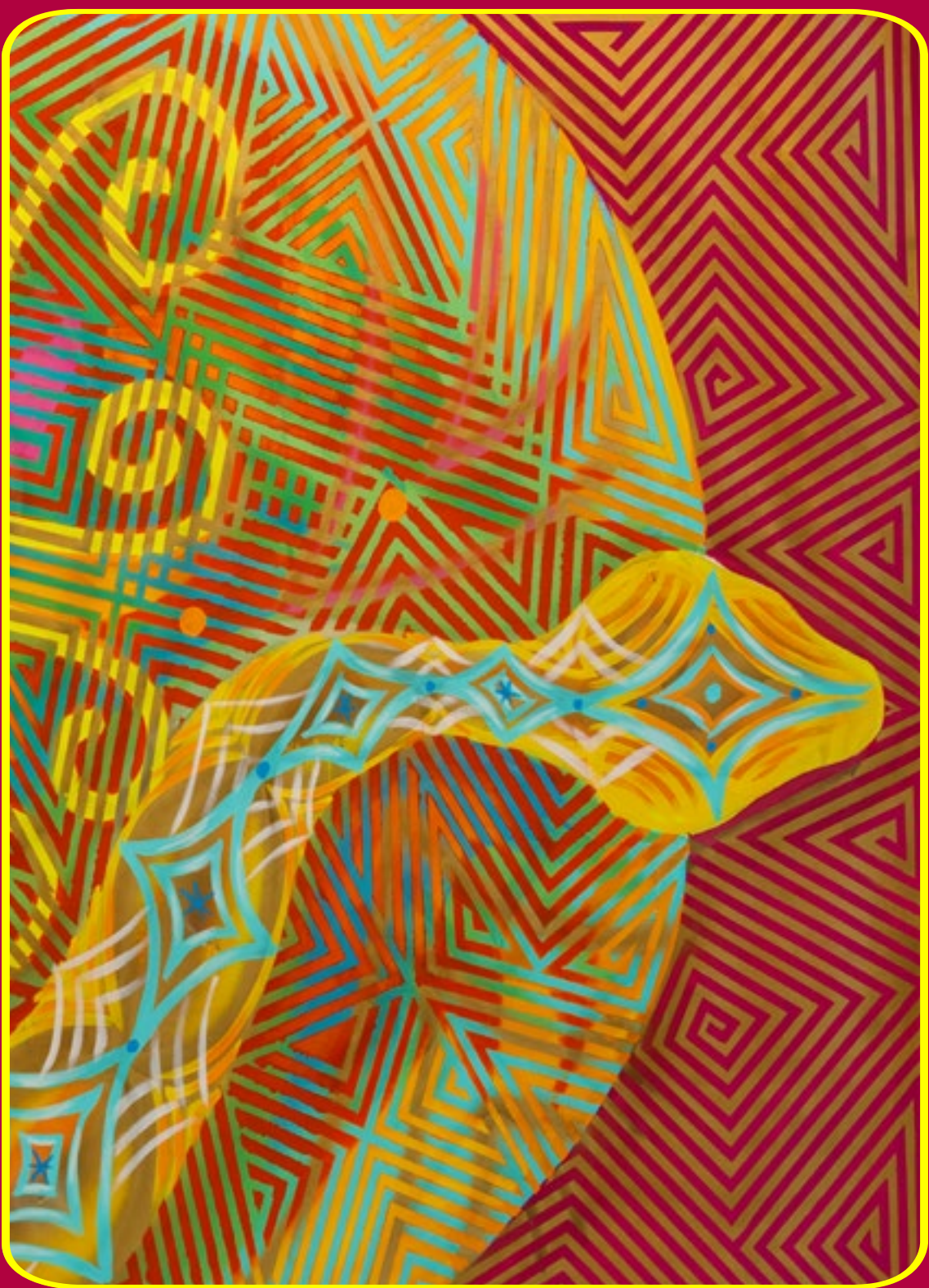


Caderno
de registro
Macu
PESQUISA

O Rito e o Sagrado na Poética

da Criação e das Relações





Editorial A vigésima quarta edição do *Caderno de Registro Macu* abre com a seção **O Rito e o Sagrado**, tema que inspirou a poética da criação e das relações, orientando artística e pedagogicamente os processos do 2º semestre de 2023. Tal enunciado foi proposto com o objetivo de homenagear José Celso Martinez Corrêa, falecido no dia 06 de julho de 2023, que entendia o fazer teatral como um cerimonial coletivo.

A fim, portanto, de celebrar a vida e obra desse grande teatrólogo, a seção traz trechos de artigos seus publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, que tratam da montagem de *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, realizada pelo Teatro Oficina em 1963. Os trechos selecionados evidenciam um trabalho construído com base no Sistema de Konstantin Stanislávski, recém-conhecido no Brasil, e deixa ver o olhar singular de Zé Celso para o fazer teatral.

Nessa mesma seção, o artigo de Luciano Mendes de Jesus, doutor em Artes Cênicas e mestre em Música pela ECA-USP, contribuiu com uma noção contracolonial do sagrado. Motivada por sua fala na Semana de Planejamento do Macu, sua escrita expõe o sentido de ritual sob certos princípios dos saberes-fazeres negro-africanos e diaspóricos, como a vibração, a encruzilhada, o tempo espiralar e o batucar-cantar-dançar.

O **Especial Stanislávski e o Yoga** documenta a vinda de Serguei Tcherkásski ao Brasil, a convite do Teatro Escola Macunaíma. Para tanto, publicamos sua fala durante o encontro do Café Teatral, realizado no dia 23 de agosto de 2023, e parcelas do registro do professor doutor Paco Abreu da oficina “Revelando as Ideias de Stanislávski, de Meyerhold e da Moderna Escola de Diretores Russos”, coordenada por Tcherkásski. Complementando o especial, um artigo de Maria R. R. Furlanetti, professora assistente do Departamento de Educação da UNESP, reflete sobre sua experiência prática em diálogo com as ideias do autor de *Stanislávski e o Yoga*.

Em processo pretende revelar a trajetória de alunos/alunas e da diretora-pedagoga Renata Hallada, por meio do relato do desenvolvimento da peça *Romeu e Julieta e Outras Vozes*. O processo artístico-pedagógico, traçado dialogicamente junto à turma de PAMix, teve como fio condutor o tema O Rito e o Sagrado na Poética da Criação e das Relações. Ainda sobre as pesquisas em torno do tema, a seção **Café Teatral** apresenta o Projeto Povo Parrir. Priscila Jácomo, que participou de um dos encontros extracurriculares promovidos pela professora mestra Marcia Azevedo no Teatro Escola Macunaíma, conta sobre os *hoxwa*, “palhaços sagrados” do Povo Krahô, e sua parceria com outros “fazedores do riso”.

Por fim, na seção **Minha vida na arte**, inspirada na autobiografia de Konstantin Stanislávski, o *Caderno de registro Macu* também presta sua homenagem a Idibal de Almeida Pivetta ou César Vieira, falecido em 24 de outubro de 2023 e diretor de um dos mais antigos grupos da América latina, o Teatro União e Olho Vivo. Para tanto, o professor adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia, Adailton Alves Teixeira fala sobre “o homem comprometido com sua gente e seu tempo histórico”.

Boa leitura a todos e todas!

ISSN 2238-9334

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Mariana Pontes

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Adailtom Alves Teixeira

Luciano Mendes de Jesus

Maria R. R. Furlanetti

Paco Abreu

Priscila Jácomo

Renata Hallada

AGRADECIMENTOS

A Serguei Tcherkásski, por autorizar a publicação de sua fala. A Marcia Azevedo, pelo convite à escrita feito à participante do Café Teatral. E a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

REVISÃO DE PROVAS

Kleber Danoli (MTb 0092319/SP)

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

Projeto de Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

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

sumário

o rito e o sagrado

A engenharia de uma peça	06
Teatro com rito e ritmo para sacralizar o tempo-espço: uma ou outra perspectiva afrorreferenciada contra o <i>Mambo-jambo</i>	14

café teatral

A palhaça, o sagrado e o ritual	22
---------------------------------	----

em processo

Encontros, perguntas, reencontros - relato de um processo	26
---	----

stanislávski e o yoga

100 anos do Sistema Stanislávski	40
Serguei Tcherkásski no Teatro Escola Macunaíma	48
Um certo yoga e as artes cênicas, uma perspectiva empírica e pessoal, como são as perspectivas	58

minha vida na arte

Idibal de Almeida Pivetta/César Vieira: um homem comprometido com sua gente e seu tempo histórico	68
---	----

A engenharia de uma peça

POR JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA

A seguir, trechos de dois artigos escritos por Zé Celso e publicados no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, sob os títulos “Os Pequenos Burgueses — I” e “Os Pequenos Burgueses — II”, em 21 e 28 de setembro de 1963. Em 1998, estes textos foram republicados, pela Editora 34, em Zé Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974), organizado por Ana Helena Camargo de Staal.

Os artigos tratam da montagem de Pequenos Burgueses, de Máximo Gorki, realizada pelo Teatro Oficina em 1963, a partir de tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa, diretor da peça. Por sua vez, Pequeno Burgueses, escrita em 1902, é a primeira obra do autor escrita especialmente para o Teatro de Arte de Moscou e dirigida por Konstantin Stanislávski.

As reflexões de Zé Celso sobre essa histórica encenação contemplam tanto análises do texto quanto desvelam o processo de criação do espetáculo. E, nesse sentido, os trechos selecionados evidenciam um trabalho construído com base no Sistema de Konstantin Stanislávski, recém-conhecido no Brasil. Tais excertos permitem reconhecer a forma como o mestre russo foi recebido entre nós, ao mesmo tempo em que sugerem o olhar singular de Zé Celso para o fazer teatral, bastante próximo, em certos aspectos, de como Stanislávski tem sido abordado contemporaneamente.

O método utilizado nos ensaios de *Pequenos Burgueses* foi decorrência direta do tipo de grupo que projeta ser o Oficina, das necessidades do texto e da comunicação que interessaria o conteúdo desse texto e o seu público.

Aliás, não se pode falar em abstrato sobre um método válido para todo e qualquer tipo de teatro, texto, grupo etc. Nesse sentido, já se chegou à conclusão que o método de Stanislávski não é um sistema fechado, uma fórmula matemática aplicável a toda e qualquer produção, mas sim uma tentativa de conceituação e metodização do trabalho do ator, menos significativo por suas verdades estabelecidas — válidas muitas vezes para uma



Pequenos Burgueses, de Máximo Gorki, apresentado em 1963 pelo Teatro Oficina.

determinada obra ou até mesmo para determinada criação de determinado ator — do que pelo fato de encarar a criação artística como passível de disciplina e estímulo pela razão.

Se o método foi seguido em suas linhas gerais, ele sofreu violentações profundas, provocadas exatamente pelo contato da realidade sempre absolutamente nova que é a montagem de uma peça de determinado autor por um determinado grupo, numa realidade espaço-tempo determinada. Toda essa realidade nova penetra um método

a priori e impõe quase o seu próprio método, que propicie seu processo de procura de realização no espetáculo.

O método e a forma dos ensaios da peça de Gorki tinham de ser uma imposição de um conteúdo, da circunstância grupo-texto-público, enfim, da realidade em torno da qual existe o espetáculo. O Oficina vinha de uma pesquisa de quatro dramas realistas, com um elenco permanente indefinido, muito variável, e uma formação mais ou menos autodidata através de seus espetáculos.

Nessas circunstâncias, a vontade geral do grupo era de englobar, num texto de qualidade, suas experiências anteriores e, mantendo seu caráter experimental e autodidático, aprofundar-se num trabalho coletivo racional que permitisse um salto no desenvolvimento de seu elenco permanente. Aliás, um grupo recém-chegado ao teatro não pode cultivar o teatro-mistério, o teatro-religião, o teatro-místico, uma vez que não é ele dotado da marca dos escolhidos, sendo sua crença na possibilidade de encarar o teatro como realidade objetiva, racional, quase científica sua única forma de salvação.

Por outro lado, pode parecer que a própria adoção inicial do método seria como a defesa de um grupo novo, que assim teria também seus mistérios, suas religiões, seu “método para iniciados”. É incrível reconhecer que o método Stanislávski, absolutamente lógico, objetivo, sensato, destinado à desmistificação dos mitos das divas e dos monstros, tenha sido tragado muitas das vezes pelo irracionalismo do velho teatro e rotulado por seus adeptos ou detratores como uma mística, portanto como um privilégio.

Nosso projeto era encontrar um texto que possibilitasse uma oportunidade para todo o elenco de imersão num trabalho profundo de aproveitamento de experiências anteriores, e que fosse passível de um trabalho de equipe claro, quase científico. Assim foi escolhido *Pequenos Burgueses*, de Gorki, em função de sua possibilidade de integrar toda uma equipe numa pesquisa racional. A equipe vinha de um desgaste de quase nove

meses de trabalho no *vaudeville Quatro num Quarto*, de Kataiev, sentindo todo o tédio do grupo e da própria profissão de teatro.

Os ensaios compreenderam três fases estruturais — uma objetiva, de ensaios de mesa, sem qualquer tipo de vivência, exclusivamente com análises minuciosas da situação social da Rússia, do significado de Gorki e sua obra nesse contexto, da equiparação da nossa realidade social com a realidade russa de 1902, da posição das personagens perante a sociedade do tempo.

A segunda fase, abandonada a mesa, foi uma fase subjetiva. De vivência do analisado, de integração na personagem, de procura de quase uma história, de uma loucura mais do que um método. Finalmente, tivemos uma fase de síntese, objetivo-subjetiva, de volta às análises gerais, geometrização e simplificação das interpretações do espetáculo, de negação da histeria e afirmação da projeção da Ideia Geral da peça, levando em consideração o espetáculo em sua totalidade.

[...]

Pequenos Burgueses é uma obra em que a Ideia Geral não existe através de um conceito. Não existe em seu texto um portador de uma verdade, nem a trama caminha a ponto de exprimir uma moralidade. Seu texto é profundamente teatral no sentido em que sua ideia é a própria ação, ou melhor, a interação das personagens. A ideia se fazendo através das várias personagens. Independente da consciência psicológica que cada personagem tem de si, uma ação vai interpretando seus pequenos gestos. No conjunto dessas ações

um sentido vai sendo composto. Cada personagem pode atribuir um sentido ao seu ato, mas somente a totalidade vai-lhe conferir seu inteiro significado. Sua ideia é antes de tudo uma ideia do movimento da História. Nesse sentido, o conteúdo de sua ideia encontra na ação teatral sua inteira realização.

Nessa área de choque em que Gorki coloca suas personagens, através dos indivíduos falam suas classes sociais, falam as verdades, as cosmovisões que caminham para a impossibilidade total de comunicação. Não há uma síntese, uma verdade que unifique esses conflitos em luta. Eles fervem no seu interior e procuram uma extroversão, uma forma de objetivação, de poder, de atuação.

Cada personagem, enquanto fala, enquanto ama, enquanto luta, não o faz em nome próprio. Quer ele saiba quer não, uma vontade de poder que não é sua, mas de sua classe, age por ele e disputa o poder social. Gorki não conflitua personagens que possam vir a se entender. Nesse sentido se diferencia do drama doméstico norte-americano, em que pais e filhos vivem num mesmo mundo social, no *american way of life*, onde os conflitos realmente deixam de ser conflitos de valores ou de cosmovisões sociais diferentes e passam a ser conflitos meramente psicológicos, são os “dramas da inadaptação”, que no final encontram em equilíbrio com a concessão de ambas as partes, a possibilidade de entendimento pelo amor domesticado pela psicanálise. Por outro lado, Gorki se diferencia dos “dramas de não-

-comunicação” do caros ao teatro de vanguarda. Nesse teatro as personagens não pertencem a nenhuma categoria social, não possuem nenhum *way of life*, se defrontam como entidades metafísicas, mortas para a História: é o Homem que não se comunica com o Homem.

A incomunicabilidade dos dramas de Gorki existe em virtude da incomunicabilidade das suas camadas sociais, em virtude das várias Russias que não se integram e vivem um conflito permanente sem resolução.

O que faz a originalidade da forma dos *Pequenos Burgueses* é a desproporção entre a intriga e a ação. O menor acontecimento desencadeia a ação profunda da peça. Assim, quando personagens de diversas classes sociais se entrecrocaram, mesmo a propósito dos temas mais domésticos, não se desenvolve uma cena freudiana, muito menos metafísica, desenvolve-se uma cena de conflito de cosmovisões sociais.

A Ideia Geral realiza-se através do artifício de colocar numa casa as várias forças sociais. Cada personagem é grávido de sua força histórica e as discussões a respeito de açúcar em tabletes, sobre uma petição feita para cobrar uns míseros copeques, um caso amoroso vulgar como muitos outros, provocam em cena a discussão dos valores mais fundamentais. O conflito existe como uma larva e, em qualquer brecha que apareça, ele espirra. A intriga da peça é a mais elementar, a mais vulgar, a mais desestimulante do ponto de vista melodramático, mas é suficiente para desencadear uma tragédia histórica.



Pequenos Burgueses, de Maximo Gorki, apresentado em 1963 pelo Teatro Oficina.

Cada palavra, cada acontecimento doméstico é um jogo histórico, é uma disputa, uma vitória ou uma derrota de uma classe. A Ideia Geral de Gorki existe exatamente quando ela nos demonstra que a verdade histórica está encravada no cotidiano.

Pequenos Burgueses não é uma tragédia de reis e deuses, mas de uma classe medíocre no meio de acontecimentos medíocres. Mas nada acontece impunemente: cada chá que se toma, cada briga, cada pausa, vai sedimentando, vai crescendo, ampliando-se num quadro mais vasto,

num painel geral, numa totalidade que é a da própria História. Os acontecimentos mais vulgares trazem em si, quer se queira ver ou não, o sangue das grandes conflagrações históricas.

A ação, a ideia que caminha pela peça é a da própria História, é a do próprio sentido da História e é ele que está em jogo pela peça toda. A verdade, portanto, não é conceitual, mas é a própria ação da peça, e a força ou a fraqueza das personagens decorre do fato de elas estarem, ou não, com seus gestos em harmonia com o sentido que

se vai desenhando na totalidade. Suas personagens são o que são, fracos ou fortes, conforme a verdade que trazem para a cena encontre mais ou menos possibilidades de se transformar em fatos.

[...]

A fase objetiva, em torno da mesa, dada a complexidade do texto, prolongou-se por quase um mês. Nessas análises logo se descobriu que os caminhos eram os da diferenciação da personagem em termos de cosmovisão social e o de puxar fios do macrocosmo da peça e trazê-los para as cenas mais insignificantes, isto é, engravidar os subtextos de todas cenas de sorte que elas transcendessem a si mesmas como sugere a leitura do texto. A diferenciação social das personagens era de início restrita à limitação de nossos atores. Os atores que representavam os operários não tinham adequação física para os mesmos, eram, e não se podia fugir disto, os *Pequenos Burgueses*. Procurou-se como critério de diferenciação social a diferenciação ideológica de cada personagem. Não se tratava de procurar motivações freudianas para as personagens nem partir para a caracterização física dos mesmos. Tratava-se de proceder uma espécie de psicanálise social e descobrir qual comportamento e quais motivações levariam os atores mais facilmente a explorar e projetar com toda a intensidade as diferentes filosofias de vida apresentadas no texto.

[...]

Essa força, essa personalidade ideológica de

cada personagem nos interessava, e cada ator buscou acentuar cada vez mais essa personalização. Por outro lado, essa pesquisa de individualização da personagem correspondia à segunda necessidade que tínhamos, que era tornar presente – nos choques dessas personagens em cena, através da intriga quase inexistente –, toda a força de ação mais profunda da peça, toda a força da sugestão da História percorrendo e agindo através de e sobre um agrupamento humano.

Terminados os ensaios de mesa, encontramos todas as personagens individualizadas ao extremo e reunidas, agindo à procura de uma expressão, do predomínio de sua verdade. Como todos estão oprimidos pela realidade que a casa simboliza, todos os choques têm de se fazer surdos, camuflados em mil e um pretextos, todos se encontram no grande grito abafado de angústia em que corre todo o sangue da peça, um grito que clama por uma transformação. Há uma impossibilidade de vida da pequena burguesia, para todos, inclusive para os *Pequenos Burgueses*, e há uma vontade violenta de uma saída.

O espetáculo não estava pronto na cabeça de ninguém, nem do diretor, nem cada ator sabia o que iria obter como resultado. Conhecia-se o texto, o significado emprestado pelo autor, o significado coletivo encontrado pela equipe para jogar o espetáculo ao público: impossibilidade total de vida (o que vale dizer de entendimento) dentro das circunstâncias sociais que apresenta a peça.

Dessa fase de construção meramente racional e lógica do espetáculo passou-se para a fase vivência e interpretação, para a fase subjetiva de transformar o analisado, a concepção global em interpretação concreta, em vivência de cada ator.

Foi feita a marcação, geralmente obedecendo a um princípio puramente lógico de esclarecer as intenções mais gerais e ao mesmo tempo iniciando os ensaios de identificação, de vivência, de imersão na verdade de cada personagem que o texto exigia. Começou-se pelas improvisações de caráter ainda lógico. Cada ator era posto perante o outro para discutir as verdades de suas personagens. Posteriormente, passou-se aos laboratórios de imaginação. O teatro transformou-se numa sala de brinquedo, sendo cada ator obrigado a voltar a acreditar, como uma criança, para brincar de casinha. [...] Tantos dias por semana se fazia esse tipo de trabalho de laboratório, e em outros tantos passavam-se os atos já marcados, corridos, procurando o ator colocar nos ensaios corridos suas descobertas de laboratório. Havia marcações estruturais e as análises da qual os atores já não podiam fugir, limitando sua liberdade. De resto, nas passagens de ato corrido, ele podia criar, trazer para a ação o que encontrara de estimulante nos laboratórios. Às cenas começaram a ter um passado, não se tratava mais de intriga somente, do que acontece em cena, mas da tentativa de trazer o que o autor pede: um conflito de classes com raízes profundas no passado e uma concepção do mundo encarnada em personagem. As cenas começavam a evocar seu *background* histórico, a

despertar imaginação de quem as assistia, evocando realidades que as transcendiam.

Os ensaios corridos caminhavam ao lado dos laboratórios e o objetivo final era levar o espetáculo a quase uma histeria, um quase estado de transe, em que o ator conseguisse deslitterarizar o texto, isto é, aproveitar tudo, transformar tudo em ação, assumindo tudo o que fora analisado.

[...]

Os ensaios de *Pequenos Burgueses* foram quase sempre feitos na base de cenas isoladas, laboratorizadas, ou pelo processo da memória emotiva, ou pelos laboratórios de imaginação, ou de discussão de verdades da personagem e ensaios corridos com uma proposição de ensaio antes e a discussão coletiva posterior dos resultados obtidos ou não.

Como o texto é um texto de personagem, de muitas cenas curtas, em que elementos são sugeridos com três ou quatro palavras, esses ensaios foram necessários, assim como foram desnecessários os ensaios de ritmo exterior, de ajustamento, de entrosamento mecânico do espetáculo, que em outras peças são quase indispensáveis.

O ritmo, a totalidade, em *Pequenos Burgueses* fez-se pela integração do ator na vontade da personagem, na sua realidade, na sua quantidade e na sua consideração das Circunstâncias Propostas pelo autor.

[...]

O método nos ensaios de *Pequenos Burgueses*, portanto, obedeceu à necessidades do espetáculo. Os ensaios de mesa teriam de ser minuciosos,

cerebrais, frios. Posteriormente, o método teve de ser profundamente infantil, o de quase brinquedo-de-casinha, para fazer a peça agir mais, intrigar mais, libertando-se um tanto das contingências dos dramas tchecovianos do século XIX, de sala de estar; por outro lado, usou-se o método da loucura do Actor's Studio para dar emoção ao espetáculo, com sua ação interior, talvez sóbria demais para nosso público, chegando-se posteriormente a uma síntese entre o emocionalismo e a Ideia Geral, para sua projeção. Numa fase 0 ensaio correu o risco de se emocionalizar demais, isto já bastante próximo à estreia, e reuniu-se o elenco para uma leitura de mesa em que se voltou a insistir sobre as ideias dos primeiros ensaios, sobre a totalidade, sobre a projeção mais geométrica das ideias de Gorki. Essa variedade no método, entretanto, obedeceu sempre a um princípio racional, um método básico de criação de espetáculo por uma equipe dinamicamente de acordo com os princípios básicos da Ideia Geral da peça.

Interessante é que essa própria ideia exigia uma integração absoluta do ator na sua parte, ao mesmo tempo em que tirava seu sentido não dessa vivência, nem do particular de cada atuação, mas do sentido orquestral, do conjunto dessas particularizações.

E nem se diga que essa identificação corria o risco de mistificar o espectador, pois nesse sentido a peça de Gorki é inédita.

[...]

Nos primeiros espetáculos de *Pequenos Burgueses*, espionando os espectadores e seus co-

mentários sobre a peça, ouvimos um homem de aparência de um profissional liberal informando o seu grupo de que peça era dirigida pelo “Método Stanislávski”, que não sabia o que era, mas que ele saberia diferenciar peças dirigidas por este e por outros métodos. O espectador falava a respeito de um método teatral com a naturalidade que se fala de um método para avicultura, medicina ou outra ciência qualquer. Para ele o teatro era uma realidade como outra qualquer. Aplicasse o método es e tem ou não um resultado. Essa atribuição de uma realidade científica ao teatro impressionou-nos bastante. O espectador não via mais o teatro como magia, como metafísica, mas como algo absolutamente dentro das formas de conhecimento racionalista de uma cidade industrial como São Paulo. Ficamos satisfeitos em imaginar que talvez uma camada da população encare o teatro com essa simplicidade.

Nosso objetivo, e penso mesmo que o de toda a nossa geração, talvez não seja outro. Talvez mesmo, em vez de espetáculos excepcionais, seja tarefa da nossa geração trazer o teatro para o plano dos métodos e das racionalizações, libertando-o do suburbanismo dos grandes nomes, do acidental êxito ou fracasso artístico, fazendo-o caminhar num processo autônomo de evolução dentro da própria causalidade teatral, da própria lógica de uma arte que, para existir, não pode deixar de avançar num mundo onde tudo avança. ■

Teatro com rito e ritmo para sacralizar o tempo-espço: uma ou outra perspectiva afrorreferenciada contra o Mambo-jambo

POR LUCIANO MENDES DE JESUS¹

[...]é o teatro: um ritual vazio e ineficaz. Que enchamos com nossos porquês [...].

Eugenio Barba

No início do segundo semestre de 2023, numa ponte feita pela amiga e professora Camila Andrade, fui convidado para participar da semana pedagógica no Teatro-Escola Macunaíma, para abordar questões sobre a relação entre teatro e a noção de sagrado, tema para o qual eu propus uma abordagem por uma perspectiva afrorreferenciada, com a qual realizo os meus trabalhos artísticos, educativos e investigativos há cerca de uma década.

Estando em uma escola de teatro cujo referencial são as práticas metodológicas do grande reformador do teatro ocidental – logo, branco e europeu sobretudo – não deveria deixar de notar a dialética natural a uma abordagem da noção de sagrado por um viés contracolonial. Isto co-

meçando pelo fato de como se dá o interesse dos artistas de teatro europeus pelas formas africanas a partir dos anos de 1960. Como nota Roger Bastide, existiu uma necessidade da teatralidade euro-ocidental de encontrar uma vitalidade perdida pelo seu aburguesamento através da relação com as formas africanas de performatividade.

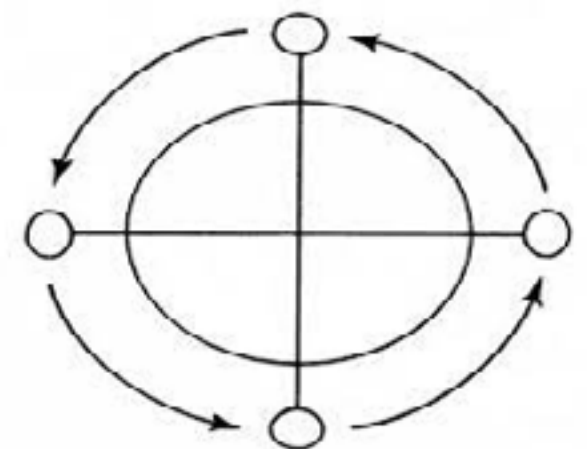
[...] os europeus, insatisfeitos com seu teatro burguês, esperavam encontrar nestas manifestações exóticas (sic) um modelo a partir do qual pudessem talvez construir um teatro mais válido. O teatro burguês é um “espetáculo” que perdeu todo caráter litúrgico, que “apresenta” um problema, resolve esse problema num cenário artificial, sem que o espectador participe, sem que ele perca seu espírito crítico, já que fica encarregado apenas de “julgá-lo” depois de apreciar com sua razão a “montagem” que se realizou diante dele. Não é para menos que o francês se sentisse extasiado, exaltado pelo ritmo dos tambores e pelo ardor dos corpos que dançavam, numa festa coletiva da qual participava, e na qual passava da “comunicação” a uma coisa mais intensa e quase religiosa: a “a comunhão” (BASTIDE, 1983, p. 139).

É muito importante ressaltar aqui que a professora Camila Andrade, como havia me informado em diálogos que tivemos anteriormente e através de um texto que escreveu para esta mesma revista, já apontava a importância de uma atitude formativa no campo curricular da escola, de referenciais outros para a formação da atuante cênica, que tocassem em outros imaginários, como o africano-diaspórico, indígena e latino-americano, para além do euro-stanislavskiano. A ela se deve esta provocação para uma abertura neste programa formativo que permitiu a minha presença e a minha palavra junto às educadoras da casa.

Naquela conversa para a qual fui convidado, buscando criar um trânsito entre a experiência para a reflexão e reflexão sobre a experiência – o que considero um contorno mais instigante que a redução desgastada “teoria e prática”, como assinalou Tiganá Santana numa das tantas palestras que ouvi nos anos pandêmicos – busquei instaurar um estudar, entre as artistas-pedagogas dessa instituição, sobre o sentido de ritual e sagrado no teatro sob princípios dos saberes-fazeres negro-africanos e diaspóricos, como a vibração, a encruzilhada, o tempo espiralar e o batucar-cantar-dançar, sobre os quais não pretendo aqui percorrer, mas que poderão se aproximar, caso os leitores tenham interesse, através das referências

bibliográficas básicas que colocarei ao final. E a partir daquele ato de juntos estudar, promover a emersão de um debate sobre ritualidade e comunicação, sagrado e profano e práticas criativas antirracistas em ambientes pluriétnicos.

Nosso ponto de referência experiencial foi um jogo em torno da inscrição do Cosmograma Bakongo (ou *Dikenga dia Kongo*, em língua kikongo), desenhado com giz no chão da sala de aula onde trabalhamos. O Cosmograma Bakongo, uma materialização de um princípio filosófico fulcral da cultura Bantu-Kongo, representa o movimento circular das transmutações de uma vida em toda a sua existência, num movimento infinito no tempo-espço.



Fonte: Augusto Sérgio dos Santos de São Bernardo.

1. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas e formando em Percussão pela Escola de Música do Estado de São Paulo. Fez parte da equipe Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera, Itália, entre 2012 e 2015. É doutor em Artes Cênicas e possui mestrado em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde sua pesquisa se concentrou no percurso artístico de Jerzy Grotowski e nas criações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Cosmograma Bakongo (*Dikenga dia Kongo*)

O Cosmograma é uma representação simbólica dos grandes ciclos da existência macrocósmica (o Universo) e microcósmica (a vida orgânica), fundamentado na observação das evoluções do Sol em relação à Terra ao longo de um dia. Consiste em uma inscrição circular no centro da qual há uma cruz, de nome *Iowa*, que a divide em quatro quadrantes. Esta cruz, anterior à cruz cristã cerca de 2.000 anos, também remete à ideia de encruzilhada, caminhos diversos que convergem para um centro comum, mas não único, como quis a Europa colonizadora.

Uma linha horizontal divide o círculo em duas partes iguais sobrepostas, mas não hierárquicas, separando o mundo dos vivos (ou plano físico), denominado *Ku-Nseke*, do mundo dos mortos (ou plano espiritual), denominado *Ku-Mpemba*, este também compreendido como a região onde vivem os ancestrais. Esta linha horizontal é denominada como *Kalunga*, palavra complexa e de muitos significados, mas que aqui representa o fino espelho d'água do mar, onde o Sol "submerge", ao mesmo tempo um limite e uma ponte que conecta os dois mundos.

O Cosmograma Bakongo, portanto, descreve a existência humana como um grande ciclo dividido em quatro etapas, integrando o mundo

visível (das experiências) e o mundo invisível (do insondável), divididos pela linha de *Kalunga*, que também pode ser traduzida como "lugar da razão" (*kaa-lunga*), segundo o já referido artista-filósofo-tradutor Tiganá Santana.

Segundo outro filósofo brasileiro, Eduardo Oliveira (apud MAGALHÃES, 2018, n.p.): "A criação do mundo, a vida humana e os grandes processos sociais são explicados através deste Cosmograma, que funciona como uma grande metáfora do ciclo vital."

O próprio Oliveira (apud MAGALHÃES, 2018, n.p.) descreve assim os princípios deste Cosmograma:

No ponto mais baixo do círculo, a meia noite do trajeto solar, dá-se a concepção e vem *Musoni*, em amarelo, o tempo de germinar, do crescimento silencioso que antecede o nascimento. Após o nascimento acontece *Kala*, representado pela cor preta, tempo de crescimento, aprendizado. Com o amadurecimento vem *Tukula*, em vermelho, o ápice da liderança, da força, quando a linha vertical faz a conexão direta com o mundo dos ancestrais. Após o sol ao meio-dia, se inicia o processo de "decadência" que inevitavelmente levará à morte física, *Luvemba*,

representado pelo branco dos ossos, do pó, deste tempo de silêncio que antecede outro grande ciclo vital.

O jogo proposto em torno da representação do Cosmograma consistiu em diferentes exercícios, vivenciados de maneira individual e coletiva ao longo do encontro:

1º) Se colocar em relação com o círculo, e depois em relação com as duas linhas cruzadas, buscando uma perspectiva própria dentro dessa geometria específica.

2º) Se colocar em relação a este conjunto formado pelo círculo e as duas linhas cruzadas, a partir da integração entre as duas relações distintas estabelecidas anteriormente.

3º) Retornar à inscrição no chão, e refazer as relações com os elementos geométricos, mas agora com uma motivação para o que fizer, para além da simples realização de movimentos. Por que se faz o que faz? Permitir que a motivação afete e transforme as relações em termos de ritmo, intensidade e dimensões.

4º) Distribuir as novas relações corpóreas com o diagrama, exploradas com motivações pessoais precisas, dentro do sentido pessoal que cada quadrante e cada metade do círculo fizer.

A eficácia didática do Cosmograma Bakongo o consolida como um dispositivo objetivo para se refletir e introjetar modos outros de cosmo-percepção para a prática pedagógica artística. A partir de um estudo do corpo em situação de jogo na representação do Cosmograma, construiu-se como ponto de referência reflexivo a questão do sagrado como totalidade nas cosmo-percepções negro-africanas.

Principiei apontando que, segundo a totalidade do pensamento africano, sagrado e profano são concepções dualistas, que tendem ao maniqueísmo. Nas concepções africanas não existe essa separação porque o sagrado não é um polo, é uma constante, uma imanência, dada e observada pela própria relação com a ritualidade que a própria natureza estabelece em seus ciclos. Tudo é sagrado pois se encerra no homem, potencialmente sagrado enquanto ser criado pelo incriado, o que se cria a si mesmo, o insondável, Kalunga, na acepção de muitos povos do tronco etnolinguístico Bantu.

Prossegui propondo a observação de que sendo cíclica a vida, numa perspectiva das tradições e suas artesanias sobre a vida, tudo é ritmo, logo tudo é rito, numa perspectiva de relações com o mundo vivente, visível e invisível, de construção de liturgias orgânicas autopoieticas, e não prag-

matistas que cindem o ser (mente/corpo, razão/emoção). Como nota o filósofo sul-africano Mogo-be Ramose (2001, p. 2), “o pensamento africano nos permite estruturar um enquadre ontológico outro que entende a humanidade como uma categoria integral originada de um princípio dinâmico de toda a existência”. E ainda, como complementa o grande pensador congolês Bunseki Fu-Kiau ([s.d.], p. 1):

O conceito Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural é simples e claro. Tem-se que deixá-los definir o nosso planeta com suas próprias palavras: “Aos olhos do povo Africano, especialmente aqueles em contato com os ensinamentos das antigas escolas Africanas, a Terra, nosso planeta, é **‘futu dia n’kisi diakânga Kalûnga mu diâmbu dia môyo’**, um sachet (pacote) de essências/remédios amarrados por Kalûnga com intenção de vida na Terra. Esse **futu** ou **fun-da** contém cada coisa que a vida precisa para sua sobrevivência: essências/remédios (**n’kisi /bilongo**), comida (**madia**), bebida (**ndwînu**)”, etc. O mundo natural é o que nós vemos, tocamos, sentimos, saboreamos e ouvimos e ainda assim nós não podemos alcançar o significado em sua totalidade. É o mistério de todos os mistérios. É o cerne do que é espiritual e sagrado.

Costurando com textos de autores e pesquisadores brasileiros como Luiz Rufino, Luiz Antonio Simas e Fábio Leite busquei tecer uma percepção básica sobre os princípios civilizatórios negro-africanos cotidianamente sacralizados e ritualizados e suas conexões para repensar a cena teatral numa dimensão não-ordinária, a partir dos princípios que constituem esta própria cena, em termos artísticos, filosóficos e políticos:

- a Força Vital: manifesta no estado extracotidiano da unidade psicofísica da pessoa em situação de performatividade
- a Palavra: dita e cantada como criadora e transformadora de realidade
- a Pessoa: como uma presença subjetiva e objetiva, singular e plural na sua identidade
- a Socialização: a vivência coletiva das situações criadoras do, no e através do espetáculo
- a Morte: a noção da efemeridade da ação cênica e do evento teatral e a necessidade de uma implicação total da vitalidade do ser na sua realização
- a Ancestralidade: a relação com a memória pessoal e coletiva a partir das experiências daqueles lhe antecederam e estão presentes em elementos como cantos de tradição, danças e textualidades diversas
- Família: o grupo criador do evento cênico (a turma de aprendizagem, o coletivo teatral, o público)
- Poder: a capacidade do teatro e do trabalho da

atuação em influir na transformação humana (sobre si, outra/s pessoa/s) em âmbitos subjetivos, relacionais e sociais

O linguista e babalorixá Sidnei Nogueira, destacando a importância do aspecto da oralidade nas culturas africano-diaspóricas, nos indica a inseparabilidade do sentido de arte em relação ao sentido de vida, o que aponta para a crítica já assinalada entre a visão compartimentada de uma diferenciação extremada entre sagrado e profano:

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico [interno misterioso] para o exotérico [comum público], a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comporta-

mento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida.

Logo, esse conjunto que a oralidade também compõe e descreve, se sintetiza na perspectiva oralitural que Leda Maria Martins (2021, p. 41) nos traz.

No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performativa, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o logos e as gnosés afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários.

Levando-se em conta todas as problemáticas limitantes que a noção de sagrado historicamente apresenta no teatro, sobretudo por uma cosmovisão eurocêntrica de sua história, propus duas questões para se pensar ao longo do projeto pedagógico a ser desenvolvido pelos professores no

semestre. E se no lugar do sagrado o encante? No lugar de um sagrado essencial universal, um sagrado dialético, poético e político?

Defendendo esta provocação cito o economista e escritor camaronês Celestine Monga (2010, p. 113): “Atravessar a rua no cruzamento da avenida Ndokoti, em Duala, ao meio-dia ou achar água potável nas torneiras é obra do milagre. Por isso, o profano e o mistério se confundem a todo minuto na vida diária do africano.”

E ainda trago Simas e Rufino que nos ajudam a perceber uma noção dinâmica ligada ao princípio de encante, contrária a um imaginário de fenômeno estático e perene encerrado em si mesmo que se configurou na ideia de sagrado através da colonialidade do saber eurocêntrico. Nas palavras dos autores o encante, “vem a configurar-se com a prática/rito de potencialização dos princípios que inferem mobilidade. Estes, por sua vez, designam caminhos enquanto possibilidades” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 14).

Encaminhando para o encerramento desta exposição sobre o encontro de formação pedagógica vivenciado no Teatro Escola Macunaíma, destaco que deixei alguns apontamentos conceituais que as artistas-pedagogas poderiam investigar ao longo do projeto, estabelecendo diálogos criativos no intuito de desenvolver uma prática que tenha outros parâmetros artísticos e epistemológicos para o estudar e o fazer teatral. Propus que atentassem para a experimentação das seguintes ferramentas pedagógicas e para as fontes onde poderiam investigar melhor seus contornos:

1 – A Encruzilhada como elemento de jogo pedagógico existencial.

Referências: *Pedagogia das Encruzilhadas* (Luiz Rufino); *Fogo no Mato: a Ciência Encantada das Macumbas* (Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino); *O Corpo Encantado das Ruas* (L. A. Simas), *Flecha no Tempo* (L. A. Simas e L. Rufino)

2 – O Tempo Espiral como (des)(re)(trans)ordenação criativa das unidades de tempo e lugar aris-totélicas e quem/o que/onde spolianas.

Referências: *Performances do Tempo-Espiral – Poéticas do Corpo-Tela* (Leda Maria Martins)

3 – A tríade performativa “tamborear-cantar-dançar” como geradora de ações intencionais e agências/agentes do comportamento orgânico estruturado do atuante e o teatro como conversa ritualizada.

Referências: *Forma e Expressão nas Artes Africanas* (Olá Balogun), *O Mar e o Mato* (Martin Lienhard), *Batucar-Cantar-Dançar* (Zeca Ligiéro)

Tal como Grotowski, entendo que do ritual o teatro deve retirar a eficácia, ou seja, o porquê, a intencionalidade. A sua sacralidade nasce da verdade e sentido precisos que imbuem cada ato psicofísico e corpóreo-vocal da pessoa em estado de atuação cênica, não importando a sua estética ou poética em si, mas antes de tudo a sua ética.

Referências Bibliográficas

BALOGUN, Ola. Forma e Expressão nas Artes Africanas. In: ALPHA, Sow. **Introdução à Cultura Africana**. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977, p.

37–94.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994. BASTIDE, Roger. **Roger Bastide**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **African Cosmology of the Bantu-Kongo**: Principles of Life and Living. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

_____. A Visão Bantu-Kongo da Sacralidade do Mundo Natural. [s.d.] Disponível em: <<<https://www.saberestradicionais.org/publicacoes-de-mestras-e-mestres-texto-de-fu-kiau-traduzido-por-makota-valdina/>>>. Acesso em: 21 mai. 2024.

LEITE, Fábio. Valores Civilizatórios em Sociedades Negro-Africanas. **Revista África**, n. 18-19, 1997, p. 103-118. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962>>>. Acesso em: 29 jan. 2023.

LIENHARD, Martin. **O Mar e o Mato**: Histórias da Escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe). Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenho das Performances Africanas no Brasil. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, UFMG, v. 21, n. 1, p. 133-146, jan-abr, 2011.

MAGALHÃES, Paulo. Saberes da Kalunga – Pensando o Mundo Contemporâneo a partir da Epistemologia Bakongo. **Edgardigital**, Universidade Federal da Bahia, 2018. Disponível em: <<<https://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464#:~:text=Ap%C3%B3s%20o%20>

nascimento%20acontece%20Kala,com%20o%20mundo%20dos%20ancestrais>>. Acesso em: 31 jan. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**: Poéticas do Corpo-Tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONGA, Célestin. **Niilismo e Negritude**: As Artes de Viver na África. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RAMOSE, Mogobe B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaio Filosóficos**, v. IV, p. 6-23, out./2011. Disponível em: <<https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/Ensaio_Filosoficos_Volume_IV.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2023.

_____. **African Philosophy through Ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: Tradução Negra, Reflexões e Diálogos a partir do Brasil. 219. 234f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado as Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: A Ciência Encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. ■

A palhaça, o sagrado e o ritual

POR PRISCILA JÁCOMO¹

Nos dias antes que os invasores vieram... tínhamos palhaços. Não palhaços como você vê agora, com narizes vermelhos e redondos e roupas folgadas. Nossos palhaços usavam qualquer tipo de roupa. Tudo o que aparecia eles colocavam. E eles não saíam só de vez em quando para interpretar um bobo e fazer as pessoas rirem, nossos palhaços estavam conosco o tempo todo, eram tão importantes para o povo como o chefe, o pajé, o bailarino e o poeta.

Anne Cameron

Um palhaço sagrado de um povo reconhece um palhaço sagrado de outro povo, sem que precisem dizer nada, eles sabem quem são e o que vieram fazer no planeta.

Peggy Beck

Muitos povos indígenas têm dentre eles “palhaços sagrados”, seres humanos que vieram para o planeta com um sentido de existência importante: “descristalizar” tudo aquilo que está endurecido, amolecer certezas e afirmar diversidades. As trapalhadas, confusões e brincadeiras desses “palhaços sagrados” ensinam a comunidade a lidar com as diferenças e integrar toda a multiplicidade, toda a pluralidade, todos os jeitos possíveis de viver e compreender a vida.

Os indígenas do Povo Krahô têm os *hoxwa* e as *hoxwa*, os indígenas do Povo Kariri Xocó têm os “espíritos da alegria”, os indígenas do Povo Guarani Mbya têm os *tongos* e *tongas* e os indígenas do Povo Lakota têm os *heyokas* e as *heyokas*.

1. Atriz e dramaturga e “Palhaça Cacica”. Participa do Projeto Povo Parrir, que promove o encontro de palhaças e palhaços da cidade com os “fazedores de riso” dos povos indígenas. Mestre em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pesquisadora do sentido das trapalhadas para a humanidade.

Pawana Kariri Xocó (BRITO; JÁCOMO, 2020) no documentário *A Alegria da Terra* diz:

[...] muitos na sociedade não entendem o que é a cultura do palhaço, mas nós indígenas sabemos qual a importância tem a cultura do palhaço para a humanidade, que na verdade a gente não olha ele como um artista, a gente olha ele como nós, ele é

uma pessoa que nasceu com um dom, que palhaço é um ser espiritual muito elevado, dentro de nós, pelo menos Kariri Xocó e outras tribos que eu conheço, por exemplo, Guarani tem, o Krahô também tem. *É um* espírito muito elevado, *é* como se fosse um pajé dentro da tribo então é muito respeitado. E ele tem o dom de alegrar o nosso povo, no momento de tristeza e no mo-



Projeto Povo Parrir.

mento de alegria. ele traz a alegria. Então a gente na hora dos nossos cantos, cada momento tem o seu canto, que é o toré que nós cantamos e dançamos, cada momento tem a sua pintura. Então se vamos reverenciar esse pajé que seria um palhaço, esse espírito, a gente tem um tipo de pintura. é aquela pintura que a gente se pinta para todo mundo rir, achar que tá errado, ou que tá certo, ou que está com o traço meio torto. Ali já é a gente reverenciando e tendo a presença dele perto de nós, isso para nós é o palhaço.

“Povo Parrir” é um nome inventado, que surgiu em 2015, quando a palhaça Priscila Jácomo viajou até a aldeia indígena do Povo Krahô, no norte do Tocantins, e se encontrou com os *hoxwa*, “palhaços sagrados” daquele povo. Foi um encontro-reencontro. Um encontro com os *hoxwa* e um reencontro de uma grande família de fazedores de riso. Naquele ano, palhaças e palhaços brincaram com os *hoxwa* na aldeia e em 2016 foram os *hoxwa* que vieram para São Paulo brincar no que chamado de *Cabaré do Povo Parrir*.

Desde então o Povo Parrir seguiu encontrando “parentes” e brincou com os indígenas do Povo Kariri Xocó, com indígenas do Povo Guarani Mbya, com indígenas do Povo Wassu Cocal e indígenas do Povo Kaimbé. Todos os encontros com esses “fazedores de riso” originários foram transformando profundamente a forma de compreender a palhaçaria, o jogo e a cena. As primeiras apresentações do Povo Parrir, em 2016, se chamavam *Cabaré do Povo Parrir* e *Cabaré do Povo Parrir e Pacantar*. As apresentações eram como um cabaré circense, com cenas intercaladas e momentos

coletivos que aconteciam em teatros com palco italiano.

Com as transformações, as apresentações foram se tornando uma grande brincadeira em espaços abertos que incluíam o público e terminavam com todos cantando e dançando junto no chamado “Ritual Parrir e Parresistir”. A Salamandra, uma boneca-títere de quatro metros de comprimento, chega para brincar em 2022 e marca uma nova fase e a volta dos encontros presenciais do Povo Parrir após a pandemia. Desde então a brincadeira-cerimônia *Povo Parrir e a Salamandra* já aconteceu com as mulheres indígenas do Povo Kariri Xocó e com os tongos e tongas do Povo Guarani Mbya.

Povo Parrir é um nome que brinca e afirma a possibilidade de mundos plurais brincarem juntos com alegria. Povo Parrir diz de igualdades e diferenças, diz de singularidades. Palhaças, palhaços, palhaces + – incluindo nesse “+” todas as possibilidades virtuais que ainda podem ser inventadas. Seres atrapalhados e brincantes que reverenciam a mesma intensidade, que vieram para o planeta com o mesmo sentido de existência celebram junto os muitos jeitos de viver, existir e perceber a vida.

Lucas Kuaray (POVO, 2022), do Povo Guarani Mbya, no primeiro episódio da websérie *Parrir e Dife- rir: Por um Riso que Celebre Nossas Diferenças*, diz:

Palhaço para nós é tongo, os tongo kuery nos ensinam também. O tongo faz coisa errada e ao mesmo tempo faz coisa certa. Tipo, você fala assim para uma pessoa,

vai fazer isso e ela faz outra coisa. Tongo é sempre disso, não ouve direito o que a gente fala, não escuta direito. As pessoas que ficam brincando, só ficam zuando. Desobedecem, fazem ao contrário, se você pedir uma coisa ele faz outra coisa. O Tongo é assim, desajeitado.

Atualmente as brincadeiras-cerimônias do Povo Parrir contemplam acessibilidade em áudio-descrição, integrando assim pessoas com deficiência visual na brincadeira. Honrando e reverenciando outras formas de perceber e sentir a vida.

Talvez o sagrado que esses seres atrapalhados ensinam seja um sagrado cotidiano, um sagrado do aqui e do agora. O não indígena colocou o sagrado longe, lá em cima no céu. O sagrado palhaçístico acontece pertinho, aqui embaixo, na terra. E esse sagrado acontece toda hora.

Referências Bibliográficas

BRITO, Melquior; JÁCOMO, Priscila. A Alegria da Terra. **YouTube**. 2020. 20 min. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=WQBygEPF4w4>>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

POVO PARRIS. Parrir e Dife- rir: Por um Riso que Celebre Nossas Diferenças. Episódio 9 – A Alegria Regenera a Terra. **YouTube**. 2022. 15:15min. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=IJ79HkqFESl>>>. Acesso em: 15 mai. 2023.

*** O Povo Parrir tem um canal no youtube com documentários e webséries com maiores informações sobre o projeto: <https://www.youtube.com/@povoparrir2438>; e também tem uma página no instagram e no facebook: <https://www.instagram.com/povoparrir/>, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100028848024412>. ■



Projeto Povo Parrir.

Encontros, perguntas, reencontros - relato de um processo

POR RENATA HALLADA¹

Introdução – A semente dos encontros

Encontro: substantivo masculino. Ato de encontrar(-se), de chegar um diante do outro ou uns diante de outros. Junção de pessoas ou coisas que se movem em vários sentidos ou se dirigem para o mesmo ponto.

Dicionário

Todo semestre os professores do Teatro Escola Macunaíma encontram-se para reuniões de planejamento, na semana que antecede o início das aulas. Entre trocas de afetos e conversas, somos alimentados com palestras e dinâmicas práticas, e apresentados ao tema da mostra, nesse caso, ao tema da 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

O tema é apresentado com a seguinte estrutura: o tema/ pergunta investigativa - O Rito e o Sagrado na Poética da Criação e das Relações/ Como transformar as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada?; problema certo - Como o rito e o sagrado podem ser protagonistas do processo de criação na coletividade, durante todo percurso de investigação?; onde chegar – 1. criar caminhos investigativos onde cada ator/ atriz encontre com o humano em si e na(o) outra(o), 2. experienciar coletivamente relações éticas e artísticas; 3. estimular, através da experiência cênica, reflexões humanas que possam gerar ações mais afetivas no contato entre as parcerias e parceiros de criação, entre o Teatro Escola e o público; 4. o sagrado como centro organizador; 5. o rito coloca ordem e dá sentido

1. Diretora-pedagoga do Teatro Escola Macunaíma, atriz, diretora, professora de teatro e dança. Mestre em Educação pela Universidade Cidade de São Paulo, com bolsa CAPES. Participa do Grupo de Pesquisa Representações Sociais e Subjetividade Docente, coordenado pela professora doutora Adelina Novaes e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo, com habilitação em Dança e Performance pela PUC-SP. Licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano. Artista pesquisadora direcionada aos estudos de Expressão Corporal nas Artes Cênicas.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

RENATA HALLADA

ao que é importante – ações que são diferentes da vida ordinária; 6. o sagrado como manifestação da natureza; 7. ritual-ação que gera um significado; temperos – algumas citações de Antonin Artaud em *Teatro e seu Duplo*, Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A Queda do Céu*, Jerzy Grotowski em *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*; Junito de Souza Brandão em *Mitologia Grega* (3 volumes), e Zeca Ligiéro em *Corpo a Corpo*

- *Estudo das Performances Brasileiras*.

A partir desse projeto, os professores traçam seu planejamento de aulas aliado ao cronograma semestral. Existe nesse caminhar uma projeção do professor, contudo os caminhos dão-se em dialogicidade, junto à turma. O conceito de dialogicidade foi desenvolvido por vários autores, entre eles Bakhtin (1981-2000). Este conceito considera aspectos da comunicação, principalmente da in-

teração eu/outro e, segundo Ivana Marková (2066, p. 15), é entendido como a “capacidade da mente humana de conceber, criar e comunicar realidades sociais...” Dessa maneira o próprio tema da mostra, citado acima, revela-se na feitura; levamos e somos levados mutuamente a descobertas sobre o tema pela própria cena.

Sendo assim me permito dizer que o ponta pé inicial desse processo deu-se solitariamente nos estudos que me levaram a destrinchar a pergunta investigativa e o problema certo. Algumas palavras saltaram aos meus olhos, e essas palavras tornaram perguntas motrizes: O que é experiência sagrada? O que é experiência? O que é sagrado?

Nesses questionamentos me perguntei que “teatro” me remete ao sagrado. A resposta foi o Teatro Oficina, e me debrucei novamente sobre a série, já conhecida, *Teatro & Circunstâncias*, produzida em 2009 pelo SESC, com direção de Amílcar M. Claro. A série propõe uma reflexão sobre as artes cênicas contemporâneas, seus diferentes aspectos sociais e sua relação com a cidade, a partir de entrevistas com dramaturgos, diretores, grupos e profissionais do teatro brasileiro. O episódio no qual me debrucei foi “Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona”, que trata da importância da história do Teatro Oficina, para além do fazer artístico, e ressalta a trajetória do grupo trançada com o contexto político do país, desdobrando-se em discussões sobre espaço cênico, arquitetura e urbanismos, por meio das falas de atores/atrizes que fizeram parte do grupo e do próprio Zé Celso. Ao resgatar o vídeo ficaram duas imagens pulsantes: o **mito e grupo**. E ao retornar ao projeto, encontrei uma flecha para encaminhar os primeiros encontros: Se o ritual expande o que é comum ao grupo, o que é comum a esse grupo?

Os primeiros encontros

A turma era PAMIX, constituída por um PA2A – primeira montagem – e PA2B – segunda montagem, e estudava aos domingos na unidade Macu Pinheiros; sendo assim tínhamos três horas e trinta minutos de aula por semana. E como era um PAMIX, alguns já haviam passado por um processo de montagem na 98ª Mostra Macunaíma de Teatro e, outros, ainda não.

A primeira aula foi preparada a partir da pergunta investigativa: O que é comum a esse grupo? Dessa maneira o tema foi: O coletivo no espaço – com o objetivo de perceber como as ações surgem do coletivo e quais caminhos individuais são traçados pelos alunos/alunas. Entrei em sala de aula, cumprimentei todos, fizemos uma roda, coloquei uma música específica e comecei a dançar livremente pelo espaço, aos poucos os alunos/alunas foram dançando também. Depois instauramos uma roda de apresentação, revelando as trajetórias individuais e os desejos de pesquisa para o semestre. É importante frisar que nessa roda a minha trajetória e o meu desejo também foram compartilhados. Em seguida foi proposta uma dinâmica coletiva, que tinha como fio condutor trabalhar o estado de atencividade² através da escuta coletiva e da percepção espacial, simultaneamente à investigação de formas corporais criadas coletivamente. Por fim foi proposto um exercício em pequenos grupos para investigação da atmosfera. E como tarefa propus que assistissem ao episódio do documentário “Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona” e se perguntassem sobre o que é mito e o sagrado.

2. Estado de atencividade é definido como o estado quando “o encontro” acontece, o tempo passa ser concentrado e depois desenrolado em uma suspensão.

Esse primeiro encontrou apontou algo muito importante, que mais tarde seria usado como critério para a escolha da peça. Ao apresentar suas trajetórias individuais, alguns alunos e alunas que vinham do PA2B, ou seja, que já haviam participado de um processo de montagem na mostra anterior, trouxeram um olhar sobre a “liberdade criativa” no trabalho do ator/atriz, como sinônimo de criação de as suas próprias falas e até cenas inexistentes no texto dramático. Isso de fato é verdade, mas me perguntei que experiência eu deveria proporcionar a eles para acrescentar ou aprofundar esse olhar sobre a “liberdade criativa” no trabalho do ator/atriz.

Entre o primeiro e segundo encontro, me debrucei nos estudos sobre as palavras **ritual, rito, mito**, passando pelos estudos das palavras **profano** e **figura mítica**, e me deparei com ideia de que a **figura mítica se desenvolve através do mito**; então me perguntei: **Quais mitos persistem na sociedade/cotidiano que geram algum desconforto?**

Esses estudos ainda me levaram a Artaud e Grotowski, especificamente para olhar do trabalho corporal de ambos. O trabalho corporal de Artaud foca no que ele coloca como “musculatura afetiva”. Por meio do domínio técnico corporal e vocal, para ele o ator/atriz torna-se “capaz de emitir o signo exato, no momento oportuno” (AZEVEDO, 2012, p. 20). Dessa maneira o caminho do trabalho corporal trata de localizar os pontos físicos que permitem sensivelmente se manifestarem. Artaud ainda relaciona a respiração aos saltos das intenções/emoções e considera que algumas partes do corpo irradiam determinadas emoções, propondo um estudo minucioso sobre anatomia corporal.

Para Grotowski o ator/atriz deve pensar com o corpo inteiro, buscando anular o tempo entre o surgimento do impulso e sua expressão exterior. Na sua investigação o impulso nasce do centro do corpo para as extremidades, e a coluna vertebral é identificada como o âmago da expressão, dos impulsos, que partem da região do rim. Portanto, para Grotowski, algumas regiões devem ser especialmente trabalhadas, como: a região lombar, o abdômen e área do plexo solar. E nesse trabalho o silêncio é fundamental.

Na segunda aula parti da pergunta investigativa: Quais forças movem esse coletivo? Deste modo o tema foi: O estranho em uma sociedade – ainda com objetivo de perceber como as ações surgem daquele coletivo, mas ampliei o olhar, buscando compreender como aqueles indivíduos olham para sociedade que estão inseridos. Nesse segundo encontro novamente propus iniciar a aula com uma dança livre, adotei o mesmo procedimento da primeira aula. Coloquei uma música, fizemos uma roda e comecei a dançar, dançamos livremente juntos. Depois investigamos dinâmicas coletivas que trabalhavam a imagem do profano e do sagrado na sociedade, seguindo para o que é estranho na sociedade atual. Após dividir a turma em grupos, propus partilharem as impressões dos exercícios anteriores, tendo como direcionamento para a partilha a pergunta: **Quais mitos persistem na sociedade atual?** Em seguida retomamos o exercício da atmosfera em pequenos grupos a partir do mesmo questionamento. E para casa foi pedido que a turma se dividi em trechos grupos, e que cada grupo compartilhasse, na próxima aula, um *étude* com pergunta disparadora: O que é o ritual e o sagrado no teatro? Havia a seguinte orientação para o *étude*: após refletirem

sobre a pergunta juntos e acharem uma possível “resposta”, iriam procurar uma obra dramática, ou filme, ou conto que a revelasse, para trabalhar a partir da obra escolhida.

Nas duas aulas seguintes, os alunos/alunas apresentaram os *études* das seguintes obras: *Domésticas*, de Renata Mello, *BR-Trans*, de Silveiro Pereira, e *Sonho*, de Akira Kurosawa. Primeiro cada grupo compartilhou o seu *étude* da obra escolhida, depois propus que trocassem as obras entre si e encontrassem na obra do outro o que os afetava e o que era sagrado no teatro. Encontramos alguns pontos nessa pesquisa: coletivo, lúdico, a transformação de si e do outro e a força questionadora.

A partir dos pontos citados acima e da observação contínua dos exercícios com atmosfera, propus duas obras para a pesquisa do semestre *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, e sugeri que a turma se dividisse de acordo com a obra de maior interesse. Para proposição de *études* sobre a obra, orientei os alunos/alunas se perguntarem sobre quais os mitos persistem na sociedade que lhes afetavam na obra escolhida.

Ao retornar ao estudo do tema da mostra, inclusive às anotações já realizadas por mim, junto às obras propostas para turma, deparei-me com as seguintes definições:

Ritual: Conjunto de ritos, atos, práticas.

Rito: Conjunto de formalidade que devem ser observadas para que um ato possa ser considerado válido [...] (DICIONÁRIO, 1990).

E percebi eu havia estabelecido uma estrutura de aulas com um conjunto de formalidades:

1 – Abríamos as aulas com uma dança livre, sem nenhuma informação ou indicação do que deveria ser feito ou de como realizar a dança, apenas uma música específica para cada aula era colocada.

2 – Depois iniciávamos a preparação corporal e vocal com foco na coluna vertebral, plexo solar, respiração e treinamento com Viewpoints, e esse treinamento encaminhava as vivências.

3 – As vivências nos levavam ao que seria trabalhado nas improvisações e *études*.

4 – Por fim a roda de conversa sobre o que se revelava nas improvisações e nos *études*, e os encaminhamentos. Esses encaminhamentos algumas vezes eram orientações para outros *études* ou para aprofundamentos dos mesmos, outras vezes eram materiais de referência para lerem e assistirem, e, em certos momentos, os dois juntos.

Esse conjunto de formalidades, entrelaçado à estrutura da aula, possibilitou desenvolvermos o “onde chegar – 7. ritual-ação que gera um significado”. Pois ao propor esse conjunto de formalidade, a técnica se desdobrou na experiência, incluindo dimensões dirigidas por um saber instrumental. Ao mesmo tempo o rito, como poder operatório, desenrolou-se na vivência singular, mítica e primitiva.

Nesse momento ainda era perceptível que a turma (PA2A e PA2B) estava em processo para tornar-se uma única turma, **um coletivo** e não apenas uma junção de turmas. E isso ficou evidente nos grupos formados para os *études* da obra, praticamente todos, com exceção de uma aluna, ficaram com suas respectivas turmas de origem. Ao abrir uma roda de conversa após a partilha dos *études*, os conduzi para que levantassem os pontos que

lhes afetavam na obra investigada e na obra do outro grupo. Depois perguntei em qual das duas obras a turma encontrava a força questionadora e a possibilidade de transformação de si e de outro; e em cada uma das obras, eles encontravam força questionadora.

Então a turma me perguntou qual das obras eu achava que seria melhor investigar. Primeiro coloquei o potencial que existia em cada uma, a partir do que eles compartilharam, e nesse processo fui resgatando a trajetória deles (turma) em aula até o momento presente. Então resgatei a primeira aula, especificamente o que havia sido colocado como “liberdade criativa” no trabalho do ator/atriz, e conclui que *Romeu e Julieta* tinha possibilidades mais concretas de aprofundar esse olhar, visto ser uma obra dramática, enquanto a *Solitária* é uma obra literária. Ao escolher *Romeu e Julieta*, tracei junto com eles um desafio: cultivar a “liberdade criativa” na estrutura mesmo da obra, ou seja, nossa investigação seria *Romeu e Julieta*, e desenvolveríamos a pesquisa **COLETIVA** das circunstâncias da obra.

O nascimento: o encontro com a obra

[...] o teatro não é uma evasão, asilo ou torre de marfim; é instrumento e meio de ação; permite agir sobre o mundo e sobre o homem.

Alain Virmaux

A turma apresenta-se muito disponível e com bastante entrega; e os alunos/alunas estavam em um processo de se reconhecer como um coletivo. A meu ver, desenvolver o “onde chegar – 2. experienciar coletivamente relações éticas e artís-

ticas” requer primeiro se identificar como coletivo, sendo necessária uma ação pontual constante na relação com a criação, ao mesmo tempo em que possibilitar caminhos a fim de que a vontade individual se materialize em ação. Dessa maneira os *études* para as aulas seguinte foram orientados para serem propostos por pequenos grupos, geralmente trios ou quartetos, enquanto nas aulas as improvisações e criações eram coletivas.

Nesse período do processo, me questionei sobre o que seria “o sagrado na poética da criação”. A meu ver, ele está para além de levar elementos, como vela, ou imagens que remetam ao sagrado, e também não está vinculado ao tema da obra; o teatro é uma arte sagrada, isso não é o bastante. Foi quando então reencontrei “O Teatro Sagrado”, de Peter Brook (1970), e desse reencontro alguns alicerces foram fincados: a experiência sagrada é um caminho invisível-visível, ou seja, invisível que se torna visível. E um novo questionamento surgiu: Quais ações devo propor para a turma experienciar o invisível-visível na relação com a obra?

Nas aulas seguintes, buscando traçar a Super-tarefa e com o objetivo de buscar caminhos técnicos para que a vontade/impulso fosse o cerne da ação, por meio do visível/por meio do concreto, nos debruçamos no estudo da atmosfera da obra e depois da atmosfera do primeiro ato.

Um *étude* em trios foi proposto, a partir da seguinte reflexão disparadora: Se Romeu e Julieta reivindicam o direito a viver essa “paixão”, e se esse “amor” levasse à “reconciliação”, quais problemas urgentes teríamos que discutir hoje para que esse “amor” existisse? E assim chegamos a Supertarefa provisória: O Estado e a religião sufocam o indivíduo.

Foram algumas aulas na atmosfera do primeiro ato, e ao propor essas aulas focava em pesquisar as circunstâncias de algumas cenas. Nesse percurso outros conceitos do Sistema estavam presentes no treinamento coletivo, entre eles a Liberação Muscular e a Ação. Para desenvolver a Liberdade Muscular, foquei no trabalho com o ritmo na dança livre. Já para a Ação, busquei também desenvolver a percepção do impulso desde a preparação corporal e vocal com foco na coluna vertebral, plexo solar e respiração. E nesse tecer, os *études* que eram para serem apresentados nas aulas seguintes, partiam de perguntas vinculadas aos Acontecimentos do primeiro ato, como por exemplo: Quando eu experimentei o amor?

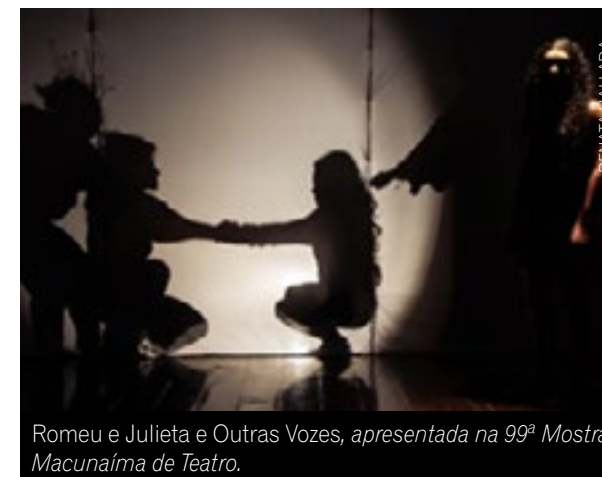
Nessa etapa do processo, eu observava que eles não eram mais uma junção de turmas, mas que já existia um coletivo. Isso era muito perceptível no treinamento e nos *études*, em que se arriscavam fazer com outros parceiros e parceiras. Mas ainda sim algo me intrigava. Eles eram muito criativos e potentes nos *études* que partiam de **perguntas embasadas em Acontecimentos do primeiro ato**, mas nos estudos coletivos caíam na demonstração das circunstâncias. Então no momento da roda de conversa, onde colocava algumas orientações e encaminhamentos, propus essa reflexão. E a turma expos dois pontos: primeiro não estavam acostumados a propor *études* coletivos, pois no semestre anterior não haviam passado por essa experiência; segundo não sabiam o que “eu esperava”, se era para fazer conforme as circunstâncias do texto ou se eles podiam adaptar.

Esse foi um dos divisores de água³ no processo, pois eu percebi através das falas deles que havia uma confusão sobre o que são **circunstâncias**. Eles haviam partilhado o trecho da festa de Julieta no primeiro ato, quando ela encontra Romeu. Nas falas deles, pontuaram que não sabiam **COMO** era para fazer, se era para fazer as circunstâncias como estavam no texto ou se podiam adaptar e não seguir o texto. Eu apontei que as circunstâncias sempre estão presentes e pontuei quais eram as circunstâncias apresentadas pelo texto naquele trecho: uma festa de comemoração de aniversário, uma festa de uma garota jovem, uma festa organizada pelos pais, na casa dos pais, para a qual os pais chamaram muitos convidados e também parentes, e que alguns entraram de penetra, sem serem convidado. Depois lancei **COMO** era essa festa, dizendo que essa era a busca deles: “Vejam bem como seria hoje uma festa de uma adolescente, uma festa organizada pelos pais, na sua própria casa. Isso são circunstâncias. Agora quando vocês entendem que a **FORMA** do baile ou da dança é a circunstância, vocês acabam caindo na demonstração, ao invés de experimentarem uma festa preparada pelos pais para muitos convidados.

Depois da conversa que tivemos, entendi que seguir o texto era seguir as circunstâncias do texto e não apenas o que estava dado pelo texto (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada* por uma aluna da turma).

3. Divisores de água- termo que se respalda na pesquisa da antropóloga e socióloga Marie-Christiane Josso, que consiste nos momentos, nos acontecimentos ocorridos no espaço-tempo que é uma ruptura que transfigurou o modo de ver a vida, mudando e ampliando o seu referencial.

Após essa conversa, propus um *étude* coletivo para próxima aula sobre o que seria a obra *Romeu e Julieta*. E então eles levaram um *étude* que já apontava a estética da peça, em que eu conseguia ver a individualidade artística de cada aluno/aluna proposta através de uma estrutura e de um olhar coletivos. Havia uma expansão, “uma conexão consciente com seu corpo, com o espaço, com os objetos e com os companheiros de trabalho” (AZEVEDO, 2012 p. 26). Nesse momento eles tornam-se uma turma, e começava a nascer *Romeu e Julieta e Outras Vozes*.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

Após a partilha desse *étude*, apontei como eles revelaram a obra de forma verdadeira, poética e plástica. Nessa etapa do processo, já havíamos levantado outros *études* que partiram de temas vinculados aos Acontecimentos do primeiro ato, como: A frustração no amor; Quando encontrei o amor. Então propus uma sequência para partilha de todos os *études*, e os orientei a investigarem/criarem essas passagens entre os *études*, impulsionados pelo *étude* coletivo. Repetimos algumas vezes esse procedimento, levantando outras observações a partir do que surgia a cada repetição,

como por exemplo: Quando sou narrador e quando estou em situação? Também refletimos sobre como essa percepção alterava a plasticidade e a atmosfera do que se estabelecia na sala de aula.

Na roda de conversa e encaminhamentos para próximo encontro, primeiramente refletimos sobre o fazer, traçando um paralelo entre a estrutura dramática de *Romeu e Julieta* e o *étude* coletivo. Pontuei que este disparava caminhos, ao mesmo tempo em que revelava o todo da obra, e isso era presente na estrutura dramática de Shakespeare, por meio do prólogo da peça. Disse então que iríamos aprofundar o *étude* coletivo como prólogo da nossa própria obra. Selecionamos a partir daí alguns Acontecimentos para a proposição de *études* a serem apresentados na próxima aula: A preparação da festa de Julieta; A invasão da festa; e A festa. Ainda observei que eles, naquela aula, haviam proposto o **COMO**, experimentado as circunstâncias e que caído na demonstração.

Agora vejo a “liberdade criativa” não como uma forma de criar do zero, mas sim como eu, atriz, me relaciono com o texto dado, com as falas; vejo mais como a maneira que direi aquele texto, as ações e tons que usarei falando aquele mesmo texto, e em que parte de mim, do meu interno e da minha vivência aquele texto se encaixa ou se relaciona, onde mexe comigo, me afeta (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada* por uma aluna da turma).

Havia traçado o desafio de que o processo não se daria a *partir* de *Romeu e Julieta*, mas das cir-

cunstâncias da obra em si. Então era muito importante passar pelos cinco atos da peça, mas precisávamos definir quais Acontecimentos seriam selecionados nesses cinco atos. O ponto de partida para a escolha dos Acontecimentos foi a Supertarefa: O Estado e a religião sufocam o indivíduo. Já havíamos criado o prólogo e continuávamos a criar dentro da estrutura dramatúrgica proposta por Shakespeare (Prólogo, Ato I, Ato II, Ato III, Ato IV, Ato V).

Ao encontrar o artigo “Do Amor e Outras Mortes: Relendo *Romeu e Julieta* em Tempos de Pandemia”, de Bárbara Geraldo de Castro, ficou evidente para mim que a luta por esse amor se tratava de um processo de individualização, visto que a nossa Supertarefa era O Estado e a religião sufocam o indivíduo. Então quais Acontecimentos de cada ato revelavam a luta por essa individualização?

Essa passou a ser uma diretriz, e propus um *étude* do Acontecimento do casamento entre Romeu e Julieta. A essa altura ainda não tínhamos definido o papel de cada aluno/aluna, e isso foi muito interessante, pois a escolha “do que” e “quando” fazer surgiu organicamente, à medida que iam se envolvendo com o processo. Esse *étude* tinha alguns desafios: de início não podia ter fala. E, quando eles compartilharam, reconheci que não era um *étude* e sim uma imagem. Então primeiro propus uma dinâmica para desenvolver a imagem plástica do casamento. Após essa dinâmica eles compartilharam novamente, contudo ainda não era *étude*, mas já havia uma estrutura. Então



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

retomamos as circunstâncias da obra, por meio de perguntas, e pedi para compartilharem na aula seguinte. Na próxima aula, eles propuseram de fato um *étude* do Acontecimento do casamento. Para desenvolver esse Acontecimento, eles retomaram a situação de guerra, presente na obra, que organicamente encaminhou para a morte de Teobaldo. É interessante observar que nesse momento, os objetos que eles levaram para o *étude* estavam em relação com as circunstâncias da obra. Por exemplo, eles levaram estalinhos e os lançaram em direção ao outro durante o encontro entre Romeu e Teobaldo.

Nesse percurso tivemos algumas saídas de alunos/alunas e até então seguíamos investigando a obra por meio de *études*. Esses eram disparados por meio de perguntas embasadas nos Acontecimentos ou no próprio Acontecimento selecionado por mim. Já tínhamos assim algum material levantado e transcrito pelos alunos/alunas com suas próprias palavras e registrado em vídeo. Sentei em frente ao computador e teci o que eles haviam criado com o próprio texto *Romeu e Julieta*.

Contudo não determinei quem faria cada papel em cada momento, apenas anotei no texto quais foram os atores/atrizes que propuseram aquele trecho. A escolha pelo papel em cada circunstância foi harmônica, como já mencionado, à medida em que se envolviam com o processo. Isso também fez parte da estética da peça, pois todos faziam todos os papéis. Resgatamos o texto “O Teatro Sagrado”, de Peter Brook (1970), para bus-

car encontrar o adereço essencial que revelasse cada papel.

Já tínhamos as datas de apresentação da peça, e uma aluna trouxe uma questão que a impedia



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

de participar de uma das datas, mas não havia mais possibilidade de troca. Questionei a turma sobre o que poderíamos fazer diante daquela situação, e eles encontraram uma solução sem jul-

gar a postura do outro. Por coincidência ou não, a aluna que não poderia estar em uma das datas conseguiu participar de todas as apresentações.

Somado ao fato acima, os alunos/alunas se propuseram a ensaiar sozinhos no feriado sem julgar quem não poderia estar presente, apenas focados na peça em desenvolvimento. O que revela como alguns Acontecimentos foram importantes para experienciassem coletivamente relações éticas e artísticas.

A partir do momento que restavam oito pessoas, acredito que começou a existir um respeito maior pelo teatro e por aquilo que nós estávamos criando. Um momento específico foi quando o grupo se uniu para ensaiar nos dois feriados de novembro (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada por um aluno da turma*).

E ao olhar esses fatos, reconheço que a autonomia proposta, tanto nos *études*, como nessas situações, assim como demarcar as bordas das circunstâncias das cenas e das situações que tínhamos para resolver, foi uma importante estratégia.

Eu diria que um momento marcante foi o ensaio do dia 20/11 no CCSP, me senti fazendo arte e parte do todo (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada por uma aluna da turma*).

Ainda faltavam alguns atos, e não abandonávamos o nosso desafio mesmo com o tempo correndo. Fizemos *études* do quarto e quinto atos e também tínhamos que estudar aquele texto tecendo a dez mãos (oito alunos/alunas, uma diretora-

-pedagoga e um assistente). Afinal a relação com o tempo em *Romeu e Julieta* era algo que também afetava essa turma, e às vezes as próprias circunstâncias da aula apontavam caminhos.

Em uma aula anterior, solicitei *études* de quando Julieta sente-se sufocada, no quarto ato, a partir da pergunta: Quais Acontecimentos revelam esse sufocamento? Cheguei com a aula planejada e tive grata surpresa. Apenas algumas atrizes que fariam a Julieta estavam presentes, e essa circunstância da aula, de estarmos somente em um universo feminino, abriu a porta para investigarmos naqueles *études* a Linha de Ação da própria personagem na peça. Lancei então uma nova per-

gunta: Se Julieta luta para viver um amor, e essa luta é um processo de individualização, que padrões estão sendo impostos a ela?

A partir do momento em que a Linha de Ação de Julieta foi se materializando no quarto ato, reconhecemos padrões estabelecidos/impostos em outros Acontecimentos, e também identificamos quais os papéis que estavam estabelecendo esses padrões e quais estavam lutando contra eles em cada Acontecimento.

Muitos caminhos foram criados, mas o meu preferido são as perguntas e reflexão. Ler, re-ler, discutir, trocar com outro, imaginar, experimentar. Relaxar o corpo, unir as músicas ao estudo, tudo, abrir a personagem para o que vira depois (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada por uma aluna da turma*).

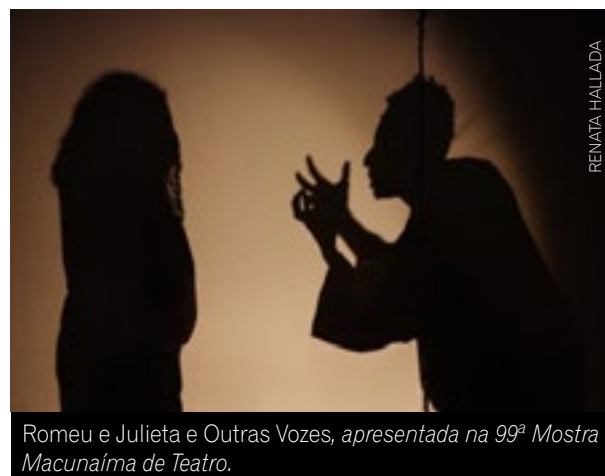
Já próximo da etapa do processo de partilha com o público, quando estávamos trabalhando continuamente a peça toda e aprofundando a Linha de Ação de cada papel e suas camadas, perguntei à turma: Vocês acreditam que essa guerra termina com a morte de Romeu e Julieta? Vocês de fato acreditam que o amor é um processo de individualização? Eles não responderam com palavras, mas propuseram pequenas ações, algumas que até já haviam aparecido em outros *études*. E essas pequenas ações revelaram a essência que os unia à obra, que se estendeu para as últimas cenas da peça.

Durante o processo de partilha com o público, continuamos traçando caminhos para encontrar o que havia de humano em si e no outro e fomos presenteados com o texto escrito pelo professor Paco Abreu após assistir à apresentação da peça.

Inspirado por ele e pelo belíssimo espetáculo a que assisti no Macu da turma de vocês, escrevo também uma resenha. Na 90ª Mostra Macunaíma de Teatro, fui diretor-pedagogo de uma turma com Romeu e Julieta; Ariano Suassuna e William Shakespeare são meus autores preferidos. Há pelo menos trinta anos assisto a tudo que posso desses autores, teatro, cinema, leio tudo que posso, textos teóricos, a fortuna crítica desses dois gigantes dramaturgos. É extraordinário quando somos surpreendidos com uma nova criação a partir desses autores. O Romeu e Julieta de vocês é um bálsamo de trabalho coletivo. A imagem



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.



Romeu e Julieta e Outras Vozes, apresentada na 99ª Mostra Macunaíma de Teatro.

inicial, síntese poética da trajetória de vocês neste semestre, é um depoimento corajoso e poético que permeou todo o espetáculo. O trânsito da narrativa da obra de vocês é lindo! Vejo vocês e vejo a leitura de vocês da obra. A singeleza e beleza do espaço cênico e as projeções em sombra no tecido branco, os figurinos engenhosos e de uma simplicidade e precisão para comunicar as trocas de atores/ atrizes nos papéis, os conteúdos que vocês inseriram na Linha de Ação de vocês: a questão de gênero, tão poeticamente e artisticamente colocada, a questão do trabalho. As soluções de síntese e encadeamento dos Acontecimentos cênicos a partir da obra, a trilha sonora e a iluminação, todo o conjunto a serviço de um coletivo de artistas em formação e criação que me encheram de alegria e esperança. Em um momento tão capacitista das relações, de tanto individualismo, “a minha cena”, “o meu papel”, “o meu”, “meu”, “meu”, vocês nos trazem o “nós”, e isso é de uma beleza sem fim. Grato por ter sido professor de História das Artes Cênicas de vocês.

Admiração, carinho e respeito por todos/ todas vocês, queridos alunos e alunas do meu querido Macu. Parabéns, Renata Hallada!!!!!! Minha colega, professora do Macu, seu trabalho artístico-pedagógico entra em minha memória afetiva de criações a partir do Romeu e Julieta que não irei esquecer. Parabéns e obrigado sempre!!!!!!!!!!!!!!

Primavera, 2023, Paco Abreu, professor do Teatro Escola Macunaíma.

Conclusão: Como transformar as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada?

Como: origem latim quomodo, lexicalização do snt. Quo modo “de que modo”.

Dicionário

Ao revisitar o processo de *Romeu e Julieta e Outras Vozes* por meio das minhas anotações e registros da turma, reconheço que o **COMO** faz parte da ação contida no ofício de diretor(a)-pedagogo(a). É sempre uma descoberta e redescoberta da nossa função, orientar e se descobrir enquanto diretor(a)-pedagogo(a) de um processo.

Para os meus alunos/alunas o **COMO** fazer a festa da Julieta era uma questão que os levou a percepção e ao entendimento das circunstâncias da obra e abriu espaço para aprofundarem a ideia de “liberdade criativa” no trabalho do ator/atriz; para diretor(a)-pedagogo(a) o **COMO** também é uma questão, primeiro dada na própria pergunta investigativa do tema da mostra: **COMO** transformar as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada?; simultaneamente o **COMO** é o disparador que provoca ações para levar os outros a chegarem a algum lugar, no caso do tema da mostra a um “Onde Chegar”; e muitas vezes precisei encarar alguns “Onde chegar” como uma pergunta, para achar caminhos para desenvolver o tema da mostra.

Esse **COMO**, ao mesmo tempo em que se dispara para o outro, volta-se para si: ao rever o processo de criação, me perguntei **COMO** trans-

formamos as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada. E, sim, fizemos isso, mas a pergunta era para a diretora-pedagoga a si mesma, que carregou essa questão durante todo processo.

[...] melhor do que ter as respostas, é sempre ter a pergunta ecoando (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada* por uma aluna da turma).

Quando me reencontro com as sínteses dos alunos/alunas e com os materiais do processo criativo, que compartilho por meio deste artigo, reconheço que ilustro os nossos caminhos e revelo procedimentos, mas não respondo à pergunta: Como transformar as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada? Porém encontro nos próprios registros dos alunos/alunas uma pista:

Acho que uma ótima pergunta disparadora é sempre se perguntar: O que me faz se conectar com isso? (Trecho extraído da *síntese reflexiva do processo realizada* por uma aluna da turma).

Identifico na citação acima um caminho, perguntar quando estamos na relação com a turma que orientamos: O que nos conecta? Pois como a aluna escreve, essa pergunta abre caminhos para olharmos para obra e para além da obra. Acredito que esse questionamento, por parte do diretor(a)-pedagogo(a), possa transformar as ações em sala de aula e na cena em uma experiência sagrada.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Ator no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BROKK, Peter. O Teatro Sagrado. In: **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1970.

CASTRO, Barbara Geraldo de. Do Amor e Outras Mortes: Relendo *Romeu e Julieta* em Tempos de Pandemia. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.11 – especial, p. 131–148, agosto, 2021. Disponível em: <<<https://sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2024/08/v11-nESPECIAL-07.pdf>>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DICIONÁRIO Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1990.

MARKOVÁ, Ivana. **Dialogicidade e Representações Sociais**: As Dinâmicas da Mente. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Agradecimento e colaboração:

Anaju Corrêa, Fabi Damas, Karol Degan, Letícia Gabrielle, Lucas Ferreira, Maria Eduarda, Marielly Fernandes, Marina Madeira, Paco Abreu, Robson Guedes. ■

100 anos do Sistema Stanislávski

POR SERGUEI TCHERKÁSSKI

O texto abaixo foi produzido com base na tradução simultânea de Felipe Carvalho para a fala de Serguei Tcherkásski durante o encontro do Café Teatral Macu, realizado no dia 23 de agosto de 2023. Em visita inédita ao Brasil, o autor de Stanislávski e o Yoga (É Realizações, 2019), Serguei Tcherkásski participou de uma série de atividades promovidas pelo Teatro Escola Macunaíma. E para registrar essa parceria, segue a transcrição editada de sua palestra sobre Stanislávski e os 100 da criação de seu Sistema.

Hoje é meu vigésimo segundo dia no Teatro Escola Macunaíma e meu último dia no Brasil. Isso me deixa triste, mas por outro lado, também há muitas caras novas aqui hoje, o que me dá coragem para continuar falando e ficar bem entusiasmado!

Vou ter que repetir algumas coisas, então peço desculpas aos que já as ouviram nessas três semanas de *workshop*. Durante duas semanas, nós estudamos *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e combinamos Análise Ativa com alguns *études* do texto. Já com os professores, nós trabalhamos a Análise Ativa do conto de Anton Tchékhov *A Proposta de Casamento* e a análise do diretor antes de se iniciar os ensaios, para verificarmos o quanto isso influencia no processo de criação.

Gostaria de começar ressaltando que eu não sou um professor muito teórico. Sou um professor prático! Quando eu era aluno, não tinha interesse nas razões ou nos porquês deste ou daquele exercício aparecerem no currículo de Stanislávski. Para mim, funcionava ou não funcionava, simples assim! Quando me tornei professor, percebi que sem entender de onde veio cada exercício, não seria possível utilizá-lo com profundidade. Isso me

levou a fazer algumas pesquisas históricas.

O segundo motivo de eu me interessar por uma pesquisa histórica e teórica sobre atuação foi porquê professores e escolas adotam diferentes abordagens e maneiras de usar o conhecimento. Eles estão lutando por alunos e tentando provar que o que fazem é mais valoroso, diminuindo o que outros fazem. A minha abordagem é totalmente diferente! Eu tenho interesse em encontrar fronteiras entre diferentes abordagens e como elas se sobrepõem, para ser capaz de utilizar diferentes métodos dentro dos exercícios de treinamento.

Quando comecei a discutir Stanislávski com alunos de teatro, eu sempre começava com a seguinte pergunta: “Por que sempre que nos referimos a treinamento de atores, nos referimos a Stanislávski?” O que ele fez, pela primeira vez na história da atuação, foi desconectar o treinamento do ator de um tipo específico de teatro. Ele foi o primeiro que dissociou o trabalho do ator de uma linguagem estética específica. Todos os autores de teatro anteriores estavam ligados a um tipo específico de teatro.

Stanislávski colocou a pergunta de uma outra maneira: “Nós temos uma máquina de músculos, sangue, veias, e como ela pode funcionar em uma situação não natural, como no palco?” Não natu-

ral porque, quando estamos no palco, com muitas pessoas nos observando, nossas atitudes naturais paralisam. Então, quais são as leis da natureza, da psicologia e da fisiologia que precisam ser absorvidas, para fazer com que os atores fiquem livres, inspirados ou, como Stanislavski dizia, “em um estado criativo da mente e do corpo”. Essa foi uma abordagem inovadora!

Para dar a vocês um exemplo, vamos falar da *commedia dell'arte*. O treinamento deles é direcionado para as necessidades específicas desse tipo de teatro. Eles têm que ter a habilidade de ler as máscaras, de pegar meia página de texto e improvisar por uma hora. Esse tipo de habilidade é necessário apenas na *commedia dell'arte*. Eles não estão explorando as leis da fisiologia e da psicologia.

Ou então, vamos pensar no teatro oriental, mais precisamente no Kabuki. A tarefa deles não é explorar as leis da natureza. Eles estão tentando preservar um tipo de teatro que foi desenvolvido no século XVII. Eles trabalham um tipo de código específico, que é preservado através do treinamento. Para enfatizar, não é o pai que ensina o próprio filho, mas o avô que ensina o seu neto, e essa é uma maneira simbólica de manutenção de um legado histórico.

Logo, todos os treinamentos de atores podem ser divididos em dois territórios muito precisos:

1. Aqueles que estão interessados em estudar as leis da natureza, da filosofia, da fisiologia e da psicologia ou também das ciências neurológicas, como Stanislávski, Strindberg, Tchékhov, Stella Adler, Sanford Meisner.
2. E aqueles que estão interessados em preservar um tipo específico de teatro.

Por isso, por favor, esqueçam de uma vez a frase “Stanislávski estuda apenas o teatro realista.” Esse é um dos maiores erros que se perpetuou por todo o mundo. Mas isso não é culpa e nem responsabilidade de vocês, porque durante o século XX inteiro, foi estimulada, nos livros publicados na União Soviética, a redução de todos os teatros ao realista. Nenhum tipo de censura gosta de um teatro que não seja realista, porque nele é mais fácil de se identificar as insinuações do texto e de se eliminar frases consideradas perigosas. Já em um teatro imaginativo, os símbolos de comportamento falam mais do que as palavras. E isso nem sempre é positivo para um governo autoritário. É por isso que, na União Soviética, eles estavam propositalmente limitando o teatro de Stanislávski ao realismo.

O Sistema de Stanislávski começou a se espalhar por meio do teatro estadunidense. Em 1923/1924, o Teatro de Arte de Moscou esteve em Nova Iorque por duas temporadas. Eles fizeram 450 apresentações em doze meses. Vocês podem calcular que eles fizeram oito sessões por dia! Esse é um exemplo único! E a presença do Teatro

de Arte de Moscou em Nova Iorque mudou a história do teatro nos Estados Unidos.

Os estadunidenses estavam assistindo a peças antigas do Teatro de Arte de Moscou – Tchékhov, Gorki –, e acreditaram que os atores eram bons, porque Stanislávski era especialista em teatro realista. O teatro estadunidense era muito jovem e ainda não dominava a arte da preparação de atores, por isso absorveu/incorporou as ideias de Stanislávski. Já os britânicos e os franceses, que tinham muito tempo de teatro e treinamento de atores, foram reticentes às ideias de Stanislávski e as rejeitaram inicialmente. Ou seja, as ideias de Stanislávski se espalharam pelo mundo todo por meio do teatro estadunidense. Por esse motivo, os livros de Stanislávski foram escritos inicialmente em inglês e não em russo. Foi essa a condição contratual para a estadia dos russos em Nova Iorque. E é por esse motivo histórico que as pessoas começaram a acreditar que o teatro de Stanislávski era realista.

....

Inicialmente, Stanislávski foi ator amador. Mas sua vida mudou completamente quando, junto com Niemiróvitch-Dântchenko, ele fundou o Teatro de Arte de Moscou, em 1898. Essa foi a primeira companhia permanente criada na Rússia, com um repertório que se acumulava e produções mantidas por anos. Em 1902, Stanislávski fala: “Estou sonhando com a criação de uma gramática sobre atuação.” Mas o ano de virada foi 1906, quando aconteceu uma turnê na Alemanha. Stanislávski fazia o Dr. Stockmann, papel principal da peça *Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen. E

notou que não estava pensando nas situações da peça, mas nas questões administrativas, ele estava apresentando algo que ele não estava experimentando de fato, por dentro.

Bem, nós podemos perdoar Stanislávski, porque ele era diretor de uma grande companhia e estava em turnê, ou seja, tinha muitas coisas com que se preocupar. O público alemão estava muito contente com a turnê, e Stanislávski foi muito elogiado pelos críticos, que o consideraram o melhor ator da Europa. Mas Stanislávski, ele mesmo, não se perdoou. Ele se considerou um mentiroso trapaceando a plateia. Tanto é que, depois dessa apresentação, Stanislávski estava decidido a desistir de atuar. Existem cartas dele falando sobre isso. Mas felizmente, o Teatro de Arte de Moscou entrou em férias depois dessa grande turnê, e sozinho, Stanislávski pôde escrever sobre seus pensamentos acerca da atuação.

Sobre os pensamentos de Stanislávski, podemos dizer que eles partem da ética relativa à atuação. A ética é uma parte importante do Sistema, bem como a consequente responsabilidade em relação à plateia, aos parceiros, à direção. Se você chega atrasado aos ensaios, significa que você não irá trabalhar segundo Stanislávski, porque estar no horário é o começo do princípio ético. Além disso, no momento em que estou em aula ou em ensaio, eu não devo “levar” comigo as situações de fora, ou seja, quando estou no teatro, estou em outro mundo: no mundo das Circunstâncias Propostas.

A palavra “sistema” apareceu nos estudos de Stanislávski em 1909 e, a partir de então, ele co-

meçou a falar de seus elementos. O que são os elementos do Sistema? São as leis da natureza que precisamos desenvolver: Relaxamento Muscular; Concentração (essencial para a Memória Afetiva); Ação; Círculos de Atenção. Todos os elementos que treinamos durante os *workshops*. Eu tenho um palpite sobre o motivo pelo qual Stanislávski chamou de “sistema”. Em 1909, celebrava-se os quarenta anos de um outro sistema: a Tabela Periódica, organizada por Mendeleev. Então, para mim, de alguma maneira, Stanislávski se apropriou dessa palavra para dizer sobre o que ele, em verdade, não descobriu.

Lee Strasberg, discípulo de Stanislávski fala algo ótimo sobre isso. A circulação sanguínea foi descoberta pelo Dr. Havey no fim do século XVIII, mas o sangue não estava esperando essa descoberta, pois ele já estava circulando muito antes disso. O Dr. Havey apenas capturou mais informações sobre a circulação. Dessa mesma forma, Stanislávski também obteve mais informações sobre como o mundo se organiza, sobre as leis da natureza, e usou isso na profissão dos atores. Gostaria ainda de enfatizar que, em 1909, ele não estava mais dirigindo nenhum tipo de peça realista, mas sim produzindo peças simbolistas e dirigindo *O Pássaro Azul*, de Maurice Maeterlinck.

Para ter um olhar mais aprofundado sobre a natureza, em 1912, Stanislávski criou um novo tipo de instituição chamada estúdio. Hoje em dia, é muito comum essa palavra, e nós a usamos frequentemente como nome de uma sala de teatro. Mas naquela época, isso era muito novo. Não era um teatro para a produção de peças e nem uma

escola para se ter aulas, era uma sala especial para se fazer *études* e se estudar as leis da psicologia, da fisiologia e da neurociência aplicadas à atuação. Então, como dizia Michael Chekhov, era a junção daqueles que acreditavam na religião Stanislávski. E a religião Stanislávski a que Tchékhov se referia tinha princípios muito claros: pesquisa, pesquisa, pesquisa!

Esse primeiro estúdio proporcionou uma gama nova de ótimos atores, que ficaram muito famosos: Michael Chekhov, Richard Boleslávski, entre outros. Aliás, para aqueles que estão estudando atuação, eu sugiro que leiam os livros de Boleslávski, que são dos melhores, muito mais claros que os escritos de Stanislávski. Além disso, vários atores que estudaram na Rússia e se mudaram para os Estados Unidos naquela época, chegaram a uma simples pergunta: “Se nós temos tantos elementos para absorver e observar, qual é o elemento principal?”

Esse é um questionamento equivalente ao que o homem se colocou em relação à Lua ou a Marte. O primeiro elemento que procuraram foi a água, pois somente na presença dela poderia haver vida orgânica. Mas se não existe oxigênio e nitrogênio, não pode haver água e assim não há chance de vida. Então, qual seria o elemento água em todos os elementos da atuação? Por qual elemento da atuação começar o desenvolvimento da pesquisa?

No período inicial do desenvolvimento do Sistema de Stanislávski, a resposta foi a Memória Afetiva. Todos os tipos de seres humanos têm um tipo diferente de memória.

Quando eu tento lembrar o número do meu telefone, eu acesso uma memória lógica. Quando eu tento lembrar os passos de uma dança ou como andar de bicicleta, eu acesso uma memória corporal. O psicólogo francês Ribot descobriu que os seres humanos têm a capacidade de se lembrar de emoções diretamente.

Mas Stanislávski logo entende que as emoções não são tão confiáveis. E começa a buscar por elementos mais concretos, voltando suas atenções às Ações Físicas. Então ele nota que, na repetição das Ações Físicas, as vivências emocionais voltam por si só. Por exemplo, estou tentando abrir uma garrafa, mas não consigo e isso me deixa irritado. Fico irritado simplesmente porque estou fazendo uma Ação Física. Isso parece simples, porém é uma nova forma de se usar a Memória Afetiva.

O termo “Ação Física” não foi determinado por Stanislávski, mas pelos seus discípulos. E infelizmente, muito por conta deles, ela acabou se tornando uma pesquisa mais teórica. Porém Stanislávski sempre enfatizou que não se trata de Ação Física, mas de Ação Psicofísica. E mais: que os cinco sentidos devem estar unidos em uma ação afetiva dos movimentos psicofísicos. Por isso deve haver o treinamento dos cinco sentidos.

Nos anos 1970, já se falava sobre os cinco sentidos e a memória da ação, bem como em exercícios para a memória dos cinco sentidos. Hoje em dia, preferimos dizer “exercícios de memória dos cinco sentidos e ações”, porque na vida real, os sentidos antevêm as ações. Eu entrei aqui e o ar-condicionado estava muito forte, então coloquei

a blusa. Mas daí vocês chegaram, e o ambiente se tornou quente. Eu senti a temperatura na minha pele, percebi um pouco de suor aparecer, o que me levou a tirar a blusa. Isso são os cinco sentidos, as circunstâncias condensadas através dos cinco sentidos. A ação é colocar ou tirar a blusa, mas eu preciso estar preparado para isso. Eu preciso trabalhar os cinco sentidos, pois as minhas sensações me levarão agir.

Nos anos 1990, os escritos de Stanislávski começaram a ser reabertos, entre eles, cartas que ele escreveu para Elizabeth Hapgood, tradutora dos livros dele para o inglês. Em uma delas, ele diz: “Não faz sentido algum eu ter rejeitado a Memória Afetiva. É um pilar da nossa profissão!” E o mais interessante é que não foi nem Stanislávski e nem os seus discípulos que “devolveram” a Memória Afetiva ao Sistema. Foi um aluno de Richard Boleslávski, Lee Strasberg, que fez mais pesquisas sobre a Memória Afetiva. Ele sugeriu aos seus atores que não se lembrassem de um determinado acontecimento, mas sim do trabalho dos cinco sentidos nesse evento. Essa é uma forma de pesquisa sobre como nós ativamos as emoções.

Mas isso não começou com Stanislávski ou com Lee Strasberg. Há uma nota de dois séculos antes de Cristo sobre um ator grego que estava fazendo uma personagem de *Oréstia* e que havia perdido seu filho uma semana antes da apresentação. Na cena em que essa personagem entra em cena com as cinzas de Oréstia, o ator não levou o objeto cênico, mas as cinzas reais de seu

próprio filho. Como se pode imaginar, ele estava com o emocional muito ativado, e o público, percebendo que era uma emoção real, respondeu de maneira enfática. Esse ator grego emocionou todos, porque utilizou um objeto real, que era coerente com a personagem.

Stanislávski não estava sugerindo que usássemos algo real, mas que nos lembrássemos do acontecimento. Lee Strasberg deu um passo adiante: não se lembrar do acontecimento em si, mas dos cinco sentidos durante o acontecimento. E através da ação dessas sensações, trazer de volta a emoção para o presente. Nós experimentamos esse exercício ao longo do nosso *workshop*, e os participantes puderam verificar que ele funciona.

....

O que nós podemos notar agora são abordagens diferentes. Podemos explorar o corpo através das ações psicofísicas ou inspirar o processo emotivo através dos cinco sentidos. E esses não são os únicos caminhos. Há um livro muito bom de um diretor, que quando ainda jovem, frequentou os ensaios de Stanislávski. Suas lembranças desses ensaios são uma espécie de manifesto da Análise Ativa. Mas hoje em dia, observando com mais detalhe esses textos, somos capazes de rastrear alguns exercícios do Yoga, da Memória Afetiva e até mais.

Em certo dia, Stanislávski perguntou a ele, que estava próxima dos seus trinta anos: “Qual foi o momento mais tenso da sua vida?” Ele então respondeu: “Eu me afoguei a um tempo atrás”, e

Stanislávski disse: “Será que você poderia conduzir esse momento da sua vida como um maestro conduz uma orquestra?” O jovem começou a relembrar os ritmos de sua vida durante aqueles dois minutos no qual ela se questionou se iria morrer ou sobreviver e imediatamente trouxe a riqueza de toda aquela experiência. Ou seja, há uma outra porta de entrada para esse mecanismo: o ritmo.

Quando leio esses trechos, eu me lembro das atividades da escola de atuação britânica, onde o estudo é muito baseado em Shakespeare e no discurso da fala. Quando você está envolvido no ritmo magnífico de Shakespeare, ele muda por si só o estado do seu corpo e da sua mente. Em sentido amplo, pode-se dizer que essa é também uma abordagem stanislavskiana. Por isso, a responsabilidade de vocês é entender o próprio modo de viver o Sistema de Stanislávski.

Hoje em dia, há um senso comum de que existe uma divisão do temperamento humano: colérico, sanguíneo etc. Mas o que isso significa? Diferentes temperamentos? Significa que existem diferentes formas de uma pessoa se comportar em uma mesma situação. Então, por que tentam desenvolver uma única abordagem para todos os atores? Isso só complicaria a nossa vida. Nós precisamos conhecer diferentes abordagens e experimentar cada uma delas, para identificar qual a mais interessante para nós. E não basta simples-

mente ler sobre. Stanislávski disse que para entendermos algo, precisamos sentir isso no nosso próprio corpo. Lee Strasberg falava que se a compreensão estrutural de uma peça fosse o mais importante para a atuação, os críticos seriam os melhores atores. Então, os atores não devem absorver a peça como algo intelectual, mas com o corpo inteiro.

Quando Stanislávski dava aulas no Estudio de Ópera, ela já estava com seus 75 anos e muito doente. Esse estúdio ficava na casa do próprio Stanislávski, e por isso ele nunca se atrasava para os ensaios. Porém, em um certo dia, Stanislávski se atrasou. Os alunos chegaram para o ensaio, e Stanislávski não estava lá. Eles ficaram preocupados com a saúde de Stanislávski e tomaram a liberdade de entrar em seu quarto. Ele estava saindo de baixo da cama e ficou um pouco envergonhado por ter sido surpreendido naquela situação. Ele estava experimentando a sensação de ser um rato se escondendo de um gato. Imaginem essa imagem do grande Stanislávski, que era alto, elegante, com uma presença muito forte!

De certa maneira, vocês precisam desenvolver essa paixão pela pesquisa. A primeira palavra que eu aprendi em português foi “pesquisa”! E isso para dizer aos alunos: “Agora precisamos fazer pesquisa!”

Bem, eu procurei apresentar um panorama básico de Stanislávski. Mas, antes de finalizar, talvez

eu tenha que acrescentar mais uma coisa a respeito de Michael Chekhov. Geralmente ele é considerado o maior oponente à Memória Afetiva. Ele construiu sua escola e ensinamentos baseado na imaginação. Mas a meu ver, essa é uma oposição não frutífera! Quando estamos imaginando algo, estamos tentando combinar diferentes experiências, seja um sonho fantástico que tivemos ou a leitura de uma obra de Hieronymus Bosch ou de Salvador Dalí. Então, tudo o que conhecemos chegou a nós através dos cinco sentidos.

Matemáticos são capazes de descrever a vida em quatro dimensões. Mas algum de nós já sentiu a vida em quatro dimensões? Isso está além da nossa capacidade. Ou seja, existem tijolinhos ou grandes tijolos que são usados pela nossa imaginação para construir histórias. A imaginação é um mecanismo e, os sentidos, o material usado por esse mecanismo. Se olharmos Michael Chekhov por esse ponto de vista, podemos usar de maneira livre diferentes abordagens.

Outra oposição muito importante: Stanislávski e Meyerhold. Isso de fato é verdade quando olhamos para eles como diretores. Do ponto de vista da direção, Stanislávski e Meyerhold têm abordagens totalmente diferentes. Mas do ponto de vista metodológico, ambos estão coletando informações sobre psicologia e fisiologia. Stanislávski partiu dos elementos da psicologia e, Meyerhold, dos elementos do movimento. A sua famosa Bio-

mecânica é uma tentativa de analisar a diferença dos movimentos. Ambos estão pesquisando e para fazer essa pesquisa, se utilizam da divisão em elementos.

No fim de sua vida, Meyerhold voltou a trabalhar com Stanislávski. Isso aconteceu quando o seu teatro foi fechado, e as repressões contra ele começaram. As pessoas tinham até medo de encontrá-lo e atravessavam a rua quando passavam por ele. Nesse momento, Stanislávski o chamou para trabalhar no seu estúdio. De fato, esse foi um ato muito corajoso de Stanislávski. E essa união, depois de inúmeras lutas, só foi possível porque eles tinham muito em comum do ponto de vista metodológico. O último período de Stanislávski foi um período mais de síntese do que de análise. Por isso, era muito importante para o ator ter passado por diferentes abordagens. Isso permitiu que a união de Stanislávski e Meyerhold fosse frutífera do ponto de vista metodológico.

Bom, uma última consideração: eu fico muito feliz e entusiasmado em ver que em um lugar tão distante do país de origem de Stanislávski existam tantas pessoas tão interessadas no seu trabalho. Isso me motiva a continuar a minha pesquisa! Obrigado!

Edição de Roberta Carbone. ■

Serguei Tcherkásski no Teatro Escola Macunaíma

POR PACO ABREU'

O Teatro Escola Macunaíma trouxe Serguei Tcherkásski ao Brasil para ministrar duas oficinas, uma voltada para atores, diretores, pedagogos teatrais e, a outra, para os professores do Teatro Escola. Serguei Tcherkásski é professor e diretor artístico de uma oficina permanente de atores no Instituto Estatal Russo de Artes Performáticas (Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo). Leciona Interpretação e Direção e especializou-se, em seu doutorado, na Pedagogia da Direção Teatral Russa. No pós-doutorado, pesquisou a história, a teoria e a prática dos teatrólogos Konstantin Stanislávski, Richard Boleslávski e Lee Strasberg.

Segue abaixo parcelas do registro dos cinco primeiros encontros da oficina “Revelando as Ideias de Stanislávski, de Meyerhold e da Moderna Escola de Diretores Russos”, realizada no Teatro Escola Macunaíma entre 01 a 22 de agosto de 2023, de segunda à quinta-feira, das 14h30 às 18h. Dado o caráter prático dos encontros e a fim de revelar as orientações de Serguei Tcherkásski, optou-se por uma forma dramaturgizada de documentação, em que suas falas foram mantidas como tais, a partir da tradução simultânea do inglês realizada por Débora Ganc e Felipe Carvalho.

1. Diretor-pedagogo do Teatro Escola Macunaíma. Diretor teatral formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre e doutor em Pedagogia do Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP. Foi professor substituto em caráter emergencial de História do Teatro do Instituto de Artes da UNESP/SP entre 2014 e 2015.

Todos os encontros foram divididos em duas partes, uma dedicada ao trabalho do ator/atriz sobre si mesmo(a) e, outra, ao estudo prático de Crime e Castigo, de Fiódor Dostoiévski. Porém, tendo em vista o necessário conhecimento prévio da obra e o encaminhamento do processo com base nos estudos propostos por Serguei Tcherkásski, optou-se aqui também pela publicação de apenas uma das partes, a que se refere ao trabalho do ator/atriz sobre si mesmo(a), visando à ampliação do repertório de procedimentos de diretores-pedagogos e diretoras-pedagogas.

Primeiro encontro (1º de agosto de 2023)
Trabalho do ator/atriz sobre si mesmo(a)

(Participantes sentados em cadeiras ao longo do espaço de treinamento).

Atenção ao corpo

S.T. – Respire, ouça o que eu falo, mas a sua atenção está em seu corpo. A liberdade muscular não foi trabalhada inicialmente por Stanislávski. Vou partilhar algumas técnicas diferentes. Vamos verificar a sua atenção ao seu corpo passo a passo. Se eu estou checando a liberdade de meu punho direito, eu o movimento. Agora a outra mão. Não faça movimentos simétricos. É importante quebrar o condicionamento da vida diária. Estou presente aqui e sou capaz de colocar atenção a uma parte específica de meu corpo. Vou pedir para você levantar a sua mão e dizer, em escala de 1 a 10, o seu estado de energia. Continue tra-

balhando a liberdade muscular. Respire e na expiração produza sons. Mecha os braços, e sua atenção estará em uma parte específica de seu corpo. Quando você sentir que quer liberar um som para soltar alguma parte do seu corpo, faça. Conecte o som com o movimento. Não simétrico, comece com os braços, mas podendo também movimentar as pernas. Pare e verifique o que mudou em meus músculos. Os professores da antiga escola de teatro eram como professores do Jardim de Infância. A diferença é que nos Jardins de Infância o objetivo é entreter as crianças. Como se livrar das crenças psicológicas? Levantar e expressar um grande grito: “Ah!!!!!!” Depois sente-se novamente. Quando perceber o exercício como chato, levante-se e libere o “Ah!”, para jogar para fora o que te incomoda. 5% do meu cérebro está observando o que está acontecendo com o meu corpo. Quando existe uma pausa para que se ouça a tradução ou minha fala, não é uma pausa para a sua atenção. Som, respiração, movimento. Estou sentado e escolho, intuo o momento de me levantar e trazer o: “Ah!!!!” É importante checar que parte específica do corpo você está trabalhando, soltando. Seja honesto com você mesmo: se não está funcionando para você, ajuste para que funcione. Dialogue com o som, o movimento. Ficáramos ao menos uma hora neste exercício.

O que se bebeu hoje pela manhã

S.T. – Lembre o que viveu hoje de manhã. Você pode recordar o sabor da bebida aqui e agora, o

sabor da bebida que você tomou hoje de manhã. Lembre-se de respirar. Cada passo seguinte não apaga o anterior. É o primeiro mais o segundo. Lembre o sabor da bebida em sua boca. Por favor, me mostre com os seus dedos quantas vezes o sabor apareceu e desapareceu, a essência do sabor. A maioria de vocês mostrou alguns dedos, ou seja, apareceu e desapareceu. O que faz restaurar o sabor da bebida em sua boca? Não somos loucos, sabemos que não há bebida em nossa boca. Estamos treinando a enganar a nossa mente. Uma circunstância imaginária, proposta. Encontre uma forma de restaurar o líquido em sua boca. O que for te ajudar, você faça. Se pode ajudar, lembre a xícara, o pote de açúcar ou uma música que ouvia naquele momento. Meu interesse está no sabor da bebida em sua boca. Encontre a sua própria técnica para encontrar a sua crença em algo imaginário. Já estou usando termos de Stanislávski: circunstâncias, Imaginação. Lembre-se de voltar para o objetivo inicial, que é trabalhar a liberdade muscular. Se sentir necessidade, se está entediado de lembrar o líquido que bebeu hoje de manhã, levanta-se e diga: “Ah!!!” “Desligue” a circunstância da bebida em sua boca quando eu bater palmas. Quem estiver com a sensação da bebida em sua boca, levante a mão!

Som de uma freada

S.T. – Onde as sensações estão registradas de forma concreta? É importante localizar no corpo. Quando você bebe vodca, por exemplo, ela “sobe”

para a cabeça, mas quando bebe água, ela vai para outro lugar. Precisamos checar constantemente a nossa liberdade muscular. Primeiro passo, respirar e liberar a musculatura. Encontre uma forma própria de se lembrar e trabalhar continuamente o relaxamento. Experimente no dia a dia o que faz continuamente, perceba e trabalhe o seu relaxamento. Você se lembra do som de uma freada de um carro perto de você? Na vida real, este som é curto, mas agora peço que reproduzam esse som sem parar; não é a realidade, é a nossa investigação a partir do som. Lembre-se de respirar. Com os dedos, mostre quantas vezes o som apareceu e desapareceu! O que te ajuda a restaurar esse som em você? Como funciona a sua fisiologia? Eu sigo com orientações, e você continua a investigar o som, como se ouvisse em uma rádio as novidades de Stanislávski. Não treinamos isoladamente. Os seus ouvidos estão me ouvindo e simultaneamente investigando o som de sua memória. O que acontece quando você está tentando restaurar o som por mais tempo? É mais fácil ou difícil? Agora quando eu bater palmas, peço que continuem a investigar o som com os seus ouvidos, ao mesmo tempo em que restauram a essência da bebida matinal em sua boca. Aquilo que te ajuda a restaurar os dois sentidos, faça. No treinamento e pesquisa do ator/atriz tudo é permitido, menos aquilo que é proibido. É proibido machucar a si próprio, machucar o seu parceiro e depredar o TEM – Teatro Escola Macunaíma. Em sua pesquisa, não pergunte à professora: “Posso levantar a cabeça?” Faça. Faça de forma responsável, faça para restaurar seus cinco sentidos. Quando eu bater palmas, peço que alternem os sentidos. Fique só com o som! Agora retorne com a bebida matinal. Apaguem os dois sentidos.

Sensação do sol

S.T. – Imagine a sensação do sol em seu corpo inteiro. Não pense na roupa que esteja usando. Exponha todo o seu corpo aos raios ultravioletas. Lembre-se de respirar. Se há algo que você possa fazer para sentir o sol em seu corpo, faça. Tudo que não é proibido é permitido. Seja específico. O sol afeta a nossa pele de forma diferente em cada parte do corpo. Com os seus dedos mostre quantas vezes a sensação do sol apareceu e desapareceu! O que eu posso fazer para restaurar essa minha memória? Este é o centro da técnica. O que me ajuda nas Circunstâncias Propostas não através de uma inspiração vaga, mas através de uma técnica. Se fizermos a prática, cada vez mais teremos gatilhos para as sensações. Vou compreendo os gatilhos. O treinamento é treinar esses gatilhos. Quando eu tomo chá quente, tenho a sensação de minha garganta ficar mais grossa. Eu preciso me lembrar de minha garganta que se alarga para que a sensação volte. Esse é o meu gatilho pessoal. Você precisa encontrar seus próprios gatilhos. Essa é uma decisão própria de cada um: o quão profundo você irá na técnica, o quanto você se exige na técnica.

Alternância

S.T. – Em nosso treinamento inicial misturo Stanislávski e Strasberg. Mostre que parte do seu corpo esteve mais exposta ao sol? Façam uma experiência: em vez de apontar a parte, passe a mão nela para percebê-la. Quando eu bater palmas, desligue a sensação do sol em seu corpo. Mas eu ainda não bati palmas. *(S.T. bate palmas)* Esse é o início do treinamento das sensações. O treinamento dos cinco sentidos. Exercícios de memória das ações físicas. Quando eu era aluno nos anos

1980, chamávamos “Memória das Ações Físicas e Sensações”. Atualmente invertemos a ordem e chamamos “Memória das Sensações e das Ações Físicas”. Às vezes é perigoso começar apontando as Ações Físicas, pois elas sem as Sensações podem levar a uma pantomima. O que aconteceu no último exercício quando bati palmas? Você conseguiu desligar imediatamente as sensações? Se for possível amanhã de manhã, tome a mesma bebida que tomaram hoje e percebam se há mais detalhes de que se esqueceram.

(Reflexões dos participantes.)

Segundo encontro (02 de agosto de 2023)

Trabalho do ator/atriz sobre si mesma (o)

(Participantes com cadeiras nas mãos se movimentam pelo espaço).

Relaxamento muscular

S.T. – Quando eu bater palmas, sente-se em sua cadeira. Todos nós temos zonas de tensão. Entre as sobrançelas, por exemplo. Você pode tocar uma zona específica e massageá-la. Nossa boca geralmente está muito tensa. Essas são observações fisiológicas. Quando conversamos, mesmo que estejamos em silêncio, nossos pensamentos são expressos em mínimos movimentos de nossa boca. Não use movimentos simétricos. Além dos braços e mãos, inclua as pernas. A cada momento, você deve colocar a sua atenção na zona que você está verificando, portanto, não são movimentos genéricos. O movimento é necessário para que você fique consciente deste músculo em particular.

Cheiro de manga

S.T. – Continue a trabalhar liberdade muscular

e agora some a sensação de comer uma maravilhosa manga. Não se trata de um episódio de sua vida, mas de uma exploração de seu próprio aparato psicofísico. Sabemos que não há mangas na sala, mas estamos nos esforçando para trabalhar as Circunstâncias Propostas. Mostre com seus dedos quantas vezes encontrou e perdeu o gosto da manga. Como você faz para resgatar a sensação do cheiro da manga? E a imagem da manga, sua textura, a ação física de cortar a manga com uma faca? De onde e como vem o cheiro? Devagar ou de ataque? Que concretude você traz aqui e agora de sua manga? O objetivo principal da atriz/ator é acreditar nas Circunstâncias Propostas fisicamente. Na Academia das Ciências do Cérebro, em um laboratório entre atores e cientistas biológicos, estes usaram detectores de mentira, colocaram instrumentos para medir a batida do coração e umidade da pele dos atores. Dois grupos foram investigados: atores e gerentes corporativos, e circunstâncias foram propostas para ambos. Para os atores, os medidores detectaram alterações fisiológicas. Para os gerentes corporativos, a ação foi apenas cerebral. Os críticos e historiadores de teatro conhecem muito as obras, mas só em nível mental. Mostre com os dedos quantas vezes encontram e perderam o cheiro da manga. O aroma foi mais forte no início ou final da vivência? Você precisa saber o que funciona para você. Eu sei que a minha memória visual é mais forte do que minha memória olfativa. Agora trocaremos o aroma da manga pelo de acetona. Respire para dentro o cheiro de acetona. Não é o cheiro mais gostoso, mas são Circunstâncias Propostas. Aumente a intensidade do cheiro. Em que narina você o percebe mais? Como prática para aumentar a capacidade de percepção, in-

tensifique o cheiro e o desfrute. Mostre com os dedos quantas vezes apareceu e desapareceu o cheiro de acetona. Na batida de palmas volte para o cheiro da manga. Lembre-se de respirar e verificar a sua liberdade muscular. Sinta-se livre para novas experiências. Você pode fechar ou abrir os olhos. Qual a diferença? Se é mais fácil perceber o cheiro com os olhos fechados no treinamento, tudo bem, mas tenha em perspectiva que quando estiver atuando, provavelmente estará de olhos abertos. Agora os dois aromas ao mesmo tempo. Quando eu bater palmas desligue os dois aromas. Como funcionou quando trocou aroma pelo outro? As narinas trabalham da mesma forma? Na indústria do cinema, você precisa saber qual é o lado do seu rosto é mais expressivo. Uma cena romântica com um lado, uma cena de ação com o outro lado.

Toque do animal

S.T. – Escolha um animal que você tenha em casa ou na casa de amigos. Trabalhe o tato, o tocar esse animal, mas não de modo cerebral. Se você se lembrar do cheiro do animal, tudo bem, mas o propósito é o tato. Se existe algo que você possa fazer que te ajude, faça. Quando você tiver a sensação do toque em suas mãos, experimente colocar a sua mão em seu queixo. Mostre com os dedos quantas vezes você encontrou e perdeu o sentido do tato. Tente mudar a forma que está explorando. Imagine agora que você realmente está acariciando o animal. Procure sentir o contato da pele do animal em suas mãos, o sentido do tato em suas mãos. No bater de palmas, trabalhe os dois ao mesmo tempo: o tato da pele do animal

e o aroma de acetona. Não é mais difícil do que acreditar que você é o príncipe da Dinamarca. Agora, no bater de palmas, desligue o cheiro de cetona e continue com o sentido do tato. Quem tiver a oportunidade, chegue à casa e toque a pele do animal que imaginou.

(Os participantes formam uma roda ovalada com as cadeiras, todos sentados).

ST – Nós estávamos trabalhando a memória dos sentidos, a ligando e desligando. Se você trabalhar quinze minutos ou meia hora por dia este exercício, você se tornará bom nisso. Se o meu aparato psicofísico não estiver treinado, eu serei forçado a imitar. Raskólnikov matou duas pessoas, ele tinha muito sangue nas mãos. Ao invés de apresentar nojo, recorrendo ao clichê, você pode realmente saber como o sangue escorre pelas suas mãos por meio do tato. O propósito do treinamento é somar mais de um sentido.

Maçã nas mãos

S.T. – Tente criar a realidade de uma maçã em sua mão. Como ela é? Qual o cheiro dela? Qual é o toque que você sente? É macio é duro? Olhe para a sua maçã e descubra detalhes interessantes nela. Ativamos o sentido do tato, do olfato e da visão. O que está faltando? O paladar. Por favor, morda a sua maçã. Não é para morder uma maçã real, é uma exploração. Quando você tiver perdido a sensação da maçã em suas mãos, pare, confira a sua liberdade muscular e recomece quando for bom para você. Você está explorando o significado do sentido, da crença de ter uma maçã em suas mãos. Normalmente quando comemos

uma maçã, pensamos outras coisas, mas agora, coma a maçã e foque no que está fazendo. Faça agora uma checagem daquilo que você foi capaz de se lembrar. Verifique se há algo que você não sabia, mas que agora está em sua memória. A ciência moderna comprovou que a nossa mente captura tudo que vivemos, mas não somos capazes de acessar essa memória. Os seres humanos usam 5% da capacidade de sua memória, vamos aumentar para 5,5%. Quem foi capaz de criar uma realidade de uma maçã? Que detalhes você descobriu?

(Reflexões dos participantes).

S.T. – *(S.T. traz maçãs de verdade e as entrega aos participantes.)* Agora na mão direita a maçã real e na mão esquerda a maçã imaginária. Faça algo com a maçã imaginária e depois cheque com a sua maçã real. Experimente qualquer tipo de detalhe. A pesquisa precisa ser total. Trabalhe primeiro com a maçã imaginária e depois experimente a mesma ação com a maçã real. Olhe bem para a sua maçã real, depois feche os olhos e projete a imagem em sua mão esquerda. Quando você sentir que está pronto, abra os olhos e compare as duas imagens. O tempo inteiro estamos buscando detalhes que nos escaparam. Sherlock Homes é o nosso mestre, o mestre dos detalhes. Agora uma mordida, primeiro na maçã imaginária e depois na maçã real. A próxima mordida na maçã imaginária será diferente, maior ou menor. A maçã não é uma sobremesa grátis mais um material para a nossa experiência. Tente comer a maçã em velocidades diferentes e com dimensões diferentes de sua mordida. Qual é o

cheiro da maçã quando ela foi comida pela metade? Agora coma muito rápido, porque alguém irá chegar para tirar a maçã de sua mão. Alterne imaginária e real. Como é ter a boca cheia de maçã? Você está morrendo de fome e alguém irá arrancar a maçã de sua mão. Agora experimente o solilóquio ser ou não ser de Hamlet com a boca cheia de maçã. E agora jogue os restos da maçã imaginária dentro do saco no centro da sala, sem sair do lugar. Primeiro a imaginária e depois a real. *(Poucas maçãs reais acertaram o saco.)* Agora percebe a diferença entre a real e a imaginário.

(S.T. traz um jarro de água e uma bacia, pede aos participantes, em duplas, que primeiro peguem a jarra imaginária e depois a real para lavar a mão da(o) parceira(o). Depois conduz a dinâmica para que seja realizada de modo cada vez mais rápido.)

(Reflexões dos participantes).

Terceiro encontro (03 agosto 2023)

Trabalho do ator/atriz sobre si mesma (o)

S.T. – Através da prática, você vai conseguir atenção para cada músculo. Ontem fazíamos o cheiro de acetona. Um dos problemas com sensações não prazerosas é que bloqueamos nossos músculos quando intuímos que iremos passar por situações assim. No palco devemos convidar, a partir das situações, nossas sensações sem tensões. O trabalho de aumentar o fluxo não pode tensionar o seu corpo. Seja responsável para não restringir a liberdade muscular.

Som da onda

S.T. – Restaure o som da onda que estoura na rebentação. O ritmo das ondas que vem e es-

touram. O que te ajudar a se lembrar desse som? Estamos treinando como enviar impulsos para a nossa mente. Uma resposta mental a sons imaginários. É necessário desenvolver interesse no que se está fazendo. Mesmo no palco, muitas coisas nos dispersam, mas é preciso treinar a concentração no que importa.

Objeto pessoal

S.T. – Escolha um objeto importante e que tenha significado para você. Eu vou pedir que você crie a realidade desse objeto aqui e agora. Pode tocá-lo. Não é o objeto real, é uma exploração. Traga o máximo de prazer para esse objeto tão querido. Detalhe o objeto, torne-o singular, explore possibilidades variadas. Se você não estiver desfrutando das Circunstâncias Propostas para a Imaginação, verifique se essa é a profissão correta para você. Desfrute coisas mais simples. Daqui a pouco o exercício vai terminar, então desfrute da interação com o seu objeto amado. Agora você precisa se despedir do seu objeto e colocá-lo em cima da mesa. *(S.T. posiciona sua mesa no espaço de jogo.)* Não é verdade! Ele é seu, pode pegá-lo. Se você o trouxe para a ação imaginária, você tem o direito de tê-lo com você. Que detalhes você descobriu de seu objeto? O afeto faz nosso olhar mais preciso. O afeto esculpe a nossa percepção.

(S.T. pede aos participantes que falem suas percepções e que sejam precisos. Acrescenta que não devem julgar o resultado da observação, mas buscar expressar os seus detalhes).

S.T. – Quando estamos tecendo a crença nas Circunstâncias Propostas, imaginamos o que poderia ter acontecido e não aconteceu. Fazemos pequenas escolhas sem perceber que as fazemos. Como restaurarmos o caminho das escolhas no palco? Estávamos trabalhando os sentidos, e as emoções vieram por si só. Quando eu pedi para você devolver o objeto, por que você fez isso?

(Reflexões dos participantes).

S.T. – Alguém queria não devolver, se contrapor a minha orientação. Mas eu estava propositalmente, dando essa ordem de forma agressiva, como um oficial nazista. Em cena, se permita estar livre para fazer o que você tem vontade. Tudo é permitido a não ser que seja proibido. Sinta-se livre para fazer o que você sente naquele momento. Podemos analisar depois e verificar que não está adequado para o momento do processo, da investigação. A descoberta mais preciosa do *étude* pode ser algo que você não tenha preparado, algo que tenha surgido na investigação.

Quarto encontro – ONLINE (07 agosto 2023)

**Trabalho do ator/atriz sobre si mesma (o)
Competição de máscaras faciais**

S.T. – Perceba as partes do corpo que estão tencionadas. No rosto, a parte entre as sobrancelhas, as têmporas. Tente liberar as faces do rosto. Competição de máscaras faciais: você precisa mexer os músculos do rosto até que os seus os-

sos percebam. Você percebe alguma diferença na musculatura do rosto? Perceba onde está a diferença. A diferença de uma boa música, de maneira geral, é que os músicos sabem distinguir boa música, cada tom está em seu perfeito estado. Apenas “estou relaxado” não é uma boa resposta. Você precisa perceber que partes estão relaxadas e quais você tem dificuldade de relaxar. Todos os movimentos são para verificar a estrutura dos músculos e as diferentes partes do músculo. Todos os métodos de liberdade muscular estão em duas propostas opostas. Proposta de exaustão, e a competição das máscaras faciais trabalha nessa perspectiva, ou o contrário, que é estar consciente das diferentes partes do seu corpo. Continue em toda a sessão de hoje a verificar a sua liberdade muscular.

O que se bebeu hoje pela manhã

S.T. – É diferente se lembrar do que bebeu hoje pela manhã em sua casa ou na sala de aula? Em qualquer exercício dos cinco sentidos, você precisa ter consciência do porquê um dos sentidos não chega a você. A segunda parte é a expectativa de que a memória venha. Continue me ouvindo falar e a fazer o exercício. O problema de ter a expectativa de que a memória sensorial venha, que você pode estar esperando que o sentido venha rápido. Por favor, não faça isso. Cada dia é único. Eu estou me lembrando da bebida que me lembrei outro dia, mas hoje ela pode estar mais intensa em outra parte do meu corpo. Faça a sua autochecagem

de quantas vezes a sensação apareceu e desapareceu. As pesquisas precisam ser empurradas o tempo inteiro para o limite de sua habilidade. Na batida de palmas, mude a sua bebida matinal, perceba a sua liberdade muscular e leve o Círculo de Atenção para a sua respiração. Mude a sua atenção para algo específico. Uma cena de funeral e do dia imediatamente posterior ao dia mais feliz de sua vida. Pense na respiração. O que você percebeu hoje? É o terceiro dia que trabalhamos esse exercício. O que você desenvolveu?

(Reflexões dos participantes).

S.T. – Perceba, verifique se o efeito de nossa conversa afeta a liberdade muscular de seus músculos. Geralmente, quando ficamos entusiasmados, nossos músculos se tencionam. Nas aulas presenciais no Teatro Escola Macunaíma, a todo momento tinha um som de crianças brincando. Tente trazer a sensação desse som agora. Traga ao mesmo tempo a liberdade muscular e o som das crianças brincando. Perceba os sinais que está enviando para partes específicas de seu corpo. Verifique se a sua intenção chegou ao ponto que você queria ou foi para outra parte do corpo. Faça a checagem de quantas vezes encontrou e perdeu o som. Verifique se quando eu conto uma piada, você alcança uma liberdade maior ou ao contrário. Aqueça o seu corpo e depois verifique a liberdade muscular. Trabalhe com movimentos para diferentes partes de seu corpo. Quando você tiver terminado, vamos para a Memória dos Sentidos.

O frio

S.T. – Tente restaurar o sentido do frio em todo o seu corpo. Com certeza, o frio é percebido diferentemente em partes específicas do corpo, mas o nosso propósito é expor o corpo inteiro a temperaturas muito baixas. Ao invés de lutarmos a sensação de frio, receba-a como uma folha em você. Trabalhe com partes específicas de seu corpo. Como você sente o frio em suas pernas, sua orelha, sua boca? Qual parte de sua boca está mais sensível ao frio? Como é que as suas costas, perto dos pulmões, estão sentindo o frio? Você já conhece os pontos essenciais do sentir frio? Os músicos são muito sensíveis ao frio em seus dedos. Receba o frio, o sentido não prazeroso do frio, tem gente que adora o frio. Na batida de palmas, cessamos o trabalho. Concentre-se em sua respiração e na sua liberdade muscular. O treinamento da Memória dos Sentidos deve ser anterior à construção de papéis. Os professores sabem que um dos problemas dos alunos é manter o entusiasmo no trabalho difícil e diário. Se você não desfruta da dificuldade da preparação diária, você não terá bons resultados.

(Reflexões dos participantes).

Sensação do toque

S.T. – Escolha um objeto em sua casa, algo que você não use habitualmente. Agora tente trazer o objeto a sua mão através de sua imaginação, para resgatar a sensação de seu toque. A sensação precisa de trazer para o tato a sensação de um objeto. Faça o movimento com a mão para que o objeto tome forma, a fim de potencializar a sensação. Você está tocando o objeto só com as

pontas dos dedos ou com a mão toda? Agora pegue o objeto e o perceba com seu tato. Compare o objeto imaginário com o toque real no objeto. Qual foi o gatilho para você resgatar a sensação do objeto? Sempre se pergunte para ter a consciência do que te ajudou.

Ampliação do espaço de enquadramento
PRIMEIRA PARTE

S.T. – Vá até a porta de entrada do seu quarto. Entre e imagine onde um inimigo colocou uma mina explosiva em seu quarto. Você terá três minutos para encontrar a mina e sobreviver.

SEGUNDA PARTE

S.T. – Escolha um artista que você gostaria de encontrar. Agora você sairá da sala. O exercício começará quando você abrir a porta. Ao entrar, você se entrará na sala da pessoa.

TERCEIRA PARTE

S.T. – Agora você entrará em seu quarto como se fosse a primeira vez. Qual foi a informação que você teve a seu respeito observando o seu quarto? Ao entrar no espaço de seu ídolo, o que você sentiu? Qual foi a sua experiência sensorial? O que os detalhes que você percebeu revelam sobre o seu ídolo?

RELEXÕES SOBRE AS TRÊS PARTES

S.T. – Você estava olhando para o mesmo espaço, mas ao mudar as Circunstâncias Propostas houve mudanças expressivas. Busquemos não a experiência cerebral, mas as sensações.

Quinto encontro – ONLINE (08 agosto 2023)

Trabalho do ator/atriz sobre si mesma (o)

S.T. – Só estaremos relaxados quando estiver-

mos mortos. É necessário que tenhamos técnica, precisamos de músculos com tônus, mas não com tensão extra. Livre-se da tensão. Gostaria que investigasse novos detalhes de seu corpo hoje em relação aos outros dias. Se há três dias você tinha a capacidade de encontrar três músculos em sua mão, hoje encorajo você a encontrar quatro ou cinco. Como em qualquer treinamento, é importante chegar a ações que se tornarão uma extensão de minha prática, sem que eu precise pensar para realiza-las. Continue com a sua liberdade muscular. Após a batida de palmas, peço que se lembre do percurso que fez hoje pela manhã? Tente se lembrar do último momento em que deixou sua casa. Tente recriar em sua imaginação com muita precisão os seus passos. A velocidade de seu movimento não será igual à da vida real. Tente observar todos os cinco sentidos na recriação de sua caminhada através de sua imaginação. Experimente perceber aqui e agora. Concentrem-se nas visões internas. Se você em algum momento perder a imagem interna de seu vídeo, concentre-se e retorne ao momento em que você pausou o vídeo. Se eu pedir que você faça um *étude* da experiência de sua manhã, não poderá parar e dizer “esqueci de algo”, deve deixar fluir. Estamos pesquisando. Da mesma forma que fazemos com os cinco sentidos, pause e retorne do momento em que você parou. Às vezes não nos lembramos do que fizemos hoje de forma habitual, não pensamos a respeito do que fazemos. Pode ser, durante o seu trajeto até aqui, você estivesse pensando em questões artísticas do *étude* que faria mais tarde e não estivesse atento ao caminho. Se você perde os seus óculos, refaz o caminho, retira

a atenção do que não é importante e se dá conta de onde o deixou. Do ponto de vista da mente, estamos frequentemente mudando a percepção de nossa consciência. Quando estou dirigindo meu carro até a academia, não estou pensando no caminho, já o conheço. Mas se alguém cruza na frente de meu carro, imediatamente mudo minha atenção. Mais dois minutos para avançar em sua rota. Mostre com seus dedos a que distância está de sua casa em metros. Verifique se é mais fácil fazer com olhos abertos ou fechados. Com os olhos fechados, retiramos objetos que desviem nossa atenção; com os olhos abertos, aprendemos a lidar e nos selecionar com os objetos que nos interessam. Nossos sentidos se estabelecem a partir de que processos? Vida física e pensamentos: temos outros pensamentos em nossas vidas que não compõem essas duas estruturas. Se eu pedir que descreva a superfície de Marte, você não esteve lá, pode não se lembrar de nenhuma imagem, mas você pode imaginá-la. Ou imagine o último dia de vida de Júlio Cesar, personagem de William Shakespeare. Crie um fluxo de imagens, você pode não estar fisicamente em movimento físico, mas seus pensamentos o ajudam a criar imagens; a própria imaginação está ativamente em processo. Se eu pedir que você imagine o sabor de uma fruta que não existe, você nunca a experimentou, mas consegue imaginá-lo.

(Reflexões dos participantes). ■

Um certo yoga e as artes cênicas, uma perspectiva empírica e pessoal, como são as perspectivas

POR MARIA R. R. FURLANETTI¹

Empírica e pessoal porque gosto de assumir, antes de mais nada, que a minha voz, assim como a de qualquer outro (que se assume ou não), faz parte de um corpo, circunscrito em um lugar/tempo, que tem relações específicas a partir disso, seu lugar de fala singular. Não falo pelo Yoga, falo a partir da minha experiência com ele. Nem pelas Artes Cênicas, mas a partir do atravessamento desse campo, desse ofício atuante nesse corpo-yoga que vos fala.

Pratico e ensino Yoga desde os primórdios dos anos 2000. Meus primeiros alunos atories² chegaram a mim quase quinze anos depois. Nunca estive na Índia. E me orgulho um bom tanto disso. Não disso em si, mas talvez de, por isso, nunca ter podido correr o risco de usar de uma viagem para Índia como validação do meu fazer, da minha prática pessoal, da minha relação com o Yoga, esta, muito maior do que uma viagem, uma pessoa, um lugar, um momento histórico. Assim

preciso e quero, e como quero, assumir meu lugar de fala, falar do que vivo. Um Yoga vira-latas, bastardo, sem pai nem mãe, e que por isso, livre de tradições, pode ter acesso a elas, refletir sobre elas e se relacionar livre com elas, experimentar livremente. Livre, livre disso, sabendo-se nunca livre em absoluto. Sabendo-se absolutamente, só limitado.

Alguns anos trabalhando e pesquisando com atories, fui atravessada por Stanislávski e mais adiante pela provocação de Sergei Tcherkasski na ocasião do debate aberto sobre sua obra *Stanislávski e o Yoga* em dezembro de 2023, quando instigava a nós, participantes do debate, a falar sobre como o Yoga funcionava para atories concretamente. E o nome “debate” foi preciso, porque nos debatemos tentando falar sobre nossas experiências, mas nada concreto o suficiente para a provocativa inquietude do autor-ator. Não para menos. Apesar da vasta experiência representada ali entre os presentes no debate, mais vasto ainda é o que pode o corpo yoge³-atorie.

Um adequado uso das técnicas de Yoga no treinamento do atorie depende de alguns esclarecimentos, como quanto a objetivos, frequência, duração do treino, para deliberar sobre quais técnicas, em que composição elas serão usadas,

considerando também as informações sobre o grupo de participantes, tanto quanto o nível de experiência ou familiaridade com as Artes Cênicas e com o Yoga, como também as condições físicas e de saúde, já que o arcabouço instrumental do Yoga faz uso do corpo físico como atalho de acesso aos estados metais e emocionais que dão origem às matrizes cênicas desejadas para compor gestos e ações em cena (QUILICI, 2012).

Podemos compor uma prática de Yoga para sensibilizar os artistas participantes a perceber estados e emoções produzidos por determinadas técnicas, potencializar a presença e o autoconhecimento para deliberar sobre estados a serem acessados (DESIKACHAR, 2007). Para isso sugiro uma prática regular em médio e logo prazo, como investimento para a vida.

Para provocar determinadas emoções com que a pessoa que dirige um determinado trabalho avalia que seus artistas se beneficiariam, podemos pensar uma sessão específica com uso de **āsana**⁴ e **prāṇāyāma**⁵ que estimulem essas emoções. Podemos ainda finalizar a sessão “zerando” a experiên-

cia, ou seja, saindo das emoções produzidas para deixar apenas o registro da memória corporal e mental, facilitado o acesso a essa emoção deliberadamente quando achar necessário. Mas também é possível conduzir os participantes a uma determinada cena, ou gesto, ação, que a pessoa que dirige avalia ser importante trabalhar para o processo que estão desenvolvendo, e assim marcar melhor o atalho para acessar a cena plena da emoção correspondente a ela.

Para cada singularidade da situação, uma combinação específica de técnicas de Yoga deve ser aplicada para se obter o resultado mais perto do desejado. Do arcabouço do Yoga, podemos citar a possibilidade de diferentes combinações de elementos respiratórios (**prāṇāyāma**), **gestuais (mudrā)**, de forma corporal (**āsana**), se estático ou dinâmico, em que ordem, com que tempo de permanência, com que enfoque mental, pois a cada diferenciação, há de se produzir um resultado diferente, resultado esse que se difere também a cada diferenciação em sua aplicação (em quem, quando, onde, para que serão aplicadas) (DESIKACHAR, 2007).

Dentre essa e outras situações em que reconheço a colaboração do Yoga para as Artes Cênicas, cabe aqui falar, a partir da provocação de Sergei Tcherkasski, de uma possibilidade concreta que experienciei.

1. Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Moema (1979), mestra em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e doutora em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001). Atualmente é professora assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, no Departamento de Educação, no Curso de Pedagogia na área de Didática e Pesquisadora CNPQ.

2. Atories, assim vou me referir a pessoas que atuam, buscado descolonizar nossa linguagem da binaridade compulsória que restringe corpos e identidades a duas únicas possibilidades de gênero, contado que libertar corpos interessa às artes da cena.

3. Yoge, outra licença poética minha, termo cunhado entre yogi e yogini, pessoa que se dedica à prática de Yoga como ferramenta de vida, também como forma de resistência à restrição binária de gênero.

4. Posturas psicofísicas, adotadas pelo corpo com efeitos psíquicos (PARCKER, Maria Laura Garcia. **A Senda do Yoga**. Santa Catarina: Nova Letra, 2009).

5. Técnicas de controle do fluxo de vitalidade (*pr a*) pelo corpo a partir de técnicas respiratórias (FURLANETTI, Maria Renata Rotta et al. **Prática de Yoga**: Reflexões sobre uma Perspectiva Descolonizadora do Cuidado. 2014. 141f. Dissertação [Mestrado em Ciências Médicas] – Faculdade de Ciências Médica, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014).

Nesse caso éramos eu e uma atriz, também experiente em sua área, trabalhando semanalmente por pelo menos uma hora durante dois meses. O objetivo do trabalho era explorar as qualidades gestuais que poderiam brotar da vivência do Yoga com o trabalho, e reconhecendo essas qualidades, conduzi-las ao gesto, do gesto a uma ação e da ação, avaliar como ser usada em cena. Nas primeiras semanas de trabalho, começávamos com a prática de Yoga conduzida por mim. Sabendo da experiência da minha parceira com o Yoga e um pouco sobre seu repertório corporal, propunha uma prática de **prāṇāyāma** que funcionasse para trazer a atenção para o presente, para o trabalho que estávamos prestes a iniciar, com a tranquilidade e disposição que concordávamos serem necessárias para ter clareza sobre o que experimentaríamos e vitalidade para executar as técnicas propostas, sem sermos roubados pela excessiva agitação ou entorpecimento que as atividades do cotidiano podem produzir. Os primeiros minutos de contato, entre se cumprimentar, entrar na sala, preparar a sala e objetos pessoais, me dão sinais de que qualidades podem estar atravessando nossos corpos, para que possamos equilibrá-las com o **prāṇāyāma** (nesse caso, mas se não a conhecesse, proporia uma respiração simples sincronizada com movimento para obter mais informações sobre o repertório da pessoa), para que começemos o trabalho tranquilos e dispostos, sabendo que isso já é o trabalho. Um dia em que chegamos à sala de trabalho e soubemos que teríamos que usar outra sala, que não nos dava a privacidade usual, percebi que mi-

nha parceira se agitou com essa mudança repentina, possivelmente por não ter sido avisada antes, pode ter se constrangido por eu ter presenciado uma suposta desorganização do que era responsabilidade dela prover para nosso trabalho, de acordo com nosso combinado prévio, ou só por ter precisado arrumar a outra sala. O fato é que percebi que se agitou, se desconcentrou do trabalho até terminar de organizar a outra sala. Nesse dia, para ser o mais concreta possível a descrição do evento, propus iniciarmos deitados no chão, de barriga para cima, com joelhos dobrados e plantas dos pés apoiadas no chão, para ter apoio para toda coluna (assim podendo relaxar tensões extras presentes nesse início atípico), de forma que não restringisse a mobilidade torácica para podermos realizar o **prāṇāyāma** (Figura 1), como já era o ritual para abrirmos o trabalho.

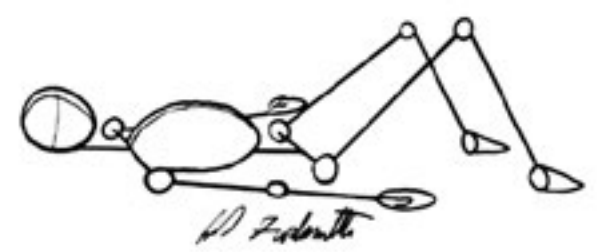


Figura 1

O contato do corpo com o chão favorece o cultivo de uma qualidade que podemos chamar “aterramento”, relacionada à segurança e à estabilidade (qualidade possivelmente diminuída com a mudança repentina de sala). Nessa posição, pedi que fizesse respirações amplas, equilibrando o tempo que leva para inspirar com o tempo que leva para exalar (equilibrando os atributos inerentes à inspiração – ativação, disposição – com os atributos inerentes à exalação – relaxamento, entrega, acomodação). Assim restauramos o usual equilíbrio entre disposição e tranquilidade que julgávamos necessário para iniciar o trabalho. Caso ainda tivesse percebido agitação, que poderia se expressar com respirações curtas ou entrecortadas prendendo o ar de pulmão cheio, ou tivesse percebido que o trabalho de aterramento tivesse sido demasiado, ao ponto de entorpecer e não ter disposição, vitalidade suficiente para a execução do trabalho, poderia ter proposto um outro **prāṇāyāma** para equilibrar isso, mas na concretude, não foi preciso. Nesse encontro especificamente, tínhamos nos propostos experimentar a espontaneidade a partir de um determinado ponto da prática de Yoga e que faríamos isso nós dois. Eu fui guiando e praticando a primeira parte, que chamamos “prática de Yoga”, e ela foi guiando e praticando o que chamamos “movimento livre ou espontâneo”, para que os dois tivessem as duas experiências, cada um a partir do seu lugar, para avaliarmos em que essa experiência nos ajudaria a compor o próximo encontro com mais precisão para o objetivo maior, que era reconhecer a qualidade dos gestos

e ações cênicas produzidos a partir da vivência com Yoga. Vale esclarecer que o que acabei de chamar “cada um a partir do seu lugar” quer dizer que, implícito no combinado anterior sobre o que seria essa parceria de trabalho, minha participação na prática do movimento livre tinha um caráter investigativo para uma boa composição das práticas de Yoga que conduzo para atores e o lugar da atriz, de investigação sobre como explorar qualidades, atributos da vivência das práticas de Yoga em cena. Uma sutil e impactante diferença de lugar de fala ou de experimentação, também nesse, mas em todos os encontros desse trabalho. Em outros encontros o objetivo fora, por exemplo, cultivar em si o atributo “raiva contida”, para compor uma determinada personagem que estava se expressando em cena, “leve” demais, segundo o diretor comunicara. Comento apenas para ilustrar possibilidades e anunciar o quão diferente poderia ter sido a prática proposta, inclusive desde o início, já que poderíamos ter aproveitado o incidente da mudança da sala para explorar a “raiva contida” e guiar uma prática que explorasse formas corporais, gestos, máscaras⁶ e ações a partir desse atributo, dessa qualidade. O critério que usei para compor a prática depois de ter iniciado com o **prāṇāyāma** quanto deitados o chão, como já relatei acima, parte do conhecimento prévio que já havia construído sobre a atriz parceira. Podemos chamar esse conhecimento

6. Expressões faciais correspondentes ao que se vive internamente em sensações e emoções.

prévio de uma certa familiaridade com o sujeito, ou ainda intimidade, que não é estática, como são as relações, e me proporciona ter informações sobre características físicas, como facilidades e dificuldades com determinados movimentos; lesões, que tanto produzem limitações quanto convidam a técnicas terapêuticas; características psíquicas, o que ajuda a eleger técnicas que compensem determinados atributos quando o objetivo é produzir outros.

Além desse critério citado para a escolha de técnicas, existe um pressuposto do Yoga sobre saúde, equilíbrio, como objetivo maior, para além do utilitarismo das técnicas. Ou seja, por mais que façamos uso de técnicas para um objetivo específico, seja ele cultivar um determinado atributo para compor uma determinada personagem para uma determinada cena, um determinado espetáculo, ou se esse uso é para investigar que atributos, qualidades podem emergir de uma determinada composição de técnicas, não perdemos de vista um certo ideal de modo de existência, que modula a composição de técnicas, ou seja, a sequência de técnicas que será proposta como prática, e isso está diretamente relacionado à ética do professor, ao que ele entende como desejável enquanto modo de ser.

Vale reforçar que a palavra “ética” aqui adotada é entendida, segundo Quilici (2012), não como reduzida a um código moral, mecanicamente obedecido, mas como um exercício de atenção nas

ações do cotidiano, de se construir uma ética e uma estética da existência, uma vida como obra de arte.

Não há muita polêmica quanto ao conceito de equilíbrio físico. É consenso entre professores de Yoga que toda prática deve ter um mesmo tanto de elementos como torções da coluna, flexões do tronco, extensões, isso em *sana* em pé, sentados, invertidos e de apoio sobre as mãos (PACKER, 2008). A divergência que é mais evidente é sobre os efeitos psíquicos dos elementos físicos sobre as pessoas, até porque isso é mais singular a cada sujeito do que os efeitos físicos (embora o seja também) e principalmente quanto a que efeitos são desejáveis.

Um exemplo é o quanto interessa cultivar a não-violência (um dos preceitos éticos do Yoga mais populares), enquanto subjetivação do sujeito, já que o excesso desse atributo podemos chamar também de passividade, e esse caminho, até de condescendência, o que pode se expressar em alienação, subalternização. É sobre isso que me refiro a ética. Cultivar a passividade pela não-violência pode ser geradora de paz, no sentido de ausência de conflitos, o que pode ser bom ou ruim, depende se na visão do opressor ou do oprimido. Por isso o Yoga pode ser elitizado, conservador, docilizador de corpos para manobras de massa. Mas isso é assunto para outra conversa. Tendo pontuado isso, defini uma prática com elementos básicos para uma composição equili-

brada de *āsana*, levado em consideração também as características físicas como ombros rígidos a terem a mobilidade ampliada, fragilidade em joelhos devido a rigidez no quadril a ser amenizado pela ampliação a mobilidade dos quadris, cifose podendo ser compensada com a mesma alavanca que amplia mobilidade do ombro. Esses pontos singulares a serem trabalhados são um consenso entre nós dois, que trabalharemos juntos, já que os identifiquei como pontos relevantes a partir da observação prévia em outros encontros de prática de Yoga mas também presentes em sua narrativa como demanda de repertório corporal, sabendo ambos que a mobilização do corpo sobre essas demandas físicas produzem e são produzidas por qualidades subjetivas, modos de estar e ser o mundo, já que entendemos, como pressuposto do Yoga e tantas outras áreas filosóficas que somos seres integrados física, metal, emocionalmente, para não entrar ainda na dimensão sócio-político-econômico em que essa dinâmica da vida se expressa.

Da postura que estávamos (deitados o chão com as plantas dos pés apoiadas) conduzi que nos levantássemos aos poucos, buscado movimentos que os levasse a sentar com a coluna ereta e na vertical, de forma que não rompesse com as sensações corporais presentes, o que os levou a sentarmos lentamente, ainda de olhos fechados, concentrados nas sensações. Fomos abrindo os olhos tentando manter a atenção em como esta-

vam as sensações no corpo e em como respirávamos, buscando ter o registro dessas percepções iniciais como parâmetro para as que viriam a partir de então quando iniciamos outros movimentos, na execução de outros *āsana* (posturas).

Passamos as mãos para frente apoiando-as contra o chão enquanto exalamos, inspiramos na posição de quatro apoios e durante a exalação seguinte entramos em *adhomūkhāśvanāsana* (Figura 2).

Eis aqui a alavanca que amplia a mobilidade dos ombros, compensa a cifose, promove alongamento isquiotibial (também uma demanda para o repertório de movimento da atriz), e fazendo isso favorece o fluxo do *prāṇa* pela coluna, numa po-

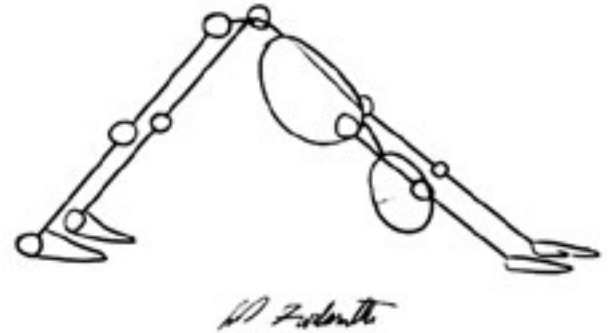


Figura 2

sição pouco, porém invertida em relação a gravidade, o que ajuda a “limpar” os canais por onde circula o **prāṇa** para que chegue aos *chakras*⁷ mais sutis com mais facilidade, levando a maior clareza quanto a elementos como “sentido da vida”, relacionados a esses chakras. Contém o elemento de apoio nas mãos em flexão do troco, ligeiramente invertida.

Depois de permanecer algumas respirações nessa posição (menos de um minuto) observado as mudanças nas sensações do corpo bem como em como a respiração é afetada por ela, executamos o movimento que leva a **vīrabhadrāsana** (Figura 3) inspirando.

7. Ideia de centros de captação e distribuição de energia (PACKER, op. cit.).

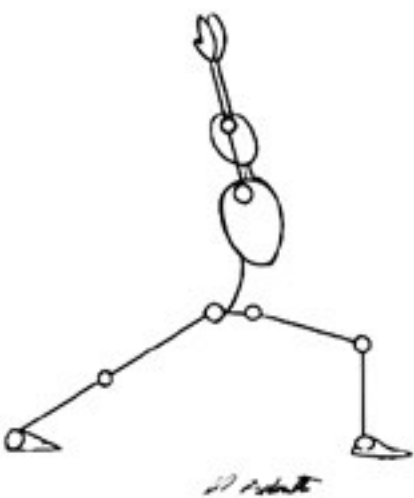


Figura 3

Voltamos ao **adhomūkha** exalado e repetimos a mesma coisa para os dois lados (perna direita e perna esquerda) 3 vezes, para depois permanecer quase um minuto na posição (**vīrabhadra**) de cada lado, fazendo uso da mobilidade já mais ampliada da alavanca do ombro que eleva o osso esterno (abrir o peito/coração), com a coluna a vertical, e então voltamos para a postura anterior. Essa postura está na categoria de postura em pé em extensão da coluna, cultiva atributos como segurança, coragem para enfrentar adversidades que se apresentam. Uma atitude interna impositiva, determinada (PACKER, 2008). Faz-se força nas pernas para se sustentar e aponta o pensar e sentir para o alto e para frete. Uma metáfora para as qualidades que cultiva no corpo e que produzem subietivamente.

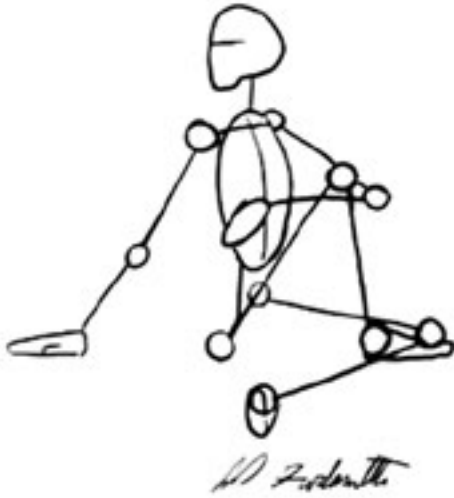


Figura 4

Inspirando transicionamos do **adhomūkhaśvanāsana** para sentar o chão com as pernas cruzadas, e assim, enquanto observamos a respiração, montamos **matsyendrāsana** (Figura 4), uma postura sentada com torção da coluna, por dois minutos de cada lado.

Com essa postura ampliamos a mobilidade do quadril e trocemos a coluna simultaneamente, completado os requisitos de uma sequência equilibrada com os elementos físicos que consensualmente os professores de Yoga chamam de prática completa contendo flexão, torção, extensão da coluna, em pé, sentado, invertido e com apoio sobre as mãos (DESIKACHAR, 2007), explorando elementos que contemplam a singularidade do praticante, (a atriz havia expressado a necessidade de ampliar a mobilidade do quadril e ombro, fortalecer e alongar pernas) e a singularidade daquele dia (acalmar a agitação produzida pela mudança repetida de sala) com o **prāṇāyāma** inicial deitados o chão.

Tendo cumprido com os requisitos do Yoga para uma boa prática, sugeri uma última postura que se propõe a sutilizar a percepção de si e do mundo, que desafia o praticante a mudar o ponto de vista e sustentar essa mudança com suas próprias mãos, **śīrṣāsana** (Figura 5).

E partir dessa postura passamos para os movimentos espontâneos, não sem antes conduzir a desfazer a postura para uma outra de maior neutralidade corporal, mas ainda sustentado as sensações presentes para movermo-nos espontane-

amente com segurança, mas com as sensações produzidas pelo **āsana**.

Desse ponto do trabalho em diante fomos conduzidos pela atriz a explorar movimentos a partir das sensações o corpo. Ela nos sugeriu encontrar um ponto no corpo que estivesse se fazendo mais presente para deixarmos os mover pelo impulso. Depois de uns minutos explorando esse movimento, sugeria fazermos ele maior, menor, mais rápido, mais lento, mais acomodado, mais inquieto. Depois mudamos para uma outra parte do corpo que estivesse se fazendo menos presente, com menos sensações, e novamente explorar movê-la alterado atributos (maior, menor, rápido, lento etc.). Depois ainda nos conduziu a levar o corpo todo para o mesmo atributo reconhecido nas partes que estavam sendo exploradas. deixando

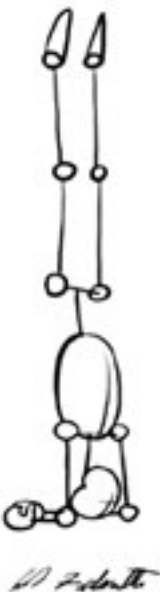


Figura 5

do o corpo tomar formas espontâneas, e a partir dessas formas reconhecer que expressões faciais (máscaras), que gestos correspondem a elas, para depois ainda explorar como ficam determinadas ações (como abrir uma porta, pegar uma chave, por exemplo) carregando em si os atributos explorados.

Finalizamos essa exploração conduzindo o corpo a uma neutralidade que tornasse possível voltar a atenção para fora, para o externo, não mais introspectivo às sensações, mas passível de interagir com o mundo. Esse encontro terminamos em pé de olhos fechados, mas em outros eu voltei a nos conduzir ao *śavāsana*⁸, para uma restauração a partir da perspectiva do Yoga.

E como sempre fazíamos, conversamos sobre as percepções que tivemos. Como acontecia em todos os encontros, reconhecemos a prática inicial como caminho para introspecção, concentração para o trabalho a ser desenvolvido. Reconhecemos que as técnicas executadas cumpriram a função terapêutica, no sentido de promover o que se esperava quanto a ampliação de movimento, compensação de hábitos posturais, mas também promoveram uma mudança no estado psicofísico inicial, para um estado de mais sensibilidade quanto as percepções de si que vieram a seguir, o que favoreceu a exploração dos movimentos espontâneos e suas expressões em gestos, ações e máscaras.

8. A postura do cadáver pressupõe imobilidade e não resistência, corpo sobre o chão de decúbito ventral, porém em relaxamento consciente (Idem, ibidem).

Com essa experiência concluímos que explorar diversas nuances das qualidades possíveis das ações cênicas em treinamento associado ao Yoga amplia repertório para cena, facilita o acesso a estados metais e emocionais que correspondam às ações esperadas em cena, melhora a consciência corporal, mental e emocional e de sua relação com a atuação, além atribuir o que podemos chamar de presença⁹ em cena, no sentido de estar com o corpo, mente, emoções plenamente engajadas no presente, na cena.

Referências Bibliográficas

DESIKACHAR, T.K.V. **O Coração do Yoga**: Desenvolvendo a Prática Pessoal. São Paulo: Jabotica-ba, 2007.

FURLANETTI, Maria Renata Rotta et al. **Prática de Yoga**: Reflexões sobre uma Perspectiva Descolonizadora do Cuidado. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) – Faculdade de Ciências Médica, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

IYENGAR, B.K.S. **A Luz do Yoga**. São Paulo: Pensamento / Cultrix, 2003.

IYENGAR, B.K.S. **Luz Sobre o Yoga**: Yoga Dipika. São Paulo: Pensamento, 2016

MIELE, Lino. **Ashtanga Yoga**: O Yoga da Respira-

9. Conceito alinhado com o Quilici, para quem a “presença” pauta-se numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo (QUILICI, Cassiano Sydow. **Askthesis**: Elementos para uma Genealogia da Noção de Treinamento. **Anais do VII Congresso da ABRACE** - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Cassiano_Quilici_-_Askthesis.pdf>>).

ção. São Francisco de Paula –RS: Lino Miele, 2014.

PARCKER, Maria Laura Garcia. **A Senda do Yoga**. Santa Catarina: Nova Letra, 2009.

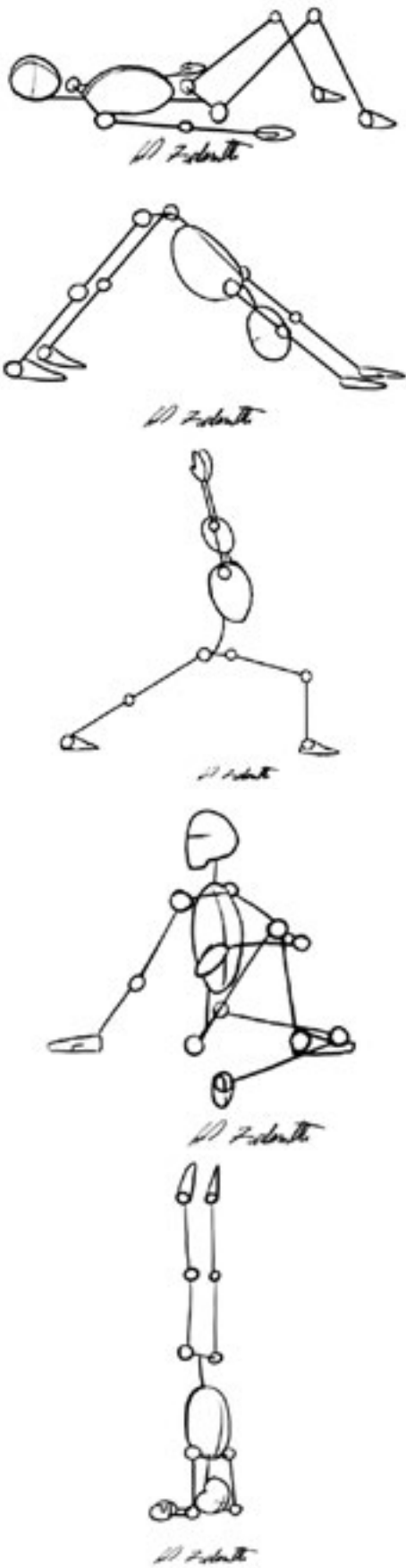
QUILICI, Cassiano Sydow. O Campo Expandido: Arte como Ato Filosófico. **Sala Preta**, 14 (2), p. 12-21. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>>. Acesso em: 19 de mar. 2024.

_____. **Askthesis**: Elementos para uma Genealogia da Noção de Treinamento. **Anais do VII Congresso da ABRACE** - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Cassiano_Quilici_-_Askthesis.pdf>>. Acesso em: 12 de mar. 2024

_____. O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. **Reunião Científica da ABRACE** – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>>. Acesso em: 22 de mar. 2024.

ŚANKARĀCĀRYA, Śrī. Tattvabodhaḥ. **O Conhecimento da Verdade**. Rio de Janeiro, Vidya-Mandir, 2007.

SIEGEL, Pamela; BARROS, Nelson Felice. **Yoga e Saúde**: O Desafio da Introdução de uma Prática Não Convencional no SUS. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Médica, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. ■



Idibal de Almeida Pivetta/ César Vieira: um homem comprometido com sua gente e seu tempo histórico

POR ADAILTOM ALVES TEIXEIRA¹

As chamadas práticas de liberdade de que falam tantos artistas, intelectuais, políticos, materializam-se tão organicamente na vida de Idibal Pivetta/César Vieira que não é possível separar um sujeito do outro e é impossível concebê-los dissociados do ético alimentando a existência humana, jurídica, estética.

Alexandre Mate

O advogado Idibal de Almeida Pivetta, nascido na cidade de Jundiaí em 1931, tornou-se desde muito cedo um apaixonado por samba e futebol; chegou, inclusive, a integrar o time do Paulista em sua cidade e quando passou a escrever peças teatrais, por meio do pseudônimo de César Vieira – devido à censura e repressão que imperava no Brasil –, ambas as manifestações estavam sempre presentes em sua dramaturgia. Tais gostos, é certo, levou-o a interessar-se por outras expressões populares, por isso gostava de afirmar que em seus espetáculos sempre havia alguma coisa de futebol, samba e religião.

A política também entrou cedo em sua vida, pois seu pai foi prefeito da cidade, porém, o administrador foi cassado pela ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), período conhecido como Estado Novo. Desde cedo escutava as conversas em sua casa, quando outros políticos se reuniam com seu

1. Professor Adjunto do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia; Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista; mestre em Artes pela mesma instituição; graduado em História pela Unicsul; integrante do Teatro Ruante; articulador e um dos fundadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua; autor do livro *Teatro de Rua – Identidade, Território* (Giostri, 2020) e co-organizador de *Paky`Op: Experiências, travessias, práxis cênica e docência em teatro* (Edufro, 2022).

pai. Depois, na juventude, militou no movimento estudantil, foi presidente de Centro Acadêmico e também da União Nacional dos Estudantes (UNE); mais tarde, formado em direito, se viu advogando para presos políticos no tempo da ditadura civil-militar (1964-1985). Como advogado conseguiu liberdade, dentre outros, para Augusto Boal, isso fez com que o criador do teatro do oprimido conseguisse sair do Brasil e pudesse se exilar na Argentina. O próprio César Vieira também chegou a ser preso em 1973, auge da repressão no Brasil, passando por alguns presídios ao longo de três meses.

Por este rápido preâmbulo, nota-se como a vida conduziu Idibal Pivetta à uma aproximação com as manifestações da gente brasileira e suas agruras; nele foi cultivado o gosto pela liberdade e pelo entendimento político. Por isso mesmo, tornou-se um dramaturgo que buscou realizar uma arte que se aproximasse da consigna benjaminiana de uma história a contrapelo; seu teatro calcado em estruturas populares e absolutamente comprometido com as lutas da gente brasileira. Sua arte sempre foi um meio, não um fim. Apesar de ter iniciado pela escrita de novelas, é como dramaturgo e diretor teatral que realizou uma produção absolutamente significativa. E César Vieira como sempre foi um sujeito do bando, foi ao lado dos parceiros do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) – criado em 1966 no Centro Acadêmico 11 de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco/USP – que pôde expressar sua poética épico-popular.

O TUOV iniciou o processo de produção e criação artística, como César Vieira sempre lembra-

va em suas falas, com “elementos dos extratos médios”, a turma do 11 de Agosto, mas a mistura com os integrantes do Teatro Casarão, ainda nos idos dos anos 1960, o predestinou a uma popularização, radicalizada a partir da década de 1970, quando foi ao encontro do público nas periferias, pois tinham ciência de que o artista deve ir aonde o povo está, como canta Milton Nascimento. Ou seja, à medida que foi se aproximando das comunidades, sempre era procurado por algumas pessoas que se interessavam em fazer teatro e assim, o coletivo que já carregava uma bandeira popular, passou a ter integrantes também vindos dos bairros periféricos. De acordo com Alexandre Mate (2008), popular para o coletivo concerne tanto ao direito de acesso à arte, como à produção de bens simbólicos.

O teatro praticado pelo TUOV escarafunchou a história brasileira, fugindo dos lugares comuns e devolvendo à sua gente a história de importantes lideranças. Para manterem sua isenção crítica, o coletivo fez uma opção radical pelo “amadorismo”, no sentido daquele que ama seu ofício e não vive dele profissionalmente, já que todos/as os/as integrantes tinham (têm) outras profissões, retirando seu sustento de outros trabalhos para não dependerem economicamente de sua arte e, desse modo, não fazerem concessões em suas criações. Além disso, em seu percurso histórico, adotaram o que chamam de tática Robin Hood, isto é, vendem seus espetáculos para determinado público e/ou instituições que podem pagar, para poderem levar os espetáculos às comunidades que não dispõem de recursos. Para César Vieira (2007, p. 109), a citada tática

[...] permitia, com a venda de um número limitado de espetáculos, para a classe média, prosseguir na experiência e cobrir as despesas que eram muitas: condução para ir aos bairros; manutenção do material de cena; aquisição de gravadores, fitas, filmes; gastos com a sede etc.

A subvenção oficial foi motivo de infindáveis discussões e afinal resolveu-se aceitá-la desde que não houvesse qualquer cerceamento às nossas atividades. Subvenção é uma forma de aplicação de imposto, imposto é pago pelo povo, e o nosso trabalho fazia com que esse imposto revertesse ao próprio povo.

À medida que dois coletivos se fundiram para originar um terceiro, o TUOV, isto é, quando a turma do 11 de Agosto – que havia montado *O evangelho segundo Zebedeu* – e o Teatro Casarão – que havia montado *Corinthians, meu amor*, na segunda metade dos anos 1960 – após muitas discussões resolveram se juntar, tinham em mente continuar a produzir novos espetáculos, um teatro popular que chegasse às camadas menos favorecidas. Para tanto, precisavam ir até eles e precisavam de estruturas que dialogassem com tal público. Deixemos que o próprio César Vieira (2007, p. 91) narre este processo:

Duas coisas estavam bastante claras para eles: a certeza de que um espetáculo só chegaria a um público verdadeiramente popular se fosse apresentado nas proximidades da residência ou do local de traba-

lho dessa plateia e a crença de que o preço de ingresso deveria estar ao alcance do poder aquisitivo dessa faixa de população. Firmara-se também a convicção de que só um desvinculamento dos padrões estéticos convencionais, ditados pelo lucro e pelas técnicas estrangeiras, delinearía um caminho para uma nova criatividade, longe dos cânones da moda teatral, mas certamente mais perto do povo.

Desse modo, estrutura-se o coletivo em novos rumos à busca de um teatro verdadeiramente popular, bem como o terceiro espetáculo do TUOV, *Rei Momo*, que “[...] deveria conter obrigatoriamente: samba, carnaval, futebol, televisão e história do Brasil. Tudo isso a serviço de um motivo central: a luta pela liberdade” (VIEIRA, 2007, p. 92), afinal vivia-se sob o signo da ditadura civil-militar. Tal processo verticaliza também a dinâmica de organização, de pesquisa e a poética, dentro de uma metodologia rigorosamente coletiva, que vigora até os dias de hoje.

[...] o uso obrigatório da palavra por todos os integrantes acerca de todos os assuntos que digam respeito à vida do Grupo. Nessa prática, todos têm de fazer uso da palavra e de se posicionar quanto àqueles assuntos, necessidades e propostas em pauta. Nessa perspectiva, as deliberações que organizam a convivência estético-social do Grupo, de modo bastante diferenciado de outras formas e agrupamentos, busca o consenso, isto é, a unanimidade. Assim, o poder de

decisão é responsabilidade absoluta do coletivo (MATE, 2008, p. 205).

Do ponto de vista da organização e criação dos espetáculos dentro da metodologia coletiva, César Vieira em seu livro *Em Busca do Teatro Popular* (2007, p. 118) apresenta um organograma no qual é possível identificar o processo a partir de quatro comissões: a artística, a administrativa, a de espetáculos e a cultural. Por sua vez, cada comissão se subdivide em outras comissões. Acerca da criação de espetáculos, que nos interessa

mais diretamente, o processo é composto de dez etapas e que já resumi em outro momento do seguinte modo:

1) É eleito um tema; 2) escolhe-se a estrutura popular para a montagem (bumba-meu-boi, marujada etc.); 3) pesquisa do tema e da estrutura; 4) com base nos dados coletados, organizam as fichas dramáticas com sugestões de conflitos e de personagens; 5) criação do quadro dramático ou do roteiro geral, que será entregue à comissão

de dramaturgia; 6) criação do texto-base; 7) submissão do texto-base ao coletivo que, após os debates, realizarão cortes, proporão modificações e aprovarão o texto a ser montado; 8) produção do espetáculo; 9) apresentação do espetáculo ao público, seguido de debate com vistas a possíveis propostas de mudanças; 10) mudanças apontadas pelo público são acrescentadas. Dessa forma, o TUOV chega ao espetáculo final, criado coletivamente (TEIXEIRA, 2020, p. 98).

Acerca das estruturas populares nos espetáculos, cabe mencionar algumas peças, seus textos estão quase todos publicados. Assim, em *O evangelho segundo Zebedeu*, escrita em 1970 (após a decretação do Ato Institucional nº 5, chamado golpe dentro do golpe, devido ao recrudescimento da repressão e outras arbitrariedades), a história de Canudos é revisitada, porém a partir do olhar de um artista de circo mambembe; outra característica popular presente é a religiosidade. Logo, o coletivo se valeu da história de uma comunidade do século XIX, que foi esmagada pelo Estado, a recém-nascida República, para dialogar com o seu tempo histórico, no qual viviam sufocados pela repressão do Estado brasileiro.

Quando estava se organizando o chamado novo trabalhismo no Brasil, em 1978, foi escrito *Bumba, meu queixada*, que pelo título já se percebe a estrutura popular utilizada e que aborda os processos grevistas que vinham ocorrendo, em especial em Osasco e região do chamado ABCD paulista. Mais uma vez, sem medo, o TUOV enfrentava o arbítrio por meio do espetáculo (e César Vieira, além da arte, por meio de sua prática jurídica).

Em *Barbosinha Futebol Crubi*, uma das paixões de César Vieira ganha corpo: o futebol, mas não só, posto que a dramaturgia é composta com muitos sambas. Com estrutura e ritmo do teatro de revista, o espetáculo homenageia o paulista Adoniran Barbosa. No repertório musical, dentre outros, consta músicas Geraldo Filme, Adoniran Barbosa e do próprio César Vieira.

Na virada do milênio o TUOV revisitou com seus espetáculos dois momentos históricos importantes e pouco conhecidos, trata-se da Revolta da Chibata ocorrida em 1910 no Rio de Janeiro (uma insurreição de marinheiros) e a participação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na segunda guerra mundial. O primeiro foi abordado em *João Cândido do Brasil: A Revolta da Chibata*, utilizando a estrutura popular da marujada, narra a história dos marinheiros que enfrentaram os maus-tratos que sofriam e que eram vigentes desde a escravidão e que não foram abolidos nem mesmo na República, afinal suas infrações eram “pagas” com chicotadas. A segunda temática está em *A cobra vai fumar*, que se valendo fortemente do carnaval, apresenta os pracinhas brasileiros que foram lutar pela democracia em solo europeu, enquanto no Brasil vigia a ditadura do Estado Novo. Contradições da história brasileira, via de regra escondida pela versão “oficial” e aqui escovada a contrapelo, para questionar o sentido de nossa formação.

Sem dúvida o cidadão, o advogado e o artista IdibalPivetta/César Vieira, foram e são inseparáveis, sendo uma daquelas pessoas a quem Brecht chamou de imprescindíveis, posto ter lutado a vida inteira. Acerca de seu trabalho e de sua luta por todas as maneiras já aludidas aqui na construção de um mundo mais justo e melhor para a maioria, bem como na compreensão de que o seu



teatro não é um fim, mas meio, o próprio César Vieira em entrevista a Alexandre Mate, afirma sobre si e sua *práxis*:

Se eu tivesse buscando uma gratificação seria quando se vai ao bairro e apresenta-se um espetáculo. Apresenta-se uma, duas, três vezes o mesmo espetáculo. Realiza-se um debate. Na semana seguinte, quando se está encostando o material de luz, som e figurino, ouve-se as crianças, que assistiram ao espetáculo, cantando uma música apresentada nele. Muitas vezes, elas mudam a letra e apresentam uma solução estética nova, colocam uma nova letra. O que a gente mostrou, elas transformaram, mostrando suas verdades, suas criações. Não se trata da mesma música, não se trata da mesma letra, mas de algo novo. De algo estimulado pelo nosso trabalho. Algo que foi significativo para elas. Algo que as marcará (VIEIRA apud MATE, 2008, p. 216-217).

A reflexão do artista, mas que gratificação aponta em muitas direções, como a própria criação coletiva que continua no público; do ponto de vista temático, é possível fazer com que os populares tomem conhecimento de sua própria história para poderem recriar; mas também aponta para o inacabado de todo sujeito na arte e na vida; por fim, para a continuidade de nossa existência no/a outro/a. É certo que César Vieira continua e continuará em muitos/as de nós, pois sua permanência entre nós foi repleta de sonhos, afetos e luta que merecem ser continuados (e é certo que será).

Evoé!

Referências Bibliográficas

- MATE, Alexandre L. **A Produção Teatral Paulistana dos Anos 80** – R(Ab)Iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (Pré)Juízos em Percursos de Andança. 340f (vol. I). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- TEIXEIRA, Adailton Alves. **Teatro de Rua: Identidade, Território**. São Paulo: Giostri, 2020.
- VIEIRA, César. **A Cobra Vai Fumar**. São Paulo: s.e., 2014.
- _____. **Barbosinha Futebol Crubi; Us Juões i os Magalis**. Guarulhos, SP: Secretaria de Cultura, 2008.
- _____. **Bumba, Meu Queixada; Morte aos Brancos**. Guarulhos, SP: Secretaria de Cultura, 2008.
- _____. **Corinthians, Meu Amor; Rei Momo**. Guarulhos, SP: Secretaria de Cultura, 2008.
- _____. **Em Busca de um Teatro Popular**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. **João Cândido do Brasil**. Guarulhos, SP: Secretaria de Cultura, 2008.
- _____. **O Evangelho Segundo Zebedeu**. Guarulhos, SP: Secretaria de Cultura, 2008. ■



