

EDIÇÃO Nº 3 - 1 SEMESTRE - 2013



PESQUISA

QUANDO NÃO HÁ NADA, O QUE VEMOS?







PESQUISA



O registro

Chegamos ao terceiro número do *Caderno de Registro Macu*. E criamos mais um espaço de reflexão que, nesta edição, pretende homenagear o ator e diretor Luiz Baccelli. A seção “Minha vida na arte”, inspirada na autobiografia de Constantin Stanislavski, tem por objetivo retomar a ideia dos encontros de mesmo nome realizados pela Escola e fomentar a troca de experiências artísticas e de formação entre alunos e professores. E é com grande satisfação que abrimos esse espaço com a trajetória do mestre Baccelli, que por 25 anos fez parte do corpo docente do Teatro Escola Macunaíma.

Boa leitura a todos!



PESQUISA

**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Adriana Costa

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Alex Capelossa

Andréa Bonfim Perdigão

André Haidamus

André Luis da Silva

Christiane Lopes

Edu de Paula

Emerson Gomes

Lucas De Lucca

Luccia. Maggi

Marcia Azevedo

Mônica Granndo

Patricia Giusti

Roger Marzochi

Silvia de Paula

Shigen

Thiago Silveira

Wagner Canalonga

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

"Teatros", de Hiroshi Sugimoto. Desde 1970, Sugimoto tem trabalhado na foto-série intitulada "Teatros", em que fotografa auditórios das salas de cinema norte-americanos durante as apresentações. A captação de um pedaço de informação no tempo comprimido da imagem resta visível do filme a tela brilhante do cinema, que ilumina a arquitetura do espaço. Como resultado, em vez de um evento de conteúdo relacionado, o filme apresenta-se aqui como a relação entre o tempo e a percepção do espaço.

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

■ dossiê

Quando não há nada, o que vemos? 6

 Espaço e Tempo: Interfaces entre Ciência e Arte 8

 O silêncio como qualidade de presença 12

 Quando não há nada, o que o budismo vê? 18

 O caminho é o vazio 22

 Fragmentos de uma palestra: Dadaísmo e Abstrato 23

■ estudos

Estudos sobre o ator 28

 Metodologia por Nissim Castiel 30

■ processo

Processo aberto 34

 “ANGÚSTIAS”... o paradoxo do entendimento... ! 36

 Relato do processo de montagem da obra “O Jardim das Cerejeiras” 43

■ procedimentos

Procedimentos pedagógicos 48

 Avaliação 360º: um caminho para uma avaliação global 50

■ café

Café Teatral 54

 ...de uma ponte a outra 56

■ cenas

Cenas do Macu 62

■ vida

Homenagem ao professor Luiz Baccelli 68

Quando não há nada, o que vemos?

Para fomentar o tema da 78ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma, diferentes visões de mundo contribuíram para a provocação “Quando não há nada, o que vemos?” O Dossiê procura agora partilhar essa contribuição e registra os debates promovidos pela Escola durante a Semana de Planejamento, realizada entre os dias 29 e 31 de janeiro de 2013.

A fala do físico Emerson Ferreira Gomes é documentada em artigo que procura clarear as relações entre a filosofia e a ciência, a partir das hipóteses de espaço/tempo na história



do pensamento ocidental. A eutonista Andrea Bonfim Perdigão expõe a ideia que lhe inspirou a elaboração do livro “Sobre o silêncio” (Editora Pulso), procurando refletir sobre um desdobramento do tema da Mostra: Quando não há sons, o que ouvimos?

É registrada aqui também a visita dos professores, juntamente com a coordenação e a direção da Escola à Comunidade Zen Budista do Brasil, localizada no bairro do Pacaembu em São Paulo. A matéria do jornalista Roger Marzochi pretende partilhar o tema da con-

versa com a Monja Coen Senseie alguns dos questionamentos por ela propostos segundo a prática Zen Budista.

O artigo do sacerdote taoista Wagner Canalonga retoma de sua fala a concepção de vazio, tal como a compreende a tradição filosófica e religiosa do Taoísmo. E, para finalizar, a artista plástica Luccia Maggi analisa a construção histórica do olhar que possibilitou o surgimento das vanguardas artísticas, enfocando, principalmente, o reflexo dadaísta na pintura.

Espaço e Tempo: Interfaces entre Ciência e Arte sob uma Perspectiva Histórico-Cultural

POR EMERSON F. GOMES



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Quando convidado para proferir a palestra para a Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, fiquei intrigado sobre de que forma minha formação de físico e educador poderia contribuir para refletir sobre o tema: “Quando não há nada, o que vemos?” Pensando novamente sobre os conceitos, história e, especialmente, sobre a epistemologia da Física cheguei numa inquietação que poderia ser articulada ao tema. Quando temos o nada, o vácuo, o vazio – lembrando que não existe sinônimo perfeito a tais qualidades tão próximas entre si – temos o que molda a matéria: o espaço e o tempo. Dessa forma, num percurso histórico, refletimos sobre esses dois conceitos e suas visões na ciência e na arte.

O tempo e o espaço são temas que fascinam o pensamento ocidental desde a Antiguidade. O tempo, associado à mudança e ao movimento, aparece nos escritos de Heráclito de Éfeso (540 a.C. – 470 a.C.), Platão (428 a.C. – 348 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). Essa mobilidade é associada também à espacialidade, podemos citar o pensador romano Lucrécio (99 a.C. – 55 a.C.), que atribui mobilidade e fluência aos “objetos da

Física”. Há de se notar ainda, que o tempo e o espaço também estavam associados a aspectos de divindade e eternidade, como Platão afirma em “Timeu” que o “tempo é a imagem móbil da eternidade”.

Na Idade Média, a escolástica traria questões sobre esses conceitos e, talvez, a mais famosa reflexão veio por Santo Agostinho (350-430), que ao ser questionado sobre o que seria o tempo, o filósofo responderia: “se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”.

Essa atribuição divina ao tempo e ao espaço acompanhou esses conceitos até o período da ciência moderna. O físico inglês Isaac Newton (1642-1727), por exemplo, afirmou em seu “Princípios Matemáticos da Filosofia Natural” que “o espaço absoluto é o sensório de Deus” e de que o tempo flui uniformemente para todos os observadores, sem qualquer relação externa com o observador. Outro pensador do mesmo período, o alemão Gottfried Leibniz (1646-1716) definiria que o espaço não existiria num “sentido convencional”, a espacialidade permitiria a “verbalização”



O físico alemão Albert Einstein, através de sua Teoria Especial da Relatividade, apresentou a noção de espaço e tempo relativos. Hipóteses sobre novas concepções de espaço e tempo aparecem na obra de importantes pensadores do início do século XX: os cientistas Henri Poincaré e Hermann Minkowski e os filósofos Henri Bergson e Gaston Bachelard.

para relacionar a localização entre um objeto e outro. Pouco após esse período, o filósofo Immanuel Kant traria o que talvez fosse o final desse debate, descrevendo que tempo e espaço estavam além da experiência e que suas representações eram fundamentalmente “a priori”.

No século XIX, questionamentos sobre a propriedade absoluta do espaço e do tempo iriam ganhar corpo no trabalho de diversos matemáticos como Georg Riemann (1826-1866), William Hamilton (1805-1865), entre outros, que trariam luzes a uma nova matemática, que romperia com a geometria euclidiana. Tais hipóteses seriam refratadas em obras de arte diversas, desde o romance “Os Irmãos Karamazov”, de Fiodor Dostoiévski (1821-1881), passando pelos quadros dos pintores impressionistas, e finalizando o século com a nascente ficção científica em “A Máquina do Tempo”, de H. G. Wells (1866-1946).

Na Física, com a consolidação da Física Clássica, surgiriam alguns impasses experimentais na constatação da variação da velocidade da luz, o chamado experimento de Michelson-Morley. Por

conta disso, esses resultados foram utilizados por alguns cientistas para justificar o porquê a variação da velocidade da luz em relação ao éter¹ não ser identificada. O mais famoso cientista a propor uma solução para esse problema foi o físico alemão Albert Einstein (1879-1955), em sua Teoria Especial da Relatividade de 1905. Einstein chegaria ao resultado de que a velocidade da luz seria constante, ou seja, independente do referencial, a velocidade da luz seria um invariante. Por conta disso, provaria que se um corpo atingisse velocidades próximas à da luz, o espaço e o tempo teriam propriedades relativas a essas velocidades. Quanto maior a velocidade, maior seria o encurtamento do espaço e mais devagar o tempo passaria para esse corpo. Esses fenômenos são conhecidos como “contração do espaço” e dilatação do tempo.

É evidente que não se faz observação desses fenômenos cotidianamente, mas os postulados e o desenvolvimento matemático da Teoria da Relatividade permitem que muitos dos dispositivos tecnológicos, como satélites e GPS, levem em conta

¹ O meio pelo qual se acreditava que a luz se propagava no espaço nessa época.



a teoria. Além disso, essa teoria provocou um misto de estranhamento e fascínio nas mais diversas áreas do conhecimento no início do século XX.

A Teoria da Relatividade não provocaria debates apenas no âmbito da ciência: filósofos como os franceses Henri Bergson (1859 – 1942) e Gaston Bachelard (1884 – 1962), debateriam sobre a subjetividade temporal através das definições dessa teoria. Enquanto o primeiro diferenciaria o curso efetivo do tempo com a sua abstração, o segundo refletiria sobre a descontinuidade do tempo. Esse espanto inicial em relação aos fenômenos da natureza, em comparação ao que se observa no senso comum, não é exclusivo da ciência e da filosofia, observamos como as subjetividades de espaço, tempo e simultaneidade aparecem das artes contemporâneas a Einstein.

Mas não apenas a Teoria da Relatividade traria novas concepções de espaço e tempo. Na arte, diversos artistas trariam suas visões pessoais sobre esses temas. O artista plástico Pablo Picasso (1881 – 1973) traria novas concepções de espaço e tempo em suas obras². A subjetividade de ilusão do movimento do espaço e do tempo aparece em “Nu descendo a escada” do francês Marcel Duchamp (1887 – 1968), de 1912. Nessa pintura, é retratada a superposição de imagens de uma pessoa nua descendo uma escada. A influência do cinema é nítida nessa pintura, sendo que retrata instantes descontínuos, discretos e sobrepostos do movimento de uma pessoa. Devemos notar ainda que o próprio cinema, apesar de jovem nessa época, rompe com a noção de espaço, tempo e simultaneidade, a partir do momento em que o cineasta estadunidense D. W. Griffith (1875 – 1948)



Essas novas espacialidades e temporalidades estavam refratadas na arte. Como podemos observar alguns exemplos nas artes plásticas (Duchamp e Picasso), no cinema (Griffith), na música (Stravinski) e na Literatura (Proust e T.S. Elliot)

começa a utilizar o recurso do corte, da mudança de plano – ou referencial na linguagem da Física – e do recurso do **close**.

Na literatura, tais inquietações não passariam despercebidas. O escritor francês Marcel Proust (1871 – 1927) iniciaria em 1913 a publicação de “Em busca do tempo perdido”. Nesta obra, uma simultaneidade não-linear dinamiza a narrativa do herói, por meio de uma temporalidade permeada pela memória involuntária da personagem. Além disso, o autor enfatizaria a característica quadridimensional do espaço e o tempo, sendo que o tempo seria a quarta dimensão. Posição já verificada por matemáticos do final do século XIX e também utilizada por Wells em “A Máquina do Tempo” alguns anos antes. Mas a abordagem de Proust representaria o tempo uma forma múltipla, complexa e aprofundada, já influenciado por alguns conceitos contemporâneos desse início de século XX. Não apenas Proust, mas outros cânones da

² “Les Femmes d’Alger (O Versão O),” por exemplo, uma das personagens do quadro, que se encontra numa posição frontal e de costas ao mesmo tempo, implicando numa quebra de simultaneidade.



Na contemporaneidade, espetáculos como “*Einstein on the Beach*”, Robert Wilson e a instalação “*On Space Time Foam*”, de Tomas Saraceno, trazendo concepções que dialogam com as noções relativísticas de espaço e tempo.



Já na Física Contemporânea, novas subjetividades sobre as dimensões de espaço e tempo estão em xeque. Enquanto a teoria das cordas (representada na figura), propõe um universo com 11 dimensões (10 de espaço e 1 de tempo) e Teoria da Gravitação Quântica em Loops, prevê a existência de átomos de espaço e tempo.

literatura como James Joyce, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov também contribuiriam para a reflexão literária sobre o tempo e o espaço.

Na contemporaneidade, diversas hipóteses sobre o tempo e o espaço fomentam debates em todas as áreas. No caso da Física, as teorias de unificação da Teoria Geral da Relatividade e da Mecânica Quântica propõem diferentes subjetividades quanto a esses temas: a Teoria das Cordas, por exemplo, afirma que na natureza subatômica, teríamos um universo com 10 dimensões de espaço e uma dimensão de tempo. Já a Teoria da Gravitação Quântica em **Loops** prevê a existência de quantidades discretas de espaço e tempo nos denominados “átomos de espaço-tempo”. No entanto, nenhuma dessas hipóteses pode ser admitida como finalizada, ainda estão em processo de confirmação. Isso só demonstra o quanto o interesse por esses temas não é cessado. Da Antiguidade à Contemporaneidade, o espaço e o tempo sempre foram temas que trouxeram reflexões e debates à humanidade.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

EINSTEIN, A. “Sobre a eletrodinâmica dos corpos em movimento”. In: *O Ano Miraculoso de Einstein*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GOMES, E. F. *O Romance e a Teoria da Relatividade: A interface entre Literatura e Ciência no Ensino de Física através do discurso e da estrutura da ficção*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FEUSP; IFUSP; IQ; IB, 2011.

PLATÃO. *Timeu*. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2001.

PROUST, M. “No caminho de Swann”. *Em busca do tempo perdido*. Vol.1. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SERRES, M. *O nascimento da física no texto de Lucrécio*. São Paulo: Editora Unesp; EDUFSCar, 2003.

WELLS, H.G. *A Máquina do Tempo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010

WILSON, S. “Ciência e Arte – Olhando para trás/ Olhando para frente”. In: DOMINGUES, D. (org.) *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

Emerson Ferreira Gomes é professor assistente da Universidade de Sorocaba e doutorando do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Ensino de Ciências da USP. Contato pelo e-mail: emersonfg@usp.br. ■

O silêncio como qualidade de presença

POR ANDRÉA BOMFIM PERDIGÃO

**Quando não há nada, o que vemos?
Quando não há som, o que ouvimos?
O que resta quando o que temos a
nossa frente é o nada e o silêncio?
O que habita o espaço do vazio?**

“Nada” é uma palavra que existe para nomear uma ausência. Ausência do tudo, ausência de qualquer coisa. O mesmo se dá com a palavra “silêncio”: ela existe para nomear a ausência de som, de ruído, ou da fala. Mas olhar o silêncio assim é diminuir muito o seu significado e, portanto, a sua grandeza. Refiro-me à força do silêncio que gesta e revela a potência de todo e qualquer ser humano. Por isso que desejo falar sobre o silêncio não como uma ausência (do som, do ruído ou da fala), mas sim como um estado de presença. Estar em silêncio não é estar mudo e calado necessariamente, mas pode, sim, significar estar presente, com sentidos aguçados e escuta atenta.

Vivemos num mundo ruidoso, verborrágico, absolutamente lotado de estímulos os mais variados. Respiramos uma espécie de ditadura, obrigados a estarmos permanentemente ligados a uma série de mídias, conectados, atualizados, e quem não estiver antenado e à disposição de toda essa parafernália é quase considerado um ser humano de outro planeta, ou um profissional pré-histórico. Da mesma forma que somos seres intimidados à alegria, ao sucesso e à eficiência, temos de estar constantemente informados a respeito de tudo, sermos saudáveis, bonitos, comermos certo (mais pelos valores nutricionais do alimento do que pelo seu sabor ou nosso mero prazer), sermos magros, e “termos atitude”. O ruído de tantas regras está transformando a “espontaneidade” num comportamento em extinção e o excesso de informa-

ção nos chega na mesma velocidade em que as descartamos, ao mesmo tempo em que todos os aparelhos (que tanto ajudam a nossa vida por um lado) nos constroem a sermos cada vez mais rápidos em nossas ações e nossos aprendizados.

O espaço para a pausa foi abolido da nossa existência. O nada, assim como o silêncio, angustiam. Na hiperrealidade em que estamos mergulhados, na qual não faltam distorções de percepções e valores, o silêncio é sinônimo de incomunicabilidade, mudez, de falta de atitude, fraqueza ou depressão. Vivemos submersos nesse caldo ruidoso, de forma inconscientemente acelerada, de informação em informação, sem o silêncio para nos ajudar a decantar os acontecimentos, a questionar o que realmente nos serve e o que não nos serve, e, enfiados nesse ruído não discriminamos mais aquilo em que efetivamente acreditamos daquilo que nos é imposto como verdade. Guiados pelo senso comum, o espaço da diversidade fica restrito, e com ele vai-se embora a tolerância.

O silêncio é o espaço da escuta da alma, e é isso o que sobra quando não há som algum. Sobra o Ser. A alma e seus apelos. A alma e seus desejos, saudades, medos, sementes, sonhos e angústias. No tempo da alegria histórica, o silêncio soa como se fosse melancolia, não sobrando lugar para os introvertidos. Essa “melancolia” é combatida com unhas e dentes. O problema é que, como diz Gilberto Safra, psicólogo, “O silêncio é o estado mais necessitado e, na maior parte das vezes, o mais temido”. (PERDIGÃO, 2005, p. 113)

Quantos de nós não liga correndo a televisão assim que entra em casa, só para não se sentir sozinho? Ou coloca uma música animada para levantar o astral?

Mas o que será que ouvimos quando não há som algum? Não valerá a pena arriscar para ver o

que acontece?

Acredito que não haja neste mundo uma só pessoa que não passe em algum momento de sua vida por uma fase, um dia que seja, em que perde o chão e tudo parece ficar sem sentido. O silêncio existencial faz parte da essência humana, embora o mundo atual em que vivemos faça todo o possível para que nos esqueçamos disso. Foi num período assim da minha vida, quando o silêncio de sentidos e respostas se abateu sobre mim, que eu resolvi conversar com pessoas de destaque nas mais variadas áreas de atuação para ver como cada uma delas via o silêncio ou lidava com ele. Essas conversas geraram o livro "Sobre o Silêncio" (Pulso Editorial). Eu estava mergulhada num silêncio existencial brutal, quando não havia alívio para as dores nem disfarces, e ao mergulhar neste silêncio pude ver que de uma enorme dor poderia nascer uma enorme sorte: em vez do silêncio existencial como uma ferida, eu vislumbrava o silêncio essencial como qualidade da presença humana. Presença viva e mundana, que floresce em nossa cotidianidade.

Mas, antes de tudo, é necessário compreender que o vazio e a tristeza que muitas vezes são associados ao silêncio fazem parte de uma primeira camada, assim como é possível que o excesso de pensamento também faça parte dessa primeira impressão trazida pela experiência de entrar no silêncio. Mas para aqueles que se aventuram a atravessar esse primeiro momento, uma outra zona se abre, onde a ansiedade, a dor, a solidão ou o pensamento compulsivo dão lugar a um estado de consciência expandida. É uma zona mais neutra, onde podemos viver e experimentar o nada. Não estou falando de **pensar** sobre o nada. Falo de um estado de pura existência, e há quem diga que é desse estado que nasce a mais profunda criativi-

*"O SILÊNCIO EXISTENCIAL FAZ PARTE DA
ESSÊNCIA HUMANA, EMBORA O MUNDO ATUAL
EM QUE VIVEMOS FAÇA TODO O POSSÍVEL PARA
QUE NOS ESQUEÇAMOS DISSO."*



FOTO: ALEX CAPELOSSA



“A GRANDE PERGUNTA É: PODEMOS NÓS, NUM MUNDO RUIDOSO E ACELERADO COMO O NOSSO, RICO EM ESTÍMULOS E ATORDOADO PELA COMPETIÇÃO E A FALTA DE GENTILEZA SUSTENTAR O SILÊNCIO?”

dade, de onde vêm os insights – o silêncio como fonte de toda e qualquer formulação.

Para avançarmos nesta concepção de silêncio é importante esclarecer que, embora o associemos à falta do som, acusticamente o silêncio total não existe. Como diz Marcelo Gleiser, na esfera terrestre não há como haver silêncio absoluto. “Existe todo um oceano de sons inaudíveis (...)”, disse ele. (id. *ibid.*, p. 143) A cada vez que silenciemos um som ou ruído, um outro aparece. Há camadas de sons que constroem a vibração sonora na qual estamos inseridos. Sonoridade permanentemente variável, o silêncio é, portanto, constituído por camadas de sons, não estando nunca totalmente livre deles. Se tirarmos todos os sons que podem fazer parte de um momento e ambiente específicos, e se nos colocarmos dentro de uma cabine acústica e ficarmos imóveis, ainda assim ouviremos o som de nossa corrente sanguínea pulsando ao ritmo do coração. Talvez uma cabine acústica vazia de qualquer ser vivo seja um lugar de silêncio absoluto – mas é preciso que não haja qualquer rastro de vida lá dentro. Havendo vida, não há silêncio absoluto. O que chamamos de silêncio são estados calados de fala, estados de pequenas intensidades de sons. Mas o silêncio é e sempre será habitado por sons.

A fonoaudióloga Beatriz Novaes, especialista em trabalhar com deficiência auditiva, define o silêncio como todo som que não tem significado à escuta. (C.f. id. *ibid.*, pp. 165 – 172) Isso quer dizer, mais uma vez, que o silêncio pode ser feito de

sons e falas, quando elas ocupam uma posição de fundo em relação à escuta de um sujeito. Se duas amigas conversam num restaurante e estão concentradas em sua conversa, podem não escutar nada do que as outras pessoas estão conversando à sua volta. É possível que estejam tão concentradas em seu encontro que mesmo estando num ambiente razoavelmente ruidoso, possam senti-lo como silencioso. O “silêncio ao redor” pode durar muito até que, num momento qualquer, alguém, numa mesa ao lado, fale um nome que é familiar a uma das duas amigas ou a ambas. Imediatamente aquele som que era indiscriminado, um ruído, um “silêncio”, vira uma fala relevante e sua atenção se desvia por alguns segundos para a conversa que acontece ao seu lado. A conversa da mesa vizinha antes era *fundo*, depois, ao citar algo familiar às amigas, virou *figura*. Antes era silêncio, depois virou uma fala com significado e passou a fazer parte da sonoridade daquele instante. Dentro desta visão, o silêncio é o *fundo*, ou seja, todo som que não tem significado, que não é incluído ou reconhecido na experiência simbólica momentânea.

Experimentei isso uma vez, ouvindo Egberto Gismonti tocar no vão do Masp, em plena Avenida Paulista. Ele entrou no palco, era hora do almoço de uma sexta feira, e sentou-se ao piano. Pude ouvir o silêncio que se fez quando terminaram os aplausos que saudaram a sua entrada. É como se não houvesse um carro, um ônibus sequer circulando pela avenida, e, então, ele começou a tocar. Seria inconcebível imaginar um concerto de piano no vão do MASP, mas parecia que uma bolha tinha se formado em volta de nós, músico e plateia, uma zona vibratória que nos envolvia, e me lembro que fiquei com a sensação de não ter ouvido nenhum ruído que tivesse atrapalhado aquela audição. Foi mágico. O piano de Egberto Gismonti era a *figura*,

a Avenida Paulista com seus carros era o *fundo*. Quem poderia conceber a possibilidade da Avenida Paulista ser chamada de “silêncio”?

Experiências assim nos mostram que o silêncio é uma experiência subjetiva, porque objetivamente ele não existe. Podemos medir o grau de ruído, a intensidade de um som, e quanto menor tal intensidade, maior será o silêncio. Mas se olharmos o silêncio como o *fundo*, ele varia de uma pessoa para outra e de uma experiência para outra.

A grande pergunta é: podemos nós, num mundo ruidoso e acelerado como o nosso, rico em estímulos e atordoado pela competição e a falta de gentileza (para não dizer, em muitas ocasiões, pela hostilidade) sustentar o silêncio? Haverá como deixar o silêncio tomar o seu lugar nas relações humanas? Há um meio para deixar que uma zona silenciosa nos cerque para que possamos realmente escutar o mundo, aos outros e a nós mesmos?

Ao contrário do que se pensa normalmente, buscar o silêncio não significa necessariamente ficarmos mudos, isolados ou introvertidos no nosso espaço pessoal. Beatriz Novaes também nos ensina que o silêncio, na comunicação, é a vez do outro falar. Não há diálogo sem alternância de silêncios. Uma pessoa fala e o outro escuta, depois isso se inverte. Para escutar ao outro é preciso silêncio – silêncio de voz e de pensamentos. O silêncio é peça fundamental para a qualidade da comunicação entre as pessoas, sem ele o que há é verborragia, falas se sobrepondo, pessoas que não prestam atenção ao outro. Isso não nos soa familiar? Há uma verdadeira epidemia de surdez humana, pessoas que não se escutam verdadeiramente. Estamos na era da tecnologia, da eficiência, temos celulares que se conectam à internet, tiram fotografias e podemos postar qualquer coisa

“O FRESCOR DA EXPERIÊNCIA QUE O SILÊNCIO PODE TRAZER É O ANTÍDOTO DO VIVER ACOMODADO QUE NOS ENGESSA.”

em tempo real no facebook, mas a incomunicabilidade verdadeira é gritante e a intimidade ainda é uma coisa rara, uma vez que exige tempo e silêncios. O silêncio é ingrediente fundamental para a qualidade da escuta, estejamos falando da escuta do público numa peça de teatro, num concerto, ou da simples e cotidiana experiência da escuta verdadeira da alma daqueles que nos são caros.

O problema é que a sociedade da comunicação é intolerante ao silêncio. Por que ele é visto como uma experiência tão constrangedora? O que lateja no silêncio que tanto nos assusta?

Acredito profundamente que o silêncio é um estado de consciência que independe do ruído que nos cerca. É claro que há situações mais propícias ao silenciamento e outras em que ele se torna praticamente inviável. Mas como tudo é impermanente, o silêncio interno também tem lá as suas variações. O grande desafio é como sustentar este estado de consciência que se nutre da zona silenciosa, que nos tira a pressa no reagir e nos torna mais conscientes no ser e no fazer.

Silêncio é a busca do repouso atento da alma, é preciso entrar nele para limparmos o entulho mental e energético que nos habita e tanta vezes consome, para que o frescor da experiência seja restaurado e a verdade de cada ação possa existir.

Poucas coisas nos são tão nocivas quanto o hábito. O hábito pode virar um vício e podemos nos viciar em muitas coisas: tristeza, mal humor, pessimismo, medo, ansiedade, superficialidade,

***“INTERROMPER O FLUXO DOS PENSAMENTOS
COMPULSIVOS É O MESMO QUE INTERROMPER
O FLUXO DE AÇÕES MOVIDAS PELO MERO
HÁBITO.”***

aceleração, excesso de trabalho, só para mencionar alguns dos hábitos que mais podem nos tirar do frescor da vida. Se habituados a pensar sempre de um mesmo jeito, podemos viver esperando sempre as mesmas coisas das pessoas, da vida, do desenrolar dos acontecimentos, amarrando gentes e atitudes numa repetição sem nenhuma criatividade nem esperança. O frescor da experiência que o silêncio pode trazer é o antídoto do viver acomodado que nos engessa. Este é o cerne da ideia tão divulgada de se “viver o presente”, e nesse momento dessa reflexão, vamos de encontro a uma interessante intersecção:

De que forma a ideia do **silêncio** se relaciona com a ideia do **tempo**?

Interromper o fluxo dos pensamentos compulsivos é o mesmo que interromper o fluxo de ações movidas pelo mero hábito. Ainda que buscar o silêncio na vida cotidiana possa se resumir a abrimos frestas silenciosas, é nessas pequenas aberturas de nada, de experimentação do silêncio, de pausas e respiros, que podemos aprender a nos enraizar no instante, a verdadeira dimensão do tempo. Viver o presente não significa ignorar a nossa história ou negar o que nos compôs e constituiu, porém, havemos de saber deixar a história na dimensão da memória, mais como registro e menos como um modelo de existência a ser repetido, porque, afinal, a vida pode (e deve?) ser nova a cada segundo. Deixarmo-nos ser habitados por uma zona de silêncio é abrir espaço para o acaso, para a possibilidade se sermos surpreendidos,

porque o silêncio ancora a escuta de si e do outro, e quando há escuta, há espaço para a epifania, há abertura para o encontro, há liberação para a transformação das almas.

Uma vez atendi a uma paciente que me disse: “Tenho uma profunda coerência com o meu coração de modo que eu posso mudar de ideia, de impressões e de opiniões sempre que julgar que me faz sentido.” Sinto que a coerência que devemos buscar habita mais o coração do silêncio do que o pensamento, coração onde a presença se resume ao Ser, sem máscaras, sem verniz, com inteireza. Isso é pura fluidez. Qualquer experiência vivida com qualidade de presença traz a oportunidade da eternidade. Eternidade não como um tempo de duração infinita, algo que dure até a morte, ou algo a ser vivido depois que se morre. É preciso mudar o conceito de “eternidade”. Falo da eternidade como a experiência atemporal, em que o tempo não é contado nem lembrado, simplesmente porque isso não é necessário.

A eternidade acontece com muita frequência na arte. Numa cena de teatro, de um filme, durante um concerto, ou às vezes durante um abraço que acontece no meio de uma multidão. O que se passa num momento como esse, em que tudo parece suspenso, todo o resto vira *fundo*? Quem já não sentiu isso algumas vezes, quando o “outro” deixa de ser separado de mim? Todo o público de uma peça, por exemplo, fica unificado na experiência conduzida pelos atores, num momento específico, sem planejamento prévio, e por algum tempo imensurável, plateia e atores fazem parte de uma só coisa, de uma experiência misteriosamente compartilhada, algo que atravessa o momento histórico coletivo e individual; a unicidade fica acima de todas as diferenças que pode haver entre as pessoas, um estado de quase êxtase que atra-

vessa a interioridade de todos. Experiências assim são a verdadeira eternidade, um estado de presença ímpar, (seja solitário ou coletivo) do qual só temos consciência depois que saímos dele, porque “no durante” o pensamento consciente não está presente, a mente não fala nada, o raciocínio não conduz, interpreta ou julga. Uma vez saídos do estado alterado, e só quando ele está terminado, percebemos que estivemos em algum lugar que não temos como explicar, e nos tornamos conscientes de que algo se deu, algo que não poderemos repetir voluntariamente. Uma graça nos tomou, experimentamos o silêncio que se encontrou com a atemporalidade, vivemos a eternidade.

Meditar é um exercício que busca alargar esses momentos, expandir essas frestas, gerar um estado interno mais disponível para as eternidades, e, mais uma vez, não necessitamos de condições isoladas do mundo ou perfeitas para que isso se dê. Claro que quanto menor o ruído ao nosso redor, tanto melhor, mas o principal ruído, o interno, o do nosso pensamento, da nossa própria verbosidade, é o mais difícil de conter. Mas “tudo vale a pena quando a alma não é pequena”. Inserir silêncio no mundo de dentro para fora é uma atitude de amor, é ampliar nossa escuta através do esvaziamento do pensamento, limpando-o do excesso de atividade, um belo treino de desapego ao nosso entulho mental. Para se começar a fazer isso pode ser necessário um grande esforço de nossa parte, pois todos sabemos que não é fácil silenciar a mente. Mas também pode começar através de caminhos mais simples, como tentarmos sentir o espaço físico que fica atrás de nosso osso do esterno. A região desse osso, que fica na junção das costelas, na parte anterior da nossa caixa torácica, é poderosa. Bem atrás dele há um espaço ocupado por órgãos vitais. Se buscarmos sentir esse es-

paço físico enquanto falamos, ouvimos, enquanto nos relacionamos com as pessoas ou realizamos qualquer ação, estaremos ancorando o espaço da nossa presença, e, assim, estaremos plantando silêncio no nosso mundo tão atordoado.

É nesse lugar que mora não só a criatividade, mas a fonte dos entendimentos, a raiz da ética, o sentimento mais honesto da ignorância humana que nos define e que nos coloca diante da constatação da não superioridade de ninguém em relação ao outro.

Busquemos, pois, mais silêncio, confiemos no nada como o espaço em que a vida – móvel e impermanente – se manifesta. O resto, talvez todo o resto, seja mera ilusão.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. *Sobre o silêncio*. São José dos Campos: Pulso Editorial, 2005.
KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
BAL, Gabriela. *Silêncio e contemplação: Uma introdução a Plotino*. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

Andréa Bomfim Perdigão é eutonista, terapeuta de Integração Cranioossacral e autora dos livros “Sobre o Silêncio” e “Sobre o Tempo”, ambos pela Pulso Editorial. ■



Quando não há nada, o que o budismo vê?

POR ROGER MARZOCHI

Temos a plena capacidade para ver o mundo? Temos a consciência do estar presente nas atividades que desempenhamos não só como atores sociais, mas presentes absolutos? Essas são algumas questões levantadas pela monja zen budista Coen Sensei, missionária da tradição Soto Shu, para abordar o tema: “Quando não há nada, o que vemos?”, escolhido pelo Teatro Escola Macunaíma para nortear o processo de construção do professor com seus alunos. Após várias palestras, os professores levam seus alunos a refletirem sobre a amplitude do processo de construção do personagem, para estimular o fazer teatral.

“O que é esse nada?”, questiona a monja, que conheceu o budismo por influência dos Beatles, em palestra realizada em seu templo, em São Paulo, em 30 de janeiro de 2013. “No zen budismo a gente trabalha muito com a ideia do vazio. Vazio de uma identidade fixa, permanente.” Como se apresentava para professores-atores, que trabalham com teatro, questiona: “Quantos personagens cada um de nós podemos representar e quantos personagens representamos no dia a dia, talvez em uma hora?” “Quantas infinitas facetas nós, seres humanos, temos em nossos múltiplos relacionamentos. Não há nada fixo, nem permanente. E, porque não há nada fixo e permanente, temos o chamado vazio.”

“O vazio dos cinco agregados.” O ser humano, diz a monja, pode ser visto como se fosse constituído por cinco agregados. “O físico passa as percepções. Quarto são as conexões mentais neurais; temos a consciência, como um gerente da casa que, conforme vão entrando as informações, elas são gerenciadas pela visão, pelo olfato, antes de entrar no julgamento. Estamos aqui ouvindo os sons. Não é que eu gosto ou não, é bonito, é feio. Apenas existe. Eu queria que fosse diferente, mas apenas existe”, diz, dando como exemplo o som



Os professores em meditação.



FOTO: ROBERTA CARBONE



FOTO: ROBERTA CARBONE

de um passarinho, enquanto a sala era perspassada pelos barulhos dos carros no Pacaembu, onde fica o templo.

“Além da consciência que gerencia tudo”, explica Coen, “tem outra consciência que é armazenadora, onde tudo que já aconteceu conosco, não só nesta vida, mas como espécie humana, está armazenado. E como temos uma experiência que nos toca de alguma forma, tudo que acontece com os sentidos tem outra consciência que leva para o grande depósito, de onde é puxada uma ficha perto de coisas semelhantes. Isso é tão rápido que não percebemos. O que fazemos no mundo é reagir, enquanto podemos ter ações e respostas”, afirma.

Segundo ela, nós criamos preconceitos a partir de experiências, por aparências. “Imagina encontrar na rua uma pessoa com bigodinho do Hitler e se encontrá-lo na rua, as pessoas vão se assustar. O cara talvez nem seja nazista, mas ficou uma imagem que pessoas com esse bigodinho só podem representar nazistas. Nós nem conversamos com elas. Temos dentro de nós experiências pelas quais passamos em que há arquétipos. Nós podemos agir se percebemos esse processo.”

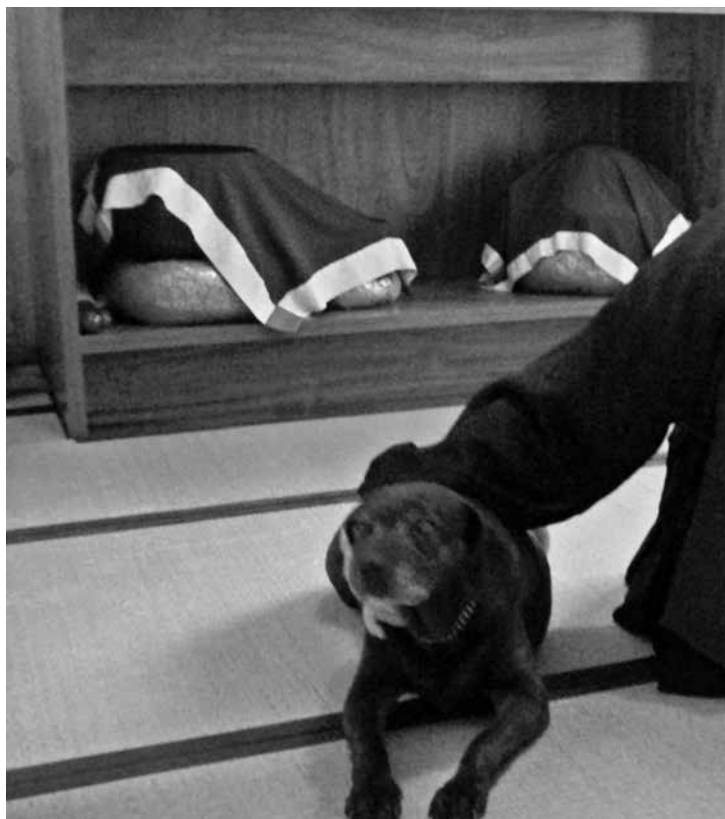
As memórias, explica, não são fixas e mudam de acordo com a experiência. “Será que existe alguma coisa? Será que estou vendo o que eu vejo, é o nada, ou é o tudo? Será que há grande diferença entre tudo e ou nada? Será que eu capto algumas coisas dessa realidade, baseada nas minhas experiências, e no arquivo que eu tenho, e como eu expando essa minha capacidade? Porque na hora que percebo, percebo que é limitada”, diz lembrando-se de quando decidiu seguir o budismo, aos 35 anos, que sua mãe já alertara de que em sua visão, o budismo era uma lavagem cerebral.

“Eu dizia que tinha mais cândida e sabão para lavar bem lavado. Quanto detrito vai guardando

nessa minhoquinha aqui dentro, isso é maravilhoso. Se a gente pensar que aqui dentro tem um computador vivo de cérebro... Isso faz poesia, faz música... briga, comete crimes hediondos, esse macarrãozinho. Tem que se conhecer um pouquinho, não como o médico, que disseca o cadáver, nem como o psicólogo, que está analisando alguém, mas de você com você mesmo. Sua mente tem a capacidade de perceber a própria mente e ver as nuances entre o branco e o preto. Muitas tradições religiosas veem o bem e o mal. Se não houvesse nada entre eles, o que é o bem e o que é mal? Depende das circunstâncias..."

Para exemplificar a importância da consciência da própria mente, a monja citou o caso de sua amiga Suzana Amaral, que tem mais de 80 anos, é diretora de cinema e professora. "Ela diz que as pessoas nos fazem velhas. Uma vez ela chegou para atravessar a rua e uma senhora perguntou se podia ajudá-la. Ela disse: 'não repita isso, você não vai gostar de ouvir! As pessoas olham para nós, que somos mais de idade, e começam a achar que somos inválidos. E ela diz que senão tomar cuidado, a gente vai assumindo essa posição e vai se invalidando. Eu estou vendo a realidade como ela é?'"

E para questionar a nossa capacidade de ver, ela chegou a revelar que gravou um comercial com mantras indianos que teriam sido divulgados na web e na TV sem que ela tenha visto o resultado da gravação antes, e que gerou certa polêmica, especialmente porque em sua ordem não são usados mantras nas práticas meditativas. "E teve gente que me questionou, que não confiava mais em mim, que eu tinha que preservar a imagem. Nós temos uma preocupação com nossa imagem, mas que imagem? Depende do olhar de quem vê. Eu acho mágico, tenho alguns discípulos e certo pacto de confiança que não é falado, mas sentido. E outras pessoas que passam por aqui mas não chegam a criar essa sensação de discípulo. E nessas pessoas eu fico maravilhada, porque falo uma coisa e fazem outra. Minha comunicação anda péssima ou a capacidade receptiva do outro não abriu? Nossa capacidade de ver é plena?"



Monja Cohen Sensei.



O corpo docente do Macu, com a Monja Coen Sensei ao centro.



FOTO: ROBERTA CARBONE



FOTO: SHIG EN, ESTUDANTE PARA SE TORNAR MONJA

Após contar a experiência de meditar com o fotógrafo Carlos Moreira, que ajudou a organizar um grupo para prática de budismo e fotografia, discutindo a expressão da sensibilidade e da consciência da arte, afirmou não existir um mantra para o sucesso profissional. “O único sucesso profissional é o nosso empenho, a nossa presença absoluta. Nós trabalhamos e atuamos em grupo e um deles está lá embaixo, isso acaba drenando a energia. Você chega e vai contracenar com alguém que está péssimo, não está com vontade de fazer, como é difícil. Às vezes não consegue, tem que parar”, citando um momento diverso, em que houve mais vida após a entrada de uma atriz que ensaiava peça que misturava zen budismo com *Hamlet*. “Naquele ensaio ela estava com a vida em ordem, e isto varia, não significa que em todos os dias ela tenha conseguido a mesma coisa. Uma das coisas que mais gosto do teatro é isso, ele não é fixo, não é permanente. O próprio personagem ganha vida ou não. Temos alguma coisa a ver com isso, mas não temos 100%. Não controlamos 100%. O que nós vemos quando não há nada lá? O que é essa alguma coisa que está lá, vem da minha caixinha?”, diz em palestra de mais de uma hora, onde revelou que se medita para se descobrir o que é a vida, a relatividade da liberdade, e contando diversos outros casos, como sua visita à Índia. “A capacidade de encontrar liberdade em qualquer lugar é o que o Zen se propõe. Se a gente fala: seja o dono ou a dona da casa, ou seja, você não é hóspede de lugar nenhum, não é convidado de lugar nenhum, porque você está 100% presente, que você não é travado, fixo numa ideia e numa imagem que você tem de você. Mas você é capaz de atuar com esses outros personagens que vão aparecendo, e você muda a sua fala, você muda o script. Então a gente trabalha com as pessoas para mudar o script da vida. A sua vida não está boa, você vai mudar a sua vida, muda o seu olhar, a sua reação àquela provocação. As personagens caem por terra”, diz arrepiando até a cachorra que está na plateia, que desatou a latir.

Roger Marzochi é jornalista e colaborador do Caderno de Registro Macu. ■

O caminho é o vazio

POR WAGNER CANALONGA

Artigo originalmente publicado na edição nº 11 da revista Meditação Express, em março de 2008.



FOTO: THIAGO SILVEIRA

***O Caminho é o Vazio
E seu uso jamais o esgota
É imensuravelmente profundo e amplo
Como a raiz dos dez mil seres.***

Lao Zi

Meditar é esvaziar.

Esvaziar a mente dos pensamentos, dos desejos, das expectativas, dos conceitos e preconceitos, dos julgamentos e apegos, de toda a fauna exótica que povoa a nossa agitada metrópole mental. Esvaziar o coração das mágoas, ressentimentos, angústias, revoltas, traumas, medos e sofrimentos, ansiedades e frustrações, assim como toda a sorte de ruídos internos que preenchem o campo dos nossos sentimentos. Esvaziar o corpo das tensões, dores, incômodos, desconfortos, desalinhos, estagnações e desarmonias, assim como de todo tipo de impurezas, físicas ou sutis, que obstruam o livre fluxo das transformações no templo sagrado da nossa vida.

Esvaziando a mente, o que sobra é a luz pura de uma consciência límpida e transparente, que enxerga a vida, as coisas e os seres como realmente são, sem apegos e julgamentos, sem expectativas ou desejos. Sem estes entulhos restringindo a mente, podemos contemplar de modo autêntico e desimpedido todas as maravilhas do universo. Sem limites...

Esvaziando o coração, o que sobra é a pura afetividade da nossa natureza humana, que nos permite experimentar a vida através do fluxo mágico, poético e indescritível do sentimento. Quando os pesos da vida são dissolvidos, o espírito do coração pode banhar-se despreocupadamente no lago plácido da felicidade. Sem grilhões...

Esvaziando o corpo, o que sobra é a sensação de leveza e liberdade por habitar um ambiente arejado, iluminado, limpo e aconchegante. Quando os fluidos vitais do céu e da terra conseguem circular sem bloqueios nas trocas, entrando e saindo, subindo e descendo, nutrindo e purificando, o corpo pode experimentar o vigor e a vitalidade, o equilíbrio e o bem-estar. Sem impedimentos...

A receita dos antigos mestres taoístas para o cultivo de uma vida abundante e de uma consciência iluminada, mesmo sendo milenar, continua muito atual e útil para todos nós: simplificar a mente e a vida, preservar a afetividade e as relações, trilhar com humildade os caminhos naturais do equilíbrio.

Realizar obras exteriormente pode engrandecer o homem. Realizar a obra interior pode torná-lo pleno... Conhecer o mundo e suas maravilhas pode enriquecer o homem. Conhecer a si próprio pode levá-lo a uma autêntica satisfação... Dominar a forma e a palavra pode enobrecer o homem. Dominar o silêncio e penetrar no Vazio pode conduzi-lo à autêntica realização...

Se os obstáculos da vida ainda impedem o seu cultivo de silêncio e Vazio, está aí uma razão mais do que suficiente para começar a praticar! Meditar é o caminho... E o Caminho é o Vazio!

Saúde e longevidade!

Wagner Canalonga é sacerdote regente da Sociedade Taoísta de São Paulo, psicólogo acupunturista e especialista em I Ching. Para mais informações acesse: www.taoismo.org.br. ■

Fragmentos de uma palestra: Dadaísmo e Abstrato

POR LUCCIA. MAGGI

“Quando não há nada, o que vemos?”, tema escolhido pelo Teatro Escola Macunaíma como fio condutor dos trabalhos que serão desenvolvidos por seus professores no primeiro semestre de 2013, permeou o conteúdo da palestra que abordou dois importantes movimentos artísticos do século XX: Dadaísmo e Abstrato.

Quando não vemos isso significa que não há nada?

As inovações tecnológicas e suas repercussões na arte

Os séculos XIX e XX foram marcados pelo desenvolvimento de tecnologias que revolucionaram os rumos da humanidade. Artistas do período, antenados com essas conquistas, passaram a incorporar rapidamente, e de forma criativa, essas transformações.

A fotografia, por exemplo, desenvolvida na primeira metade do século XIX rompeu com o monopólio da pintura, que durou por vários séculos.

Nesse período, os artistas, finalmente libertos da imposição de representar, aproveitaram-se de certas características das primeiras câmeras fotográficas, como a necessidade de longo tempo de exposição estática diante delas e, sobretudo, da ausência de cores na fotografia. Isso propiciou o surgimento de novos movimentos artísticos, como, por exemplo, o Impressionismo, o Fauvismo e o Futurismo que exploraram ampla gama de cores, além da aparente sensação de velocidade do fazer e do olhar.

“Quando coloco um verde, não quer dizer grama; quando coloco um azul, não quer dizer céu.” A célebre frase de Henry Matisse, retrata a libertação dos Fauvistas, quanto à obrigação, no passado, de retratar a realidade tal qual ela era.



Claude Monet - Impressão, nascer do sol, 1872.

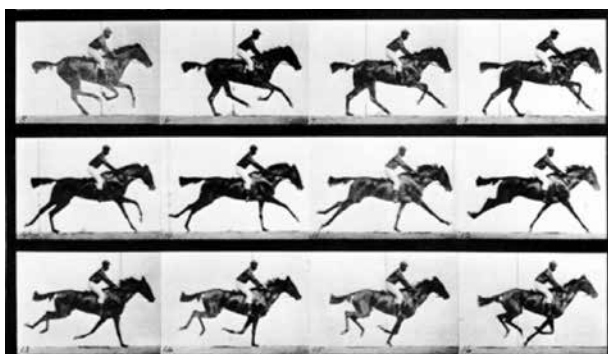


Henry Matisse - Mulher com chapéu, 1905.

No final do século XIX, os avanços tecnológicos das novas câmeras e das revelações fotográficas permitiram visualizar o que, até hoje, é invisível ao ser humano.

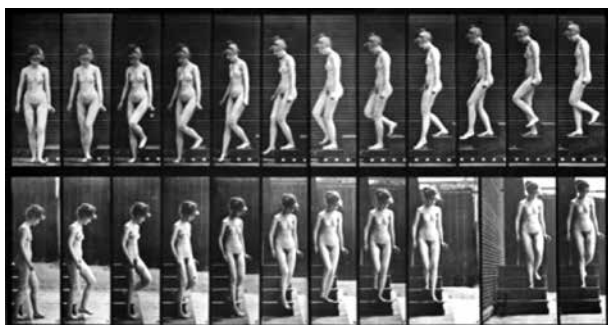
O invisível tornado visível

Muybridge foi um fotógrafo que, ao registrar rápidos movimentos de seres humanos e animais, revelou quadros sequenciais de uma figura em movimento impossíveis de distinguir durante a sua ação.



Fotografia sequencial de movimento realizada por Eadweard Muybridge, 1877-78.

A divulgação dos estudos sequenciais de Eadweard Muybridge pode ter contribuído para o início de uma renovação artística na forma de expressar a aceleração da velocidade, o novo dinamismo, a robotização, características essas para as quais a sociedade do início do século XX estava se encaminhando.



Eadweard Muybridge - Estudo sobre mulher descendo uma escada, 1885.

Ciência e tecnologia foram revelando cada vez mais 'nadas' que pareciam não existir. A arte, na contramão, ia se encaminhando para a abstração.

Enquanto a fotografia foi utilizada por alguns, como Muybridge, para revelar o que não víamos em uma imagem "real", outros artistas utilizavam a pintura, antes voltada à representação, para desconstruir o mundo figurativo da arte.



Marcel Duchamp - Nu Descendo Escada, 1912.

Futurismo, precursor do dadaísmo

No início do século XX, cansados de uma Itália que vivia refém das glórias do passado, alguns artistas e escritores se aproximaram da música, do teatro e da ciência. Surgiu, assim, um movimento de vanguarda, com ampla interação entre as artes. A publicação do "Manifesto Futurista", no jornal francês *Le Figaro*, em 1909, inaugurou oficialmente o início do Futurismo. Juventude, máquinas, movimento, energia, velocidade, dinamismo eram o mote.

Com o Futurismo, o figurativo desaparece e ingressamos na era da representação da velocidade de forma totalmente abstrata.

Os futuristas escreveram uma série de manifestos, dentre eles “A Música Futurista - Manifesto Técnico” (Pratella). Em sua conclusão:

...Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlânticos, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale, “il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità.”¹

Extremamente visionário, Luigi Russolo, teórico, pintor e músico futurista, criou “os entoadores de ruídos”, instrumentos que produziam uma vasta e inusitada gama de sons.

Luigi Russolo foi considerado o primeiro homem a teorizar e praticar o conceito da música eletrônica.

Sons esdrúxulos, nunca antes explorados como música, eram obtidos com os “entoadores de ruídos”, instrumentos musicais, construídos por Russolo.

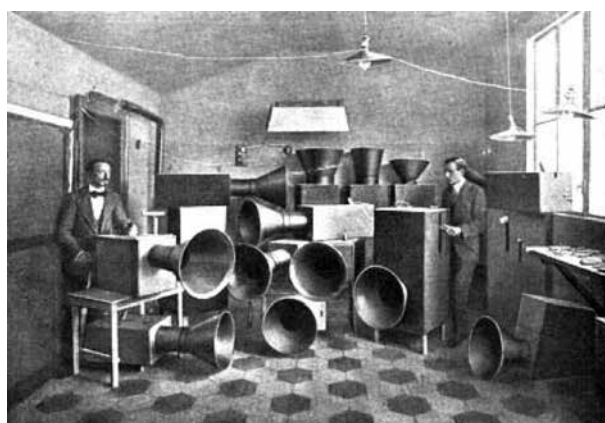
“A Arte dos Ruídos – Manifesto Futurista” (1913), de Luigi Russolo produziu importantes repercussões nas gerações seguintes, sendo John Cage um de seus admiradores.²

A I Guerra Mundial provocou a dispersão dos artistas futuristas, interrompendo a evolução desse importante movimento. Entretanto, suas influências serão visíveis em outros movimentos vanguardistas.

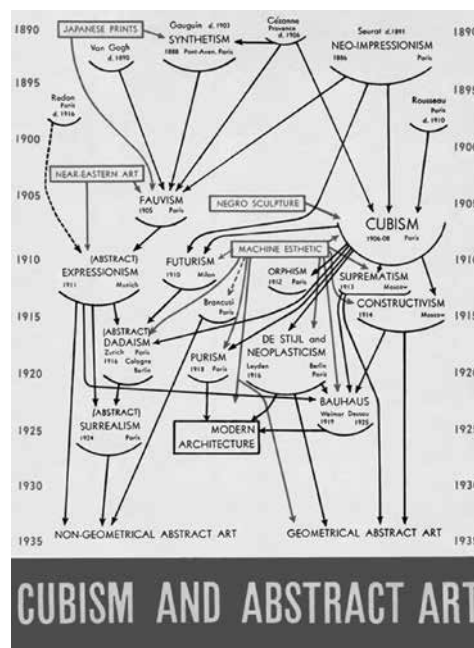
O diagrama ao lado, criado por Alfred Barr em 1936, traz as diferentes relações entre os movimentos artísticos do final do século XIX até meados do século XX. Nele podemos visualizar, entre outros, a influência dos Futuristas no movimento Dadá, abaixo abordado.



Giacomo Balla - Velocidade Abstrata, 1913.



Luigi Russolo, à esquerda na foto, acionando uma de suas invenções sonoras.



¹ “Inserir na música todas as novas atitudes da natureza, sempre domesticada de diversas formas devido às incessantes descobertas científicas. Incluir a alma musical das multidões, dos grandes canteiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos navios de guerra, dos carros e dos aviões. Acrescentar aos grandes temas centrais do poema musical, o domínio da Máquina e o reino vitorioso da Elettricidade.” Tradução livre da autora.

² http://www.thereminvox.com/filemanager/download/77/Risveglio_di_una_citta.mp3

3 MoMA – Archives Highlights http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_02_1936

O nonsense da I guerra mundial

A interrupção do Futurismo se deu, em grande parte, devido à extensão da I Guerra Mundial; dificilmente um indivíduo que nasceu antes de 1914 poderia imaginar uma realidade permeada pelos fatos que nela ocorreram. Após um período de desenvolvimento tecnológico, moral e material ao longo do século XIX, a ruptura representada por essa guerra de parâmetros e limites antes impensáveis fez com que parte da geração que viveu antes dela deixasse de identificar qualquer período após sua deflagração como “de paz”.⁴

A I Guerra teve proporções inimagináveis por envolver todas as grandes potências da época, quase a totalidade dos países europeus, e ter rompido com o paradigma de limitação dos atos de guerra aos combatentes.

A escala de mortes também impactou significativamente e seu vulto se deu pela letalidade das armas usadas e pela morte de não combatentes: as fatalidades passaram a ser contadas aos milhões e as condições de vida nas trincheiras e fora delas eram degradantes. Uma considerável parcela da geração de jovens europeus, inclusive da elite intelectual, pereceu ou foi duramente debilitada durante a guerra.

Uma coisa é certa, o ano de 1914 deu início a uma nova era na sociedade: o Breve Século XX, termo adotado e consagrado por Eric Hobsbawm, no qual diversos paradigmas de outrora já não existiam.

Dadaísmo e nonsense



Em resposta ao *nonsense* da I Guerra Mundial, um grupo de jovens escritores, artistas e intelectuais reunidos em Zurich, em 1916, expressou seu sentimento de revolta, de indignação, de desilusão, buscando chocar uma burguesia capitalista, que não soube evitar a guerra, por meio de manifestações cujo objetivo era **ESCANDALIZAR**.

Desse grupo surgiu o movimento Dadaísta, que fez oposição à concepção acadêmica de arte. Existem várias versões sobre o nome DADA, escolhidas pelo grupo inicial: sim sim, nada nada, cavalo de brinquedo.

Esses artistas escreviam poemas satíricos usando palavras aleatórias, agressividade verbalizada, desordem das palavras, incoerência, banalização da rima, da lógica, do raciocínio, falta de sentido da linguagem, ridicularizando a tradição; apresentavam peças teatrais sem sentido, entre outros.

Um exemplo dessa concepção dadaísta pode ser a receita para fazer um poema⁵:

“Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Seguidamente, tire os recortes um por um.

Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.

O poema será parecido consigo.

E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo”.

Tristan Tzara - Um dos fundadores do Dada.

Marcel Duchamp, um dos importantes nomes artísticos do século XX, integrou o grupo dadaísta por breve período. **A Fonte**, de 1917, assinada R. Mutt, pseudônimo utilizado pelo artista nessa ocasião, chocou o universo das artes.⁶

4 Cf. HOBSBAWM, Eric. “A era dos extremos – O breve século XX – 1914-1991.” São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 22, 23 e 30.

5 PEGRUM, Mark A. “Challenging modernity: Dada between modern and postmodern.” New York: Berghahn Books, 2000.

6 TOMKINS, Calvin. “Duchamp: uma biografia.” São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.204-210

O Ready-made, termo cunhado por Duchamp, passou a ser utilizado para designar objeto de uso cotidiano, sem nenhum valor estético em si, produzido em massa, retirado de seu contexto original e elevado à condição de obra de arte ao ganhar uma assinatura, um espaço institucional da ARTE.

A atribuição do status de arte a um urinol, adquirido no comércio, sem o FAZER do artista, foi o grande divisor de águas na arte e na história da arte em razão do deslocamento para o universo artístico desse objeto sem qualquer atrativo estético específico.

Marcel Duchamp viu o que não se via antes dele? O que é ARTE? Mas isto é ARTE?.

Quando não há nada o que vemos?

O aparente nada pode nos levar à pergunta inicial: não há nada ou não vemos o que está escondido, invisível?

Como possível resposta a esta pergunta podemos nos remeter ao livro "A interpretação dos sonhos", escrito em 1899 por Sigmund Freud que abordou o inconsciente e o método para obter o acesso a ele, tecendo reflexões sobre um assunto que não era e não é visível.

Com o rompimento com o academicismo, as diferentes expressões artísticas vêm trabalhando cada vez mais o intangível, o invisível e, por vezes, revelando aquilo que estaria oculto a um olhar leigo ou desprovido de um mecanismo específico.

Recentemente foi desenvolvido o conceito de nanoarte, que trabalha com imagens, objetos de tamanhos absolutamente diminutos e que só podem ser visualizados com microscópios de alta definição.

Surge, portanto, na contemporaneidade, a possibilidade de se enxergar muito, o mínimo, o nano, mas daí também nasce um questionamento: quando há excesso, o que vemos?

Luccia. Maggi é artista visual, professora de História da Arte e Humanidades. ■



A Fonte, 1917 - Assinado R. Mutt, pseudônimo de Marcel Duchamp.



Nanômetro



Key to paradise - Alessandro Scalie Robin Goode, 2007
Camelo: 350 x 450 um; Agulha: 42 x 1 mm;
Agulha e silicone.



Le plein, 1960 - Imagens do exterior e interior da exposição do artista Arman realizada na Iris Clert Gallery.



□ estudos

Estudos sobre o ator





Publicamos agora a primeira parte de uma palestra realizada por Nissim Castiel em 1º de outubro de 2009 sobre os conteúdos trabalhados no PA1. Com isso, propomos aprofundar os estudos sobre o sistema de formação de atores criado por Konstantin Stanislavski, pelo olhar esclarecedor de quem idealizou a metodologia do Teatro Escola Macunaíma.

Transcrita e editada pelo professor Lucas

De Lucca, a fala se transformou em artigo que, mantendo a informalidade de uma conversa, apresenta certos conceitos fundamentais à proposta metodológica da Escola. E para dar continuidade a esse estudo e mesmo iluminar o programa de nosso curso, publicaremos nas próximas edições a segunda parte dessa palestra, assim como o restante da série que aborda também os conteúdos do PA2, PA3 e PA4.

Metodologia por Nissim Castiel

POR LUCAS DE LUCCA

Foi um grande prazer poder transcrever os ensinamentos de Nissim Castiel. E delicada foi a tarefa de editar com muita cautela sua explanação, sem reduzir o brilho de suas palavras ou o entusiasmo em professar que sempre foi um traço marcante da sua condução no Teatro Escola Macunaíma, durante intensos e importantes 23 anos.¹

Na palestra abaixo, que tem sua primeira parte editada nesse Caderno de Registro, Nissim irá clarear conceitos fundamentais e interdependentes. Com sua explanação, dividida em tópicos, é impossível não citar outros conceitos, pois na inter-relação desses fundamentos revela-se a abrangência e grande força do Sistema.

Com essa primeira parte, lançaremos luz aos seguintes conceitos: Verdade Cênica, “Se” Mágico, Instrumentos Externos, Acontecimento, Sucessão de Acontecimentos e Ação. Porém, não há apenas um conceito fundamental. São todas essas ferramentas que se complementam para dar o alicerce necessário ao trabalho do ator. E que na fala de Nissim, um grande mestre, irá reiterar o que no Teatro Escola Macunaíma é fundamental: a Metodologia.

VERDADE CÊNICA

A **Verdade Cênica** é uma verdade que não é uma verdade real. Entretanto, para o ator é fundamental que ele sinta que tudo aquilo que está acontecendo, está acontecendo com ele.

Ele está ali. Não tem nome de outra pessoa. Não está em nome do personagem. Ele está ali em nome dele mesmo e o que ele tem que fazer é algo como se fosse ele e como se fosse ele de verdade.

Quando eu era estudante, era confuso esse problema da **verdade cênica**. Às vezes nós exagerávamos para que a verdade aparecesse a qualquer custo e, assim, a verdade acabava sobrepujando a

nossa própria consciência. Porque parece simples fazer as coisas como se estivesse acontecendo comigo de forma verdadeira, mas não é. Isso pede um processo de aprendizagem.

É um processo que o aluno vai se apoderando lentamente. E, de fato, imaginar e dizer o que é, realmente, não é difícil, mas fazer é difícil. Com isso, precisamos até compreender quando o aluno ao invés de fazer de verdade, usa da demonstração, ou faz com uma verdade exagerada, que também não interessa.

Essa verdade tem que ter beleza, ter um aspecto artístico, senão ela passa a ser a própria vida, e não se trata disso. Não é a vida, é uma **verdade cênica**.

Um exemplo interessante é a postura que teve, na época da doença do Tancredo Neves², o seu secretário de comunicação Antônio Brito³. Ele trouxe uma verdade, não uma **verdade cênica**, só que era uma verdade que não era com ele, mas ele assumiu aquela verdade também.

Então a empatia que o povo teve com ele foi enorme, porque ele trouxe a notícia da morte do Tancredo e, no entanto, foi algo de uma simpatia muito grande. De tal forma que, não sendo político, ele era jornalista, foi eleito na primeira eleição para governador do estado do Rio Grande do Sul, que é um estado politizado.

Essa verdade que ele trouxe, ele trouxe de verdade. Ele não chorava, mas ele trouxe de verdade. Essa verdade tem empatia. O que quer dizer isso? Que se uma pessoa fala de verdade, transmite essa verdade para quem está ouvindo.

E, em contraposição, no próprio **Jornal da Globo** tinha o Cid Moreira⁴ que não trazia a verdade, ele trazia a notícia. Ele trazia o frio da notícia, sem envolvimento, sem nenhuma empatia com próprio fato que ele estava relatando. E assim, ele tanto po-

¹ Nissim Castiel dirigiu o Teatro Escola Macunaíma entre os anos 1987 e 2010.

² Em 15 de janeiro de 1985 foi eleito presidente do Brasil por voto indireto. Em 14 de março, véspera de sua posse, ficou gravemente enfermo; e 39 dias depois, faleceu sem ter sido empossado.

³ Conhecido além da mídia, mas como autor de um livro sobre os últimos dias de Tancredo. Aceitou o convite de Ulisses Guimarães para filiar-se ao PMDB, lançando-se candidato a deputado federal nas eleições de 1986. E assim, foi eleito com uma das maiores votações do estado.

⁴ Grande jornalista brasileiro, em atividade desde 1947.



dia falar da doença do Tancredo quanto do Campeonato de Futebol, ele falava do mesmo jeito.

São as duas maneiras: sem envolvimento e com envolvimento, a **verdade cênica** pressupõe o envolvimento.

“SE” MÁGICO

Uma maneira de ter uma muleta para obter a **verdade cênica** é o “Se” Mágico.

O “Se” Mágico é apenas dizer a si mesmo que aquilo que acontece comigo agora é como se fosse verdade. É como se estivesse de fato acontecendo comigo. De certa maneira é uma continuação da **verdade cênica**, é um instrumento para alcançar a **verdade cênica**. Tudo o que acontece, acontece comigo. Se eu estivesse nessas circunstâncias, como eu agiria? Essa é a ideia do “Se” Mágico.

Relacionando o “Se” Mágico com o **Eu nas Circunstâncias** podemos perceber uma diferença. As circunstâncias não existem. Quem cria as circunstâncias é o ator. Eu diria até, que criar as circunstâncias tem um grau de dificuldade muitas vezes menor do que se colocar nas circunstâncias, ou seja, exercitar o **Eu nas Circunstâncias**.

Afinal, eu posso imaginar que está frio, que é inverno e que vou acender uma lareira para esquentar o clima, eu posso criar mentalmente circunstâncias como essas se necessário; mas, colocar-me nessas circunstâncias é difícil.

Porém essas condições são complexas. Nesse ponto o **Eu nas Circunstâncias** é um pouco mais complicado que o “Se” Mágico. Porque através do “Se” Mágico eu me coloco nas circunstâncias, mas não em todas.

E quando eu tenho que ser **Eu nas Circunstâncias**, eu tenho que me colocar em todas, não apenas nas Circunstâncias Externas, mas também nas Circunstâncias Internas. Essa é a grande diferença: o “Se” Mágico não ajuda muito nas Circunstâncias

Internas ou nas circunstâncias daquilo que acaba de acontecer; ele ajuda mais nas Circunstâncias Externas. Enquanto que o **Eu nas Circunstâncias**, por ser algo mais complexo, contempla o interno e o externo, abrange também toda minha vida psíquica.

Com isso, o “Se” Mágico continua sendo uma bengala, não só para a **verdade cênica** como também para o **Eu nas Circunstâncias**. Por quê? O que a gente se pergunta: Se eu estivesse nessas condições, como eu agiria?

E nessas condições, as Circunstâncias Internas precisam obedecer ao momento do ator, ao momento do personagem, e trazer para dentro de nós essas circunstâncias é muito complexo. Exige aprendizado, um processo de entendimento do que significa me envolver numa cena e ao mesmo tempo ter consciência do que eu estou fazendo.

Eu não posso perder a consciência nunca! Então, um movimento exagerado, eu diria, pode trazer consequências ruins, porque eu perco o controle de minhas emoções, e isso não pode acontecer. Eu não posso nem perder o controle de minhas emoções, nem o controle da minha consciência, do meu pensamento.

Entretanto, colocar-se nas circunstâncias é a pedra fundamental e mais difícil que existe na nossa metodologia, em minha opinião. Este conceito é o que há de mais complexo e mais difícil e é a última coisa que a pessoa consegue.

Por que dar no PA1 algo mais complexo do que isso? Porque desde o começo nós trabalhamos o **Eu nas Circunstâncias**. Desde o começo, o que acontece, acontece comigo, naquele momento, no aqui e agora. E, justamente pela complexidade, nós temos já no PA1 um conceito difícil do sistema, para que assim, o aprendiz desenvolva essa capacidade desde o princípio de seu processo de aprendizagem.

INSTRUMENTOS EXTERNOS⁵

Instrumentos externos são objetos reais ou são objetos imaginários que me ajudam a viver as circunstâncias de uma forma mais verdadeira. Por exemplo, um pai que perdeu seu filho. E esse, antes, ainda em vida, escreveu uma carta. Então, esse ator que interpreta o pai pode até não citar a carta, não falar da carta, assim como, não há carta no texto e em nenhum outro lugar.

Os *instrumentos externos* podem ser qualquer coisa: pode ser uma fitinha de cabelo, pode ser um brinquedinho, pode ser um anelzinho, pode ser um sapatinho de uma criança, pode ser enfim, qualquer coisa que para o ator tenha a força de simbolizar um fato importante.

É a imaginação do ator que vai servir para que toda a vez que ele olhe para esse papelzinho, ele se lembre do filho. Tudo é imaginação. Essa folhinha de papel tem uma força extraordinária que o público nem sequer sabe que isso está acontecendo. O imaginário é isso. A cartinha está apenas na biografia do ator, não está nos fatos do personagem.

ACONTECIMENTO

Acontecimento é algo que não se esperava e muda o rumo das ações, talvez por isso a ideia de acontecimento. O *Acontecimento* não está escrito, não está nas palavras, não está no texto. Se eu não viver o acontecimento, ele não existirá.

O *Acontecimento* está implicitamente vinculado à minha maneira de atuar, porque senão nada acontece. Se eu quero que meu colega de cena tenha medo por que eu puxo um revólver, eu puxo esse revólver de repente. É claro que é algo inesperado e que deveria mudar o rumo dos acontecimentos, mas esse colega pode não ter o envolvimento necessário para viver como se de verdade fosse esse revólver, porque ele sabe que não é. Eu dependo daquele ator que está contra-cenando comigo, temos que fazer com que aquele acontecimento exista, porque senão eu puxo o revólver e a atitude dele de não ter medo do meu revólver, faz dele algo que nada acontece.

O *Acontecimento* não são as palavras, mais do que a própria ação, *Acontecimento* é a interação, porque ele deve mudar radicalmente as atitudes, ele deve mudar o Tempo Ritmo. Um acontecimento

que não muda o Tempo Ritmo passa despercebido pelo público.

De uma maneira geral, quando estudamos Stanislavski, ele fala de um conceito e diz que aquele conceito é fundamental. Em seguida, surge outro conceito que é fundamental; e outro ainda, que também é fundamental. Ou seja, todos os conceitos são fundamentais. E isso, de certa maneira, faz com que nada seja fundamental. Palavras do próprio Stanislavski: “Se tudo é importante, nada é importante.” E, no entanto, ele é o primeiro a todo o momento dizer que isso ou aquilo é fundamental.

Eu só posso entender que ele esteja querendo dizer o seguinte: há uma interdependência, um depende do outro. O *Acontecimento* depende do *Tempo Ritmo*. Então se o *Acontecimento* é importante, quando eu chegar no *Tempo Ritmo*, sou obrigado a dizer que o Tempo Ritmo é fundamental. Ele é fundamental para o *Acontecimento* porque senão ele não vai existir.

A importância do *Acontecimento* é tanta que quando um espetáculo é cansativo, não agrada, não tem surpresa é justamente porque os acontecimentos não foram valorizados. Quando há um bonito texto sendo dito, mas falta o envolvimento da plateia é porque ficou na palavra, os acontecimentos não foram para a ação.

E ir para ação significa mudar toda uma atmosfera, mudar o *Tempo Ritmo*. Aquela famosa paradinha que temos em nosso currículo, a *Parada e Transição* é uma bengalinha muito útil porque depois da paradinha você sabe que tem que mudar a *Atmosfera*, que tem que mudar o *Tempo Ritmo*, que precisa mudar todo o clima da cena anterior.

A *Parada e Transição* tem a função pedagógica de dizer para o aluno: “Você tem que mudar. Pare e mude.” Há um exercício muito interessante para justificar teoricamente a paradinha que é o seguinte: Você marcou um encontro extremamente importante com o Luciano e ele está sentado ali naquele banco de praça. Para você é fundamental encontrar com o Luciano e transmitir um recado que a polícia inteira está atrás de vocês. E vocês precisam se safar da situação. Você precisa encontrar o Luciano para isso. Então o aluno sai da sala, volta correndo e ali está o Luciano! Sai de novo, volta correndo e, mais uma vez, ali está o Luciano. Até que ele sai no-

5 Instrumento Externo não é um conceito contido no sistema stanislavskiano. Mas, em nossa metodologia foi acrescentado a partir das pesquisas da cara professora Laura Lucci.

vamente, volta correndo e o Luciano não está mais. O que o aluno faz? Dá uma paradinha.

A **Parada e Transição** não é uma criação da mente, é um fenômeno psicofísico, porque quando você tem certeza de algo ou quando você vai em determinado rumo e, sem aviso prévio, as coisas se modificam, você tem que se preparar para um novo paradigma.

SUCESSÃO DE ACONTECIMENTOS

A **Sucessão de Acontecimentos** nada mais é do que uma sucessão de surpresas. Uma sucessão de mudanças, de atmosferas, de climas. Não é apenas um acontecimento que pode trazer brilho para uma peça. Há necessidade de que a certa passagem de tempo exista um novo acontecimento maior ou menor.

Não pode, é claro, ser uma peça com acontecimentos enormes o tempo inteiro. Não se trata disto, mas pequenos acontecimentos devem existir. Isso faz com que se perca a monotonia. Sem acontecimentos a monotonia toma conta.

AÇÃO

Ação já foi o primeiro conceito que estudávamos. Tudo o mais era consequência da Ação. Ela é que promovia as circunstâncias, os acontecimentos, e tudo mais. Nós não estaríamos errados, em minha opinião, se prosseguíssemos julgando a **Ação** como a locomotiva de tudo. Ela pode ser e ela é.

Mas, nós temos que escolher o que é que nasce primeiro: o ovo ou a galinha? Ou seja, nós temos que escolher o que nasce primeiro: **Acontecimento** ou **Ação**?

Escolhemos **Acontecimento** para nascer primeiro, porque eu acho que facilita o entendimento. Era muito difícil explicar o que era **Ação**. Enquanto que a definição de **Acontecimento** é simples e o entendimento da **Ação** é consequência do entendimento do que é um **Acontecimento**. Porque se ele muda as circunstâncias e agimos de acordo com as circunstâncias, então a nossa ação será uma consequência dessa mudança.

E é claro que a **Ação** tem que ter, além de um movimento externo, também um interno. É a **Ação** que cria as circunstâncias, que muda as circuns-

tâncias e as circunstâncias é que mudam a trajetória das ações.

Quer dizer, Stanislavski, trouxe uma complexidade que é dialética. Ele não inventou isso do ser humano à toa, nem trouxe isso da psicologia, mas sim, da dialética. E nem poderia ser diferente, porque se não fosse dialético, ele não teria liberdade de exercer na União Soviética.

Então o Materialismo Dialético⁶ é uma fonte que Stanislavski bebeu e que ele não fala, mas inevitavelmente faz parte do sistema.

A ideia de que para existir uma mudança das circunstâncias é preciso agir, e que para agir eu preciso da mudança das circunstâncias não é um bicho de sete cabeças. Mas, se o professor não entender isso do ponto de vista filosófico, ele terá muita dificuldade em transmitir para o aluno, porque estará dando a impressão de que uma coisa é uma e outra coisa é a mesma coisa. E na verdade é isso mesmo, porque ele se baseou no quê? Ele se baseou no fato de que toda causa é uma consequência e que toda consequência é uma causa.

Ele nunca disse isso, mas ao dizer que a **Ação** muda as circunstâncias e que ao mudar as circunstâncias vou mudar a minha ação – vejam o que ele está dizendo – ele está dizendo que toda ação, toda consequência é uma causa e que toda causa é uma consequência.

Isso contraria princípios da ordem ocidental que trabalha muito com os aspectos cartesianos de causa e efeito, porque se todo efeito é uma causa, contraria a ideia das causas e dos efeitos.

Quando Descartes⁷ fala: “Penso, logo existo”... Mas se eu sinto não estou existindo? Eu também sinto e existo. Não só penso e existo. Mas é claro, havia a necessidade, em sua época, de promover o pensamento a primeiro plano.

Stanislavski não teve esse problema, ele teve problema de adequar a filosofia existente na União Soviética ao teatro. E acho que ele fez isso de uma maneira brilhante, porque ele pegou o que de melhor tinha na filosofia soviética e destrinchou o teatro. Ele explicou como funciona o teatro de uma maneira notória, porque usou de uma filosofia também brilhante, a qual ele nunca agradeceu. ■

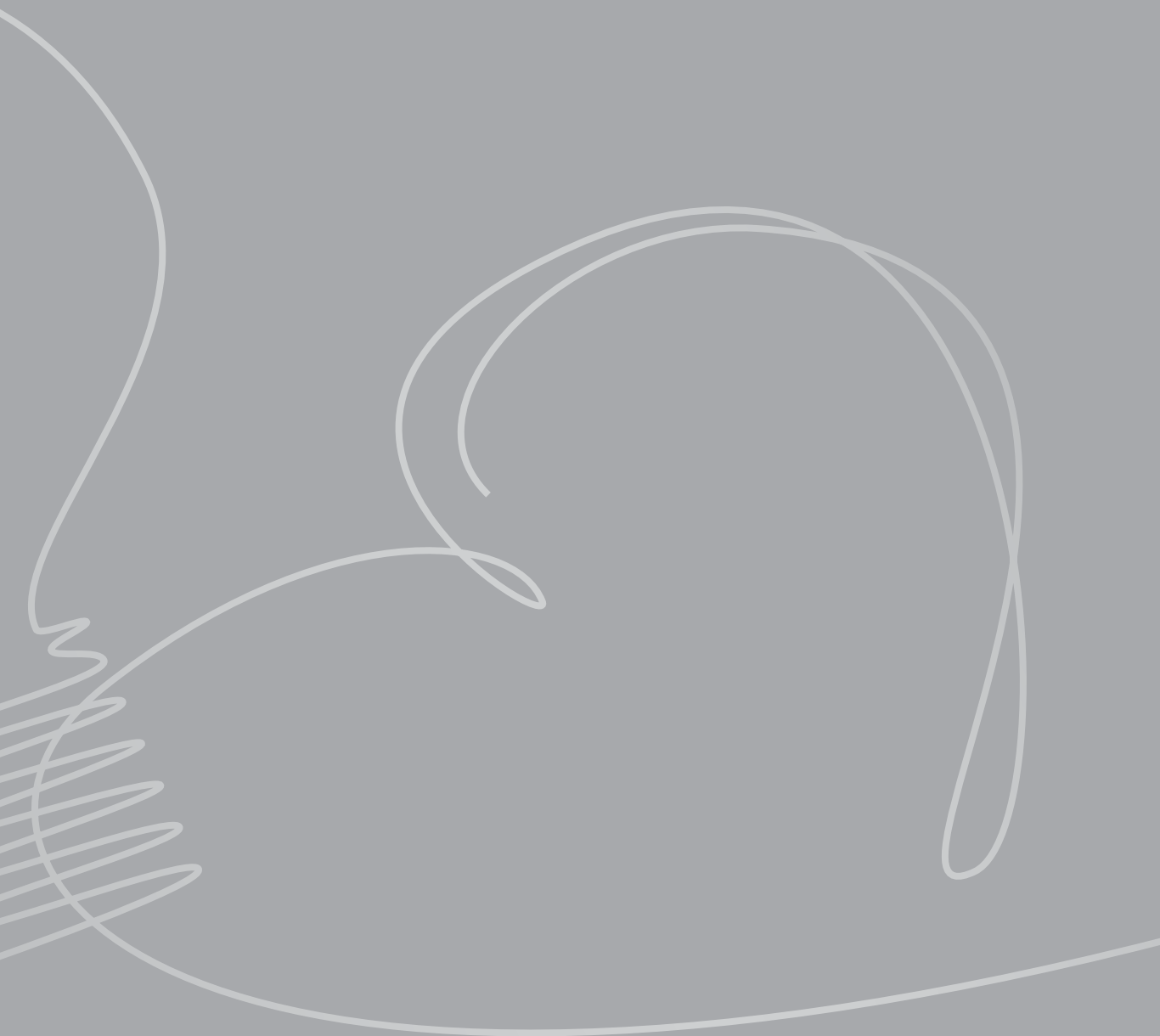
⁶ Concepção filosófica que se opõe ao idealismo e estuda as relações sociais como interligadas ao sistema produtivo. Seus principais representantes são Karl Marx e Friedrich Engels.

⁷ René Descarte foi filósofo, físico e matemático francês, que viveu durante o século XVII.

□ processo



Processo aberto



A seção Processo Aberto desta edição é dedicada à memória do professor João Otávio. E não imaginamos melhor forma de homenagear esse grande artista do que partilhando seus processos de criação.

Assim, Silvia de Paula e André Haidamus narram suas experiências de trabalho com o diretor. De pontos de vista distintos, Silvia relata sua colaboração como assistente de direção de *Angústias*, e André a trajetória de aprendi-

zagem como aluno/ator em *O jardim das cerejeiras*.

Duas parcerias, fruto de descobertas diferentes, que parecem fazer valer as palavras de André: "Feliz daqueles que tiveram a oportunidade de conhecer, mesmo que pouco; o homem, o ator, o bailarino, o professor, o diretor, o amigo João Otávio... Reconhecido na sua arte."

“ANGÚSTIAS” ... o paradoxo do entendimento... !

POR SILVIA DE PAULA

Tudo que agora eu sonho e que me parece impossível e não terrestre é, na realidade, muito comum.

Anton Tchekhov

Relato do processo de montagem da obra “Angústias”, adaptação de contos de Anton Tchekhov, com direção de João Otávio e alunos do PA5 (domingo) – ano 2012 / 1º semestre, Unidade Barra Funda.

Obra de João Otávio¹

“Angústias!” Um processo proposto por um grupo de artistas dirigido por João Otávio, meu mestre na generosidade e encantamento pela arte. Se me permitem voltar no tempo e apresentar como conheci o João, o conheci no palco, em um espetáculo chamado “Primavera no vaso”², e me apaixonei pela intensidade em viver e ser. Segui aos poucos seus passos, encantada pelo seu trabalho. Quando ele chegou à escola para dar aula, o único som que consegui emitir foi “uauuuu”, lembrando do “uauuu” que a Laurinha³ nos ensinou. “Uau” é o que temos de interesse e interessante por dentro. E, naquele momento, meu interesse era me aproximar daquele que eu achava um dos Deuses que eu conhecia na arte, João Otávio. Eu disse tudo isso a ele ao vivo e a cores, ele riu muito com aquele sorriso que nos acolhia e esbanjava vida.

Tivemos a sorte de nos encontrarmos para troca de trabalhos. Na ocasião, consegui fazer assistência para ele. A princípio, o João não entendia meus “porquês”. Achou absurdo alegando que, como já trabalhávamos juntos profissionalmente, eu deveria dirigir e não assisti-lo. João Otávio tinha a modéstia e humildade de um GRANDE HOMEM DE TEATRO. E como acredito que sempre há o que aprender e sempre há o que ensinar, mergulhei nessa experiência com todo meu amor

e dedicação, pois encarava como uma oportunidade única de conhecer seus pensamentos e ideologias. E foi este o processo, “Angústias”, construído na horizontalidade e enriquecido com diferentes olhares.

Quem somos

“Angústias” – Direção João Otávio

Assistentes – André Haidamus, Rafael, Silvia e o dramaturgo Tomás Floris Guadix

Artistas do processo: Camila Aires, Bruno, Juliana Varroni, Kauira Grillo, Daniel, Henrique, Renata Lamata, Leticia Neumann, Aretta Darelli, Jailton Dias, Mônica Quinquinato, Jefferson Pedace e Fernanda Marques.

Uma turma de PA5 de domingo, no processo do primeiro semestre de 2012, com o tema da Mostra “Além da inquietude, doação e complexidade” que, a partir das provocações e vivências propostas pelo João, suscitou ainda outras indagações, como: o que nos incomoda hoje? Quais são nossas inquietações? O que nos move? O que pode mover o público? Por que continuamos vivendo? Por que não desistimos?

E, de quem éramos, descobrimo-nos seres cheios de fissuras, lacunas, impulsos, enraizados em preconceitos, cheios de querer e provocações, no sentido de que não é o suicídio que não compensa, mas a vida que vale a pena.....

¹ João Otávio Arantes Barreto – Ator-bailarino formado pelo Teatro Escola Macunaíma (2000) e terapeuta corporal especializado em medicina tradicional chinesa (escola A.M.O.R. - Associação dos Massoterapeutas Orientais). Também formado como educador somático (Formação e Integração do Movimento Somático – BMC). Foi instrutor, pré-treinee em Gyrotonic e preparador corporal das companhias: Tablado de Arruar, Grupo XIX de Teatro e Teatro do Desconhecido. Era integrante do “Projeto Crescer”, que desenvolve um trabalho de massagem e coordenação motora em crianças e adolescentes de creches e abrigos de São Paulo. Era professor no Teatro Escola Macunaíma desde 2009 e investigava o trabalho do ator-bailarino desde 2000, ao entrar em contato com treinamentos como: Antropologia Teatral, com Eduardo de Paula; Mímica Corporal Dramática, com Laura Lucci; Clown, com Bete Dorgam; e Meditações Rajneesh com Simone Shuba. Em 2009 assumiu a direção do Tablado de Arruar, com o espetáculo “Helena pede perdão e é esbofetead” e, em 2012, dirigiu o novo espetáculo do grupo, contemplado pela lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, “Mateus, 10”.

² Peça de Reinaldo Mesquita, com direção de Simone Shuba.

³ Laura Lucci, por dez anos, foi professora do Teatro Escola Macunaíma.

“‘ANGUSTIAS’ TRAZ À CENA O MUNDO DOS CONTOS DE ANTON TCHEKHOV. É UMA CLARA MATERIALIZAÇÃO ARTÍSTICA DOS SENTIMENTOS PLASMADOS NAS HISTÓRIAS DO AUTOR. SENTIMENTOS QUE, EMBORA COTIDIANOS, SE REALIZAM NAS MAIS DELICADAS, PROFUNDAS ESPONTANEIDADES E SURPRESAS.”

JOÃO OTÁVIO

Referências textuais

Em minhas reflexões com o grupo na roda inicial, fazíamos referência à aula anterior e o João norteava o trabalho do dia. E, em uma das aulas, levei o texto de Clarice Lispector, “O Paradoxo do Entendimento”:

Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendia era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro - preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana.⁴

João era assim, provocador ao extremo e a todo tempo nos inundava com textos maravilhosos para refletirmos o ser e o ser artista. Registrar os encontros foi fundamental para que eu entendesse todo o percurso. João instigava a todos na questão da vivência e não na racionalização do que estávamos construindo. Os registros eram com o intuito dos atores revisitarem o vivido intenso e refletirem sobre seu lugar de contribuição e evolução para o avanço do processo. Cada um deveria ler e contribuir com reflexões. A princípio, não funcionou, mas com o passar do tempo, o grupo percebeu a necessidade deste espaço que lhes dava voz.

Outro texto de provocação foi “Manifesto: A vida do Artista”, de Marina Abramovic. Assim seguíamos alimentados em todas as aulas neste processo de ganhar consciência sobre nosso fazer artístico. Neste momento, a inquietude que pairava no grupo era o interesse: Vivemos para quê? Para quem? Construimos para quê? Para quem?

Para questionar a todos em relação ao comprometimento, João nos provocava com trechos de textos de Deleuze. E um integrante do grupo registra no blog sem se identificar, que não lhe sai da cabeça a reflexão sobre o caráter destrutivo, que, segundo Walter Benjamin:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, e sim de que o suicídio não compensa.⁵

4 In “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.” São Paulo: Rocco, 1998, p. 18.

5 In “Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos.” São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. pp.187-188.

O movimento de construir a partir da desconstrução, dos escombros, da possibilidade de nascerem flores em pedras, nos leva à arte que não adianta fingir interesse. Em nosso processo, isso significava o movimento de ambas as partes, diretor e ator, pois interesse é se aventurar, experimentar, é o pulso da vida. Interesse: inter (entre) e esse (ser, estar), estar entre.

João afirmava que para acontecer é preciso estar. E, assim se constituiu o contrato ético do grupo em relação aos horários e início do treinamento dos atores, baseado no texto para reflexão de Tadeusz Kantor:

“Retrato nu do homem”

O ator

retrato nu do homem,
exposição a toda venalidade,
silhueta elástica.

O ator, feirante, exibicionista descarado,
simulador fazendo demonstração
de lágrimas, do riso,
do funcionamento de todos os órgãos,
de auges do ânimo, do coração, das paixões,
do ventre, do pênis, o corpo exposto
a todos os estímulos,
todos os perigos e todas as surpresas;
ilusionista, modelo artificial de sua anatomia
e de seu espírito,
renunciando à dignidade e ao prestígio,
lançando o desprezo e os escárnios,
mais próximo do lixo do que da eternidade,
rejeitado por quem é,
normal e normativo em uma sociedade.

Ator

não vivente a não ser na imaginação,
conduzindo a um estado de insatisfação crônica
e de insaciabilidade diante de tudo,
o que existe realmente além dos universos da
ficção,
que o empurra a uma nostalgia espiritual
constrangendo-o,
a uma vida nômade.

Ator feirante,
eterno errante
sem eira nem beira,
procurando porto em vão,
com suas bagagens todos seus bens,
suas esperanças, suas ilusões perdidas,
isso que faz a riqueza

e a carga
uma ficção
que ele defende ciosamente até o fim
contra a intolerância de um mundo indiferente...⁶

João leu o texto com toda ênfase e se emocionou ao acabar a leitura, apontando as escolhas de cada um para a importância deste processo. O eu é importante hoje?

E os contos de Tchekhov caíram como uma luva no processo de formação deste grupo.

Nós, os personagens

Somos nós, temos todas as histórias do mundo. Precisamos entender a metáfora das histórias.

Nesta viagem dos contos, éramos convidados a abrir janelas, a ampliar e trazer minha riqueza na relação comigo e com o outro. Cada um é pego por uma questão singular, a história está cheia de conteúdos conscientes ou inconscientes e cada um vai abrir a sua janela de acordo com o seu viés, o que enriquece o todo.

Os personagens não foram determinados, tudo foi descoberto no jogo. João apresentava cada proposta de construção de cenas como uma brincadeira e assim os contos iam surgindo de acordo com o estudo e apropriação de cada ator. Cada aquecimento proposto despertava e estabelecia a comunhão e respeito no grupo.

O que temos quando a única possibilidade é continuar vivendo?

No processo de análise dos contos na prática, em que líamos os textos e improvisávamos em roda ou pelo espaço a partir do comando do João, íamos também caminhando na descoberta do nosso Superobjetivo. O texto “O beijo”, um dos contos de Tchekhov trabalhados, foi fundamental para essa descoberta.

André Haidamus, um dos assistentes do processo, criador do blog do grupo, fez a proposta de que todos os atores deveriam escrever em nossa plataforma de comunicação e estudo do processo. Assim os alunos começaram a contribuir com as reflexões sobre os personagens que experimentavam nos jogos de improviso:

6 In “Le Théâtre de la Mort”. Editions L’Age d’Homme, Lausanne, 1977, p. 162-165. Tradução de Roberto Mallet.



Arettsa Darelli, Bruno Camilo, Camila Aires, Daniel Mathioli, Fernanda Marques, Henrique Godoy, Jailton Dias, Jefferson Pedace, João Otávio, Juliana Varroni, Kauira Grillo, Letícia Neumann, Mônica Quinquinato, Renata Lamata.

O treinamento

Tivemos, no processo todo, um treinamento corporal intenso ministrado pelo João e o Felipe Rocha, convidado para coordenar uma prática maravilhosa que nos fez refletir o quanto a vida pede atitude. Será que precisamos viver ou morrer? Odiar ou amar? Dormir ou acordar? Rir ou chorar? Ou isto ou aquilo como diz Cecília Meireles.

O treinamento foi centrado na escuta corporal, o que exigia uma prática física intensa na preparação do ator, ativando o corpo expressivo e cotidiano ao mesmo tempo.

É preciso estar, mergulhar na dor do Ser e de Ser, de existir e saber-se existente, agir e reagir, deixar fluir o sangue num movimento contínuo de pulsar e preencher as vísceras envolvidas por ossos, protegidas por músculos e aquecidas pela

pele, a pele que já não é superfície, é o sensível, o orgânico, você, eu, nós em energia que constrói e destrói para o renascer aqui agora...

Os exercícios eram sempre voltados para a comunhão consigo e com o outro e com os outros, já que o público era parte importante do jogo. Todos se percebendo, sendo propositores e receptores.

Exercícios: Em trios, trabalhar o movimento no corpo do outro, se deixar levar pelo outro, o controle não está em suas mãos, nem na sua vontade.

Reflexão: é impossível um ser humano abdicar da sua vontade inteiramente, nem alguém preso em uma solitária desiste do seu ímpeto. Tua vontade não desaparece, a necessidade existe.

Por que não desistimos? O outro nos referencia, nos preenche, nos esvazia, nos instiga, nos provoca, nos conforta, nos inquieta. Não desistimos porque existe o horizonte. Porque temos a



FOTO: ANDRÉ HAIDAMUS

Bruno Camilo, Jefferson Pedace, Kauira Grillo.

vontade. Dizia João:

João – *A vida é feita de bons e maus encontros, por mais que tentemos fazer a vida linear, ela é cíclica.*

O externo que impulsiona o interno, o tédio da razão que busca sentido para o Ser. Ação inconsciente, movimento de descoberta, onde estar na circunstância nos coloca no lugar do aqui agora.

João – *Vamos revelar a alma e não apenas a pele.*

Práticas de mais um dia

Sempre iniciávamos nossos encontros com a roda (o grupo em círculo) e uma reflexão. Para João, o jogo era sempre um processo de decisão, estar vivo no aqui agora, consciente, preenchido de pensamentos que alimentam as ações. O ator nas circunstâncias pode ir direto ou criar, é preciso decidir sempre reconhecendo as circunstâncias. O que muda em cena?

Cada vez mais nos preocupamos com o que sentimos, mas antes mesmo de sentir pensamos, não paramos para saber o que pensamos, pensa-

mento mais ação pode se tornar hábito e o hábito pode transformar o que nos cerca. O corpo é estimulado pela imaginação e a mente obedece porque o corpo fica cansado.

Pensando em ter decisão sempre e que a ação é que traz o estado, iniciamos o exercício de trabalhar as membranas que nos escondem fisicamente. Este exercício ativa o corpo pela consciência da energia e do pensar e agir na circunstância proposta.

João apontava o processo do pensar e agir que nos coloca no lugar do jogo que faz acontecer, de dentro para fora: se ver no outro, escutar, atenção aos pequenos detalhes. No erro nos reorganizamos, tudo é possível.

João – *Somos dois corpos, um aparente e o outro decorrente de segredos.*

O jogo da roda livre de improvisação nos acompanhou no processo de descobertas das cenas e subsidiou o trabalho tanto individual quanto coletivo. Passamos então a buscar o fio que conectava todos os contos.

Tchekov fala da não importância, do eu sou, do

que você é – um olhar que signifique sua existência. O interessante artisticamente é interessante se for antes para você. A não importância nos pertence.

Os exercícios de treinamento do ator nos abrem para o jogo de improvisação, onde nos percebemos como um grão que compõe o todo. Se descobrir a cada gesto, a cada movimento, entendendo a circunstância proposta pelo conto.

Como ecoa em mim a fala do outro? O que me inquieta na fala do outro? Como é escutar o não dito e reagir ao dito?

Refletimos sobre os contos e chegamos ao consenso que o ponto que os une é o não importante, pois vivemos em uma sociedade onde as pessoas vivem no pulso, na urgência do sucesso o tempo todo, a qualquer preço. O simples, o olhar, a perda, o amor, o humano nos remete a angústia.

João tinha em mente cada segundo da aula, apesar de não admitir isso; sempre falava ao grupo que não sabia onde tudo ia chegar naquele dia. Mas desde sua primeira reflexão até o final da aula, estava tudo concatenado, tudo conectado.

Nossos encontros se encerravam com a leitura das impressões do escriba e com uma foto revelando a síntese do vivido, fotos que serviram no processo de avaliação individual e coletiva com diferentes estratégias.

A cada encontro uma descoberta

Novas propostas iam surgindo até o espetáculo ganhar corpo. Tudo foi feito coletivamente a partir do material que os atores apresentavam no jogo. Sabiamente João ia costurando a encenação, a luz, o figurino, o texto e a atmosfera instaurada. Agora era amadurecer a “presença”. Este espetáculo exigia o tempo todo o máximo de entrega dos atores, que tinham que estar vivos e orgânicos. Cada detalhe de respiração, espaço, olhar, relação mínima, tudo foi pensado, experimentado e abraçado por todos.

A angústia pode ser um olhar que signifique nossa existência, um movimento interno que reverbera na superfície da pele, determinando a ação de um corpo vivo no processo de desconstrução; e o mais profundo do ser que se esconde

quer gritar para o mundo “estou vivo”... O que está morto está enterrado? O que está vivo sabe? Onde começo e onde termino? Tudo tem um fim? Eram muitas questões que perambulavam nosso processo de desenvolvimento do espetáculo.

João nos mostrava o encontro no teatro, conosco mesmo e com o público. A cada aula, abríamos possibilidades e não fechávamos caminhos. Nosso fio condutor, a angústia, nos revelava o homem esgotado, o nada a fazer nos dias de hoje. O que nos faz acordar todos os dias? Que esperança doentia é esta de continuar? Este encontro aparentemente sem importância, estar do lado de alguém vendo o espetáculo, pode lhe afetar de muitas formas. A descoberta será jogando: o estado de atenção, a troca ativa todos os sentidos e este lugar propõe estar inteiro.

Assim fomos escolhendo os contos para o espetáculo. Escolhidos os contos, nosso desafio era encontrar o limite de um para o outro. Onde terminava um e começava outro.

João nos apontava o quanto a arte deixou de ser a representação da vida real e passou a apresentar a opinião, o pensamento crítico da realidade que parte do nosso olhar, que é pessoal e intransferível. É preciso esvaziar-se não do que é, mas desbloquear-se para que o ser converse com o que está por vir sem negar o que foi.

O resultado final

O semestre todo falamos sobre o que é o ator contemporâneo sob o ponto de vista de diferentes autores. João apresentou inúmeros exemplos; falamos de pessoas que acreditam em um teatro mecânico, marcado e previsível, onde o objetivo está em promover o ator enquanto celebridade. Isso nos marcou muito.

João apontou que, para fazer um teatro da vivência, não basta ensaiar um ou dois meses e ter marcações. Não podemos colocar os personagens em lugar mítico, lembrado ou celebrado como algo maravilhoso, fabuloso, senão repetimos o preconceito de que o ator tem que brilhar. Brilhar é tudo menos teatro. A ação de um ator que está inteiro no seu fazer é que propicia o verossímil, causa incômodo, provoca e causa estranhamento no público.



FOTO: ANDRÉ HAIDAMUS

Aretta Darelli, Bruno Camilo, Jefferson Pedace, João Otávio, Kauira Grillo.

Mas para isso é preciso estar inteiro e, portanto, João questionava-nos sobre o que eu trago para a aula, com o que eu contribuo? Estamos na reta final. João aponta o trabalho de grupo, que ninguém pode entrar querendo salvar o espetáculo, achando que tem que fazer o melhor, o jogo é trabalhar o vazio, a angústia.

O final da nossa peça chamamos de teatrão. Por quê?? É o tradicional, o brilho, o sucesso que todos querem. Vamos fazer o teatro que não queremos, com a consciência do que acreditamos que comunica de fato. E esta cena final revela tudo que tem no teatro do brilho. O final é a resposta de tudo que fizemos conscientes de que um teatro da vivência não é teatrão.

Esse é o final: ficar congelado até fechar a cortina, que não se fecha. Não rir de si mesmo, levar a sério o brilho, os atores que não tem filtro, que buscam apenas o sucesso a qualquer custo, que anulam o censo crítico. O passo deve ser ruim mesmo, a coreografia que não dá certo. O texto vai estar desconectado do corpo e trará a cons-

ciência na voz e na expressão facial. Não cabe o deboche, nem tirar sarro. E mesmo assim estão na mídia. Humanizamos-nos com o sofrimento do outro? Ou achamos que estamos distante da realidade do sofrimento? O que me cabe do que o outro vive?

Após os atores realizarem esta cena final com total dedicação e presença, João queria a mesma energia em todas as cenas que fossem sendo construídas, vontade de estar presente, vontade interna.

Renata Lamata, integrante do grupo, compartilha que o processo está sendo intenso e desafiador, o quanto está sendo importante para sua formação, e que é um semestre muito significativo.

Radicalizamos o fazer teatral, o universo da humanidade esquecida, adormecida, anestesiada. Esta foi uma das últimas conversas com o grupo para refletir o processo.

Querido João, muito de você fica em nós!

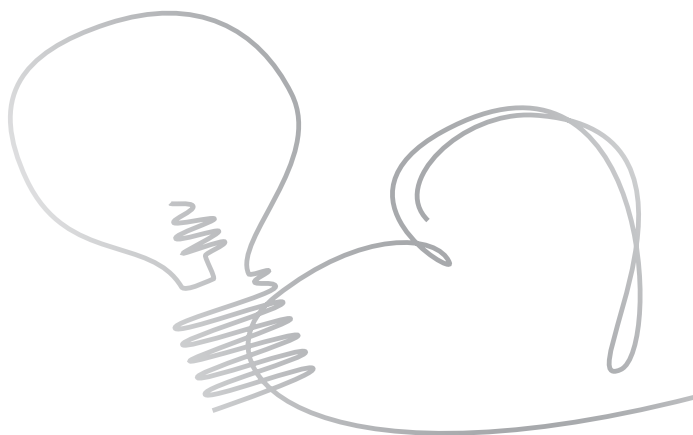
Silvia de Paula é pedagoga, atriz e professora do Teatro Escola Macunaíma. ■

Relato do processo de montagem da obra “O Jardim das Cerejeiras”, de Anton Tchekhov, com direção de João Otávio e alunos do PA5 (semana/noite) – ano 2012 / 2º semestre, Unidade Barra Funda

POR ANDRÉ HAIDAMUS

*João Otávio, ...
Ator forasteiro,
eterno errante
sem lar nem lugar,
buscando em vão o porto,
carregando em suas bagagens
todo o seu bem,
suas esperanças, suas ilusões perdidas
o que é sua riqueza
e sua carga,
uma ficção
que ele defende zelosamente até as últimas consequências
contra a intolerância de um mundo indiferente.*

Tadeusz Kantor



Relato do processo de montagem da obra “O Jardim das Cerejeiras”, de Anton Tchekhov, com direção de João Otávio e alunos do PA5 (semana/noite) – ano 2012 / 2º semestre, Unidade Barra Funda.

Como tudo começou?

Foi amor à primeira vista. Nosso “romance” com o professor João Otávio começou quando estávamos no PA4 / primeiro semestre de 2012, no processo de montagem de “Resquícios”, dirigido por Simone Shuba, quando a convite ele assistiu nosso ensaio aberto. A escola dá aos alunos a oportunidade de escolher o professor / diretor no último semestre da formação, assim não tivemos dúvidas quando ingressamos no PA5. Totalmente seduzidos pela inteligência, sensibilidade e pelo amor incondicional que João Otávio tinha pelo teatro; o solicitamos para condução desse trabalho que marcaria o fim da nossa trajetória como alu-

nos do Teatro Escola Macunaíma.

Nossa primeira reunião aconteceu antes mesmo de iniciar o semestre letivo, nas férias nos encontramos para um café e bate papo na Casa das Rosas, convidados por João. Eu me lembro de que fazia bastante frio, a Avenida Paulista estava congestionada no dia 12 de julho, uma quinta-feira de noite. Começamos a conversar muito informalmente sobre assuntos triviais: a lua, o trânsito, o clima e no meio disso tudo o João perguntou:

“Por que vocês me escolheram para direção?”

Silêncio.

“O quê vocês querem montar e por quê?”

Silêncio.

Como tudo começou?

Foi amor à primeira vista. Nosso “romance” com o professor João Otávio começou quando estávamos no PA4 / primeiro semestre de 2012, no processo de montagem de “Resquícios”, dirigido por Simone Shuba, quando a convite ele assistiu nosso ensaio aberto. A escola dá aos alunos a oportunidade de escolher o professor / diretor no último semestre da formação, assim não tivemos dúvidas quando ingressamos no PA5. Totalmente seduzidos pela inteligência, sensibilidade e pelo amor incondicional que João Otávio tinha pelo teatro; o solicitamos para condução desse trabalho que marcaria o fim da nossa trajetória como alunos do Teatro Escola Macunaíma.

Nossa primeira reunião aconteceu antes mesmo de iniciar o semestre letivo, nas férias nos encontramos para um café e bate papo na Casa das Rosas, convidados por João. Eu me lembro de que fazia bastante frio, a Avenida Paulista estava congestionada no dia 12 de julho, uma quinta-feira de noite. Começamos a conversar muito informalmente sobre assuntos triviais: a lua, o trânsito, o clima e no meio disso tudo o João perguntou:

“Por que vocês me escolheram para direção?”

Silêncio.

“O quê vocês querem montar e por quê?”

Silêncio.

Um silêncio preenchido de medo e dúvidas se fez presente. Nossa escolha percorria caminhos intuitivos. Imediatamente o João começou a falar sobre suas expectativas e anseios com esse trabalho, justamente sobre esse medo que saltava aos nossos olhos, o terror e o pânico sobre as incertezas da vida. Seguimos a conversa falando sobre o tema da Mostra, “Além da inquietude, doação e completude”, e da relação desses conceitos com nosso cotidiano. O “bate papo” fluía cada vez mais, estávamos todos ali conectados e engajados descobrindo nossos “porquês”. Estávamos iniciando nosso último semestre no curso de Formação de Atores, os pensamentos e discussões em relação ao que viria depois de “formados” e a continuidade do processo se tornavam cada vez mais fortes. O medo gerava um desconforto tão notório em todos os integrantes do grupo, que

passou a ser tema de trabalho. Encerramos esse primeiro encontro com a tarefa de estudar alguns textos: “Ensaio sobre o medo”, organizado por Adauto Novaes – Editor SENAC São Paulo, Edições SESC SP, “Do medo ao terror” e “O espectador emancipado” – de Jacques Rancière, tradução de Marcelo Gomes, e “Elogio do medo”, de Maria Rita Kehl; com o dever de pesquisar repertório de dramaturgia que dialogasse com o tema da nossa conversa e com uma frase dita pelo João que particularmente me afetou muito:

“... Eu não sei se nossa peça será bonita, mas tenho certeza de que nosso processo será honesto...”.

As aulas começaram oficialmente. Chegamos com um turbilhão de pensamentos, dúvidas, expectativas e desejos. No período de férias nos alimentamos das referências indicadas e nesse primeiro dia falamos ainda mais sobre a questão do Medo, de forma generalizada e cotidiana:

Da morte;

Do que tem fim;

Do relativamente trivial;

Do que nos tolhe;

Do que nos relativiza;

Do que nos paralisa.

Quero crer que nada é coincidência, que o universo de fato conspira e que absolutamente tudo é relativo. O grupo de alunos vinha de um processo de pesquisa da obra e autor russo, “Um mês no campo”, de Ivã Turguêniev. Também no semestre anterior, João havia dirigido na escola o espetáculo “Angústias”, construído no estudo de contos do autor russo Anton Tchekhov. A partir das palavras chaves: morte, fim, medo, inquietude, doação, completude e da nossa vivência no semestre anterior; chegamos ao texto “O jardim das cerejeiras”.

Última peça escrita por Tchekhov, no momento em que estava enfermo e ciente de que se aproximava do fim; foi encenada pela primeira vez em 1904, dirigida por Stanislavski. Segundo Elena Vássina, o autor ficou consagrado como o mais ousado transgressor da tradição literária clássica e um importante precursor das formas e da linguagem artística contemporânea.

Sentimo-nos desafiados e imediatamente nos

lançamos na leitura da obra, no entendimento do segundo plano, conhecendo a biografia do autor, a estrutura dramatúrgica, nos surpreendemos com a atemporalidade dos conflitos e a íntima conexão que estes têm com as premissas do nosso estudo.

Nesse contexto podemos, sem falsa modéstia, dizer que não escolhemos o texto. O texto nos escolheu. Só descobrimos isso depois das apresentações na Mostra.

Treinamento

O Viewpoints alivia a pressão de ter que inventar tudo por si mesmo, de gerar tudo sozinho, de ser interessante e forçar a criatividade. O Viewpoints permite que nos entreguemos, que possamos cair em um espaço criativo vazio e confiar que há algo lá, outra coisa além do nosso próprio ego ou imaginação, para nos pegar. Viewpoints nos ajuda a confiar em deixar algo acontecer no palco, ao invés de fazer acontecer. A fonte para a ação e invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao redor de nós.
(BOGART, 2005, p. 20).

O grupo de alunos iniciou no PA4, com a professora Simone Shuba, uma pesquisa de composição cênica a partir dos princípios do Viewpoints. Nosso desejo, agora no PA5 com o professor João, era de aprofundar no treinamento dessa filosofia de movimentos e fazer uso das práticas para o processo de criação no coletivo. Nossa premissa era trabalhar o estado de prontidão do ator em cena. Essa questão nos levou a outras reflexões ainda mais complexas:

Como estabelecer uma atmosfera criativa e autoral? Como manter viva a presença do ator em cena? É possível conquistar a horizontalidade no processo?

Contamos com a colaboração dos artistas Felipe Rocha e Amanda Lyra e iniciamos um treinamento intensivo de Viewpoints, por 12 horas divididas em 4 encontros. Este método foi desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau a partir dos conceitos da dança contemporânea, para situar

o ator fazendo uso e observação do Tempo e Espaço, no presente. Com esse treinamento avançamos no entendimento de que o teatro se dá no jogo de ações. Onde cada resposta é uma reação a um estímulo que tem sua nascente na escolha, no processo de decisão dos atores. Outros pontos de atenção se dilataram nesta série de exercícios dirigidos: a disponibilidade de escuta do ator em cena, a percepção da relação com o espaço, com os outros atores e com a plateia e a incitação do "interesse". Estávamos preparando o corpo, a mente e a alma para lidar com o improvável, com o desconhecido.

A construção cênica no coletivo

Fomos alimentados pelo treinamento de Viewpoints para iniciarmos as experimentações cênicas, já a partir da dramaturgia "O jardim das cerejeiras", em seus quatro atos. Primeiramente decidimos que a leitura aconteceria também no coletivo. Fizemos "rodas" e a cada aula desvendávamos um ato da peça na leitura dramática, buscando conexões das circunstâncias do texto com o cotidiano e reconhecendo os personagens da obra no homem contemporâneo. Com isso o "subterrâneo" do texto se revelava nitidamente.

É interessante rememorar as etapas do nosso processo, hoje tenho consciência que vários aspectos da encenação já se desenhavam na leitura, nas conversas, nas rodas e obviamente no próprio treinamento de forma natural e orgânica. Esse estudo foi muito importante, pois conquistamos juntos uma apropriação do texto que foi fundamental para a etapa que estava por vir e chegamos ao nosso super objetivo com a montagem: impulsionar a ação dos atores a partir da iminência do fim.

Recordo que, nessa época o João tinha apenas duas certezas em relação ao nosso processo, ele dizia: "Precisamos que todos estejam em cena o tempo inteiro e tudo deve acontecer no jogo de ações, sem marcações". E com um humor muito particular concluía: "O resto eu não sei e tudo bem, nós vamos descobrir juntos. Vocês me escolheram, agora me aguentem".



FOTO: ALLYSON ALAPONT

"O jardim das cerejeiras". André Haidamus, Belisa Ferigoli, Caio Leal, Carlos Alberth, Edilene Ferreira, Edson Gomes, Felipe Rocha, Ferdi Gi, Jorge Maricato, Leandro Vasconcelos, Núbia Amorim, Patrícia Zacarias, Paula Carvalho, Paula Marina, Regiane Melo, Tatiane Amaral, Tasso Corrêa.

Études – Análise Ativa

Nossa criação se deu pelas incertezas, no exercício da Análise Ativa para descoberta da obra cênica. Após as rodas de leitura e conversas, iniciamos um trabalho de "divisão dos acontecimentos" do texto. Um trabalho árduo e de muitos debates, no entanto extremamente importante nessa fase do processo. Foi a partir da divisão de acontecimentos que fomos para a prática do Études, que consiste basicamente em:

Uma roda de improvisação, onde os atores participam ativamente e a composição cênica se dá a partir dos repertórios conquistados no treinamento prático e teórico, nas nossas vivências, nas circunstâncias e nos acontecimentos. Esse era o nosso ponto de partida para o novo, para a criação. O João escolhia um trecho do texto, com começo, meio e fim e acredito que não aleatoriamente; então os atores deveriam voluntariamente entrar no "Círculo" para improvisar a cena. Alguns objetos ficavam dispostos na arena, à disposição do exercício. Alguns pontos nos chamaram a atenção neste período: absolutamente todos os atores deveriam estar em cena em algum momento, ou seja, nós só passávamos para outro trecho do texto quando todos os atores tivessem experimentado; não havia certo ou errado e muito menos combinações, tudo deveria acontecer no "aqui e agora"; a palavra dita não era importante, o foco era trazer o discurso para o corpo na ação. Após cada experimento sentávamos para discutir como, onde e por que fomos afetados pela cena.

Como nos relacionamos enquanto espectadores-atores? Essas perguntas e respostas agregavam valor para que pudéssemos avançar para outros momentos do texto. Estávamos concebendo nossa peça. Foram belos os períodos de crise, de conflitos, de vazios, de silêncios, de dor e angústia que nos abriram para a criatividade artística. Fomos estimulados a criar e com o embasamento que precisávamos para tal, o resultado final ainda era incerto, tínhamos um material tangível de trabalho que iria ser transformado, reinventado e revisitado sempre que necessário.

"O jardim das cerejeiras" – A encenação

"Tchekhov apresenta-se inesgotável, porque, apesar da aparente descrição da vida trivial, [...] ele sempre fala sobre o Humano com maiúscula."
Stanislavski

Em "O Jardim das Cerejeiras" pode-se ver o retrato do dia a dia de uma família aristocrata em decadência, que busca um rumo frente às mudanças que se aproximam.

A estrutura cênica passeia pelos caminhos do teatro do absurdo, onde damos à realidade do cotidiano um tratamento inesperado e inusitado. Nestes trajetos vamos entendendo o enredo da obra, as ações dos personagens e a crise dos diálogos na descoberta de elementos ilógicos, com o intuito de interpretar os desatinos e a falta de soluções em que estão imersos o homem e a sociedade.

Na construção do caráter de imagem das personagens, transitamos pelas zonas do "público" e do "privado". Questões comportamentais são levantadas neste processo, dadas as circunstâncias: Como eu sou à luz do círculo público? E no círculo privado?

Buscamos pelas minúcias da crueldade e da violência na teatralidade. Na composição de gestos e formas que estão à margem da imprevisibilidade. Discute-se então na ação, a perda da identidade, o apego ao irreal como perspectiva de sobrevivência, a aproximação da mudança, o passado, o que é perecível. A atmosfera de tensão que se estabelece nas relações, à semelhança

da estrutura dramaturgica, não é traduzida pelo discurso linear ou curva dramática ascendente. Revela-se na crise do diálogo e nos critérios de decisão dos intérpretes, onde os conflitos são trazidos à tona e se dissolvem sem necessariamente se resolverem.

Tais critérios são descobertos na própria encenação, onde assumimos e lidamos com o principal objeto do enredo, apresentado já no primeiro ato: A propriedade será vendida. Eis o prenúncio do fim.

Considerações Finais

João Otávio nos deixou neste plano, acredito que para cumprir uma nova etapa da sua vida espiritual, poucos dias antes da estreia do nosso "O jardim das cerejeiras", na 77ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma. Feliz daqueles que tiveram a oportunidade de conhecer, mesmo que pouco; o homem, o ator, o bailarino, o professor, o diretor, o amigo... Reconhecido na sua arte. Segundo Simone Shuba, uma das questões mais importantes para Stanislavski era transformar os artistas em pessoas melhores. Eu realmente não sei se esta também era uma questão para o João Otávio, mas eu tenho absoluta certeza de que ele cumpria honestamente esse papel, com respeito e sensibilidade para acessar as pessoas com quem convivia e trabalhava. Ele nos deixou um legado de amor pelo teatro e um imbatível desejo de continuar.

Quero e preciso agradecer:

Paco Abreu; ele nos disse no último dia de aula, quando conversávamos sobre as devolutivas do processo e das apresentações: "Vocês fizeram um trabalho sublime"; essa frase nos tocou muito.

Silvia de Paula, uma grande amiga e educadora apaixonada; sempre disposta a ajudar no que é preciso e a qualquer tempo.

Paula Marina, assistente de direção e técnica, aluna do Macunaíma que acompanhou todo o nosso processo com dedicação e afinco.

Simone Shuba e Felipe Rocha, fundamentais desde sempre. Nada seria possível sem vocês. Nada.

Nossa montagem de "O jardim das cerejeiras" virou projeto. Faremos apresentações no Circuito



FOTO: ALLYSON ALAPONT

"O jardim das cerejeiras". Caio Leal, Carlos Alberth, Ferdi Gi, Jorge Maricato, Núbia Amorim, Patrícia Zacarias, Regiane Melo, Simone Shuba, Tatiane Amaral, Tasso Corrêa.

do Reapresenta do Teatro Escola Macunaíma e na Mostra Experimentos do TUSP, continuaremos trabalhando para levar nossa obra onde for possível.

Nossa homenagem ao João Otávio está em cada ensaio, cada apresentação, em cada passo dado em nosso percurso como atores, como aprendizes.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, Perspectiva, 2008.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: A practical guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch; FERNANDES, Milôr. *O jardim das cerejeiras*. São Paulo: L&PM Pocket, 2009.

VÁSSINA, Elena. Anton Pavlovitch Tchekhov: *Um clássico contemporâneo da literatura russa*. Ed 132. 2010. Revista Cult em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/anton-pavlovitch-tchekhov>. Acesso em: 08 de março de 2013.

André Haidamus é ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma e graduado em Administração. Atualmente integra o grupo artístico da Cia. Vinte e Duas Desgraças, Pessoa Produções e a Coordenação Pedagógica do Studio Fátima Toledo de Cinema. Participou como assistente de direção no Macunaíma, nos processos "Kaspar" – direção de Reginaldo Nascimento (2011); "Angústias" – direção de João Otávio (2012 / 1); "Horizontes" e como colaborador em "Instantes da Eternidade" – direção de Simone Shuba (2012 / 2 e 2013 / 1). ■

□ procedimientos

Procedimientos pedagógicos





Nesta seção do ***Caderno de Registro Macu***, o professor Lucas De Lucca apresenta uma ferramenta ainda pouco utilizada na prática docente: a Avaliação 360°. Criada na década de 1980 por especialistas em recursos humanos, ela propõe a descentralização da prática avaliativa nas relações de trabalho.

Para partilhar as possibilidades do uso dessa ferramenta enquanto procedimento pedagógico, Lucas relata sua experiência em sala de aula com a aplicação dessa forma de avaliar. E o artigo do professor assim reflete sobre as implicações desse recurso no processo de criação de uma turma de PA2.

Avaliação 360º: um caminho para uma avaliação global

POR LUCAS DE LUCCA

A Avaliação 360º traz percepções diferenciadas ao grupo e ao professor. Creio que essa estrutura vem para forjar melhores formas de observar o processo em diferentes âmbitos e olhares.

Em linhas gerais, a proposta da Avaliação 360º é descentralizar a forma de avaliação unilateral do professor-aluno e assim potencializar também a avaliação aluno-aluno, professor-aluno e aluno-professor. Na verdade, abrindo os olhares dos integrantes, também o professor é foco desse olhar, podendo a qualquer momento ser avaliado, assim como, concomitantemente continuará avaliando seus alunos. Porém, nessa proposta, estará mediando avaliações dos alunos para si e entre os colegas de trabalho.

O caminho para se chegar à Avaliação 360º, em minha opinião, depende de certo cuidado do professor para firmar uma atmosfera mais ativa, investindo bastante nas reflexões sobre qual é a função e o valor de cada indivíduo dentro da dinâmica do grupo.

Para um grupo sadio, em minha opinião, precisamos entender as peculiaridades individuais e nessa compreensão de cada indivíduo (que é uma parte do todo), incentivar o olhar para o outro. Isso está de fato em declínio atualmente. A alteridade vem sendo facilmente substituída pela individualidade. E sabemos bem, ambas são fundamentais para o ser; e ainda mais, num ambiente escolar, já que, quando se observa o processo do outro, aprofunda-se a própria trajetória do observador.

Para se chegar à etapa de divisão dos parceiros de observação, tracei alguns procedimentos os quais venho partilhar nesse terceiro “Caderno de Registro”.

Primeiramente, junto desses jovens alunos, que estavam em sua primeira montagem, no segundo semestre de 2012, firmei uma atividade na qual coletivamente deveriam em grupos, movidos por um tema, construir uma instalação que afetasse o receptor de várias formas sensoriais. E após todas as observações individuais, pedi para que refletissem sobre quais são as habilidades que o ator em sua arte, tal como o artista plástico (foco da atividade desenvolvida), deveria desempenhar na Arte do Teatro.

Munidos de uma folha de papel em branco, um pincel e uma grande sorte de cores de tinta guache, foram traduzindo naquela pequena tela de sulfite, em apenas uma palavra, suas convicções.

E assim chegaram as seguintes sínteses:

A. A.¹: ALIMENTA

A. M.: ESSÊNCIA

J. B.: CRIATIVIDADE

G. S.: SENTIMENTOS

M. P.: PROVOCAR

M. R.: VISÃO

M. C.: OBRAS

N. S.: FORMA

S. M.: ENERGIA

T. D.: FÚRIA

V. F.: REFLEXÃO

1 As letras a frente das palavras são abreviações das iniciais dos nomes dos alunos.

Após essa atividade, fomos para o momento de construir os combinados do grupo. Dentre os vários tópicos, provoqueei-os com o compromisso de durante todo o processo promover no grupo e em cada integrante as respectivas palavras que viam como convicção num ator.

Essa foi a primeira estratégia para se sentirem atuantes e responsáveis no grupo, foi um momento para entenderem a importância que cada um tem dentro do grupo e como cada um colabora com um ingrediente para aquele conjunto de pessoas.

A seguir, estimulados pela fotografia, solicitei que cada um ressignificasse seu trajeto cotidiano, o caminho para se chegar ao Macunaíma. Ou seja, através de cinco fotos, deveriam apresentar ao grupo um pouco de si e das imagens desse trajeto.

Na maior parte das vezes, simplesmente passamos e não apreciamos um caminho qualquer em nosso dia-a-dia. Essa provocação forçava-os a olhar de forma mais atenta algo que já perdera a afetividade. Porém, outro ingrediente importante para essa atividade foi o “olhar de lagartixa”. O que vem a ser isso? Cada um deveria buscar um ângulo diferente desse caminho, tal como a lagartixa que encontra inúmeros ângulos de uma mesma paisagem.

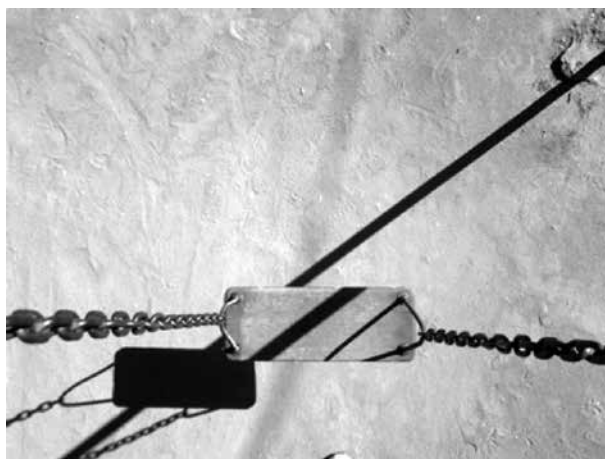
Assim, além de serem indivíduos que desempenhavam funções dentro do grupo, agora, também dividiam com os colegas suas paisagens e reflexões sobre um novo olhar do seu cotidiano.



Uma grade e o mato no caminho de G.S.



Árvores se tocando. Foto de T.D.



Balanco de parque infantil. Captada por M.C.



Focado justamente nas diferentes formas de se olhar uma mesma paisagem, passei para o ponto de, após entenderem a força e a forma de se olhar, começarem a aplicar isso entre eles mesmos.

Na dinâmica de divisão dos parceiros de observação, resgatei as palavras que foram pintadas nas folhas sulfite, e, após uma dinâmica corporal em que cada palavra foi fixada na parede. E, inspirado agora na dança, essas pinturas deveriam afetar esse ator-aprendiz e gerar movimentos e sensações.

Assim, após todo esse vivido, após experimentarem a versatilidade do artista plástico, a sensibilidade do pintor, a ousadia do fotógrafo e, agora, a tradução do dançarino da sensação em movimento, queria que eles percebessem que justamente o ator não só vive numa arte total, haja vista, englobar as outras artes, mas que também em seu processo pode se munir de inúmeros estímulos para sua criação, para sua autonomia, autoria e sua função em um grupo.

Agora sim, sentia-os maduros e coesos para começarem a ressignificar seu próprio ambiente estudantil e assim exercitar a difícil tarefa de observarem uns aos outros e a tão complexa empreitada de como traduzir para o outro suas percepções sem magoá-lo, sendo a inteligência emocional tão cara aos grupos de teatro.

Ao explanar sobre como aconteceria a Avaliação 360°, expliquei o fato de que não julgariam questões técnicas, afinal, isso competia única e exclusivamente ao professor, mas sim, abordariam

as questões atitudinais. Pedi para que escolhessem um colega que gostariam de observar e auxiliar durante o semestre ("Quero olhar para..."), e numa segunda etapa, pedi para que escolhessem um colega diferente do primeiro, por quem quisessem ser olhados e auxiliados (Quero ser olhado por...).

Dessa dinâmica surgiram as seguintes parcerias de observação:

	1º Parceiro (escolheu)	2º Parceiro (foi escolhido)
	Quero olhar para...	Quero ser olhado(a) por...
A. A. :	V. F.	A. M.
A. M. :	J. B.	V. F.
G. S. :	S. M.	M. R.

Assim, observem que uma malha de observação foi construída e uma rede de auxílio foi se estruturando naturalmente na história desse grupo.

Num primeiro momento, essa estratégia foi bastante útil para que se ajudassem. Pois, diante das faltas que podem acontecer em quaisquer disciplinas recorriam aos seus parceiros para saber como tinha sido o andamento da aula. Ou ainda, diante da falta de entendimento de uma matéria, começavam a se apoiar em seus parceiros para vencer as dificuldades.

E, um pouco depois dessa fase das atitudes, passamos para as observações e devolutivas entre os colegas e desses para com o professor. Pedi que numa folha de papel, em casa, discorressem sobre as seguintes questões:

1. O que meu parceiro faz bem que deve continuar fazendo?
2. O que ele faz mal e deve parar de fazer?
3. Em quais ações me comprometo para ajudá-lo nessa mudança?

Isso claramente desafiou-os a transpor para as linhas do papel não só suas observações, mas como anunciá-las ao colega; e principalmente, a promover ações para efetivamente auxiliar o outro. Ou seja, seria apontado no parceiro questões atitudinais, mas possíveis auxílios que dependeriam desse companheiro, que recebeu uma devolutiva, construir um caminho de mudança.

Munidos dessas reflexões escritas, cada um trocou com seus parceiros essas observações e, em aula, receberam uma folha com as seguintes questões:

AVALIAÇÃO 360°

Autoavaliação

1. O que eu estou fazendo bem que devo continuar fazendo?
2. O que eu estou fazendo mal, que devo parar de fazer?
3. Quais são as estratégias que traçarei para ocasionar a mudança?
4. Como analiso a minha trajetória nesse processo de montagem?

Tais perguntas foram respondidas e entregues, juntamente com a reflexão de seus parceiros, ao professor. Nesse momento, o papel do professor se faz fundamental, pois além de ler todo esse material, deve intermediá-lo junto de cada aluno para

que filtre as observações.

E através disso, pode reiterar o que foi escrito pelos colegas, ou ainda, apontar outros fatores que pode avaliar através de seu olhar docente no quesito atitudinal. E também, após o aluno autoavaliar sua trajetória no processo, na questão 04, o professor pode opinar sobre a questão técnica.

Confesso que foi uma experiência muito interessante, pois além de dar as devolutivas individuais no meio do semestre, promovendo assim uma avaliação nessa metade de processo, pude lançar novos desafios no que tangia às personagens.

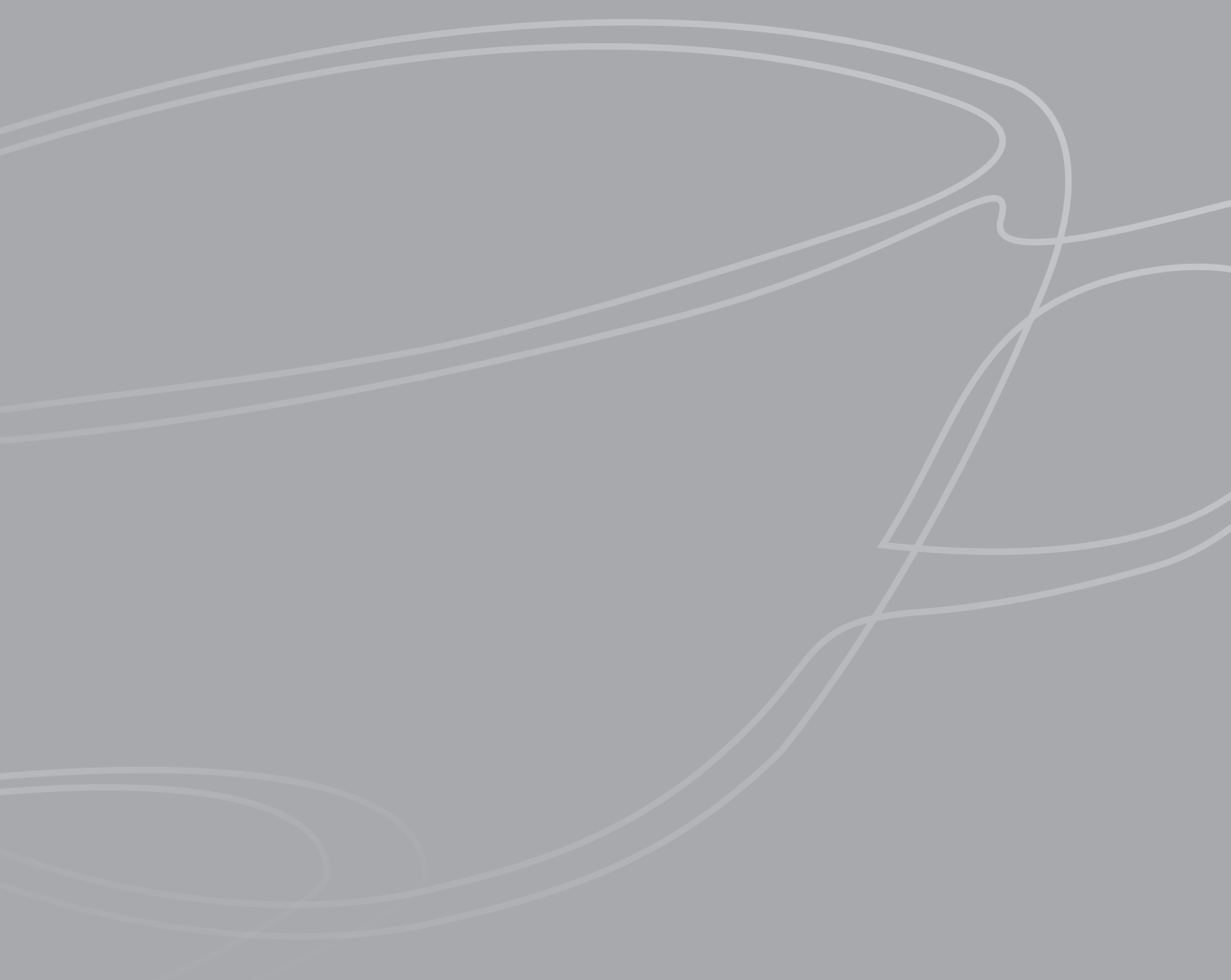
Essas haviam sido distribuídas há algum tempo. E dessa forma pude dar cabo tanto do campo técnico quanto dos desafios atitudinais com o apoio e auxílio dos integrantes.

Foi bem motivador observar as estratégias que foram se instituindo entre eles para alcançarem os desafios apontados, e, nesse momento, pouco importava se havia partido do professor ou de um colega. Era o grupo que, no ato de se olhar, traçava necessidades apontadas por cada integrante. E, com isso, cada pessoa poderia se dedicar para, seja mudando ou auxiliando a mudança do outro, potencializar o todo do grupo.

Lucas De Lucca é formado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e professor do Teatro Escola Macunaíma desde 2003. ■

□ café

Café Teatral



Para esta seção do ***Caderno de Registro*** convidamos o professor Eduardo de Paula para falar sobre os seus 15 anos como docente no Macu. Em formato um pouco diferente, já que como diz Márcia Azevedo, organizadora do Café, os encontros se caracterizam pelo “bate-papo”, o artigo apresenta de modo muito sensível uma das etapas da trajetória desse mestre.

E, para além da troca evidente, a publica-

ção que segue pretende homenagear o professor que tanto contribuiu para a formação de nossos alunos, com a certeza que os seus anos de experiência no Macunaíma também o ajudarão a enfrentar os desafios de sua nova jornada como docente no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Boa sorte Edu! É o que todos do Teatro Escola Macunaíma lhe desejam!

...de uma ponte a outra: a trajetória do ensino-aprendizado talhada no caminhar – ou: saia para tomar um picolé e experimentar a vida!

POR EDUARDO DE PAULA



FOTO: ANDRÉ LUIS DA SILVA

Edu de Paula. Foto: André Luis da Silva.

1 Recebido em 18 de Fevereiro de 2013.

2 Debora Hummel, coordenadora do Teatro Escola Macunaíma.

3 Roberta Carbone, professora e responsável pela revista "Cadernos de Registros", do Teatro Escola Macunaíma.

4 Neste texto, também irei me referir ao Teatro Escola Macunaíma, apenas como Macunaíma ou, simplesmente, Macu.

Advertência: irei divagar; fazer curvas e desviar e encontrar e... Não estou preocupado em ser coerente... As memórias surgem aos saltos, vem e vão. E assim será a estrutura desta escrita, pois no fundo, em sua essência, fala de mim em um tempo e lugar específico: o Teatro Escola Macunaíma. Espero que o leitor interessado faça as devidas conexões, se delicie ou saia para tomar um picolé e experimentar a vida! Não sei onde irei chegar...

Vou começar pelo impulso primeiro. No início de fevereiro recebi o seguinte e-mail:

"Oi Edu, tudo bem querido?"

Como andam os preparativos para a vida nova????

Falei com a Debora² hoje sobre o Caderno de Registro e ela disse que gostaria que você escrevesse alguma coisa como "despedida" e sugeriu que contasse sobre sua trajetória no Macu, para entrar na seção Café teatral. Eu achei bem interessante, o que você acha?

*Um beijo,
Roberta³*

...um convite, pensei! Uma possibilidade para viajar nas memórias e relembrar fragmentos da trajetória percorrida nestes muitos anos de exercício docente no Teatro Escola Macunaíma⁴, as inúmeras alegrias e as infindáveis agruras que todo orientador de grupo enfrenta nas diferentes jornadas que se apresentam de tempos em tempos, nos sucessivos ciclos semestrais e seus nunca finitos "começos". Quero enfatizar que este texto não se trata apenas de ficar teorizando o caminho percorrido, mas principalmente do relato

de encontros com distintas pessoas – artistas, pedagogos, alunos, gente inquieta, em movimento constante pela busca de caminhos pessoais para os diferentes processos de preparação e criação do aprendiz de ator e, sem dúvida, para o crescimento pessoal.

Minha relação com o Macunaíma começou quando eu ainda cursava o último semestre do Curso de Artes Cênicas (ECA-USP; 1998). Naqueles tempos, eu ficava angustiado pensando no futuro, nos trabalhos que poderiam ou não se apresentar para que eu pudesse me sustentar na cidade de São Paulo. Acredito que o período de formatura seja um momento de grande desestabilidade para todos os estudantes, pois sempre encontro muitos deles aflitos pelos corredores das escolas questionando o que será do futuro. O que será do futuro?! Hein?!

... Aconteceu que distribui inúmeros currículos pelas escolas de teatro de São Paulo e acabei sendo chamado para uma entrevista no Macunaíma. Lembro **quase** muito bem daquele dia: nosso querido e saudoso Nissim Castiel, diretor da escola, sentado informalmente fora de sua mesa, e Debora Hummel, coordenadora, de pernas cruzadas sobre a cadeira e tomando coca-cola de canudinho! **Quase** relaxei um pouco! Mas a bem da verdade, entrevista de emprego é um momento bastante tenso! Claro que eu estava nervoso e, pelo nervosismo, me dirigia ao Nissim chamando-o de “Nissinho” – pois era como eu havia entendido ser o nome dele! Mas isso de nada atrapalhou nossas conversas, pois alguns dias depois fui informado que havia sido selecionado para compor o quadro docente da escola. A angústia anterior aliviou-se um pouco e pude terminar a graduação com um pouco mais de tranquilidade ao ter conseguido emprego.

Com meu grupo⁵ na universidade tínhamos um foco bastante preciso sobre o trabalho do ator centrado nas proposições de Jerzy Grotowski e no Teatro Antropológico⁶, o que me permitia uma prática que privilegiava o trabalho corporal do ator,

um tipo de expressividade não cotidiana, porém crível e extremamente teatral. Com uma das montagens⁷ que fizemos ganhamos alguns festivais de teatro importantes, como o *Septème Festival Internacional de Théâtre Etudiante*⁸ e o IV Festival de Teatro Físico-Visual⁹. Este, em especial, nos levou a participar do Festival de Curitiba/Fringe (2001) e do *Edinburgh Festival*¹⁰/Escócia. Dessas experiências o que permaneceu em mim foi um tipo de memória instalada na musculatura e na qualidade das ações, que sinalizavam um caminho possível para a pedagogia do ator.

Foi então que a trama começou a ser tecida, pois eu tinha que me colocar em relação a um lugar que na sua base, ou melhor, em seu projeto pedagógico, apoiava-se nas proposições de Stanislavski¹¹ – algo, diga-se de passagem, pouquíssimo aprofundado em minha graduação. Para um recém-formado as distintas práticas podem até parecer conflitantes ou pouco convergentes entre si, o que não é bem verdade, pois em seus princípios elas muitas vezes chegam a se tocar. Um alívio: em uma das inúmeras reuniões que participei no Macunaíma, o Nissim nos presenteou como a declaração que os docentes deveriam sim abordar o conteúdo pedagógico proposto pela escola, mas sem perder as suas raízes ou abandonar o que acreditavam.

Pelo meu breve histórico, naqueles tempos, acabei ministrando aulas de Interpretação e Corpo por serem as áreas mais próximas à minha experiência – o que acabou tornando possível a revisão e reflexão daquilo que verdadeiramente havia se instalado em mim e continuava fazendo sentido e apontando caminhos para o que mais me interessava: os processos de preparação e criação do ator.

Hoje tenho plena consciência que Stanislavski, Grotowski e Barba, “são pilares de uma mesma tradição, de um tipo de fazer teatral focado no ator criador e nas ações físicas” (Ferracini, 1999), o que permite observar as particularidades de cada um destes homens de teatro e ainda perceber algu-

5 Em Cia de Estranhos (1998 – 2001).

6 Eugenio Barba.

7 “Em lugar algum”. Direção Beth Lopes, 1998 - 2001.

8 Promovido pelo Departamento de Teatro da Sorbonne Paris IV, Nanterre, França, 1999.

9 Este festival de teatro foi extinto. Era promovido pela Cultura Inglesa/SP.

10 2001.

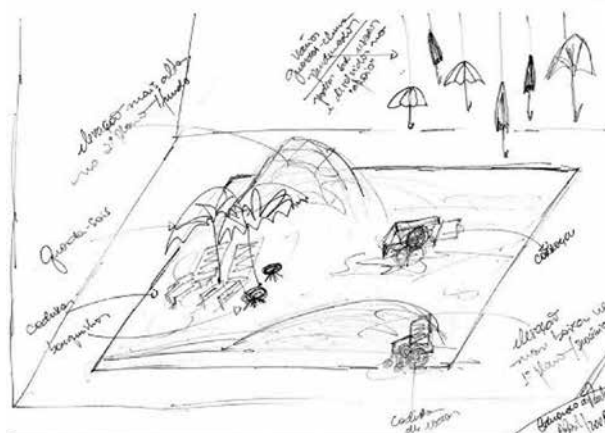
11 Constantin Stanislavski, 1863 – 1938.

mas conexões entre os princípios de trabalho colocados em jogo por eles – como, por exemplo: “verdade/verossimilhança” com “doação/entrega” e “equivalência/crível” –, tornando as suas preocupações estímulos para o avanço e aperfeiçoamento na abordagem de caminhos possíveis e facilitadores do trabalho do ator.

Acredito que todas as profissões devam estar relacionadas ao desejo de cada indivíduo. Escrevo isso porque me lembro de outra fala do Nissim explicitando que a única “peneira” do Macunaíma é a porta de entrada: ela se mantém sempre aberta! Quem vem, vem porque tem desejo. Quem sai, sai porque também assim o quer, ou senão, porque terminou seu tempo na escola e se formou, sendo assim, sai porque a jornada foi percorrida. É como na “instituição Vida”: cada um deve ser livre para fazer aquilo que bem tem vontade, e isso é um princípio Ético relacionado ao direito de alegria, felicidade e realização¹².

Não gostaria de começar nenhuma frase com a palavra “não”. Mas esta começou assim! Se eu tivesse que elencar nomes dos colegas que se tornaram verdadeiros amigos, de ex-alunos que se tornaram mais do que parceiros de trabalho, mas amigos mesmo, com laços de verdadeiro afeto... a lista poderia ser longa demais, além de correr o risco do esquecimento do nome de alguém. Mas sei que, verdadeiramente, cada um sabe o pedaço que ocupa ou não no coração do outro.

Nos últimos anos, logo no primeiro dia de aula, tenho conversado e tomado nota sobre os desejos dos alunos para no final do semestre perceber as realizações alcançadas e as possíveis mudanças ocorridas. Nestas ocasiões gosto de deixar que os alunos me sabatinem com perguntas relacionadas ao ofício teatral. Em uma ocasião, fui questionado sobre o que eu esperava dos alunos. Não pensei muito e, em um primeiro momento, respondi: Nada! E continuei: não espero nada porque vocês chegaram aqui motivados pelo próprio desejo, então cada um deve se colocar em ação para conquistar os determinados quereres pertinentes às vontades pessoais e lembrar que, a par-



Projeto de espaço cênico desenhado por Edu de Paula para a peça “Ilusões: todas as esperanças estão mortas” (2008), apresentada no Teatro Escola Macunaíma.

tir de agora, as vontades pessoais passam também a ser coletivas porque estão inseridas em um contexto de coletividade, o que significa que cada um passa a ser também responsável pelo desejo do outro. E isto é um desafio: a manutenção dos desejos pessoais e o cuidado com os desejos dos outros, pois em um coletivo de indivíduos todos se afetam mutuamente. Mas em um dado momento – sabe quando você está falando e ao mesmo tempo refletindo sobre inúmeros aspectos que vão surgindo de sua fala e um emaranhado de muitas questões começa ao mesmo tempo se passar pela sua cabeça na tentativa de encontrar conexões, respostas e encaminhamentos mais eficazes ou que pelo menos ilumine a caminhada dos ouvintes e mantenha-os motivados? Então... – algo aconteceu que resolvi mudar a minha fala e passei a declarar que esperava algo **sim** dos alunos. Falei que esperava que cada um se colocasse no jogo de cena por inteiro, que se entregassem com verdade e inteireza ao que então tinham decidido fazer: **Ser Ator!** Porque **Ser Ator** não é fácil, não é uma coisa que se faz para “lustrar o ego” ou para “acentuar as vaidades”, pois é um ofício que pede extrema disciplina, coragem e, acima de tudo, **entrega**. E essas qualidades ninguém pode dar ou receber, é uma luta obter essa qualidade, ou se conquista ou não se conquista, vai depender da vontade de cada um em se colocar por inteiro em um tipo de ação que, verdadeiramente não se sabe ao certo aonde vai dar. Então é preciso correr

¹² Como muito bem colocado pelo filósofo Luiz Fugante em uma das reuniões de planejamento semestrais.



FOTO: ARQUIVO DO MACU

Oficina coordenada por Edu de Paula no Teatro Escola Macunaíma: Da Máscara Neutra à Máscara Expressiva (2009). Foto: Arquivo do Macu.

riscos, aceitar o imprevisível, jogar o jogo.

Ao escrever essas palavras, agora, meu coração dispara um pouquinho... Sei que este texto também é algo **quase** como uma “despedida”, mas a bem da verdade, o que sinto é como se eu estivesse em “período de afastamento”! Com isso meu coração ficou mais calmo e eu até fiquei com vontade de rir! Vamos adiante, pois o fim é certo, já estava anunciado desde o início.

Lembro-me de inúmeras montagens que dirigi nesta escola, mas me contento em citar apenas duas: a primeira, “A escada”¹³ e, a última, “Fogo nas entranhas”¹⁴. Em ambas obtive não apenas resultados satisfatórios, mas principalmente aprendizados extremamente significativos para as minhas inquietações momentâneas, pois corroboro com a ideia de que “cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante” (Fabião, 2009). Um resultado cênico acumula um universo gigantesco de experimentações, exercícios, cenas, improvisações, estudos, inúmeras possibilidades que ficam latentes nos corpos envolvidos na experiência, mas que, infelizmente, pouquíssimas vezes se dão a ver aos olhos dos espectadores. E talvez seja o processo de criação o tempo e o espaço de maior valor, de real aprendizado – claro, sem perder de vista que o encontro com o espectador é fundamental e parte integrante de todo processo, pois nessa relação reside um aprendizado essencial para o exercício do ator.

Em um dos Cafés Teatrais que fiz, discuti sobre uma noção que ainda me inquieta: “**O Ator-Artista-Criador**”. Coloco essa questão nesse momento porque brevemente pretendo terminar essa escrita, mas não sem antes deixar “uma pulga solta”! Acredito que muitos de nós, apoiados em uma ideia de “Ator-Criador”, em algum momento acabamos debatendo com nossos alunos a importância do ator se colocar de maneira propositiva nos processos de trabalho que estão inseridos. Quando pensei em desenvolver essa reflexão a partir de tal tema, quis inserir **Artista** porque, para mim, a noção de **Artista** é mais ampla do que simplesmente a de “Ser Ator”. Percebo o Artista como um ser inquieto, propositivo, que se coloca no jogo de modo a aceitar correr todos os riscos, e principalmente, porque se coloca nos processos criativos “metendo a mão na massa”, se exercitando em todas as áreas do fazer teatral. Se ele não se percebe capaz de executar seja lá o que for, certamente irá tentar, irá se arriscar na tentativa de crescer artisticamente, lapidando suas habilidades e, consequentemente, contribuindo com as diferentes etapas da produção de um espetáculo – e não ficando simplesmente apenas restrito pelas responsabilidades da área de ator, mas se posicionando como Artista!

Se você está lendo este texto até agora, significa que está interessado e ainda não saiu para tomar um picolé! Então, concentre-se só mais um pouquinho! Já estou quase finalizando.

No último Café Teatral que participei¹⁵, entre outros pontos chave para o trabalho teatral – e posso dizer que para a vida também –, resolvi refletir sobre o “assim”, o “irreparável” e “o ser qualquer” (Agamben, 1993). O “assim” para que fiquemos bem atentos aos processos relacionais e deixemos de pensar que o outro é um ser estagnado ou “irreparável”, fadado a agir sempre da mesma maneira, um produto acabado, predestinado a ser sempre do mesmo modo. Não, isso seria tacanho demais! Direcionando ao nosso campo de ação, tanto professores quanto alunos devem se per-

¹³ Texto de Jorge Andrade; montada no Teatro 3, em dezembro de 1998.

¹⁴ Baseada no texto de mesmo título, escrito por Pedro Almodóvar; montada no Teatro 4, Novembro de 2012.

¹⁵ Intitulado “O Artista que Vêm” (Novembro de 2012); com o acento circunflexo sim, pois o quero de modo plural.



ceber mutuamente como seres em movimento, em constante [re]elaboração. Um professor não é um “assim”, muito menos um “irreparável” – ou pelo menos não deveria ser! Há momentos que paradigmas devem ser quebrados, cair por terra. Não há nenhuma verdade absoluta, não há um só caminho que seja melhor que todos os outros. “**O ser qualquer**” não é “o ser qualquer ser” (Agambem, 1993), no sentido de um “qualquer” pejorativo, que nos levaria a concluir que qualquer indivíduo pode ser isso ou aquilo. Ou então, no sentido específico à nossa área, quando não estamos satisfeitos com **o novo**, olhamos para ele com desdém e, preconceituosos pensamos que o tal ser que veio movido pelo desejo, não seja digno de ocupar tal posição. Mas, espera aí! Esse ser que chegou até tal lugar, movido pelas próprias pernas, pode tudo, pois ele, “o ser qualquer”, a bem da verdade é um ser “**o qual[que]quer**” (op. cit.), ou seja, é o próprio **ser do desejo**. Sendo assim, é bom que tenhamos o devido **respeito** ao olhar para o outro e saber deixar o tempo operar os processos necessários para que cada um, ao se relacionar com os desejos, acabe lapidando suas potencialidades.

Então, já que aqui estamos, **sejamos!** É preciso que todas as aulas e todos os ensaios possam ser, verdadeiramente, um lugar de **confronto** – no sentido Ético que convida todos os indivíduos a colaborar para a plena realização de si e do coletivo, daqueles que querem e desejam algo que pode até ser comum. Então, que as aulas e os ensaios possam ser **este lugar**, para que talvez possa haver verdadeiro **encontro**.

Quero fechar este breve texto utilizando duas citações. A primeira: “**Teatro não é bombom com licor**” – que muito embora eu nunca tenha realmente encontrado a referência bibliografia específica, dizem ser de Nelson Rodrigues, sendo assim, continuo a afirmar o que me foi passado, pois concordo muito com ela, com uma ressalva: sempre tento saborear no bombom seus gostos e

quicá poder encontrar seu licor! A segunda é mais para encorajar os artistas em processo de preparação e criação, ou em fase de “crise criativa”¹⁶: “**A tua água ninguém pode oferecer-te.**” (Barba, 1994, p.74). Ambas as citações servem para simplesmente reiterar que cada indivíduo deve ser consciente de que é senhor de suas próprias ações e desejos. Por isso, é preciso cuidar deles, sem deixar de ousar e arriscar. E lembrar que o **erro** sempre será parte integrante e constitutiva de todo aprendizado. No teatro sempre será possível jogar outra vez e recomeçar – mas, seja lá o que você decidir fazer, faça com todo seu ser, com doação e entrega.

Isso não é nenhuma “pegadinha”! Eu estava quase colocando o ponto final nesta escrita, quando lembrei um fato muito importante. Tem a ver com **acreditar**. Certo dia, quando eu estava no meio do desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado¹⁷, ministrei um workshop para o grupo de novos professores no Macunaíma. Aconteceu que o Nissim, que andava com saúde fragilizada naqueles tempos, pouco conseguia estar presente entre nós, mas naquele dia ele foi ao Macu e resolveu ficar observando as dinâmicas por mim propostas. No breve intervalo conversamos sobre o tema da minha pesquisa e ele, com nítido prazer ao ouvir as minhas proposições, no final daquela breve conversa sorrindo disse: “Vai dar certo, você vai ver! **Vai dar tudo certo!**” E eu, pela confiança depositada, fiquei inundado de alegria e acreditei! Acho que é muito importante estarmos convencidos de nossas próprias escolhas – mesmo se em determinados momentos acabamos duvidando um pouco delas. Seguimos com workshop... Mas, o mais importante foi ouvir aquelas palavras. Guardo com muito carinho esta lembrança e percebo o quanto é importante ouvir nossos alunos e contribuir no fortalecimento de seus desejos.

Nestes últimos anos, tive a confirmação da minha vocação: desejei demais me tornar professor universitário. Sentia necessidade de outros desa-

¹⁶ Os interessados em se debruçar sobre a noção de “crise criativa” podem recorrer ao livro de Jorge Albuquerque Vieira, “Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade”. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

¹⁷ O Ator no Olho do Furacão: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator. PPGAC-ECA/USP, 2011.



Peça dirigida por Edu de Paula no 2º semestre de 2012.

fios, de novas conquistas e acabei descobrindo que precisava realmente estar em um lugar movido, que fizesse com que eu me movimentasse de outras maneiras. Por hora, acho que consegui. Estou agora em um lugar que sei que o “**não sei**” também orienta minhas ações, e vou tendo que aos poucos [re]aprender... Tenho conseguido também estar um pouco mais próximo da natureza e, nessas ocasiões, sinto-me em casa, à vontade com o entorno. Se Felicidade é coisa passageira ou construída não sei, mas as minhas conquistas momentâneas tem me proporcionado bastante esse estado. Acredito que ela não esteja em um lugar específico, talvez apenas latente lá dentro de nós. Pouco importa se você leitor achar piegas este trecho do texto, porque quero ainda afirmar que tenho plena consciência que na maioria das vezes filtro o mundo por uma lente meio “Poliana” e faço questão de cuidar muito bem dela – mesmo se de tempos em tempos tenho que usar um bom desmachaço para limpá-la!

“Enquanto, a tempestade lá fora,
Se faz violenta,
E nesta tormenta as águas invadem as ruas,
Enquanto, o céu desaba nas nossas cabeças,
E a humanidade adormece,

E a loucura das preces a Deus atormenta,
Enquanto, as letras áridas deste pranto,
Assustam tua família,
E te obriga a trancar-se no lar,
Eu danço no meio da chuva,
Eu prefiro é sair na rua,
Eu escolho participar da vida,
Pois por mais que seja doida,
Ainda é melhor do que vê-la passar,
[...]

Enquanto...”¹⁸

Agora, deixe-me ir para a sorveteria, porque aqui no cerrado é calor demais!

Evoé!

Uberlândia/MG, Março de 2013

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – tratado de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In: FLORENTINO; TELLES (Orgs.). *Cartografia do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 61-72.
- FERRACINI, Renato. *Os Pais Mestres do Ator Criador*. Campinas: Revista do Lume, 1999.

José Eduardo de Paula foi professor no Teatro Escola Macunaíma de 1998 a 2012. Atualmente é docente do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE-UFU) e doutorando em Artes Cênicas – área: Pedagogia do Teatro/formação do artista teatral, tese intitulada “Jogo e Memória - o procedimento do Círculo Neutro como base para os processos de preparação e criação do ator/performer”; (PPGAC-ECA/USP). Integra o Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), coordenado pelo prof. Dr. Armando Sérgio da Silva (CAC/ECA-USP). Preocupa-se com o fazer teatral voltado para o desenvolvimento e formação das potencialidades do ator/performer. Contato pelo e-mail: edu.edepaula@gmail.com. ■

18 “Tempestade”, Letra e Música de Camila Brumatti/2008.

☐cenas

Cenas do Macu



Registramos nas próximas páginas algumas imagens da 77^a Mostra do Teatro Escola Macunaíma, realizada entre 09 de novembro e 23 de dezembro de 2012.

C1



C2



C3



C. *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, com direção de Mônica Granndo e assistência de Fernando Fersa. Espetáculo apresentado no Teatro 2, entre os dias 12 e 14 de novembro.

C1. Bosco Filho, Carina Araújo, Cristine Buss, Dani Lima, Guto Rocha, Ivo Borges, Julia Caramés, Karen Eloise, Lais Alencar, Lina Garrido, Lucas Alves, Michele Mitsue, Priscila Espalao, Ursula Kunze e Victor Lopes.

C2. Carina Araújo, Cristine Buss, Lais Alencar, Lina Garrido, Michele Mitsue e Priscila Espalao.

C3. Bosco Filho, Dani Lima, Guto Rocha, Karen Eloise, Úrsula Kunzen e Victor Lopes Magalhães. ■



B1



B2



B3

B. *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, com Christiane Lopes e assistência de Roberto Matsubara e Sofia Freitas. Espetáculo apresentado no Teatro 2, entre os dias 16 e 18 de novembro.

B1. Ana Apolaro, Bety Gomes, Francisco Cruz, Jefferson Barbosa, Jéssica Chagas, Mário Miranda, Mayara Torres, Mônica Melnik, Nathália Rasquinho, Roberto Matsubara, Tamires Monteiro e Walquiria Marquart.

B2. Ana Rodrigues, Jéssica Chagas, Laura Leite, Mayara Torres, Mônica Melnik, Nathália Rasquinho e Tamires Monteiro.

B3. Ana Apolaro, Ana Rodrigues, Bety Gomes, Bianca Pacheco, Francisco Cruz, Fernando Souza, Geovanna Hemy, Jefferson Barbosa, Jéssica Chagas, Mario Miranda, Mayara Torres, Nathália Rasquinho, Roberto Matsubara, Shadiyah Becker, Tamires Monteiro e Walquiria Marquart. ■

FOTOS: RODRIGO BERNADO

A1



A2



A3



A. *Clarão nas estrelas*, de Vladimir Capella, com direção de Marcia Azevedo e assistência de Sandra Crobellati. Espetáculo apresentado no Teatro 1, entre os dias 23 e 25 de novembro. A1. Alexandre Barbosa, Ametonyo Gosi, Deise Majok, Guilherme Borges, Jessica Cidrão, Léo Todeschini e Vivian Casagrande.

A2. Clarissa Cerillo, Guilherme Borges, Jessica Cidrão, Léo Todeschini, Paula Vilhena, Renan Paz, Renata Pereira e Tamires Virgínia.

A3. Ametonyo Gosi e Jessica Cidrão. ■



D1



D2



D3

FOTOS: TAANI RODRIGUES

D. *O filho do cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Roberta Carbone. Espetáculo apresentado no Teatro 4, entre os dias 21 e 23 de dezembro.

D1. Railson Nóbrega.

D2. Agatha de Oliveira e Hugo Ribas.

D3. Jefferson Reis. ■

Homenagem ao professor Luiz Baccelli

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

Constantin Stanislavski



FOTO: DIVULGAÇÃO

Com o objetivo de retomar a partilha de experiências artísticas e de formação entre professores e alunos, criamos mais esta seção do “Caderno de Registro Macu.” E, nesta edição, homenageamos o professor Luiz Baccelli, que por 25 anos fez parte do corpo docente da Escola. Para tanto, transcrevemos abaixo trechos de sua participação no primeiro encontro do “Minha vida na arte”, realizado pelo Teatro Escola Macunaíma em maio de 2009, que contou também com a participação dos professores Ariel Moshe e Wanderley Martins e a mediação do professor Paco Abreu.

Paco Abreu – Nós estamos começando o Minha Vida na Arte como parte das comemorações dos 35 anos do Teatro Escola Macunaíma. E hoje nós temos aqui três professores: Ariel Moshe, Luiz Baccelli e Wanderley Martins. Luiz Baccelli é ator, diretor e professor de teatro. Iniciou sua carreira profissional em 1968, com o diretor Antunes Filho, com quem trilhou uma trajetória de dez anos e atuou nos espetáculos: *Macunaíma*, *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Xica da Silva*, peça com a qual ganhou o prêmio Molieré² de melhor ator. Foi por dezesseis anos colaborador do Grupo Tapa e participou de inúmeras novelas na rede Globo, no SBT, na Record e na Bandeirantes. Entre os trabalhos por ele realizados em televisão estão: *Laços de família*, *A favorita*, *Força tarefa*; e no cinema: *Ação entre amigos*, *Mater Dei*. (*Aplausos*.) Eu vou começar pedindo a você, Baccelli, descrever como era o Macu quando começou a dar aulas aqui.

Luiz Baccelli – Eu comecei a dar aulas no Macuna com a direção do Nissin Castiel, em 1988.

E de lá para cá eu me apaixonei. Primeiro porque na época o grupo era muito pequeno ainda. Para montar uma peça, nós reuníamos alunos do Básico, do PA1, PA2, PA3. Isso para montar um grupo de dez, quinze pessoas. E todos participavam. Muitas vezes até o zelador atuava na peça. (*Risos*.) Foi uma época muito boa. E foi importante para minha vida de ator esse processo de aprendizagem com os alunos. Eu aprendi muito mais com eles do que nos livros. Eu tive a oportunidade de ampliar minha capacidade de sentimento. Porque a nossa alma é uma bexiga vazia que só enche se tiver sentimento. E a minha foi crescendo e cresce cada vez mais. Cada vez que eu entro em uma sala de aula é como se fosse a primeira vez. Por incrível que pareça, eu fico ansioso, com uma expectativa muito grande. Porque eu não sei o que vou encontrar. As pessoas vão dizer: “Mas você não tem um programa de aula?” Eu tenho um programa de aula na minha cabeça, está tudo estruturado. Mas quem são esses alunos? Quem são essas pessoas que vão conviver comigo durante seis meses? Isso, para mim, é um exercício de sensibilidade. E cada vez mais eu preciso disso. Eu preciso acompanhar esse processo. Eu gosto de estar ao lado dessa ansiedade, desse entusiasmo que os alunos têm. Eu cresço com isso, com esses sentimentos que eu recebo. Com a percepção que eu tenho de captar esses momentos é que eu cresço como ator. Como professor é uma consequência natural da vida. E isso para mim é fundamental. Muitos professores hoje passaram por aqui como alunos. Temos colegas que estão capacitados como qualquer outro, pessoas especiais, com as quais eu adoro trabalhar.

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

² O Prêmio Molière de teatro foi criado em 1963 e extinto a partir de 1994, por falta de patrocínio.

“ESSA IDEIA DE FORMAÇÃO DE GRUPO, DE PARTICIPAÇÃO, DE ESTAR SEMPRE JUNTO É UMA CARACTERÍSTICA QUE ME FORMOU.”

Paco – Você é um ator respeitado pela crítica, tem o reconhecimento de seus parceiros e colegas de trabalho, está continuamente envolvido em processos de criação, projetos de montagem e participando da trajetória de vários grupos. Eu queria que você partilhasse como você se percebe hoje, buscando a sua imagem como jovem ator. O que você conquistou? A experiência como ator te traz quais percepções?

Baccelli – Eu comecei a fazer teatro com um grupo de advogados. O diretor era um português, que ficava em uma caixinha, fazendo o ponto. **(Risos.)** Mas eu comecei a fazer alguns cursos fora e ele me achou muito rebelde. Porque eu chegava e dizia: “Poxa seu Armando, vamos parar com essa história de ponto.” Eu já queria ser um ator moderno. **(Risos.)** E foi aí que eu comecei a fazer um curso com o Eugenio Kusnet no Teatro de Arena, onde as folhinhas eram feitas com papel mimeografado. E esse universo era muito novo para mim. Eu não sabia quem era o Eugenio Kusnet, não sabia da história dele. Só depois que eu comecei a estudar é que percebi que aquele cara era um ícone. Mas uma coisa interessante é que nessas andanças, tinha um espetáculo no Teatro da Consolação com o Procópio Ferreira. Eu não me recordo o nome, mas não era um espetáculo de longa temporada. E o Procópio Ferreira atravessava o palco carregando uma enorme mangueira. Mas eu também não sabia quem era o Procópio Ferreira. **(Risos.)** Ele era um senhor velho. **(Risos.)** Eu tinha quarenta e cinco, cinqüenta anos, e ele devia ter já uns noventa anos. Estava no fim da carreira. **(Risos.)** Sobre essas personalidades



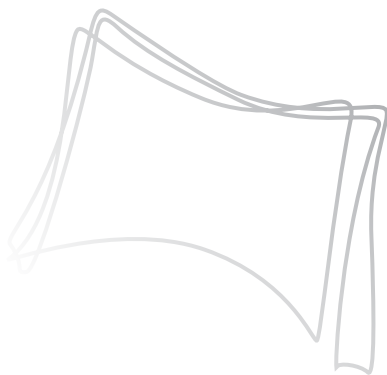


FOTO: DIVULGAÇÃO

interessantes, eu fui fazer um curso livre com o Sérgio Cardoso. E ele me falou: “Você vem com um texto decorado na semana que vem.” E na minha pobre casa não tinha livros. Meus pais não eram muito dados à cultura teatral. Eu tinha que correr atrás de tudo sozinho. E eu vi um texto que dizia: “Ser ou não ser”, e li: “Shakespeare”. Era só um monólogo. Eu decorei aquilo feito louco e fui no dia em que ele me chamou. Ele perguntou se eu havia escolhido e disse que era um texto de Shakespeare. E comecei a soltar tudo o que tinha decorado que nem louco, falei bem rápido para mostrar que sabia. Ele parou, não me criticou, e, com muita educação, disse: “Olha, eu estou fazendo um espetáculo e gostaria que você fosse assistir.” E eu fui assistir. Mas também não sabia quem era o Sérgio Cardoso. **(Risos.)** Na época eles não estavam na televisão e nós não tínhamos a referência deles como temos hoje. O Procópio Ferreira eu já até tinha visto na televisão, mas o Sérgio Cardoso, quem era esse cara para mim? **(Risos.)** Aí eu fui ver *Hamlet* e comecei a entender. **(Risos.)** E eu falei: “Eu vou embora, vou sair daqui e desistir.” Mas pensei: “Não, já que ele me deu um convite de graça, eu vou continuar a ver a peça.” Nós conhecíamos os atores no teatro e isso era fantástico. Porque a televisão ainda estava nos primeiros passos. E nós não tínhamos referência desse tipo de mídia. Aliás, na televisão, eram poucos os atores de teatro. Só mais tarde é que eles começaram a migrar. Mas eu tenho uma história fabulosa de quando eu fui para a televisão. Era um programa do Julio Gouveia e da Tatiana Berlinck. Nós gravávamos aos sábados, às 18 horas, ao vivo no ar. Nós gravávamos, naqueles rolos, todo

“AGORA O CINEMA BRASILEIRO É ISSO: PRODUZ O FILME, LANÇA PORQUE É OBRIGATÓRIO NO EDITAL E ACABOU.”



o som da história antes do episódio começar. Depois ia para o ar e a gente se dublava. E o truque era não fechar a boca. **(Risos.)** Porque se desse algum erro a palavra saía e não dava para perceber que nós estávamos dublando errado. **(Risos.)** Mas a pergunta se refere também a como é o nosso processo de trabalho hoje. A relação de grupo era uma necessidade diante da época em que estávamos. Havia poucos teatros. E um grupo que se formasse era muito raro e difícil. Eu me lembro que em 1966 tinha três teatros só trabalhando, com três espetáculos. Imagine você o período em que nós estávamos. Em 1968, quando fui trabalhar com o Antunes, a coisa estava começando a engrenar. Mas o AI5 saiu em novembro e deu outra parada. A peça em que nós estávamos trabalhando, só fomos retomar em 1969. Essa ideia de formação de grupo, de participação, de estar sempre junto é uma característica que me formou. Até hoje faço parte do Grupo Tapa. Temos uma peça que fizemos até o final do ano passado, “O Ensaio”, de Jean Anouilh. Não faço parte de todos os espetáculos, porque eles sabem que temos outras afinidades dentro da área. Mas estar indo e voltando para esses grupos é uma característica de ética, de valor, de consideração com alguns diretores dentro do meio. Eu fiz um longa metragem há pouco tempo, que passou ano passado. Ele ficou em cartaz 15 dias. E foi muito, porque era um filme nacional. E essa praga acontece também no nosso teatro. As grandes companhias hoje que conseguem ter uma produção levantada pelo governo, ou pelas empresas, montam um

espetáculo, apresentam aqueles três meses obrigatórios por lei, e, terminado esse tempo, tchau. Quer dizer, o grupo, que ensaiou por meses e estava se apresentando e recebendo verba, depois quer continuar com o espetáculo, quer assumir esse patrimônio, e o diretor não permiti porque já está começando outro processo para levantar verba. E tudo é jogado fora. Isso acontece muito no cinema brasileiro, que é diferente da época do Mazaropi, por exemplo. O Mazaropi saía com os rolos de filme e sua equipe pelo Brasil. E ele ficava na bilheteria do cinema vendendo quanto entrava e saía. Isso é propagar cultura pelo país. Agora o cinema brasileiro é isso: produz o filme, lança porque é obrigatório no edital e acabou. Esse é um dos problemas que devem ser levantados e observados por vocês. Porque é isso é o que vem acontecendo frequentemente conosco. Não há mais a preocupação com a continuidade dos trabalhos. Não dá nem tempo de ver o que é feito. E é dinheiro nosso jogado fora.

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

Baccelli – A minha preocupação é mostrar ou pelo menos apontar um caminho a seguir. E esse caminho é complicado, não é fácil. Ele não é de



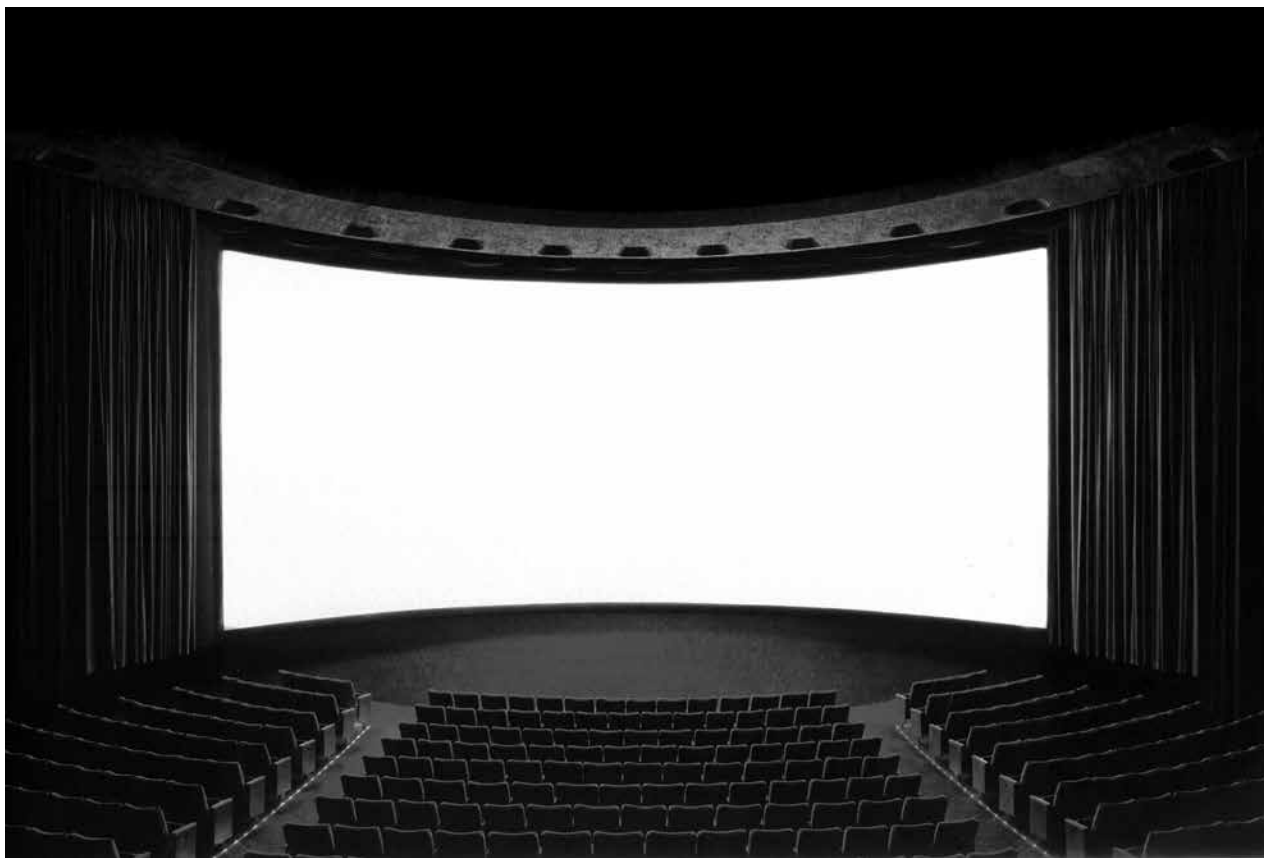
FOTO: DIVULGAÇÃO

significado, é um trabalho de significante. Ele tem que ser um trabalho vertical. Muitas vezes nos tornamos meio chatos, querendo cobrar demais. Mas é só por esse caminho que há a possibilidade de se conquistar alguma coisa. Não é pelas lan-tejoulas ou pelos enfeites, mas é suando muito a camisa, é trabalhando demais.

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

Bacelli – Olha, tem uma coisa legal que eu sempre penso: você pergunta para as pessoas o que elas gostariam de fazer se ganhassem na loteria federal, e muitas delas dizem que gostariam de dar uma volta ao mundo. Eu devo ao teatro três voltas ao mundo. Ao invés de tirar dinheiro do bolso, eu recebi para viajar. Eu tenho uma dívida eterna com o teatro. Não saberia fazer mais nada da vida a não ser isso. Eu voltaria a fazer tudo de novo: errando, tropeçando, gaguejando, suando como um doido nas primeiras peças, tremendo, esquecendo texto, passando vergonha, com dor de barriga, vomitando. Eu faria tudo de novo. Porque essa é a minha vida. Esse é o sentido que eu achei para continuar nesse planeta que nós estamos. *(Aplausos)*.

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



“...Quando eu estava fotografando no Museu de História Natural tive uma visão quase alucinatória. A partir dessa experiência surgiu uma dúvida: suponhamos que você fotografe um filme inteiro em apenas um quadro? Resposta: você tem uma tela brilhante. Parti imediatamente para sua realização... Entrei num cinema barato... com uma câmera de grande formato e quando o filme começou, abri e travei o diafragma numa grande angular. Após duas horas, terminado o filme, fechei o dispositivo. Assim que revelei o filme aquela imagem explodiu diante de meus olhos.”

Hiroshi Sugimoto



Imagem colorizada a partir do original: Cinerama Dome, Hollywood, 1993 - Hiroshi Sugimoto



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

macunaima.art.br

