

EDIÇÃO Nº 2 - II SEMESTRE - 2012

Caderno de registro Macu

PESQUISA

Além da inquietude, doação e completude





PESQUISA



O registro

É com grande prazer e satisfação que publicamos o segundo número do Caderno de Registro Macu.

A ampliação do debate sobre a prática teatral e a docência em teatro se mantém como nosso interesse e razão para darmos continuidade à proposta de documentação e partilha do material produzido ao longo do semestre.

E por isso ainda reafirmamos os objetivos expostos na primeira edição deste Caderno, sobre o compromisso em registrar a produção de conhecimento e a pesquisa realizada pelo corpo docente, juntamente com a coordenação do Teatro Escola Macunaíma.

Boa leitura a todos!



PESQUISA



IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Adriana Costa

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Adriano Cypriano

Marcia Azevedo

Alex Capelossa

Milena Filócomo

Angélica di Paula

Paco Abreu

Beto Marcondes

Reginaldo Nascimento

Bruna Panegassi

Renata Halada

Cristina Maluli

Renata Kamla

Christiane Lopes

Renata Mazzei

Dalila D'Cruz

Rodrigo Polla

Eduardo de Paula

Silvia de Paula

Gláucia Palmiere

Simone Shuba

Lúcia de Léllis

Talita Rosa

Marcela Grandolpho

Wanderley Martins

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE

Fernando Balsamo

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Eva Castiel

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.art.br

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

■ dossiê

Para além da inquietude, doação e completude 6

Tema da mostra: “Além da inquietude, doação e completude!” 8

Encontro com Renato Ferracini 10

Além da Inquietude Doação e Completude e sua relação com o fazer artístico-pedagógico por meio da “máscara” 16

Inhotim – poesia visual 19

Artistas desbravadores 22

Processo de criação - além de inquietação, doação e completude: uma relação com o pensamento de Yoshi Oida 24

A porta aberta 27

Além da inquietude, doação e completude e o livro “Palavras de poder” 29

Inquietudes de estar no presente:

a relação com o público e sua ação no palco 31

“A arte cavalheiresca do arqueiro Zen” 34

■ estudos

Estudos sobre o ator 36

A construção do objetivo na ação concreta 38

■ processo

Processo aberto 42

Ensaio sobre a cegueira 44

Em processo 48

■ procedimentos

Procedimentos pedagógicos 52

Por que sócio-interacionismo em uma escola de atores? 54

Michael Chekhov: um caminho para o trabalho com o Ator Criador 58

■ café

Café Teatral 62

Café Teatral – uma reflexão acerca da arte 64

■ cenas

Cenas do Macu 66



Para além da inquietação, doação e completude!

“Problema certo” ou provocação primeira para a elaboração do tema da 77ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, o excerto de Michael Chekhov acima citado foi discutido e condensado na proposição: “Além da inquietação, doação e completude!” Uma continuação que pretende ampliar o tema da Mostra do semestre anterior: “Ação em tempos de inquietação.”

Para compor este Dossiê, os textos aqui publicados procuram articular de diferentes formas essas três ideias: inquietação; doação; completude. Abrimos com a transcrição e edição feitas pela professora Adriana Costa do encontro entre Renato Ferracini, o corpo docente

e a coordenação da Escola, em que ele procura estabelecer paralelos entre o tema da Mostra e sua trajetória artística.

O texto da professora Renata Kamla reflete sobre a inquietação, a doação e a completude tendo em vista seus onze anos de experiência como docente no Teatro Escola Macunaíma e procurando pensar como essas ideias se relacionam com a prática em sala de aula.

Registramos também a visita dos professores ao Instituto Cultural Inhotim em Brumadinho – MG, proposta como “Tempero” para fomentar as pesquisas sobre o tema e realizada entre os dias 30 e 31 de julho e 1º de agosto



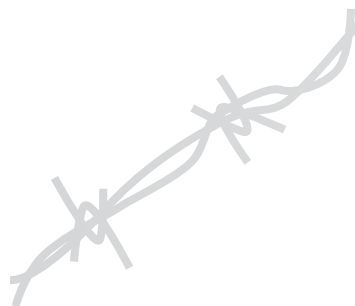
A essência da nossa profissão é dar. O que é que damos no teatro? Damos nosso corpo, voz, sensações, vontade, imaginação – damos uma forma de arte pulsante para a vida em si; damos isto para nossos personagens e damos tudo para a plateia.

Michael Chekhov

de 2012. As impressões da visita são aqui documentadas por meio do relato da experiência individual, como o texto da professora Dalila D'cruz, ou pela elaboração coletiva de escritos que sintetizam as discussões dos grupos de professores nas reuniões pedagógicas.

Na tentativa ainda de ampliar as referências para as discussões sobre o tema, procurou-se dialogar com o pensamento de alguns pesquisadores, estabelecendo relações com estudos teatrais ou com outras áreas. Livros representativos de certos autores são aqui comentados por professores como: Simone Shuba e Silvia de Paula sobre O ator invisível, de Yoshi Oida;

Renata Hallada e Rodrigo Polla sobre A porta aberta, de Peter Brook; Angélica di Paula sobre Palavras de poder, de Lauro Henriques Junior; Milena Filócomo sobre Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um monumento ao efêmero, de Josette Féral; e Priscila Schmidt sobre A arte cavalheiresca do arqueiro Zen, de Eugen Herrigel. Um pequeno relato do professor Alex Capelossa documenta também a prática dos professores a partir do "Guerreiro", trabalho baseado nas pesquisas de Jerzy Grotowski.



Tema da mostra: “Além da inquietude, doação e completude!”

O problema certo

“A essência da nossa profissão é dar. O que é que damos no teatro? Damos nosso corpo, voz, sensações, vontade, imaginação – damos uma forma de arte pulsante para a vida em si; damos isto para nossos personagens e damos tudo para a plateia.”

To the director and playwright – Michael Chekhov

Onde chegar

1. No exercício da colaboração, comprometimento e generosidade na prática do ator.
2. A função de ser engajado no meio em que atua e que reflita no seu papel social.
3. Artista cidadão.
 - 3.1 Despertar a sensibilidade intrínseca do ser humano adormecida pela sociedade, para instigar o aluno a olhar o mundo e as outras artes como “ferramentas” para seu trabalho de ator.
4. Consciência da potencialidade do teatro na transformação social.
 - 4.1 Consciência social a partir do que comunicamos ao público.
5. Consciência da importância do uso da técnica para construção de personagem e da cena.

O tempero (alimento para o professor)

1. Visitar o museu de arte contemporânea do Inhotim - Trazer a visão do artista interferindo no meio
2. Visitar a exposição: “Corpos presentes”
3. Ensaio para Ricardo III (Shakespeare) - Filme
4. Opening Night (filme) (Noite de Estréia)
5. Chaplin (filme)

6. Som e fúria (minissérie)

7. Apreciação da cena contemporânea teatral

8. “Quando tiver que escolher entre duas alternativas, escolha sempre a nova, a mais difícil, aquela na qual é necessária uma percepção maior” (OSHO)

9. “No familiar descubram o insólito, no cotidiano desvelem o inexplicável; que o que é habitual provoque o espanto; na regra procurem a exceção e sempre que o abuso for encontrado encontrem ou procurem o remédio.” (B. Brecht)

10. Exibição do documentário do Galpão, Oficina - para professores – (opcional para levar a turma)

11. Treinamento de Meditação Ativa para os professores para se possível levar aos alunos depois

12. Curso de jogos cooperativos com Profª Silvia.

13. Indicação bibliográfica:

Ator e método – Eugênio Kusnet [Wanderley]

Jogo, teatro e pensamento – Richard Courtney [Lucas]

Um monumento ao efêmero – Ariane Mnouchkine – Entrevistas da Josette Féral [Milena]

O teatro e seu espaço – Peter Brook [Adriano e Zé]

O ator invisível – Y. Oida [Shuba e Silvia]

A porta aberta – Peter Brook [Renata Hallada e Rodrigo]

A arte cavalheiresca do arqueiro zen [Priscila]

“Cartas a um jovem poeta” – Rilke [Beto]

“Palavras de Poder” [Angélica]

“Em busca de um Teatro Pobre” – Grotowski [Alex]



Plano de ação

Investigar com o grupo o que cada um compreende como “dar-se”. Aquilo que é abundante nele para contribuir.

1- O que as pessoas estão fazendo artisticamente no mundo? Essa pergunta permeia todo semestre, não somente antes de encontrar o texto.

2- Estimular e desenvolver o contato com outras formas artísticas. Ex: Exposição, concerto, dança, etc.

3- Observação da cidade, dividir a sala em grupo, cada grupo fica encarregado de um ponto da cidade (Ex: Pátio do Colégio, Paulista, Masp, Pinacoteca, Viaduto do Chá, etc) e transforma essa experiência em uma vivência (Ex: cena, performance, instalação, dança, pintura, etc).

Sempre no começo da aula será dado 15 minutos Para exposição dessas observações.

4- Entrevista, observação de Artistas (diretores, grupos, escultores, atores, cantores) – sua vida, sua obra, a forma de encarar o mundo.

5- Café Teatral.

6- Resgatar a “Aula Inaugural”.

7- Palestras Monja Cohen.

8- Alunos (durante o semestre): preparar algo para o coletivo.

9- Minha Vida na Arte: convidados que falem sobre minha vida na arte unida com o tema da mostra.

10- Cada aluno, a partir do tema escolhido, elaborará – por escrito – o projeto pessoal da montagem. ■



EVA CASTIEL, 2012

Encontro com Renato Ferracini

Renato Ferracini possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É professor e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP.

A seguir, publicamos trechos da fala de Renato Ferracini aos professores e à coordenação do Teatro Escola Macunaíma, no dia 24 de agosto de 2012.

A história do LUME

A minha formação, tanto profissional quanto acadêmica, vem da Unicamp e do Lume, onde eu estou há dezoito anos. E tudo o que eu disser aqui, qualquer teorização que eu fizer, obviamente, passa pelo filtro dessa minha história. Então, para começar essa conversa com vocês, eu vou contar rapidamente a história de como o LUME foi criado, porque isso também se relaciona com tudo o que fazemos hoje.

O LUME foi criado em 1985 por um professor chamado Luis Otávio Burnier, que faleceu em 1995. Com dezessete para dezoito anos, ele viaja a França e trabalha com Étienne Decroux¹, com quem permaneceu por alguns anos. O Decroux não trabalhava com pantomina², e sim com o que chamava de Mímica Corporal Dramática ou Mímica Abstrata³. O Luis Otávio tinha uma questão. Ele nos dizia que quando observava Decroux trabalhando, com quase oitenta anos, ele percebia uma força, um “leão” dentro dele. E mesmo que seu o movimento não fosse tão preciso, existia ali esse “leão.” E ele começou a se perguntar sobre

a possibilidade de trabalhar este “leão”, essa força, o que hoje podemos chamar de presença, de organicidade. O LUME nasce com esse objetivo: trabalhar este “leão.” Luis Otávio não escolhe uma técnica codificada a priori, ou seja, ele não se propõe ensinar uma técnica pré-estabelecida. Para buscar esse suposto “leão” Luis Otávio convidou o ator Carlos Simioni⁴ e juntos foram construindo a própria prática de trabalho. E desde então o LUME trabalha a partir desse lugar que é o corpo singular de cada ator. A partir do momento que subtraímos um caminho pedagógico apenas centrado em um aprendizado técnico-mecânico, você acaba por trabalhar com aquele corpo singular e com o que aquele corpo pode oferecer. E Luis Otávio começou a trabalhar com uma técnica pessoal ou singular para cada ator e para cada corpo.

Burnier começou a trabalhar com os princípios da Antropologia Teatral⁵. Por isso, o LUME é muito conhecido até hoje como o grupo que trabalha com Antropologia Teatral no Brasil. O que, hoje, é uma grande inverdade, pois o LUME não se resume a isso. Iniciamos há vinte anos com a Antropologia Teatral e hoje temos uma visão bastante crítica em relação a ela. Ela nos ajudou, sim, de início a pensar a partir dos princípios, e não de formas puramente técnico-mecânicas. O que a Antropologia trouxe de interessante para o LUME é que podíamos trabalhar, por exemplo, com o princípio do olhar, ou seja: você tem que trabalhar o olhar para fora, o olhar enquanto seta de olhar, onde você apóia o olhar. Mas a Antropologia Teatral não dá nenhuma forma a priori de como trabalhar isso. É interessante como experienciamos, por exemplo, o princípio da base. Várias técnicas orientais trabalham com a base. Nós trabalhamos com alguns exercícios que nos dão base, para adquirirmos certa raiz no chão, independente de

¹ Étienne Decroux (Paris, 1898 – Boulogne-Billancourt, 1991) foi ator e mímico francês. Estudou na escola de formação de atores do Théâtre du Vieux Colombier de Jacques Copeau, e participou da companhia de Charles Dullin. Nos seus últimos anos de vida, abandonou as grandes apresentações públicas e a carreira como ator para se dedicar inteiramente à técnica conhecida como Mímica Corporal Dramática.

² Segundo o Dicionário de teatro de Patrice Pavis, um dos melhores exemplos de pantomima no século XX encontra-se nos filmes de Charlie Chaplin. (São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 274).

³ Técnica desenvolvida por Étienne Decroux.

qual formalização técnica esse exercício advenha. Importamos e trabalhamos esses princípios de uma forma bastante singular e conforme nosso entendimento corporal deles. Importante dizer que isso ocorre com todos os outros princípios por nós trabalhados no cotidiano de pesquisa. Os princípios nos davam ou nos abriam uma possibilidade para cada ator ou atriz trabalhar de uma forma bastante singular. Se trabalhar o exercício de enraizamento que vem do Butô⁶ é mais potente para seu corpo do que trabalhar outro proveniente do Nô⁷, trabalhe com esse que é mais interessante para seu corpo. E a partir do momento em que se ia trabalhando isso, não interessava mais a origem do trabalho, porque transformávamos todos esses exercícios.

“Acordar o leão”

O LUME também era conhecido como um grupo que trabalhava muito no limite da resistência física, da exaustão. Essa história vem porque o Luis Otávio queria trabalhar o “acordar o leão”, mas ele não sabia o que era isso e nem como fazê-lo a priori. Ele conhecia um exercício que havia trabalhado com uma atriz do Grotowski e que era conhecido como treinamento energético. O princípio do exercício era: se você estiver exausto, alguma coisa diferente pode aparecer, não que apareça, mas pode aparecer. Burnier, Ricardo⁸ e Simioni nos deixavam horas trabalhando até atingirmos uma certa exaustão, e por incrível que pareça muitos dos materiais, da presença e da potência de atuação que temos hoje tem origem nesse trabalho. É claro que depois de vinte anos nosso corpo não aguenta mais um trabalho tão exaustivo por horas a fio. Mas no princípio Luis Otávio buscava esses lugares de limite. Buscávamos o “leão” em lugares de fronteira e naquela época, o limite que tínhamos

“O LUME É MUITO CONHECIDO ATÉ HOJE COMO O GRUPO QUE TRABALHA COM ANTROPOLOGIA TEATRAL NO BRASIL. O QUE, HOJE, É UMA GRANDE INVERDADE.”



FOTOS: DIVULGAÇÃO

Foto de Renato Ferracini em cenas do espetáculo Café com queijo, criado pelo LUME em 1999.

⁴ Carlos Simioni foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e onde desde então trabalha como ator-pesquisador.

⁵ Como define seu principal teórico e fundador Eugenio Barba, a Antropologia Teatral é uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental.

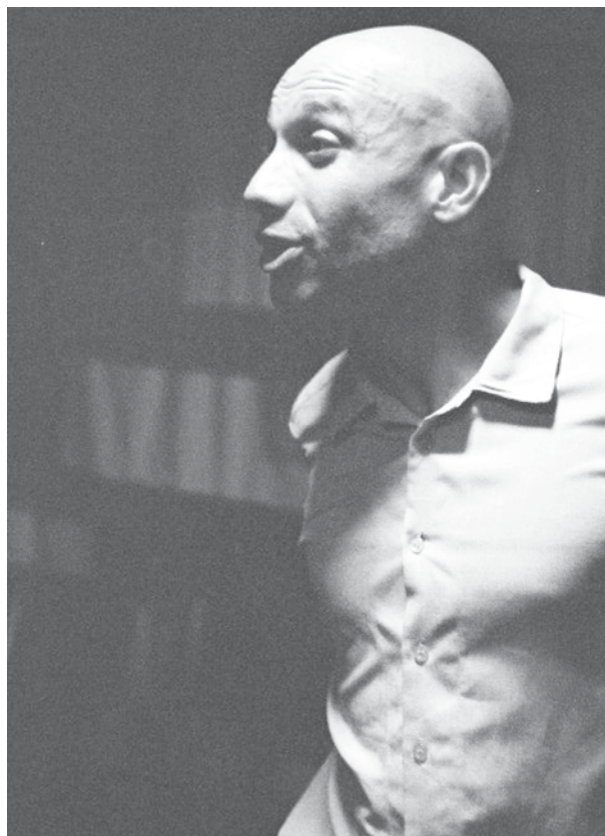
⁶ O Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criado por Tatsumi Hijikata (1928 – 1986) na década de 1950, o Butô ficou também conhecido pelo trabalho de Kazuo Ohno (1906 – 2010).

⁷ O Nô é uma forma clássica de teatro profissional japonês, que combina canto, pantomima, música e poesia.

⁸ Ricardo Puccetti entrou para o LUME em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni.

capacidade de trabalhar era aquele da exaustão física. Tínhamos a intuição de que o “leão” poderia estar naquele limite, naquela fronteira corpórea. O que Luis Otávio começava a fazer e que chamava de técnica pessoal de representação nada mais era do que a somatória das ações físicas orgânicas e potentes que surgiam desse grande laboratório e que, de certa forma, se repetiam ou melhor, se recriavam em um mesmo território de estado corpóreo. Nesse estado de exaustão muitas vezes uma voz e um corpo, um estado corporal aparecia; em outro dia esse estado novamente ocorria. Quando isso acontecia Luis Otávio nos apontava: “Isto apareceu ontem. Preste atenção no estado que você está!” E pinçávamos estas ações, o que no LUME chamamos de matrizes. Com o tempo de trabalho e pela recorrência desses estados formávamos uma espécie de abecedário de matrizes singulares para cada ator. Uma matriz, então, não é uma ação física desenhada no espaço de forma fixa, mas é principalmente um estado corpóreo. Ao compor um leque de matrizes nascia a “dança pessoal” de cada ator. Dança pessoal é, portanto, o conjunto de matrizes enquanto ações físicas potentes e orgânicas trabalhadas por cada ator nesses estados corpóreos em limite. O princípio da Dança Pessoal vem justamente da possibilidade de recriação das ações físicas e potentes nesses estados de limite. Mas aprendemos, hoje, depois de muitos anos a chegar nesse “estado” por outros caminhos. O que usamos no LUME hoje, por exemplo, é o trabalho ação na inação. Em um trabalho desenvolvido por mim no workshop chamado “Corpo como Fronteira” faço os atores dançarem sem mexer os músculos. Mas aquele dançar sem dançar começa a trabalhar um tipo de musculatura sutil que de certa forma também é um limite. A relação é um princípio básico dessa dança, mesmo que o ator esteja de olhos fechados e dançando na sutileza e na invisibilidade ele deve estar na relação com o espaço. Não é uma descoberta da minha musculatura, mas é uma

“O ATOR DEVERIA, EM CENA, CONSTRUIR E RECONSTRUIR SUAS AÇÕES JUNTO COM O PÚBLICO-ESPAÇO E JAMAIS FAZER ALGO PARA UM PÚBLICO-ESPAÇO.”



FOTOS: DIVULGAÇÃO

Foto de Renato Ferracini em cenas do espetáculo Café com queijo, criado pelo LUME em 1999.

descoberta dessa musculatura sutil em relação ao espaço, ao tempo, ao outro.

“Doar: verbo bitransitivo”

Entrando no texto *Doar: verbo bitransitivo*, na realidade trabalhamos a partir dessa singularidade do ator, das matrizes singulares de cada ator. Elas somente têm um sentido de existência se conectarem com o fora desse corpo. Por isso quando eu escrevo nesse texto que *doar* é um **verbo bitransitivo** é porque na verdade qualquer matriz



“O QUE USAMOS NO LUME HOJE, POR EXEMPLO, É O TRABALHO AÇÃO NA INAÇÃO.”

FOTOS: DIVULGAÇÃO

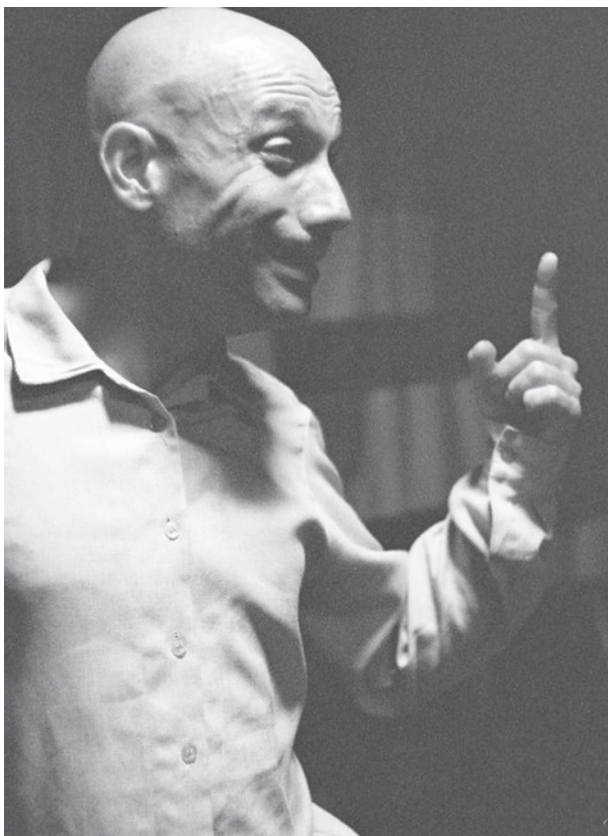


Foto de Renato Ferracini em cenas do espetáculo Café com queijo, criado pelo LUME em 1999.

que venha ou que advenha desse lugar de limite, ela somente tem sentido se tiver uma seta de mão dupla, se ela chegar lá e estimular o outro que está fora a também recriar essa matriz junto com o ator. Hoje no LUME sabemos que para pensarmos o corpo, temos que pensá-lo a partir de outros parâmetros. Como repensar esse corpo? Primeiramente se pensarmos em “técnica singular” podemos cair num certo essencialismo ou num

certo solipsismo. Mas esses são princípios que sempre rebatemos. Pode-se erroneamente pensar que achar este “leão” seria como achar algo de intimamente humano dentro do ator e que esse “sei-lá-humano” encontrado (seja o que isso signifique!!!) se comunica com todos os outros corpos. Isso é falso. É justamente o oposto: cada vez mais entendemos que achar este “leão” é construí-lo e compô-lo na relação com o outro. Esse “leão” talvez seja a força invisível que Grotowski⁹ diz acontecer entre o público e o ator, isto é, mesmo que o ator trabalhe no limite, que ache sua dança pessoal, codifique todas as suas matrizes, todo esse trabalho só se completa, se efetiva e se efetua quando encontra com algo-corpo fora do ator, ou seja, o ator deveria, em cena, construir e reconstruir suas ações junto **com** o público-espaco e jamais fazer algo **para** um público-espaco.

Afetar e ser afetado

Como então pensar este corpo, que é um corpo que afeta e é afetado? Ao estudar um pensador chamado Espinosa podemos verificar uma definição de corpo bastante potente para quem faz teatro, dança e performance. Nós temos uma primeira ideia de corpo quase lugar-comum: esse é meu corpo, eu sou dono dele, tenho minha identidade e preciso sempre buscar quem eu sou. A busca de quem eu sou parte principalmente de um mundo capitalizado e individualista e de uma epistemologia cravada historicamente pelos detentores do conhecimento: devemos sempre buscar o “conhece-te a ti mesmo.” Espinosa de certa forma nos diz justamente o oposto: o que é um corpo? Basicamente ele responde que um corpo é um conjunto de partes e que a relação dessas partes define aquele conjunto-corpo. Que significa isso? Por exemplo: meu corpo é um conjunto de partes que em sua relação definem Renato e somente Renato nessa relação; esta sala que estamos aqui

9 Jerzy Grotowski (Rzeszów, 1933 — Pontedera, 1999) foi um diretor polaco, que investigou a prática teatral baseada essencialmente no trabalho psicofísico do ator.

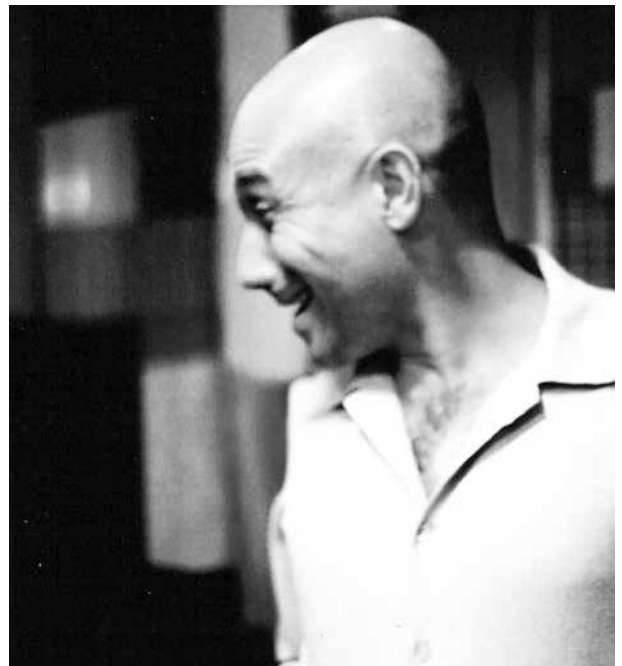
10 Baruch Espinosa (Amsterdã, 1632 — Haia, 1677) foi um dos grandes racionalistas do século XVII dentro da chamada Filosofia Moderna.

“UM CORPO NÃO SE DEFINE POR ELE MESMO E NEM PELO CONHECIMENTO QUE ELE TEM DELE MESMO E SIM PELAS RELAÇÕES DE QUE É CAPAZ.”

hoje é um conjunto de partes intensivas e extensivas que em sua relação definem este encontro e somente este encontro. Esse corpo-encontro e somente esse corpo-encontro. O deslocamento que Espinosa propõe nessa questão é simples, porém brutal: um corpo não se define por ele mesmo e nem pelo conhecimento que ele tem dele mesmo e sim pelas relações de que é capaz. Fazendo um paralelo, o corpo do ator vai se definir pela capacidade que ele tem de se relacionar e de criar em composição dinâmica com todas as relações complexas da cena, do tempo do espaço (ou seja, a capacidade de compor com todos esses outros “corpos”). Segundo Espinosa, um corpo não se define pela sua capacidade de conhecimento racional, mas pela capacidade que esse corpo tem de afetar e ser afetado e a essa capacidade Espinosa dá o nome de potência. Sendo assim, um corpo se define por sua potência: sua capacidade de afetar e ser afetado. Se conseguirmos potencializar os afetos ampliamos a capacidade de potência da rede de relações na qual estamos inseridos. Toda relação de potência é relacional e coletiva. E quando nos encontros de corpos há um aumento de potência na rede de afetos envolvida acontece o que ele chama tão simplesmente de alegria. Então o que é ser alegre? O que é alegria para Espinosa? Alegria para Espinosa é ampliar a sua capacidade de afeto e assim ampliar a potência da rede de relações das quais você faz parte. Isso é absolutamente político. Ao contrário, se você diminui a sua capacidade de afeto, você cria o que ele chama de tristeza. Então tristeza para Espinosa é a diminuição da potência dentro de uma rede de afetos.

Racionalizar/Experienciar

Mas qual é a minha capacidade de gerar alegria aqui? Uma maneira que eu posso fazer isso é mergulhar nesse presente, ou seja, eu preciso experienciar esse momento aqui-e-agora, pois é na



FOTOS: DIVULGAÇÃO

Foto de Renato Ferracini em cenas do espetáculo Café com queijo, criado pelo LUME em 1999.

experiência que eu sou capaz de afetar e ser afetado e “entender” corporalmente essas relações. Uma experiência necessita de uma presença. Um exemplo: vamos pensar num surfista. Se eu entender racionalmente a relação da água, do vento, da prancha, se eu entender tudo isso, eu consigo subir na prancha na primeira vez e surfar? Não. Por quê? Porque essa relação não passa por uma racionalidade, ela passa literalmente por uma experiência e por uma composição da cartografia dos afetos. É no conhecimento corporal com a prancha, a onda, o vento e o equilíbrio que eu talvez consiga compor um corpo-prancha-vento-onda e, assim, surfar. Existe um pressionamento histórico do conhecimento que é racional. Como escapar deste conhecimento tradicional? Como o teatro, a dança e a performance podem contribuir com o próprio conhecimento, um conhecimento artístico que é absolutamente potente? Estar em

**"UMA EXPERIÊNCIA NECESSITA
DE UMA PRESENÇA."**

FOTOS: DIVULGAÇÃO

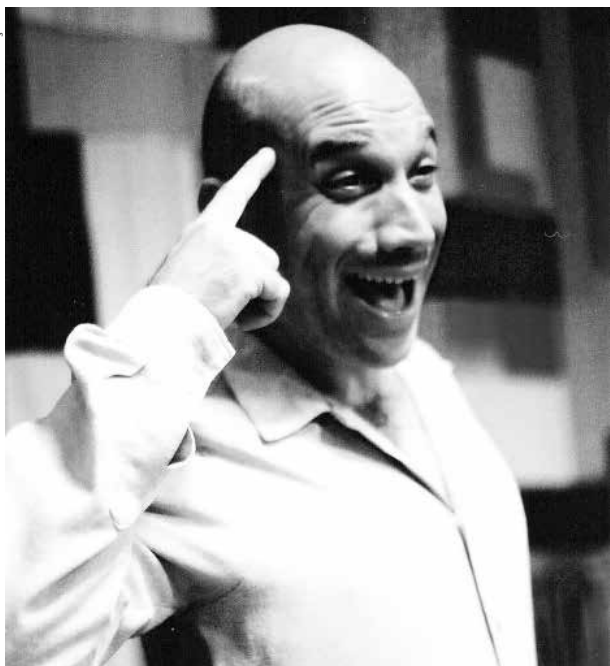


Foto de Renato Ferracini em cenas do espetáculo Café com queijo, criado pelo LUME em 1999.

cena, em fluxo, pensar com o corpo é outra forma de conhecimento, não reconhecida como um conhecimento científico. Mas existe um pressuposto histórico de se pensar que o conhecimento científico é o conhecimento válido. Como estamos num viés cientificista de pensamento, a técnica passa a ser hierarquicamente superior porque ela é passível de racionalização. Mas não podemos repensar o conceito de técnica como uma certa capacidade corpórea de composição com outros corpos? Uma técnica como potência de alegria? O que estou querendo dizer é que na academia o teatro, a dança e a performance trazem um patamar de conhecimento que não é científico. Portanto a arte tem muito a contribuir com a academia e com novas epistemologias. A arte provoca uma epistemologia da experiência. Não do experimento, mas da experiência. Mas como ensinar algo que não passa por uma racionalidade? Como ensinar

para o ator que ele precisa compor? Como fazer com que ele experimente essas composições? No LUME entendemos o workshop como um laboratório de expressão e cada aula como uma grande experimentação. É claro que, se pensarmos pedagogicamente, essas experimentações podem ter passos. Podemos organizar estas experimentações, mas jamais teremos a capacidade de ter controle absoluto sobre elas. Essas experimentações pedagógicas são como o espetáculo (outra grande experimentação) em que entramos em um fluxo e não temos controle absoluto sobre ele por mais codificada que a cena seja. Podemos, é claro, buscar controlar as partes que podem ser controladas, mas é justo na margem do descontrole dentro do controle que achamos esse "leão." O "leão" não é uma construção singular e nem um atributo do ator, ele se constrói na relação e para que possa rugir devemos adentrar neste lugar de desconforto e descontrole. Que tipo de descontrole é esse? É um descontrole dentro do próprio controle. É bastante paradoxal. Como achar este descontrole dentro do controle? Acredito que seja esse território paradoxal o lugar da sutileza – praticamente de invisibilidade – que buscamos nos comandos de trabalho que usamos: "Escute o tempo", "Perceba o espaço." Esses comandos são para os alunos/atores entrarem nesta zona absolutamente impalpável. Um lugar de concretude virtual ou virtualidade concreta (outros paradoxos!). Talvez seja nesse terreno que more esse tal de "leão." O grande problema pedagógico que eu vejo, tanto para quem faz, como para quem ensina teatro é: Como ensinar algo que passa pela experiência, que somente se consegue entrando no fluxo de experiência? A única maneira de você ensinar isso para alguém é treiná-lo para ele entrar neste fluxo de experiência.

Palestra transcrita e editada pela professora Adriana Costa, com revisão de Renato Ferracini. ■

Além da Inquietude Doação e Completude e sua relação com o fazer artístico-pedagógico por meio da “máscara”

POR RENATA KAMLA

A questão da “inquietude” refletida no semestre anterior, de certo modo sempre esteve presente na relação artística. À frente da sala de aula a cerca de onze anos nesta instituição, todo semestre a questão de como unir o pedagógico e o artístico me inquieta, afinal, sou docente de uma Escola Técnica de Formação de Atores, e assim, a constante pergunta se faz presente: o que é **ser** ator? O meu fazer enquanto pesquisadora, diretora, atriz e também aluna, está em xeque sempre.

Desde os primórdios da origem do teatro, o homem representa através do simbólico as suas histórias, portanto, a intrínseca relação do homem com o seu meio é evidente, e na arte teatral ainda mais. Não vejo como começar qualquer “pesquisa”, e penso que a montagem teatral é uma pesquisa, sem passar pelas seguintes investigações: O que me inquieta hoje? O que quero dizer ao mundo? Assim, o tema da mostra do semestre passado: “Ação em tempo de (in)quietude” se apresenta sempre. Pensando a Arte como um meio de expressão do ser humano, pensando o Teatro como uma arte que se comunica diretamente com o público e o ator o veículo para isso, a ação em tempo de inquietude é o próprio resultado cênico, sua manifestação e **jogo** com a plateia. Se o ator é o veículo responsável por esse jogo, que age diretamente com toda sua potência, não há como se realizar tal fato sem estar completamente na “presença”, no aqui e agora, no ato presente. Desta maneira chegamos ao tema da mostra desse semestre: “Além da inquietude. Doação e completude”, em que a relação sagrada do ator com sua arte está em evidência.

“[...] doar é um verbo bitransitivo e, portanto, quem doa, deve doar alguma coisa a alguém. Ora, se quisermos presentear alguém, primeiramente devemos possuir o presente para depois dá-lo. Se o ofício do ator é doar, comungar com a plateia, ele, como condição primeira, deve ter algo para doar. Ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse “se”, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza da sua arte. O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo em vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos da sua alma. E para isso é preciso coragem: coragem para buscar essa vida, coragem para buscar esse presente e , além de tudo, coragem para doar esse presente, sem restrições e sem medo. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá sua vida, **materializando-a através da técnica.**”
(FERRACINI: 2001, p. 35-36 grifo nosso)

Lembro-me de uma reunião pedagógica em que o Sr. Nissim Castiel, nosso eterno estimulador, fez a seguinte pergunta: Qual o conceito mais importante, mais significativo que temos que ensinar para o aluno? Chegamos ao conceito da VERDADE, então, a Verdade Cênica, estudada por Stanislavski, o acreditar como uma “segunda natureza” do ator, nada mais é do que a sua própria “presença” e doação.



**“NO TEATRO, O ATOR, O TEXTO E O PÚBLICO
ESTABELECEM POR SI SÓ UM ‘JOGO’.”**

Ao desenvolver o método das ações físicas, Stanislavski constitui uma técnica de trabalho cujo foco reside em uma investigação sobre o papel, e não em como aprender a representá-lo. O ator se concentra no texto somente para descobrir a linha dos acontecimentos e das ações, sem a intenção de fixá-lo na memória, ou seja, não deve pensar no personagem, mas buscá-lo na realidade daquelas circunstâncias. Estabelecida a partitura, e mediante improvisações, paulatinamente, ele se apropria do texto. Stanislavski concentra-se nas pequenas ações que realizamos: aquelas que podem estar sob nosso controle e que podemos refazer; ao contrário da emoção ou do sentimento, que independem da nossa vontade. Para indicar que essas pequenas ações são captadas do exterior, denominou-as físicas. Contudo, elas têm sua origem no interior do corpo. (COSTA: 2006, p. 131)

Considerando esses ensinamentos, penso em como propor meios, ferramentas e possibilidades para que o aluno de interpretação, na sua prática criativa, possa conquistar e exercitar a presença, doação e completude. Nos meus estudos nos últimos anos, percebo que o trabalho com a Máscara Neutra¹ e o trabalho com a Máscara do Clown²,

nos ajudam nessa proposição. A máscara neutra nos possibilita receber o mundo e deixar-se afetar por ele, sem um registro prévio, fabricado, ilustrativo, mas, sim, espontâneo, essencial, com o corpo todo orgânico envolvido no movimento, na respiração, no olhar. A máscara não conhece nada, não sabe o que é medo, dor, amor, não tem sentimento nem psicologismo, ela simplesmente é, está na situação e age de acordo com ela.

O nariz vermelho, a máscara do *clown*, possibilita o jogo, a improvisação e age diretamente no processo criativo do ator. O ato de improvisar, de estar em jogo na situação presente nos remete diretamente ao processo de “análise ativa” proposto pelo Teatro Escola Macunaíma.

Ariane Mnouchkine, que foi aluna de Jacques Lecoq, diz-nos que a máscara é para seus atores uma disciplina de base, com a qual exercitam a musculatura da imaginação. [...] No Théâtre du Soleil, mesmo que em alguns espetáculos não se tenha o objeto-máscara, pode-se perceber a aplicação dos seus princípios. [...] A máscara compreende não apenas o objeto, mas inclui o figurino e, principalmente, a *exploração de um estado que o aluno-ator deve sustentar enquanto estiver atuando*. Nesse sentido, a sua entrada em cena é fundamental, uma vez que ele já deve manifestar corporalmente

¹ A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física de calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commediadell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama. (LECOQ, 2010, p. 69, grifo do autor)

² O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou clown augusto dependendo da sua personalidade. O clown não representa, ele é. [...] Não se trata de uma personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da amplificação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos [...] do nosso próprio ser.” (BURNIER, 2001, p. 209, grifo do autor)

o estado-máscara proposto. Ao longo das improvisações, as diversas dinâmicas daí resultantes têm como base essa presença cênica. (COSTA: 2006, p.19-20, grifo nosso)

No teatro, o ator, o texto e o público estabelecem por si só um “jogo.” Segundo Spolin (1987, p. 4): “o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência,” tornando os jogadores-atores mais aptos para solucionar os problemas e os desafios que a cena propõe.

Desde o curso de iniciantes a instituição oferece espaço para as possibilidades de jogo. Não se pode permitir que esse procedimento desapareça ao longo do caminho.

Outro aspecto importante nesse caminhar é que pode levar à completude é a consciência que cada aluno/ator deve ter de sua própria aprendizagem, por meio de registros pessoais estimulados pelo professor ao longo do processo.

A aprendizagem não é só adquirir e processar conhecimentos e informações. “Uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA: 2002, p. 22). Sendo assim, no processo de aprendizagem alguma coisa tem de acontecer de fato e transformar os aprendizes e o registro é uma ferramenta potente e eficaz para se imprimir concretamente essa experiência.

Neste semestre estou diretamente trabalhando com essas ferramentas na montagem do PA3 (Preparação de Ator 3). As bases que estão norteando a pesquisa de montagem tem sido o “treinamento” com a máscara neutra e o treinamento do clown, que até o momento tem estimulado os alunos/atores nos improvisos, nas construções de ações, nas possibilidades de troca e relações entre os participantes, entrega e doação. Esse caminho serviu de trajeto para a escolha das personagens do texto, O Anel de Magalão, de Luís Alberto de Abreu.

“A APRENDIZAGEM NÃO É SÓ ADQUIRIR E PROCESSAR CONHECIMENTOS E INFORMAÇÕES.”

Eu comigo mesmo, eu e o outro, eu e o grupo, as relações das máscaras trabalhadas com o texto, e novas possibilidades de unir o jogo improvisacional com o processo criativo estão sendo trabalhadas.

Cabe a nós professores encontrarmos fendas para fomentar e ampliar o repertório artístico de cada aluno e construirmos de fato uma relação de doação e completude na aprendizagem.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BONDÍA, Jorge Larossa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência.” In Revista Brasileira de Educação. Barcelona: v. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A outra face: a máscara e a (Trans)formação do ator*, 2006. 190 f. Tese (Livre Docência). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

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

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

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

– *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

– *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

– *A criação de um papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Renata Kamla é atriz, diretora, psicopedagoga, arteterapeuta e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Integrante do CEPECA, Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, e professora do Teatro Escola Macunaíma. ■



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Edgard de Souza: Sem título, 2000 – 2005 (bronze).

INHOTIM – POESIA VISUAL

A grandiosidade da natureza do lugar contrasta com a pequenez humana

POR DALILA D'CRUZ

A visita a Inhotim é indescritível!!!! Difícil, assim, – e ainda mais por escrito – descrever esse paraíso visual, cravado em Brumadinho, Minas Gerais.

Quando o dia amanhece, o visitante extasiado pergunta-se: é um jardim de esculturas ou um museu dentro de um parque? A dimensão do lugar e a relação das obras com o espaço tornam a visita uma experiência singular.

Presente!?! Ainda não consegui compreender a dimensão de tudo que vivi. Sinto que fui tocada por tudo o que vi, presenciei... Nada passa despercebido. A cada momento, pelo menos um

dos sentidos será provocado, e o visitante poderá entender por que aquilo foi posto lá para ser contemplado (e muitas vezes, para interagir com o contemplador).

Algo que é bem importante mencionar, o respiro entre uma obra e outra contribui muito para a melhor percepção das obras. No caminho entre as galerias, senti-me convidada a descansar a vista e a cabeça e a admirar o paisagismo natural. É bem interessante, pois esse tempo é utilizado para refletir, digerir e ser impelido a observar a próxima e vivenciar novas experiências.



INHOTIM.

UM PARQUE?

UM MUSEU A CÉU ABERTO?

UM CONJUNTO DE OBRAS CONTEMPORÂNEAS?

UM JARDIM BOTÂNICO?

UM LUGAR COM O TOQUE DOS ARTISTAS E SUAS EXPRESSÕES?

Não é uma viagem para ser feita em um dia apenas, até porque Inhotim é considerado o maior acervo de arte a céu aberto da América Latina. Lá me permiti entrar em sintonia com a mãe terra. Com a mais absoluta convicção, dentro de minhas verdades, acredito que consegui recarregar minhas energias. Aprendi a estar em profunda meditação. Sentir o local, o momento, o ambiente e me entregar de corpo e alma. Ou simplesmente silenciar a mente e não pensar em nada. Apenas sentir...

Dessa maneira e com um olhar mais profundo fui ao encontro de um lugar indescritível, uma natureza moldada a nossa disposição. Um lugar que permite sentir paz de espírito, um paraíso particular que provoca, que toca, "visita" o visitante internamente, completa e alimenta a alma.

Inhotim... Seu Inhô... ou será Seu Tim?... associar esse nome foi outra diversão.

Entre nuvens, entre passos, entre vozes, entre silêncios, entre jardins, entre tantas coisas vividas... sentidas... trocadas... experimentadas...

Para compreender a dimensão e significado do lugar só mesmo indo até lá!!!



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Jardim Botânico de Inhotim.



FOTO: ALEX CAPELOSSA

John Ahearn e Rigoberto Torres: Rodov. de Brumadinho, 2005 (tinta autom. sobre fibra de vidro, 530 x 1500 X 20 cm).



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Chris Burden: Beam drop Inhotim, 2008 (71 vigas de construção jogadas aleatoriamente por um guindaste de 45 metros dentro de uma vala de cimento fresco).

INHOTIM – SENSações – INHOTIM – PAZ – INHOTIM – **COMPLETUDE**
 – INHOTIM – SONS – INHOTIM – TRANQUILIDADE – INHOTIM – DESCOBERTAS
 – INHOTIM – **DOAÇÃO** – INHOTIM – RELAXAMENTO – INHOTIM – APRECIACÃO
 – INHOTIM – SENTIMENTO – INHOTIM – COMPARTILHAMENTO – INHOTIM
 – VIVÊNCIA – INHOTIM – EXPERIÊNCIA – INHOTIM – CONTATO – INHOTIM –
INQUIETUDE – INHOTIM – ALEGRIA – INHOTIM – CONTEMPLAÇÃO – INHOTIM

Obras misturam-se harmonicamente com a rica botânica, aguçando assim nossos sentidos.

Um lugar para admirar... cada planta, cada obra, cada ambiente... chama a atenção para a biodiversidade.

O meio ambiente em interação constante e direta com a arte.

Um ponto de partida para o desenvolvimento de ações sócio educativas nas diversas áreas.

Obras misturam-se harmonicamente com a rica botânica, aguçando assim nossos sentidos.

Um lugar para admirar... cada planta, cada obra, cada ambiente... chama a atenção para a biodiversidade.

O meio ambiente em interação constante e direta com a arte.

Um ponto de partida para o desenvolvimento de ações sócio educativas nas diversas áreas.

Cada galeria, cada lugar, além de contrastar com o meio ambiente, além de retratar também o que cada artista sentiu ao criar, traz percepções únicas...

Permitir-se estar lá... andar... caminhar por todo o complexo, sentir o cansaço bater... um cansaço gostoso, um cansaço de troca de energias... de vivências diferentes... a sensação de caminhar na grama de pés descalços.

Ficaria horas escrevendo minhas impressões... levei um tempo para amadurecê-las dentro de mim... e só agora consegui explicitar... colocar para fora... confesso ter me angustiado com isso, mas depois de sentar diante do computador e ver estas palavras saindo e concretizando-se na tela, entendi o quanto tudo foi e é mais amplo do que eu imaginava...

Dalila D'Cruz é atriz, graduanda em Licenciatura em Artes Visuais na Faculdade Paulista de Artes e professora do Teatro Escola Macunaíma. ■



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Giuseppe Penone: *Elevazione*, 2000 – 2001 (bronze, 1000 x 600 x 600 cm, Ø 50 cm).



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Jardim Botânico de Inhotim.



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Cildo Meireles: *Inmensa*, 1982 – 2002 (aço, 400 x 810 x 445 cm).



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Hélio Oiticica: *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977).

Artistas desbravadores

(...) produzem mudanças profundas e agudas na esfera da experiência, na percepção da realidade, nas noções de espaço e tempo... Permanecendo inteiramente consciente, o indivíduo experimenta uma espécie de universo onírico, que em muitos aspectos parece mais real que o mundo habitual da normalidade. Objetos e cores, tornando-se em geral mais brilhantes, perdem o caráter simbólico; permanecem a parte e assumem um significado maior, ganhando uma existência como que mais intensa.

Richard E. Schultes e Albert Hopmann (The Botany and Chemistry of Hallucinogens)

POR BETO MARCONDES, BRUNA PANEGASSI, MARCIA AZEVEDO, MILENA FILÓCOMO, RENATA HALADA, RENATA MAZZEI E TALITA ROSA

Ao chegar em Inhotim, diversas ideias surgiram, mas uma merece ser ressaltada: a de desbravamento, a de estar trilhando uma trajetória que nos proporcionava diversas sensações. A medida que avançávamos por aquele espaço, às vezes cansativo, às vezes difícil, mas em diversos momentos prazeroso e renovador, fomos descobrindo diversas obras que nos surpreendia e nos alimentava como artistas. Logo nos veio a relação com o processo de montagem: um caminho algumas vezes difícil, mas muito prazeroso a medida que o caminho vai sendo desvendado e clareado.

Mas como transferir esta vivência para os alunos que não estiveram conosco nessa empreitada? Consideramos que contar o que vimos poderia estragar o frescor da primeira visita, além do que, ouvir de alguém que visitou Inhotim não traria as mesmas imagens e sensações de quem efetiva-

mente esteve lá. Assim compartilhamos estratégias experimentadas nas aulas e que pensamos que poderiam enriquecer o processo pedagógico: foi pedido que eles identificassem o que encontram de artístico no dia a dia; após ter uma imagem como referência de uma obra visitada ou descrita, tentassem identificar a inquietude daquele artista ou a inquietude causada por determinado lugar, e então, realizassem o mesmo processo a partir de uma imagem de um momento do seu dia por meio de uma instalação.

Após estas considerações começamos a conversar sobre o tema da Mostra e mais especificamente o que seria COMPLETUDE? E com as discussões em sala de aula e alguns procedimentos, levantou-se as seguintes ideias sobre esse termo: o sentido do Macro, como algo que nunca será atingido; a satisfação das pequenas conquistas;



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Chris Burden: Beehive bunker, 2006 (barra de aço para concreto armado, arame de aço, tampa de boca de lobo em ferro fundido)



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Jardim Botânico de Inhotim

um estado transitório que se vê na completude das pequenas coisas da vida e que, após um período curto de satisfação é logo seguido por novas inquietações; comunhão; estar entregue.

Por fim, notamos que após as estratégias abordadas em sala de aula e nas conversas iniciais com a turma, o tema da Mostra desse semestre

foi absorvido por eles com mais facilidade. Isso se deve principalmente a uma linha de pensamento e um caminho de ações feito com mais potência e maior apropriação. Dessa forma, tem sido mais tranquilo abordar tais aspectos com alunos tanto de montagem como de análise ativa. ■

Visitar Inhotim foi uma experiência que propiciou conectar alguns aspectos que norteiam o teatro contemporâneo: Espaço imersivo e Presença de ausência.

Foi o encontro com o simples que liberta. Perder-se para encontrar-se. A conexão com as linguagens artísticas.

A simplicidade dos signos e a complexidade e amplitude da construção dos significados pela manipulação desses signos atentou aos pequenos detalhes.

Todos os sentidos aflorados e palpáveis de forma concreta e simples.

Silêncio...

POR CHRISTIANE LOPES, CRISTINA MALULI, EDUARDO DE PAULA, PACO ABREU, REGINALDO NASCIMENTO E RENATA KAMLA

O que completa também inquieta. A inquietação reside na quietude.

Na apresentação da oposição, descobrimos o belo não natural que provoca e inquieta na quietude de ser. O impacto está no todo, que reverbera o que já possuímos escondido muitas vezes na quietude ou inquietude não identificada. Somos preenchidos por questionamentos, descobertas, reconhecimentos, identificações e incompreensões. O suave na atmosfera instaurada revela o abrupto que muitas vezes não queremos externalizar. Estar em contato com o eu profundo requer o encontro com dores, amores, cores, dissabores, luz e sombra, num processo que nos coloca no lugar de ininterrupta transformação.

Este foi o preenchimento de Inhotim, agora trasbordamos energia para estimular nossos alunos.

POR ADRIANO CYPRIANO, GLÁUCIA PALMIERE, ROBERTA CARBONE, SILVIA DE PAULA, SIMONE SHUBA E WANDERLEY MARTINS

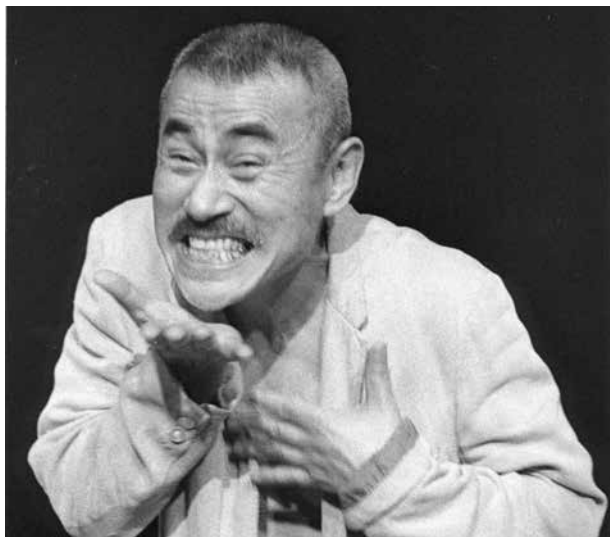


FOTO: DIVULGAÇÃO

"DE CERTA FORMA, EXISTIMOS NUMA REDE DE TEMPO E ESPAÇO. NOSSOS CORPOS ESTÃO SITUADOS NO CENTRO DO NORTE, DO SUL, DO LESTE, DO OESTE, DO EM CIMA, DO EMBAIXO, DA DIREITA, DA ESQUERDA, DO PASSADO, DO FUTURO, DO NASCIMENTO E DA MORTE." (OIDA: 2001, P. 49)

Yoshi Oida

Processo de criação - além de inquietação, doação e completude: uma relação com o pensamento de Yoshi Oida

O verdadeiro teatro só existe quando toca em determinada energia universal, através da qual transcende a existência cotidiana, atingindo um certo grau de espiritualidade.

Yoshi Oida

POR SILVIA DE PAULA E SIMONE SHUBA

O ator em um processo de criação pode percorrer um caminho de muita inquietação, porque é provável que se depare com o desconhecido, o que lhe exigirá novas descobertas, novos sentidos para sua expressão. E para que este percurso seja vigoroso e vivo o ator precisa do exercício de doação. Doar-se segundo o mestre indiano Osho é transbordar, como exemplo cita uma pessoa que preenchida de alegria contagia todos a sua volta.

O ator precisa primeiro esvaziar-se de ideias preconcebidas, permitir que algo embrionário nasça, se desenvolva, e se preencha de algo original, vivo; para que a partir desta experiência possa transbordar sua expressão, tornando-a potente. Neste caminho se faz necessário encontrar a quietude dentro da inquietude, uma calma interior que dá espaço para uma nova compreensão do mun-

do que nos rodeia, encontro que podemos nomear como a liberdade do ator, geradora de uma experiência humana profunda, busca incessante do ator, diretor e professor japonês Yoshi Oida - compartilhado em seus livros *Um ator errante* e o *Ator invisível*, princípio onde o ator no lugar de mostrar suas habilidades técnicas, transborda sua expressão com um olhar próprio do ser humano.

No teatro *kabuki*, há um gesto que indica "olhar para a lua", quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: "Oh, ele faz um belo movimento!" Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico. Um outro ator fez

o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua ao público. O ator capaz de se tornar invisível. (OIDA: 2001, p.21)

Oida propõe a necessidade de um treinamento constante do corpo, voz e pensamento do ator para prepará-lo, como uma espécie de processo de limpeza, para que ele seja capaz de desenvolver uma percepção sensível de suas sensações físicas, padrão de voz, mudanças de seu corpo, até mesmo nos menores gestos propiciando novos padrões de movimentos, trazendo a tona o inconsciente para estabelecer uma ligação interior e exterior de uma forma expressiva. Todo aprendizado se dá no campo da experiência, com exercícios que não contenham rigidez física e que proponham uma conexão permanente entre a expressão física e a vida interna.

Nos seres humanos existe uma superfície visível e uma grande porção escondida por dentro. Aquilo que vemos é sustentado por aquilo que não vemos. Por essa razão não devemos cometer o erro de treinar somente o que é visível na superfície. [...] se quisermos ter um belo corpo e presença cênica é preciso cuidar do eu interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza externa, gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes, ou maquiagem fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior nada funciona. (OIDA: 2001, p.92)

A interpretação sempre requer total comprometimento e concentração. "O ator tem que ficar num estado desperto de consciência," (OIDA: 2001, p.24) num estado de concentração profunda, colocar atenção total no que está fazendo, realizar qualquer tarefa com 100% de si mesmo, seu corpo sua alma e sua mente. Porém a concentração não pode ser fixa, deve ser ampla e fluida, sem tensões, consciente do que se passa ao redor.

Uma vez neste estado, começamos a

perceber a existência de algo além de nossa energia pessoal. Existimos em dois níveis. Por exemplo, agora estamos lendo este livro. Enquanto nos concentramos na "leitura" das palavras, estamos também despertos para tudo que está na nossa volta; mas a consciência disto não nos perturba. (OIDA: 2001, p.25)

Oida afirma que, para se obter uma concentração fluida, o ator precisa estar relaxado, que a tensão muscular cria problemas para ele, deve compreender a diferença dos estados relaxado e tenso e aprender controlar cada um deles. A concentração total e simples cria um espaço vazio interno que permite a entrada da imaginação. Para Oida o ator deve sempre exercitar sua imaginação, qualquer exercício físico deveria ser também um exercício para a imaginação, é ela que alavanca a concentração interior, e evita uma ação mecânica.

O ator tem que praticar a auto-observação durante todo o período de trabalho, para que possa adquirir não só uma consciência plena de seu corpo, mas também o domínio preciso dos seus movimentos e gestos, saber escolher o mais apropriado para cada momento, obter uma autonomia de si mesmo.

Como atores, vemos e manipulamos nosso corpo, e como consequência de nossa manipulação, alguma coisa muda e uma nova emoção vem até nós. Ainda ao mesmo tempo, observamos essa emoção surgir, quase como se fosse algo estranho e surpreendente. (OIDA: 2001, p.89)

Além de observar como se dá o movimento no corpo, o ator deve ter a consciência de onde ele se encontra no espaço cênico e preenchê-lo. A consciência espacial conecta o ator com o mundo a nossa volta. O movimento no espaço tem um tempo, tempo de expansão, de retração; todo movimento nasce, se desenvolve e se transforma. Esta dimensão do tempo e espaço na ação do ator é crucial para que seu corpo, pensamento e alma permaneçam vivos, parte da natureza, como o ciclo das estações do ano. "De certa forma, existi-

mos numa rede de tempo e espaço. Nossos corpos estão situados no centro do norte, do sul, do leste, do oeste, do em cima, do embaixo, da direita, da esquerda, do passado, do futuro, do nascimento e da morte.” (OIDA: 2001, p.49)

O ator precisa também se relacionar com os outros atores, pois é somente através da troca viva entre eles que se faz possível que a história e as emoções no palco se tornem visíveis, a comunicação é um fator fundamental. O ator tem que ajudar e aprender com seus parceiros em cena, estabelecer uma verdadeira troca que deve ser de ser humano para ser humano, uma relação entre energias interiores. “O que conta é quando a verdade de um ator encontra a verdade de outro.” (OIDA: 1999, p.69)

Durante uma improvisação a conexão entre os atores é vital para que algo genuíno se estabeleça, é necessário estar aberto ao inesperado, às propostas do parceiro sem acordo prévio, naquele estilo “só faço isto, se fizer aquilo”, como aponta Oida. “Precisamos trabalhar num nível mais profundo que o do intelecto. Como resultado, cada vez que trocamos consequentemente alguma coisa dentro de nós muda. Minuto após minuto, alteramos e reagimos.” (OIDA: 2001, p.117-118)

Esta proposta de treinamento de Oida está intimamente ligada à técnica interior de Stanislávski, que consiste em encontrar a verdade dos sentimentos em “si mesmo” através da concentração, comunicação, imaginação e relaxamento muscular para obter um estado criador. Segundo a pesquisadora do teatro russo, Sharon Marie Carnicke, Stanislávski desenvolve as ideias conceituais do estado criador a partir da ioga com o objetivo de ajudar os atores a transcender os limites físicos e atingir o mais alto nível de consciência criativa. O aspecto físico da ioga é como um limiar para o espiritual, uma comunicação orgânica entre o corpo e a alma.

Esta conjunção entre estes artistas se dá provavelmente pelo fato de ambos extraírem suas técnicas da filosofia do extremo oriente. Tanto para Stanislávski quanto para Oida o ator nunca deve se esquecer que damos vida no palco a um ser humano e que este faz parte da natureza.

Quando construímos um ser humano no palco, deveríamos nos lembrar que ele está ligado a todos os fenômenos da natureza. Se esquecermos disso, uma dimensão mais ampla do que é o ser humano estará perdida. (OIDA: 2001, p.82)

O ator precisa de um treinamento sistemático, o estado criador necessita virar a segunda natureza do ator, isto requer um trabalho longo e persistente e pouco a pouco a técnica desaparecerá e um novo ser humano surgirá.

Esforço, treinamento, estudo e trabalho são as coisas que devemos nos concentrar. Depois de um longo período de servidão, surge um tipo de liberdade. Não pensamos mais naquilo que estamos fazendo. Esta liberdade é o nada do ator. No nível mais elevado é como ser um bebê; nada é planejado ou construído conscientemente, mas nossos pensamentos e sentimentos emergem com vitalidade e total clareza. (OIDA: 2001, p.172)

E assim nasce o fenômeno teatral, o encontro universal do humano. A completude entre palco e plateia num tempo e espaço sublime.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavski in Focus*. Lodon: Routledge, 2009.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

– *O Ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OSHO. *Meditação: a arte do extase*. São Paulo: Cultrix, 2005.

RAMACHARAKA, Yogue. *Raja Yoga*. Brasília: Porto, S/D.

STANISLAVISKI, Konstantin. *On Art of Stage*. London: Faber and Faber, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Silvia de Paula é pedagoga, atriz e professora do Teatro Escola Macunaíma.

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

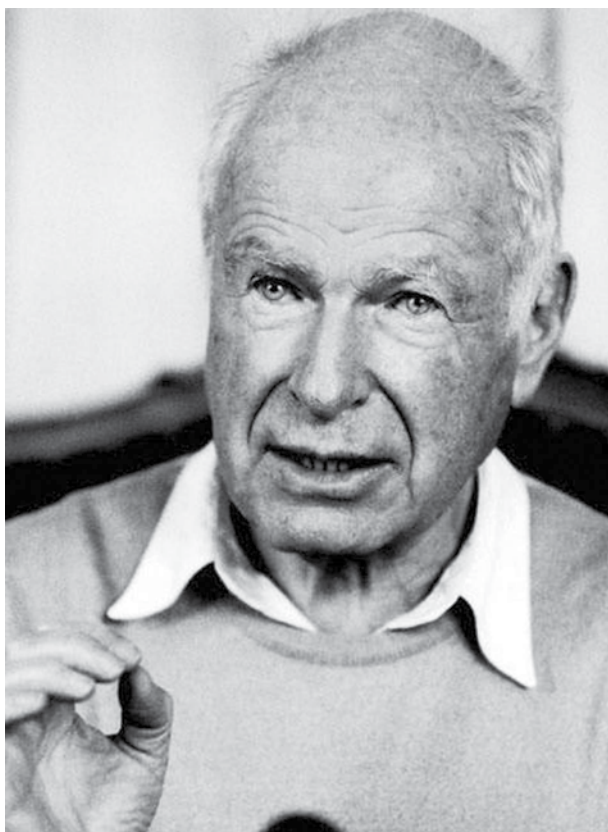


FOTO: DIVULGAÇÃO



Peter Brook

A porta aberta

Aquele que puder experimentar a porta dentro de si mesmo passará através dela com mais intensidade.

Peter Brook

POR RENATA HALLADA E RODRIGO POLLÁ

Ao ler o livro, somos convidados a trilhar o caminho de uma oficina e duas palestras ministradas pelo grande encenador inglês Peter Brook. À medida que vamos caminhando em nossa leitura, percebemos que o teatro é composto de várias possibilidades em seu fazer, mas que a sua essência é o encontro com a vida, não uma vida comum, mas uma vida concentrada. Assim como no próprio do tema da Mostra, em que somos impulsionados, convidados a abrir, a experimentar a “porta aberta” do fazer teatral através da reflexão sobre o que “damos ao teatro?”

No primeiro capítulo, o ponto de partida é o “espaço vazio”: como preencher esse espaço com vida? Como manter vivo o fluxo contínuo desse es-

paço? E nos deparamos com a seguinte colocação de Brook:

(...) no teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. (BOOK: 2002, 12)

Nessa primeira parte, chegamos então à descoberta de que não há receitas prontas para um processo criativo, não existe uma fórmula que se encaixe em tudo. E que a descoberta se faz na prática, na relação, no encontro consigo mesmo e com o outro (ator, público e espaço). No exercício do comprometimento, da colaboração e generosidade na prática do ator, na possibilidade de des-

pertar a sensibilidade intrínseca ao ser humano através da consciência do olhar cotidiano para o mundo e para as outras artes, que nos alimentam constantemente como potências para ampliar o nosso fazer artístico.

Partindo da necessidade do elemento humano para preencher esse “espaço vazio”, chegamos à importância do risco, do atrito constante para que a criação, o processo e o ator estejam vivos e pulsantes em cena. Dessa forma, Brook faz uma relação entre o ator e o acrobata na corda bamba, a qual revela a importância da presença no presente.

O capítulo seguinte é permeado pela questão: O que fazer para apanhar “o peixe dourado”? Mas o que seria esse “peixe dourado”? O atravessar e ser atravessado na criação, o estar presente no aqui e agora e em comunhão com o experimentar e ser experimentado. E como tecer uma rede entre atores e público, falar do nosso presente, enfim, estabelecer uma comunicação verdadeira, sem truques? Talvez um caminho seja exercitar a própria potencialidade do teatro na transformação social, despertando a consciência do que comunicamos ao público, do papel social do nosso fazer.

(...) uma experiência teatral tem que acompanhar a pulsação de seu tempo, tal como um grande desenhista de moda, que nunca fica procurando cegamente a originalidade, mas combina misteriosamente sua criatividade com a superfície mutável da vida. (BOOK: 2002, 79)

Ainda, quando nós artista deixamos de lado a obrigação da originalidade criativa, abandonamos também a necessidade de criar uma cena que impressione o outro (diretor, colegas, etc.) e passamos a de fato ouvir e ver esse outro (ator, público, espaço, texto) na cena, buscando compor com aquilo que está vivo e pulsante. Quando conseguimos atingir isso, existe aí uma força poderosa, transformadora. E é nessa força poderosa e trans-

formadora que se estabelece o vivo, o atravessar o outro (ator, público, espaço) e o ser atravessado (ator, público, espaço).

Por fim, caminhamos pelo recorte de um processo de montagem do grupo internacional de Peter Brook, onde é possível observar como o processo é vivo, aberto a mudanças e escolhas, idas e voltas, enfim, que existe um fluxo onde a escuta fina é fundamental. Mas como utilizar essa “porta aberta” no processo de montagem? Quando nos deparamos com questões, circunstâncias específicas do nosso universo e realidade de trabalho. Questões como: tempo real? Relação com o espaço físico? Disponibilidade do aluno? A sua vida cotidiana (trabalho) e o processo? Como despertamos e mantemos a “porta aberta” da experimentação para tecer a nossa rede, diminuindo as lacunas entre o tema da Mostra e a apresentação da peça?

Essas perguntas frequentes durante o caminhar do processo são presentes no aluno, e também estão presentes como ponto de partida para o diretor-pedagogo dar início a seu processo. O exercício é manter a escuta com o tema, a turma, o processo, as referências (bibliográficas, escritas, visuais, sensoriais, pessoais, etc.).

Construir para demolir. Estar em movimento nos detalhes, na vida.

É por isso que um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento. Esta é a chave. Este é o segredo. Como vêm, não há segredo. (BOOK: 2002, 102)

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BOOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Renata Hallada é atriz, diretora teatral e professora do Teatro Escola Macunaíma. Rodrigo Polla é ator, diretor teatral e professor do Teatro Escola Macunaíma. ■



FOTO: DIVULGAÇÃO

Lauro Henriques Jr

Além da inquietude, doação e completude e o livro “Palavras de poder”

POR ANGÉLICA DI PAULA

O livro *Palavras de poder*, de Lauro Henriques Jr., é um simples livro de entrevistas e por isso mesmo pode parecer à primeira olhada um livro que nada pode oferecer ou acrescentar às nossas pesquisas e conexões com o tema: Além da inquietude, doação e completude! Já em suas primeiras páginas segue a frase de Michel de Montaigne¹: “A palavra é metade de quem a pronuncia, metade de quem a escuta” (HENRIQUES: 2011, p. 9), o que oferece ao leitor mais resistente como eu, um olhar desconfiado de que vou ler parábolas, dicas, ou conselhos e que terei que interpretá-los ao meu bel prazer e, se por ventura não gostar é porque minha metade de compreensão não funcionara muito bem.

Poderia bem ser visto como um livro de auto ajuda, ou como pequenas receitas de sucesso. Eu

mesma, quando o livro chegou às minhas mãos, tive esse momento de: “Ah, mas eu não me identifico com esse tipo de leitura.” Na verdade nem sei como seria uma leitura de auto ajuda, por isso mesmo não arriscarei maiores comparações ou mesmo críticas sobre esse tipo de literatura. E mesmo sem ter certeza das diferenças do conteúdo de um para outro, tomo coragem para afirmar que o livro *Palavras de poder* não estabelece nada como mandamento e nem instiga nenhum ser a tentar ser mais (que o outro). Quer seja naquilo que seja. Porém, com o que vem depois, já nas primeiras páginas, podemos começar a entender o cerne da questão. O centro da discussão é o homem, o ser humano em seu meio, com o outro e consigo mesmo.

1. Michel Eyquem de Montaigne (Saint-Michel-de-Montaigne, 1533 — 1592) foi escritor e ensaísta francês.



O livro é dividido em dois volumes: Volume Mundo e Volume Brasil. Antes de mais nada, é uma compilação de pontos de vista, experiências, vivências compartilhadas, aceitação do ser e bate-papo sobre ideias, diria boas idéias. Na capa de ambos os volumes o livro se apresenta sinteticamente assim: "Entrevistas com grandes nomes da espiritualidade e do autoconhecimento no Brasil e no Mundo." E o que segue em suas páginas são perguntas feitas exclusivamente para cada entrevistado (que segue em ritmos de bate-papo e não com perguntas preestabelecidas). Ao final de cada conversa, três perguntas iguais são respondidas em todas as entrevistas; e um sorteio feito em uma mesa redonda composta por todos entrevistados, dá direito a uma pergunta feita para seu sorteado. Com esse simples esquema, o autor reúne nomes como: Monja Coen², Leonardo Boff³, Lama Surya Das⁴, José Ângelo Gaiarsa⁵ entre outros. A obra abarca ainda uma ampla gama de tradições e técnicas, reunindo desde o judaísmo (Yehuda Berg⁶), o espiritismo (Divaldo Franco⁷) e o budismo (Monja Coen), até a astrologia (Susan Miller⁸), a psicologia (Susan Andrews⁹) e a Física Quântica (Amit Goswami¹⁰).

Segundo o autor, "no fundo, esse espírito de diálogo reflete uma ideia que perpassa todo o livro, a de que somos todos iguais, que estamos aqui uns para ajudar os outros, para que cada um

de nós possa despertar e manifestar o seu ilimitado potencial de criatividade, liberdade, amor e alegria."¹¹ Palavras de poder é um livro com atitude doadora, de pausa, de suspensão; não é um livro sobre religiões e caminhos a seguir. É um livro de reflexões, que faz pensar, que não toma partido, mas que apresenta vários olhares, olhares sobre as perguntas mais íntimas que carregamos e algumas que ainda nem chegamos a formular, mas que se espreitam em nossas sombras ou terrenos recônditos inexplorados em nosso ser. Essa reflexão reverberará em cada um de forma diversa. As palavras, os pensamentos são correntes de conexões lançadas para encontrar em outros seres pensantes sua reverberação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

HENRIQUES, Lauro Jr. Palavras de poder. São Paulo: Leya, 2011.

HENRIQUES, Lauro Jr. "Eu não fiz a luz mas sei quem viu", relato publicado no endereço eletrônico da Revista Trip: trip.com.br.

Entrevista com Lauro Henriques Jr. realizada por Antônio Abujamra no Programa Provocações do dia 25.10.2011.

Angélica di Paula é atriz, licenciada em Artes Cênicas pela UNESP e trabalhou por quatro anos com o diretor Antunes Filho. Atualmente faz parte do coletivo cênico Teatro do Desconhecido e é professora do Teatro escola Macunaíma. ■

2 Monja Coen Sensei é missionária oficial da tradição Soto Shu – Zen Budismo, com sede no Japão. É a Primaz Fundadora da Comunidade Zen Budista, criada em 2001, com sede no bairro do Pacaembu em São Paulo.

3 Leonardo Boff é teólogo, escritor e professor universitário, expoente da Teologia da Libertação no Brasil. Foi membro da Ordem dos Frades Menores, mais conhecidos como franciscanos. É respeitado pela sua história em defesa das causas sociais, e atualmente debate também questões ambientais.

4 Lama Surya Das, nascido em uma família judaica americana, é hoje um dos principais nomes do budismo no Ocidente. Passou mais de trinta anos em estudos e retiros com alguns dos grandes mestres do Oriente, incluindo o próprio Dalai Lama.

5 Jose Ângelo Gaiarsa (1920 – 2010) foi psiquiatra e autor de mais de trinta e cinco livros, com intensa participação na imprensa, principalmente a televisiva.

6 Yehuda Berg nasceu em 1972 e tem hoje mais de trinta livros publicados. O jovem rabino é uma das grandes lideranças mundiais da Cabala, tradição mística do judaísmo que busca revelar a sabedoria oculta nas entrelinhas dos textos sagrados.

7 Divaldo Franco nasceu na Bahia e há décadas é conhecido como um dos principais nomes do espiritismo no mundo. Já publicou mais de 200 livros psicografados.

8 Susan Miller é a astróloga norte americana mais conhecida mundialmente. Suas previsões levam mais de 18 milhões de leitores a visitarem seu site todo mês, muitos dos quais brasileiros. Ela diz que a astrologia pode nos ajudar a encarar o futuro de forma mais ativa e a antecipar o que nos aguarda nos próximos anos.

9 Susan Andrews é psicóloga e antropóloga formada pela Universidade de Harvard. É coordenadora da Ecovila – Parque Ecológico Visão Futuro – situada no interior de São Paulo.

10 Amit Goswami, nascido na Índia, é doutor em Física Nuclear, e foi pesquisador e professor titular de Física Teórica da Universidade de Oregon por trinta e dois anos. Após um período de crise na carreira, mudou seu foco de pesquisa para Cosmologia Quântica e as aplicações da Mecânica Quântica ao problema da relação mente-corpo. Publicou o polêmico livro *A física da alma* (Aleph).

11 Citação extraída do relato de Lauro Henriques Jr. em "Eu não fiz a luz mas sei quem viu", publicado no endereço eletrônico da Revista Trip: trip.com.br.



FOTO: DIVULGAÇÃO

Ariane Mnouchkine

Inquietudes de estar no presente: a relação com o público e sua ação no palco

POR MILENA FILÓCOMO

“Estar no presente” é o título de um dos capítulos do livro *Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um monumento ao efêmero*. Neste texto a autora Josette Féral¹ tenta mostrar em uma entrevista com Mnouchkine, a diretora francesa do grupo Théâtre du Soleil, o quanto ela reforça em suas oficinas com atores do mundo todo, a importância de estar no presente sempre, quando se vai improvisar uma cena ou apresentar um espetáculo.

Ariane Mnouchkine fala para os atores em suas oficinas sobre a presença no palco e afirma que a narrativa acontece diante do espectador, na instantaneidade do momento e o ator deve saber se colocar nesse momento e estar presente. Na oficina que participei com a atriz brasileira Juliana Carneiro da Cunha, que está no Théâtre du Soleil a mais de vinte anos, a cada exercício ela repetia para todos: “Faça agora, o presente é que importa!”

1. Josette Féral é diretora da École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal, onde leciona desde 1981. Féral se dedica ao estudo da representação teatral na Europa e na América do Norte, tendo publicado inúmeras obras a respeito.

"PARA MNOUCHKINE, ESTAR NO PRESENTE É INTERPRETAR, NÃO PELA MEMÓRIA, MAS SIM PELA SINCERIDADE, ATÉ QUE AOS POUCO O INTÉRPRETE SE TORNE UM VISIONÁRIO."

A princípio parece ser uma regra básica para toda e qualquer arte da representação. Mas o termo representação nos leva a muitos caminhos e muitos teóricos com inúmeros conceitos. Para Mnouchkine, estar no presente é interpretar, não pela memória, mas sim pela sinceridade, até que aos pouco o intérprete se torne um visionário. É preciso improvisar e usar a imaginação o tempo todo. E como diz Ariane Mnouchkine, a imaginação é um músculo, por isso precisamos treiná-la sempre.

No teatro de variedades era muito comum a capacidade do ator de surgir em cena e conseguir a empatia da plateia no imediato momento em que pisava no palco. Para Mnouchkine o ator tem apenas um segundo, a partir do momento que entra em cena, a história já começa a ser contada, e ele está ali a serviço da personagem. E todos, o público e os atores devem saber que a personagem está ali, algo deve ser revelado logo no início. Em primeiro lugar deve se abrir essa porta. Este seria o momento em que você conta para o público que isso é teatro e você, intérprete, sabe disso. Por meio do seu olhar este diálogo acontece com o público e assim, a porta se abre e uma relação verdadeira se estabelece a partir desse momento.

O trabalho corporal no Théâtre du Soleil é intenso, pois é a ação que leva a emoção. Não se pode improvisar sem ser rigoroso com o roteiro de ações físicas. A única possibilidade de haver improvisação é na relação de tempo entre uma ação e outra, entre a pergunta e a resposta, entre a ação e a reação. O ator está no presente o tempo todo e a base de sua interpretação está no corpo e não na ficção literária, ele se torna assim, ator e autor

de sua personagem e cenas. Mnouchkine afirma, "Não é preciso sobrecarregar as personagens da história de todo um passado que as oprime, antes mesmo de entrarem em cena."

Pensar sobre esta espécie de semântica do corpo remete às palavras da diretora Mnouchkine sobre o trabalho corporal de seus atores; ainda que considerando as diferenças entre os ocidentais e os orientais, ela supõe que o encontro no mesmo palco de um ator balinês de *topeng*² com um ator francês usando a máscara da *commedia dell'arte*³, apesar da diferença na técnica e da língua falada, apesar de toda a tradição da arte teatral asiática – na qual o artista começa a treinar sua técnica desde os seis anos de idade – os diferentes e distintos atores podem improvisar no mesmo palco sem falar uma palavra e prender a atenção do público por mais de uma hora. Este evento revela que o poder da comunicação corporal é maior que qualquer coisa. A presença do corpo do ator e o encontro deste com o público compõe o fundamento do próprio teatro e o jogo estabelecido tende a ampliar as impressões oriundas dessas presenças e encontros.

O tema da Mostra se conecta diretamente com as afirmações e experimentações de Ariane Mnouchkine, pois a diretora francesa busca no palco momentos de completude. Fica evidente na entrevista realizada por Férral o rigor da diretora com seus atores em manterem-se nesta inquietação da criação. Nada poderia acontecer no palco, no instante da cena se não houvesse inquietação e ação. A arte do efêmero, do teatro, só acontece no instante em que há uma relação, uma experiência verdadeira e presente.

² O Topeng tem sua origem no séc XVII e os atores são acompanhados de uma orquestra de "gamelans", instrumentos típicos da Indonésia. Topeng significa na língua indonésia, Máscara, e o uso das máscaras está relacionado ao culto dos antepassados, que consideram os bailarinos intérpretes dos deuses.

³ A *Commedia Dell'arte* é uma forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França. Suas apresentações eram feitas na rua e praças pública. Ao chegarem à cidade, pediam permissão para se apresentar em suas carroças ou em pequenos palcos improvisados. As companhias de *commedia dell'arte* eram itinerantes e possuíam uma estrutura de esquema familiar.

"A ARTE DO EFÊMERO, DO TEATRO, SÓ ACONTECE NO INSTANTE EM QUE HÁ UMA RELAÇÃO, UMA EXPERIÊNCIA VERDADEIRA E PRESENTE."

O essencial para a diretora Ariane Mnouchkine é estar no presente sempre, para que assim, o ator não entre em cena com o peso do passado de uma personagem, pois isso dificultaria a sua movimentação. Portanto, é necessário se livrar do passado e estar no presente. A ação eclode no encontro, no jogo que se estabelece imediatamente entre os atores, entre o ator e o espectador e entre as múltiplas possibilidades dele mesmo.

(...) É preciso ousar descobrir. (...) A interpretação dinâmica é uma tradução. Traduzir algo de imaterial, traduzir uma emoção num corpo. É por meio do corpo que essa emoção se opera. O ator é um tradutor duplo, porque sua própria tradução deve ser também traduzida. (FÉRAL: 2010, 64)

Mnouchkine recomenda a seus atores que se relacionem melhor com seu interno. A relação entre o interno e o externo precisa ser trabalhada para que algo de verdadeiro apareça, uma emoção sincera. O ator, independentemente do que faça em cena ou da maneira que o faça, está sempre atuando. O simples fato de estar em cena e se propor a dizer algo, na primeira ou terceira pessoa, como personagem ou como ele mesmo, não modifica o seu trabalho. E o seu ofício é atuar, estar em ação.

O texto *Sobre o ator* de Luis Jouvet⁴ descreve as fases de aprendizado e transformação do ator durante sua carreira, as quais se assemelham muito as mudanças na *história* da encenação e também a busca do Théâtre du Soleil. Ele propõe que: a primeira fase do ator é a da vocação, na qual se encontra na ignorância total de si mesmo e tem a ilusão de querer ser outro e assim, procura fugir

de si mesmo. Na segunda fase surge uma espécie de consciência de si mesmo, ele se dá conta que a posse da personagem é ilusória, Jouvet diz:

(...) O ator descobre assim a simulação. Descobre a mentira em que estava instalado. Reconhece e confessa sua insinceridade. Compreende que é duplo: que vive entre o ser e o parecer, em um deslocamento forçado; que aquilo que ele denominava de sua arte é antes de tudo uma prática, um ofício. (JOUVET: 1952)

A terceira fase para ele seria algo raro, quando o ator se aproxima do sentimento dramático e, tendo encontrado o sentido de seu ofício, ele pode assim dar um sentido a sua vida e sua completude. Mas isto só é possível no teatro; na efemeridade da arte teatral.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Senac, 2009.

JOUVET, Louis. *Témoignages sur Le théâtre*. Paris: Flammarion, 1952.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Milena Filócomo é atriz e pesquisadora. Atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado na UNESP e é professora do Teatro Escola Macunaíma. ■

⁴ Luis Jouvet (Crozon, 1887 – 1951) foi ator e diretor francês.



FOTO: DIVULGAÇÃO

Eugen Herrigel

“A arte cavalheiresca do arqueiro Zen”

POR PRISCILA SCHMIDT

Eugen Herrigel nasceu em Lichtenau, na Alemanha, em 20 de março de 1885. Torna-se doutor em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, aos 39 anos. Logo depois é convidado a lecionar História da Filosofia na Universidade Imperial de Tohoku, no Japão.

Desde jovem, Herrigel tinha uma atração pelo misticismo, pelo ponto de encontro entre todas as filosofias e religiões. Em especial pelo misticismo oriental, pelo Zen¹. Ele já havia estudado e lido muito a respeito, e justamente por essa razão, sabia que não se entende o Zen apenas através de livros e de um entendimento racional. É preciso experienciá-lo, praticá-lo diariamente, até o momento em que o Zen esteja presente no cotidiano do indivíduo.

(...) É preciso ousar descobrir. (...) A interpretação dinâmica é uma tradução. Traduzir algo de imaterial, traduzir uma emoção num corpo. É por meio do corpo que essa emoção se opera. O ator é um tradutor duplo, porque sua própria tradução deve ser também traduzida. (FÉRAL: 2010, 64)

Por isso Herrigel vê na sua mudança para o Japão, a possibilidade de se aproximar desta doutrina. Ele sabe que ninguém entende, realmente, o que é o isolamento sem se isolar.

Ao chegar ao Japão, ele busca por um mestre – somente um mestre pode iniciá-lo na prática do

Zen. Pede ao seu colega Zozo Komachiya, professor de Direito da mesma Universidade e praticamente da arte de tiro com arco desde os 20 anos de idade, que peça ao seu mestre, Kenzo Awa, que ele faça sua iniciação na arte do tiro com arco – que aqui, servirá como um instrumento para aproximá-lo do Zen, já que todas as artes Orientais têm como finalidade maior a iluminação daquela que a pratica. O mestre se nega a princípio, alegando que já havia aceitado fazer a iniciação de um estrangeiro uma vez e que os resultados foram “muito desagradáveis.” Herrigel consegue convencer o mestre de sua determinação e de que não pretendia aprender a arte do tiro com arco para se divertir ou apenas como esporte, mas que tinha a pretensão de penetrar da Doutrina Magna. Só assim, o mestre aceita Herrigel e sua esposa, que praticaria a arte dos arranjos florais com a mesma finalidade.

Começa então uma longa e áspera jornada em busca do entendimento do Zen. Herrigel conta seus desafios e lições de forma cativante e envolvente ao longo do livro. Momentos em que ele quase pensa em desistir, ou que todo seu esforço e inútil. O momento em que, apesar de toda a perfeição na técnica de lançamento do arco, o mestre insiste que ainda há um longo caminho a ser percorrido até que “algo aconteça.”

Para ser um autêntico arqueiro, o domínio técnico é insuficiente. É necessário

1. O Zen é uma ramificação do Budismo. Originou-se de uma escola de meditação do Budismo, que foi introduzido no Japão no século VII. No Budismo clássico ensinava-se que diversos ciclos de reencarnação eram habitualmente necessários para alcançar o nirvana. Já no Zen, acredita-se que esta é uma possibilidade atual e presente. O ideal do Zen é que o indivíduo atinja uma condição paradisíaca na Terra. Para isso se utiliza de meditações, ativas ou não, para que o indivíduo consiga, cada vez mais, viver apenas o momento presente. Desta forma, estando completo no aqui, agora, sem projeções futuras ou resquícios do passado é possível que se atinja o estado de completude.

transcendê-lo, de tal maneira que ele se converta numa **arte sem arte**, emanada do inconsciente. (Introdução de Diastetz T. Suzuki: 1975, p. 10)

A grande, talvez a maior dificuldade do Zen seja a proposta da presentificação. Quando se lança o arco não se deve ter intenção alguma, seja de acertar o arco, seja de reconhecimento como um bom arqueiro. Silenciar o ego, a vaidade. Dar espaço para que “algo aconteça.” O mestre por sua vez, reforça isso ao seu discípulo com a atitude de nunca olhar para o alvo, não se importando com o destino da flecha, seu olhar está sempre voltado para o arqueiro, como se dessa maneira fosse ainda mais claro para o mestre o resultado do tiro.

Uma viagem que recomendo não somente aos atores ou estudantes, mas a todos que buscam viver na completude.

Quanto a nós, atores, faço aqui uma singela ponte: a técnica é essencial ao nosso fazer. A relação entre estudo e competência é direta, quanto mais se estuda e pratica, melhor ator será. Invariavelmente. Mas no momento efêmero do jogo teatral é necessário transcender a técnica, não pensar sobre ela ou sobre o resultado proveniente dessa prática. É preciso estar presente. Se doar por completo, abrindo mão da vaidade exacerbada do ator e apenas deixar ‘algo acontecer’. A doação de todos os seus sentidos e membros para o jogo, a condução do pensamento para dentro da circunstância, a total presentificação no momento do “aqui e agora” é que faz com que a “completude” aconteça, para o ator, para o espectador, para a relação de um com o outro. Eis uma difícil missão, que com certeza é bem mais fácil na teoria do que na prática. Treino, disciplina e paixão são ingredientes que podem nos ajudar a conquistar esse lugar e temos, vez ou outra, o privilégio de experienciá-lo.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.

Priscila Schmidt é atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena. Graduada em Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP, pesquisa o autoconhecimento no teatro e na educação, e é professora do Teatro Escola Macunaíma. ■



Jerzy Grotowski

Guerreiro – treinamento corporal para ator

SEGUIRE ABAIXO BREVE RELATO DO PROFESSOR ALEX CAPELOSSA SOBRE A PRÁTICA DO “GUERREIRO” PROPOSTA AOS PROFESSORES COM BASE NAS PESQUISAS DE JERZY GROTEWSKI.

A minha sugestão e contribuição para a troca entre os professores sobre o tema da 77ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, “Além da inquietude, doação e completude!”, é o trabalho de treinamento do ator – “guerreiro”, baseado nas pesquisas de Jerzy Grotowski, que vivenciei com o grupo Sunil da Suíça, em 1988. Um trabalho corporal focado na atenção pela exaustão.

O treinamento do ator pela exaustão pode levar a um entendimento errado. Ele não é meramente aeróbico, trata-se de um trabalho físico focado na oxigenação completa do corpo e não apenas parcial, com a finalidade de transformar o corpo em uma tela branca para criação, neutralizando seus vícios corporais. O trabalho do “guerreiro” prepara o ator para sua criação, tendo como princípio a atenção e prontidão.

A experiência de trocar com os professores é a minha doação, com o intuito de potencializar o desenvolvimento de suas pesquisas, baseado na filosofia e proposta do “guerreiro” – atenção e união pela exaustão, para a criação.

Alex Capelossa é ator, diretor, pesquisador do Sistema das Ações Físicas de Constantin Stanislavski e professor do Teatro Escola Macunaíma.

Estudos sobre o ator

Para a reflexão sobre o trabalho do ator, publicamos um texto especialmente importante e significativo a todos do Teatro Escola Macunaíma. Escrito por Nissim Castiel alguns anos atrás com a ideia de uma publicação futura, sua riqueza consiste em abordar um projeto de maior amplitude, que extrapola as considerações sobre a atuação e revela também os objetivos e métodos de uma formação técnica, estética e ética.

Fundado em 1974 por Sylvio Zilber e Myriam Muniz, a época professores da Escola de Arte Dramática, o Teatro Escola Macunaíma se apre-



sentou como uma alternativa à censura artística instaurada pelo governo militar, que visava principalmente o ambiente universitário. Treze anos mais tarde, o ator e diretor Nissim Castiel passa a assumir a direção da Escola e, já em novo contexto, mantém a proposta de uma arte em constante diálogo com a realidade.

A frente do Macunaíma por vinte e três anos, Nissim Castiel desenvolveu uma metodologia verdadeiramente comprometida com a formação do ator, se opondo a qualquer ideia de talento nato ou inspiração sem esforço. O Ator como um Criador é um dos eixos centrais

de seu texto, bem como o projeto de uma Escola que se entende como um centro de pesquisa e investigação.

Sua preocupação com a adaptação do Sistema Stanislávski às peculiaridades de nosso contexto, lhe possibilita a clareza didática no apontamento da importância de certos conceitos enquanto ferramentas para a preparação do ator brasileiro. Mais que uma homenagem, a publicação do texto a seguir dá continuidade ao estudo sobre o ator por meio dos ensinamentos de quem dedicou a vida a seu compromisso com a arte.

A construção do objetivo na ação concreta

POR NISSIN CASTIEL

Ao longo destes 14 anos, que venho dirigindo o Macunaíma, constatei que é necessário ajudar o aluno a encontrar uma maneira de construir o seu personagem.

Não existe apenas um caminho: há um leque de diferentes possibilidades e cada uma delas necessita de abordagem específica. É preciso proporcionar ao aluno um conjunto de meios de ação e de ideias, coordenados entre si e que funcionem como estrutura organizada. A hipótese de deixar o aluno entregue somente à *inspiração criativa do momento* é o mais ilusório processo, porque os resultados são imprevisíveis. Optamos pela adaptação às condições específicas do Brasil da teoria teatral *Análise ativa da peça e dos personagens*, criada por Stanislavsk.

Para o autor, é importante livrar o ator de submissão à vontade do diretor, transformá-lo em criador, o verdadeiro autor do espetáculo. Seu sistema difundiu-se em todos os países, ocasionando uma verdadeira revolução no teatro. Desenvolvido e atualizado nos Estados Unidos e Rússia, continua seu processo evolutivo.

No Brasil, foi introduzido em 1960 e o Macunaíma se destaca como um dos mais importantes centros de pesquisa, investigação e adaptação do sistema às nossas peculiaridades. A escola trouxe para São Paulo diretores americanos, ingleses e russos, que montaram peças com nossos alunos e trocaram experiências com nossos professores. Professores e alunos foram a Moscou e tiveram aulas na Faculdade.

A pesquisa foi implantada há 26 anos no Centro de Estudos Macunaíma. Desde o começo, a teoria foi posta em prática e recebeu os ventos salutar da ação concreta. Evoluiu, modificou-se diversas

vezes, está em sintonia com o momento contemporâneo e com o que de melhor se faz nos Estados Unidos e Europa.

Em 1998, somando forças na procura de caminhos, iniciamos um movimento muito interessante de buscar com diligência e incorporar ao nosso cotidiano os princípios e ensinamentos do construtivismo. Logo, percebemos que havia não só a coerência, mas também valioso entrosamento e afinidade entre os dois sistemas. Diria mais, eles se completam mutuamente: o artístico emprestando expressividade prática e o pedagógico trazendo conceitos humanistas, que o teatro sempre teve, mas de que está carente, nestes momentos de extrema valorização individualista.

A *Análise ativa da peça e dos personagens* enfatiza o papel da sensação real da ação, que é experimentada, numa interação vivida com o parceiro em cena. Todo o ser espiritual e físico do ator participa, não apenas a concepção mental, visando à criação de processos vivos e orgânicos no palco.

Desde o primeiro momento dizemos aos nossos alunos: "O personagem sobe ao palco para resolver um problema humano." Um problema interessante cria um objetivo interessante. Para que o problema exista, é necessário um obstáculo entre o personagem e o desígnio que ele pretende atingir. É justamente para vencer o obstáculo e alcançar seu objetivo que o personagem pratica ações. Geralmente há um choque de vontades. O conflito dramático é o encontro de forças antagônicas. Se falarmos de sentimento, certamente vai atrapalhar.

A emoção e o sentimento são sempre o resultado. É necessário levar o ator até lá, mas o resultado é desconhecido. Pode-se prever e imaginá-lo. Procurar sentimentos mediante ações que, se forem

corretas, vão provocar o que se deseja. Emoções e sentimentos não surgem espontaneamente. As ações são resultado de nossa vontade. É impossível forçar um homem a amar, ficar com raiva, ter pena... Mas se ele se esforçasse para isso, inevitavelmente começaria a demonstrar essas emoções. Ações físicas podem ser realizadas por alguém a qualquer momento. Ação é a união do pensamento e uma sequência complexa de movimentos proposiçãoais. Quando agimos com uma intenção, o físico faz nascer o psicológico, que são aspectos do mesmo fenômeno – o processo psicofísico, chamado ação. Daí a afirmação de Stanislavski: “Comece a agir física, lógica e intencionalmente, tentando conseguir um resultado específico e a emoção aparecerá de acordo com a sua própria natureza.” O significado de uma ação no palco vai bastante além desse propósito. A ação é o elemento mais importante da arte do ator.

A debilidade mais comum de quem começa a fazer teatro está na falta de ação. Acha que, se tem personagem falando em cena, já está fazendo teatro. Não! Precisa acontecer alguma coisa no palco: um conflito, uma vontade que encontra um obstáculo. A fala é apenas a superfície, não significa um trabalho de ator.

Na vida real, para alcançar um objetivo, realizamos uma sequência de atos, dirigidos para um fim. No trajeto, precisamos enfrentar empecilhos que frustram nossa meta e nos impelem a agir para superá-los. Existe um vínculo interno entre o objetivo, o obstáculo e a ação. De objetivos interessantes nascerão ações interessantes. Se o objetivo for banal, as ações também o serão, o que leva a um resultado medíocre. Mesmo as ações mais simples estão relacionadas com as características internas e externas, expressando uma lógica da sua individualidade. No palco, mesmo as ações mais simples estão relacionadas com uma concepção integral do personagem. É pelo entendimento de cada um, de seus objetivos pequenos, que a totalidade pode ser captada. Ações e objetivos simples estão diretamente ligados a ações e objetivos mais abrangentes. Não basta dizer o objetivo apenas para si próprio. Em cada momento é preciso concretude.

Não pode haver ação em geral, medo em geral, tem que ser um medo concreto. Por conclusões lógicas, fazer isto ou aquilo. Se fizer certo, o ator terá o sentimento adequado.

O sentimento não pode ser representado em si mesmo, mas por ações concretas. O teatro não é uma arte pessoal, mas para o espectador, que precisa sentir o que passa com o personagem.

Não basta a técnica. O papel necessita ser vivo, ter sentimentos, sensibilidade, atmosfera, surpresa, espontaneidade... , em uma palavra, necessita de uma alma. Entender com a alma é diferente que com a lógica. Cada ator tem um trabalho interno consigo próprio, que nem o diretor sabe o que é. Qualquer caminho que leve a conseguir um resultado bom é bom.

Surge aqui uma interessante questão: São as características do personagem que determinam seu comportamento ou sua personalidade se revela pelas ações que pratica? Nós trabalhamos a construção do personagem pela ação concreta! O ator pode imaginar a quantidade de ações que deseja e a prática efetiva dirá se são ou não compatíveis. O personagem vai se delineando à medida que vai agindo.

Para ajudar o aluno a construir o que faz o personagem, nós o conduzimos a se perguntar: “O que eu faria nestas circunstâncias?” “O que eu faria se fosse o personagem nestas circunstâncias?” O ator precisa analisar as possibilidades e chegar a conclusões, na ação prática, tendo como limite a adequação aos propósitos do autor. A fábula da peça, a narrativa e seus fatos, época, tempo, lugar da ação, acontecimentos, condição de vida dos personagens configuram as circunstâncias.

As ações dos personagens precisam ser coerentes com o objetivo estabelecido. O motivo, a causa que está por trás de todas as ações do personagem, é o seu objetivo. Pode parecer uma contradição, que as causas e os efeitos sejam causas, mas este é um dos paradoxos com que o teatro nos brinda.

Para estabelecer o objetivo do personagem, o ator se coloca no lugar dele e se pergunta: “O que eu quero?” Nas classes iniciantes, os alunos tendem a colocar energia nas ações de seu querer,

porque na vida real as questões podem ser resolvidas com calma e educadamente. No teatro tudo é urgente, as situações são mais prementes e o personagem interessante é aquele que chuta o cachorro, não o bonzinho. Na vida real as pessoas medem as consequências de seus atos e relativizam a importância dos objetivos, questionando-se: “Até que ponto estou disposto a ir para alcançar o que desejo?” Quando a ação é fraca, conduzimos a aumentar a importância do seu objetivo. Até exagerar! Sugerimos que baixe um pouco. É mais fácil descer do que subir. Não há nenhum mal no exagero, se ele aparece como resultado da vivência.

O ator precisa estudar a fundo as suas falas, pensá-las, como ações que o ajudem a alcançar as suas intenções, considerar o significado superficial e o mais profundo do subtexto. A intenção de cada fala é um pequeno objetivo subordinado ao objetivo maior.

Como o personagem, os objetivos parciais e o superobjetivo vão se construindo na ação. O professor não precisa falar muito ao ator, basta uma palavra concreta que possa ajudar, o que é sempre muito difícil. Como as primeiras ações que aparecem quase sempre são gerais, quanto mais específica a formulação do professor, maior será a ajuda. Outro paradoxo: se, para entrar no palco, o ator precisa ter clareza do seu objetivo, como este se constrói na ação? A resposta não é tão complicada. Num primeiro momento, o objetivo se estabelece pelas aparências que o texto propõe. À medida que o ciclo objetivo – ação – obstáculo – ação – obstáculo... for se desenvolvendo, surgirão contradições com o objetivo. Ao invés de eliminá-las, é importante lidar com elas, refletindo concretamente sobre as ações executadas e a coerência com as circunstâncias. Após cada prática é necessário pensar sobre as ações de fato executadas e não supostas ideias que ficaram sem se realizar. Nesta trajetória, uma importante pergunta deve ser feita ao aluno: “O que está fazendo acontece com você ou outra pessoa?” Quando o ator representa, não vivencia, não se coloca a si mesmo na relação. Quando o ator não acredita que tudo acontece com ele, a plateia também não acredita. Sem essa sinceridade, perde-se

a pedra fundamental do início do trabalho de formação do ator. “Tudo o que acontece, acontece aqui e agora, comigo.” Cotejando o superobjetivo com os acontecimentos praticados, verificamos cada vez mais sua especificidade.

Conta-se que Stanislavski, ensaiando *O doente imaginário*, de Molière, percebeu que o superobjetivo do personagem principal “Quero estar doente” deveria ser mais bem definido: “Quero que todos achem que eu estou doente.” Após essa mudança os ensaios tiveram significativas melhoras.

Há alguns anos, dirigindo com alunos a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, juntos estabelecemos os objetivos dos dois personagens principais: Zé do Burro – Pagar a promessa, introduzindo a cruz na Igreja de Santa Bárbara para salvar o burro. Já o de Rosa, sua mulher que o acompanhava na peregrinação, seria o companheirismo – Acompanhar seu marido.

Já era noite, quando chegaram à igreja, após muitos dias de caminhada. A porta estava fechada. Rosa queria dormir no hotel; Zé argumentava que não deixaria a cruz sozinha. Estavam sentados na escadaria da igreja, quando passou o Bonitão, gigolô do bairro. Após alguns instantes, o gigolô propõe-se a cuidar da cruz para que ambos fossem ao hotel. Zé do Burro recusa prontamente. Então, o Bonitão se prontifica a levar Rosa ao hotel, onde conhecia o porteiro. Zé do Burro aprova imediatamente. Apesar de leve recusa, Rosa acompanha o Bonitão. Como explicar que Rosa tenha perdido seu superobjetivo – acompanhar o Zé – e passe a noite com o Bonitão? Foi necessária uma mudança radical no propósito de Rosa – ela acompanhou o Zé na sua caminhada até a capital porque desejava uma aventura. Esse propósito é coerente com as ações posteriores da personagem. Não importa que o desejo tenha vindo de súbito, teria sido impossível justificar suas ações, mantendo o antigo superobjetivo, o que se constataria ao fazer a cena, porque, antes, o objetivo original nos parecia óbvio.

A prontidão para fazer mudanças determina o caráter dinâmico das ações no teatro. A flexibilidade de poder mudar ou ir ajustando, cada vez de forma mais específica o nosso objetivo, é uma quali-

dade interessante de ser analisada. O objetivo não é apenas uma vaga ideia, ele é concreto, palpável, foi discutido (ainda que somente dentro de si mesmo), não é algo para jogar fora a qualquer momento. A ação prática tem o poder de aprofundar ou modificar. Neste particular a vida real deveria imitar o teatro.

Nenhuma outra arte apresenta de forma tão contundente a ideia de **conhecer o objetivo na ação**. O professor incentiva e fica atento, quando o aluno realiza ações totalmente inesperadas, refletindo junto sobre a surpresa. “Qual a reação dos outros personagens?” “Ajustaram-se à inovação?” “Ela é válida?” “Sua introdução muda o quê?” “Artisticamente é interessante?”

Todas essas questões influenciam de forma muito positiva os nossos alunos, fora do palco, no exercício de outras profissões, com resultados surpreendentes. Parece até que o cotidiano enfadonho do dia a dia faz perder a perspectiva, amortecendo sonhos e ilusões. A magia do teatro faz renascer a imaginação criativa, proporcionando objetivos cada vez mais sensíveis e coerentes com a individualidade de quem o pratica.

Às vezes, é muito difícil estabelecer o objetivo. Precisamos procurar as ações de pequenos momentos, de acordo com as circunstâncias. Os pequenos momentos vão se somando a outros e, à medida que se avança, o objetivo vai se definindo na própria ação, mostrando a **lógica das ações e a verdade das paixões**.

Os acontecimentos no teatro se desencadeiam de forma muito condensada no tempo. Há uma complexidade de situações pendentes, um arranjo de interesses conflitantes, uma ilusão, na qual o presente contém sementes do futuro próximo.

O superobjetivo é um dos grandes ativadores dessa ilusão. Há o crescimento e a realização do personagem pelas ações que pratica para atingir seu objetivo. Quanto mais individual e específico for o desígnio, mais interessante será a ação e o personagem. O ator precisa construir um personagem diferente de tudo que já foi feito. Ele ainda não é, está num processo de transformação; se pensamos que ele é, cria-se uma armadilha. Em busca do



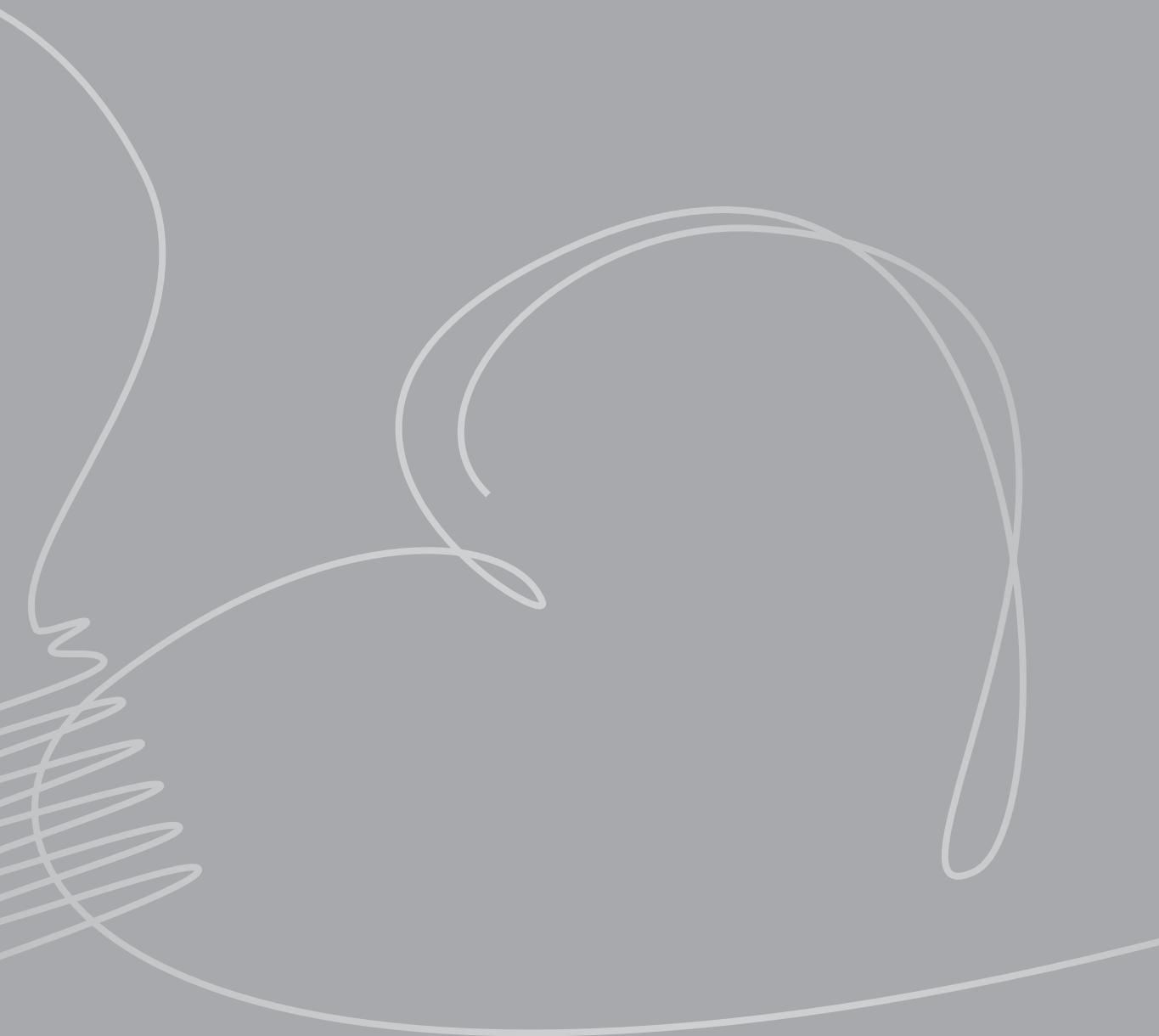
que ardentemente deseja, na ação concreta de suas tentativas, o personagem vai se revelando por inteiro. E, o que é importante, sofre mudanças e transformações durante a peça. Ficamos marcados pela vida, saímos diferentes dos acontecimentos. “Como começa o personagem na peça?” “Como termina?” “Que acontecimentos marcaram o personagem e que mudanças ele sofreu?” “Que características tinham e foram transformadas pela luta de atingir seu objetivo?” O ator não pode cristalizar a forma de seu personagem. A situação é sempre incompleta e todo o ser deve estar concentrado em um único objetivo, uma enorme paixão, um fantástico desejo e, quase sempre, **uma derrota derradeira...**

O drama herdou o final trágico, no qual no desenrolar das ações, o protagonista abrevia a vida, ao invés de sofrer o processo do desgaste. O final trágico é o desfecho. O público compreende ser a realização de um destino, que já estava implícito no início. Todo herói trágico está disposto a ir até as últimas consequências, para alcançar o seu objetivo. Não é um indivíduo comum e, aqueles minutos da peça, representam o momento culminante da sua vida. ■

□ processo



Processo aberto



Para este segundo número do Caderno de Registro Macu, duas professoras abrem seus processos e relatam o trabalho desenvolvido com os alunos de suas turmas de montagem.

Entre encaminhamentos práticos e proposições criativas, cada registro discute os procedimentos metodológicos utilizados.

A experiência aqui documentada por Lú-

cia de Lellis se refere ao 1º semestre de 2012 e, portanto, ao tema “Ação em tempos de (in) quietude.”

Renata Hallada fala sobre seu processo do 2º semestre e, assim, de sua abordagem do tema “Além da inquietude, doçao e completude.”

Ensaio sobre a cegueira

Lúcia de Léllis relata sua experiência com a turma de montagem PAmix (semana/tarde), da Unidade Adolfo, no primeiro semestre de 2012. A peça Ensaio sobre a cegueira foi apresentada entre os dias 9 e 11 de julho no Teatro 1 do Macunaíma. Os alunos envolvidos no processo são: Adriano Andrade, Airton Junior, Ana Martha Meca, Augusto Spoto, Bruna Nascimento, Clara Guedes, Cristiane Ohnmacht, Dayane Lucheze, Fernanda Bertoloni, Gabriel Ferreirinho, Henrique Figueiredo, Isabel Andrade, Kássia Moraes, Marina Santini, Mayara Manzeli, Naomi Sanches, Paula Carvalho, Ricardo Pandolfi, Sthefany Gil, Thayná Medeiros.

(...) é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede.

José Saramago

Ensaio sobre a cegueira. Direção Lúcia de Léllis. Assistentes: Fernanda Toledo (escriba fiel, sem a qual esse conteúdo navegaria em lacunas sofríveis) e Gustavo Correia (preparador corporal a toda prova).

Quem somos?

PAmix/ semana-tarde/Adolfo Gordo, em vida aos desafios inquietantes.

“Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira?” Esta é a pergunta que José Saramago faz, através da voz de uma de suas personagens, quando se instaura a sensação de medo entre aquelas pessoas. A questão, neste momento, diz respeito às ações que podem ser realizadas diante de tal inquietude. “Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira?” Ao final do processo, poderemos responder: todos. Todos nós somos importantes, em nossas peculiaridades e semelhanças, para a construção do espetáculo, para o amadurecimento teatral e para a transição da nossa cegueira para uma nova forma de ver. Diz o ditado – que, conscientemente, tomamos como superobjetivo – que o pior cego é o que não quer ver: Nós queremos ver. Ver mais, ver diferente, ver além da zona de conforto. Ver realmente. Ver.

A escolha de *Ensaio sobre a cegueira* para a montagem, assim, não se deu ao acaso: é um texto que inquieta, provoca, instiga, desafia e que vem diretamente ao encontro do tema da Mos-

tra – Ação em tempos de (in) quietude, e que se instaura em sua doação e completude. Todos, a partir do momento da escolha, fomos lançados às inúmeras inquietudes que a possibilidade de um mundo tomado pela cegueira pode suscitar. Quanta cegueira será precisa para fazer um cego? Quanta ação será precisa diante desta inquietude?

Estamos em constante questionamento e em crescente inquietude – enquanto indivíduos, enquanto seres humanos, enquanto grupo, enquanto atores. Nosso desafio imediato é a cegueira: como ser cego, de maneira a convencer o público e também a nós mesmos? Como construir uma personagem que não vê, se estamos mergulhados em uma construção subjetiva e social pautada essencialmente na visão, na comunicação pelo olhar, nas imagens com que somos bombardeados todo o tempo? Como podemos enxergar através dos outros sentidos, desprendendo-nos dos preconceitos criados no intervalo entre aquilo que efetivamente vemos e o que queremos ver?

Em meio a tantos questionamentos, a cegueira nos aparece como provocadora de inquietudes e, ao mesmo tempo, como mais uma inquietude: uma vez cegos, qual será a nossa ação diante da cegueira? Qual a nossa atitude, se nos desprendemos da visão e interagimos com o mundo através dos outros sentidos, tantas vezes negligenciados



FOTO: FERNANDA TOLEDO



FOTO: FERNANDA TOLEDO

em nome do nosso apego cotidiano ao que podemos enxergar? Qual será a nossa ação diante das inquietudes que não vemos, mas sentimos?

Esta vivência de cegueira nos permite refletir a respeito de vários âmbitos da vida e do processo teatro – uma vez que optamos pela experiência de cegar-nos para, depois, enxergarmos de outra forma, precisamos nos desprender de conceitos estabelecidos de antemão, do senso comum, dos clichês e dos estereótipos. Montar Ensaio sobre a cegueira nos questiona enquanto atores também: qual é a nossa cegueira? Será que o apego ao texto, ao suposto “tamanho” da personagem e ao número de falas não são também uma forma de cegueira?

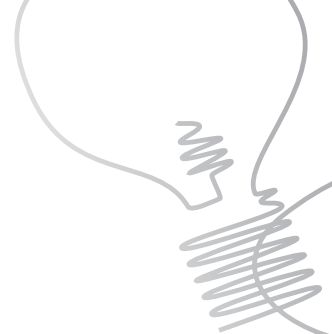
Quando nos propomos a vivenciar o mundo através de outros sentidos, estamos também vivenciando o teatro de maneira diversa: fazer teatro não é apenas decorar palavras e repeti-las à exaustão, não é somente estar em cena todo o tempo, não é aparecer mais que os demais companheiros. A cegueira nos instiga, paradoxalmente, a olhar para o teatro de outra forma – precisamos de algo além do que podemos ver, além do que meramente falamos, além do nosso ego: o teatro é uma construção coletiva, um trabalho uníssono, uma trajetória percorrida por vários pés ao mesmo tempo. Este caminho ao qual fomos lançados às cegas deixará de ser intransponível à medida

que caminhamos juntos por ele, iluminando os passos com olhares além do olhar.

Além do tamanho da turma, estamos em um grupo misto (há alunos de todos os níveis do curso, desde aqueles que vivenciam sua primeira montagem até os que estão se formando ao final do processo). Desafio e princípio básico é de todos aprenderem e ensinarem uns aos outros, contribuindo com os conhecimentos já adquiridos e com as dúvidas, com suas experiências e com seu olhar único e novo sobre o espetáculo. A comunhão da turma, já visível quando optamos por continuarmos juntos, deve-se também a isso, à dialética que se estabeleceu naturalmente para a construção da peça, equilibrando a todos nós como uma grande equipe que busca um único resultado – um resultado coletivo.

O grupo reunido optou por permanecer unido, concordando com a possível divisão de personagens entre os atores.

Uma vez que vivemos um trabalho coletivo, não podemos ver apenas a nós mesmos individualmente, mas como partes essenciais para o todo. Assim, foi colocado e aceito por todos que nenhuma personagem é pequena ou pouco importante, pois quem engrandece e dá brilho a ela é o trabalho do ator, principalmente quando empenhado em construir o coletivo. “Não há personagens medíocres, há atores medíocres.”



E como provocar esta inquietude, senão através dos desafios?

Além do desafio de todos, que é a cegueira, dos já citados acima e dos desafios individuais, é preciso condensar tudo isso sob uma única feição, a da personagem pela qual cada um é responsável. Responsável por uma parte, por uma cota, que sublima em sua trajetória de apegos e desapegos, resulta em parceria com os outros colegas, à construção da coletividade, que nada mais é que o próprio espetáculo.

Neste sentido, todos estão em condições de crescer enquanto atores e indivíduos e também de fazerem crescer suas personagens, e por isso não há diferenciação entre os atores, contaminados de parcialidades por interesses próprios.

Não houve espaço, assim, para que se privilegiasse este ou aquele aluno durante o processo. Um aluno de primeira montagem não está menos preparado que um aluno do último semestre, assim, todos têm algo a oferecer ao grupo, todos têm algo a aprender com o grupo, todos são parte essencial para o grupo.

A divisão – com a qual o grupo concordou, tanto em relação ao modo como ela se daria quanto em relação à efetiva distribuição de personagens – é também um desafio, pois implica em trabalharmos não apenas a nossa personagem em relação ao coletivo, mas trabalhar ainda mais coletivamente. É um processo enriquecedor para todos nós, pois estamos em constante descoberta e, como não podia deixar de ser, inquietos: nada é melhor para instigar o ator a criar do que a inquietude. O espetáculo além do texto! O ator cria quando pesquisa, investiga, instiga e inquieta a própria imaginação!

Além de tudo e mais um pouco, há concordância em relação a uma série de combinados éticos, sem os quais não é possível trabalhar coletiva-

mente. Entre estes combinados estão questões relativas a atrasos e faltas, ao comprometimento para com o grupo e também para com suas responsabilidades individuais (pesquisas, memorização de texto e ações, participação em ensaios...), respeito às decisões coletivas, não interferência de questões particulares na montagem e também às posturas ligadas a um conceito maior de ética (evitar fofocas e intrigas, respeitar as subjetividades, ter o seu espaço sem retirar o espaço do próximo...). É claro que todos estes combinados têm também uma contrapartida – uma vez que respeitamos, temos o direito ao mesmo respeito para com o nosso espaço e a nossa subjetividade, temos direito a voz e a voto, temos liberdade para nos posicionarmos e para criar.

I - Divisão de tarefas:

A divisão das tarefas em grupo é para facilitar e até mesmo agilizar o processo. Os responsáveis por cada grupo pesquisam e sugerem ideias, mas não as impõem ao restante do grupo: quem decide de fato é a direção. A divisão também é meramente prática: todos podem opinar e dar sugestões, assim que as ideias surgirem sobre figurino, cenário, maquiagem, programação visual....

II - Cenas análogas:

Trabalhamos ao longo do primeiro mês com cenas análogas, experimentos, e vivências que estimularam e enriqueceram a percepção e os constructos práticos relevantes a reflexão sobre o “aqui/ agora” no espaço sagrado de atuação.

III. Superobjetivo:

O que queremos passar no espetáculo?

- Superação?
- Sobrevivência?
- “A preocupação das necessidades coletivas gera comunhão?”
- “O pior cego é aquele que não quer ver?”

Questionando-nos mutuamente, percebemos



que aquela ideia que nos parece claríssima e objetiva pode suscitar outros sentidos para o outro. Para o aluno Gabriel, a ideia de superação traz um limite – parece que aquelas pessoas precisam apenas passar pelos obstáculos e vencer a cegueira. Para ele, a grande questão da história é que as pessoas reconstroem essa sociedade hierarquizada e cheia de preconceitos sem considerar que, uma vez cegas, são todas iguais. Já para a Isabel, superação traz várias ideias outras, até mesmo a confiança no outro.

Para sobreviver, segundo a aluna Ana, é preciso se adaptar. Para a Christiane, apesar de cegos, eles não pensaram em se matar ou simplesmente desistir – buscaram comida para sobreviver porque, naquelas circunstâncias, era tudo o que podia ser feito. Aquelas pessoas, segundo o Airton, buscam a sobrevivência quase a qualquer custo, mas não perdem, como pontuou a Dayane, certa consciência de grupo (o que fica evidente quando eles optam por enterrar seus mortos). A cegueira obriga essas pessoas a “olharem” para o outro, para ajudar e também dar ajuda, pois nada é conquistado isoladamente. Devemos pensar, entretanto, se a ideia que queremos transmitir ao público é esta – queremos dizer SOBREVIVAM! com nosso espetáculo?

Para o Augusto, não basta sobreviver ou superar a cegueira – todas as decisões tomadas por aquelas pessoas implicam também em manter o mínimo de dignidade e de humanidade.

Para a Kássia, a cegueira proporciona uma “revisão dos valores humanos”.

IV- Roda de conversa:

Em todas as aulas acontece a roda para abertura e fechamento das atividades propostas no dia com tema-chave, uma reflexão sobre o conteúdo trabalhado e orientações. Exemplos:

O trabalho, se pensado apenas individualmen-

te, é muito mais difícil: não dá para fazer teatro sozinho!

O teatro é a arte do coletivo. Arriscamos juntos, saímos da zona de conforto individual para vivermos a partilha, o jogo, a comunhão entre todos os que constroem o processo juntos. É preciso buscar a completude ainda que distante e quem sabe, continuamente distante. Se todos estiverem envolvidos, todo este trabalho flui.

O teatro simplesmente acontece!!!

SUGESTÃO DE FILMES

Dançando no Escuro (Dancer in the Dark) – filme de 2000 dirigido por Lars Von Trier (que também dirigiu *Dogville* e *Melancolia*). Com Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Björk, entre outros atores.

Sentidos do Amor (Perfect Sense) – filme de 2011 dirigido por David Mackenzie (diretor de *Young Adam*). Com Ewan McGregor, Eva Green e Ewen Bremner, entre outros.

Lúcia de Léllis é professora do Teatro Escola Macunaíma, formada em Filosofia pela PUC-SP. Atualmente tem como foco de suas pesquisas o Teatro Gestual. ■

Em processo

Renata Hallada relata sua experiência com a turma de montagem: PA3B (sábado/manhã), Unidade Eldorado. Os alunos envolvidos no processo são: Ana Luísa Magalhães Souza Carreiro, Carina Dangas dos Santos, Debora Gomes Silvério, Juscelino Aires Feck, Luciana Leandro dos Santos, Luciane Leandro dos Santos, Rafael Alves de Paula, Thiago Brisolla Fuim, Gustavo Vieira Pombo.

Quando inicio um semestre de montagem, sempre parto de onde quero chegar com meus alunos. Mas dessa vez o processo começou muito antes, quando fiquei encarregada de reler o livro **A porta aberta**, de Peter Book, e apresentá-lo aos meus colegas de trabalho, estabelecendo uma conexão com o tema da 77^a Mostra.

As perguntas frequentes dos alunos, também estão presentes no professor quando se inicia o semestre, mas de outro ponto de vista: Como propor a experiência da “porta aberta” aos alunos e como mantê-la? Como estimular a presença de cada um durante o processo, diante dos conflitos e pedras que surgem no caminho? Como transformar, aos olhos dos alunos, essas pedras em chaves?

Assim resolvi, junto a minha turma de montagem do PA3B, do sábado de manhã da unidade do Eldorado, dividir o processo em partes no que se refere à definição do “Onde chegar.”

Dei início às aulas com a apresentação do tema da Mostra de forma analítica e sequencial; intuitiva e global; reflexiva e prática; procurando dar uma forma necessária a esse caminhar, porém não cristalizando o próprio percurso e exercitando a relação com o outro. Na escuta apurada da turma, selecionei então dois pontos do “Onde chegar”: “despertar a sensibilidade intrínseca do ser humano adormecida pela sociedade, para instigar o aluno a olhar o mundo e as outras artes como ‘ferramentas’¹ para o seu trabalho de ator” e a “consciência social a partir do que co-

municamos ao público.” Preenchida da viagem dos professores a Inhotim e do reencontro com o artista plástico que me instiga e inquieta, trouxe Hélio Oiticica (história e obras) para a turma, como referência visual e estética na abordagem da experimentação das cenas, ainda no momento de levantamento de desejos e desafios para esse semestre.

Então por que improvisar? Em primeiro lugar para criar uma atmosfera, uma relação, para deixar todo mundo à vontade, para que cada um possa se sentar ou ficar de pé sem que isso se torne um suplício. (BOOK: 2002, 54)

O procedimento utilizado foi trabalhar o tema “Além da inquietude, doação e completude!” na ação. Primeiramente estabelecendo a atmosfera, através da meditação ativa e de estímulos dirigidos; depois para ferramentar os alunos nas criações, partimos para o treinamento de ator.

Enquanto o treinamento é o espaço do “eu”, a improvisação é o espaço do “outro.” (RINALDI: 2011, p. 26)

O treinamento foi abordado e conduzido pela “consciência da importância do uso da técnica para construção de personagem e da cena”² (um dos pontos do “Onde chegar” com os alunos), através de elementos de composição.

1. Conforme o “Onde chegar” do projeto sobre o tema da Mostra.

2. Ibidem.

3. Ibidem.

Já que o medo é inevitável, o primeiro passo é criar a confiança.
(BOOK: 2002, 54)

Na sequência, o objetivo do treinamento foi proporcionar ao ator-criador ferramentas diferenciadas no processo criativo, com o resgate de um dos princípios do Curso Básico, o prazer, através de estímulos verbais; e da composição do jogo cênico e do “estar aqui e agora”, através da técnica de Viewpoints, com objetivo de começar a tecer uma rede de descobertas e comunicação, através da improvisação.

Os alunos também desenvolveram atividades paralelas à aula, onde foram instigados a trabalhar a “função de ser engajado no meio em que atua e que reflita o seu papel social” e a continuar trabalhando o “Artista cidadão” e a “Consciência da potencialidade do teatro na transformação social.”³ Divididos em dois grupos, cada grupo escolheu um ponto da cidade de São Paulo para visita, com a instrução de experienciar esse espaço e transformar essa experiência em uma vivência (cena, performance, instalação, exercício proposto ao coletivo, dança ou pintura), utilizando o artista Hélio Oiticica como referência.

Os primeiros encontros com a vida nos direcionaram a algumas possibilidades de textos: *A gaivota*, *O mágico de Oz*, *O pagador de promessa* e *Os sete gatinhos*. Aberta a mudanças e escolhas, novamente a turma se dividiu em dois grupos, em que cada grupo ficou responsável pelo estudo teórico e analítico de duas obras. E cada obra tinha um espaço físico para visita ou um artista para

como referência para a pesquisa visual: *Os sete gatinhos* – exposição comemorativa do Nelson Rodrigues; *A gaivota* – galeria de esculturas com foco no movimento das obras; *O pagador de promessa* – artista plástica Lygia Clark; *O mágico de Oz* – artista plástico Hélio Oiticica.

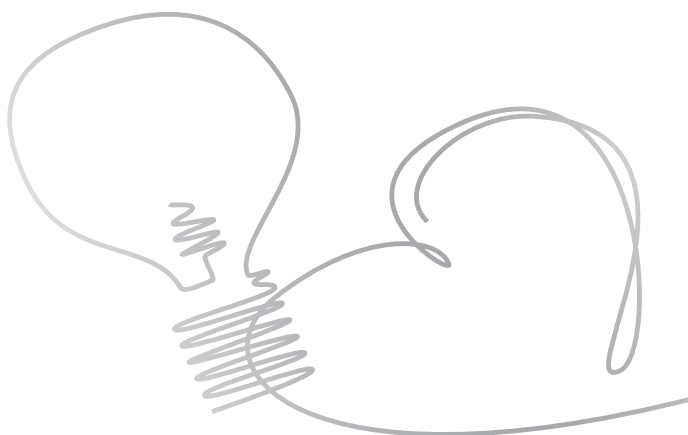
A partir das primeiras impressões dos textos, das visitas e pesquisas, os alunos fizeram um recorte do universo dramático dos dois textos escolhidos. E transpondo novamente essas experiências em vivências, doaram-se a relação com o outro (ator, público, espaço).

Eu quero querer. (SALVINO: 2005, p. 105)

Entre idas e voltas, desejos e medos, desafios e certezas, o grupo escolheu onde a vida, o movimento se manifestava: O mágico de Oz.

A essência da nossa profissão é dar.
O que damos no teatro? Damos nosso corpo, voz, sensações, vontade, imaginação – damos uma forma de arte pulsante para a vida em si; damos isto para nossos personagens e damos tudo para a platéia.
(CHEKHOV: 1984, 25)

Inspirados no problema certo do tema da Mostra, nos jogamos na análise teórica da peça (circunstâncias propostas, acontecimentos, sucessão de acontecimentos, objetivo, etc.), e no contexto histórico de quando foi escrita; e sequencialmente partimos para análise ativa de cada ato.



(...) uma experiência teatral tem que acompanhar a pulsação de seu tempo, tal como um grande desenhista de moda, que nunca fica procurando cegamente a originalidade, mas combinando misteriosamente sua criatividade com a superfície mutável da vida. (BOOK: 2002, 79)

No exercício da colaboração e do comprometimento, da escuta afinada entre aluno-professor-espaco, estamos construindo essa estrada de tijolos amarelos. Organicamente o grupo vem exercendo a generosidade na prática, demolindo as visões pré-estabelecidas do texto e o combinando com a vida, buscando por “espaços vazios.”

Nessa busca, um dos procedimentos que estão sendo utilizados é o estudo teórico de algumas referências, como os artigos: “O que o ator criador tem construído para si?”, de Miriam Rinaldi”, e “O ator contemporâneo: enfim, um artista?”, de Antonio Guedes; o livro ***A porta aberta***, de Peter Brook; e o artista plástico Hélio Oiticica na investigação da estética teatral através das cores e materiais, e na exploração do rompimento com a contemplação estática (morta) na busca por uma apreciação sensorial. Os procedimentos utilizados na análise ativa da peça são a meditação, a técnica do Viewpoints, os elementos de composição, a relação com diversos objetos inusitados e a dança-teatro, na tentativa de integrar a arte à experiência cotidiana, através da criação coletiva e dos depoimentos criados pelos alunos.

O grupo doa-se trilhando o seu caminho, a sua estrada, a sua significação diante da obra, “bem como (procurando) um modo de torná-la significativa para os outros”(BOOK: 2002, 64) , e de tornar o invisível, visível.

É pó isso que um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento. Esta é a chave. Como vêem, não há segredos. (BROOK: 2002, 102)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BOOK, Peter. ***A porta aberta***: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CHEKHOV, M. Michael. ***Chekhov's To the Director and Playwright***. New York: Limelight Editions, 1984.
- GUEDES, Antônio. ***“O ator contemporâneo, enfim um artista?”*** Revista A[l]berto. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, n.1, 2011.
- RINALDI, Miriam. ***“O que o ator criador tem construído para si?”*** Revista A[l]berto. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, n.1, 2011.
- SALVINO, J.O.S. ***“Desconfortável consolo: a ética niilista de Arthur Schopenhauer.”*** Caderno Ética e Filosofia Política 6. São Paulo: Humanitas, janeiro de 2005.

Renata Hallada é atriz, diretora teatral e professora do Teatro Escola Macunaíma. ■



□ procedimentos

Procedimentos pedagógicos

Escrito por Débora Hummel, coordenadora pedagógica do Teatro Escola Macunaíma, o artigo que publicamos agora revela sua preocupação, para além da profissionalização técnica de atores, com a formação do aluno enquanto indivíduo. Débora apresenta o processo pelo qual procurou associar um pensamento pedagógico à prática cotidiana dos professores e relaciona teorias de aprendizagem com a metodologia da Escola. O texto a seguir expõe



como os conceitos sócio-interacionistas da educação podem potencializar certos princípios da prática artística como: autonomia, individualidade, ação, interação, cooperação.

Para registrar as atividades pedagógicas fora da sala de aula, publicamos também um texto da professora Marcela Grampoldo, em que ela fala sobre os encontros práticos com os professores, que coordenou ao longo do 1º semestre de 2012. Organizados a partir de sua

experiência no curso de formação de professores do MICHA (MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION) em Nova Iorque, esses encontros propuseram uma vivência das ferramentas utilizadas por Michel Chekhov para o aprofundamento do ensino do Sistema Stanislávski, como o trabalho com a Atmosfera, o Gesto Psicológico e os Quatro Irmãos. Estes e outros pontos importantes da técnica de Chekhov são abordados pela professora Marcela no texto a seguir.

Por que sócio-interacionismo em uma escola de atores?

POR DEBORA HUMMEL

Como pedagoga que atua em uma escola técnica de formação de ator, senti necessidade de contribuir com a formação pedagógica dos professores.

Escolas de formação complementar, em sua maioria, não se preocupam com aspectos pedagógicos, buscam apenas especialistas no setor. Mas quem se propõe a ensinar algo a alguém deve refletir sobre esse fazer, afinal, a educação não acontece apenas na escola, mas em qualquer lugar, onde as relações inter e intrapessoais ocorram intensamente.

Qual a visão dos professores sobre educação, ensino, aprendizagem, escola? Que conhecimentos pretendem passar para a formação do indivíduo e da sociedade? Essas questões me pareciam vagas, ou melhor, pareciam nunca terem sido pensadas pelos educadores.

No início do meu trabalho, percebi um abismo entre a minha linguagem e a dos professores. Em sala de aula, ocorria um trabalho teatral, no qual as relações estabelecidas eram de diretor-ator, com o objetivo final de produção de uma peça.

Por onde começar? Qual o melhor *script* para esses professores/diretores? Como mostrar que ENSINAR é o objetivo de qualquer escola? Como conscientizar os professores de que sua função é de educadores e não de diretores teatrais em um espaço escolar, que têm como objetivo principal a formação do indivíduo?

Surgiu daí um grande sonho: O “fazer pedagógico.”

O primeiro passo foi questionar o fazer dos professores: se eles levavam em consideração o fato de estarmos realizando um trabalho em uma escola com alunos e não atores, portanto com pessoas que não se encontram prontas para a ação teatral.

Discutindo em grupo, com os professores que lecionavam a mesma disciplina (com exceção de montagem que já tinha uma unidade metodológica), começamos o levantamento de conteúdos de cada série. Anteriormente, cada professor ensinava em sala de aula aquilo que queria, não havia unidade nem sequência lógica entre os conteúdos e as séries. Se um aluno da manhã quisesse mudar para a turma da tarde, mesmo que na mesma série teria enormes dificuldades de adaptação, pois os conteúdos não coincidiam.

A resistência foi muito grande. Foi necessário mostrar tanto a importância do planejamento, como o quanto sua falta prejudicava o aluno.

Em um segundo momento, propus, em encontros bimestrais, discutirmos a contribuição do planejamento para nossa ação cotidiana e aprendizagem dos alunos.

Nesses encontros, os professores já estavam menos resistentes, abertos para o diálogo e a troca. Entretanto, a frequência foi pequena (30%). Eles vinham a um encontro, faltavam em outro e, assim, sucessivamente. Contudo, no decorrer do processo, apresentei a proposta de discutir mais sobre o planejamento: os objetivos de cada termo, nossa forma de avaliar e um espaço para troca de

experiências.

Parece pouco, porém era um início significativo para um fazer pedagógico mais consciente. No transcorrer desse ano, ouvia-se pelos corredores da escola um burburinho entre os professores sobre preocupações pedagógicas e não apenas teatrais. Respirei fundo e pensei:

- Ufa! Já saímos do marasmo pedagógico que existia nesta escola!

Deixei que o murmúrio ocupasse mais espaço, contaminasse mais professores, até propor uma reunião para discutirmos a possibilidade de encontros quinzenais, orientados pela professora doutora Emília Cipriano, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A proposta foi aceita e os encontros passaram a ocorrer sistematicamente. Ao mesmo tempo, a frequência dos professores foi se ampliando e a reflexão pedagógica começou a se instalar em nosso ambiente.

Esses encontros têm sido uma grande fonte motivadora para nosso aprendizado, pois é sempre um aprendizado, mesmo como educadores.

A troca entre professores está sendo essencial para o avanço do processo pedagógico. Nossas reuniões estão ocorrendo dentro de uma nova visão que busca o questionamento de uma forma gostosa, inovadora e inesperada.

Nesses encontros fomos introduzindo conceitos sócio-interacionistas, mas essa escolha não ocorreu por acaso ou simplesmente porque, como pedagoga, creio nesses princípios. Ela se deu porque as concepções de HOMEM, MUNDO

e CONHECIMENTO, propostas por essa tendência pedagógica, andam de mãos dadas com os princípios teatrais que a escola sempre acreditou.

Podemos afirmar que o teatro de todos os tempos esteve e está ainda hoje baseado na defesa de ideias elevadas como: democracia, liberdade, cooperação, solidariedade, entre outras.

O fazer teatral tem sido objeto de inúmeras especulações metodológicas, entretanto a nossa escola optou por seguir e reconstruir uma metodologia. Usamos o método das Ações Físicas de Constantin Stanislavsky. O russo, contemporâneo de Vygotsky¹ e Piaget², dedicou a sua vida ao FAZER TEATRAL. Considerado o HOMEM DO SÉCULO no teatro, podemos afirmar que ele foi o diretor que mais se preocupou em buscar uma pedagogia para a formação do ator, tanto que temos uma divisão histórica na concepção de ator que é conhecida como o "teatro antes de Stanislavsky e depois."

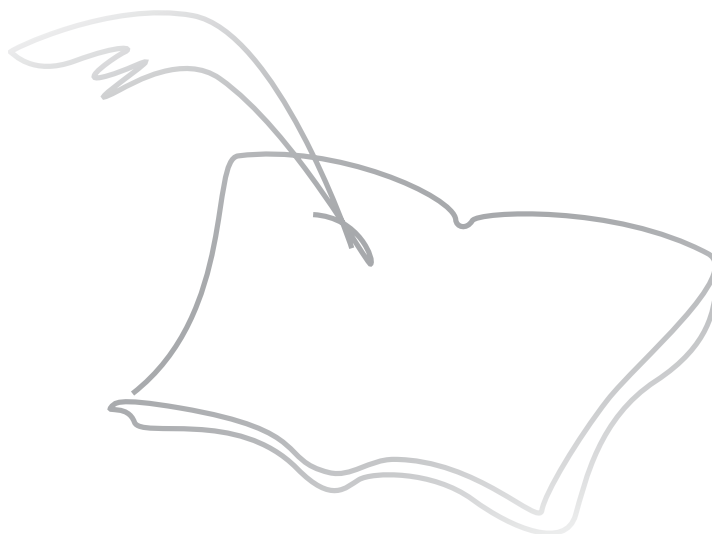
Aqui, apenas citarei algumas premissas básicas do fazer teatral para Stanislavsky:

AUTONOMIA – Esse é o principal pilar do Sistema de Stanislavsky, pois ele queria trazer para a prática do ator a possibilidade da autoria, tirando-o do papel passivo e possibilitando uma criação ativa do personagem, o que mudava radicalmente a visão da época.

INDIVIDUALIDADE – Para o russo, tal palavra quer dizer que cada ator deve responder aos estímulos do diretor com as suas próprias experiências.

1 Lev Semenovich Vygotsky (Orsha, 1896, — Moscou, 1934), psicólogo bielo-russo, foi pioneiro na noção de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e das condições de vida.

2 Jean William Fritz Piaget (Neuchâtel, 1896 – Genebra, 1980), biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço, fundou a Epistemologia Genética, teoria do conhecimento com base no estudo da gênese psicológica do pensamento humano.



AÇÃO – A palavra ATOR é igual a aquele que AGE, portanto sua principal função é criar ações para aquilo que o dramaturgo escreveu.

INTERAÇÃO – O ator só pode alcançar uma completa sensação orgânica ao se relacionar com tudo que está ao seu redor.

COOPERAÇÃO – É um princípio básico do fazer teatral, visto que o teatro é uma arte eminentemente coletiva.

Esses princípios já faziam parte da metodologia da escola, então, nada mais lógico do que trazer para o universo desses professores alguns autores que discutem esses mesmos princípios na pedagogia.

Para Piaget, as palavras ação e conflito surgem como válvulas para a aprendizagem ocorrer. Todo conflito cria ações e estas são o ponto de partida das futuras operações; já que elas sempre supõem um interesse que as desencadeiam e que podem ser uma necessidade afetiva, fisiológica ou intelectual.

Para Vygotsky, o termo interação social está intimamente ligado a uma visão de homem que é essencialmente social, e é na relação com o próximo, numa atividade prática, que esse, por intermédio da linguagem, acaba por se constituir e se desenvolver enquanto sujeito, ou seja, nas trocas com os parceiros – adulto/criança e criança/criança, são não só valorizados, como também incentivados.

Para Freinet³, AUTONOMIA e COOPERAÇÃO são os pilares de sua pedagogia e esta é uma pe-

dagogia de ação, na qual o aluno torna-se construtor de sua própria formação, pois é levado a se responsabilizar e a se avaliar de forma positiva; mais do que isso, ela dá aos alunos o sentido do esforço coletivo.

No livro *El último Stanislavsky*⁴, da russa Maria Knébel, seguidora de Stanislavsky, afirma-se que também o russo declarou guerra a passividade do ator e criou uma metodologia, na qual o ator, de forma ativa, deve buscar os próprios caminhos do seu personagem. A autora ainda nos conta que o maior sonho de Stanislavsky era o de um ator criador, porque ele acreditava que só isso traria alegria ao fazer teatro.

A tendência interacionista vê o homem como um sujeito situado historicamente e a construção do seu conhecimento se dá na interação com o objeto. Portanto, o conhecimento ocorre por meio da ação consciente do homem. E, por meio desse movimento de interação do homem com o mundo, ele passa a perceber os conflitos, as contradições e pode agir de forma a transformar a realidade.

Stanislavsky também acreditava que o trabalho cênico do ator ocorre na interação entre o ator-criador e ator-personagem; logo, o ator só se apropriará do seu personagem se o construir de maneira ativa, ou seja, agindo sobre esse novo conhecimento (papel do personagem).

A base do Teatro Escola Macunaíma já tinha como principal teórico um INTERACIONISTA, como podemos perceber pelos pressupostos descritos

3 Celestin Freinet (Provença, 1896– Vence, 1966), pedagogo anarquista francês, acreditava na aprendizagem prática, que se realiza por meio da experiência e de sua elaboração pela criança com a ajuda do professor.

4 KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavskt*. Madrid: Fundamentos, 1996.

anteriormente, então falar em uma aprendizagem significativa e uma CONCEPÇÃO CONSTRUTIVISTA de educação me parece muito tangível.

Essa busca pedagógica continua ocorrendo e só avançou graças à grande contribuição da professora doutora Emilia Cipriano, que tem sido a nossa "luz", já que por várias vezes a escuridão dominou o ambiente e ela, com seu brilho próprio, foi nos mostrando os caminhos possíveis de serem seguidos.

As indagações e reflexões se instalaram, o questionamento pairou no ar; por diversas vezes, a desconfiança foi parceira em nossas reuniões e algumas questões não paravam de ser repetidas:

"... A especificidade da nossa escola não permite a transposição desse modelo teórico..." Professor Zédu Neves.

"... O que é ser um professor mediador?"

Professora Shuba.

"... Será, então, que o papel do professor é o de fazer COM e não o de fazer POR?"

Professor Luis Monteiro.

"... Estou começando a perceber que o papel do educador não é informar, mas nosso principal objetivo é o de FORMAR pessoas."

Professora Vivian Roizman.

Nossos encontros e desencontros continuam acontecendo, mas, hoje, existe uma compreensão do porquê falamos e insistimos, incansavelmente, com as ideias de:

- ENSINO
- APRENDIZAGEM
- AVALIAÇÃO
- ÉTICA
- RODA
- AFETIVIDADE
- E TANTOS OUTROS TEMAS.

Nesse momento, sinto o quanto foi bom ter tirado esse barco do ancoradouro e ter tido vocês, professores, como parceiros dessa viagem. O caminho é longo, mas as margens já podem ser vistas. Às vezes alguns ficam para trás, outras precisamos de bóias para ninguém se afogar; de repente nosso barco vai esvaziando-se, mas aí surgem novas caras. Esse movimento é a natureza do nosso fazer pedagógico, no qual a individualidade é respeitada, os limites são estabelecidos por cada um e o grupo se torna responsável pelo rumo do nosso barco. Rumo esse que não terá fim, pois sempre existirão novas águas para serem exploradas. O que percebo é que já percorremos alguns quilômetros e podemos dizer que alcançamos uma base para o nosso projeto pedagógico. Conquistas também já foram feitas e os seus frutos são muito saborosos.

Debora Hummel é formada em Pedagogia pela PUC – SP e coordenadora pedagógica do Teatro Escola Macunaíma. ■

Michael Chekhov: um caminho para o trabalho com o Ator Criador

POR MARCELA GRANDOLPHO

Durante o primeiro semestre de 2012, os professores do Teatro Escola Macunaíma tiveram aulas sobre a técnica de Michael Chekhov. O curso foi ministrado por mim com o objetivo de trabalhar praticamente os elementos da técnica tendo em vista o aprofundamento do ensino do Sistema Stanislavski. Sendo assim, estabelecer relações entre os dois métodos e experimentar exercícios que possam ser levados para a sala de aula e colaborar com o desenvolvimento do processo de construção da personagem e do aluno como artista e humano.

As aulas foram organizadas a partir do curso de formação de professores do MICHA (MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION) em Nova Iorque, que participei em 2011. O MICHA é formado hoje por ex-alunos do Chekhov e continua seu trabalho de desenvolvimento do Sistema Stanislavski, iniciado com a formação do primeiro estúdio.

A filosofia de ensino que orientou minhas aulas partiu dos cinco princípios estabelecidos pelo MICHA:

1. Realizar exercícios psicofísicos
2. Usar meios expressivos intangíveis para atingir resultados tangíveis
3. Unir o espírito criativo e o intelecto na performance
4. Desenvolver a individualidade criativa
5. Adquirir liberdade artística

Michael Chekhov, sobrinho de Anton Tchekhov,

nasceu em 1891 em São Petersburgo, Rússia. Ele estudou com Constantin Stanislavski. No entanto, Chekhov desenvolveu seu próprio método de agir.

Chekhov acreditava que qualquer ator precisava ser capaz de trabalhar de forma disciplinada com as imagens que apareciam em seus estados mentais, bem como aquelas que surgiam em resposta a seu engajamento com o trabalho artístico.

Para ele, a tarefa do ator é tornar-se um participante ativo no processo de trabalho com a imaginação, para trazer o mundo da imaginação para o palco e dar-lhe vida. O ator tem de ser capaz de deixar de lado as imagens iniciais permitindo que estas estejam abertas para mudanças durante o treinamento e retornarem transformadas. É muito importante que as imagens sejam trabalhadas e não aprisionem o ator.

Ao reconhecer a independência do mundo da imaginação, o ator começa a se expandir e transgredir os limites do seu cotidiano. O ator tem finalmente que começar a incorporar essas imagens. Além de uma imaginação flexível e bem desenvolvida, Chekhov exige que o ator tenha um corpo sensível aos impulsos internos.

De acordo com Rudolph Steiner, em quem Chekhov baseou muito de seus estudos, para alcançar uma experiência holística¹, o ator deve aplicar sua imaginação no uso de seu corpo, voz e mente. O corpo mantém impressões sensoriais e discernimento intuitivo que pode ser alcançado

1 Rudolph Steiner foi filósofo, artista, cientista e educador. Ele desenvolveu a filosofia conhecida por Antroposofia. Tal filosofia propõe uma experiência holística ao abordar o ser humano em seus níveis físico, vital, anímico e espiritual, mostrando como essas naturezas atuam em constante inter-relação.



FOTO: ALEX CAPELOSSA



FOTO: ALEX CAPELOSSA

através do uso da imaginação.

Chekhov propõe uma série de exercícios úteis para aumentar a flexibilidade do corpo e a capacidade de resposta. Além de exercícios físicos específicos, Chekhov observa que exercícios de imaginação, concentração e atmosfera são cruciais neste processo de incorporação.²

Para Chekhov a imaginação ajuda os atores a encontrarem a realidade de seus personagens. Diane Caracciolo³ acredita que o método de Chekhov, quando usado em um ambiente educacional, como atores em treinamento, ajuda os alunos a aprenderem através da criatividade. Caracciolo diz: “[Chekhov] acreditava que corpo e voz do ator servem como portas que levam para o reino da imaginação pura e o vir a ser de novas criações” (2008, 10). Ao imaginar todas as possibilidades de um personagem, um ator pode criar um retrato mais crível.

Chekhov pensou que os atores poderiam ir além de sua própria experiência e imaginar a experiência de seus personagens. Stanislavski promoveu as ideias de ação, objetivos, concentração e atmosfera, que mais tarde foram apropriadas por Chekhov em seu próprio método. Para Chekhov, essas ideias poderiam ser praticadas através de circunstâncias imaginárias. Se um ator só usar suas próprias experiências, então seus recursos seriam logo esgotados. Ele iria passar sua carreira imitando-se, em vez de alcançar além de si mesmo

para criar novas experiências imaginárias.

Tais experiências foram trabalhadas entre os professores da Teatro Escola Macunaíma através de algumas ferramentas da técnica. Destaco aqui algumas que foram foco do nosso trabalho.

Atmosfera

Embora a Atmosfera tenha sido sempre considerada importante, foi Chekhov que desenvolveu a ideia na teoria e na prática como um elemento essencial de sua técnica.

Uma Atmosfera pode ser considerada como o tom dominante ou estado de espírito de um lugar, um relacionamento ou uma obra de arte. Na peça de teatro, cada ator terá sua própria resposta a uma situação, mas haverá uma Atmosfera dominante, que é experimentada como um todo e como um fenômeno externo (Cf. PETIT: 2010). Neste sentido, a Atmosfera é objetiva. Para efetuar uma ligação significativa, uma sensibilidade interior deve ser desenvolvida para esta atmosfera exterior.

Chekhov acreditava que o treino das Atmosferas tinha propriedades cognitivas. Portanto, usando o que a mente cognitiva aprendeu com a imaginação, o corpo e a voz podem recriar as sensações no palco.

Gesto psicológico

A contribuição mais notável de Michael Chekhov para o teatro é a ferramenta que veio a ser conhecida como Gesto Psicológico (GP). GP para Chekhov é um meio para expressar a totalidade

² Para Chekhov, incorporação é o processo no qual o ator exercita fisicamente, representa no corpo as imagens criadas pela sua imaginação.

³ Diane Caracciolo é professora da Adelphi University, especialista em Teatro Educacional e em Rudolf Steiner. Joanna Merlin é ex-aluna de Chekhov e presidente do MICHA.



de do personagem por meio de uma forma física condensada através da compreensão intuitiva do objetivo principal do personagem.

Joanna Merlin descreve a técnica:

Muitos verbos ativos projetam a imagem de um movimento ou gesto. Se tal gesto é projetado a partir do objetivo, deve-se fazer o gesto fisicamente, na maior forma possível, para trazer o objetivo em seu corpo. Encontrar um som ou palavra que surja a partir desse gesto. Depois de fazer o gesto várias vezes, tentar dizer algumas das linhas do texto ao fazer o gesto. Então, imaginar-se fazendo o gesto interiormente sem se mover. O gesto vai repercutir em seu trabalho como um impulso para qualquer que seja seu objetivo ou ação. Ele vai ajudar a conectar o seu corpo e mente. (MERLIN: 2002, 18-19)

O GP pode ser um gesto físico real que o ator usa para conectar-se ao personagem. Também pode ser apenas uma espécie de lembrete físico do personagem. Chekhov acreditava que o GP era crucial para o ator estabelecer a ligação entre a psicologia do personagem e o corpo do ator.

Os Quatro Irmãos

Um grupo de exercícios conhecido como os Quatro irmãos é particularmente significativo no Sistema de Chekhov. Eles permeiam todos os outros trabalhos da técnica. Os Quatro irmãos são a sensação da forma, da desenvoltura, da inteireza e da beleza.

A desenvoltura envolve a execução de qualquer

ação com uma sensação de leveza e facilidade, não importa o quão pesada é a situação. A inteireza requer uma consciência de cada ação, e de cada coisa que envolve a peça; tudo têm um começo, um meio e um fim que deve ser claramente definido e compreendido. A forma significa a capacidade de perceber as ações a partir de um ponto de vista estético, implica precisão das ações e movimento. A beleza é uma sensação interior que envolve a profunda satisfação com o trabalho (Cf. HODGE: 2010).

Os professores foram convidados a pensar os Quatro irmãos dentro da sua prática em sala de aula. Sendo assim, quatro qualidades foram aplicadas ao trabalho do professor:

1. Ser ativo e doar-se. Ter clareza de pensamento naquilo que vai passar para o aluno. (Forma)
2. Transmissão do conhecimento: leveza e positividade. Trabalhar passo a passo. (Desenvoltura)
3. Falar com o aluno de um ser humano completo para um ser humano completo. Estar engajado plenamente naquilo que fala. (Inteireza)
4. A beleza aparece quando os outros três estão presentes e o professor está satisfeito com o modo como realiza seu trabalho.

O fechamento do nosso curso foi feito a partir da reflexão provocada por citações de Michael Chekhov. Uma delas inspirou o tema da mostra desse semestre, Além de inquietude: doação e completude. Ela resume a visão do autor acerca do trabalho do ator e convida os alunos do Teatro Escola Macunaíma a refletirem sobre o seu papel como ator criador:

A essência da nossa profissão é dar. O que é quedamos no teatro? (...) Damos nosso corpo, voz, sensações, vontade, imaginação—damos uma forma de arte pulsante para a vida em si; damos isto para nossos personagens e damos tudo para a plateia. (CHEKHOV: 1984, 25)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ASHPERGER, C. *The rhythm of space and sound of time: Michael Chekhov's Acting technique in the 21st century*, Amsterdam: Rodopi, 2008.
- CARACCILO, D. "Strengthening the Imagination Through Theater: The Contributions of Michael Chekhov." In *Encounter: Education for Meaning and Social Justice*, VT: Holistic Education Press, 2008. Vol.21, No3: 8-15.
- CHEKHOV, M. & CALLOW, S. *To the actor*. London: Routledge, 2002.
- CHEKHOV, M. *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*. New York: Limelight Editions, 1984.
- HODGE, A. (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge, 2000.
- PETIT, L. *The Michael Chekhov handbook for the actor*. London: Routledge, 2010.
- SOLOMON, R. *Michael Chekhov and His Approach to Acting in Contemporary Performance Training*. Maine: Graduate School, 2002.



FOTO: ALEX CAPELOSSA



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Marcela Grandolpho é professora do Teatro Escola Macunaíma e membro da Michael Chekhov Association (MICHA). ■

☐café

Café Teatral



Para esta edição do Caderno de Registro Macu, a professora Marcia Azevedo conta um pouco sobre a história do Café Teatral.

Coordenadora do Café desde seu início, em 2009, Marcia fala sobre a proposta dos encontros promovidos pelo Teatro Escola Macunaíma às últimas sextas-feiras de cada mês (exce-

to durante a Mostra do Macu).

O texto também apresenta um histórico dos professores que já passaram pelo Café e traz alguns depoimentos de alunos que acompanham sua trajetória. Só a descrição do clima que permeia os encontros já é mais que um convite a sua participação!

Café Teatral – uma reflexão acerca da arte

POR MARCIA AZEVEDO

“Ser recebido, beber, comer e comemorar o encontro que cura a alma... Isso é o quê? É o teatro na sua mais pura acepção de catarse, de reviver o vivido e purgar o mal acolhido, estranho à natureza humana. Não é político, no sentido tão desgastado dos conluios e conchavos, mas é transformador, verdadeiramente revolucionário.”

Josette Féral – *Erguendo um Monumento ao Efêmero*

A Lenda

No século XIII, o Sr. Omar era um fanático religioso que foi expulso de Moca e refugiou-se nas montanhas da Arábia. Lá, com fome, comeu alguns frutos amargos que davam num arbusto e para melhorar o sabor resolveu tostá-los no fogo. Como ficaram muito duros, resolveu amolecê-los na água e percebeu que o sabor era muito agradável e estimulante.

A Medicina

Os estimulantes são substâncias que excitam os nervos e alguns órgãos do corpo. Os nervos estimulados enviam mensagens ao cérebro e dele para outras partes, com muita rapidez. Isso faz a pessoa agir e pensar de maneira mais alerta e animada.

O Café no Macu

Cada vez mais percebe-se a necessidade de colocarmos a Arte em discussão, seus encaminhamentos, as novas ideias, possibilidades. O Café Teatral começou com o desejo de proporcionar aos alunos um momento para que a reflexão acontecesse, munida de pessoas de interesses em comum, proporcionando um bom papo e novas amizades.

A partilha de informações sobre a vivência dos professores da escola torna-se um estimulante para a criação e trajetória dos alunos e das pessoas interessadas em Arte que aparecem para participar desse bate-papo da maneira que melhor lhe convir.

Nosso primeiro encontro foi em 2009 e de lá para cá tivemos as mais várias discussões sobre temas diversos proporcionados pelos professores e pelos participantes.



FOTO: GABRIEL IVAN

Felipe Menezes

Descobrimos que muitos têm o mesmo pensamento sobre temas diversos, mas que por vergonha ou falta de oportunidade acabam deixando para lá. Nossos encontros possibilitam que essa conversa aconteça de maneira descontraída e que as pessoas possam expor seu olhar sobre os caminhos do teatro, do ser ator nos dias de hoje.

Como Acontece?

O encontro acontece no teatro 05, num ambiente que foi criado especialmente para esse evento.



FOTO: THAÍS DEOLINDO

Renata Kamla

Ao começar o bate papo, o silêncio naturalmente surge somente dando passagem às perguntas que vão e vêm, os comentários, as intervenções em cima da fala do outro, e reaparece o silêncio novamente para que o mediador da conversa possa ampliar sua explanação, e assim vamos até as 22h. Ao final, o som geral é sempre o mesmo: “ahhhhhh!!!”, o que nos dá a sensação de missão cumprida, mas ainda não, na mesma noite é postado no Facebook do Teatro Escola Macunaíma uma pergunta que permeou o assunto do encontro para aqueles que querem continuar o assunto em outro espaço e para suscitar questionamentos naqueles que não puderam comparecer.

É sempre um prazer ver as pessoas comentando o encontro, os olhos sorrindo por estarem presentes, os questionamentos que vão levar para casa e quem sabe quanto tempo permanecerem com eles, ver principalmente pessoas encarando a Arte como Arte verdadeira e transformadora.

Depoimentos

“No semestre passado fiz o Básico de Teatro no Macunaíma; neste semestre estou no PA1. Enquanto cursava o Básico, estive em três “Café Teatral Macu”, nos quais foram palestrantes os professores Reginaldo e Grupo Kaus, Roberta Carbone e Renata Mazzei, desenvolvendo, respectivamente, os temas “Ação em Tempos de (In) Quietude”, “O Centro Popular de Cultura (CPC)” e “A Inquietude Como Mola para a Criação”. Foram momentos de aprendizado e de descoberta para mim, iniciante na carreira teatral. As experiências relatadas pelos palestrantes, e a participação do público presente, com seus questionamentos e colocações, ampliaram meus conhecimentos, os quais considero relevantes para mim, como estudante de teatro, e também para a minha vida pessoal”. (Marco Lopes – PA1)

“O Café Teatral do Macunaíma é uma excelente oportunidade para se conhecer um lado do teatro nem sempre comentado ou ensinado nas aulas



da Escola, além de ser informativo para quem não é aluno, já que o evento está aberto ao público em geral. Eu sempre participei e com muito gosto, pois o Café, além dos temas interessantes, é feito de uma forma muito descontraída. Na verdade não deixa de ser um bate-papo e troca de ideias e informações sobre o teatro de uma forma geral. Durante duas horas por mês, quando não há Mostra na Escola, aprende-se, ensina-se e conhece-se muitas pessoas bacanas. Recomendo este espaço para qualquer pessoa que se interesse por teatro, ainda mais porque é organizado de forma muito carinhosa pela Marcia, amiga muito querida e, agora, colega de profissão.” (Felix Liebrecht – ator formado pelo Macunaíma em 2012)

“Se fosse possível descrever o Café Teatral em uma única palavra, ela seria comunhão.

Este encontro que é realizado na última sexta-feira de cada mês no Macunaíma reúne professores, alunos e comunidade em um bate-papo descontraído em que são abordados temas relacionados à arte, sociedade, história e a inquietação. É uma oportunidade única de debate.

A inquietação foi o assunto que mais me tocou nos últimos encontros. As reflexões que o Café Teatral trouxe por meio do embate de ideias e pela exposição do ponto de vista dos convidados de cada encontro me provocaram uma reavaliação das minhas próprias ações como artista e como ser humano também. O Café Teatral não é somente um mimo para o paladar (aliás, tudo é muito gostoso de fato). É também a chance de compartilhar com amigos experiências e impressões na arte e sobre a arte. É um café de comunhão que exala o aroma reflexão”. (Walber Franco – PA2)

“O Café Teatral ou podemos chamá-lo também de Café Filosofal possui elementos que contribuem para um bom aprendizado na carreira de qualquer ator, principalmente para nós que cur-samos teatro. Reúne tudo o que é bom para quem aprecia o universo das artes, um lugar aconche-



gante, um bom café, palestras de alto conteúdo e amigos para um bom bate papo. O ambiente criativo não poderia ser mais teatral, em pleno teatro 5, com suas almofadas preenchendo o chão, as diversas cadeiras com decorações altamente teatrais, os lustres e os espelhos espalhados por todo o ambiente, fora é claro aquele cheirinho de café que no momento em que você entra ... “Hummm também quero um cafezinho”. Os convidados são todos profissionais de prestígio, com teses e trabalhos reconhecidos que contam com vontade, bom humor e carisma suas trajetórias, influências e experiências. Estes possuem a humildade em compartilhar seu conhecimento e abrir espaço para uma discussão e reflexão que só quem está presente sabe o quanto é enriquecedor”. (Márcio Rocha – PA5)

Venha nos visitar

Nosso intuito é promover um ambiente agradável e estimulante onde o pensar e o bom papo sejam os norteadores.

Um ambiente aconchegante com um bom café, pessoas que querem ampliar seus conhecimentos, discutir ideias e encontrar pessoas que também buscam novos caminhos para o Fazer Teatral.

Sempre na última sexta feira do mês. (fora do período de Mostra Macu)

Horário: 20-22h

Local: Teatro 05 – Teatro Escola Macunaíma.

Certificado de participação ao final do encontro.

Nossos encontros estão registrados também no Youtube. Acesse: <http://www.youtube.com/user/TeatroEscolaMacu?feature=watch>

Marcia Azevedo é professora do Teatro Escola Macunaíma e coordenadora do Café Teatral desde seu início. ■



☐cenas

Cenas do Macu



Estão registradas a seguir imagens de alguns dos espetáculos apresentados na 76ª

Mostra do Teatro Escola Macunaíma, realizada entre os dias 8 de junho e 29 de julho de 2012.

FOTOS: CECÍLIA CASSIANO

A1



A2



A3



A. *Mudança de hábito*, de Joseph Howard e Dan Goggin, sob direção de Beto Marcondes. Espetáculo apresentado no Teatro 2, entre os dias 26 e 28 de junho.

A1. Karen Shimoda, Marco Machado e Vécio Nandes.

A2. Cristine Buss, Guto Rocha, Lucas Alves e Michele Mitsue.

A3. Augusta de Jesus, Carina Araújo, Cristine Buss, Dani Lima, Guto Rocha, Karen Shimoda, Laís Alencar, Lina Garrido, Michele Mitsue, Mileine Aliaga e Ursula Kunze. ■



B1

FOTOS: CECÍLIA CASSIANO



B2



B3

B. *Resquícios*, de Ivan Turguêniev, sob direção de Simone Shuba. Espetáculo apresentado no teatro 4, entre os dias 03 e 05 de julho.

B1. André Haidamus, Edilene Ferreira, Marina Ordine e Patrícia Zacarias.

B2. Carlos Alberto Duarte, Elisabeth Rodrigues, Leandro Vasconcelos, Núbia Amorim, Regiane Mel e Tasso Corrêa.

B3. André Haidamus, Edilene Ferreira, Tatiane Amaral, Leandro Vasconcelos, Núbia Amorim, Patrícia Zacarias e Tasso Corrêa. ■

FOTOS: BARBARA TOLEDO

C1



C2



C3



C. *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, sob direção de Lúcia de Lélis. Espetáculo apresentado no Teatro 1, entre os dias 09 e 11 de julho.

C1. Thayná Medeiros.

C2. Christiane Ohnmacht, Dayane Lucheze, Henrique Figueiredo, Marina Santini e Thayná Medeiros.

C3. Adriano Andrade, Gabriel Ferreirinho e Isabel Andrade. ■



D1

FOTOS: JULIANA TARDUNHO



D2



D3

D. *Os dez*, de Agatha Christie, sob direção de Marcia Azevedo e assistência de Dani Jorge. Espetáculo apresentado no Teatro 1, entre os dias 27 e 29 de julho.

D1. Alex Oliveira, Rodrigo Cavion, Guto Chell es, Rai|üssa Franc|ªa e Bruno Vetzcoski.

D2. Graziela Kannebley e Henrique Muraro.

D3. Leandro Matozo e Rodrigo Cavion. ■







PESQUISA



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

macunaíma.art.br