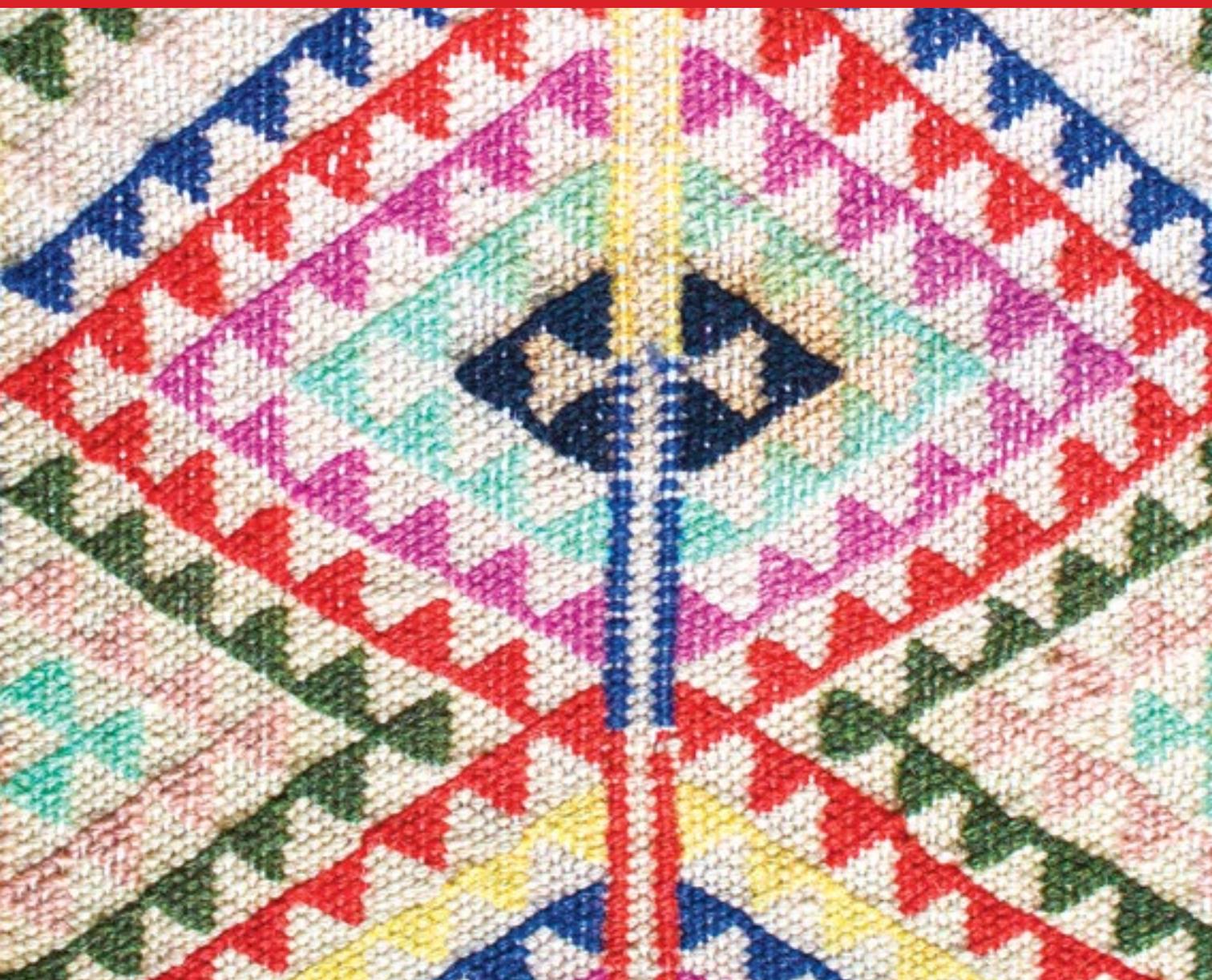


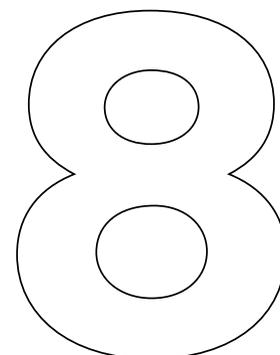


EDIÇÃO Nº 8  
I SEMESTRE - 2016

# TECENDO VIDAS COM O FIO DO TEXTO





EDIÇÃO Nº 8  
I SEMESTRE - 2016

## Editorial

O **Dossiê Tecendo Vidas Com o Fio do Texto**, que abre esta edição do *Caderno de Registro Macu*, é composto por artigos de artistas e pesquisadores que participaram da Semana de Planejamento dos professores do Teatro Escola Macunaíma, realizada em julho de 2015. O objetivo da seção é documentar e partilhar diferentes pontos de vista sobre o tema que norteou os processos criativos apresentados na 83ª Mostra de Teatro do Macu. Refletindo sobre as conexões entre texto e cena, Luís Alberto de Abreu, Maria Thais, Alexandre Mate e Marina Tenório abordam o assunto por diversos ângulos, que abarcam a questão dos gêneros teatrais, a relação entre pedagogia e encenação, o engajamento político dos artistas e coletivos de teatro e a vida do ator em seu ofício.

Na seção **Estudos Sobre o Ator**, a professora Silvia de Paula traça um retrato de Eve Doe Bruce, integrante há 26 anos do Théâtre du Soleil. A partir da vivência em oficina teatral coordenada por Eve Bruce, Silvia apresenta a filosofia de trabalho da atriz e os princípios de sua prática. Em **O Sentido do Texto – Entrevista Com a Atriz Helena Albergaria**, ela narra sua trajetória no teatro, desde suas primeiras brincadeiras de infância até o trabalho atual na Companhia do Latão. Nesse percurso, Helena Albergaria passa por importantes nomes da produção nacional, como Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto, para expor modos distintos de abordagem do texto teatral.

**Em Processo** registra o trabalho coordenado pela professora Adriana Costa com uma turma de PA2 e apresentado na 83ª Mostra de Teatro do Macu. As influências de sua formação se evidenciam na condução balizada por procedimentos pedagógicos que propõem formas diferenciadas de interpretação do texto de Luís Alberto de Abreu, *Sacra Folia*. A seção **Memória do Teatro** traz dois artigos sobre a história recente do teatro nacional. O crítico e pesquisador José Cetra destaca e comenta os espetáculos que, nas últimas cinco décadas, mais lhe marcaram como espectador; e os alunos José Maria Esteves e Paula Garcia falam sobre os tempos sombrios da censura teatral na ditadura civil-militar brasileira, instigados pela palestra de Flávio Guarnieri no Macu, prestando-lhe também uma homenagem. Para finalizar, **Por Trás da Cena** conta com a colaboração de Fábio Jerônimo, diretor de palco da escola, enfatizando a contribuição da cenografia para a criação cênica.

Boa leitura a todos!



EDIÇÃO Nº 8  
I SEMESTRE - 2016

**ISSN 2238-9334**

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



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

**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone

**ASSISTÊNCIA EDITORIAL**

Igor Bologna

**COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:**

Adriana Costa	Luís Alberto de Abreu
Alexandre Mate	Helena Albergaria
Bob Sousa	Maria Thais
Fábio Jerônimo	Marina Tenório
José Cetra	Paula Garcia
José Maria Esteves	Sérgio de Carvalho
Lenise Pinheiro	Silvia de Paula

**AGRADECIMENTOS**

Cecília Cassiano, Felipe de Menezes, Fernanda Procópio, João Caldas, Julia Farias, Marcia Azevedo, Michèle Laurent, Nadya Milano, Pablo Oliveira, Roberto Cetra, Rosana Maris, Théâtre du Soleil. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

**REVISÃO DE PROVAS**

Kleber Danoli

**DIREÇÃO EXECUTIVA**

Luciano Castiel

**SUPERVISÃO**

Debora Hummel

**PROJETO GRÁFICO E ARTE**

Fernando Balsamo

**CAPA**

Eva Castiel

**TIRAGEM**

3000 exemplares

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

# sumário

□ dossiê	
A Dramaturgia e as Novas Configurações do Espetáculo	6
O Texto e a Dramaturgia – As Vozes da Escritura Cênica	12
Toda Relação Social, Desenvolvida Por Meio da Representação, Passa Pelo Político, Mas Nem Todo Coletivo Teatral Se Politiza	22
Duas Margens	28
□ estudos	
A Energia da Criação	32
□ entrevista	
O Sentido do Texto	
Entrevista Com a Atriz Helena Albergaria	40
□ processo	
Tecendo Processos	54
□ memória	
Um Espectador Apaixonado	64
O Teatro Contra a Censura: A Arte Sob Pressão	76
□ por trás da cena	
Cenografia, Caminhos e Decisões	84

# A Dramaturgia e as Novas Configurações do Espetáculo

**POR LUÍS ALBERTO DE ABREU<sup>1</sup>**

Houve um tempo, não muito distante, em que o trabalho da dramaturgia se não era menos complexo do que nos tempos que correm, pelo menos seu lugar já estava claramente definido no processo de construção do espetáculo teatral. À dramaturgia cabia a organização das ações, a criação das personagens, dos diálogos e do pensamento da peça, além de estabelecer indicadores para a encenação através das rubricas. Esse acúmulo de funções nas mãos de um único criador podia ser levado a termo, mal ou bem, porque a tradição estabeleceu, desde o século XVIII, um modelo de dramaturgia fundado no profundo estudo do drama elaborado por Aristóteles, na *Poética*<sup>2</sup>. Houve, é sabido, durante toda a história do teatro, outros paradigmas para a chamada “carpintaria teatral”. A comédia, por exemplo, sem o estudo de uma autoridade que lhe desse uma forma privilegiada, como aconteceu com o drama, desenvolveu-se livre, com múltiplas formas que guardam sua essência de riso e alegria. Faz-se comédia tanto com a perfeita inversão do modelo clássico do drama, como vemos em Shakespeare, quanto com o simples alinhar de situações risíveis, com pouca ou nenhuma relação entre si. Os dramas épicos também se mantiveram vivos desde a Idade Média e ganharam força e forma bastante expressivas no final do século XIX e na primeira metade do século XX. No entanto, até a segunda metade do último século, o paradigma aristotélico reinou hegemônico e seguro.

O terremoto no território estável da dramaturgia se deu na segunda metade do século XX, em duas frentes. Uma delas desenvolveu-se internamente dentro da própria construção da linguagem teatral. Diretores, atores, pensadores e outros artistas, por razões várias já sobejamente estudadas, mas ainda não esgotadas, propuseram, na teoria e na prática, outra maneira e outro ponto de partida para a composição do espetáculo. Não mais o texto, continente da visão moral e estética do dramaturgo, e, sim, a pesquisa e a prática na própria sala de ensaio, na composição do

---

1. Um dos mais importantes dramaturgos da América Latina. Começou a carreira no teatro e, depois, passou a escrever roteiros para cinema e TV. A partir dos anos 1980, destacou-se como autor ligado ao Grupo Mambembe, com as peças *Foi Bom, Meu Bem?* e *Cala a Boca Já Morreu*. Em seus 28 anos de carreira, já conta com mais de quarenta peças teatrais – escritas e adaptadas – em seu repertório, com destaque para *Bella Ciao*, as premiadas *Borandá*, *Auto da Paixão e da Alegria*, *O Livro de Jó*.

2. Provavelmente escrita no século IV a.C., apresenta uma definição da arte poética e de suas várias modalidades, em particular a tragédia.



*Luís Alberto de Abreu em palestra aos professores do Teatro Escola Macunaíma.*

corpo e da geometria cênica. Atores e diretores reivindicaram também para si a autoria da forma e dos conteúdos do espetáculo. Estabeleceu-se um novo contrato para a construção do espetáculo, onde o dramaturgo não mais presidia, mas compartilhava uma criação agora coletiva. A segunda frente que questionou o modelo de dramaturgia predominante deu-se na reorganização dos gêneros dentro da linguagem teatral. Anatol Rosenfeld alerta sobre a inexistência do gênero puro em uma obra artística. Convivem sempre, segundo ele, em qualquer linguagem, em maior ou menor grau, elementos do épico, do lírico e do dramático. Na história do teatro, os gêneros mantiveram-se equilibrados nas mais variadas configurações. Se os elementos épicos estão fortemente presentes na dramaturgia de Ésquilo<sup>3</sup>, nos dramas e melodramas do século XIX e da primeira metade do século XX, os elementos narrativos, com as devidas exceções (Brecht, Claudel, Wilder e poucos outros), têm presença mínima. Foi talvez devido à revalidação no século XVIII de Aristóteles, de seu modelo fortemente dramático, que minguiaram no espetáculo teatral os elementos líricos e épicos. A partir do fim do século XX, no entanto, com a propalada crise do modelo dramático, o cruzamento dos gêneros tem-se feito com tal intensidade e informalidade que muitas vezes, diante de um espetáculo no teatro, nos perguntamos: que arte é essa? A que gênero pertence? Está certo que o meio físico em que se apresenta é o palco, mas trata-se de teatro ou de dança? É um sarau ou é uma extensa narrativa? Trata-se de performance ou música? É possível que esse tipo de questionamento não

seja feito pelo público mais interessado, e com razão, em fruir o espetáculo. Essas perguntas devem ou deveriam ser feitas pelos criadores. Não para classificar de forma burocrática cada obra em seu escaninho, mas para entender seu gênero dominante e seus gêneros adjetivos (para outra vez utilizar o conceito de Rosenfeld) e extrair o melhor de cada um deles na composição de sua obra. Decidir entre o gênero substantivo e os adjetivos em uma obra poderá determinar se o resultado da obra será teatro-dança ou dança-teatro, um drama poético ou um poema dramático. Essa discriminação é tão importante assim? Talvez não seja. Gênios, como Shakespeare e Beckett, transitam à margem de todas as definições e reorganizam os gêneros de forma singular em suas obras. E se não é tão importante, pode, pelo menos, ser útil. E trilhando esse caminho da utilidade, como é que reconhecemos os gêneros? Ou melhor, como é que participamos deles dentro de uma obra?

*Mnemósine*, a Memória entre os gregos, é a mãe de todas as musas. O que significa que todas as artes e ciências são memórias. Mas memórias de quê? Talvez do mundo das ideias de Platão, onde moram as formas perfeitas, ou das imagens, ações e sensações que habitam a experiência humana. Mas, é útil perguntar, por que a Memória era tão importante para os gregos antigos? O sentido trágico para os gregos estava relacionado, de um lado, com a morte, e, de outro, com a desmemória. A desmemória era tão ou mais terrível que a morte. Para a personagem trágica, a necessidade de lembrar-se ou conhecer qual ação de seu passado tornou-se a raiz de seus infortúnios no presente é uma busca mais intensa e necessária do que livrar-se da morte. Ser e conhecer, os elementos básicos do pensamento

---

3. Um dos três dramaturgos gregos cujas tragédias chegaram até nós. Viveu e escreveu durante o século V a.C.

grego, são, por assim dizer, o melhor destino humano. Não-ser e não-conhecer são aspectos trágicos da existência.

Se *Mnemósine* é uma deusa poderosa e benfazeja, existe, por outro lado, na mitologia grega, um deus particularmente sinistro e que se situa nas origens de sua Teogonia<sup>4</sup>: Chronos, o Tempo. Mais do que Plutão, o deus dos mortos, Chronos é o soberano terrível dos seres humanos e mesmo dos deuses. O Tempo nada cria, mas a partir do primeiro instante de qualquer criação, ele inicia sua ação destrutiva que leva à corrupção, ao depauperamento e à diminuição das forças da vida e, conseqüentemente, à morte. A consciência da ação deletéria do Tempo sobre a vida humana é sentida como a origem dos males. A ideia negativa da decadência e da morte embutida no Tempo empana todos os seus atributos positivos, como a maturação e a cura.

Para o enfrentamento de deus tão implacável, as mais diversas culturas, em todos os quadrantes do mundo, desenvolveram, segundo Mircea Eliade, dois tipos de ritos: os relacionados à criação e os afetos à renovação. Os primeiros tinham por objetivo celebrar as forças da vida e os segundos pressupunham uma ação renovadora dessas forças, enfraquecidas pela ação do Tempo. Nesses ritos, *Mnemósine*, a Memória, cumpria função fundamental. Era através dela que os participantes do rito podiam retornar aos tempos iniciais da Criação, ao período em que as forças da vida apresentavam-se soberanas e absolutas. Através da Memória, era possível acessar esse período, revivê-lo e trazer suas forças vivas ao tempo presente, desgastado e enfraquecido, e,

assim, renová-lo.

Mas talvez seja hora de perguntar: O que o Tempo e a Memória têm a ver com as novas configurações do espetáculo? Podemos dizer que a consciência do Tempo é um dos mais agudos traumas do ser humano e, contra seu poder absoluto, o ser humano tem, desde o princípio, buscado meios de enfrentá-lo ou minimizar seus efeitos. A Memória é um desses meios e é através da manipulação dos gêneros dentro dos rituais de renovação que isso se torna possível.

Um dos elementos importantes presentes nos rituais é o mito, a narração exemplar, cuja ação se situa no princípio dos tempos. O mito não é apenas uma história contada, seu objetivo não é apenas a escuta. Seu fim primordial é a mobilização de toda imaginação e sensibilidade da audiência, no sentido de vivenciar as imagens e acontecimentos do mito. Seu objetivo final é conduzir o ouvinte ao território e ao tempo sagrados do princípio das eras, onde o milagre da vida teve início. Ou ao contrário, o que dá no mesmo, trazer os tempos sagrados do princípio ao tempo presente. Quando penetramos no mundo do mito e do rito não existe mais o “espectador”, o “ouvinte”, no sentido moderno dos termos. Ao “espectador” e ao “ouvinte” é agregado um novo valor: o “participante”. No mito, a narração se encarrega de conduzir a comunidade participante ao mundo das imagens dos tempos passados, onde existe um herói ou heroína que realizou um grande feito: lutou com a morte, contra a doença, o envelhecimento, buscou a vida eterna, enfim, enfrentou alguma das mazelas do Tempo. Esse herói ou heroína – humano, deus ou animal – é representado por uma máscara e por movimentos rítmicos altamente energéticos e não usuais. O canto e o ritmo são outros elementos sempre

---

4. Também conhecida por Genealogia dos Deuses, é um poema mitológico escrito por Hesíodo no século VIII a.C.

presentes e fundamentais no rito.

Nessa rápida e precária descrição de um rito, é possível perceber a ação coordenada dos gêneros: o épico na narração; o dramático na máscara; o lírico no ritmo e no canto. E cada um deles opera de forma diferente o processo de anulação da consciência do Tempo. A narração tem como função conduzir a imaginação do participante ao passado ancestral, livrando-o da consciência opressiva do Tempo que escorre em direção ao enfraquecimento e à morte. As imagens são o fundamento da narração e sem elas nem a narração nem o passado a que elas se referem teriam credibilidade. Um épico, em essência, se dá pela organização de imagens objetivas, visíveis. Nele, não há espaço para subjetividades e, se existem personagens na narrativa, nossa empatia com eles se dá prioritariamente pela sua trajetória de ações externas, visíveis.

Mas, no rito, o épico apenas parece não ser suficiente para anular a consciência do Tempo. É preciso uma intensificação da vivência e isso se dá através da representação das ações narradas. E, aqui, à narrativa épica se agrega a força do elemento dramático. O que era imaginação agora se torna ação real, representada pela máscara, visível não só com os olhos da imaginação, mas também com os olhos reais. As ações e personagens do mito não se situam mais em um tempo da origem, mas, através da representação, deslocam-se para o aqui e agora. O espaço real agora é sagrado, as forças da vida se transportaram para o aqui e agora. A empatia com o herói ou heroína, por força da máscara e da ação de seu portador, se torna mais intensa e é possível experimentar cada ação da luta do herói contra os maléficis aliados do Tempo: a morte, a doença, o inimigo, também representados

como personagens. Vivencia-se o presente da representação, os participantes se alinham a uma das forças em luta e fica-se em expectativa sobre o resultado do embate. O tempo cronológico, nesse instante, não é mais passado. É um tempo-fluxo, no qual embora esteja presente a consciência do passado, vivencia-se o presente e vislumbra-se o futuro dos acontecimentos. Esse é o tempo dramático, um tempo fluxo, dinâmico e contínuo, onde o estado de empatia com o herói ou heroína propicia um alto grau de conhecimento e vivência. Nesse tempo fluxo, a personagem age e fala por si, sem o intermédio do narrador e sua ação não é mais apenas externa. A ação preferencial do dramático é a interna. Ao contrário do épico, no dramático o conflito interno da personagem é essencial e as falas do herói ou heroína cumprem essa dupla função: expressar e revelar sua face oculta, suas intenções mais profundas, sua alma, enfim.

Mas ainda não se chegou ao núcleo do rito. Para se chegar aí é necessária uma intensidade ainda maior que as imagens do épico e a representação do dramático. É necessário o pulso único e sempre o mesmo do lírico. É preciso a anulação total da ação do Tempo dentro da consciência, vivenciar com tal intensidade as forças da vida que, por instantes, a consciência se perde e vive-se unicamente o pulso vivo, constante e sempre o mesmo. Não há mais consciência da ação do Tempo. No mito, é o momento de clímax no qual os elementos líricos do canto e do ritmo propiciam a chegada ao estado, ao indefinível com palavras que não sejam palavras poéticas.

No rito, há três níveis de organizações estéticas agindo de forma coordenada no intuito de conduzir os participantes ao espaço e tempo da ação das grandes forças míticas de onde eles

retornam psiquicamente renovados. Esses três níveis de organizações estéticas presentes no rito continuam a operar nas linguagens artísticas e sua presença substantiva é que vai determinar o gênero do acontecimento artístico. Mas saber disso ainda não resolve a questão proposta: como determinar essa nova configuração de espetáculo?

A imagem grega do Psicagogo ou Psicopompo, aquela figura encarregada de conduzir as almas de um mundo ao outro, como Hermes ou o barqueiro Caronte, parece bem apropriada aos objetivos da arte. Fazer arte é também conduzir o público a uma outra esfera, ao universo do Espírito, como forma de anular a carga psicológica da ação do Tempo sobre a matéria, da qual também somos parte. Mas toda arte não cumpre esse objetivo da mesma forma. Somos obrigados a discriminar, na forma artística que criamos, que meios fundamentais utilizaremos para tal empreitada. Será uma organização vertiginosa de imagens e formas próprias do épico que, se não mergulha nas profundidades dos conflitos das personagens, tem a força ativa e o inesperado do sonho? Ou será uma organização que revele as ações, principalmente internas das personagens e cuja presença física e viva do ator leve a uma experiência viva, própria do dramático? Ou o gênero substantivo que utilizaremos será aquele que busca anular completamente a consciência do Tempo e lançar o participante no universo das sensações? Organizar o material artístico é fundamentalmente fazer escolhas. E as escolhas levam a resultados que, muitas vezes, não conhecemos com o olho agudo da razão. Mas em algum momento, imagino, devemos nos debruçar sobre o material e tentar compreendê-lo e descobrir ou intuir em que gênero esse

material será mais eficiente, em qual gênero ele se relacionará melhor com o público. Daí, certamente, ocorrerão outras escolhas. Até que ponto utilizar o material dramático sem que ele perca a noção histórica de tempo e espaço característicos do épico? Ou como posso frear o ritmo vertiginoso das imagens próprio do épico e introduzir apenas uma única imagem para que o público contemple, permaneça e pulse com ela, estabeleça com ela uma relação lírica, mas que não destrua totalmente o épico? Ou a obra pretendida é só movimento, só pulso rítmico, ou devo agregar a ela fricções, conflitos, revelações humanas que toquem na experiência dramática? Ou pretendo derivar o movimento puro para imagens reconhecíveis no mundo concreto? As inquições são infinitas e cada uma delas é um elemento no cadinho da construção artística.

Conhecer o mais profundo possível a função de cada gênero e seus efeitos parece ser imprescindível a todos os criadores, em especial ao dramaturgo, no sentido de contribuir para estabelecer a delicada e complexa tapeçaria artística nos tempos que correm. O modelo clássico é eficiente, mas revelou-se incompleto. Depois disso, o mundo do fazer artístico é uma estrada de mil caminhos. Estimulante e desconhecido.

A abertura das fronteiras no movimento da arte contemporânea abre o universo artístico para novas configurações. Artistas abandonam as casas bem arrumadas de suas linguagens específicas e se lançam às ruas, que os levam a novas construções, que permitam lutar contra o Tempo despertando as forças vivas da Memória. A memória histórica, a memória ancestral. Para fazê-las pulsar no aqui e agora do mundo.

# O Texto e a Dramaturgia – As Vozes da Escritura Cênica

**POR MARIA THAIS<sup>1</sup>**

*O texto abaixo foi transcrito e editado da palestra de Maria Thais na Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma e revisado pela autora.*

As questões em torno da pedagogia teatral me interessam muito, ainda que a proposição que me foi feita sobre o tema da Mostra de Teatro do Macu – **a relação entre texto e cena do ponto de vista de um encenador-pedagogo** – seja um pouco complexa, pois entrecruza vários campos em um mesmo enunciado: texto, cena, encenação e pedagogia. E talvez nós tenhamos que esclarecer os limites da minha fala, definindo com clareza uma perspectiva, ou seja, um lugar de onde posso falar ou de onde escolho falar.

Para mim, as relações entre texto e cena não são as mesmas, se pensarmos do ponto de vista de um encenador-pedagogo e de um professor. O espaço de uma atividade formativa tem por fim *o outro*, visa torná-lo sujeito do seu próprio co-

nhecimento. E isso não é a mesma coisa que a construção de um espetáculo. Ainda assim, vou tentar falar do ponto de vista de alguém que se dedica à encenação e à pedagogia e reconheço que, no trabalho da Cia. Teatro Balagan, a relação pedagógica é intrínseca à encenação. Em parte em função da minha própria necessidade, de uma perspectiva, pois considero a pedagogia o centro da minha atuação artística. Também é decorrente do fato de eu ter vivido na Rússia, reconhecendo nesta *escola* uma forma concreta de lidar com os dois campos. Naquele momento, em meados da década de 1990, tentava encontrar uma referência concreta para a relação entre encenação e pedagogia. A minha pergunta era: “Como o encenador desenvolve um trabalho com atores?” Fui para Rússia, um pouco intuitivamente, na busca por ampliar minhas referências, porque há vinte anos, para mim, o teatro russo era uma fantasia, não sabia direito o que era essa tradição, exceto por alguns livros.

Uma primeira questão, que com certeza reverbera na relação entre pedagogia e cena, é distinguir o que chamamos de texto. Normalmente, quando falamos em *texto* e *cena*, separamos essas duas matérias. E o que é texto? É a mesma coisa que dramaturgia? Usamos esse termo – dramaturgia – de forma bastante ampla, pois seu uso hoje foi muito ampliado: falamos de dramaturgia da luz, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator etc. E então, o que é dramaturgia? Texto e

---

1. Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. É diretora artística e fundadora da Cia. Teatro Balagan (reconhecida, em 2014, como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo), com a qual realizou os espetáculos *Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam* (2015/2016), *Recusa* (2012/2013), *Prometheus – A Tragédia do Fogo* (2011/2012/2013), *Západ – A Tragédia do Poder* (2007), *Tauromaquia* (2004/2005/2006), *A Besta na Lua* (2003/2004) e *Sacromaquia* (1999/2000). Colaborou, de 1999 a 2006, como diretora-pedagoga, com a Moscow Theatre Scholl of Dramatic Art – Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassíliev e foi coreógrafa do espetáculo *A Ilíada*. Criou e implantou a Escola Livre de Teatro, da Prefeitura Municipal de Santo André, no período de 1990 a 1992.



*Maria Thais em palestra aos professores do Teatro Escola Macunaíma.*

dramaturgia são sinônimos ou a dramaturgia é a *escrita da cena*, que também abarca o texto? No contexto do trabalho da Cia. Teatro Balagan – e orientada pelas observações das experiências cênicas e pedagógicas no contexto do teatro russo – a **dramaturgia** é o que se escreve na cena, a escritura que emerge das diversas vozes criadoras e que vou nomear de *escritura cênica*; e o **texto** é o texto literário, ou melhor, o texto do dramaturgo. Faço ainda mais uma distinção: vou chamar de *texto duro*, usando uma terminologia proposta por Anatoli Vassíliev<sup>2</sup>, a matéria do dramaturgo; que se distingue do *texto cênico*, que é a matéria do ator – que não é só o que ele diz, não é só as palavras do autor, mas o que ele faz e, para mim, como tece as relações entre todos os elementos da cena –, o corpo, o texto, o espaço, a sonoridade, a luz etc. Para nós, dramaturgia é um termo que pode abarcar os diversos textos, que têm autorias e funções diferentes. Sei, como encenadora, que é preciso lidar não só com o texto do autor, mas também com o texto do ator e, principalmente, construir relações entre os dois.

A minha prática como encenadora – que até o momento restringi, por escolha, ao trabalho com a Cia. Teatro Balagan – tem certos pressupostos, alguns bem definidos. As questões que envolvem a relação entre texto e cena se configuram a partir da relação com cada dramaturgo com quem trabalhamos. E o Luís Alberto de Abreu sempre foi o meu principal parceiro. Nos últimos anos, de forma mais regular, ele tem sido quem responde pelos textos e, sem dúvida, é com quem converso sobre o tema, com quem divido ideias. Talvez porque tenhamos um *gosto* comum: trabalhar com a narrativa como modo de operar a criação teatral, ou seja, nossa escolha é sempre traduzir algo cenicamente do ponto de vista de um teatro narrativo. Mas, na Cia. Teatro Balagan, trabalhamos também, em diferentes momentos, com o dramaturgo Alexandre Toller, e com Newton Moreno e

Léo Moreira, ambos dramaturgos e diretores.

Optamos, apenas uma vez, por trabalhar com um texto pronto, *A Besta na Lua*, do Richard Kalinoski, que trata da Guerra Turco-Armênia. Assim, a minha experiência como encenadora foi quase sempre vinculada à construção de um processo que se desenvolve junto: atores, equipe de criação e o dramaturgo. Isso significa que o texto é construído através do diálogo entre todas as partes envolvidas no processo criativo. Desta forma, seguramente, a estrutura do texto não é dada só por aquele que escreve o texto, mas sim por uma conversa permanente entre dois campos de trabalho: a escrita e a cena.

A escrita do texto e a composição da dramaturgia da última criação da Cia. Teatro Balagan – *Cabras – Cabeças Que Voam, Cabeças Que Ro-*



*A Besta na Lua (2003), da Cia. Teatro Balagan.*

2. Diretor e pedagogo russo, fundador da Escola de Arte Dramática em Moscou, onde participei de algumas residências artísticas entre os anos 1998 e 2006.

lam – diverge um pouco dos processos anteriores. Nele, primeiro definimos, eu e o Abreu, por onde começar a investigar o tema<sup>3</sup>, que foi escolhido pela companhia para o desenvolvimento do projeto. Definimos os assuntos sobre os quais deveríamos começar a produzir os *estudos cênicos* e os pequenos textos a serem escritos, que foram nomeados crônicas, pelo Abreu. Mas foi só a partir dos inúmeros experimentos cênicos realizados, com a presença de todos os envolvidos no processo, a partir dos temas selecionados por nós e, principalmente, das leituras e *estudos cênicos* criados a partir das *crônicas-textos* escritas

3. No projeto *Cabras – Cabeças Que Voam, Cabeças Que Rolam*, o ponto de partida foi o Cangaço e outros movimentos de resistência ao Estado, guerras não oficiais no Brasil que sempre foram fortemente reprimidas e findaram, em geral, com a decapitação e exposição das cabeças de seus líderes.



JOÃO CALDAS

pelo Abreu, que fomos encontrando a estrutura, a dramaturgia. Falo do trabalho do encenador e do dramaturgo sem nomear o trabalho de todos os criadores da equipe, porque esse é o tema que me lançaram e, portanto, não cabe aqui entrar em tantos detalhes; mas é importante salientar que todo o processo tem a autoria da equipe – especialmente de Márcio Medina, cenógrafo e figurinista parceiro em todos os processos criativos da Cia. Teatro Balagan – e, mais diretamente, das proposições feitas por cada ator<sup>4</sup>.

O que difere é que, nos processos anteriores, a primeira abordagem do tema era feito pelos atores, ou seja, o primeiro recorte se apresentava, na forma de *estudos cênicos*, ao dramaturgo que, olhando esses materiais, os devolvia em forma de texto. É importante ressaltar que, apesar da parceria com o Abreu, jamais usamos o termo colaborativo. Entendo o trabalho de uma equipe, ou pelo menos é assim que percebo o trabalho do outro, como uma *ação provocativa*. No início do trabalho, definimos os pressupostos que o orientam. Assim, como encenadora, quando proponho um tema, o dramaturgo tem autonomia para escrever o que quiser; e quando entregamos o texto ao ator, este também tem autonomia para propor, na cena, o que quiser. Essas *ações provocativas* criam atritos, por vezes, difíceis de administrar, mas se reserva o espaço para que cada um proponha sua perspectiva do material, o que provoca muitas vezes um excesso de leituras, de abordagens.

Portanto, uma característica da criação dramática em *Cabras* foi que definimos, por uma vontade minha em comum acordo com os atores, que a criação começaria pelo autor. Ou seja, apesar do texto ser construído no processo, seria o dramaturgo a propor o texto – as ações, situações, forma etc. – e o ator iria trabalhar *a partir* de um texto já escrito. Porém, antes do Abreu propor o texto, tínhamos – eu, Abreu, Murilo, que é assis-

4. Os atores que fizeram parte do projeto *Cabras* são: André Moreira, Deborah Penafiel, Flávia Teixeira, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jhonny Muñoz, Maurício Schneider, Natacha Dias, Val Ribeiro e Wellington Campos. E ainda Leonardo Antunes, Ana Chiesa, Cris Lozano, Luciene Guedes e Cesar Santana, que participaram das primeiras etapas da pesquisa.

tente de direção – um trabalho anterior, bastante intenso –, para a escolha do universo temático. Cabia, entretanto, ao dramaturgo a definição dos *motivos* sobre os quais desenvolveria as *crônicas-textos*.

A diferença entre texto e dramaturgia é, talvez, pertinente nos processos de criação de uma companhia de teatro de pesquisa, na medida em que envolve outras dinâmicas de investigação e outro tempo. Quando um grupo com essas características se debruça sobre um tema, ainda que vise a um resultado final, normalmente faz alguns acordos que orientam a experimentação da linguagem – como, no caso de *Cabras*, foi a linguagem narrativa. Outro aspecto importante é que esses coletivos reúnem artistas com múltiplas formações e campos de interesse como artistas-pesquisadores. A presença do cenógrafo e figurinista, do diretor musical e de tantos outros parceiros não determina apenas as características da equipe, mas torna mais complexa a relação entre texto e cena.

Não creio, porém, que essa complexidade possa ser transferida para qualquer sala de uma escola de teatro ou para qualquer outra experiência que tenha por objetivo final um processo formativo. Como distingui inicialmente, e como afirma Anatoli Vassíliev, há uma diferença entre os aspectos pedagógicos envolvidos em um processo que visa a um resultado e em processos que se destinam à formação de um artista. Quando falo resultado, falo especificamente da construção de um espetáculo. Ainda que saibamos que o trabalho dentro de uma sala de aula também chega a resultados, a função do trabalho sobre o texto e o espetáculo, nesse caso, são meios de aprendizagem e de experiência para um sujeito em formação.

Farei uma digressão para que possamos prospectar o que nomeamos, para além da minha concepção pessoal, **encenador-pedagogo** e como a sua definição também interfere nas dinâmicas e relações entre cena e texto. Em minha formação acadêmica, me dediquei a investigar as experiências pedagógicas desenvolvidas pelo encenador



A Besta na Lua (2003), da Cia. Teatro Balagan.

russo V.E. Meierhold antes da Revolução de 1917. Como sabemos, na formação do artista teatral russo, vigora, há mais de oitenta anos, uma escola baseada no sistema stanislavskiano. Ainda que por motivos históricos – já que foi o stalinismo que transformou o sistema em um modelo único, e não a intenção do seu criador – a noção de pedagogia teatral está associada diretamente às ideias de Constantin Stanislávski.

Porém, se observamos a produção teatral russa do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, encontramos a existência de escolas, ou melhor, de proposições e perspectivas pedagógicas para o teatro muito diversas entre si, pois a vida cultural russa ia além do Teatro de Arte de Moscou. Mas é possível reconhecer um traço comum a muitos encenadores: a preocupação com a formação do artista e, mais especificamente, do ator e do diretor. Mesmo nas experiências de vanguarda, admitia-se que não era possível produzir uma nova linguagem teatral sem encontrar novos meios, que transformariam o modo de



JOÃO CALDAS

lidar com o texto, e, também, reconfigurariam as relações entre todos os elementos da cena.

Assim, entendemos que o enfrentamento com a dimensão pedagógica do fazer teatral não foi exclusividade da prática stanislavskiana, ainda que não possamos deixar de destacar seu empenho e os méritos do seu trabalho. Essa herança visível se revela quando olhamos a trajetória do próprio *sistema* Stanislávski, em que podemos perceber, nos acontecimentos que inauguraram o Teatro de Arte de Moscou e durante todo o século XX, que o pensamento de seu criador não impediu a presença de distintas linhagens: Nemirovitch-Dantchenko, C. Stanislávski, Mikhail Chekhov, E.V. Vakhtangov, Maria Knebel, Mikhail Butkevich, P. Fomenko, A. Shapiro, Anatoli Vassíliev, Jurij Alschitz e tantos outros. Mas, também não podemos ignorar que dos anos 1930 em diante, todas as outras *escolas* tiveram que convergir para uma formação única e que quem não se submeteu foi eliminado. O próprio Stanislávski viveu seus últimos anos em exílio, dentro da sua própria casa.

Se examinarmos a trajetória de Meierhold, não podemos esquecer que questões políticas foram determinantes para o lugar que ocupa, inclusive, no Ocidente, como encenador-pedagogo. Seu nome foi retirado da vida cultural russa durante mais de vinte anos e a retomada dos seus escritos e ideias se deu de forma lenta, a partir do final dos anos 1950, restrita a um pequeno círculo de artistas e pesquisadores nos primeiros anos. Para ilustrar uma visão do seu trabalho, posso relatar que, durante o período que vivi em Moscou, no final dos anos 1990 do século passado, era frequente o espanto diante da minha resposta, quando indagavam sobre os motivos que me levaram ao país, qual seja, o de estudar a pedagogia meierholdiana. Os comentários eram diretivos: “Meierhold, nosso grande encenador, não era um pedagogo.” O seu reconhecimento como encenador é evidente, mas não encontramos correspondência para suas outras ações.

No entanto, a prática artística de Meierhold se constitui no trânsito entre o fazer profissional, como ator e diretor, e o fazer laboratorial – como professor em pequenos Estúdios – e seus escritos deixam claros os indícios e o desenvolvimento de um projeto de formação. Em 1908 – depois do fracasso da experiência junto ao Teatro de Arte de Moscou em 1905, para onde voltou a convite de Stanislávski –, manteve em sua casa e, a partir de 1912, no Estúdio da Rua Borondiskaia, uma atividade sistemática como pedagogo. Pergunto-me, então, por que suas atividades como encenador e sua atuação como agente de uma política cultural apagam a importância deste legado?

Uma das características, que destacaria, da *escola* russa de direção teatral – a primeira escola de direção foi criada por Meierhold – é o comprometimento com uma perspectiva pedagógica. Desde então, as relações entre pedagogia e cena estão presentes na formação do diretor e se desdobram em sua prática artística há muitas gerações. Uma perspectiva que não é comum em outras tradições, especialmente no teatro europeu e nos países da América. Assim, é possível observar que tendemos a criar uma *dissociação*

entre cena e pedagogia. Talvez porque existam dois caminhos – e, provavelmente muitos outros – para a relação entre encenação e pedagogia e não pretendo fazer juízo entre eles, mas distingui-los, sendo que os nomeio: *da Pedagogia à Cena* e *da Cena à Pedagogia*<sup>5</sup>. O primeiro, que reconhecemos nas proposições de Stanislávski, se estrutura a partir de práticas pedagógicas e criativas que conduzem *para a cena*. Neste caso, a cena é um trabalho posterior, ou decorrente do processo de aprendizagem. O segundo, que reconheço em Meierhold, parte *da cena*, pois são os seus elementos, postos em relação, compostos, que permitem a aprendizagem. Ao tomar o termo encenador-pedagogo para nomear a tese *E.V. Meirhold – o Encenador Pedagogo*<sup>6</sup> –, minha intenção foi afirmar o caráter pedagógico presente em uma perspectiva que tem a encenação como primeiro eixo e a pedagogia como parte inerente ao processo.

A diferença que destacamos acima entre os dois artistas russos – uma entre muitas outras, que não impede de também encontrarmos semelhanças – nos permite distinguir diferentes pontos de vista sobre as relações entre texto e cena, apesar de falarmos, em ambos os casos, de encenadores-pedagogos. O trabalho de Stanislávski, que só se afastou do palco como ator no fim dos anos 1920, depois de um grave problema de saúde, se ocupa de uma primeira e fundamental equação: a construção do texto cênico pelo ator. Neste sentido, o texto escrito pelo dramaturgo é o eixo sobre o qual gira o processo criativo e os demais elementos da encenação. No caso de Meierhold, o texto cênico é uma composição da encenação, um conjunto concebido, vislumbrado pelo encenador, no qual o texto literário e os demais elementos da cena fazem parte de uma mesma trama, ainda que possam ser independentes.

5. Nome de uma disciplina que ministrei durante os últimos anos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes – USP, que aborda essas diferentes perspectivas no teatro russo e polonês, a partir da análise de textos de quatro encenadores: C. Stanislávski, J. Grotowski, V.E. Meierhold e T. Kantor.

6. Publicada no livro: *Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



BOB SOUSA

da Cia. Teatro Balagan.

Sabemos que essa cisão – entre texto e escritura cênica – chega a um termo muito mais radical em outros encenadores, como é o caso do polonês Tadeuz Kantor. Se assistirmos aos vídeos dos ensaios na Scuola Paolo Grassi, em Milão, de um espetáculo realizado por Kantor com um grupo de alunos, podemos observar a clareza do encenador na condução do processo e como dispõe os recursos que tem. Ao se conduzir o trabalho a partir da *peça pronta*, ou seja, de estabelecer a escritura cênica e sugerir que o ator apreenda na medida em que faz, poderia esse trabalho ser desconsiderado como pedagogia? Em um processo de tal ordem, o que impede a aprendizagem? Podemos entender que o lugar dedicado a Meierhold, e ele não é o único, assegura a permanência de uma perspectiva, mas, ainda assim, reivindicamos para a sua encenação a potência formativa que extrapola, inclusive, a própria cena.

Tal potência tem que ser levada em conta, se considerarmos que a ação pedagógica pode ir além da relação entre pares, ou seja, do núcleo de artistas envolvidos na obra. É neste sentido que, me parece, caminham as proposições meierholdianas, para fora da cena, no que quer provocar no espectador, que é considerado por ele o quarto criador da obra. Podemos considerar que, nesta perspectiva, tanto aquele que *faz* como aquele que *vê* estão envolvidos na mesma ação pedagógica. Não consideramos tal pressuposto uma limitação, mas uma característica que aponta para uma diferença de pontos de vista do encenador-pedagogo.

Por último, para retomar o meu ponto de partida – o modo como tecemos as relações texto e cena na Cia. Teatro Balagan –, devo reafirmar o meu interesse em assegurar uma criação com grande ênfase no processo pedagógico e que, de certa forma e em diálogo com as idéias de Meierhold, entendo a pedagogia como ação expandida, que atinge todos os campos: a encenação, o texto, a atuação, a cenografia, figurinos e objetos, a música, a iluminação e, ainda, aos modos de produção. Creio que, nesse caso, um problema concreto do fazer teatral seja o de lidar com

determinadas tarefas, ou matérias, que são entendidas como técnicas, como, por exemplo, a luz. Existe uma dificuldade objetiva que é ter alguém da iluminação acompanhando o processo e que não chegue apenas no resultado final para iluminar o espetáculo. Pois, ainda que reconheça que, dessa forma, a luz possa ser justa com a linguagem, fica uma lacuna em relação aos outros elementos do espetáculo – o ator, por exemplo, é o que mais *sofre*, pelo fato de ignorar qual será o jogo com esse elemento durante o processo de criação. Se buscamos uma equivalência das vozes que constroem o texto cênico, me parece que temos que enfrentar todos os aspectos, inclusive os mais complicados, da prática do teatro. Ainda que saibamos que as vozes não são iguais, desejamos que, na cena, elas tenham correspondência, que estejam equalizadas.

Em relação ao texto, o desafio é fugir das duas margens: de um lado, o texto literário, do autor, que pode se sobressair, submetendo as outras vozes; do outro lado, o que é bem comum, nós achamos que podemos fazer o que quisermos com o texto, como se ele não fosse uma matéria, mas apenas um ponto de partida. E isso torna muito difícil o trabalho, porque ao levar o material para qualquer lugar, perdemos a chance de confrontá-lo, de investigá-lo de fato. Como nos lembra Luís Alberto de Abreu: “podemos fazer *tudo*, mas não *qualquer coisa*”. Como encenadora e pedagoga, meu grande esforço é fazer da cena **o lugar** onde o texto do autor e todas as outras vozes soem de forma *polifônica*. Parece-me ser essa a única possibilidade de nos aproximarmos de matérias tão complexas como pedagogia, encenação, texto e atuação etc. Como alguém que se ocupa prioritariamente do trabalho com atores, e me ocupo disso há 37 anos, me sinto mais próxima dos processos pedagógicos da arte do ator do que da perspectiva do encenador. E não acho nenhum demérito nisso. Por outro lado, discuto a centralidade do ator e não me interessa pensar o teatro apoiada apenas nessa centralidade. Aliás, me interessa pensar o teatro **sem centro**, de uma maneira geral, um teatro em que o centro mude conforme a hora, o



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



Cabras – Cabeças Que Rolam, Cabeças Que Voam (2015),



BOB SOUSA

da Cia. Teatro Balagan.



BOB SOUSA

da Cia. Teatro Balagan.

tempo, o lugar e o espaço.

Se perseguimos a *descentralidade*, o centro que o texto ocupava na escritura cênica não pode ser substituído pela centralidade do encenador, ou pela do ator, ou da cenografia, ou da iluminação, ou de qualquer outro elemento. Creio que, ao propomos uma não-centralidade na criação, tornamos, talvez, mais complexa a presença e o trabalho do espectador, já que o centro criaria um facilitador: uma perspectiva única<sup>7</sup>. Se a perspectiva única é como sugere Floriênski, um modo de pensar o mundo e traduzi-lo, portanto, uma mentalidade, temos que reconhecer que tal conduta não se produz de fato na realidade, pois o nosso olho tem a capacidade de ver várias coisas ao mesmo tempo. Contrapondo-se a essa *escola*, Floriênski nos mostra como os pintores dos ícones nunca assumiram essa perspectiva, essa *escola*, e não encontramos neles centralidade. Deste modo, quem vê define o modo de ler a obra.

Sirvo-me deste problema complexo para dar uma possível resposta à questão – que não sei se precisa de resposta – sobre a relação entre texto, cena, pedagogia e encenação, sugerindo que essa depende de quem a vê. Pois o que talvez tenhamos como artistas são alguns fundamentos, princípios que regem uma maneira de abordar o texto, uma maneira de construir a dramaturgia. Cientes de que não estamos inventando (no sentido inaugural do termo) nada, o que nos rege no cotidiano da sala de trabalho, no campo artístico ou pedagógico, é o rigor com *as perspectivas* que partilhamos.

7. Retiro o termo de Pável Floriênski – filósofo, matemático, padre e professor da escola de cinema e artes plásticas no início do século XX, na Rússia. Assassinado pelo regime stalinista no fim dos 1930, Floriênski foi um grande estudioso da tradição dos ícones, palavra de origem grega (*eikón*), que, no caso, se refere à pintura religiosa característica das igrejas ortodoxas. Em português, o livro se chama *A Perspectiva Invertida* (Editora 34, 2012) e me parece fundamental para quem se interessa por essa linhagem da pedagogia russa. O filósofo russo nos lembra que a perspectiva única foi inventada no mundo ocidental – lembrando aqui que, quando falo de mundo ocidental, retiro a Rússia do Ocidente, pois não creio que eles se enxerguem de acordo com essa tradição – e se reproduziu como procedimento artístico.

# Toda Relação Social, Desenvolvida Por Meio da Representação, Passa Pelo Político, Mas Nem Todo Coletivo Teatral Se Politiza

**POR ALEXANDRE MATE<sup>1</sup>**

“O que significa roubar um banco comparado à fundação de um?”

*Ópera dos três vinténs*, Bertolt Brecht

As práticas sociais, concernentes a formas relacionais, nos mais díspares e contraditórios ambientes (casa, escola, local de trabalho, espaços públicos...) desenvolvem-se por intermédio de inúmeros reguladores comportamentais. Um dos mais efetivos deles foi chamado, em fins da década de 1970, por Cacá Diegues, de patrulhas ideológicas<sup>2</sup>. Independentemente da classe, de idade, de sexo, da profissão, do credo religioso, a totalidade das nossas ações – sobretudo pelo fato de querermos ser aceitos pelos grupos de que fazemos ou vislumbramos fazer parte – são pautadas ou balizam-se por aqueles com os quais nos identificamos ou pensamos nos identificar. Muito do que fazemos, supostamente por aquilo que chamamos escolha, arbítrio, vontade... gruda-

se em nós, pelos mais diferentes processos, mas, normalmente, decorrentes dos influxos da moda ou do comportamento daqueles que imitamos por admiração, que nos são simpáticos, que queremos ser iguais. Criança aprende, também, por meio dos processos imitativos; adultos imitam, principalmente, como espécie de senha para ser admitido nos diversos grupos sociais.

Em processos, tidos como naturais, de formação de grupos, coletivos, gangues, turmas..., o receituário e a cartilha impostos pelos “cabeças” ou líderes acabam sendo incorporados pelos neófitos, pelos recém-iniciados. De múltiplas demandas sociais, decorrentes do viver compartilhado, a necessidade da consciência autônoma e a necessidade da participação do ato político (pressupondo aqui, também, a delegação, por representatividade, para o exercício da voz e do voto nas questões atinentes à polis) deveriam ser consideradas ações fundamentais, sem, até mesmo, qualquer precisão de defesa.

Como o viver exige uma luta permanente pela nossa própria sobrevivência – nos afastando dos atos de gerir, gestar, administrar aquilo que concerne ao bem comum –, as questões ligadas à vida na polis, ao longo da história, se depuraram, de acordo com múltiplos interesses, por meio de sistemas representacionais. O sujeito não está presente para participar da discussão de algo

1. Doutor em História Social pela USP; Professor-pesquisador da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP; integrante do Núcleo Paulistano de Fazedores e Pesquisadores do Teatro de Rua.

2. Para mais detalhes a esse respeito, entre outras fontes: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. “Anotações sobre o caso das patrulhas.” In: *Patrulhas Ideológicas – Marca Reg.*: Arte e Engajamento em Debate. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.7-12.



*Alexandre Mate em palestra aos professores do Teatro Escola Macunaíma.*

que o afeta, mas, por intermédio do voto, ele pode ter ajudado a eleger alguém que falará em seu nome. Movimento de marcha dupla, a política exige participação e consciência nos processos de escolha e atenção permanente nos atos de atuação. O ser social é tecido (e também tecedor) de uma imensa rede de relações. Em essência, e pelo viés metafórico, a política pressuporia um permanente ato de tecimento quanto à representação delegada em confiança àquele que, no âmbito da polis, possa nos representar para a tomada de decisões que concernem à vida coletiva.

Em boa parte do planeta, onde em tese existem sistemas democráticos constituídos, confunde-se muito política com partidarismo. Tão grave quanto isso, é o voto obrigatório. Desse modo, a representação, que, no caso político, pressupõe uma delegação provisória de intervenção na conquista e ampliação dos direitos da maioria, induz, pelos mais diversos motivos, avós, pais e netos a votarem em um mesmo sujeito... Não se pode dizer que exista aí um sentido metafórico e positivo de velhos serem joviais ou jovens terem a maturidade de discernimento do mais velho. Trata-se de uma descrença generalizada no sistema de representação política. Como resultado imediato, decorrente disso, ainda no Brasil, vota-se principalmente em sujeitos e não em partidos. Entre tantos outros, Bertolt Brecht, em *Elogio do Partido*, aponta – ainda que idealmente, neste caso – a diferença entre um sujeito e um partido:

O partido tem dois olhos/ O Partido tem mil olhos.

O Partido vê sete Estados/ O indivíduo vê uma cidade.

O indivíduo tem sua hora/ Mas o Partido tem muitas horas.

O indivíduo pode ser liquidado/ Mas o Partido não pode ser liquidado.

Pois ele é a vanguarda das massas/ E conduz sua a luta

Com o método dos Clássicos, forjados a partir/ Do conhecimento da realidade. (1990, p. 122)

Pelo fato de, também em tese, não estarem sujeitos a códigos reguladores de pertencimento a agrupamentos coletivos, sujeitos dissociados de partidos podem cometer todo tipo de bravata. Afinal, eles não deveriam qualquer tipo de justificativa a não ser a si mesmos. Não foram poucos os casos, também em política, do surgimento de “paladinos da justiça”, cujos discursos – beirando o irresponsável, mas tecidos prometendo o ajuste de contas com os criminosos da pátria – proferidos não foram cumpridos ao longo da história. Fernando Collor de Melo é bastante expressivo nesse sentido e, depois de tantos malabarismos para driblar a tantos interesses em “juego” (“duela a quien duela”<sup>3</sup>)

3. No sentido de apurar as denúncias de que era acusado, Fernando Collor de Melo, ainda como presidente do Brasil, em entrevista à TV argentina, em 25 de agosto de 1992, usa a expressão. Posteriormente, em 29 de setembro de 1992, na Câmara dos Deputados, durante o julgamento do processo

acabou renunciando para não ser cassado por expulsão do cargo (*impeachment*), caso exemplar na política brasileira<sup>4</sup>.

Infundas são as confusões e interessa que esse estado assim permaneça. Múltiplos são os maus exemplos... Se para intervir na polis são necessários princípios, o que justifica, por exemplo, o sucesso de uma trajetória como a de um político como José Sarney? Como esse homem que, na condição de político pulou de galho em galho – antes, durante e depois da ditadura civil-militar –, continua a ser votado, a ser permanentemente entronizado em atos de poder e de representação. Que significado pode ter para aqueles que nele votam a representação política?

Em outro de seus poemas, Brecht afirma que vivemos em um tempo de confusão generalizada, portanto, isso não é de agora. Por exemplo, ouve-se, de AaZ, em todas as instâncias da vida, que o teatro é político. E isso é verdade. Afinal, o espetáculo se configura em um fenômeno social, cuja realidade se materializa por meio da relação presentificada (e aurática<sup>5</sup>) de dois grupos distintos de sujeitos: artistas e público. O primeiro grupo, por meio de

diversas formas organizacionais (cujos processos podem ou não ser democráticos), constrói uma obra tecida através de símbolos (normalmente e nas formas mais tradicionais) sonoros e visuais; e o segundo pode ser convidado, além da decodificação da rede simbólica, a relacionar-se de modos diferentes no processo relacional. Tudo pode modificar a apreensão de espectadores, tendo em vista o sofisticadíssimo sistema de tecimento ficcional das chamadas artes da representação, compreendendo a junção de texto dito (por personagens e intérpretes ou por ambos) e manifestado de diferentes formas (atualmente, não são poucos os grupos a projetar os textos, a escrevê-los no cenário, a enviá-los por bilhetes, cartas, SMS...); da interpretação, em que os símbolos, isolados ou em conjunto, ganham matizes de intencionalidade diferenciada (tendo em vista seu caráter polissêmico); da organização espacial para que a obra se transforme em fenômeno (em espaço fechado, tradicional ou não; em espaços híbridos e inusitados; em espaços públicos abertos ou fechados). Ao se pensar de modo aproximativo, teatro e política, por serem premiados por sistemas de representação, podem, sim, e por diferentes modos, atordoar os pares que estariam do outro lado da relação. Aquilo que os gregos nomeiam teatro, compreendendo uma estetização do fenômeno representacional, a partir do espaço em que ficariam os fruidores da obra, a platéia, compreende a ampliação do “cordão de isolamento” quanto à restrição de participação dos sujeitos na polis. A etimologia da

de *impeachment*, a mesma expressão foi usada pelo deputado Delcírio Tavares, no sentido de voto favorável à expulsão do cargo.

4. A respeito do incontestável espetáculo representado pela apresentação pública de voto no evento citado, dentre outros materiais: <http://stephanemonclaire.com/Anexo-9-de-O-Impeachment-Revisitado-Stephane-Monclaire.pdf>; acesso em 02/03/2013, 14h33.

5. Palavra-conceito que figura do texto de Walter Benjamin: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin, v.1 – Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 165-196.

palavra grega plateia, *plastós*, concerne àquilo que é manipulado por gesso, cera, argila... De outro modo, a intenção dos governantes seria promover uma identificação emocional (catártica) dos espectadores com as protagonistas da obra para “reparamento” do espírito e do comportamento adverso àquele (im)posto pelo Estado. Portanto, o caráter cívico/político, religioso e estético do teatro se consolidaria quase que na condição de um sucedâneo da política. Ainda que se evoque nomes diversos como inventores do enigma compreendendo os três “ps do poder” – palanque, púlpito e palco –, pode-se perceber que a primeira lição de príncipe (alusão, também, à obra homônima de Maquiavel) decorre desse momento histórico.

No momento em que ocorre o fenômeno teatral, que é social e com ênfase ao tratamento estético, compreendendo, portanto, um tecido construído por meio de uma reordenação em profusão de símbolos, mesmo blindado por diversos modos, muito de imprevisto pode acontecer. Como exemplo recente, durante o espetáculo de um grande astro da televisão, logo que este aparece em cena, na plateia uma senhora comenta: “Vich, como tá gordo!!!” Todos os mais próximos da senhora riram bastante. Aquela senhora ou “elemento estranho àquela realidade”, pela quebra de uma convenção, cria uma fissura na quarta parede e em todo um sistema de convenção blindado para não haver aproximação. Ela, com uma frase, puxou o foco para ela. Mal comparando, a intenção política, a partir de expedientes dessa natureza, tende a trazer o político para a cena estético-social.

Mesmo não sendo fenômeno recente, tudo parece ter chegado ao paroxismo com as proposições, ditas radicais, de Bertolt Brecht. Ao desenvolver filosófica, estética e politicamente o teatro épico dialético, o dramaturgo alemão explicita a necessidade de um teatro também fundamentado na educação e no divertimento<sup>6</sup>, que assuma seu caráter político-panfletário. Assim como todo o teatro é político, todo o teatro, também, é panfletário. O problema maior, pela necessidade de naturalização de todo tipo de exploração e excludência, é que poucos são os que o assumem desse modo. Alguém pode dizer, conscientemente, que as telenovelas não são panfletárias? Que elas não veiculam ideologia perversa e naturalizada, consoante aos interesses hoje ditos neoliberais? No sentido de limpar algumas arestas, por panfleto – e novamente recorrendo à etimologia –, é fundamental saber que se trata de mais um conceito tomado do popular, com sentido oposto àquele histórico. Derivado do francês *pamphlet*, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2003, p. 292), panfleto corresponde a vocábulo tornado usual no século XVIII, originário do inglês *pamphlet*, alteração de *pamphilet* e *panflet*, nome popular

---

6. Para Brecht, o “binômio” educar e divertir concernia, respectivamente, à educação socialista – sob a responsabilidade da práxis proletária – e ao divertimento, derivado etimologicamente do verbo latino *divertere*, cujo infinitivo significa: apodar-se, separar-se de, divorciar-se, ir embora... Bastante apoiado no primeiro sentido da palavra, articulado à práxis dialético-intervencionista, Brecht cria o conceito de *werfremdungseffekt* ou efeito de estranhamento. De modo mais específico, ao distanciar-se do objeto, pode-se vê-lo de modo histórico e crítico, assim, a função precípua de um teatro revolucionário, épico e dialético significava, também – articulado ao sentido da palavra teatro em grego –, ver por novos ângulos, ver tomando um partido acerca do objeto e da relação histórica dos sujeitos sociais.

de certa comédia latina, em verso, do século XII, denominada *pamphilus seu de amoré*. O nome da modalidade de comédia latina, conhecida, sobretudo, por causa da personagem representativa, a velha alcoviteira, serviu para designar, na Inglaterra, a partir do século XVI, qualquer escrito satírico de pouca extensão. A partir do século XIX, panfleto corresponde hoje (e desde o século XIX) a texto curto, que ganha conotação, eminentemente radical, premido por caráter propagandístico: político e partidário. Para concluir, Brecht sempre fez propaganda política por meio de suas peças, mas, ao transitar com narrativas episódicas, elaboradas a partir de diferentes pontos de vista histórico-políticos, imprimiu a dialética na dramaturgia de texto e na dramaturgia do espetáculo. Desse modo, ao assumir um lado, o sujeito com ideia do todo tende a tomar um partido: nessa medida, um texto é assumidamente político, risca o chão e se mostra em potência.

Especificamente, alguns grupos de teatro na cidade de São Paulo, ao questionar o conceito de autonomia burguesa<sup>7</sup>, têm promovido práxis, compreendendo a criação de espetáculos e de práticas pedagógico-políticas que acompanham o exercício estético e se colocado ao lado de diversas lutas sociais. Dentre os grupos a trabalhar

com o panfletário e assumidamente político, em perspectiva épico-dialética, podem ser citados: Brava Companhia, Companhia Antropofágica, Companhia do Latão, Companhia Estável de Teatro, Companhia Estudo de Cena, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais, Engenho Teatral, Grupo Teatral Parlendas, Kiwi Companhia de Teatro.

### **Bibliografia**

- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor." In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. Anotações sobre o caso das patrulhas. In: *Patrulhas Ideológicas – Marca Reg.: Arte e Engajamento em Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- MATE, Alexandre. *O Teatro Adulto na Cidade de São Paulo na Década de 1980*. São Paulo: UNESP, 2011.

---

7. No sentido de como se pensa o conceito, é fundamental a leitura do texto de Walter Benjamin: "O autor como produtor." In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. Para o filósofo alemão, em uma sociedade dividida em classes, os artistas têm de tomar um partido político e definir ao lado de quem suas obras – e eles próprios – se colocam: nas fileiras do proletariado ou da burguesia. Nessa medida, é fundamental para Benjamin a conciliação, histórico-política, entre qualidade estética e tendência política justa.

# Duas Margens

**POR MARINA TENÓRIO<sup>1</sup>**

Este artigo é uma tentativa de tocar o tema da relação entre o texto e a cena, a partir do ponto de vista da escola teatral com a qual tive contato, que é a escola russa. Não tenho intenção aqui de expor detalhadamente um procedimento, já que aquilo que poderia dizer a respeito estará em breve publicado no livro *Análise-Ação*, de Maria Knebel, que traduzi com Diego Moschkovich e que sairá pela editora 34. Não faria sentido repetir o que está bem melhor elaborado e explicado pela Knebel, por isso apresento apenas algumas reflexões minhas sobre o que considero necessário para se começar a trabalhar com um texto.

Em 2010, Anatoli Vassíliev começou uma de suas oficinas no Brasil com a seguinte metáfora: comparou o texto e a cena a duas margens de um rio e, o ator ao barqueiro que faz a travessia de uma margem à outra. De certa forma, essa metáfora engloba todas as fases e todos os envolvidos no fazer teatral, já que sempre estamos lidando com a transposição de algum tipo de informação contida no texto para o campo do cenário, do figurino, da trilha, da luz e assim por diante. Todos os envolvidos “dão corpo” ao espetáculo, mas dentre todas essas manifestações, no que diz respeito especificamente ao trabalho do ator, que é o tema deste artigo, temos um caso singular: de todos os elementos, é o que mais está sujeito a alterações e instabilidades. O “corpo” gerado pelo ator é um “corpo vivo”, não estático; de um dia para

---

1. Coreógrafa, dançarina, diretora, atriz e tradutora. Entre 2002 e 2006, morou em Moscou e foi membro do Laboratório de criação do teatro Escola de Arte Dramática, dirigido por Anatóli Vassíliev. Paralelamente, trabalhou no grupo de dança Do Tantsa, dirigido pelo coreógrafo e dançarino japonês Min Tanaka. Em 2010, concluiu o programa de mestrado em coreografia pela HZT/Ernst Busch em Berlim.

o outro ele pode rejuvenescer ou perder o vigor, pode até perder o sentido ou, ao contrário, ganhá-lo. E, talvez, precisamente nessa imprevisibilidade e fragilidade residam tanto a sua fraqueza como a sua força.

Esse é um ponto importante se falamos da escola russa, pois, na sua visão, o ator é o elemento principal do fazer teatral. Sem o seu trabalho, sem o corpo vivo que só ele pode trazer para a cena, o teatro não existe. Quero deixar claro que a palavra “corpo” aqui não diz respeito apenas a ações físicas. Uso esse conceito de enorme complexidade para me referir a algo que pulsa, que respira, que se move, que sente, que pensa, que fala. E isso toca em uma das grandes dificuldades do trabalho do ator, pois, apesar da diferença que existe entre o seu próprio corpo e aquele que ele vai criar em cena, não é tão simples separar um do outro.

Durante a travessia, o texto sofre uma mudança substancial: ele deixa de ser um *texto escrito* e se transforma em *texto cênico*. Temos, assim, um ato de tradução, de reconstrução pelo ator de uma coisa em outro lugar, com outros materiais. Obviamente, esse ato de criação de uma coisa até então inexistente implica em uma modificação do objeto original. No entanto, se falamos de escola russa, não se trata de uma criação “absolutamente livre”, em que o texto de partida é apenas a inspiração, o impulso inicial para “o artista se manifestar”; na verdade, a relação é de subordinação ao texto escrito e, mesmo sendo de categorias diferentes, deve existir uma profunda correspondência entre ele e o texto cênico. Um erro crasso, porém, seria entender aqui subordinação como uma correspondência “fotográfica”. Essa relação de gênese, de parentesco íntimo está muito mais próxima da que existe, por exemplo,

entre uma semente e uma árvore, que em sua aparência não possuem qualquer semelhança.

O que seria, então, a margem de partida, a margem-texto? Em um de seus livros, *A Estrutura do Texto Artístico*, o semiótico russo Yuri Lotman afirma que a arte — o que inclui texto literário — é o modo mais compacto e econômico de guardar e transmitir informação. À primeira vista, essa afirmação soa bastante seca e racional, pois assemelha a arte a uma espécie de enciclopédia, catálogo ou alguma outra coisa do gênero, com a única vantagem de ser mais “eficiente”. Prosseguindo na explicação, porém, Lotman acrescenta um pequeno detalhe dizendo que um texto transmite diferentes informações a diferentes leitores, na medida da compreensão destes, e, ao fazê-lo, dá ao leitor a língua que lhe permitirá extrair novas informações em uma segunda leitura.

Vale a pena se deter um pouco neste ponto de que o texto se deixa apreender e, ao mesmo tempo, dá os instrumentos para essa apreensão. Ou, dito de outra forma, ele é, ao mesmo tempo, o peixe e a vara que pescará o próximo peixe. Quando me dou conta disso, percebo que entre mim e o texto existe uma comunicação, uma troca. E, assim como eu me transformo com o passar do tempo, o texto que sou capaz de ler também se transforma. Não é à toa que muitas vezes, depois de um longo intervalo, ao voltar a encontrar um determinado texto, não o reconheço mais, não encontro mais em mim aquilo que me ligava a ele, ou, ao contrário, acho-o muito melhor do que antes. Qual de nós dois mudou? Ou foram os dois que mudaram? Também noto que, em certos dias, não consigo ou tenho dificuldade para ler certos textos, enquanto, em outros, é extremamente difícil me separar deles. Disso concluo que um

texto é um interlocutor. Mais que isso, é um interlocutor não estável no tempo e que se abre para mim na medida em que eu me abro para ele.

De repente, lembro-me de Barthes. No seu livro *Aula*, ele escreve que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens” (2015, p. 19). Penso que se existem textos aos quais os homens não deixam de voltar ao longo de vários séculos ou até milênios, deve ser porque esses textos realmente sabem muito sobre os homens.

Mas eis-me, então, diante de um texto com o qual vou trabalhar. Enquanto não for capaz de estabelecer uma relação de escuta, continuarei presa a mim mesma, condenada ao meu monólogo, para o qual a existência de um texto é mera desculpa, pois não altera em nada o que será dito. E, para que o texto se transforme em um interlocutor, é preciso que haja uma distância entre nós, uma clareza de que o texto não sou eu, de que ele é uma alteridade, um outro. É um outro sempre tem algo de desconhecido; no instante em que souber tudo o que o texto me dirá, não terei mais qualquer razão para lidar com ele.

Existe algo de paradoxal no ato da escuta: quanto mais me concentro no outro, mais me percebo; a distância de que falo leva a um outro tipo de proximidade. Assim, ao ouvir, quanto mais *dentro* estou desse *ato*, mais o texto ressoa em mim, me causa algo, me provoca algo. Isso não significa em absoluto entender o texto racionalmente, logicamente. Minhas reações podem ser extremamente variadas e contraditórias; as primeiras impressões podem passar bem longe de formulações claras e precisas, podem ter muitos pontos nebulosos, confusos, estranhos. Nesse primeiro momento,

o melhor que posso fazer é estar o mais aberta possível para ouvi-lo, para perceber a realidade que ele me deixa entrever, sem me impor em demasia, sem, logo de saída, colocar o texto em uma moldura, vê-lo a partir de uma ideologia, uma estética ou uma corrente filosófica, sem tirar conclusões a seu respeito. Sabendo que os clichês do trabalho final muitas vezes nascem já na primeira leitura, posso me demorar naquilo que percebo como incerto e obscuro.

A partir daí, começo a me aproximar mais do texto, analisando-o ou, como dizem os russos, desmontando-o. Basicamente, isso significa que vou observar de que fatos ele é composto: o que, quando e onde aconteceu. Começo desparafusando os fatos maiores, depois vou desatarraxando os menores, depois os menores ainda, até chegar aos mínimos detalhes (mas isso só quando o trabalho estiver adiantado o bastante). Ao fazê-lo, observo atentamente cada um desses fatos. Procuo não os julgar, não os embelezar, não condenar ou louvar os personagens pelos seus atos. Tomo cuidado porque sei que o significado de cada coisa não está nela em si, mas surge na correlação com aquilo que a cerca e que talvez precisamente aqueles pontos obscuros de que falei acima me revelem algo que vai mudar radicalmente o que eu pensava saber. Por isso, antes de tirar conclusões, preciso chegar a ver como o texto é feito, como as partes se encaixam, se completam, se tensionam.

Dito isto, devo lembrar que é sempre de uma travessia que se trata, de uma travessia na qual uma coisa será transformada em outra. Aquilo que era texto escrito virará texto cênico, isto é, corpo; mais que isso, virará corpo vivo. E, entre inúmeras outras coisas, fazem parte do vivo o frágil, o efêmero, o instável, o volúvel. Por isso,

agora vou dizer algo aparentemente oposto do que disse há pouco: observar jamais é um ato isento, um ato seguro, jamais é “objetivo”. Profundamente implicado nesse ato, o observador lida o tempo todo com a seguinte ambiguidade: *eu* observo o texto que *não sou eu*. É preciso deixar que os acontecimentos e os pensamentos que o texto contém possam me atingir, me ferir até. Tudo o que recebo dele é filtrado e devolvido por mim(,) para que eu possa receber aquelas “novas informações” de que fala Lotman, para que possa chegar a camadas mais profundas do texto. É esse o preço. Por mais que existam estudos sobre o texto ou o tema tratado, por mais que tenha de estar razoavelmente a par deles, sou *eu*, individualmente, quem terá de dar uma resposta a ele. São essas respostas que sustentarão minhas ações em cena. A relação entre o ator e o texto se dá precisamente nesse constante trânsito entre eu e não-eu, entre ouvir e dizer, entre receber e dar.

Ao levar o texto à outra margem, não tenho a incumbência de transformar o espectador, torná-lo mais esclarecido, com a “cabeça mais aberta”. Menos ainda tenho interesse em provar que nós, os artistas, somos esclarecidos, que temos uma cabeça aberta... A única coisa que tenho de fazer é transportar algo de uma margem à outra. E para isso, mais uma vez, preciso saber “como o texto é feito, como as partes se encaixam, se completam, se tensionam”. O que me cabe em cena é evidenciar as oposições, as torções que sustentam o texto, criando a possibilidade de o espectador ser atingido por elas para que, a partir daí, ele mesmo tire as conclusões que queira ou possa tirar, perfazendo para isso o seu próprio caminho.

Tudo o que foi dito até aqui se refere a uma

pessoa lidando com um texto. Mas, durante os ensaios, o que temos são várias pessoas lidando simultaneamente com um texto. Ou seja, o processo é muito mais complexo e sujeito a um maior número de alterações e imprevisibilidades. A travessia é feita em conjunto e, para que, além do corpo criado por mim, surja em cena um corpo coletivo, que não pertença a ninguém individualmente, mas do qual todos façam parte, é preciso chegar a uma escuta que tenha essa qualidade. Escuta não só do texto, mas também de todos os envolvidos no ato da travessia.

### **Bibliografia**

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2015.  
LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

# A Energia da Criação

**POR SILVIA DE PAULA<sup>1</sup>**

Eve Doe Bruce, atriz do Théâtre du Soleil, mora há 26 anos na Cartoucherie de Vincennes, que, desde 1970, funciona como espaço de trabalho do grupo em Paris e foi fundada por Ariane Mnouchkine, diretora de teatro e cinema. Em duas de suas visitas ao Brasil, tive a oportunidade de participar de suas oficinas e entrevistá-la.

Eve, de energia ímpar, envolve a todos em sua prática, de forma intensa e mágica. “Treinar é fundamental”, diz ela, referindo-se ao treinamento como um universo de exercícios e estudo sobre si mesmo, o outro e o todo. E complementa: “Por isso, teremos dias de muito esforço físico e mental. Quero a verdade, a entrega, a energia e a pontualidade,” princípios que nortearam o desenvolvimento do trabalho do ator durante os dez dias da oficina Energia da Criação, realizada no Galpão do Folias, entre os dias 08 e 19 de junho de 2015.

Interessada em aprofundar minha pesquisa sobre jogos teatrais que ativem a liberdade criativa do ator, mergulhei nessa experiência por duas semanas, em um grupo de quase quarenta pessoas. Todos os dias, exercitávamos o corpo, a mente e alimentávamos o espírito. Pela manhã, quando o grupo chegava, seus integrantes se aqueciam, procurando estabelecer o silêncio, a concentração e a escuta, premissas importantes para a prática de Eve. Ela dava continuidade ao aquecimento com propostas

---

1. Professora do Teatro Escola Macunaíma e mestrando do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.



MICHÈLE LAURENT

*Eve Bruce ao centro, em cena do espetáculo Macbeth, dirigido por Ariane Mnouchkine e apresentado pelo Théâtre du Soleil em 2014.*

individuais e, depois, coletivas, ora conduzidas por ela mesma, ora por alguém do grupo. Assim, iniciávamos os encontros com dança e percepção do corpo, do espaço e do grupo. E ela, maestralmente, foi construindo uma concepção de coro e estabelecendo um vocabulário comum a todos, relacionado à ideia de *essemble* (estar junto), de ritual e de energia.

Eve trabalha, na prática, com a noção de que o ator sempre tem algo a apresentar e que deseja apresentar, presenteando a plateia. Ela acredita na troca, na observação, na reflexão e no treinamento intensivo. Cada cena suscitava uma análise, uma forma de construir um pensar e atuar no exercício do entendimento da verdade cênica. Assim, ela estabelecia sua filosofia de trabalho. Quando Eve apontava alguma questão sobre as cenas apresentadas, logo o espaço para contribuição era aberto, o espaço para quem quisesse entrar no lugar de quem estava apresentando. E isso porque ela acredita que fazendo você presenteia o outro mais do que falando o que ele deve fazer. Essa prática é uma constante em suas oficinas.

Mesmo nos aquecimentos, ela nos cobrava a vida no que fazíamos: “Teatro é para quem?”, perguntava ela, acrescentando:

Busquem a base, sejam simples, verdadeiros, vivam o que recebem. O que propuserem ao espaço, o espaço lhes devolverá. Recebam do outro, percebam o que isso lhes causa, estabeleçam a relação com o público e estejam abertos. Não mostrem, vivam; não ilustrem, joguem. O público precisa ver o que acontece, o ator não explica o que faz. É preciso saber quem você é, o que faz, por que faz, onde está, o que acontece. É preciso não ser global e, sim específico.

No último dia de oficina, tive a oportunidade de entrevistá-la sobre temas que me marcaram durante a experiência dos encontros. Seguem abaixo alguns trechos da conversa.

### **SILVIA DE PAULA – Você tem algum ritual como atriz?**

*Eve diz não ter, pois cada criação exige um ritual próprio.*

EVE DOE BRUCE – A cena já é um lugar sagrado, porque nela acontecem transformações e revelações.

*Gabriela Rabelo, sua tradutora, complementa:*

GABY – Para ela, todo trabalho é sagrado e o que a acompanha são sempre os mesmos princípios. Não importa se dando aula, atuando, dirigindo, ou produzindo, os seus princípios são: pontualidade, seriedade, energia, entrega total e respeito. Esses princípios permanecem com ela em todas as situações de trabalho e não só no teatro.

### **SILVIA – Quais são as etapas preponderantes para a formação de um ator? O que é fundamental?**

EVE – Escuta e humildade. Silêncio. Vivemos em um mundo ruidoso, obrigados a uma conexão incessante. O ruído, muitas vezes, nos impede de sermos espontâneos.

*Por isso, em suas oficinas, Eve impõe o silêncio como respeito aos nossos pensamentos, ao trabalho do outro e ao espaço; silêncio para haver escuta e, assim, contribuir com a liberdade criativa.*

### **SILVIA – Qual a função do teatro para você? Essa experiência te traz qual percepção do mundo?**

EVE – O teatro não é uma arte solitária. Ele viabiliza a percepção do humano e de que o ser humano tem nele tantas possibilidades. É nisso que acredito. Pouco importa de onde você vem, a sua cor ou quem você seja. O importante é o seu desejo da arte, o seu desejo de criar arte e de ultrapassar.

### **SILVIA – Quem são seus mestres?**

*Eve respira fundo e, já cansada de um dia intenso de trabalho nas duas oficinas – manhã e tarde –, responde:*

EVE – Meus mestres são meus alunos, amigos, grandes atores, as pessoas que encontro, o mundo, a vida.

**SILVIA – Qual o espaço de Stanislávski na sua vida?**

EVE – Muito importante. Ele, nos seus últimos escritos, fala de coisas fundamentais para o teatro, como: Ação Física, Circunstâncias... Foi um homem que caminhou no teatro e criou um caminho no teatro, um homem que viveu à frente do seu tempo.

**SILVIA – Em que momento da vida aconteceu a sua escolha pelo teatro? Quantos anos você tinha? O que te marcou desse momento? Você mudaria essa escolha?**

EVE – Não teria sido outra coisa. Isso faz parte do meu caminho e seria preciso ser outra pessoa para escolher outra coisa. Não existe um momento específico, uma série de acontecimentos. Desde a escola primária, eu fazia teatro e era uma atividade que me dava prazer. Era um espaço de liberdade, em que eu podia ser tudo, condutora de trem, cirurgiã, astronauta, mas não obrigada a fazer matemática. Era perfeito. E eu adorava fazer os amigos rirem na escola. Naturalmente, eu continuei essa atividade que me dava prazer.

**SILVIA – Como é ter múltiplas funções: atriz, professora, diretora?**

EVE – Cada trabalho é uma aventura em evidência. Como posso explicar isso? Não são decisões que fui tomando, como, por exemplo, mudar de casa. Tudo foi acontecendo e eu fui abraçando. Caminhos que segui e tive vontade de continuar neles. Era encontrar o lugar e as pessoas que tinha vontade de trabalhar. E eu tive a sorte de encontrar rapidamente.

**SILVIA – Como é a sua arte como espectadora?**

EVE – Sou a espectadora ideal. Eu adoro teatro e ver espetáculos, adoro que me contem histórias

para que eu fique emocionada, tocada com aquilo. Fico maravilhada com os atores no palco, com os diretores, a natureza, e fico encantada pela multiplicidade, a riqueza incrível de coisas que nunca teria pensado.

**SILVIA – O que é fundamental para o professor formador?**

EVE – Onde começa e termina o trabalho? Estamos aqui, agora, depois de um dia inteiro de oficina, e continuamos trabalhando em pensamentos e reflexões sobre o que fizemos e o que queremos fazer. Não existem limites.

*Eu posso também responder a essa pergunta pelo o que pude observar de Eve. É fundamental conhecer e desejar compartilhar esse conhecimento, com o mais profundo amor pelo que se faz. Sua entrega é linda, intensa, inteira, apaixonante. Ser firme e afetiva, precisa e flexível, contagiar e construir saberes sem, nem ao menos, imaginar a potência de suas palavras e da energia compartilhada.*

**SILVIA – Como impulsionar a liberdade criativa dos atores?**

EVE – Os atores é que têm essa resposta, pois a resposta deles pode ser mais interessante do que a minha. Acredito que o professor espere, mas nunca poderá saber. Quando acontece, é uma felicidade enorme ver. É um caminho trilhado junto, é um prazer poder acompanhar e abrir portas. O professor deve sempre ter a esperança de que é uma porta e que ela pode ser aberta em conjunto.

**SILVIA – Quem é Eve Doe Bruce?**

EVE – É muito difícil definir. Quem pode responder são vocês, pelo convívio na oficina, ou os outros. *Como sugerido por Eve, os depoimentos a seguir tentam apresentá-la pelos olhos de quem a acompanhou durante os intensos dias de sua oficina:*

**SUZANA ARAGÃO** (atriz e integrante do grupo)



MICHÈLE LAURENT

*Eve Bruce à direita, em cena do espetáculo Macbeth, dirigido por Ariane Mnouchkine e apresentado pelo Théâtre du Soleil em 2014.*



MICHÈLE LAURENT

*Eve Bruce com o ventilador nas mãos, em cena do espetáculo Les Naufragés du Fol Espoir (Os Náufragos da Boa Esperança), dirigido por Ariane Mnouchkine e apresentado pelo Théâtre du Soleil em 2010.*

*Folias d'Arte*) – A Eve é uma atriz e uma mestra que respira teatro. Ela fala com paixão do seu grupo, o Théâtre du Soleil, como se tivesse começado ontem. Ela não te deixa perder tempo em cena. Se não há nada, saia, reveja a cena. Ela te ensina a amar o teatro para além de si mesmo. Porque a cena é o mais importante, porque o público é mais importante. Sem estado verdadeiro e coerente com o que a cena pede, não há nada que te sustente. O prazer do ofício deslocado do ego e apoiado no treino diário e constante. A noção real de generosidade, que não é uma “bondadezinha” para com os colegas de trabalho, mas sim o rigor e a precisão com a cena, que é soberana e indiscutível. Ela oferece, nas oficinas, uma metodologia clara, eficiente e amorosa. É notório o seu prazer quando um aluno alcança o que falta. Prazer de jogadora, de quem chuta a bola, sem dó, no campo. Tesão não é cristão, portanto o gozo vem do exercício diário de alçar outros voos. Enfim, para não redundar, ela é uma atriz e mestra sem medo, na profundidade que ambas as funções evocam.

**HÉVELIN GONÇALVES** (*atriz e professora de teatro*) – Conheci a Eve quando ela veio ministrar uma oficina para atores no Galpão do Folias, no ano de 2013. Foi, para mim, uma experiência muito tocante e fantástica, tanto na arte de atuar quanto no sentido de humanizar, de estar com o outro, estar junto. A oficina proporciona uma atenção extremamente cuidadosa com o parceiro de cena, é necessário estar sempre em prontidão para o jogo. Dentro ou fora de cena, todos executam um papel importante, seja como um observador – preparado para entrar a qualquer momento –, seja o cortineiro, seja quem está em cena, o outro é importante, tudo tem que ser feito com cuidado e extrema dedicação. A palavra chave é: escuta. “Estar em cena é questão de vida ou morte”, uma expressão usada pelo Théâtre du Soleil, que ouvi em várias oficinas que fiz com eles ao longo desses dois anos. Foi uma experiência incrível, de um profundo aprendizado sobre a expressão do sentimento humano através do corpo e de seus estados emocionais. O trabalho com o estado é uma das premissas do Soleil, o estado em que

se entra em cena, a necessidade da clareza desse estado. Isso é algo que exige do ator uma escuta forte de si e do outro. Sem escuta, o jogo fica prejudicado, frágil, se perde. Depois dessa primeira oficina no Folias, a Eve começou a vir mais vezes para o Brasil. Em uma dessas vezes, ela deu uma oficina de Máscaras Balinesas, juntamente com a Fabianna de Mello e Souza, que também foi atriz do Soleil por dez anos e hoje é diretora da Cia. dos Bondrés. Foi uma oficina espetacular, de uma linguagem rica em gestos, sinais e de muita leveza; além da percepção de que é necessário brincar ou como eles dizem: “trabalhar o músculo da imaginação”, viajar, ver em cada história uma grande aventura. E, de fato, assim foram as oficinas: uma grande aventura. Víamos a evolução de cada um ao se familiarizar com a linguagem, tudo feito de forma a ser nutrida, um trabalho extremamente prazeroso. Hoje, além de aplicar o que consigo no meu trabalho de atriz, exercito o aprendizado dessas experiências junto a crianças de sete a treze anos, e dá muito certo, elas adoram. Ano passado, até levei alguns dos meus alunos para assistir a um dia de curso com a Eve. Foi muito legal, alguns chegaram a participar de um exercício. Esse dia ficou gravado na memória deles e ainda comentamos sobre isso até hoje. E sempre que uma oficina da Eve acaba, surge a pergunta de quando ela vai voltar. E sempre esperamos que em breve.

**RENATA KAMLA** (*pesquisadora, diretora teatral e professora do Teatro Escola Macunaíma*) – Entende-se o real significado da palavra experiência quando se vive uma. Durante dez dias de encontros intensos com Eve Bruce, foi o que vivi: uma experiência! Fui impulsionada pelo desejo de me fazer invisível, uma artista em busca de alimento e renovação, queria deixar de ser “a professora”, “a diretora”, “a atriz”, deixar de lado minhas referências artísticas e acadêmicas, títulos e currículo... Queria resgatar o prazer apenas de estar em jogo no palco. Voltei a viver as mesmas ansiedades e o nervosismo de iniciante, de aprendiz. Ah! E como é bom estar nesse lugar. Aprendi, entre outros valores, que não somos compartimentados, mas, sim, a junção de tudo.

Percebi o valor e a grandeza do trabalho coletivo. Tudo é realizado coletivamente, com o outro e para o outro, as funções são rodiziadas inúmeras vezes e todas elas têm a mesma importância e delicadeza. A delicadeza do encontro e das relações, o sair de si para se perceber na organicidade do grupo, esse foi o maior presente recebido. Compartilho a ideia de Josette Féral de que: “a arte do ator é a de servir, mas com determinada cerimônia, servir seu corpo e sua alma ao público por meio do espetáculo, para que dessa maneira a experiência estética ganhe dimensão”<sup>2</sup>. Infelizmente, este pensamento é extremamente contraditório ao tempo político, social e artístico em que vivemos, onde o individualismo, a inflexibilidade, e as relações egóicas insistem em protagonizar.

Eu, Silvia de Paula, posso dizer que cada encontro me proporcionou uma descoberta, novos desafios, como o desnudar-se frente aos meus medos, anseios e desejos. Sabiamente, Eve transita entre os comandos do trabalho coletivo, generosa, participativa e envolvente. Os princípios ficam claros: todos contribuem em todas as vertentes do processo, onde tudo é transitório e importante em sua função de ser.

Ela esclarece os princípios fundamentais a cada exercício experienciado e aponta que a falta de concentração impede a precisão e a interação.

O teatro, para ela, vai além da técnica: precisa de jogo. O público precisa ver o que acontece e não ouvir a explicação do ator. A falta de imaginação, ela acredita, é um problema no teatro. A dificuldade que o ator tem em levar os exercícios para a cena é decorrente da falta de escuta, de percepção do espaço e dos parceiros. “Onde está o foco da cena?” É preciso olhar para jogar.

Alguns de seus apontamentos durante os encontros valem aqui ser destacados, pois revelam muito de sua concepção sobre o trabalho do ator: “Quando você acredita, o jogo acontece.” “O ator precisa trabalhar o prazer e a alegria.” “O ator tem a obrigação de buscar e, não de acertar.” “O melhor professor é quem faz.”

Assim, concluo que a liberdade criativa está realmente em querer abrir portas, tanto o aluno/ator quanto o professor. Uma porta de cada vez e a seu tempo, mas com impulsos que despertem os desejos omitidos de viajar na imaginação, de se permitir, de escolher a qualidade da presença. O frescor da experiência permanece no fluxo de pensamentos que energizam a prática e transformam os olhares no processo de vida, de descoberta, na teia que é o teatro para mim.

Finalizo aqui com uma frase de Eve que inspira os jovens interessados em teatro: “Ele não sabia que era impossível, foi lá e fez...”

---

2. FÉRAL, Josette. *Encontros Com Ariane Mnouchkine: Erguendo um Monumento ao Efêmero*. São Paulo: Edições SESC, 2010, p.12



*Eve Bruce com as professoras do Teatro Escola Macunaíma e participantes da oficina, da esquerda para a direita: Renata Kamla, Renata Hallada e Silvia de Paula.*

entrevista





# O Sentido do Texto Entrevista Com a Atriz Helena Albergaria

POR ROBERTA CARBONE E IGOR BOLOGNA

*Helena Albergaria iniciou seus estudos no Teatro Escola Macunaíma na década de 1980, se formou em Artes Cênicas na ECA/USP e trabalhou com grandes mestres do teatro nacional, como Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto. Há quinze anos integra o elenco da Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, e tem participado de filmes representativos internacionalmente do cinema brasileiro, como Trabalhar Cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, e Que Horas Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert.*

## As primeiras experiências teatrais

Desde que eu me entendo por gente, eu queria fazer teatro. Quando eu era criança, meu pai e minha mãe tinham uma cultura forte de teatro. Meu pai é uma pessoa culta, com uma grande biblioteca em vários aspectos. O Sérgio de Carvalho, meu marido, sempre fala que a biblioteca de teatro do meu pai é a melhor que ele conhece. Meu pai cursava medicina, mas fez parte de um grupo formado pelo Anatol Rosenfeld com não atores, não profissionais de teatro. O Anatol, que foi um dos maiores gênios da crítica nacional e nem era brasileiro, formou esse grupo para debater teatro, em uma época em que as pessoas imaginavam que o teatro era uma arma de conscientização política. Meu pai fez parte desse grupo porque era do Partido Comunista e eles queriam que o PC tivesse uma célula teatral, como os católicos tinham na PUC. A juventude ligada à militância católica tinha montado *Morte e Vida Severina*, do João Cabral de Melo Neto. E meu pai procurou o Anatol para orientá-lo nesse sentido. E dessa orientação nasceu a primeira peça do TUSP, que foi *A Exceção e Regra*, do Bertolt Brecht. Por conta disso, meu pai tinha loucura por teatro e cinema. De criança, nós íamos aos sábados ao cinema e aos domingos ao teatro. Eu pegava minha irmã e meus primos e os dirigia, escrevia peças, era a atriz principal, figurinista, bilheteira. Eu cobrava ingresso e ainda cobrava autógrafa no final da sessão. Minha primeira peça, eu devia ter uns nove anos quando a escrevi. Era uma tragédia de denúncia social no Nordeste, com incesto. Imagine uma pitoca de nove anos! Eu fazia uma velha, que lutava contra a opressão na seca nordestina. Só que eu descobria que minha filha estava transando com o primo. Minha irmã fazia a minha filha, o meu primo fazia o primo, e a minha prima fazia a mãe do primo. Tinha esse conflito, eu matava o primo para impedir a relação de incesto, minha prima matava a minha irmã e nós nos matávamos. A minha segunda peça também tinha assassinato, mas era uma comédia. Eu tinha uns onze anos quando a escrevi. Eu também adaptei *Morte e Vida Severina* para o teatro. Minha avó morava no interior, em Duartina, e nós encenamos essa

peça na escadaria da igreja da cidade. Eram quatro pitocos se apresentando para a família, que eu obrigava a pagar ingresso. Na escola que eu estudava tinha teatro e a professora me adorava. Ela era uma pessoa muito fofa. Eu era como o seriado *Todo Mundo Odeia o Chris* na escola. Eu era muito *nerd*. Eu e a Alessandra Fernandez, que hoje também é atriz, nós éramos muito amigas e excluídas. Éramos o Cris e o Greg. Quem viu a série sabe do que eu estou falando. E nós começamos a fazer teatro e nos descobrimos. Depois procuramos o Macunaíma. Nos primeiros anos fizemos juntas, mas depois a Alessandra começou a fazer teatro no Colégio Santa Cruz e eu continuei no Macunaíma.

## Os anos no Macunaíma

Entrei no Macunaíma com quatorze anos em um projeto de oficinas de improvisação e jogos teatrais inspirado na Viola Spolin. Naquela época o Macunaíma ficava na Alameda Eduardo Prado e o ambiente era muito bicho grilo. O curso acontecia uma vez por semana. Era tão legal, que eu acho que era no período da manhã, mas nós ficávamos até o começo da noite, sentados lá, pirando. Faziam parte desse projeto turmas de adolescentes e de adultos. E era uma experiência livre, que não necessariamente se mostrava o processo. Mas, todo final de semestre, tinha um encontro na USP e os professores que não tinham uma peça, às vezes, coordenavam uma dinâmica de improvisação na frente das outras turmas. Na época, se trabalhava muito com Brecht e foi quando eu comecei a ler suas peças. Com quinze anos, eu lia tudo dele, porque a Ingrid Koudela, que traduziu alguns dos seus textos, é quem coordenava esse estudo de Viola Spolin. E tinha vários professores que eram discípulos dela. Eu cheguei a conhecer o Silvio Zilber. As pessoas que frequentavam esse curso não necessariamente queriam ser profissionais. Na minha turma estavam a Laís Boldanski, que era ótima atriz, o Luis Felipe Gama, que é um super músico e fez algumas músicas para a Companhia do Latão, a lara, que agora é psicanalista, mas era uma muito boa atriz e fez a peça *Um Vôo Sobre o Oceano*, também do Brecht, em outra turma. Nós primeiro



LENISE PINHEIRO

*Auto dos Bons Tratos (2002), da Companhia do Latão.*



LENISE PINHEIRO

*O Mercado do Gozo (2003), da Companhia do Latão.*



*Equívocos Colecionados (2004), da Companhia do Latão.*



*Visões Siamesas (2004), da Companhia do Latão.*

tivemos aula com o Eduardo Amos, que foi de um grupo de teatro de bonecos importante nos anos 1990, a companhia A Cidade Muda. Depois, no ano seguinte, quando eu já estava com quinze anos, tive um professor chamado Sérgio Correia, que eu acho que foi, dentro do teatro, a pessoa mais importante na minha formação. O Sérgio morreu jovem, mas é uma pessoa em que eu me inspiro muito. Eu dou aula hoje em dia e eu praticamente o imito, porque ele tinha muito amor pelo ofício e valorizava quem tinha mais dificuldade. Eu sempre tive facilidade e os professores me adoravam. Já o Sérgio, eu sentia que ele gostava de mim, porque ele era legal com todo mundo, mas parecia que ele gostava mesmo de quem lhe dava mais trabalho. Eu e os outros que tínhamos mais facilidade ficávamos revoltados, porque ele ficava empolgadíssimo com as cenas dos que não eram tão bons. E, por isso, ele é, para mim, um exemplo de professor. Ele ficava tão feliz com a conquista desses moleques, que a turma acabava tendo um desempenho muito bom como grupo. Tanto que eu só descobri que ele me achava boa, porque minha primeira peça foi ele quem dirigiu no Macunaíma, que foi *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*, do Brecht. Na mesma época, fim dos anos 1980, tinha outra montagem do Brecht em cartaz, no Teatro Sérgio Cardoso, que era *Os Horácios e os Curiácios* e fez muito sucesso. E nós acabamos abrindo esse espetáculo com *Baden-Baden* no saguão do teatro. Essa foi a minha primeira peça. A minha segunda peça de teatro também foi o Sérgio Correia quem dirigiu. Ele era aluno de direção na ECA/USP e ele fez *Doroteia*, do Nelson Rodrigues. Para a minha surpresa, como eu achava que ele não ligava para mim, ele me chamou. A única aluna que ele chamou para montagens fora do Macunaíma fui eu. Eu pensei: “Nossa, ele gosta de mim, né?!” Na peça do Nelson, eu fazia uma personagem adolescente entre as solteironas horrorosas, a Das Dores. Foi a primeira vez em que eu pisei em um palco de verdade. Depois, a minha primeira peça profissional também está ligada ao Sérgio e, portanto, ao Macunaíma. O Gianfrancesco Guarnieri e o Fernando Peixoto estavam procurando uma atriz jovem para fazer

a mocinha de uma peça chamada *Ardente Paciência*, que é a história do filme *O Carteiro e o Poeta*, em que o Pablo Neruda é a personagem central. Eles foram ao Macunaíma e perguntaram para os professores se havia alguma atriz que pudesse fazer o papel e o Sérgio, também para a minha surpresa, me indicou. Eu tinha dezoito anos e recebia cachê, ganhava muito bem e me apresentava em um teatro profissional. A direção era do Fernando Peixoto e o Guarnieri era ator da montagem. Foi então que eu comecei a ganhar dinheiro com teatro e conheci dois gênios. O Guarnieri foi um dos maiores atores que eu já vi na vida. Nós caímos na estrada e apresentamos essa peça em vários lugares. Foi uma experiência completa.

### **Os ensaios de mesa com Guarnieri e Fernando Peixoto**

Essa experiência com jogos teatrais e improvisação, com uma estrutura de trabalho improvisacional, sem a necessidade de se decorar um texto, foi muito importante para mim. Aliás, é muito importante no meu trabalho atual, dentro da Companhia do Latão, porque te faz ser dramaturga também. Quando você está improvisando, você está trabalhando na dramaturgia. Recentemente eu fiz dois filmes da Anna Muylaert, os dois últimos dela, *Que Horas Ela Volta?* e um filme que ainda está sendo editado e se chama *Mãe Só Tem Uma*. A Anna só trabalha com improvisação. E foi muito legal filmar desse jeito. Em cinema, eu nunca tinha trabalhado dessa forma, porque é muito difícil isso acontecer. Eu já tinha feito curtas-metragens assim, com o Luiz Cruz, que fez parte da Companhia do Latão, mas nunca tinha feito um longa desse jeito. Já o Guarnieri e o Fernando Peixoto trabalhavam de modo totalmente diverso, com leitura de mesa. Eu nunca tinha feito isso antes e achava incrível, porque o Guarnieri era muito bom em interpretar um texto. Depois disso, voltei a fazer leitura de mesa poucas vezes e acho que hoje quase ninguém faz. No Latão, às vezes, nós fazemos, mas muito pouco. É um modo muito interessante de análise. Nós ficamos, dos três meses de ensaio, um mês sentados em volta de uma mesa, lendo a peça. O Guarnieri ia



O Círculo de Giz Caucasiano (2006), da Companhia do Latão.

descobrir nuances do texto, mas sentado com a bunda na cadeira. Íamos lendo, discutindo e o Fernando Peixoto dando instruções. O Guarnieri mais ainda. Eles instruíam sobre intenções de fala e pensavam em questões bem concretas, como pausas. Mas era principalmente o sentido do texto que se discutia, a dialética do texto, quer dizer, se está dizendo uma coisa, mas se está pensando em outra. Está dizendo que se está feliz, mas na verdade está triste, coisas assim. E foi engraçado, porque eu vinha desse trabalho com improvisação e achei muito diferente de tudo que eu imaginava. Quando nós íamos para a cena, dava um choque, porque nós já tínhamos o texto decorado e uma série de músicas, quase como uma partitura vocal. Só que para fazer a cena nós tínhamos que alterar essa partitura, porque a realidade do corpo sentado em uma mesa é totalmente diferente da realidade de um corpo dançando. A minha personagem era bem mocinha e dançava, beijava, tinha cena de sexo. E tudo isso mudou quando foi para a ação. Teve

uma nova adaptação. Outra coisa que eu aprendi na marra, aprendi observando o Guarnieri, que era um gênio, foi a adaptar a peça para as mais diferentes realidades. Apresentamos essa peça no Guairão, em Curitiba, um teatro para mil pessoas, com fosso de orquestra e garagem para elefante. Mas apresentamos também em Gália, interior de São Paulo, em um auditório de colégio adaptado, para poucas pessoas. E assim foi. Foram dois anos viajando com a peça e a adaptando para as mais diferentes realidades. O que foi outro aprendizado. Nessa época, eu entrei em Artes Cênicas na ECA/USP. Mas primeiro entrei em Letras e fiz um ano de francês. Eu sempre adorei literatura e achava que eu queria fazer isso. Mas acabou sendo difícil para mim. Eu era muito tímida, acho que não sou mais, e tinha dificuldade em encontrar gente de teatro. Eu ia para a Letras, fazia a peça com o Guarnieri, mas eu não conhecia outras pessoas de teatro. Por isso, achei que era bom voltar a fazer uma escola de teatro e entrei na ECA. Logo depois, ainda na faculdade, eu entrei no CPTzinho,

do Antunes Filho. Essa foi uma experiência com muitos aprendizados, mas que também eram outros. Depois comecei a fazer, com a Joana Albuquerque, um infantil chamado *Lá na Casa do Chapéu*, uma adaptação de contos dos irmãos Grimm, que nós apresentamos no SESC Pompeia. Era uma livre adaptação de contos de fada em gramelô. Na época, eu fui assistir ao Niltinho Bicudo, que é um grande ator e muito bom diretor, e eu era louca para fazer umas peças curtas do Tennessee Williams. Mas, para isso, eu voltei a fazer ensaio de mesa, porque eu e o Niltinho não gostávamos das traduções que já existiam de suas peças. Tinha até traduções interessantes, que foram publicadas nos *Cadernos de Teatro*, pela Maria Clara Machado. Essas publicações são preciosidades, ainda mais para se completar acervos. Nós ficamos muito tempo, mais de um mês traduzindo *Fala Comigo Doce Como a Chuva* e *Essa Propriedade Está Condenada*, que não tinha tradução para o português. Começamos a procurar o melhor sentido para o texto e depois fomos para a cena. Fiquei dois anos nesse projeto e depois entrei para a Companhia do Latão.

### **O trabalho improvisacional da Companhia do Latão**

Estou na Companhia do Latão há quinze anos, também fazendo trabalhos fora, mas em cinema. O Sérgio de Carvalho é o diretor do grupo e também meu amadíssimo marido. Isso exige de nós um malabarismo para que as coisas corram bem no trabalho e em casa. Mas vale muito a pena, pelo grau de identificação e admiração mútua que temos. Ele é o maior diretor que conheço. Muito inteligente, culto e sensível, chega a chorar em uma cena que ele já viu mil vezes, quando naquela noite específica tudo corre de um modo novo e sincero. Ele tem um grande talento como diretor e dramaturgo que escreve na sala de ensaio. Ele sabe ver as diferenças entre os atores, respeitá-las e explorar o melhor de cada um, sem tentar encaixar ator e texto em uma cena idealmente planejada, a despeito dos talentos reais e das condições de trabalho. A rotina no Latão é super intensa e, muitas vezes, nós, os atores, construímos o nosso próprio texto.



*Ópera dos Vivos (2011), da Companhia do Latão.*

**“Eu não acho de maneira nenhuma antagônica a relação entre Brecht e Stanislávski. O antagonismo é colocado por falta de estudo.”**

Eu adoro trabalhar com dramaturgia e tem muitas peças da companhia com cenas minhas. Mas, no caso, é uma dramaturgia ligada à sala de ensaio. O que torna a prática dentro do Latão muito rica. Um dia antes você fala: “Ah vamos fazer uma cena sobre *strippers* no centro de São Paulo.” Então você entrevista os respectivos profissionais no centro de São Paulo, lê coisas sobre, estuda, escreve uma cena e testa essa cena com os atores para ver se dá certo ou não. Às vezes, a cena é maravilhosa, mas não pode entrar naquela peça. Cenas escritas para uma peça de quatro anos atrás, que acabaram não entrando, entram em uma peça agora. Tem uma cena da minha vida pessoal, que eu sempre ficava tentando emplacar. Há quinze anos, eu tentava emplacar e nunca entrava. Mas, no *Patrão Cordial*, ela entrou. É uma cena baseada em fatos reais da minha família, em que uma mulher paga a sua empregada doméstica deixando as notas em cima de uma mesa. No fim do mês, a patroa punha vários bolos de notas em cima da cômoda e falava para a empregada pegar o que a consciência dela dissesse que ela merecia receber. Ela ia ao cinema e deixava a empregada à vontade para determinar o quanto ela achava que merecia daquelas notas. Ela sempre deixava um bolinho para não pegar tudo. Era a empregada da horrorosa da minha tia que sofria essa humilhação. Mas têm várias cenas que são resgatadas de processos anteriores. Assim também, o Martin Eikmeier, que é diretor musical do Latão, cria uma música linda, mas que não dá para aquela peça e entra em outra, um tempo depois. Quando nós trabalhamos com textos prontos no Latão, que

foi com *O Círculo de Giz Caucásiano*, do Brecht, e com *O Patrão Cordial*, baseado na peça *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*, também do Brecht, ainda assim nós trabalhamos com uma estrutura de improvisação. No *Patrão Cordial* nós adaptamos o texto do Brecht, mas *O Círculo de Giz* já foi uma montagem mais fiel à peça. O Sérgio de Carvalho quis fazer o processo de criação de *O Círculo de Giz* nos moldes do Stanislávski, com o estudo das ações físicas antecedendo o estudo do texto. Ele e a Dani, que era assistente de direção, tinham estudado muito bem o texto e, dos três meses de ensaio, eles conduziram um mês e meio só com improvisações. Quando nós pudemos ler o texto, que foi um mês e pouco antes da montagem, nós já tínhamos improvisado muitas daquelas cenas e já estávamos apropriados fisicamente delas, ao contrário do ensaio de mesa. Esse processo possibilitou uma aproximação física da realidade das personagens. Como nós não sabíamos o texto, o Sérgio dava a situação: “Olha, você está fugindo com o bebê e os soldados estão com uma lança e vão tentar te estuprar.” E, com essa instrução, nós improvisávamos. É o contrário do ensaio de mesa. Pode ser porque eu já estou mais velha, mas eu acho mais fácil esse método de apropriação do texto, quando se parte das ações. O Stanislávski descreve esse processo com a peça *Otelo*, do Shakespeare. Ele também é bem demonstrativo na análise de *O Inspetor Geral*, do Gógol. É curioso ler o que o Stanislávski escreveu sobre essas duas peças e o que seus autores escreveram sobre elas, tanto Shakespeare quanto Gógol. É muito rico esse estudo comparativo e bem parecido com o que fizemos em *O Círculo de Giz*. O processo de criação de *O Patrão Cordial* já foi mais híbrido. Nós lemos o texto, todos os atores, mas criávamos cenas que não existiam dentro da peça e a adaptávamos ao contexto caipira brasileiro. Por isso que, no *Patrão*, entrou essa história do pagamento da empregada, como



DIVULGAÇÃO

*Trabalhar Cansa (2011), filme de Juliana Rojas e Marco Dutra.*

também entraram várias histórias do interior de São Paulo, da minha família, da família do Sérgio. E nós trabalhamos principalmente as cenas que não estavam na peça. Uma delas é a cena do *strip-tease* da minha personagem, inspirada em uma canção do Cole Porter que a Marilyn Monroe canta, *My Heart Belongs to Daddy* (Meu Coração Pertence ao Papai). Eu e o Martin adaptamos o Cole Porter. A letra é maravilhosa, é como se a menina fosse uma propriedade do pai e ela flerta, flerta, flerta até o limite com os candidatos ao coração dela, mas na verdade ela pertence ao pai e é ele quem vai dar as cartas. Quando eu estava ouvindo a música da Marilyn, eu pensei: “Meu Deus, isso é a Eva do Brecht.” E lendo *O Senhor Puntilla*, eu saquei que ele se inspira e, às vezes, até copia a *Senhorita Júlia*, do Strindberg, quanto

a minha personagem. E eu também estudei o Strindberg. O Brecht recorta e cola algumas cenas da *Senhorita Júlia* em que também há esse jogo de sedução da patroa que se apaixona pelo empregado. Na nossa adaptação do *Patrão Cordial*, a personagem acabou sendo mais histérica e sexualmente reprimida, com ênfase no estrago psicológico que uma pessoa como aquela, um patrão alcoolizado, que tem dupla personalidade, causa, não só nos empregados, mas em toda a estrutura ao seu redor, como na filha, que é como uma propriedade dele. Na peça, o pai negocia o casamento da filha como uma possibilidade de ascensão social dele. Ela é uma moeda de troca entre as outras que ele tem. Assim como ele tem uma vaca, uma porca, ele tem a filha.



O Patrão Cordial (2012), da Companhia do Latão.

### **A dialética do realismo: Aproximações entre Brecht e Stanislávski**

Desde que eu entrei no Latão, exatamente em 2001, o Sérgio de Carvalho tem estudado Stanislávski. Eu estudava já há mais tempo. O Stanislávski tem sido a base do nosso trabalho de improvisação e de ator. Ele é um grande gênio que sistematizou o modo de representação realista e dialético. Dialético não porque ele era marxista, mas dialético porque ele era um grande observador da realidade e a realidade é dialética. Pode haver pessoas que sejam marxistas, mas não dialéticas. É um erro, eu acho, uma pessoa ser marxista e não ser dialética. Ela está entrando em uma contradição grave, mas existe. Porém, se uma pessoa é realista, não tem como ela não ser dialética. Se o autor ou, no caso do

Stanislávski, o diretor é realista, necessariamente ele será dialético. É só qualquer pessoa que estiver lendo isso contar uma história de família, fazer um exercício de observação da realidade na rua, que irá encontrar dialética em todos os lugares. Mendigos que são soberbos e se acham reis, pessoas moralistas que, na verdade, são moralmente condenáveis. Na vida, você tem exemplos o tempo inteiro disso. Por isso que o Stanislávski é uma grande ferramenta nossa de trabalho. O Brecht, que é marxista e dialético, entra como ferramenta de dramaturgia e como modo de ver o mundo. O que o Brecht faz, que é genial, é pura lição de marxismo dialético. Ele insere historicamente as questões que vão ser discutidas dentro da peça e é essa a vontade dele de estranhar. Tudo o que, para você, for natural,

estranhe, se pergunte por que isso acontece. E isso é o princípio do pensamento científico, que ele tanto amava. Como se inventa a teoria da gravidade? Aquela lenda de que o Newton estava embaixo de uma macieira, caiu uma maçã na cabeça dele e ele se perguntou por quê. Se você pensar bem, é exatamente o princípio do pensamento do Brecht. Maçãs a vida inteira caíram, coisas caíram a vida inteira, só que teve alguém que se perguntou: “Por quê?” É esse o princípio de todas as cenas do Brecht: “Por que isto está acontecendo assim e não assado?” Eu não acho de maneira nenhuma antagônica a relação entre Brecht e Stanislávski. O antagonismo é colocado por falta de estudo. Tem um texto do Brecht que eu acho lindo, que faz parte de uma coletânea chamada *Teatro Dialético*, em que ele refuta o fato das pessoas dizerem que ele é contra a emoção. Ele fala: “Espero que alguém me prove que eu tenha escrito, algum dia, que eu era contra a emoção. Para mim, a emoção deve elevar a razão à altura que a razão desconhece, assim como a razão deve iluminar a emoção em lugares que ela não conhece.” É lindo esse texto e eu praticamente o sei de cor. Razão e emoção têm que estar em relação dialética, se complementando, assim é na vida. Por que, quando as pessoas vão fazer uma cena, elas tendem a facilitar tudo? Elas eliminam totalmente as forças contrárias e optam por um só caminho. E nós sabemos que, na vida, não existe isso. Nós somos uma coisa e outra ao mesmo tempo. Isso, todas as personagens do Brecht e todas as boas personagens realistas são. Um autor que eu amo e que não era de jeito nenhum marxista, mas era politizado por ser um grande observador da realidade é o Tennessee Williams; assim como também o diretor de cinema americano John Cassavetes. São artistas de pura dialética, realistas, que estão sempre do lado dos socialmente excluídos, pobres, pessoas que sofrem com preconceito de gênero. E nem é por

**“Eu acho que certa desvalorização do texto tem a ver com uma escalada galopante do narcisismo.”**

um discurso ideológico, é por eles serem grandes observadores da vida. Enquanto que, às vezes, autores de esquerda não tem essa visão dialética, apesar de serem de esquerda. Eles acabam criando uma personagem do povo, oprimida, mas muito positiva: ela é boa, vai ser vitoriosa e o opressor é ruim. Além de ele ser o opressor, ele também tem um caráter ruim. Acabam sendo visões muito moralistas das personagens e pouco históricas. A cena acaba simplificando problema que ela quer apontar. E isso gera uma passividade, pois tanto é fácil fazer a cena, como é fácil assisti-la e também se esquecer dela. Quando uma cena é complexa, nós ficamos matutando sobre ela. Às vezes, nós nem gostamos muito na hora em que a assistimos, mas depois ficamos pensando na cena e isso vira um pensamento que não se esgota. Uma cena complexa também não nos permite ser taxativos, porque ela é difícil de resolver, de julgar. Mas eu acho que as pessoas tendem a resolver muito facilmente os problemas. É lindo pensar em resolver problemas, mas é muito bonito deixar um problema a mostra. Para dar um exemplo, a Companhia do Latão esteve recentemente em um encontro de pessoas que fazem cultura de esquerda e as meninas afrodescendentes apresentaram uma cena em que mostravam o orgulho do cabelo crespo delas, da beleza afro delas. Era uma cena de celebração, como se fosse fácil essa aceitação. Eu falei: “Gente, é muito mais importante mostrar onde você teve dificuldade e como você lutou contra ela, do que mostrar a vitória”. A vitória é um lugar em que você tem pouco a aprender, mas com a derrota, com a tentativa, você tem muito a aprender. Você ganha

um pouquinho, perde de novo e assim é a vida. Você vai avançando e recuando.

### **A desvalorização do texto nos tempos atuais**

Eu fui fazer teatro para ser outra pessoa. Desde criança, minha piração era ser diferente de mim mesma, me livrar de mim. Eu ficava observando as pessoas na rua e queria imitá-las, ser como elas. E eu acho que texto te permite isso, te dá a possibilidade de ser outro, te obriga a ser outro. Se você o desconsidera, o máximo que você pode chegar é em você mesmo. Por exemplo, muitos atores gostam de colocar cacos em personagem. Eu, depois que fecho um texto, não ponho mais nada, a não ser que aconteça uma desgraça em cena, um lustre caia e eu precise improvisar alguma coisa. Mesmo tendo sido você que criou o papel, ele é fruto de um acordo que você chegou com o dramaturgo, com o diretor e com o resto do elenco. Eu acho que muitos atores, para se sentirem confortáveis no papel, querem que a personagem se pareça com eles e começam a imprimir um jeitinho simpático nela. E porque os atores preferem morrer a serem antipatizados pelo público. Eu acho também que certa desvalorização do texto tem a ver com uma escalada galopante do narcisismo. Tem um documentário muito interessante sobre isso, que o Martin Scorsese fez para a HBO sobre uma intelectual nova-iorquina chamada Fran Lebowitz. Ela está falando a uma plateia de cinco mil alunos e intelectuais em Nova Iorque e eles perguntam a ela: "Qual o problema da atualidade?" E ela responde para cinco mil nova-iorquinos prepotentes: "O problema é a autoestima de vocês. Vocês se acham importantes. Alguém disse que vocês são o máximo e vocês acreditaram nisso. Eu, quando era jovem, para escrever um texto, me matava de estudar. Eu ficava ouvindo as pessoas mais

velhas, mais inteligentes a minha volta e ficava calada até emitir uma opinião que valesse a pena. Vocês falam sobre tudo, sobre o que vocês acham. Vocês publicam livros, vocês escrevem sobre o que vocês comem, sobre como vocês transam. Não interessa. Nada do que vocês fazem interessa." Se a pessoa levar isso em consideração, ela vai pensar cinco vezes antes de abrir a boca e, talvez, vá ter vontade de fazer um texto de Shakespeare, porque talvez ele tenha escrito melhor do que ela sobre as misérias humanas. Tem uma história que eu amo do Pablo Picasso. Os seus alunos chegavam loucos para desenhar pirações e ele os obrigava, exaustivamente, a desenhar uma vaca perfeita. Ele dizia: "Só quando você souber desenhar uma vaca perfeita, você vai poder fazer a sua vaca. Mas a sua vaca, é só depois de você saber desenhar uma vaca." Eu acho que isso tem a ver com esse desuso do texto, com o narcisismo e a falta de estudo. Porque para desenhar uma vaca, você tem que estudar e, para fazer a sua vaca, você não precisa fazer nada, é só começar a pirar. O Picasso desenhava a vaca mais louca que existia, mas ele certamente passou pela etapa de desenhar uma vaca perfeita. Eu me lembro que, quando entrei na ECA, o Jean-Claude Bernardet estava sofrendo um protesto dos estudantes de cinema. O Jean-Claude é um artista de vanguarda, as produções dele são desconstruídas, nada realistas, mas ele estava obrigando os alunos a fazer cinema realista, com começo, meio e fim, e os alunos enlouqueceram de ódio dele. Ele falava que eles precisavam saber contar uma história antes de querer não contar. Fazer uma linda cena não linear é muito difícil, tanto que são poucas as lindas. Têm performances lindas, coisas não lineares maravilhosas, mas aposto que são feitas por pessoas que sabem muito bem fazer uma coisa linear.



Que Horas Ela Volta? (2015), filme de Anna Muylaert.

# Tecendo Processos

**POR ADRIANA COSTA<sup>1</sup>**

“E a vida vai tecendo laços, quase impossíveis de se romper: tudo o que amamos são pedaços, vivos do nosso próprio ser” (1993, p. 54-55). É neste trecho do poema “A vida assim nos afeiçoa”, de Manuel Bandeira, que começo a desenrolar o processo que resultou no tecido do qual me constituo, enquanto atriz e educadora, e que se entrelaça às fazendas de sentidos dos alunos, com o objetivo de despertá-los para uma nova dimensão da experiência do espaço, do tempo e da memória. Para se construir as novas “vestes” do Ator Criador, coloco em prática conceitos de sistemas que permeiam o próprio teatro, a dança e a música, para gerar subjetividades e intuições. Trago comigo, ao longo de minha viagem pelo mundo da arte, os ensinamentos de diretores e atores muito queridos, cujas teias de saber se somaram no encontro com professores do Teatro Escola Macunaíma, com os quais convivo por seis anos, em uma instituição que proporciona um debate incessante sobre as várias perspectivas abertas pelo sistema de Constantin Stanislávski, na busca contínua da criatividade e do exercício pleno da cidadania.

Além dos encontros promovidos pela escola para aprimorar o processo artístico-educativo, como, por exemplo, iniciativas construtivas como o Projeto Chama, palestras com especialistas de diversas áreas do conhecimento e aulas com Jurij Alschitz e Sergey Zemtsov, sempre busquei cursos externos. Em 2015, participei de cursos, como o do sistema de improvisação teatral Campo de Visão, com a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, e da Linguagem da Dança, no Instituto Caleidos, cujos conceitos também foram aplicados em sala de aula durante a montagem do texto *Sacra Folia*, de Luís Alberto de Abreu, com o PA2 A, no segundo semestre de 2015.

---

1. Professora do Teatro Escola Macunaíma e atriz formada pelo Conservatório Musical Carlos Gomes de Campinas.



PABLO OLIVEIRA

*Sacra Folia, texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Adriana Costa, apresentada na 83ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.*

O primeiro desafio de um professor, ao receber uma nova turma, é estabelecer uma empatia com os alunos e criar uma metáfora da cosmologia do teatro. Inspirada pelo tema da 83ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma – Tecendo Vidas Com Fio do Texto –, busquei construir com os alunos uma instalação artística viva e coletiva. Levei, na primeira aula com essa turma, um rolo de barbante e os convidei a ficarem em pé, formando um círculo. Entreguei o barbante a um aluno, que deveria jogá-lo na direção de outro, que, por sua vez, faria o mesmo e assim sucessivamente, até que todos estivessem interligados. Mas, antes de jogar o rolo adiante, o aluno foi estimulado a dizer seu nome e qual era o seu desejo ao longo da disciplina durante o semestre. Anotei cada palavra e frase em um caderno.

A brincadeira lúdica resultou em algo parecido a uma gigante teia de aranha, a qual simbolizava, em um primeiro momento, como deveria ser estreita a conexão entre os membros do grupo durante o processo de montagem de uma peça de teatro, sem saber que, na verdade, essa teia seria a vela que impulsionaria o barco até a última apresentação da peça. A viagem começou logo no primeiro dia. Dividi a turma em dois grupos e entreguei a cada um deles os poemas *Caso do Vestido* e *Agora José?*, ambos de Carlos Drummond de Andrade. A partir destes poemas, os grupos deveriam criar cenas sem a necessidade de apresentar um texto, mas podendo usar sons, tanto ruídos quanto músicas, bem como adereços e o próprio corpo. Nessa primeira experiência, pude notar as principais dificuldades dos alunos frente ao espaço cênico, refletindo sobre as técnicas que poderia aplicar ao longo do semestre. Apesar de inicialmente confusos, os alunos apresentaram os reflexos dos poemas em imagens corporais e sonoras.

A partir desse primeiro contato com a turma, com o conhecimento dos seus desejos aparentes

que surgiram na brincadeira com o barbante e na forma como expressaram em seus corpos os poemas, tinha em mãos elementos para iniciar o processo de montagem de uma peça de teatro e intuição para como tecer as redes de sentido. Terminei a aula incentivando os alunos a refletirem sobre o que gostariam de expressar ao mundo enquanto artistas.

### **Içando velas**

Após esse primeiro contato, as próximas aulas teriam como objetivo não apenas a escolha do texto que seria montado pelo grupo, mas



*Sacra Folia, texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Adriana*

principalmente a aplicação de técnicas com a finalidade de criar uma comunhão entre os alunos, um ajuste da “afinação interna” de cada um e uma nova concepção do espaço. O primeiro exercício que realizei, na segunda aula, e que foi repetido em 80% das aulas seguintes, eu aprendi nos ensaios com o dramaturgo Chico de Assis, que, em 2004, dirigiu a apresentação da sua peça *Missã Leiga* em Americana (SP), com atores da cidade.

É um exercício de respiração e ritmo especialmente importante, uma vez que percebi que poderia utilizar música na montagem, em

decorrência do resultado dos exercícios de interpretação dos poemas de Drummond. Os alunos devem ficar deitados, com os braços estendidos ao longo do corpo, com as palmas das mãos voltadas ao chão e devem respirar no ritmo ditado pelo professor. Enquanto o professor conta até dez, o aluno deve inspirar profundamente. O ar deve ser solto com som de “s”, igualmente ao longo da contagem, que vai regredindo até chegar a uma unidade de tempo. Ao final da respiração, os alunos devem percutir com as palmas da mão o solo, repetindo o ritmo das palmas feitas pelo professor. Além de reduzir a ansiedade, esse exercício colabora no processo de criação de um tempo rítmico.

Em seguida, uma série de exercícios foi realizada, igualmente aprimorada ao longo de 80% das aulas seguintes, que constitui a busca de incentivar a criação de um *essemble*, na concepção do diretor, ator, pesquisador e pedagogo ucraniano Jurij Alschitz, que, em julho de 2014, realizou no Teatro Escola Macunaíma um curso sobre suas técnicas artístico-pedagógicas. A principal prática apresentada por Alschitz abordada em sala de aula foi um exercício chamado Composição de Velocidades, no qual os alunos são incentivados a caminhar em diversos níveis de velocidade. Apesar do aparente caos criado no ambiente, há a busca de uma ordem, muitas vezes materializada nas pausas do movimento, que devem ocorrer ao longo do exercício e serem realizadas pelos alunos ao mesmo tempo. Alschitz comenta esse exercício em registro de seu curso feito pelo professor Paco Abreu e publicado na sexta edição do *Caderno de Registro Macu*:

Se, durante o exercício, ficamos tentando nos lembrar dos próximos passos, acabamos nos perdendo. Precisamos agir instintivamente, precisamos estar prontos para o passo que se apresenta. Não se trata



PABLO OLIVEIRA

*Costa, apresentada na 83ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.*

apenas de correr, há uma composição das velocidades e de todas as percepções entre os níveis, dessa forma nos aproximamos de uma obra de arte. Devemos deixar as mudanças precisas, elas já estão dentro de nós, antes mesmo de acontecerem. Caos e liberdade: a precisão da costura das transições entre o caos e a harmonia. A harmonia da precisão e da liberdade. A beleza do essemble vem das transições entre caos e harmonia. (2015, p. 29)

A realização, em especial, deste exercício foi sofrendo uma evolução ao longo do processo, à medida que o grupo escolheu o texto da montagem, condição gestada desde o início das aulas. Já na segunda aula, os alunos apresentaram a resposta à pergunta que havia sido feita no encontro anterior, sobre o que gostariam de expressar para o mundo enquanto artistas. A maioria informou que gostaria de expressar a vida de uma forma mais positiva, que pudesse provocar reflexões de uma forma leve, que pudesse trazer ao mundo mais humanidade, questionando as aparências e a hipocrisia. A partir desta constatação, dividi a turma em dois grupos, para que fossem improvisadas, no mesmo dia, cenas que transmitissem essas reflexões e que resultaram em apresentações envolvendo conflitos familiares, do casamento ao conflito com os pais. Por isso, resolvi levar aos alunos três opções de textos de dramaturgos brasileiros: *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues; *O Casamento Suspeitoso*, de Ariano Suassuna; e *Sacra Folia*, de Luís Alberto de Abreu.

*Sacra Folia* foi o texto escolhido, por mais se aproximar do Superobjetivo do grupo e, na opinião de um dos alunos, por ser uma “comédia dinâmica e inteligente”. Com a escolha do texto, realizei a divisão da produção para o semestre. Para que os alunos se apropriassem do texto e



*Sacra Folia*, texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Adriana

do contexto no qual a peça está inserida, formei grupos que ficaram responsáveis pelo estudo do autor da peça, da sonoplastia, do figurino e, no caso desta peça específica, montei um grupo de estudos sobre a Cultura Popular Brasileira. Realizamos uma primeira leitura dramática da peça, buscando estimular, no aluno, imagens sobre como seriam as cenas usando a voz e sons, criando uma paisagem sonora.

### **Ações Físicas**

Com a escolha do texto, iniciei o processo de Análise Ativa, do sistema de Stanislávski, que,



PABLO OLIVEIRA

*Costa, apresentada na 83ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.*

como o nome diz, busca realizar uma análise das ações cênicas. É primordial que o professor tenha um conhecimento mais profundo da obra que será encenada, para então iniciar o processo de Análise Ativa pelo Método das Ações Físicas. O professor, após estabelecer os principais Acontecimentos, o Superobjetivo e as Circunstâncias, deve propor uma investigação da ação, em que os atores sejam estimulados a agir fisicamente. Para que isso ocorra, o professor deverá também ter pleno domínio da condução do processo. Ao realizar a Análise Ativa, estamos envolvendo todos os elementos do Sistema Stanislávski. O processo

tem início com a divisão da obra em grandes Acontecimentos, incluindo o Acontecimento Principal e Inicial. A Análise Ativa é realizada ao longo de todo processo até a finalização da peça, sempre levantando Circunstâncias, Objetivos e Obstáculos de cada personagem e improvisações sem o uso do texto, para que os alunos ajam organicamente.

Nos exercícios de Análise Ativa, os alunos realizam “vivências” – experimentando as cenas da peça, transpondo-as da análise do texto para a ação, com estímulo para improvisações –, e criam fotogramas. O aluno, como Ator Criador, se apropria e compreende o texto durante a prática da Análise Ativa, agindo fisicamente desde o primeiro ensaio. Quando vai para cena improvisar, o aluno vivencia, com suas palavras, as Circunstâncias Propostas no texto e, durante o processo, experimenta as relações entre as personagens. Esse trabalho propicia uma forma de participação coletiva e de cooperação entre aluno e professor.

Incentivei os alunos, por exemplo, a levantarem no máximo quatorze acontecimentos da peça, com os quais eles construíram um fotograma de cada momento. Na apresentação dos fotogramas, o grupo poderia dizer frases e emitir sons. Após as apresentações, pedi que improvisassem um fotograma, com um Acontecimento escolhido pelo grupo. Durante o processo, questionava os alunos exaustivamente sobre quais eram os Objetivos e as Circunstâncias que envolviam as cenas.

Na última aula de agosto de 2015, pude perceber um sensível avanço na turma, formada por diferentes grupos vindos do PA 1. Nesta aula, após a realização de vivências e fotogramas, finalizamos com um exercício em dupla, um de frente para o outro, com os olhos fechados. Depois, com os olhos abertos, eu os incentivei a fixar o olhar no parceiro, percebendo as sensações

que isso lhes causava. Em seguida, despediam-se através do olhar, afastando-se o máximo possível, sem perder o olhar do companheiro, para então retornarem à posição inicial. Durante todo o processo, os alunos sempre estiveram dispostos a realizar os rituais e os exercícios propostos, os quais trouxeram um grande amadurecimento em relação à concentração do grupo e de cada indivíduo. E, a partir das improvisações, da dinâmica dos acontecimentos e das vivências, eles foram, aos poucos, se apropriando do texto.

Além da aplicação de muitos conceitos debatidos pelo Projeto Chama, criado dentro do Teatro Escola Macunaíma, também foi importante nesse processo a tese de doutorado apresentada, em 2007, por Nair Dagostini no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: *O Método de Análise Ativa de Stanislavsky Como Base para Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator*.

### **Corpo e improvisação**

Utilizei também outras técnicas inspiradas pelo sistema criado por Rudolf Laban em sua Dança Educativa Moderna, enquanto frequentava as aulas com Isabel A. Marques, no Instituto Caleidos; e pelo sistema de improvisação teatral Campo de Visão, aprofundado pelo estudo de Marcelo Lazzaratto, curso que realizei junto à Cia. Elevador de Teatro Panorâmico. Em ambos os sistemas, encontrei elementos que colaboram para construir uma nova percepção do espaço nos alunos, atualmente muito influenciados pela estética de expressões artísticas presentes em novelas, minisséries e filmes hollywoodianos.

Laban ficou mundialmente conhecido como o mestre da arte do movimento, em decorrência de seu trabalho de arte e educação na Europa entre o fim do século XIX e a primeira metade do

século XX. Assim como Stanislávski, Laban se preocupava “profundamente com as questões de sua época, com o potencial expressivo do ser humano – com a espiritualidade da arte” (2010, p. 67), assinala Isabel A. Marques em seu livro *Linguagem da Dança – Arte e Ensino*. Vem desse curso alguns dos exercícios aplicados em sala de aula, com o objetivo de trabalhar a percepção e a projeção espacial, o olhar, o foco e os níveis (baixo, médio e alto), uma vez que *Sacra Folia* não seria apresentada em palco italiano, convencional, mas em um formato de teatro de rua, com os atores rodeados pelo público. É neste contexto que entra



*Sacra Folia, texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Adriana*

o Exercício de Percepção do Espaço e do Outro, no qual os alunos são convidados a perceberem a tridimensionalidade do corpo, do espaço em que se encontram e das pessoas.

Também trabalhando com a quebra do paradigma televisivo/cinematográfico e ampliando as potencialidades de expressão corporal, a linguagem do Campo de Visão pode ser muito bem utilizada como um sistema que proporciona *insights* de improvisação no processo criativo. Lazzaratto, ator e educador, assim a define em seu livro *Campo de Visão – Exercício e Linguagem Cênica*:



Costa, apresentada na 83ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim, instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. A sensação dessa possibilidade leva o ator a conectar-se com prazeres até então não revelados, abrindo potencialidades de significação e compreensão que não advém necessariamente da racionalidade. Improvisar faz o corpo pensar. Abole a divisão corpo/mente. (2011, p. 29)

Possivelmente nascido da brincadeira de Siga o Mestre ou mesmo uma variante contemporânea dos Círculos de Atenção de Stanislávski, o Campo de Visão consiste em um exercício de improvisação teatral coral “no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão” (LAZZARATTO, 2011, p. 42), explica Lazzaratto.

Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e através de movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. (2011, p. 42)

Realizei vários exercícios de Campo de Visão com os alunos, para que o ator possa ampliar seu potencial criativo, sua gestualidade, percepção de si e do outro e as capacidades expressivas de seu corpo. Apesar desse jogo improvisacional se utilizar muitas vezes de temas, como cenas do cotidiano – a movimentação na Rua 25 de Março, por exemplo –, minha intuição sugeriu trabalhar no Campo de Visão um exercício de

antropomorfização, no qual incentivei os alunos a imaginarem qual o animal que a personagem do texto lhes sugeria. Primeiro levando-os a se portarem plenamente como esses animais e, aos poucos, acrescentando características humanas. Assim, aproveitei esse exercício como tema para o Campo de Visão, com bons resultados.

### **Cultura Popular Brasileira**

Luís Alberto de Abreu é um dos grandes dramaturgos brasileiros que se inspiraram na Cultura Popular para criar seus enredos e suas personagens. *Sacra Folia* é resultado de uma tetralogia inspirada na festa popular de orientação católica Folia de Reis, quando o povo toma as ruas das cidades, em janeiro, carregando estandartes, dançando e tocando músicas em louvor aos Três Reis Magos, que peregrinaram em direção ao local de nascimento de Jesus.

Abreu faz, em sua crítica social, o inverso e confirma a máxima popular que diz “Deus é Brasileiro”: traz o menino Jesus, Maria e José para dentro do cortejo no Brasil, fugindo da decisão de Herodes de assassinar as crianças na Judeia, para evitar a profecia segundo a qual um novo rei estaria nascendo. No Brasil, a família sagrada tem a ajuda dos atrapalhados Matias Cão e João Teité, sócios de uma transportadora, mas que disputam entre si o trabalho de guiar Jesus, Maria e José até Belém, chegando aos confins do Paraguai, perseguidos por Herodes.

O texto, entre outros assuntos, faz uma analogia entre o genocídio de Herodes e a chacina de menores na calçada da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993. Miséria e genocídio infantil são, portanto, dois pontos presentes no texto, a despeito de sua proposta cômica. (CARRICO, 2004, p. 68)

Assim explica André Carrico em sua dissertação de mestrado *Por Conta do Abreu: Comédia Popular na Obra de Luís Alberto de Abreu*, apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, em 2004. Durante a peça, os alunos decidiram exibir cartazes com fotos e quadros que mostram a violência contra crianças em guerras na Síria e na África e até fizeram menção à Operação Lava Jato.

Ao transpor as personagens da família sagrada para o Brasil na contemporaneidade, Abreu explora de forma sagaz a violência e a criatividade do povo brasileiro, para sobreviver à miséria da vida, dividida entre o profano e o sagrado em uma constante luta pelo poder. Como a peça traz elementos de Folia de Reis, buscamos trabalhá-la com a estética do teatro de rua, utilizando músicas, danças e cirandas da cultura popular, que levam o menino Jesus em um longo cortejo pelo Brasil. O coco, dança acompanhada de canto, típica da região Nordeste do Brasil, foi um dos principais elementos utilizados para dar ritmo à trama. Essa expressão popular nasceu no século XVII, a partir do canto de negros, índios e caboclos, durante a quebra do coco, e acabou recebendo elementos de danças europeias a partir do fim do século XIX e ganhando espaço no Brasil, como explica Antonio Nóbrega no documentário *Danças Brasileiras – Coco Alagoano*.<sup>2</sup>

Em uma colaboração especial com o músico Renato Souza, aluno do Teatro Escola Macunaíma e professor de música na cidade de Arujá, foram realizados diversos exercícios com os atores, no sentido de adquirirem ritmo e ganharem expressões próximas às performances da arte de rua. Até mesmo trabalhar o canto de uma forma anasalada, a exemplo das lavadeiras, para aproximar os alunos das expressões da cultura

2. Documentário produzido pelo Canal Futura, apresentado por Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q871oI8aUKU>>.

popular. Entre os adereços, há que se destacar também a importância da confecção do burrinho em que Maria é transportada em seu trajeto pelo Brasil até Belém do Pará, que representa na fábula o bumba meu boi.

A peça foi apresentada no Teatro 4 do Teatro Escola Macunaíma nos dias 4, 5 e 6 de dezembro de 2015, em duas sessões diárias, com a expressão no palco de alunos que se apropriaram do texto de uma forma dinâmica e lúdica, que conseguiram superar o medo do público em uma primeira apresentação e realizaram, inclusive, diversas interações com a plateia.

Assim como expressa o poeta Manuel Bandeira em seu poema “Assim a vida nos afeiçoa”, finaliza-se mais um ciclo de uma vida dedicada à arte que, apesar de todas as dificuldades que enfrentamos, seja no âmbito pessoal ou social – com a perda de amigos queridos, colocados sempre frente a injustiças, guerras e mal-entendidos – nós construímos coletivamente uma montagem de teatro, da mesma forma como construímos os laços de nossas vidas, em que há “horas que marcam fundo, feitas em cada um de nós, de eternidades de segundo”, nos quais a esperança segreda ao ouvido coisas irreais. E vamos tecendo laços impossíveis de romper e processos que colaboram não apenas na formação de novos atores, mas também de cidadãos conscientes da cultura brasileira e de seus desafios.

## **Bibliografia**

- ABREU, de Luís Alberto de. “Sacra Folia.” In: NICOLETE, Adélia (org.). *Luís Alberto de Abreu: Um Teatro de Pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ABREU, Paco. “Encontros com Jurij Alschitz.” In: *Caderno de Registro Macu*, São Paulo, 6ª ed., I semestre de 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Caso do Vestido; Agora José?*. In: *Antologia Poética*. Rio de

Janeiro: Record, 2006.

BANDEIRA, Manuel. “Assim a vida nos afeiçoa.” In: *Estrela da Vida Inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

CARRICO, André. *Por Conta do Abreu: Comédia Popular na Obra de Luís Alberto de Abreu*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Campinas, UNICAMP, 2004.

DAGOSTINI, Nair. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP, 2007.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão – Exercício e Linguagem Cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

MARQUES, Isabel A. *Linguagem da Dança – Arte e Ensino*. São Paulo: Digitexto, 2010.

NÓBREGA, Antonio; ALMEIDA, Rosane. *Danças Brasileiras – Coco Alagoano*, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Q871oI8aUKU>>, acessado em 16 de setembro de 2015.

## Um Espectador Apaixonado

**POR JOSÉ CETRA<sup>1</sup>**

“Que minha escrita seja lida com o mesmo carinho e empenho com que foi feita. E que não tenha perdido o fôlego, nesse longo mergulho que foi chegar até você.”

Paráfrase da fala de Elis Regina em *show* de 1970.

Mais do que procurar a alardeada neutralidade dos críticos, o didatismo dos professores ou ainda o rigor analítico requerido dos historiadores, o que busco em meus escritos é transmitir meu amor pelas artes e, em especial, pelo teatro e as sensações de um espectador apaixonado, sempre com a renovada esperança de que, ao se apagarem as luzes da plateia, vai assistir ao melhor espetáculo de sua vida.

Afinal, o que é um espectador? É a segunda figura sem a qual o ato teatral absolutamente não acontece. O teatro pode prescindir do diretor, do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, mas não pode abrir mão de um ator que tem algo a comunicar (seja em palavras, seja em mímica) e dessa tal segunda figura, o espectador, que irá receptionar a comunicação.

Sou um espectador desde que me conheço por gente. Prova disso é uma das minhas primeiras fotos, com aproximadamente três anos de idade, em que poso em frente a um lençol, de perfil, simulando ler um jornal, provavelmente “à procura dos bons espetáculos que estavam em cartaz na cidade”. Já perdi a conta de quantas vezes repeti esse gesto nos meus mais de setenta anos de vida.

As novelas e os programas de rádio que meus pais ouviam, os gibis e os livros de Monteiro Lobato, o Circo Piolim, os espetáculos de magia muito

---

1. Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP, pesquisador, membro da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e editor do blog: <http://www.palcopaulistano.blogspot.com.br/>.



ARQUIVO PESSOAL DE JOSÉ CETRA

Zezinho, aproximadamente aos três anos, no quintal de sua casa, em 1947.

comuns nos anos 1950, os filmes nos cinemas do bairro da Lapa e um imaginário teatrinho que eu tinha em um barracão no fundo do quintal de casa foram minhas primeiras experiências como apreciador das artes.

Passei boa parte da infância e da pré-adolescência no quintal da casa na Rua Joaquim Ferreira. Nasci nessa casa. A casa era pequena e desconfortável, com todos os cômodos abertos e sem nenhuma privacidade, o banheiro era fora e durante muito tempo não tinha nem chuveiro elétrico, sendo que o banho, se quente, tinha que ser de bacia.

Mas o quintal... “Ah, o quintal!” Era muito comprido, terminando em um alto muro de tijolo à vista que fazia divisa com o terreno do Curtume Franco Brasileiro.

Era ali que minha *nonninha*, Agnesa, tinha suas plantações: muitos mamoeiros, umas flores miudinhas chamadas cravina, uma pequena horta e o seu xodó, uma pequena árvore de romã com suas folhas muito verdes e lustras e aquele fruto mais belo que saboroso. Tenho na lembrança que, na época, eu associava esta árvore ao maná que aparecia no filme *Os Dez Mandamentos*.

Mas o quintal tinha muito mais: o quarador de roupas bem no centro, um rolo de arame farpado eternamente pendurado na parede, o buraco feito por mim no imenso muro que fazia fronteira com

o Curtume para bisbilhotar o que acontecia do outro lado, os gatos que constantemente faziam suas andanças pelos muros mais baixos que dividiam a nossa casa com a dos vizinhos

Mas, para mim, o maior tesouro estava no pequeno barracão que ficava ao fundo, do lado direito. Ali eu guardava meus brinquedos, os recortes de jornal com propagandas de filmes. Ali também eu “instalei” o meu cinema. Fazia cartazes com os filmes em exibição e obrigava os meus primos menores a “me” assistirem apresentando sozinho as cenas que imaginava. Tempos depois, “inaugurei” ali o Teatro Zezinho. Eu sonhava em montar peças no fundo do meu quintal. Tentava convencer meus amigos para fazer teatro comigo, mas eles estavam mais interessados em andar de bicicleta, jogar bolinha de gude e correr atrás de uma bola. Sendo assim, só me restava criar uma montagem imaginária com aqueles amigos. Eu pegava a lista das personagens da peça e distribuía os papéis para eles, reservando para mim o papel principal, a direção, os cenários e o nome do teatro. Eu era uma espécie de Charles Chaplin e fazia tudo, sendo até mesmo o público: certa vez caminhava lentamente pelo longo corredor da casa que desembocava no quintal. Andava, parava alguns momentos e voltava a andar. Minha mãe achou aquilo estranho e perguntou o que eu estava fazendo. Respondi de imediato que estava na fila do teatro. Continuei na fila até chegar à bilheteria (um buraco, devido à retirada de um tijolo da parede) e aí eu me desdobrava: pedia o ingresso, ia para o lado, entregava o ingresso e, nesse ir e vir, entrava no meu teatro, onde representava para mim mesmo.

Acredito que, até a adolescência, o cinema tenha sido a mais forte influência em minha formação como espectador. A princípio, nas salas existentes no bairro onde eu morava e depois na chamada Cinelândia, localizada nas imediações da Avenida São João. Mais tarde, os melhores filmes passaram a ser exibidos nas salas que

foram surgindo na região da Avenida Paulista. Assisti a filmes com bastante frequência até hoje.

Nos anos 1960 e 70, o centro de São Paulo concentrava as melhores livrarias e lojas de música da cidade, verdadeiros celeiros de literatura e música para um jovem ávido por informações culturais.

Na Rua Barão de Itapetininga, havia as livrarias Parthenon, Loja do Livro Italiano, Brasiliense, Francesa (única sobrevivente nos dias de hoje); na Marconi, a tradicional livraria Teixeira; e na Bento Freitas, a livraria Duas Cidades. Nessas lojas, havia um atendimento personalizado, com orientação e sugestões dos vendedores (muitas vezes o próprio dono do negócio), que acabavam se tornando amigos dos clientes. Nesses “paraísos”, tomava-se contato, por meio dos livros, com o melhor do que se fazia em artes no Brasil e no mundo. Foi nessas lojas que adquiri grande parte do meu acervo sobre teatro: as revistas *Sipario* (italiana), *L'Avant Scène* (francesa) e a formidável série francesa *Les Voies de la Création Théâtrale*, entre outras tantas. Foi, na livraria Parthenon, que descobri Brecht, através de uma edição especialíssima da Brasiliense, datada de 1962, do poema *Cruzada das Crianças*, traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos, com 24 gravuras de Gerson Knispel. A edição limitada a quinhentos exemplares é numerada (meu exemplar é o de número 277) e assinada pelo gravador, além de contar com prefácio de Tatiana Belinky e posfácio de Anatol Rosenfeld.

Sucedia-se o mesmo em relação à música. Neste caso, nas lojas Breno Rossi e Bruno Blois (na Rua 24 de Maio), encontravam-se os discos de música clássica, de *jazz* e de música popular brasileira. Já os discos de *rock* tinham seu melhor endereço no Museu do Disco, na Rua Dom José de Barros, que recebia uma multidão de jovens nos dias de lançamento de *long plays* (LPs) dos Beatles e do Pink Floyd, entre outros. Lembro-me das filas enormes enfrentadas para conseguir

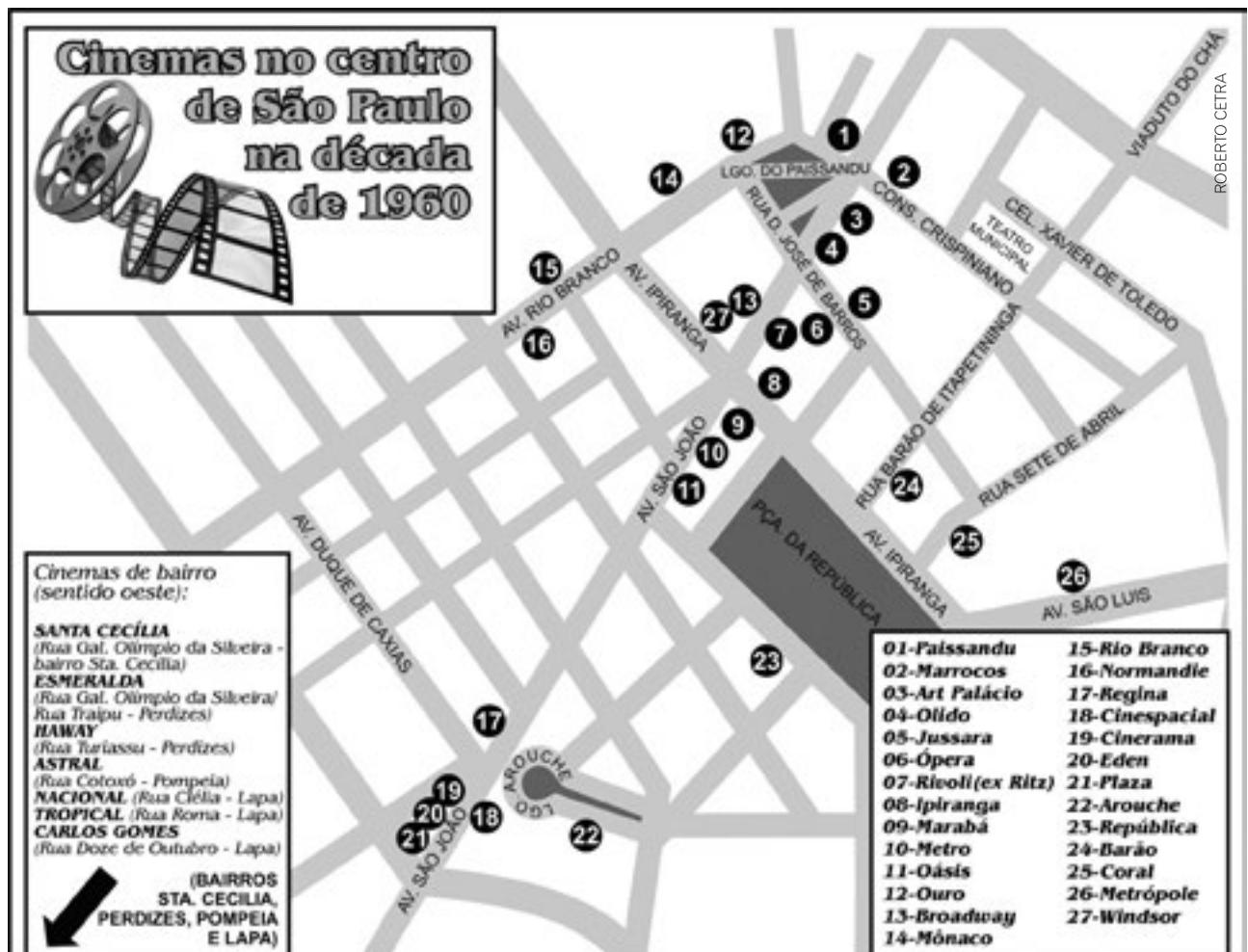
exemplares do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e do *Atomic Heart Mother* (1970) e ainda mais do impacto ao ouvi-los.

Os bares da Galeria Metrópole (situada na esquina da Praça Dom José Gaspar com a Avenida São Luís), os botecos e as pizzarias do Bixiga eram locais muito frequentados pelos estudantes dos anos 1960. A ida ao teatro ou ao cinema era sempre sucedida pelo bate-papo acompanhado de chope, caipirinha e batata frita em um desses pontos.

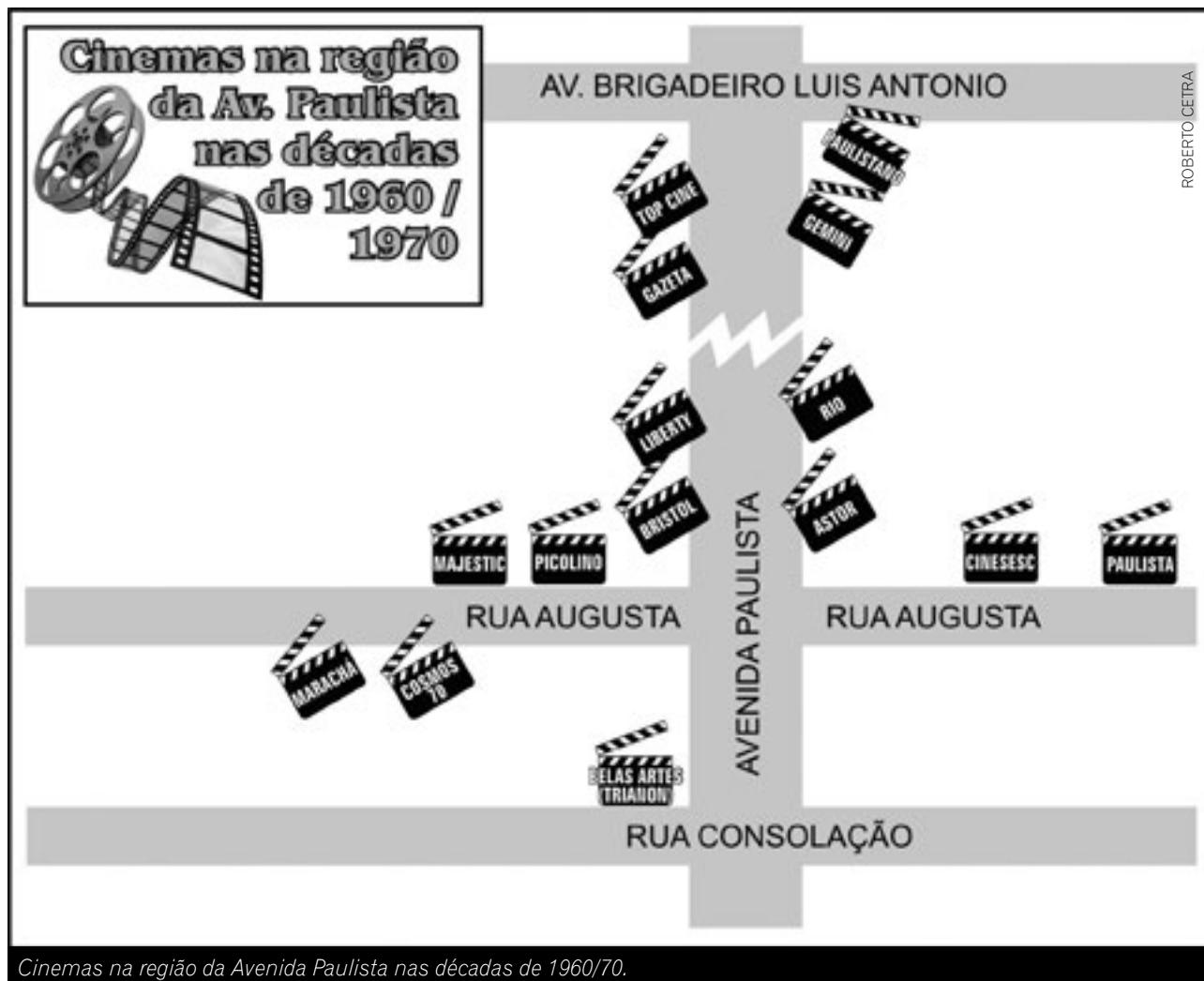
Era presença constante, nesses locais, uma senhora bastante idosa que era deficiente física

e andava com muita dificuldade, amparada por muletas; seu ar era angelical e seus olhos muito azuis. Essa senhora carregava botões de rosa, que ela oferecia às garotas, imaginando que os rapazes fariam um agrado às mesmas, comprando a flor. Tudo isso era feito em um clima de muita gentileza e respeito. Tenho saudade dessa senhora e desse tipo de gesto, ambos desaparecidos da cena paulistana.

Outra figura emblemática da noite paulistana nessa época era o “Jacaré”. Esse senhor era do Exército da Salvação e comparecia à mesa de todos os bares da cidade, oferecendo publicações



Cinemas no centro de São Paulo na década de 1960.



*Cinemas na região da Avenida Paulista nas décadas de 1960/70.*

de sua religião e pregando seus valores. O curioso é que o seu credo era totalmente incompatível com aqueles ambientes de farra e de bebedeira, no entanto, as duas partes conviviam pacificamente e chegava-se a estranhar a noite em que ele não aparecia para fazer suas pregações e recolher os donativos dos bebedores. Jacaré faleceu no dia 1º de setembro de 1986 e sua morte foi notícia de jornal.

Nesse cenário, e com o mesmo espírito, inseriu-se a Casa do Espectador, que tanto contribuiu para a disseminação da frequência aos teatros e para a formação de espectadores. Ponto

de encontro bastante importante de espectadores e do pessoal de teatro, a Casa do Espectador estava localizada na Galeria das Artes, que vai da Rua 7 de Abril à Rua Bráulio Gomes. Essa Casa foi a precursora dos negócios do tipo Ingresso Rápido, com um caráter amistoso e intimista, radicalmente contrário ao modelo impessoal e automatizado do presente. No final dos anos 1980, o número de teatros e de peças em cartaz em São Paulo havia crescido consideravelmente e a negociação com esses espaços tornou-se mais difícil, além de a distância maior entre o centro e os teatros ter tornado mais complexa a

logística de busca e devolução de ingressos. A Casa do Espectador se tornara pequena para o tamanho de São Paulo e não tinha estrutura para acompanhar o movimento teatral, que ficara bem mais complexo. Encerravam-se assim, depois de trinta anos, as atividades desse importante marco do teatro paulistano, cujo grande mérito foi a paixão pelo teatro e a socialização dessa paixão.

Comecei a frequentar teatro ainda muito jovem, mas é a partir de 1964 que se inicia o amor e o deslumbramento pelas artes cênicas. Época politicamente obscura com o advento do golpe militar, mas pródiga em espetáculos memoráveis.

Não havia muitos teatros em São Paulo na década de 1960. Eles se concentravam no centro da cidade e na região do Bixiga: Municipal, Aliança Francesa, Maria Della Costa, Arena, Oficina, Teatro Brasileiro de Comédia, Leopoldo Fróes, Bela Vista, Ruth Escobar, Cacilda Becker, Nações, Itália e, em 1967, o bem-vindo Anchieta. Fora do chamado circuito do Bixiga, havia o Tuca, o São Pedro e os teatros da prefeitura: João Caetano, na Vila Mariana; Paulo Eiró, em Santo Amaro; e Arthur Azevedo, na Mooca. Alguns espaços foram palco de espetáculos ocasionais e desapareceram logo em seguida, como o Treze de Maio, que abrigou uma polêmica e belíssima encenação de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal, em 1968, dirigida com grande inventividade por Victor Garcia por iniciativa de Ruth Escobar, a quem devemos o privilégio de ter assistido a espetáculos memoráveis em São Paulo, por meio do Festival Internacional de Teatro, que ela realizou por anos seguidos, e dos espetáculos que produziu, como *O Balcão*, de Jean Genet, que abalou os alicerces não só da sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, como também os dos estupefatos espectadores dessa inesquecível encenação.

Duas outras atividades ligadas ao teatro foram determinantes na minha formação: palestras e oficinas.

Eram muito comuns, no início dos anos

1970, as palestras sobre a história do teatro com críticos e intelectuais, organizadas pelos centros acadêmicos das faculdades de São Paulo. Eram verdadeiros cursos, que acompanhei com avidez, anotando tudo o que era possível. Assim, tive o privilégio de assistir a várias palestras com Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e até com o ator/diretor Ziembinski. Guardo como preciosidades essas anotações feitas há quase cinquenta anos.

A primeira oficina de interpretação de que participei aconteceu em 1970, no prédio do Teatro Brasileiro de Comédia, e era ministrada por Emílio Fontana e Maria do Carmo Bauer. Em 1972, participei de outra oficina, realizada no Sesc Consolação, com Myrian Muniz como orientadora. Esta foi a mais importante para mim, pois foi fundamental não só em relação ao teatro, mas também na maneira de encarar a vida e os valores com ela envolvidos.

Nessas atividades, tomei conhecimento dos bastidores de um espetáculo teatral, assim como conheci pessoas ligadas ao teatro, com quem passei a manter diálogos sobre o assunto.

E assim; muitos livros, muitos discos, muitos filmes e muitos espetáculos depois; chego ao ano de 2015, sempre apaixonado pelas artes e, em particular, pelo teatro ao qual já compareci 4252 vezes até esta data (se a minha contabilidade não estiver errada) para assistir *shows*, óperas, balés, circos e, principalmente, peças (3096!).

Tendo assistido a tantas peças, é claro que presenciei de tudo. A memória consegue trazer de volta os extremos, ou seja, os muito bons e aqueles muito ruins, sendo que para aqueles que foram apenas medianos resta o limbo do esquecimento. Como disse Ferreira Gullar: “A arte tem de ter algo que me tira do chão e deslumbra” e é desse deslumbramento que tratarei a seguir.

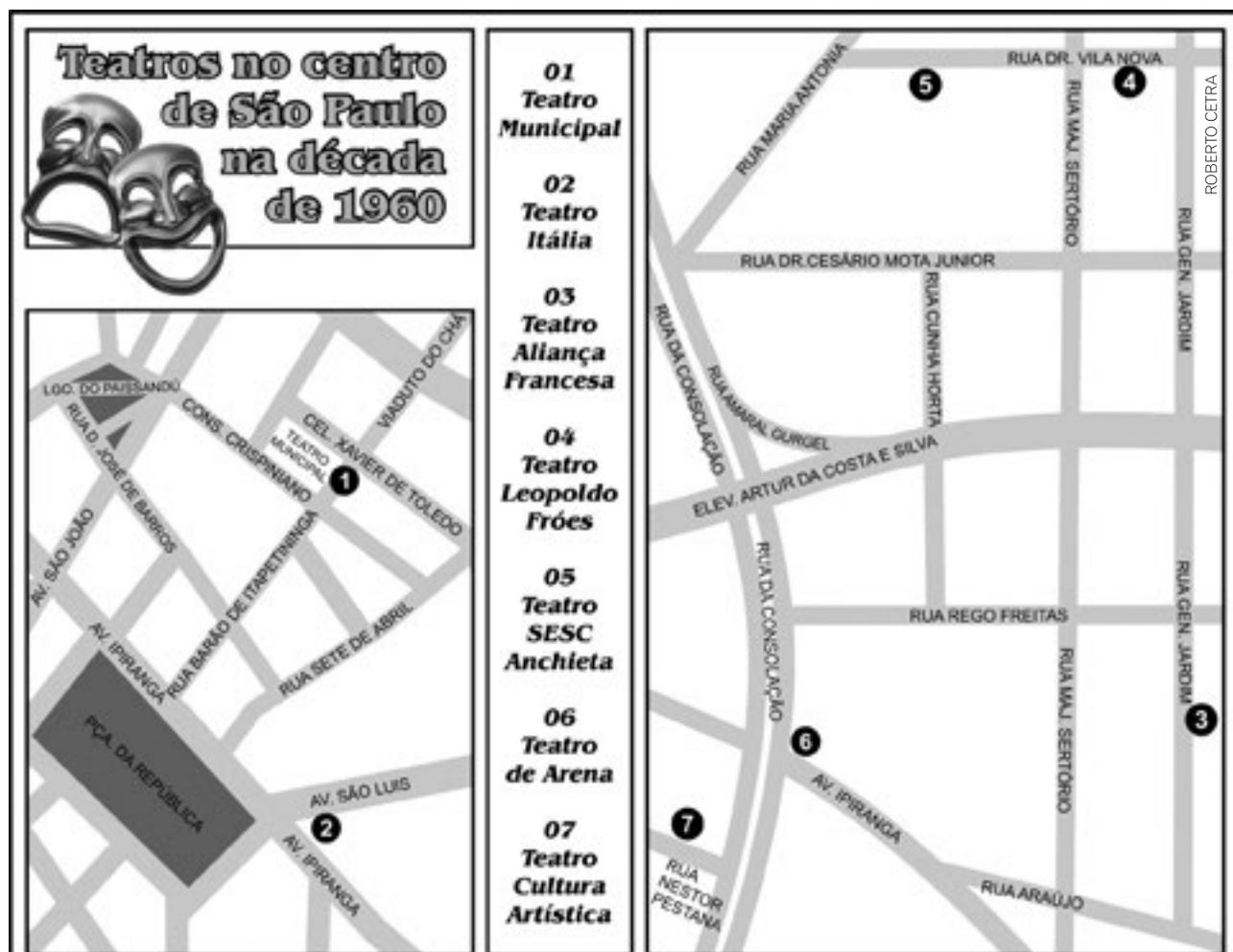
Posso dizer que cerca de 250 foram os espetáculos teatrais mais marcantes da minha vida; dentre eles, 28 me são fundamentais: *Arena*

*Conta Zumbi* (1965), *A Perseguição e o Assassinato de Jean Paul Marat Conforme Foram Encenados pelos Enfermos do Hospício de Charenton*, *Sob a Direção do Marquês de Sade* (1967), *O Homem do Princípio Ao Fim* (1967), *O Rei da Vela* (1967), *Galileu Galilei* (1968), *Esperando Godot* (1969), *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1970), *O Balcão* (1970), *Terceiro Demônio* (1972), *Apareceu a Margarida* (1974), *Falso Brilhante* (1975), *Pano de Boca* (1976), *Allias Serralonga* (1976), *Macunaíma* (1978), *A Aurora da Minha Vida* (1981), *Toda Nudez Será Castigada* (1986), *Katastrophé* (1986), *Paraíso Zona Norte* (1989), *Romeu e Julieta* (1993), *A Gaivota* (1994),

*O Livro de Jó* (1995), *Cacilda!* (1998), *Os Sete Afluentes do Rio Ota* (2003), *Os Collegas* (2003), *A Vida na Praça Roosevelt* (2005), *Les Éphémères* (2007), *Mão na Luva* (2009), *Cais ou Da Indiferença das Embarcações* (2013).

Cada um desses espetáculos tem ficha técnica completa como também comentários e impressões sobre a recepção ao espectador no livro de minha autoria, *O Teatro Paulistano de 1964 a 2014 – Memórias de um Espectador*, publicado pela Editora Giostrri em 2015 e que serviu de base para este artigo.

Sendo um sujeito extremamente apaixonado



*Teatros no centro de São Paulo na década de 1960.*

pela arte teatral, é com muita dificuldade que torno público aqueles cinco espetáculos (dentro os 28) que definitivamente marcaram minha vida para sempre.

**Arena Conta Zumbi:** Texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Augusto Boal. Música de Edu Lobo. Estreou no dia 1º de maio de 1965, no Teatro de Arena de São Paulo.

A ida ao Teatro de Arena, localizado na Rua Teodoro Baima nº 94, tinha uma parada obrigatória antes e depois do espetáculo: o Bar do Redondo, que ficava na esquina da rua do teatro com a Avenida Ipiranga. Ali se reuniam: atores do Arena, universitários que, na época, compareciam em massa aos teatros e participavam ativamente da vida política do país, e bêbados do Centro que, de certa forma, imprimiam um ar romântico-decadente àquele lugar. Ali se discutiam muitas questões político-filosóficas, que tendiam a atravessar a madrugada, nas quais tramávamos como iríamos mudar o mundo (ou pelo menos o Brasil) e “tomar o poder”, que estava nas mãos dos militares. Com um pouco de cachaça e muitos ideais na cabeça, entrávamos no Arena e, com esse espírito e predisposição, sentávamos nas arquibancadas do pequeno e aconchegante teatro, para ouvir a saga do rei Zumbi de Palmares.

O Arena conta a história  
 pra você ouvir gostoso,  
 quem gostar nos dê a mão  
 e quem não, tenha outro gozo.  
 História de gente negra  
 da luta pela razão,  
 que se parece ao presente  
 pela verdade em questão.

Dessa maneira, propondo-se a contar uma história e solicitando uma tomada de posição do espectador, os atores do Arena iniciavam um

dos espetáculos mais emblemáticos daquele período inicial da ditadura civil-militar. Anos duros que, comparados com o que veio depois, seriam lembrados até com certa nostalgia. Com recursos épico-brechtianos, o espetáculo falava do passado, mas ressaltava a comparação com o presente:

Há lenda e há mais lenda  
 há verdade e há mentira:  
 de tudo usamos um pouco  
 mas de forma que servirá  
 a entender nos dias de hoje  
 quem está com a verdade,  
 quem está com a mentira.

Para um jovem de 21 anos, vivendo em um meio alienado, como era a Faculdade de Engenharia em São Bernardo do Campo, indignado (dentro da sua ingênua percepção) com os rumos que o país estava tomando, aquelas palavras eram um grito de ordem e funcionavam de maneira catártica, apesar de a intenção ser totalmente outra. As músicas de Edu Lobo eram belíssimas e o texto de Guarnieri e Boal ainda é bastante atual (cinquenta anos depois). Os atores, que havia pouco tomavam cachaça e discutiam política conosco no Redondo, estavam ali na/no Arena a poucos metros, vivendo as diversas personagens da epopeia de Zumbi: Lima Duarte, David José, Dina Sfat, Marília Medalha e o próprio Guarnieri. Tudo era muito novo: a proximidade entre atores e público, o uso do recém-batizado Sistema Coringa, que – de modo semelhante àquele do teatro popular – permitia que um ator desempenhasse vários papéis, o texto que discutia questões que estávamos vivendo e, principalmente, a visão da reação dos espectadores que estavam do outro lado da arena, mas também no Arena, fato que realçava a teatralidade épico-dialética do espetáculo.

***Apareceu a Margarida***. Texto de Roberto Athayde. Direção de Aderbal Junior. A peça estreou em São Paulo, em abril de 1974, no Teatro Maria Della Costa, tendo sido apresentada originalmente em setembro de 1973, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro.

O texto de Roberto Athayde, escrito em 1971, quando o autor tinha apenas 22 anos, é um verdadeiro achado. Monólogo é um tipo de dramaturgia que tem uma série de limitações de conflito e ação dramática, mas o autor soube ultrapassar quase todas elas. Marília Pêra interpretava Dona Margarida, a autoritária professora que, em sua aula de português, já dizia: “Aqui eu conjugo o verbo mandar e vocês, o verbo obedecer.” Ao público, cabia o papel de alunos passivos e isso causava um grande efeito no mesmo.

Relendo o texto, a voz, as inflexões, os gestos e as expressões de Marília Pêra me vêm à memória de uma maneira muito poderosa. Era impressionante a maneira como a atriz incorporava a detestável dona da nossa voz, potente metáfora do domínio que o regime militar queria ter sobre o cidadão brasileiro.

A cena brasileira é pródiga em interpretações inesquecíveis de grandes atrizes. Enumero, em ordem alfabética, apenas aquelas a quem tive o privilégio de assistir no palco: Andréa Beltrão, Berta Zemel, Cacilda Becker, Célia Helena, Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, Glauce Rocha, Ileana Kwasinski, Isabel Ribeiro, Juliana Carneiro da Cunha, Laura Cardoso, Lilian Lemmert, Mariana Lima, Marília Pêra, Myrian Muniz, Nathalia Timberg e Yara Amaral. Mesmo com um grupo dessa envergadura, no meu ponto de vista, Marília Pêra foi a mais completa atriz brasileira, circulando com muita desenvoltura do trágico ao dramático e deste para o cômico. Histriônica e debochada quando necessário, visceral no drama, cantora bastante razoável e dona de poderosa

presença cênica. Assisti a grandes trabalhos dela antes e depois de *Apareceu a Margarida*, mas, para mim, essa foi a melhor interpretação da grande atriz. Seu desempenho em *Apareceu a Margarida* é, para mim, a obra-prima absoluta de interpretação feminina no Brasil nos cinquenta anos que frequentei teatro. Pelo poderoso e, ainda atual, texto de Athayde e pela interpretação da saudosa e insubstituível Marília, classifico este espetáculo como um dos cinco mais significativos de toda minha vida de espectador.

***Paraíso Zona Norte*** – Texto (*A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*) de Nelson Rodrigues. Direção de Antunes Filho. A peça estreou no dia 28 de abril de 1989, no Teatro Anchieta.

Esse é um dos grandes espetáculos da minha vida. Ainda hoje, ao assisti-lo em vídeo, tenho grandes emoções e me surpreendo com as soluções cênicas que Antunes Filho usou para mostrar os dramas das figuras do subúrbio carioca criadas por Nelson Rodrigues. Tenho permanentemente, na memória, a entrada em cena de Flávia Pucci como Zulmira no início de *A Falecida*, quase flutuando no palco, com um chapéu estranho, um guarda chuva aberto, o rosto muito maquiado de branco, ao som da música grandiloquente do filme *O Manto Sagrado*, de Henry Koster. O gestual era descontínuo e fazia uma clara referência ao *butoh*, apresentado, naquele mesmo palco, por Kazuo Ohno em 1986. Essa estética junto com aquela de Tadeusz Kantor, devidamente digeridas antropofagicamente por Antunes, estavam presentes em todo o espetáculo, que apresentava a “tragédia carioca” *A Falecida* (1953) no primeiro ato e, a “divina comédia” *Os Sete Gatinhos* (1958) no segundo. O cenário de J.C. Serroni era constituído por paredes transparentes, com portas e contornos que remetiam à *art nouveau*, e por um fosso situado no lado esquerdo do palco (para quem



Teatros na região da Bela Vista (Bixiga) na década de 1960.

está na plateia), que “devorava e vomitava” as personagens. Há muitos momentos inesquecíveis em *A Falecida*: a já citada entrada de Zulmira; a sua visita à Casa Funerária São Geraldo, onde, quase em êxtase, ela entra em um caixão, sob os olhares incrédulos de Timbira e dos outros funcionários do estabelecimento; o grupo de torcedores de futebol; e a saída final de Tuninho, desolado com todo o acontecido.

*Os Sete Gatinhos* tinha também cenas antológicas: a cena inicial com Aurora no ponto do ônibus, aguardando Bibelot; o quase balé realizado pelos atores nas cenas de conjunto; Seu

Noronha louvando a virgindade de Silene, a filha caçula, que em seu gestual com o corpo curvado carregava nas costas todas as culpas do mundo. Havia muito mais em *Paraíso Zona Norte* e muitas laudas seriam necessárias para melhor descrevê-lo, por isso me detenho por aqui.

**Cacilda!** – Texto e direção de José Celso Martinez Corrêa. A peça estreou no dia 29 de outubro de 1998, no Teatro Oficina.

Na época, o irreverente encenador comentou que havia escrito novecentas páginas sobre a vida e a obra de Cacilda Becker (1921-1969)

e iria condensá-las em uma tetralogia. Como se tem conhecimento até o momento em que escrevo estas linhas, o Teatro Oficina já chegou à *Cacilda!!!!!!*, de qualquer maneira, nenhuma das outras supera essa, que foi uma verdadeira obra-prima.

Zé Celso apresentava, naquele “caos organizado” que lhe é peculiar, fatos da vida de Cacilda, assim como cenas de peças que ela representou e pessoas que tiveram contato com ela ou que foram suas contemporâneas. Em uma mistura alucinante, personagens e pessoas reais desfilavam pela passarela: Estragon e Vladimir, Mary Tyrone, Ruth Escobar, Flávio de Carvalho, Maria Stuart, Ziembinski, Flávio Rangel, Tônia Carrero, Margarida Gauthier, o garoto Pega-Fogo, os familiares de Cacilda – incluindo a irmã Cleyde Yáconis –, Kitty Duval, Raul Roulien, Henriette Morineau, Maggie, Dulcina de Moraes e até personagens de *A Gaivota*, que, segundo Zé Celso, Cacilda havia cogitado de montar em 1968, junto com o Oficina, fazendo a personagem Arkádina. As referências ao teatro eram muitas e não totalmente explicitadas, sendo, às vezes, difícil saber quem era quem na cena que estava sendo apresentada. Junte-se a isso a imensa criatividade do autor/encenador, que criou cenas que, na realidade, nunca aconteceram. A melhor e a mais emocionante é aquela em que Renée Gumiel, deitada em um tablado, interpretava, em mímica, Cacilda em coma, enquanto sua voz grave e com sotaque, reproduzida em gravação, dizia o que supostamente a atriz estaria pensando durante essa fase da doença.

Belíssimo espetáculo que contava com grandes interpretações de Beth Coelho, Giulia Gam e Lígia Cortez.

### ***Cais ou Da Indiferença das Embarcações*** –

Texto e direção de Kiko Marques. A peça estreou no dia 29 de outubro de 2012, no Instituto Cultural Capobianco.

Era uma vez um cais... Esta seria uma forma bonita de continuar este texto, mas este *CAIS* não *ERA*, ele *É* e sempre *SERÁ*. Eu e você passaremos, mas *CAIS* permanecerá, porque já nasceu clássico. Baseado nas vivências de vários verões passados na sua juventude em Ilha Grande e também em relatos obtidos dos moradores do local, Kiko Marques transformou, com sua alma poética e seu talento, vida em arte. Ao meu modo de ver, Kiko escreveu a primeira grande obra-prima do teatro brasileiro do século XXI. A segunda metade do século XX nos deu três grandes autores que revolucionaram a dramaturgia brasileira: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Jorge Andrade. Kiko Marques, pela sua poética, pela nostalgia presente, pelo uso da memória como meio narrativo e principalmente pela compaixão por suas personagens está mais próximo à dramaturgia de Jorge Andrade, apesar do seu grande salto na forma narrativa, em consonância com a dinâmica dos dias atuais. A fragmentação da trama é muito bem vinda, porque o dramaturgo soube contornar os perigos de transformar esse tipo de narrativa em um baú de ossos, onde nenhum espectador consegue decifrar o que é de quem. Usando o barco Sargento Evilázio como narrador e datando as cenas, assim como, fornecendo alguns dados para situar o espectador, Kiko permite a fruição da história, que se desloca, não cronologicamente, por cerca de cinquenta anos de três gerações de habitantes da ilha.

Não bastasse o talento de dramaturgo, Kiko revelou-se o melhor tradutor cênico de seu texto,

realizando um espetáculo belo e pungente, *avis rara* no cenário teatral brasileiro. Muniu-se de um elenco excepcional e homogêneo; assim como do músico Umanto, que realizou um trabalho que é um exemplo do que deve ser uma trilha sonora; do cenógrafo Chris Aizner, que projetou o belo cais onde se passa toda a ação da peça; e dos bonequinhos criados pelo Grupo Sobrevento, que são parte integrante e importante da história contada.

Assisti ao espetáculo treze vezes e em uma delas fui citado pela atriz Alejandra Sampaio como um dos tijolinhos que colaboraram para construir a casa. Minha alma agradece por ter podido morar nessa casa e por ter feito de seus habitantes amigos verdadeiros. A arte nos aproximou e a vida nos uniu. VIVA O TEATRO!

Nada mais me resta do que fechar este artigo com mais uma frase do poeta Ferreira Gullar: "A ARTE EXISTE PORQUE A VIDA SÓ NÃO BASTA."



NADYA MILANO

*Celebração com a equipe da peça Cais, 2014.*

# O Teatro Contra a Censura: A Arte Sob Pressão

**POR JOSÉ MARIA ESTEVES E PAULA GARCIA<sup>1</sup>**

*Às vésperas da impressão do Caderno de Registro Macu, recebemos a triste notícia do falecimento do ator Flávio Guarnieri. Em uma de suas últimas palestras, ele esteve no Teatro Escola Macunaíma para debater a intervenção dos militares no teatro brasileiro e o papel das obras de seu pai, o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, no período da ditadura civil-militar no Brasil. A publicação a seguir presta agora também uma homenagem ao ator.*

“O teatro, em minha opinião, será sempre uma grande resistência.”

Flávio Guarnieri

Como alunos de um curso técnico de formação de atores, não é incomum a curiosidade sobre o porquê de se estudar história. A princípio, temos algumas desconfianças, mas elas sempre são superadas para o positivo quando percebemos o quanto é importante para a vida artística de um ator em formação conhecer a tradição e se apropriar dela. Afinal, como atores, temos uma herança cultural a receber. As aulas de História das Artes Cênicas são uma espécie de inventário, onde tomamos posse dessas heranças. E são muitas,

---

1. Alunos do PA4 do Teatro Escola Macunaíma.



Da esquerda para a direita, o aluno José Maria Esteves, Flávio



*Guarnieri, o professor Felipe Menezes e a aluna Paula Garcia.*

felizmente. Entretanto, como essas heranças ocupam um lugar no campo simbólico, a partir do momento em que tomamos posse desses conhecimentos, passamos a olhar o presente com novos olhares. Talvez, o conhecimento histórico do teatro nos sirva para, em primeiro lugar, honrar aqueles que vieram antes de nós e, em um segundo momento, abrir as possibilidades para o tempo em que vivemos. É um processo de retroceder para avançar. A história também é uma espécie de rua de mão dupla: de um lado nos faz compreender as causas que levaram os criadores a produzirem suas criações artísticas em determinados tempos e espaços e, de outro, é o caminho que nos traz até aqui e nos faz seguir adiante, ilustrados por influências, evolução e traços particulares de cada sociedade.

No segundo semestre de 2015, o eixo de estudo da história em nossa escola foi o Teatro Brasileiro. Durante todo o curso (que se iniciou com o teatro catequético, se desenvolveu na cena romântica e realista, desembocou no modernismo e passou pelo período da ditadura), pudemos perceber o quanto a nossa história é recente, mas cheia de fatos interessantes. No Brasil, um dos períodos mais marcantes para o teatro foi, sem sombra de dúvidas, o período que ficou conhecido como os “anos de chumbo” ou, para utilizarmos um termo mais científico, a ditadura civil-militar, que compreende o golpe que derrubou o presidente

## □ memória

eleito João Goulart, em 31 de março de 1964 até a eleição de Tancredo Neves, em 15 de janeiro de 1985. Durante todos esses 21 anos, a classe artística (dramaturgos, encenadores, atores e produtores) sofreu com a repressão de grande parte de suas obras encenadas ou não, tidas e classificadas, pela censura, como ofensivas à “moral” e aos “bons costumes”.

### **A aula aberta**

Para maior entendimento do assunto, o nosso professor da disciplina de história, Felipe de Menezes, propôs à turma que fizéssemos uma entrevista como um ator ou atriz que tivesse passado artisticamente por esse, atroz, período. Por ser um tema que nos interessava muito, fomos atrás de colher mais informações, para além do trabalho proposto. E foi, dessa maneira, que chegamos ao projeto *Censura em Cena*, do Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo, que tinha como uma das ações a leitura dramática de doze peças proibidas pela censura no estado de São Paulo. O projeto trabalhava com o material presente no Arquivo Miroel Silveira (acervo da Escola de Comunicações e Artes da USP), que reúne 6.137 processos de censura abertos entre 1930 e 1970 pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e vem sendo estudado, desde 2002, pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM), grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

Dentro dessa programação, a primeira peça a ser lida e discutida foi *A Semente*, do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, no dia 26 de setembro de 2015. E, após a leitura, montou-se uma mesa de discussão para debate da obra. O texto conta a história de Agileu, membro ativo do Partido Comunista e operário-líder na fábrica em que trabalhava. Convicto de seus ideais, luta, a todo o momento, pelo socialismo, mesmo quando isso o afasta dos amigos e da família. O papel de Agileu, no dia da leitura, foi representado por um dos filhos de Gianfrancesco Guarnieri, o ator Flávio Guarnieri. Ao término da leitura e do debate, nos dirigimos ao Flávio para pleitear uma entrevista conosco a respeito da censura – tema de nosso

trabalho para a avaliação da disciplina de história. Foi o próprio Flávio quem sugeriu que, ao invés de gravarmos um áudio ou vídeo dessa entrevista, ele se disponibilizaria a ir, pessoalmente, ao Teatro Escola Macunaíma para falar sobre a censura no Brasil, principalmente, a censura às obras de seu pai. Topamos. Nesse primeiro momento, a conversa estava circunscrita a nossa turma.

Comunicamos o fato ao professor Felipe de Menezes que, no mesmo instante, teve a ideia de transformar o nosso “seminário” em uma aula aberta aos demais alunos da escola, tendo em vista a importância das informações a todos os alunos em formação. Assim, no dia 05 de novembro de 2015, o Teatro 1, da unidade Barra Funda, se abriu para entender um dos capítulos mais intensos do



*Flávio Guarnieri em aula aberta O Teatro e a Censura no Teatro*

teatro nacional. O professor Felipe de Menezes iniciou o evento agradecendo a presença de todos os alunos e professores, ao Flávio Guarnieri pela gentileza de ter se disponibilizado e ao Teatro Escola Macunaíma que prontamente cedeu o espaço e todo o material de divulgação para que essa ação pudesse ser realizada plenamente. O evento, que ficou intitulado como Diálogos – De Encontro Com a História: O Teatro e a Censura, foi sucesso de público. A plateia estava transbordando de tantos alunos e professores interessados no tema. Em sua fala inicial, o professor Felipe de Menezes destacou também o fato de que o tema censura é sempre atual, embora não nos moldes dos anos de chumbo, mas que ainda é possível perceber, com clareza, os resquícios e as consequências

de termos tido um controle militar sobre o nosso imaginário artístico. Essa é a nossa triste tradição. Esse é o capítulo que marcou, com sangue, a história do teatro brasileiro.

### **Panorama teatral pré-golpe**

Foi no período da ditadura civil-militar que o teatro sofreu as maiores perseguições ideológicas, como no caso dos grupos paulistanos Teatro Oficina, do diretor José Celso Martinez Corrêa, e o Teatro de Arena. Grupos e artistas esses que se dedicaram a criar uma dramaturgia notadamente brasileira e uma nova forma de pensar a formação do ator. Na época, o estado procurava esconder os problemas sociais, tentando manter uma suposta ordem, predominando, assim, a ideologia burguesa fundamentada no capitalismo. Já os membros do Teatro de Arena tinham ideais claramente de esquerda, se contrapondo à ideologia capitalista, denunciando as mazelas de uma sociedade por ela permeada e apresentando, em suas criações, outra realidade possível. Nesse momento, em que o teatro se define como político, foi perceptível a mudança nos rumos da dramaturgia e de uma cena que se voltava a “explicar”, principalmente à classe trabalhadora, que o mundo é passível de transformações, que a política pode ser discutida de maneira cênica, sem perda do seu campo simbólico.

A estreia de Guarnieri como dramaturgo no Teatro de Arena se dá com a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1958, tornando-se um marco do teatro brasileiro. O Arena, que até então estava passando por dificuldades financeiras e corria o risco de fechar as portas, decide encenar a peça do jovem ator Guarnieri, obtendo um sucesso surpreendente. Mesmo tendo sido encenada antes da tomada oficial do poder pelos militares, a peça teve trechos censurados e foi classificada para maiores de 18 anos. E isso porque Guarnieri nunca escondeu a sua militância política: membro do Partido Comunista Brasileiro, desde cedo se envolveu com a esquerda estudantil. Após se destacar no Teatro Paulista de Estudantes, foi para o Arena como promessa da dramaturgia nacional.

*Eles não usam Black-Tie* vem como um grande



PAULA GARCIA

Escola Macunaíma.

divisor de águas do teatro brasileiro. Acreditamos que o teatro hoje tenha se valido muito das descobertas do Arena e da dramaturgia do jovem escritor Guarnieri. Além disso, “*Black-Tie* foi um espetáculo que, pela primeira vez, colocou o povo brasileiro realmente em cena, foi a primeira vez que o operário se viu retratado e isso incomodava alguns setores, porque se tinha a classe operária em cena brigando pelo movimento de greve” contou-nos Flávio, emocionado.

A peça foi como um divisor de águas, pois com o seu sucesso, veio também a força do teatro nacional, justamente porque, na época de sua estreia, o teatro paulistano, como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), só montava grandes produções de espetáculos que, em sua maioria, eram de autores estrangeiros e com modos de produção industriais. Embora a poucos quilômetros de distância, os dois grupos, Arena e TBC, tinham diferenças nítidas: no primeiro, uma produção modesta, com poucos recursos e uma dramaturgia aliançada com os interesses da classe dominada; e, no outro, produções caras e de modo fabril, dramaturgia clássica estrangeira e frequentado, na maioria das vezes, por uma plateia burguesa.

### **As perseguições durante o regime**

No entanto, a tomada do poder pelos militares transformou esse panorama e, após o Ato Institucional Número 5, em 1968, freou drasticamente a produção teatral politizada. A conscientização do operariado passou a ser tratada como perversão social – como nos aponta os pareceres dos delegados. O medo de que o Brasil se tornasse uma nação comunista fez com que os militares, apoiados pela população de civis, depusessem um presidente da república eleito pela democracia. Nos anos que se seguiram ao golpe, 21 precisamente, a democracia ficou fragilizada e, como pudemos perceber, o teatro foi um dos setores que mais sofreu nesse período. Mas não somente o teatro: a esquerda, as ideias contrárias à dominante, os movimentos sociais, as classes menos favorecidas foram boicotadas. Porém o teatro não se acomodou e nem se acovardou, muito pelo contrário, reagiu,

enfrentou, resistiu. A prova maior é que Guarnieri não parou de produzir seus textos e encenar suas peças, seja como ator, seja como dramaturgo.

Em relação ao período da ditadura, Flávio Guarnieri frisou a participação da sociedade civil, que apoiou o regime, e também a existência de militares contrários à repressão. A respeito de todo esse triste período para a sociedade brasileira, Flávio afirmou ter sido o mais trágico para a cultura nacional: “Acho que, se nós temos hoje um problema cultural neste país violento, foi graças aos 21 anos de repressão odiosa, em que realmente as pessoas não tiveram acesso a nada, a nenhum tipo de bem simbólico.” O ator também falou da motivação dos artistas para driblar o regime e seus resultados estéticos: “Contraditoriamente, foi uma das épocas em que mais se produziu coisas boas neste país: as melhores músicas, os melhores textos, os melhores filmes vêm desta época, porque se conhecia o inimigo, o inimigo era declarado. Nós tínhamos que brigar contra aquilo e usar de criatividade para poder driblar e enganar este inimigo.”

Como vemos, Flávio Guarnieri, assim como muitos artistas que viveram a ditadura, comungam de um discurso parecido em relação à produção estética desse período. Parece-nos que aliados a uma forte repressão, o medo da violência e o desprazer de verem suas obras todas jogadas na lata do lixo, os artistas tinham que se reinventar a todo o momento, abrir mão das coisas diretas e de um discurso cênico realista, para em ir busca dos símbolos, das metáforas.

### **A censura ontem e hoje**

Em sua palestra, algo muito especial nos chamou a atenção: o fato de termos, diante de nós, a projeção de parte do processo de censura da peça *A Semente*. E Flávio nos detalhou ser um processo-crime contra a peça. Nas projeções, visualizamos e entendemos bem o conceito de ditadura civil-militar. Pois, dentro do processo de proibição, há inúmeras manifestações de entidades civis apoiando a censura. São instituições educacionais de grande referência que enviavam ofícios ao Diretor do Departamento

N.º .....

Fls. 1



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS  
SÃO PAULO - BRASIL

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA (ECA/USP)

Interessado:

*Censura*

Procedencia:

*J. B. C.*

Assunto:

*Direcionada na  
peça  
A Semente*

Data da autuação:

Documento do processo de censura da peça A Semente, de Gianfrancesco Guarnieri.

de Diversões Públicas do Estado de São Paulo o congratulando pelas decisões da polícia de barrar a apresentação de *A Semente* no TBC. E isso em 1961, ou seja, antes mesmo da tomada oficial do poder pelos militares, que tornariam habituais os atos de censura. Se não bastassem as instituições formais, havia listas de abaixo-assinados de civis solicitando os bons préstimos da Polícia para proibir o espetáculo que, segundo eles, feriam “frontalmente a formação secular, histórica e cristã”. Ou seja, com o apoio maciço da população, a peça foi vetada e impossibilitada de ser apresentada. O clamor da população fez com que as leis vigentes na época ganhassem ainda mais respaldo dentro das delegacias. “O teatro era caso de polícia”, nos contou Flávio.

Estar diante dos documentos, hoje disponíveis graças à abertura dos arquivos do período da ditadura, nos fez ter uma proximidade muito mais afetiva com aquele tempo e com o massacre ideológico que os artistas sofriam ao levantar suas ideias em forma de espetáculos. Flávio Guarnieri também nos contou que já apresentou peças com a figura do censor na plateia e que também já sofreu censura em trabalhos na televisão. Afirmou que ainda hoje existe um tipo de censura, mas que é velada: “Esta censura da época não é nada diferente do tipo de censura que se impõe hoje. Agora, nós temos uma censura que é do patrocinador, dos empresários que bancam sua peça”. Flávio nos chamou a atenção a respeito dos patrocínios concedidos por instituições privadas, que viabilizam o trabalho dos profissionais de teatro na atualidade. Muitas vezes estes incentivos ocorrem através de programas ligados ao governo, como no caso da Lei Rouanet, porém, mesmo esse recurso sendo público, dá-se ao empresariado o direito de escolha.

E, assim, nosso seminário que virou um grande evento no Teatro Escola Macunaíma, se encerrou. O que fica é a certeza de que, como diz o filósofo alemão Walter Benjamin, é preciso escovar a história a contrapelo, possibilitando, assim, que não compartilhemos concepções conformistas dos fatos e da vida. E no teatro não pode ser deferente. Estudar a nossa história nos enriquece

e nos faz fortes contra esses tipos de regimes e posições autoritárias. A arte deve ser livre e o palco desmordaçado, se transformando em uma grande tribuna onde discutimos os problemas do homem consigo mesmo e do homem para com o seu mundo. Flávio nos mostrou o quanto é importante estarmos atentos. Sua emoção ao falar de seu pai nos contagiou, pois percebemos que, além de um grande artista, Guarnieri era um grande homem.

## PARA SABER MAIS

### Indicações de Livros

- GARCIA, Meliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: Uma Interpretação da Cultura de Esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

### Indicações de Filmes

- *O Dia que Durou 21 Anos*. 2012. Thriller/Documentário Histórico. 1h 17m.
- *Batismo de Sangue*. 2006. Drama. 1h 50m.
- *Cabra-Cega*. 2004. Drama/Thriller Político. 1h 47m.



Documento do processo de censura da peça *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Digníssimo Diretor do Departamento de Diversões Públicas do Est. de São Paulo

Cumpre-nos levar ao conhecimento de V.S., como educadores e responsáveis pelas gerações que se formam, nosso irrestrito apóio à medida tomada pelo Órgão competente, e referente à proibição da peça teatral "A Semente", que fere frontalmente a nossa formação secular, histórica e cristã.

Maria Mathilde R. de Castro

Maria Tereza Frascino

Melosa Aletto

M. Magliozzi  
 de Almeida

Jose Emma Sobrin  
 Elizabeth Pallast

Rita Ferraz

Rita Cunha Rolim

Deomira Stefani

Elisa de Andrade

Maria Beat

M. Juliana

Pracamente, Brasil

Benedicta Luz

Fallia Amalia Caporizza

Judith Beldia Barbato

Elis Regina

Luiz Pomina

Martina Aguiar Coelho

Josefina Moreira Negro

Maria Guaraldo

Adna Tagliuca

Raquel Barros Cunha

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA (ECA/USP)

# Cenografia, Caminhos e Decisões

**POR FÁBIO JERÔNIMO<sup>1</sup>**

Falar sobre cenografia é uma tarefa deliciosa e ao, mesmo tempo, difícil. Escrever sobre o início histórico da cenografia talvez não faça muito sentido, uma breve pesquisa no *Google* e teremos todas as informações. Sendo assim, resolvi escrever sobre as minhas impressões e experiências do fazer teatral, o que penso sobre o fazer cenográfico.

Comecei a trabalhar no Teatro Escola Macunaíma em junho de 2006 e, logo na minha primeira mostra, um desafio surgiu pela inexperiência dos alunos. O cenário consistia em uma cortina branca ao fundo, que deveria abrir entre os atos, com algumas pernas também brancas formando uma moldura no palco. Tudo muito simples se não fosse o fato de eles trazerem apenas um rolo de tecido, nada de cortina e, para piorar, tudo com quatro horas de atraso. No final do dia, a cortina estava formando “arcos” ao fundo, com as pernas laterais brancas formando um desenho diferente do pensado inicialmente, tudo isso graças não à “genialidade” de um cenógrafo, e, sim às referências adquirida pela prática e estudo constante que a função pede.

Quanto mais amplas forem suas referências, mais rápidas e precisas serão suas soluções, seja na cenografia ou em qualquer outra função do fazer artístico. Da mesma forma que o ator precisa de ensaio para apresentar seu trabalho, o cenário necessita de tempo para o planejamento, estudo e confecção. Um simples quadro no palco pode mudar toda a intenção da cenografia. Cada objeto, a textura, a cor, o material contam no processo final. A ausência do cenário é uma cenografia quando pensada dessa forma. É importante fazer inúmeros questionamentos para se chegar ao cenário final.

---

1. Autodidata, cenógrafo, cenotécnico na Vaca Profana Companhia de Teatro desde 1999 e na Companhia do Ator Careca desde 2002. É Diretor de Palco do Teatro Escola Macunaíma desde 2006. Entre os últimos trabalhos estão: *Hysterica Passio*, de Angélica Liddel, direção de Reginaldo Nascimento; *Desilusão das Dez Horas*, de Alberto Guiraldell, direção de André Garolli; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, adaptação da Das Duas Cia. de Teatro do romance homônimo de Machado de Assis; *Street Art – Um Panorama Urbano*, exposição com curadoria de Leonor Viegas, realização Caixa Cultural – SP.



*Essa Moça Ligando Para Tom Waits Ainda Acordado em Istambul, texto de Alberto Guiraldelli e direção de Einat Falbel. Cenografia de Fábio Jerônimo.*



Desilusão das Dez Horas, texto de Alberto Guiraldelli e direção de André Garolli. Cenografia de Fábio Jerônimo.



FERNANDA PROCÓPIO



CECÍLIA CASSIANO

*Cenário de Fábio Jerônimo para peça do Curso Infantil do Teatro Escola Macunaíma.*

Faça o exercício de imaginar um cenário todo em metal. Qual o sentimento a que o metal te remete? Ele é polido? Fosco? Oxidado? O mesmo material pode remeter a diversos sentimentos. O tecido, com sua leveza, nos remete a outros lugares e sentimentos. Mas todo tecido é leve? A madeira nem sempre será aconchegante, o metal pode não ser frio e o tecido nem sempre terá leveza, cada material pode ser tratado de maneira diferente, transformando um tecido em ferro derretido. Observe uma escultura da artista plástica Tomie Ohtake e veja como ela tira leveza do concreto estrutural e como isso interfere na sua percepção do mundo.

Um carro não precisa ser de metal para ser um carro, ele não precisa ser sólido, ele precisa apenas transmitir a ideia ao espectador de que é um carro. Esse é um jogo que praticamos na infância: pegamos uma tampa de panela e transformamos em um carro ou um foguete. Esse jogo continua vivo quando se opta por viver a arte, transformar o faz de conta em realidade, pegar um punhado de tecido e tecer uma floresta. Esse é um exercício constante, observar o mundo e se apropriar de tudo e dar nova função a um objeto. É função do cenógrafo levar o espectador a um local onde ele não está.

Pergunte: O que queremos dizer? Em que época estamos? Qual linguagem usaremos? Que sentimento deve transparecer nas cores e texturas? Por que essa cadeira ou um quadro são importantes para o espetáculo?

Uma cadeira posicionada no centro do palco vai gerar no espectador alguns questionamentos. Essa cadeira deixa de ser um objeto e passa a ser uma personagem, dando um valor dramático maior à cena. Em *Essa Moça Ligando Para Tom Waits Ainda Acordado em Istambul*, de Alberto Guiraldelli, com direção de Einat Falbel, uma cabine telefônica é essa personagem, um elo fundamental para o desfecho da história e, a partir dela, o espectador construirá um foco no que é realmente importante.

Já sobrecarregar o espaço de informações dispersa a atenção do espectador: **o palco não precisa de decoração.** Toda vez que tiver vontade de colocar uma mesinha e um telefone em um escritório, se pergunte: Em que momento esse telefone vai tocar? Se não souber dizer, não o utilize, ele não precisa estar ali.

Tenha sempre claro que, na cenografia, tudo conta, cada detalhe é importante. A cor do cenário poderá te levar a um passado distante, uma cortina transparente pode passar a ideia de sonho, o cheiro de café sendo torrado pode levar o espectador a uma fazenda antes mesmo das cortinas se abrirem.

Uma vez definido o que você quer dizer com o cenário, é preciso discutir com as outras peças desse quebra-cabeça. Alguns pontos abordados poderão ser abandonados ou sofrerão mudanças por entrarem em conflito com o pensamento da direção sobre o espetáculo. O que fazer nessa hora? Bater o pé e dizer "Minha concepção é essa e vai ficar assim!" ou parar, refletir e rediscutir as alternativas? É preciso afinar as ideias com o figurinista, o iluminador, o cenário precisa de diálogo constante, cores e texturas interferem diretamente no trabalho de todos. Jogar um cenário vermelho em uma luz âmbar te dará um esplendoroso cenário laranja, que facilmente seria contornado com uma conversa simples sobre as necessidades do trabalho.

**O espectador tem que sair da sala com a sensação de ter visto uma obra completa, de ter visto o todo. Só dessa forma ele pode absorver a obra e não um aspecto específico dela.**

Vejo o cenário como uma personagem sempre dizendo ao público onde as coisas estão acontecendo, qual o sentimento de todos ali. Ele dialoga com o ator e algumas vezes é uma extensão de seu corpo.

E, por ver dessa forma, tenho que imaginar como esse diálogo deverá ocorrer, como o cenário interferirá na atuação, quais dificuldades

surgirão: peso, forma, tamanho. É nesse ponto que entra mais uma peça da cenografia, o cenotécnico, o responsável por transformar as ideias em realidade, o profissional capaz de dizer ao cenógrafo quais os melhores materiais para determinado resultado. Um bom cenógrafo sempre estará acompanhado de um bom cenotécnico, sem esse cuidado toda a concepção pode ruir pela fragilidade da confecção, escolha equivocada dos materiais, como o cenário será montado. Dentro de um teatro ideal, pensaremos em quantos técnicos precisaremos para a montagem ou, na realidade de muitos grupos hoje, se os próprios atores montarão o cenário. Tudo isso muda a maneira como a estrutura deverá ser confeccionada, tudo interfere, assim como os diferentes espaços. O cenário tem que ser capaz de se adaptar sem perder sua essência. Deve-se pensar nas infinitas possibilidades e ver a beleza da cenografia, um organismo vivo e pulsante.



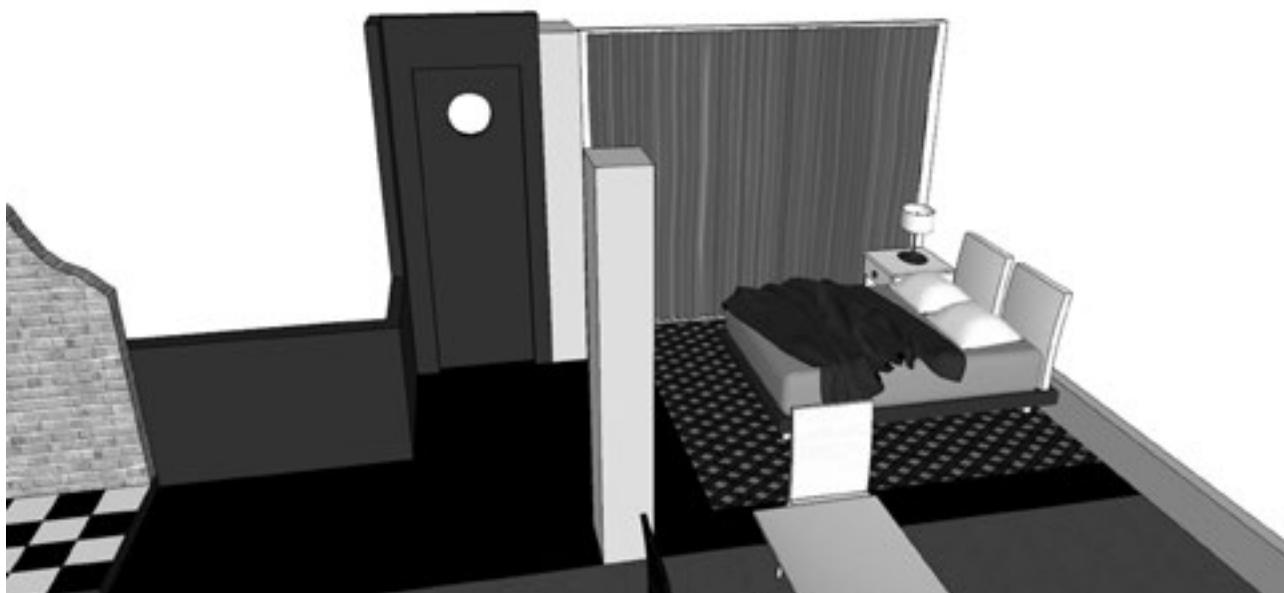
JULIA FARIAS

*Fábio Jerônimo em confecção de cenário para Hysterica Passio, texto de Angélica Liddell e direção de Reginaldo Nascimento.*



FÁBIO JENÔNIMO

*Cenário de Fábio Jerônimo para peça do Curso Infantil do Teatro Escola Macunaíma.*



Maquete em 3D feita por Fábio Jerônimo para o cenário de Parlour Song — Tudo Está Desaparecendo, texto de Jez Butterworth e direção de Einat Falbel



FÁBIO JERÔNIMO

Cenário de Algumas Vozes, texto de Joe Penall e direção de Mônica Granndo. Cenografia de Fábio Jerônimo



