piadas e números de vedetes. Seus correspondentes atuais estão nos programas humorísticos de TV, aqueles sem acabamento, vazios, sem o correspondente trágico para que se vislumbre a ironia.

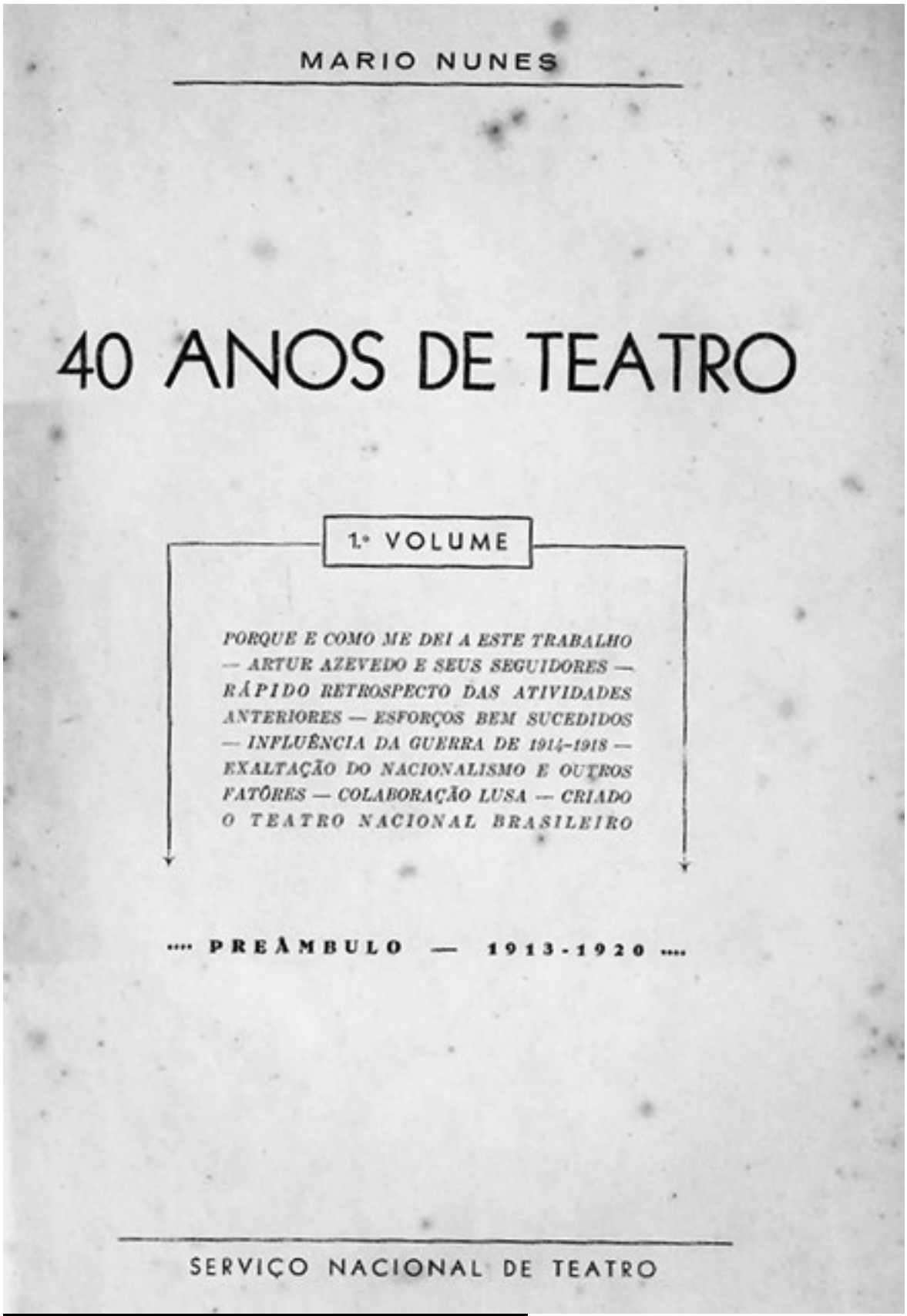
Este *distanciamento*, que se pode chamar *à brasileira*, somado à ironia, também conduzia à crítica. Como no teatro de distanciamento, a plateia sabia algo a mais do que o personagem. E quem passava esta outra informação era o ator que, por sua vez, também interpretava um personagem (ele próprio, o ator). Como sempre, quanto mais injustiças e dificuldades sociais, quanto maior a ação castradora da censura, mais se debochava. E o ator-malandro-personagem esboçava o riso macunaímico. A plateia era cúmplice. E a máscara do ator nunca caía totalmente.

Do comprometimento entre escrita e cena, entre atores e seu público, verificou-se uma dramaturgia pensada, de antemão, como *texto de repre-*

8. A Fantesca era a *mulher* do *Zanni.* Sua função dramática era a de ser a serva bisbilhoteira e sensual ou a empregadinha faceira. A Colombina, por exemplo, é uma *fantesca* cortejada pelos dois *Zanni* mais famosos da *Commedia dell'arte*: Pierrô e Arlequim, ambos servos de seus senhores.

9. O Parque Meyer em Lisboa, como a Praça Tiradentes no Rio de Janeiro, era a praça que reunia vários teatros dedicados ao Teatro de Revista. A citada revista estreou em 2000, como despedida do Parque Meyer, que foi desativado.

10. Este início de monólogo me foi transmitido, oralmente, por Grande Othelo. Desconheço o autor do texto.



Capa da primeira edição de 40 Anos de Teatro, *de Mário Nunes.*

sentação. Hoje, poderíamos dizer que estamos no campo da *dramaturgia do ator*.

Personagens construídos por atores que elegiam um certo modo de caminhar, um certo modo de mover-se, um jeito de falar, uma certa qualidade de energia, um claro *tipo* capaz de manter consistência e *reconhecimento* em diferentes contextos entrelaçaram-se para se tornar textura: texto-espetáculo.

E o texto, que abria espaços para improvisações, se utilizava destes tipos, mais máscaras do que propriamente personagens, os quais podem ser tomados como uma pré-partitura, elástica. No outro extremo, como fruto de trabalho "pensante" e não experienciado, estaria o "grande" personagem, tradição do teatro de texto da cultura elitista.

Esta dramaturgia brasileira, do autor e do ator ou para o ator, tem a ver não só com a tradição popular daquele que conhece as leis do *jogo*, mas também com a construção das diversas partes do espetáculo, como um conjunto polifônico de vozes independentes a serviço de uma única obra: o espetáculo.

O texto de Mário Nunes, de 1923, sobre a atriz Alda Garrido, é absolutamente revelador de como a crônica se posicionava a respeito do típico, reduzindo-o à caricatura. Há nele, no entanto, outras possibilidades para uma maior compreensão do fenômeno "relação com o público". Alda, caricata que se especializara no tipo *caipira*, apresentava-se com sapatos de homem, cabelos arrepiados e modos canhestros, coçando-se sempre, como se estivesse coberta de pulgas.

> Alda Garrido é a melhor cultora de um gênero teatral que há muitos anos se convencionou chamar popular, mas que na verdade, não é senão típico, pela reprodução, nem sempre muito fiel, mas sobremodo pitoresca, que faz de determinado ambiente social e das pessoas que o constituem.
>
> É o teatro interessado às mais humildes classes sociais, cujos tipos característicos copia, com seus defeitos e suas qualidades, seus usos e costumes desabusados, sua extravagante maneira de falar: o teatro enfim, encarado de tal maneira que admite que se estabeleça, por força de simpatia naturalmente, certa familiaridade entre os artistas e o público que lhe é próprio – espécie de confraternização que temos vontade de qualificar de tocante, pela sinceridade de que se reveste, de parte a parte.
>
> Os intérpretes desse gênero de teatro têm maneira artística própria – a maneira que agrada o seu público, e de que atualmente Alda é a figura mais representativa. Não se pode, portanto, sem incidir em erro, censurá-la por se dirigir frequentemente aos espectadores, dizendo para a plateia, como quando palestra com amigos de todos os dias, as frases cujo sucesso sabe, de antemão, garantido. É esse feitio inerente a tal espécie de teatro, como os passos de capoeira, as exclamações apoiadas em termos da gíria, a sintaxe estropiada e a prosódia estropiadíssima. (NUNES, 1956, p. 79)

Milhares são os cacos de vidro. Para compor o mosaico, deparamo-nos, ainda, com grandes dificuldades. A pesquisa, agora, está atenta a este desprestigiado "gênero alegre", que emerge para trabalhos teóricos. Em meio a apoteoses, casa Édison, *revuettes*[11], Ottilia Amorim, corta-jacas e maxixes, manifesta-se a estética de uma época em que fonógrafos e gramofones pareciam bruxarias ou estranhas máquinas falantes. Veio a nova ortografia, theatro perdeu o "h" e até a pateada[12] desapareceu. Com o fim da revista, veio o teatro previsível. Sem riscos.

Para que não fique apenas na memória, para que se desenrolem todas as serpentinas guarda-

11. Pequenas revistas apresentadas antes de exibições cinematográficas no início do século XX.

12. *Pateada* era a denominação dada à moda de bater ruidosamente os pés no chão quando a cena não estava agradando. Esta moda foi importada de Portugal.

das é preciso continuar à busca de pistas. É necessário reinventar uma metodologia, pois o que se observa é a aplicação de modelos e metodologias importados à análise de nossos processos criativos. Para que este teatro não pareça contrafação, toda contribuição será bem-vinda. Tão grande história, tão vasta produção ainda se ressente com a ausência de documentação.

Volto à primeira ideia: ainda andamos em zonas periféricas do teatro. Há pistas. Há indícios. E quando se acenderem as luzes, certamente, ainda não teremos esgotado o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. **A Semana**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ Brasília: UNB, 1987.

BRANDÃO, Tânia. Metodologia nas Pesquisas em Artes Cênicas no Brasil. **Urdimento: Revista de Estudos de Teatro na América Latina**. Florianópolis, UDESC, nº 3, 2000.

CHIARADIA, Maria Filomena V. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: A Menina dos Olhos de Paschoal Segreto**. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERREIRA, Procópio. **O Ator Vasques**. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

GIRON, Luís Antônio. **Ensaio de Ponto**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e Sua Época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MATTEIS, Stefano; LOMBARDI, Martina; SOMARÉ, Marilea (Orgs.). **Follie del Varietà. Vicende Memorie Personaggi: 1890-1970**. Milão: Feltrinelli, 1980.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

PENA, Martins. **Folhetins: A Semana Lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

PAIXÃO, Múcio da. **Espírito Alheio**. São Paulo: [S.n.], 1916.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Giannella). Memória e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 8, nº 8, 2000.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro de Revista em Portugal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

REIS, Angela. **Cinira Polonio, a *Divette* Carioca**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RUIZ, Roberto. **O Teatro de Revista no Brasil: Do Início à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SILVA, Daniel Marques da. **Precisa de Arte e Engenho Até...: Estudo Sobre a Composição do Personagem-Tipo Através das Burletas de Luiz Peixoto**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1998.

SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular - Teatro e Cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991.

VASQUES, Francisco Correia. Orfeu na roça. In: FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** Campinas: UNICAMP p, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes/ UNICAMP/ São Paulo: SESI, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Grupos Teatrais no Brasil Contemporâneo

POR ALEXANDRE MATE [2]
FOTOS DE BOB SOUSA

O historiador francês Michel de Certeau afirma, em seu texto *A Invenção do Cotidiano*, que os conceitos de espaço e de lugar diferenciam-se, por conta de um espaço corresponder a um lugar praticado. A linguagem teatral, derivada de rituais em homenagem aos deuses – sobretudo durante a Antiguidade clássica grega –, estetizou-se fundamentalmente porque conseguiu transformar os mais diversos lugares em espaços praticados, em espaços de troca, de relação. O teatro, sobretudo com o advento da cultura de massa e de reprodução em série, foi uma das linguagens artísticas que conseguiu resistir e manter-se como uma prática coletiva, essencialmente artesanal.

O teatro caracteriza-se, na condição de fenômeno, durante o espetáculo. Neste (o espetáculo) dois conjuntos de sujeitos ocupam o mesmo espaço, com funções diferentes e se concedem, no aqui-agora, a um processo de troca de experiências, cujo "combustível e condutor" é o simbólico. Diversos são os teóricos, em obras antológicas, que discorrem acerca da chamada necessidade da arte tanto no processo de formação do indivíduo como no de uma mentalidade social que agrega os diversos habitantes de um país. A arte muito concorre para a criação de uma identidade e não apenas do artista que a ela se dedica, mas, e, sobretudo, à totalidade da população, independentemente da classe a que pertença.

Desse modo, pode-se afirmar que o teatro singulariza um espaço – cuja função transcende o estético. Nesse caso, a aludida troca de experiências ganha diferenciados matizes sociais, por meio dos quais pode ocorrer reiteração, ampliação, conscientização, construção, formação e apreensão de uma mentalidade identitária. Seja em espaços específicos (casas de espetáculos), em espaços fechados transformados ou na rua, o espetáculo teatral congraça e consagra em seu acontecer, espraiando laços de continuidade.

Sendo, portanto, uma manifestação que ocorre ao vivo, que não pode ser reproduzida por outros meios, que é artesanal, que prescinde de todo tipo de parafernália, podendo ser reduzida à presença de um ator e de um espectador, o teatro, ao longo da história, sempre contou com significativo número de fazedores. Desse modo, como tudo o mais, quando há muita oferta é porque, do mesmo modo, há muita procura.

Para exemplificar e sair do plano das ideias, participei, recentemente, em âmbito federal, de processo de seleção de projetos na área de teatro. Mil duzentos e quinze projetos foram inscritos, correspondendo ao mesmo número de grupos diferenciados, solicitando patrocínio para montagem, circulação e manutenção de espetáculos. Trata-se de um número muito significativo. Mesmo sendo professor universitário, e ligado à produção teatral, sobretudo por leitura e participação em festivais de teatro, deparei-me com muitos grupos com dez, vinte, trinta anos de existência, que não conhecia e de que jamais havia ouvido falar.

Esse significativo número de grupos teatrais não é um fenômeno brasileiro, e a produção daí decorrente, é preciso dizer, não figura em livros de história, em panorâmicas do teatro, em revistas especializadas. Às vezes, para saber de tantos desses grupos, é preciso ser morador do espaço de origem desses coletivos ou tê-los assistido em

1. Texto originalmente publicado em: *Revista Moringa.* Universidade Federal do Rio Grande do Norte, vol. 2, nº 1, 2011, pp.35-47; e também disponível no Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas do Instituto de Artes da UNESP: http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/.

2. Há longos anos desenvolve pesquisa de manifestações do teatro paulista, e, atualmente, mais dedicado ao teatro de rua. Na universidade pública, desde 1993, ministra, aulas na graduação e na pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade estadual Paulista "Júlia de Mesquita Filho" (UNESP). Tem Mestrado em Teatro-Educação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Doutorado em História Social pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras/USP.

algum evento.

Como destaques preliminares, podemos citar o Oficina (atualmente Associação Teat(R)o Oficina Uzyna Uzona), que mesmo com certa interrupção em suas atividades, decorrente de processos de perseguição pela ditadura militar, está em atividade desde 1959, quando foi fundado, no Diretório Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (da Universidade de São Paulo)**.** José Celso Martinez Corrêa, um dos sócios fundadores do grupo e hoje seu grande líder, dirige (acredito eu) o grupo de maior longevidade do Brasil. Sediado em teatro próprio, no tradicionalíssimo bairro do Bixiga, o grupo tem lutado de modo ininterrupto, por vários anos, contra o Grupo Sílvio Santos, para que o teatro e seu entorno possam se transformar em um grande espaço cultural na cidade.

Por meio de espetáculos ousados, experimentais, processionais e ritualísticos, o Oficina influenciou um enorme contingente de jovens a aderirem ao teatro, formarem novos grupos e a entenderem que a linguagem teatral também se caracteriza por ser uma possibilidade de busca e de troca de experiências e de expressões.

Com o mesmo estofo de importância, mas ligado ao teatro infantil, o argentino Ilo Krugli, depois de certa peregrinação por alguns países da América Latina, chegou ao Rio de Janeiro e, da cidade maravilhosa, presenteou São Paulo por meio da criação e fixação de seu epicentro criativo na cidade. Criado em 1974, o Teatro Ventoforte – nome adotado pelo fato de a expressão constar de crítica feita ao grupo, por Ana Maria Machado, no *Jornal do Brasil* –, o mago Ilo Krugli, ao longo desses 35 anos, por meio de seus espetáculos (não apenas) infantis, tem encantado pais e filhos, avós e netos, solteiros e descasados, sozinhos e acompanhados.

A companhia tem sua sede em pequena área verde cobiçadíssima, sobretudo pelos especula-

O Banquete *do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.*

dores imobiliários, no bairro Itaim. Em sua sede, além dos espetáculos do grupo e de convidados, são promovidas ações de formação para interessados.

Sediado no Sesc Consolação, em São Paulo, desde 1982, produzindo espetáculos absolutamente representativos e fruto de um denso e significativo processo de pesquisa, com destaque para o trabalho de ator, Antunes Filho, talvez o mais importante diretor brasileiro, tem dirigido espetáculos antológicos e formado muitos atores, que atuam, dirigem e dedicam-se a outras áreas da linguagem teatral. Além dos espetáculos, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), com coordenação do mestre Antunes, desenvolve o projeto "Prêt-à-porter", no qual os atores do CPT escrevem, dirigem e atuam na montagem de textos curtos.

Além desses chamados "monstros do teatro de grupo brasileiro", em especial da cidade de São Paulo – pois, tantos outros poderiam ser aqui apresentados –, impressiona, de qualquer modo, tanto o número de grupos de teatro espalhados pelo país como o tempo de existência de grande parte deles. Dentre os grupos que podem ser citados: Associação Teatral Joana Gajuru (Alagoas), 14 anos; Cia. Teatro Di Stravaganza (Rio Grande do Sul), 21 anos; Cia. Teatral Mapati (Distrito Federal), 17 anos; Cia. Trampulim (Minas Gerais), 15 anos; Grupo Caixa de Imagens (São Paulo), 15 anos; Grupo Calçada di Verso (Paraná), 30 anos; Grupo Chama Viva (Tocantins), 23 anos; Grupo de Teatro de Olho na Coisa (Acre), 38 anos; Grupo de Teatro Origem (Amazonas), 25 anos; Grupo de Teatro Palha (Pará), 28 anos; Grupo Formosura de Teatro (Ceará), 23 anos; Grupo Luz e Ribalta (São Paulo), 27 anos; Grupo Martim Cererê (Goiás), 25 anos; Grupo Pombas Urbanas (São Paulo), 20 anos; Grupo Rainha de Duas Cabeças (Paraná), 20 anos; Grupo Teatro Novo (Ceará), fundado em 1965, por Marcus Miranda, chamado Praxedinho; Grupo Sobrevento (São Paulo/Rio de Janeiro), 23 anos; Pia Fraus Teatro (São Paulo), 25 anos; Quem Tem Boca É Para Gritar (Paraíba), 21 anos.

Alguns destaques

Dentre algumas companhias/grupos de teatro em atividade pelo país (tendo em vista o pouco es-

Policarpo Quaresma. *Direção e adaptação de Antunes Filho do romance de Lima Barreto*

paço de que se dispõe aqui), podem ser destacados, nas diversas regiões brasileiras, pelas linhas estéticas, pelo repertório apresentado, pela excelência de seus trabalhos, os grupos:

Ateliê de Criação Teatral – ACT (Curitiba – PR): Inaugurado em 06 de janeiro de 2000, o ACT expressa o desejo de criar um espaço cultural voltado à pesquisa teatral, sob coordenação de Luis Melo, Fernando Marés e Nena Inoue. Desde a criação do espaço, inúmeras atividades têm sido desenvolvidas por seus criadores: espetáculos, oficinas, seminários, debates, exposições etc. Decorrente dos estudos de Anton Tchekhov, e da recuperação da palavra significada, foi montado o espetáculo *Daqui a Duzentos Anos,* por intermédio do qual se buscou o protagonismo do ator no fenômeno teatral.

Trata-se de um centro novo, mas com profissionais cujos trabalhos são significativos. Desse modo, dentre eles – por sua projeção nacional – merece destaque Luis Melo. O ator trabalhou a partir da década de 1980 no CPT. Sob a batuta de Antunes Filho, Luis Melo atuou e protagonizou montagens, absolutamente antológicas, das quais podem ser citadas: *Nova Velha Estória, Trono Manchado de Sangue* e *Vereda da Salvação.*

Agitada Gang – Trupe de Atores e Palhaços da Paraíba (João Pessoa – PB): Criado em 1987, por artistas de diferentes grupos, arte-educadores, animadores culturais e outros profissionais, o grupo caracteriza-se nos dias atuais como uma das referências do teatro nordestino, com muitos prêmios e reconhecimento pela qualidade de suas encenações, nos diferentes festivais de teatro de que participou.

Ao se investigar o repertório apresentado pelo grupo, ganham destaque tanto a escolha por temáticas ligadas à cultura popular e ao homem nordestino como a predileção por autores brasileiros, mormente nordestinos. Desse modo, um grande momento atingido pelo grupo foi o espetáculo *Como Nasce um Cabra da Peste,* do importantíssimo autor nordestino Altimar Pimentel, dirigido por Eliézer Filho.

Hamlet *da Cia. dos Atores. Adaptação coletiva do clássico de William Shakespeare, com direção de Enrique Diaz.*

Armazém Companhia de Teatro (Rio de Janeiro – RJ): A companhia nasceu em Londrina, em 1987, e migrou para o Rio de Janeiro, em 1998. A permanência no Rio de Janeiro ocorreu por conta de o grupo ter conseguido, com outros coletivos de teatro (Intrépida Trupe, Circo do Anônimo, entre outros) a ocupação da Fundição Progresso, no centro do bairro da Lapa. O Armazém caracteriza-se hoje como importantíssima companhia teatral, cujas montagens ocupam lugar de destaque na produção teatral brasileira.

Apesar de arriscado, talvez não seja incorreto afirmar que a estética do grupo transita com uma espécie de sobrenaturalidade. Isto é, amparado em tratamento realista, o inventivo diretor da companhia, Paulo de Moraes, cria uma imagética fantástica, que permanece mesmo após o espetáculo ter sido apresentado. Do mesmo modo que a Companhia dos Atores – pelo fato de o grupo ter patrocínio permanente – o conjunto de atores representa outro ponto a ser destacado.

Com diversos e significativos espetáculos no repertório, *Inveja dos Anjos* transita com a memória "necessitada de palavras". Parafraseando Carlos Drummond de Andrade: palavras "que esplendem na curva da noite", "querendo explodir" em "tempo de homens partidos". Trata-se de uma companhia que busca o trânsito com o encantamento. *Alice Através do Espelho* é uma obra que sempre dá vontade de assistir novamente. O grupo tem também uma belíssima página na internet: www.armazemciadeteatro.com.br.

Carroça de Mamulengo (Juazeiro do Norte – CE): O encontro entre Carlos Gomide e Schirley França ocorreu em Brasília, em 1982. O encontro teatral aproximou os dois artistas que, juntos, criaram uma linda família de brincantes. Se, antes, os bonecos representavam o forte da dupla, com o nascimento dos tantos filhos houve uma ampliação: bonecos gigantes, bonecos de vestir e elementos circenses passaram a ser incorporados aos espetáculos.

Viajando por todo o país, a família Gomide apresenta espetáculos que podem ser assistidos por espectadores de todas as idades. Canto, coreografias, pernas-de-pau, manipulação de diversos tipos de bonecos e pirofagia mesclam-se de modo singelo e sofisticado para encantar os espectadores. Vê-los, dentro e fora de cena, é sempre um grande prazer. Outras informações podem ser encontradas no endereço: www.carrocademamulengos.com.br.

Cia. dos Atores (Rio de Janeiro – RJ): Quando completou dezoito anos de existência em 2006, o grupo lançou, com 388 páginas de puro deleite, o surpreendente livro *Na Companhia dos Atores: Ensaios Sobre os 18 Anos da Cia dos Atores* (Aeroplano/SENAC, 2006). Dirigida por Enrique Diaz e com um elenco que tem se mantido, a companhia caracteriza-se também como mais uma referência de trabalho estético fundamentado em teatro mais experimental e em radicalização de linguagem. Os espetáculos da companhia propõem um denso e significativo mergulho nos expedientes do teatro épico e no teatralismo. Enfatizando o excepcional conjunto de atores em conjunto com todos os criadores – sob a batuta de Diaz – o grupo insere-se na proposição do teatro colaborativo. Por conta desse caminho – em que cada um entra com o seu melhor – não há dúvida de que o grupo tem merecido o reconhecimento pelo seu trabalho.

Sucessos de público e de crítica, fazem parte do repertório do grupo os espetáculos: *Ensaio.Hamlet, Melodrama* e *A Gaivota* . Mais informações sobre o grupo em: www.ciadosatores.com.br.

Companhia do Latão (São Paulo – SP): Fundado em 1997, o grupo tem-se dedicado à criação de experimentos artísticos fundamentados em expedientes do teatro épico brechtiano e, do ponto de vista temático, nas contradições do capitalismo mundial. Desse modo, o grupo, em parte significativa das vezes, tem produzido espetáculos cujos textos são criados coletivamente, em bases dialéticas, enfocando aspectos que interessam aos seus integrantes, estética e politicamente.

As montagens anti-ilusionistas do grupo têm se caracterizado por proposições que conciliam, de acordo com o filósofo alemão Walter Benjamin no ensaio *O Autor Como Produtor*, qualidade estética e tendência política justa, que, nesse caso,

Ópera dos Vivos *da Companhia do Latão. Direção e dramaturgia de Sérgio de Carvalho.*

referem-se à apresentação de "imagens praticáveis do mundo".

Com diversos espetáculos já montados e apresentados nos mais diversos locais: de teatros tradicionais a acampamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, a companhia mantém um permanente processo de formação, além da publicação da revista *Vintém*.

Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas na página: www.companhiadolatao.com.br.

Clowns de Shakespeare (Natal – RN): O grupo foi fundado em 1993, em Natal, mas seus primeiros passos foram dados durante o período em que alguns de seus integrantes eram estudantes do antigo colegial, a partir de aulas de literatura ministradas pelo professor Marco Aurélio Barbosa. Depois dos primeiros voos – montaram naquela ocasião *Sonho de uma Noite de Verão* –, e sem se distanciarem de Shakespeare, os jovens artistas passaram a ocupar o espaço chamado Casa da Ribeira e têm apresentado trabalhos primorosos, dentre os quais podem ser destacados: *Muito Barulho Por Quase Nada, Fábulas* e *O Casamento do Pequeno Burguês.*

Ao comemorar quinze anos de existência, em 2008, os integrantes do grupo lançaram uma bela publicação, chamada *15 Encontros,* que reúne quinze relatos de profissionais acerca do grupo, seus fazeres e seus andares.

Informações acerca do grupo e da publicação podem ser acessados por meio da página: www.clowns.com.br.

O grupo também mantém, com outros parceiros do Nordeste, o jornal eletrônico (que é impresso algumas vezes) *Desembucha* (desembucha@clowns.com.br), por meio do qual, pensamentos e ações de parceiros das plagas nordestinas podem ser conhecidos.

Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes (São Paulo – SP): Grupo criado, em 1993, pela dupla Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu, se consolidou como uma das mais importantes companhias de teatro, e não apenas da cidade de São Paulo. A Fraternal tomou inicialmente os expe-

Romeu e Julieta *do Grupo Galpão. Direção de Gabriel Villela, texto de William Shakespeare e dramaturgia de Cacá Brandão.*

los foram montados no projeto chamado "Comédia Popular Brasileira", que gerou o livro, editado pela Siemens do Brasil, com o mesmo nome do projeto (contendo os textos: *Burundanga*, *O Anel de Magalão*, *O Parturião* e *Sacra Folia*), e levou seus artistas à investigação de heróis da cultura popular universal. Posteriormente, os trabalhos do grupo enveredaram-se para a pesquisa do teatro narrativo e para a recuperação de antigos gêneros teatrais como os autos medievais.

Por último, vale destaque o fato de Luís Alberto de Abreu, com, aproximadamente, quarenta obras escritas e todas montadas, encontrar-se entre os dramaturgos mais premiados do país.

Mais informações acerca do grupo podem ser encontradas no sítio: http://www.fraternal.com.br/wordpress/.

Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG): A trajetória do grupo começou a ser traçada em 1982. Os alemães George Froscher e Kurt Bildstein ministraram uma oficina e, dela, os integrantes iniciais do grupo, Antônio Edson, Eduardo Moreira, Teuda Bara e Wanda Fernandes passaram a nutrir a vontade de fazer e de viver de teatro. Em 1984, soma-se ao grupo, Chico Pelúcio. Sediado em Belo Horizonte, o grupo tem produzido de seu epicentro criativo uma série de felizes espetáculos, que têm destaque não apenas na história do teatro mineiro.

Trata-se de outro grupo de referência da produção teatral desenvolvida no país. Com aproximadamente quinze espetáculos realizados no tempo de sua existência, aquele que é constantemente citado e apontado como referência do grupo é *Romeu e Julieta*, dirigido também pelo diretor mineiro, radicado em São Paulo, Gabriel Villela. Por todas as qualidades do citado trabalho, além de seu preciosismo estético, *Romeu e Julieta* instou muita gente a fazer teatro de rua.

Para informações acerca do grupo, consultar o belo *Grupo Galpão: Uma História de Risco e Rito*, de Carlos Antônio Leite Brandão (Ed. O Grupo, 2002).

Grupo Imbuaça (Aracaju – SE): Fundado em 1977, trata-se de importante grupo e referência do teatro nordestino, cujo lema de divulgação apre-

senta o indicativo segundo o qual "a rua se caracteriza como seu palco". Com significativo número de espetáculos, o grupo já se apresentou em praticamente todo o Brasil e também em outros países. Os integrantes do grupo têm preocupação com a cultura e com as tradições culturais populares nordestinas e seus espetáculos são montados vislumbrando tanto os espaços abertos como os fechados.

Outras informações sobre o grupo, consultar o endereço: http://www.imbuaca.com.br.

Grupo Oficcina Multimédia (Belo Horizonte – MG): Grupo fundado pelo compositor e bandoneonista Rufo Herrera. Em 2009, o grupo comemorou trinta anos de atividades ininterruptas. Em 1977, no Festival de Inverno de Ouro Preto, Ione de Medeiros participou de trabalho coordenado por Herrera e, em 1983, Ione assinou seu primeiro trabalho como encenadora: *Biografia.*

Depois da primeira experiência, outras dezessete montagens se seguiram, com forte apelo imagético. O que tem caracterizado os trabalhos do grupo é a montagem de obras experimentais, anti-naturalistas, de forte apelo visual e com temáticas e apelos bastante urbanos. Cada espetáculo, seguindo várias das proposições simbolistas, repletas de polissemia, são enigmas que inquietam e permanecem a provocar o espectador muito tempo depois de a obra ter sido apresentada.

Mais informações sobre o grupo, consultar o belíssimo livro de Ione de Medeiros, *Grupo Oficcina Multimédia: 30 Anos de Integração das Artes no Teatro* (Ed. I. Medeiros/Rona, 2007).

Grupo Teatral Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis (Porto Alegre – RS): Trata-se de outro importantíssimo grupo de teatro do Brasil. Fundado em 1977, por estudantes do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, antes mesmo de ter constituído uma sede própria. Desafiando tantas proibições e dificuldades econômicas – os integrantes do grupo perambularam pelas ruas e pelos mais diversos espaços de representação.

Além de espetáculos antológicos, o grupo desenvolve uma série de atividades para troca de experiências com outros grupos. Por meio de processos de imersão, em sua sede, procedimentos e expedientes descobertos pelo grupo são socializados com artistas, estudantes de teatro e interessados em trabalhos estético-comunitários. Um de seus últimos espetáculos, *O Amargo Santo da Purificação*, presta uma linda homenagem a Carlos Lamarca.

Por último, preocupados com a memória cultural e com sua própria trajetória, o Oi Nóis Aqui Traveis, além de revista, publicou um livro organizado por Valmir Santos: *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process: O Esassombro da Utopia* (Tomo Editorial, 2004).

Grupo Teatro Sim... Por Que Não? (Florianópolis – SC): O grupo se formou em 1984 com a participação de estudantes do curso de teatro ministrado por Margarida Baird, no Sesi de Florianópolis. Como característica, o grupo tem sido dirigido por diferentes diretores, dentre os quais pode ser destacado José Ronaldo Faleiro. Outro aspecto significativo diz respeito à permanente pesquisa com diferentes formas teatrais.

Em 2000, por exemplo, o grupo apresentou, inspirado na Declaração dos Direitos Humanos, um espetáculo de formas animadas, chamado *Livres e Iguais, a Manipulação dos Direitos Humanos*, com direção e criação de Júlio Maurício, Nazareno Pereira e Nini Beltrame. Seus participantes já montaram o clássico do circo-teatro, *O Céu Uniu Dois Corações*, com direção de Neyde Veneziano. Um dos últimos espetáculos, dirigido por Francisco Medeiros, com texto de Peter Handke, foi, o surpreendente, *O Pupilo Quer Ser Tutor*.

Informações acerca do grupo podem ser conseguidas em: http://teatrosimporquenao.blogspot.com.br/.

Nu Escuro (Goiânia – GO): Formada por jovens artistas e tendo como um de seus diretores Hélio Fróes, a companhia goiana, fundada em 1996, conta com doze espetáculos montados e tem viajado pelo país com o espetáculo *O Cabra Que Matou as Cabras.* Os estudos, as experiências pelos mais diferentes espaços e estéticas e variadas técnicas de atuação surgiram da necessidade de

os integrantes do grupo poderem ampliar o contato com o público e ampliar os modos de intervenção com a plateia em espaços alternativos.

Mais informações sobre o grupo, consultar o endereço: www.nuescuro.com.br.

Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais (Porto Alegre – RS): "Oigalê, Oigalê, Oigalê: é espetáculo de rua pra você. Oigalê, Oigalê, Oigalê: traga os amigos, os parentes e venha ver." Estes versos são parte de uma canção apresentada pelo grupo para conclamar espectadores a se aproximar da área em que o espetáculo vai ser apresentado. O grupo foi formado em Porto Alegre, em 1999, e desde essa década não tem tido parada. Os integrantes do grupo têm consciência de que fazem cultura pública.

Desse modo, o grupo tem como característica fundamental um significativo processo de pesquisa do folclore regional, por meio do qual, muitas tradições têm sido recuperadas e adaptadas à linguagem teatral. Nos surpreendentes espetáculos da companhia, as chamadas tradições gaudérias ou gauchescas aparecem na totalidade dos elementos que constituem o teatro: no canto (sempre ao vivo), na prosódia, nos adereços, na temática e nos figurinos. Como tantos outros aqui citados, o Oigalê representa mais um grupo que luta e acredita na força do conjunto, do trabalho coletivo. Parafraseando Tolstoi, trata-se de mais um grupo que canta a aldeia em que nasceu, para conseguir cantar o mundo.

De outro modo, e como afirma outro verso: "Oigalê, Tchê! Te aprochega pra ouvir!". Para mais informações sobre o grupo, pesquisar no endereço: www.oigale.com.br.

O Imaginário Associação Cultural (Porto Velho – RO): Criado em 1978, pelos diretores teatrais Cláudio Vrena e Chicão Santos, os trabalhos do Imaginário apresentam-se em quaisquer espaços, tanto em seu estado de origem como em outros que os convidem aos processos de troca.

Há algum tempo desenvolvendo um projeto pioneiro nos estados do Norte do Brasil, o grupo, que pertence à Rede Brasileira de Teatro de Rua, tem levado espetáculos, cursos de formação e palestras a diferenciadas faixas etárias e por meio de diferentes proposições estético-teatrais: espetáculos na rua, de caixa, performances, "contação" de histórias.

Dois de seus mais recentes espetáculos são: *Os Olhos Verdes da Neurose* e *Filhas da Mata*. Para mais informações, utilizar o e-mail: oimaginario-ro@yahoo.com.br.

Tá na Rua (Rio de Janeiro – RJ): Amir Haddad é hoje uma das mais importantes figuras do teatro brasileiro, com prestígio internacional. A carreira do diretor iniciou-se em São Paulo, em 1959, no Diretório Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. De fundador do Teatro Oficina**,** em 1959, o diretor optou pelo teatro de rua e de intervenção urbana. Assim, em 1975, o Grupo de Niterói se reorganizou e, em 1980, foi rebatizado como Tá na Rua. Hoje, com 29 anos, o grupo transformou-se em uma referência do teatro de rua, não apenas no Brasil.

Segundo Haddad, o grupo transforma-se em um anti-filhote da ditadura militar, mais especificamente do governo Médici. Foi para a rua no sentido de estabelecer uma relação mais profunda com a população, por meio da qual pudesse interferir nos processos de silenciamento e de opressão impostos pela ditadura militar. Na rua, podiam falar ao cidadão brasileiro e contrapor-se, em resistência, a um sistema que oprimia a totalidade absoluta da população.

Os espetáculos do grupo, sempre a partir de temáticas sociais, caracterizam-se como espetáculos-manifestos, que conclamam a troca e a participação.

No sentido de registrar sua trajetória, em 2008, o grupo lançou, com patrocínio da Petrobras, um DVD e um livro, organizados por Jussara Trindade e Licko Turle: *Tá na Rua: Teatro Sem Arquitetura, Dramaturgia Sem Literatura, Ator Sem Papel* (E-papers, 2010).

Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV (São Paulo – SP): Um dos mais emblemáticos e significativos grupos de teatro do país. Fundado

em 1966, no Diretório Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o grupo reconhecido internacionalmente, apresenta-se, desde sua fundação, em qualquer espaço. Seu fundador, César Vieira, advogado e jornalista de formação, artista militante por opção, defende, coerentemente, uma prática segundo a qual: a arte deve colocar-se a serviço da ética.

Trata-se de um grupo amador, formado por profissionais das mais diferenciadas áreas de atuação, cujos espetáculos são ensaiados e apresentados aos finais de semana e resultam de um processo coletivo, tomando como lastro temático e de recepção o envolvimento com a periferia da cidade. Motivados por um lema-tático, fundamentado em Robin Hood, tem se cobrado de instituições e se apresentado gratuitamente na periferia, ao longo dos 43 anos de existência desse impecável coletivo. Os espetáculos adotam como lastro, temas normalmente históricos, imbricados com futebol, circo, festas populares, religião, carnaval...

Os protagonistas dos espetáculos são, sem exceção, sujeitos das classes populares. Assim, para "completar" a obra, e sempre que possível, os integrantes do grupo promovem conversas com as plateias, tanto de aspectos da obra quanto de problemas enfrentados pela comunidade.

O artista, o cidadão, o advogado, o companheiro de todas as lutas, César Vieira é um dos maiores "comandantes em chefe" do teatro brasileiro. Respeitadíssimo, seja como César Vieira ou como Idibal Pivetta (nome de batismo e do advogado), devota sua vida às causas populares, à luta dos trabalhadores, dos estudantes.

Demais informações sobre o grupo pelo e-mail: teatropopularolhovivo@uol.com.br ou *Em Busca de um Teatro Popular*, de César Vieira. (Funarte, 2007).

Vigor Mortis (Curitiba – PR): Sediada em Curitiba, a companhia foi fundada, em 1997, por Paulo Biscaia Filho, com intuito de criar espetáculos baseados na estética do chamado teatro do "Grand Guignol" (nome com o qual se batizou, em Paris, o teatro de horror com cenas chocantes, a partir do século XIX). Depois de alguns espetáculos inseridos nessa proposição, a companhia incorporou o vídeo e a multimídia em seus trabalhos. Resulta daí, em 2004, o espetáculo *Morgy Story: Sangue, Baiacu e Quadrinhos*. De modo impecável e sofisticando a utilização dos recursos, a companhia tem desenvolvido um excelente trabalho de diálogo entre o teatro e a linguagem vídeocinematográfica. Outras informações sobre o grupo estão em: www.vigormortis.com.br.

Finalização

A despeito de tantas dificuldades para produzir espetáculos e manter vivos seus grupos, há no Brasil uma profusão de coletivos teatrais, ocupando todo tipo de espaço, na busca por processos de trocas de experiências simbólicas através de suas obras. Um texto curto como este "injusticia" a totalidade dos criadores, mas pode descortinar novas possibilidades de trocas, por meio dos grupos citados.

Teatro infantil, circo-teatro, teatro de caixa (palco), teatro de rua, teatro na rua, teatro em espaços inusitados, teatro de formas animadas, teatro processional (que perambula e anda por espaços diversos) – há uma profusão de formas e, também, de artistas, sendo a maioria deles organizada em grupo, festejando a vida, os chamados deuses do teatro e a interlocução diferenciada.

Para sintetizar o estado em que se vive no país – a despeito de todas as dificuldades –, pode ser pertinente citar, mesmo tendo sido uma brincadeira, o fragmento de um dos textos do grande poeta, dramaturgo e ativista Vladimir Mayakóvski:

> *Senhoras e Senhores:*
> *em algum lugar do mundo,*
> *acho que no Brasil,*
> *existe um homem feliz!*
> *Se existe esse homem feliz,*
> *é possível que ele possa ser encontrado*
> *fazendo teatro!*
>
> **Vladimir Mayakóvski**

Chico de Assis - Homem de Teatro / Artista Brasileiro

POR KLEBER DANOLI[1]

Quando Chico de Assis faleceu, no dia 3 de janeiro de 2015, a cultura brasileira perdia um de seus mais profícuos colaboradores, cuja contribuição efetivou-se ao longo dos 61 anos dedicados à vida artística. Teatro, televisão, música e cinema contaram com a inteligência, a originalidade e o elevado senso crítico de um homem inquieto e combativo, que ansiava transformar a sociedade por meio da arte.

Nascido Francisco de Assis Pereira em 10 de dezembro de 1933, na capital paulista, realizou em instituições católicas sua formação escolar e, ainda jovem, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro. Provém daí dois traços marcantes de seu caráter: o cristianismo, influindo na inclinação ao apostolado, ou seja, o sentir-se imbuído de uma missão a cumprir no mundo; e, politicamente, a disposição em lutar por um ideal de justiça social.

No início de sua vida adulta, na década de 1950, a conjuntura histórica do país estimulava um clima de confiança na efetiva participação popular na vida pública. Getúlio Vargas retomaria a presidência através do voto, dando sequência ao projeto de industrialização estatal, entretanto, fortemente pressionado por setores descontentes da burguesia, cometeria suicídio em 1954, assumindo seu vice, Café Filho. Juscelino Kubitschek, eleito posteriormente, levaria adiante seu plano de governo que privilegiava as palavras de ordem do momento: desenvolvimentismo e nacionalismo.

Ocorriam também grandes transformações no âmbito cultural. Em 1950, Assis Chateaubriand fundaria o primeiro canal de televisão do país, a TV Tupi. Anteriormente, em 1948, haviam sido fundadas duas entidades que alterariam os rumos das artes cênicas no Brasil: o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, por iniciativa do empresário Franco Zampari; e a Escola de Artes Dramáticas – EAD, criada por Alfredo Mesquita. São os integrantes da primeira turma da EAD, liderados por José Renato, que iniciariam uma renovação estética, introduzindo no país o teatro em forma de arena que, dispensando aparato cenográfico, reduzia em até 90% o orçamento de uma montagem feita pelo TBC.

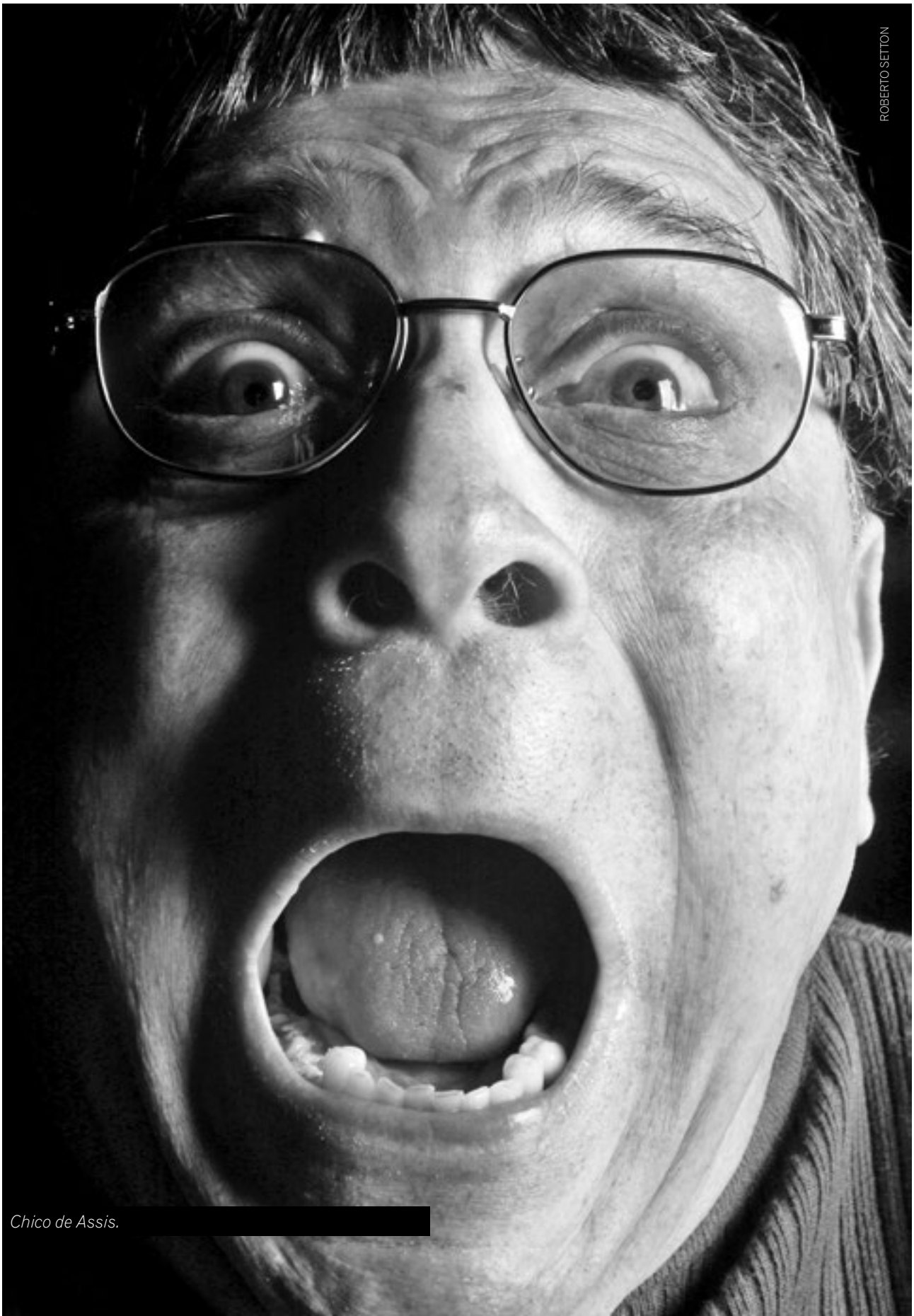
Passagem pelo Teatro de Arena

Foi justamente na TV Tupi, em 1953, que Chico de Assis iniciou sua carreira profissional como operador de câmera e por lá ficou até 1957, exercendo diversas funções, entre elas, assistente do diretor Antunes Filho. Sua estreia como ator havia se dado no rádio e, por essa época, ele já escrevia roteiros para TV e ambicionava carreira no cinema. Foi o próprio Antunes quem sugeriu sua ida ao Arena: "Vai lá, procura o Boal que fez um curso de dramaturgia nos Estados Unidos e mostra a ele essas coisas que você escreve. Você fica lá, o Arena é um bom lugar pra você ficar". (ALMADA, 2004, p. 77)

O Teatro de Arena já era uma companhia estabelecida. Os ex-alunos estrearam profissionalmente em 1953 e seguiram montando em sua maioria textos de grandes dramaturgos internacionais: Tenneesse Williams, Pirandello, Molière, Steinbeck. Apresentavam-se em vários locais, mas principalmente em um espaço cedido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1955 fincavam raízes na Rua Teodoro Baima, 94, no coração da cidade. No ano seguinte, começou a se formar o núcleo que daria ao Teatro de Arena sua configuração histórica.

Em 1956, são admitidos os integrantes do Teatro Paulista do Estudante – TPE, entre eles, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Diante da necessidade de ter com quem compartilhar suas funções, José Renato contrata Augusto

1. Bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e aluno do Teatro Escola Macunaíma.



ROBERTO SETTON

Chico de Assis.

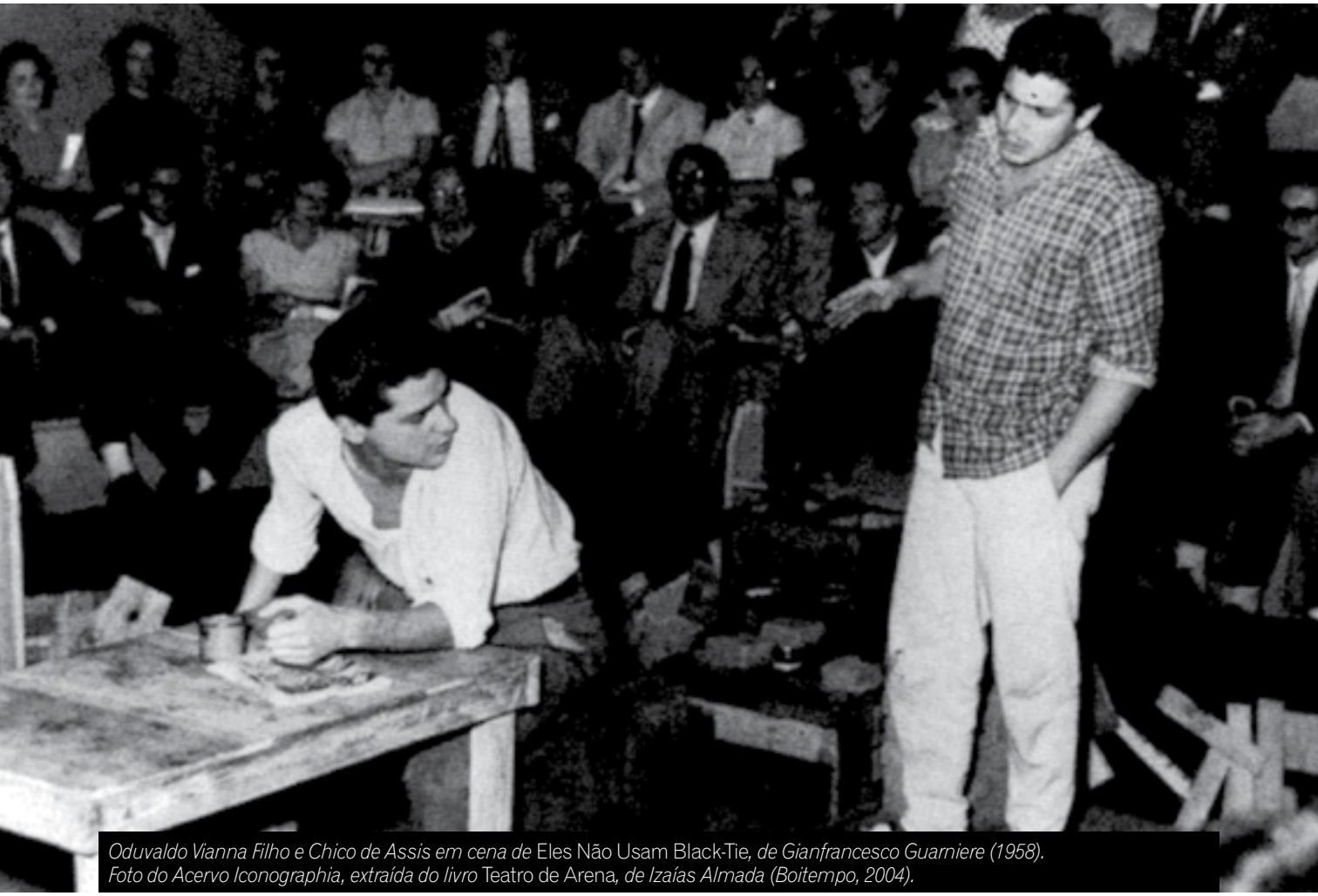
Boal como diretor. Este, por sua vez, acolhe Chico de Assis em 1957, e o dirige em sua estreia teatral na peça *A Mulher do Outro*, de Sidney Howard. O próprio esclarece como se deu o contato inicial com o grupo:

> (...) o elenco principal estava viajando com outra peça e eu não entrei logo em contato com o Vianinha e o Guarnieri, nem com o Milton ou o Flávio. Só quando voltaram da viagem que faziam é que nos encontramos e, a essa altura, eu já tinha feito um bom relacionamento com o Boal. E, como eu pertencia ao mesmo partido político do Vianinha e do Guarnieri – éramos todos comunistas – isso nos aproximou rapidamente. E assim ajudei na montagem do Seminário de Dramaturgia e do Laboratório de Interpretação. (ALMADA, 2004, pp. 77-78)

Tal laboratório foi conduzido por Boal e era decorrente de seu contato com o *Actor's Studio* de Nova York.

> Fizemos um laboratório de interpretação utilizando as técnicas de Stanislavski, isso nos ajudava a criar um estilo brasileiro realista de interpretação. Quer dizer, o Stanislavski, como ele não dava uma cartilha e como pra ele o importante é partir da pessoa, do ator, da emoção do ator, das ideias do ator, do ser humano vivo, nós partimos da experiência vital dos nossos atores, que eram brasileiros.[2]

2. PRADO, Décio de Almeida (Org.). "Depoimento de Augusto Boal." *A*

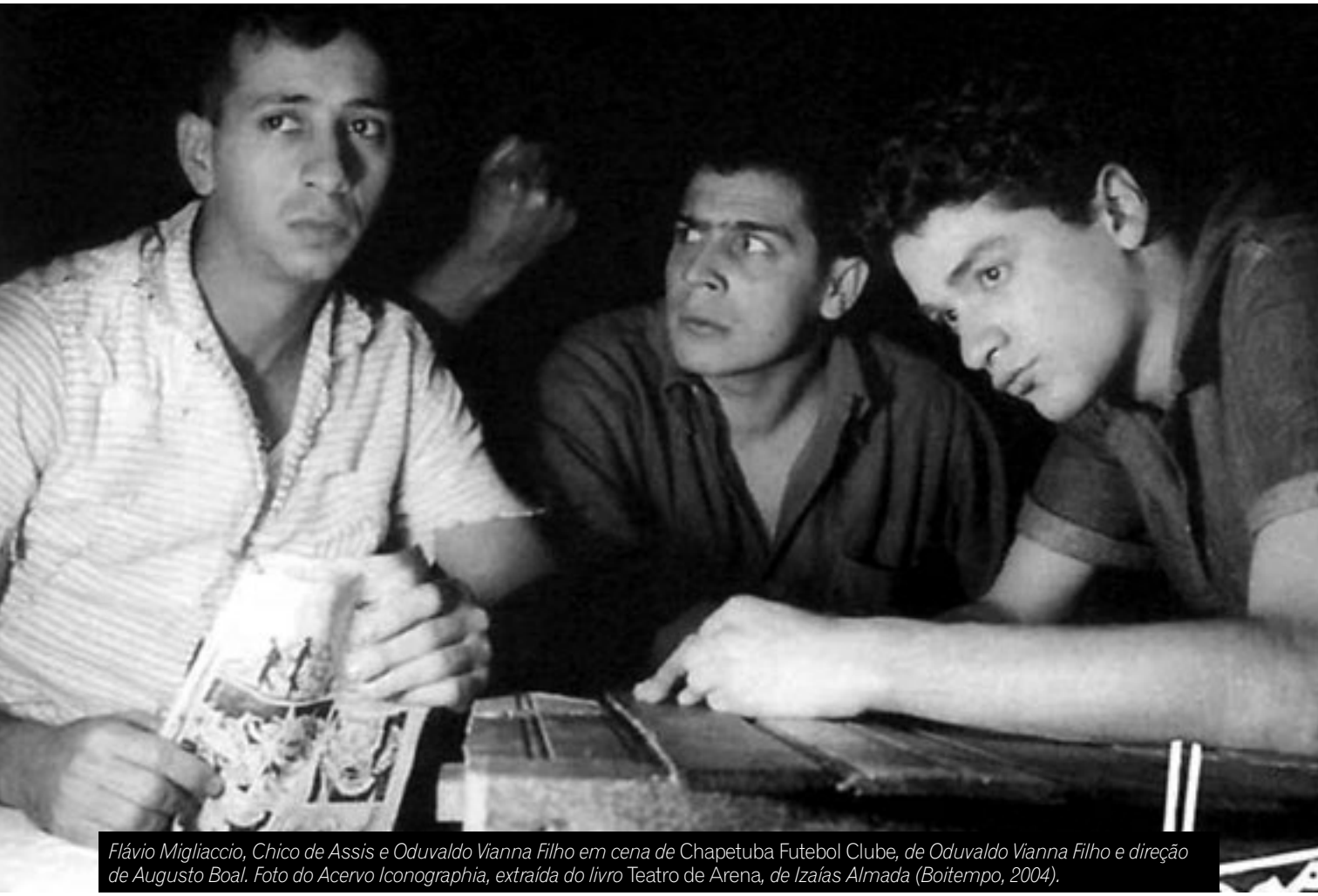


Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis em cena de Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarniere (1958). Foto do Acervo Iconographia, extraída do livro* Teatro de Arena*, de Izaías Almada (Boitempo, 2004).*

O Teatro de Arena, porém, passava por crise financeira e, até para fechar com chave-de-ouro, em 1958, encenaram o texto de Guarnieri, *Eles Não Usam Black-Tie*, com direção de José Renato. O fabuloso sucesso obtido com a peça deu vida nova ao grupo e ampliou horizontes. Não bastava alcançar um modo original de representação para seguir montando textos estrangeiros. Criou-se então o Seminário de Dramaturgia, usufruindo da experiência obtida por Boal na Universidade de Columbia. O intuito era formar um ambiente de discussão e análise, fomentando uma geração de autores que abordassem as demandas da sociedade brasileira e superassem o preconceito existente contra textos teatrais escritos no Brasil, considerados de segunda classe. *Eles Não Usam Black-Tie* possibilitou ao teatro nacional revolucionar sua perspectiva através do repertório temático. Guarnieri retratava a gente pobre da favela, o operário em greve, a lavadeira, etc. Na esteira, viria a peça de Vianinha, *Chapetuba Futebol Clube*, expondo a corrupção no futebol. Posteriormente, também seriam montados textos de Benedito Ruy Barbosa, Roberto Freire, Boal, Migliaccio e do próprio Chico. Era a segunda fase do Teatro de Arena, a irrupção de dramaturgos brasileiros, que duraria até 1962.

Chico participava intensamente de todo o processo. Trabalhou como ator em *Black-Tie*, *Chapetuba* e *Gente como a gente*, de Freire. Em *Revolução na América do Sul*, de Boal, foi assistente de direção de José Renato e compôs as letras para a música de Geny Marcondes. Por desentendimentos

Aventura do Teatro Paulista - TV Cultura, São Paulo, 1980. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q>.



Flávio Migliaccio, Chico de Assis e Oduvaldo Vianna Filho em cena de Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Augusto Boal. Foto do Acervo Iconographia, extraída do livro* Teatro de Arena*, de Izaías Almada (Boitempo, 2004).*

Chico de Assis.

internos, Chico se desliga do Arena em 1960 e vai para o Rio de Janeiro, onde daria início a uma fase gloriosa de sua biografia. Seu texto, *O Testamento do Cangaceiro* foi montado com Boal na direção, quando já não fazia parte do grupo. Contudo, ele voltaria ao Arena em 1965, assinando roteiro e direção do espetáculo musical *Esse Mundo é Meu*, estrelado por Sérgio Ricardo.

Centros Populares de Cultura

Ao nascer dos anos 60, intelectuais e artistas tinham urgência em mobilizar as massas para que lutassem a serviço da nação contra os inimigos do povo: imperialistas e entreguistas, identificados nas figuras do industrial, do latifundiário e dos norte-americanos. João Goulart assumiu a presidência após renúncia de Jânio Quadros e defendia a implementação das Reformas de Base, o

que enfurecia os conservadores e culminaria no golpe civil-militar de 1964.

Para um artista e homem de esquerda, são tempos áureos de atuação. Chico de Assis se liga ao Teatro Jovem da Faculdade de Arquitetura e passa a frequentar o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB. Decide estrear como diretor quando Vianinha apresenta seu novo texto: *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Nesta peça, de marcante inspiração brechtiana, era encenada a vida de um homem comum que sentia o peso das relações de trabalho. Intercalavam-se apresentações didáticas do conceito marxista de "mais-valia", músicas e projeção de filme – denotando a influência de Erwin Piscator. A trilha sonora ficava a cargo do bossa-novista Carlos Lyra. A temporada foi marcada por grande sucesso de público em um teatro de arena com capacidade superior a mil assentos.

Como o espaço era aberto e de livre circulação, surgia cada vez mais gente interessada no trabalho que se fazia ali. O próprio Vianinha, na ânsia de atingir um público maior, viria a integrar o grupo após deixar o Arena. Tempos depois, afirmaria com certa ironia: "o Arena era porta-voz das massas populares num teatro de 150 lugares". (PEIXOTO, 1983, p. 93) Além dos ensaios, havia intenso intercâmbio de ideias. Foi a partir desta montagem que a efervescente ligação entre artistas, intelectuais e estudantes culminaria na criação do Centro Popular de Cultura – CPC, ligado à União Nacional dos Estudantes – UNE.

O CPC nascia com o objetivo de conscientizar as classes populares para que estas assumissem seu protagonismo histórico. A revolução socialista parecia iminente e inspirou tudo o que ali se produziu em teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas. É desta época a *Canção do Subdesenvolvido*, composta por Chico de Assis e Carlos Lyra, que virou hino dos estudantes e conta de maneira irônica a história do Brasil.

Chico era voz contrária à ligação do CPC com a UNE por acreditar que sem o vínculo com a entidade estudantil a atuação do Centro seria mais ampla. Por essa razão e com o intuito de formar novos grupos de disseminação cultural, ele vai contribuir para a criação dos CPCs de São Paulo-SP, Salvador-BA e Santo André-SP. Neste último, o Centro de Cultura era ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos. O trabalho foi tão abrangente que, ao comentar sua passagem pela Bahia, Chico relembra:

> (...) a gente chegava a lugares onde nunca tinham ouvido falar em teatro. A ponto de uma vez eu pegar um pedaço de pau, riscar no chão uma linha demarcatória e avisar: daqui pra cá é peça, daqui pra lá são vocês, o público. (BARCELLOS, 1994, p. 142)

Em 1963, no CPC da Bahia, Chico de Assis dirigiu a peça *Rebelião em Novo Sol*, escrita por cinco pessoas, entre elas Nelson Xavier e Augusto Boal, que conta a história do "arranca capim" – conflito de trabalhadores expulsos pelo proprietário das terras, que passou a criar gado. Chico deixou a parte cinematográfica a cargo de Geraldo Sarno e Orlando Senna, que relata um pouco de como era a integração entre as artes:

> (...) em determinado momento, na tela de cinema sobre o palco, um pistoleiro dispara um tiro e um ator no palco, um camponês, é atingido. O contraste entre a imagem gigante do pistoleiro na tela e a pequenez do camponês sozinho no palco era forte. Rebelião em Novo Sol foi o espetáculo de maior público e de maior impacto nos dois anos e meio de existência do CPC da Bahia. Glauber ficou tão tocado com o documentário que abria o espetáculo que diria que "o filme influenciaria a epicidade de Deus e o Diabo na Terra do Sol". (LEAL, 2008, p. 122)

O golpe de 1964 e seus posteriores Atos Institucionais solaparam os sonhos de uma geração. O teatro da UNE seria incendiado e muitos membros dos CPCs foram perseguidos, exilados ou mortos. Mas a semente havia sido plantada. Para ilustrar seus frutos podemos citar a MPB que surge, enquanto gênero, da equação entre sofisticação na música e consciência crítica na letra. O crítico Zuza Homem de Mello destaca que os músicos que frequentavam as reuniões do CPC:

> (...) passaram a conviver com um am-

> biente diferente do que estavam acostumados, o da realidade social brasileira, em que a abordagem política ocupava o centro do debate. (...) Assim é que um homem de teatro e não de música, o brilhante, enérgico e participativo Chico de Assis, acabou sendo um personagem responsável pela mudança de curso da música popular brasileira a partir de então. (MELLO, 2003, p. 50)

Vida após o golpe

Chico de Assis não chegou a sofrer tortura, mas era um dos dramaturgos previamente censurados. Precisava encontrar novas formas de expressão e sobrevivência. Foi trabalhar como jornalista cultural em mídia impressa e voltou para a televisão, onde ficaria por décadas produzindo atrações musicais, escrevendo roteiros, e dirigindo programas de diversos formatos. Sua estreia como autor de telenovelas foi em 1972, pela Rede Globo, com *Bicho do Mato*, que tinha proposta educativa e contava as dificuldades do caipira Juba em sua adaptação à vida na cidade grande. Ainda escreveu quatro novelas para a TV Tupi: *Ovelha Negra* (1975), *Xeque-Mate* (1976), *Cinderela 77* (1977), *Salário Mínimo* (1979), e uma para a TV Cultura: *O Coronel e o Lobisomem* (1982).

Para teatro, foram trinta peças em diferentes gêneros, mas em seu estilo sobressaem a forma épica, a linguagem popular e uma veia cômica. Suas primeiras obras – que receberam edição da Coleção Aplauso, em 2009 – integram a Trilogia de Cordel. Peças inspiradas na literatura de cordel, escritas entre 1954 e 1964, onde o autor buscava "a estrutura poética do herói brasileiro". (ASSIS, 2009, p. 17)

O Testamento do Cangaceiro retrata um lavrador que busca melhorar suas condições materiais, mas deve se posicionar entre o bem e o mal. *As Aventuras de Ripió Lacraia* apresenta um herói de múltiplas faces e a insurreição ocorrida em uma fazenda de cegos quando descobrem haver ali um tesouro. *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre* é do período pós-golpe e mostra a figura do preso político, cheio de causos e mentiras, que pode salvar os demais da fúria do cangaceiro Lampião. Todas se desenrolam no sertão; nas duas primeiras, Chico utiliza a estrutura do teatro épico e, na última, da comédia de costumes.

Missa Leiga, de 1971, é considerada, por muitos, sua obra prima. É um complexo desabafo do homem para Deus. Antioração de nossa destruição. Chico de Assis esclarece que é uma "peça sobre o Tempo do Mundo. Tem a estrutura da missa católica, laicizada. Trata da responsabilidade humana diante da vida".[3] Em um período brutal da ditadura, em um trecho da peça, o autor reflete:

> (...) que a humanidade devia chorar e se afogar num autodilúvio de lágrimas ou então refletir sobre as formas de tortura. Repensar as várias modalidades de assassinato. (ASSIS, 1971, p. 33)

Proibida de ser apresentada na Igreja da Consolação, causou polêmica junto à comunidade católica. Por conta disso foi montada em uma fábrica desativada e depois fez sucesso em Portugal e na África.

Escreveria outra trilogia, a do melodrama, nos anos 1980. Desta vez, cria personagens e conflitos da classe média urbana. São peças curtas onde ele mantém uma narrativa linear, mas experimenta embaralhar a realidade. A trilogia é composta por *Conheça Seus Ídolos*: vida conturbada e sexualmente ativa de uma atriz de televisão que busca manter as aparências; *Enigma*: dilemas de uma moça que vive a alucinação causada por uma bebida que lhe foi oferecida em uma festa; e *Concerto nº 1 Para Solidão e Orchestra*: caso de amor mal resolvido entre um professor de matemática e uma arpista.

Chico chegou a admitir que escreveu algumas "comédinhas simples" (CAPUANI, 2010, p. 75), porém, além dos já citados, destacamos outros textos que fogem desta linha: *As Aventuras e Desventuras de Maria Malazartes* (1967-68), a censurada *O Auto do Burrinho de Belém* (1970), *Galileu da Galiléia* (1978-80), e a derradeira *A Ópera Trinassau* (2004/05).

3. Texto de Chico de Assis constante do programa da Leitura Dramática realizada em São Paulo, no dia 27 de setembro de 1994, no Auditório Alceu de Amoroso Lima.

Nos anos 1990, seguiu pesquisando, escrevendo e formando novos autores através de projetos como Este País é Meu, da Sociedade Gastão Tojeiro, e Tarô dos Ventos, realizado no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Este último, ao fim do projeto, culminou em um novo Seminário de Dramaturgia do Arena – SEMDA.

Últimos tempos

Em suma, Chico de Assis foi um operário artístico. Escritor eclético, ator mediano, diretor multimídia. Professor com título de Notório Saber, concedido em 1965. Foi profundamente influenciado por Brecht – que segundo ele fazia um teatro ético e não político (CAPUANI, 2010, p. 75) – mas isso não o impedia de utilizar o método de ação direta de Stanislavski quando dirigia atores.[4]

Valorizava os estudos iniciados com Boal e, até por convicção do grau de importância, esteve ligado à dramaturgia até o fim de seus dias, pois para ele "na hora que a dramaturgia dá um salto, os atores vão atrás, os diretores vão atrás. A dramaturgia é a primeira a dar o pulo para frente". (ALMADA, 2004, p. 86)

A vida moldou o jovem enérgico e briguento, fazendo-o homem flexível e motivador, que acreditava que "o caminho verdadeiro é o caminho da solidariedade, que é o único caminho certo". (CAPUANI, 2010, p. 67) Sobre o clímax de sua trajetória, nos anos 1960, definiu: "líamos muito, falávamos muito, trabalhávamos muito e, sem dúvida, pensávamos incessantemente num mundo melhor".[5]

Em 2014, a FUNARTE lançou a coletânea *Teatro Seleto – Chico de Assis* e, no mesmo ano, ele foi agraciado com a condecoração da Ordem do Mérito Cultural, oferecido pelo Ministério da Cultura – MINC, em reconhecimento aos seus esforços pela arte e cultura. Faleceu meses depois, aos 81 anos. Não há, porém, razão para luto, pois na ocasião do cinquentenário do Teatro de Arena, assegurou: "ninguém morre na classe teatral, a gente os carrega com a gente, não é? A gente os deposita na gente e os leva pra frente".[6]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena. Uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ASSIS, Chico de. "A Mais Valia: Pensando Num Mundo Melhor." **Carlos Lyra – Site Oficial.** Disponível em: <http://www.carloslyra.com/portugues/pecas.asp?secao=pecas&str=maisvalia&pagina=1>. Acesso em: 20 jul. 2015.

ASSIS, Chico de. **O Teatro de Cordel de Chico de Assis**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

ASSIS, Chico de. **Missa Leiga**. São Paulo: 1971, [S.n].

BARCELLOS, Jalusa. "Entrevista Chico de Assis". **CPC da UNE – Uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CAPUANI, Maria Lucia Damato. **A Trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis**. 2010. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2010.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna – O Homem da Montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

PRADO, Décio de Almeida (Org.). "Depoimento de Augusto Boal." **A Aventura do Teatro Paulista - TV Cultura**, São Paulo, 1980. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q>. Acesso em: 20 jul. 2015.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais – Uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

PEIXOTO, Fernando (Org.). "Do CPC ao Arena." **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TEIXEIRA, Bel (Org.). "Depoimento de Chico de Assis." **Arena Conta Arena 50 Anos**, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

VON, Ronnie. "Entrevista com Chico de Assis." **Programa Visão Masculina – TV Gazeta**, São Paulo, 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=XL1PJXba0Ws>. Acesso em: 20 jul. 2015.

4. VON, Ronnie. "Entrevista com Chico de Assis." *Programa Visão Masculina – TV Gazeta*, São Paulo, 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=XL1PJXba0Ws>.

5. ASSIS, Chico de. "A Mais Valia: Pensando Num Mundo Melhor." *Carlos Lyra – Site Oficial.* Disponível em: <http://www.carloslyra.com/portugues/pecas.asp?secao=pecas&str=maisvalia&pagina=1>.

6. TEIXEIRA, Bel. (Org.) "Depoimento de Chico de Assis." *Arena Conta Arena 50 Anos*, São Paulo, 2004, p. 12. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>.

por trás

Cenografia, Iluminação e Seus Caminhos

POR DENILSON MARQUES[1]

Trabalhar com a criação da luz é como trabalhar com uma tela em branco, em que cada dia novas cores são pintadas. Como em uma obra de arte, a luz é a tinta que utilizamos para criar as histórias e os sentimentos que queremos retratar em conjunto com os outros elementos cênicos.

Importante recurso para conferir o colorido – literal e simbólico – às representações de textos teatrais, a iluminação se destaca como uma das principais articuladoras do espaço cênico. Aliada fundamental dos diretores, a iluminação coloca a encenação teatral em um lugar de destaque.

Para tanto, o iluminador deve somar seu conhecimento técnico a sua sensibilidade em um processo criativo. Pois, mais que somente entender as ferramentas práticas, o iluminador deve desenvolver sua percepção em relação às intenções das cenas e à proposta do diretor.

O tom, a intensidade e o recorte da luz podem ajudar a suscitar no público sensações, para além das percepções visuais. Calor, frio, desespero, suavidade, alegria, tudo pode ser criado com uma determinada luz. Para atingir esse ponto, o conhecimento técnico e a sensibilidade são fundamentais, mas também a tecnologia tem se apresentado como uma grande aliada dos iluminadores.

Atualmente, a tecnologia vem facilitando aos novatos o aprendizado de certas técnicas e abrindo caminhos aos iluminadores mais experientes. Diferentes tipos de equipamentos e acessórios para criação de tonalidades cênicas são alguns exemplos disso.

A especialização em audiovisual é também uma das possibilidades que a tecnologia hoje abre aos profissionais da luz. Ela favorece, entre outras coisas, o entendimento do papel da iluminação na formação da imagem e amplia, assim, a percepção do iluminador sobre o seu trabalho.

Para quem está começando, os cursos básicos ou avançados trazem novas visões sobre a luz e o compartilhamento desse conhecimento, além de saberes específicos sobre os equipamentos utilizados. Estágios com iluminadores profissionais também favorecem a experiência prática necessária ao desenvolvimento do conhecimento recebido nos cursos. O estágio, portanto, é um dos caminhos fundamentais ao aprendizado e aperfeiçoamento de um iluminador.

1. *Light Design*, 41 anos, atua na área há mais de vinte anos e todos os projetos por ele realizados são desenvolvidos com dedicação e respeito. Paulista, formado em Audiovisual, entre outros cursos de Iluminação e estrutura cênica, é conhecido pela sensibilidade nas suas criações e adaptações, valorizando cada cena com a intensidade merecida. Conheceu o teatro com dezenove anos e se apaixonou pela arte de Iluminar, tendo ganhado vários prêmios ao longo de sua carreira. Desde então, desenvolve projetos para todo tipo de intervenção artística, como teatro, *shows*, ballet, óperas, lançamentos de filmes etc.

Sem luz, não existe cena e toda a criação do grupo acaba perdida. Por isso, é necessário entender a importância do trabalho do iluminador e a responsabilidade que tem esse profissional. Como um dos principais envolvidos no dia a dia do teatro, não existe espaço para um engajamento sem intensidade e sem responsabilidade, que já devem estar presentes no primeiro dia de estágio

Visitas antecipadas ao local de apresentação, com vistas a um olhar técnico, ajudam no desenvolvimento de projetos criados pelo iluminador com a direção. Mas, para que o iluminador possa realizar seu trabalho de criação com eficiência, é fundamental que o teatro tenha o mínimo de estrutura e disponibilize o tempo necessário para a montagem da luz, utilização dos equipamentos, ajustes e alterações.

Teatros de alta rotatividade, normalmente, possuem poucos equipamentos. E o iluminador necessitará às vezes de equipamentos extras e ajustes ao tamanho do espaço, em alguns casos, menor do que o aceitável. Na maioria das vezes, esses teatros também utilizam uma "base fixa", com uma luz geral e um contra[2]. O que, para iluminações mais sofisticadas, pode se torna um problema grave na sua criação.

Outro grave problema em teatros de alta rotatividade é a pouca disponibilidade de tempo. Em teatros assim, mais de uma peça ou evento acontecem em um mesmo dia. Muitas vezes, o intervalo entre um espetáculo e outro é de somente uma hora. De qualquer forma, a visita antecipada pode ajudar a detectar todos esses entraves e torná-los menos traumáticos. O iluminador, portanto, além

Ato Sem Palavra. *Direção de Cristhiane Paoli Quito. Iluminação de Denilson Marques, 2009.*

Como Água Que Sobre a Água Corresse. *Direção de Arthur Miranda. Iluminação de Denilson Marques, 20013.*

Roberto Zucco. *Direção de José Fernando de Azevedo. Iluminação de Denilson Marques, 2013.*

Antigona 2084. *Direção de João Grembeki. Iluminação de Denilson Marques, 2014.*

2. Iluminação geral ou somente "geral" se refere à luz que abrange uma área extensa do palco. Em uma estrutural tradicional de palco italiano, uma boa geral é aquela que propicia uma visão tridimensional dos elementos de cena e é, normalmente, composta por refletores frontais. Já os contra luzes são fontes posicionadas atrás do palco, que permitem a visualização dos elementos que o compõem, ao mesmo tempo em que criam uma sensação volumétrica e bidimensional das cenas.

da criatividade, sensibilidade e conhecimento técnico, precisa também de planejamento.

Outro aspecto importante em qualquer projeto de iluminação é a interação. Como todo trabalho coletivo, as pessoas envolvidas no processo de criação devem estar em contato direto, para que haja diálogo entre os elementos que compõem o espetáculo. Assim, deve haver uma primeira reunião com o diretor, que ajudará o iluminador a entender o roteiro da peça, as propostas de encenação e a sensações que devem ser suscitadas na plateia.

Outros profissionais com os quais o iluminador deverá ter contato constante são: figurinistas, maquiadores e cenógrafos. Todas as ações de cada um desses profissionais alteram a qualidade da luz e o resultado final do trabalho. A cocriação com cada um desses elementos é uma atitude inteligente e eficiente.

O iluminador que se alia ao grupo entenderá a direção, as cores e tipos de cenografia, os tons de figurino e maquiagem. E, com isso, lhe será possível definir qual o tipo de iluminação a ser criado para compor o espetáculo. Pois, a interação entre esses elementos permitirá que a mensagem seja transmitida da melhor forma.

Após entender o processo criativo de cada um dos profissionais envolvidos no projeto, é absolutamente fundamental ao iluminador acompanhar os ensaios e ler detalhadamente o roteiro. Os ensaios lhe darão o tempero fundamental das cenas, a alma da peça. Nesse momento, observar o ator deve ser o ponto alto, percebendo a movimentação das personagens e o que pode ser abrilhantado e "colorido" pela iluminação.

Essa reflexão é fruto de mais de vinte anos de experiência como iluminador. Desde 1997, tenho pesquisado e executado projetos de iluminação no Teatro Escola Macunaíma e, desde 2003, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É importante destacar que o Macunaíma, com suas Mostras de Teatro, ajudou muito em minha formação, como espero que as considerações acima auxiliem na compreensão da importância do papel desse profissional do teatro.

Antigona 2084. *Direção de João Grembeki. Iluminação de Denilson Marques, 2014.*

Denilson Marques.

TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA
REFERÊNCIA DESDE 1974

ISSN 2238-9334

macunaima.com.br