

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

RODRIGO RANGEL

SANTIDADE E CORTESANIA NA FORMAÇÃO DO ATOR: o teatro-educação como
constructo

Niterói
2010

RODRIGO RANGEL

**SANTIDADE E CORTESANIA NA FORMAÇÃO DO ATOR: O TEATRO-
EDUCAÇÃO COMO CONSTRUCTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciência da Arte.

Área de concentração: Análise e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Heloisa de Toledo Machado

Niterói
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

RODRIGO RANGEL

SANTIDADE E CORTESANIA NA FORMAÇÃO DO ATOR: o teatro-educação como
constructo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Arte.

Área de concentração: Análise e Crítica da Arte

Aprovado em 27/07/2010

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Heloisa de Toledo Machado (orientadora)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^ª. Dr^ª. Rosa Inês de Novais Cordeiro
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Renan Tavares
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Para Ilana, Henrique e Beatriz pelo amor, apoio e entendimento de minhas ausências, mesmo na presença.
Para Silvia, Paulo e Mariana, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Heloisa de Toledo Machado, pelos constantes incentivos, orientações e apoio desde os tempos idos da graduação à finalização da dissertação.

Ao Prof. Doutor Renan Tavares e Profa. Dra. Rosa Inês de Novais Cordeiro, pelas contribuições.

Ao Coordenador do PPGCA e Prof. Doutor Luis Sérgio de Oliveira, pela permanente disponibilidade e a todos os funcionários do IACS 2.

Aos Professores do PPGCA, pelas aulas instigadoras e colocações significativas.

Aos Diretores, coordenadores, professores, alunos e funcionários de todas as escolas de formação de ator pesquisadas.

A Thereza Cristina, Márcia Valéria, Érika Thebaldi, Feliciano Viana e Bárbara Crim, pelo apoio inequívoco.

A todos meus alunos e ex-alunos do Núcleo de Arte Albert Einstein e das Escolas de Formação de Ator.

Aos amigos e familiares, pela paciência.

À Capes.

E o ator, como deve se ver? Um artista como todos os outros? Um artista diferente dos outros? Um cientista? Uma cobaia? Um apóstolo? Ou algo ainda mais diferente? E esta é só a metade das perguntas. (Jerzy Grotowski)

RESUMO

Este trabalho analisa as possíveis imbricações entre os conceitos *Ator Santo* e *Ator Cortesão*, criados pelo encenador polonês Jerzy Grotowsky na década de 1960, com o atual perfil dos novos atores brasileiros. Inicialmente, examina-se a criação dos referidos conceitos, percebendo de que forma a história do teatro polonês e a trajetória artística de seu criador ajudaram a sedimentar estes constructos. A partir daí, são apresentadas as opiniões de atores profissionais e de formadores de atores sobre o tema, de forma a ampliar este debate. Com base em tais elementos, fez-se uma investigação, através de questionários em uma pesquisa de campo presencial, com estudantes de curso de formação de ator em cinco capitais brasileiras visando detectar as direções para as quais se inclinam esses novos artistas. Em função dos resultados, são feitas sugestões para o aperfeiçoamento deste panorama, com propostas de inserção e consolidação sistemática do teatro na educação básica e fundamental, a partir do relato de experiências desenvolvidas no projeto Núcleo de Arte, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, no sentido de trazer uma contribuição eficaz para a formação dos novos atores e para o seu futuro exercício profissional.

Palavras-chave: Grotowski. Formação de atores. Teatro-educação.

ABSTRACT

This work analyzes the possible connections between the concepts *Holy Actor* and *Courtesan Actor*, created by the Polish director Jerzy Grotowsky in the 1960s, with contemporary Brazilian actors. Initially, we examine the creation of these concepts, observing how the history of Polish theater and artistic career of its creator helped to develop these ideas. We follow this by presenting the views of professional actors and professors on the subject in order to widen the debate. Based on this, we conducted a survey with students from a training course for actors in five capital cities to study the directions in which these young artists are interested. On the basis of these results, some suggestions are made for improving the panorama, with proposals for systematic integration and development of theater in primary and secondary education, from a report of personal experiences at the Center for Arts Education of the Municipality of Rio de Janeiro, to provide an effective contribution in the training of new actors and for their future professional development.

Keywords: Grotowski. Training of actors. Theatre education.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	GROTOWSKI E SEUS CONCEITOS: ATOR SANTO E ATOR CORTESÃO	13
2.1	Grotowski como referência reformuladora do século XX.....	13
2.2	Pequeno panorama do teatro polonês e suas influências sobre Grotowski	21
2.3	Grotowski e os anos pré-artísticos: influências familiares.....	33
2.4	As influências russas e indianas: diálogos e imbricações.....	35
2.5	Grotowski e a eclosão das influências: o Teatro Pobre.....	44
2.6	O surgimento dos conceitos: Ator Santo e Ator Cortesão.....	46
2.7	Ator Santo: idealização ou possibilidade?.....	47
2.8	Ator Cortesão: constatação de um meio resultante?.....	51
3	A APLICABILIDADE DOS CONCEITOS GROTOWSKIANOS NO CAMPO PROFISSIONAL ATORAL BRASILEIRO: PEQUENO RECORTE CONTEMPORÂNEO DA SANTIDADE E CORTESANIA	56
3.1	Discursos dicotômicos: exemplos de diferentes opiniões de atores	57
3.2	Discursos próximos: opiniões dos formadores de atores.....	65
4	PESQUISA DE CAMPO: NOVOS ATORES BRASILEIROS DE UM FUTURO PRÓXIMO - INQUIETAÇÕES ARTÍSTICAS OU AÇÕES PUBLICOTROPISTAS?	71
4.1	Pesquisa de campo: critérios, metodologia e escolhas.....	71
4.2	Dados técnicos do questionário e análise fundamentada das respostas..	74
4.2.1	Questão 1.....	75
4.2.2	Questão 2.....	78
4.2.3	Questão 3.....	79

4.2.4	Questão 4.....	81
4.2.5	Questão 5.....	83
4.2.6	Questão 6.....	85
4.2.7	Questão 7.....	87
4.2.8	Questão 8.....	88
4.2.9	Questão 9.....	90
4.2.10	Questão 10.....	92
4.2.11	Questão 11.....	94
4.2.12	Questão 12.....	95
4.2.13	Questão 13.....	97
4.2.14	Questão 14.....	98
4.2.15	Questão 15.....	102
4.2.16	Questão 16.....	103
4.2.17	Questão 17.....	104
5.	TEATRO NA EDUCAÇÃO BÁSICA E FUNDAMENTAL: FERRAMENTA ANTI-CORTESANIA.....	107
5.1	Teatro-Ponte: a prática de montagem teatral do núcleo de arte como experiência limítrofe entre o fim do teatro-educação e o início da formação de ator.....	112
6	CONCLUSÃO.....	137
	REFERÊNCIAS.....	140
	ANEXOS.....	144

1 INTRODUÇÃO

A história do teatro polonês é extremamente rica, criativa e surpreendente. Em diversas fases podemos perceber que sua manifestação sempre esteve ligada à luta por um ideal de sociedade mais completa. Esta trajetória artística, muitas vezes intercalada por questões políticas conjunturais, influenciaram de forma inequívoca o trabalho de diversos artistas desta nação que, em função de suas propostas inovadoras, acabaram conseguindo ultrapassar os limites físicos do próprio país, passando a influenciar também o panorama cênico mundial.

Um destes principais nomes basilares foi o encenador Jerzy Grotowski (1933-1999). Além de profundo reformulador em todos os aspectos da cena, Grotowski também contribuiu para uma reflexão crítica sobre a função verdadeira do teatro e, dentro deste, também sobre a função social do ator, expandindo assim os pressupostos anteriormente já desenvolvidos na Rússia por Constantin Stanislavski (1863-1938).

Ao criar as nomenclaturas de *Ator Santo* e *Ator Cortesão*, Grotowski consegue conceituar os atores em tipos antinômicos, a partir de uma percepção acurada, definindo-os com clareza a partir das relações profissionais e éticas que estes mantinham com a arte da interpretação e os demais elementos condicionados à profissão de ator.

Desta forma, nossa pesquisa se propõe a fazer uma releitura destes constructos, buscando relacioná-los com o atual perfil dos novos atores brasileiros, a fim de sugerir estratégias que possam ajudar a aperfeiçoar as questões ligadas à arte atoral.

Assim, um breve panorama sobre a história do teatro polonês e sua influência sobre Grotowski na eclosão dos referidos conceitos e também da sua própria trajetória artística, encontram-se desenvolvidos na seção 2, como forma de fundamentação teórica.

Na seção 3 apresentamos um quadro com opiniões, de atores e de seus formadores, acerca das conexões entre os conceitos grotowskianos e a prática artística, de forma a perceber como tais pontos teóricos se relacionam com o campo profissional.

Avançando um pouco mais, começamos a investigar também um momento anterior a este: as opiniões e posturas dos futuros atores prestes a entrar no mercado de trabalho.

Durante nossa prática como docente em escolas de formação de ator, fomos percebendo empiricamente, ao longo dos anos, que os discursos de uma parte dos alunos se assemelhavam aos conceitos grotowskianos criados na década de 1960, mesmo estando inseridos no Brasil do século XXI.

Assim, tornou-se nosso objeto de pesquisa a investigação sobre as possíveis ligações entre os novos atores brasileiros da atualidade e os citados conceitos grotowskianos.

Daí a indagação: “Estariam estes novos atores mais afinados com um discurso de *Ator Cortesão* ou de *Ator Santo*? Por quê? E quais as implicações deste fato no futuro mercado profissional?”

Como estratégia metodológica, resolvemos aplicar uma pesquisa de campo, através de questionários a alunos de cursos de formação de ator, em cinco capitais brasileiras, para obter um pequeno recorte das opiniões destes novos atores em relação ao tema.

Todo este processo de trabalho, como: os motivos e as justificativas pelas escolhas das cidades, dos cursos, das turmas e das perguntas que foram aplicadas encontram-se desenvolvidas na seção 4 desta dissertação. Interessante perceber que, no resultado da referida pesquisa, em alguns pontos, podemos perceber uma diferença entre os pensamentos e ações dos alunos-atores que estudam na cidade do Rio de Janeiro, com os das outras cidades pesquisadas: Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo e Vitória.

Com isso, o seu resultado acabou estimulando o desenvolvimento de uma hipótese sobre as formas de contribuição para o aperfeiçoamento constante do panorama dos novos atores.

Ao partirmos do pressuposto de que a educação exerce um papel de fundamental importância na formação do sujeito, não poderíamos esquecer que a arte, e mais especificamente o teatro, também devem fazer parte deste processo. Se para aqueles que ambicionam se tornar atores a educação torna-se elemento primordial, para aqueles que não desejam, também esta surge como uma ferramenta de formação de um futuro público interessado e crítico.

Em função disto, na seção 5, encontra-se uma sugestão que pontua a importância do teatro-educação para o aperfeiçoamento da formação deste possível futuro ator. Para isto utilizamos como exemplo um relato de experiências cênicas desenvolvidas durante vários anos no projeto de extensão escolar Núcleo de Arte, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Nesta experiência iremos identificar duas abordagens do processo artístico educacional. O primeiro, apresentando o teatro como elemento de iniciação para arte e o outro, o *teatro-ponte*, como uma ferramenta de ligação entre o teatro na educação e o processo de formação de ator, propriamente dito. É dentro desta segunda abordagem que se encontra a análise da pesquisa.

Por fim, na Conclusão, buscamos analisar os dados pesquisados, visando contribuir com mais uma reflexão para todos que se envolvam ou se interessem pela arte atoral de forma geral.

2 GROTOWSKI E SEUS CONCEITOS: ATOR SANTO E ATOR CORTESÃO

Esta primeira seção tem como objetivo apresentar as influências sofridas e a visão artística basilar do diretor polonês Jerzy Grotowski que fundamentaram o surgimento de seus conceitos nomenclaturais de *Ator Santo* e *Ator Cortesão*, criados por ele como forma de diferenciar os tipos de atores existentes e as conseqüentes relações que mantêm com a sua profissão, devido às suas características próprias.

Provocante, intenso, transformador e influenciador, Grotowski é um dos artistas mais importantes do século XX e, mesmo após seu falecimento, continua instigando discussões apaixonadas, contra e a favor de seu tipo de teatro, e estimulando inúmeras pesquisas em todo o planeta acerca de sua visão artística e metodologia de trabalho:

Jerzy Grotowski é uma personalidade chave, que possui uma força maior que muitos outros expoentes do teatro contemporâneo [...]. Sua figura está marcada por uma série de equívocos, de lugares comuns, de conhecimentos parciais ou de desinformações que com o tempo têm produzido toda uma série de imagens erradas. As idéias elaboradas sobre Grotowski vão desde a imagem do grande diretor teatral do século até a de um ‘charlatão’: imagens extremas, deformadas, imprecisas, surgidas a partir de um conhecimento pequeno e limitado de seu trabalho¹. (DE MARINIS, 2001, p. 13, tradução nossa).

Assim, cômicos da relevância de Grotowski, em especial por haver potencializado a importância do trabalho do ator, a ponto de elegê-lo como o alicerce de todo o seu teatro, e estimulados por suas colocações incisivas neste assunto, buscaremos, porém, nos diferenciar das pesquisas geralmente focadas no exercício da prática cênica atoral grotowskiana com suas imbricações.

Nosso trabalho tentará tangenciar uma via paralela, relativa ao período que antecede esta prática, e que passa por caminhos relativos à ética profissional e também ao próprio processo de formação do ator, como forma de procurar entender como

¹ No original: Jerzy Grotowski es una personalidad clave, que posee una fuerza mayor que muchos otros exponentes del teatro contemporáneo [...]. Su figura está signada por una serie de equívocos, de lugares comunes, de conocimientos parciales o de desinformaciones que con el tiempo han producido toda una serie de imágenes erróneas. Las ideas elaboradas sobre Grotowski van desde la imagen del grande maestro teatral del siglo hasta de un ‘charlatán’: imágenes extremas, deformadas, imprecisas, surgidas a partir de un conocimiento escaso y limitado de su trabajo.

ocorre, no Brasil contemporâneo, a relação entre os novos atores e sua profissão, sempre confrontando-os com os alicerces de fundamentação metodológica criados por Grotowski.

2.1 Grotowski como referência reformuladora do século XX

Somente a criação e o desenvolvimento do trabalho do seu *Teatro Antropológico*² já dariam a Eugênio Barba (1936) um lugar de destaque entre os grandes pensadores e realizadores cênicos do século XX.

Porém, por outro importante feito deve também ser lembrado. Encantado primeiramente pelo teatro polonês de forma geral: “[...] a variedade e a qualidade do teatro polonês eram únicas na Europa, e eu me sentia na obrigação que fossem conhecidas e apreciadas” (BARBA, 2006, p. 6), foi com Jerzy Grotowski que ele se deslumbrou artisticamente, tornando-se seu fã e ajudante primoroso³.

A partir de então, passou a planejar, juntamente com seu mestre, estratégias criativas para ultrapassar a cortina de ferro e levar informações importantes para críticos europeus, em especial da França⁴, sobre o novo acontecimento teatral que estava ocorrendo dentro da Polônia Popular Socialista durante a década de 1960.

Como um verdadeiro *pombo-correio* da arte, suas curiosas idas e vindas à terra de Grotowski seriam dignas de um roteiro cinematográfico de aventura, independentemente de terem sido sempre facilitadas por uma característica particular: “[...] graças ao passaporte italiano, eu podia entrar e sair da Polônia quando bem entendesse” (BARBA, 2006, p. 57).

Estas informações levadas à Europa Ocidental possibilitaram que o mundo fizesse as primeiras observações atentas sobre Grotowski e seu *Teatro Pobre*, pois seu

² “Este termo, empregado sobretudo na América Latina, não se refere às formas espetaculares não européias (ao teatro ‘indígena’) e, sim, antes, a uma tendência de encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura, que amplia a noção européia de teatro às práticas espetaculares e culturais (*cultural performances*), que adota uma abordagem *etnocenológica* para explicar estas práticas” (PAVIS, 1999, p. 374).

³ Eugenio Barba trabalhou de uma forma muito próxima à Jerzy Grotowski, sendo inclusive, assistente de direção de dois importantes espetáculos do diretor polonês: *Akropolis* (1962) e *A Trágica História de Dr. Fausto* (1963). Mesmo após esta experiência profissional, sempre manteve um contato próximo e afetivo a Grotowski que, apesar de ser somente três anos mais velho que Barba, era chamado por este de *mestre*.

⁴ A crítica francesa que acolheu com entusiasmo as informações sobre o teatro de Jerzy Grotowski foi René Saurel. Sua crítica de nove páginas em 1965 na revista *Les Temps Modernes*, o periódico de Jean Paul Sartre, em Paris, alavancou os olhares do mundo para este trabalho, inclusive dentro da própria Polônia (cf. BARBA, 2006, p. 59).

trabalho oferecia, a todos que trabalhassem com teatro, um novo exemplo de possibilidade cênica, tanto na essência, quanto na forma. A partir daí, numerosos convites foram feitos a Grotowski, para que pudesse oficialmente viajar por países não socialistas, ampliando a disseminação de suas idéias inovadoras.

Anos após, por conseguinte, estas idéias ainda permanecem acesas através de várias influências e ramificações dentro da teoria e da prática atoral contemporânea. Contudo, não podemos afirmar que seu *Teatro Pobre* tenha, na prática cênica atual, muitos seguidores que trabalhem tentando buscar a sua execução originária, pois, para alguns, este tipo de teatro pode ser considerado de difícil execução:

Outra escola, ainda mais difícil, foi a de Jerzy Grotowski, diretor polonês, que alcançou extraordinário sucesso entre 1960 e meados dos anos 1970. Seu 'teatro pobre' era de exigência extraordinária, seus espetáculos sempre apresentados em salas muito pequenas, com efeitos visuais simples, porém deslumbrantes [...]. A direção personalíssima de Grotowski teve grande repercussão no período em que ele montou seus espetáculos, porém ele tem pouquíssimos (e insatisfatórios) seguidores. (HELIODORA, 2008, p. 118).

Porém, seus exercícios, suas concepções acerca da arte e da vida, suas sugestões de espaço cênico e também suas nomenclaturas, - haja vista ter inspirado esta dissertação - permaneceram como ferramentas importantes na contemporaneidade teatral, não só como instrumentos pedagógicos em escolas de formação de ator, mas também como possibilidades de execução cênica profissional, se não em termos totais, mas ao menos parciais.

Pode-se, por exemplo, recorrer aos seus exercícios corporais, vocais e expressivos, como elementos de preparação dos atores nos ensaios, usando-os como forma de auto-conhecimento e estímulo ao surgimento de suas potencialidades, como uma contribuição ao processo de criação cênica que, apesar de oriunda de um teatro de pesquisa, pode ser utilizada em um espetáculo mais convencional. Ou seja, a própria contribuição grotowskiana ao teatro contemporâneo possibilitou o surgimento de uma multiplicidade de alternativas que necessariamente não precisam estar normatizadas em um único estilo de expressividade ou em uma forma específica. Os diferentes estilos e formas teatrais podem ser usados nos mais diversos tipos de espetáculo.

Daí encontrarmos com facilidade tantos exemplos das influências de suas idéias marcantes e libertadoras: “[...] seu trabalho em Wroclaw, desde então, tornou-se

lendário e tem sido usado como fonte de idéias por Peter Brook, André Gregory, Joseph Chaikin e muitos outros”⁵ (ROOSE-EVANS, 1989, p. 146, tradução nossa).

Desta forma, por oferecer uma proposta intensamente revolucionária e reformuladora tanto ao trabalho atoral, quanto à cena como um todo, é que Grotowski passou a figurar entre os nomes basilares que contribuíram pontualmente para a transformação teatral do século XX:

É necessário reservar um lugar especial para Jerzy Grotowski porque, devido à ressonância provocada por seu ‘teatro pobre’, este artista participa de forma particularmente ativa de todas as manifestações da vida teatral contemporânea no mundo, apresentando numerosos seminários e demonstrações de seu método, que servem de objeto de estudos, notadamente no Instituto Teatral da Filadélfia (EUA). Por outro lado, existem numerosos trabalhos analíticos consagrados à sua arte⁶. (FILLER, 1977, p. 8, tradução nossa).

Podemos destacar alguns pontos marcantes de seu trabalho. Primeiramente, um dos grandes cernes da fundamentação artística de seu teatro foi a percepção das influências múltiplas ao seu redor, o que fez com que suas idéias não ficassem deslocadas dos grandes acontecimentos do século XX. Ou seja, antes de mais nada, seu teatro buscava interferir no panorama consolidado, tanto do próprio teatro, quanto da sociedade em que estava alicerçado.

Como encenador, Grotowski não criticou o surgimento do cinema e da televisão, não os definiu como elementos prejudiciais às artes dramáticas e nem fixou-se na polarização entre eles e o teatro. Mas, ao perceber a qualidade técnica destes novos elementos, conseguiu fundamentar com mais clareza sua visão sobre o teatro que buscava e, conseqüentemente, o trabalho atoral que nele estaria incluso. Foi, portanto, um dos que contribuiu para a reflexão sobre o teatro, em épocas de mudanças conjunturais:

Essa ‘redescoberta’ do potencial de representação do próprio teatro e apenas do teatro traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de

⁵ No original: his work in Wroclaw has since become legendary and has been used as source of ideas by Peter Brook, André Gregory, Joseph Chaikin and many more.

⁶ No original: Il faut accorder une place spéciale à Jerzy Grotowski, car, du fait de la résonance éveillée par son ‘théâtre pauvre’, cet artiste participe d’une façon particulièrement active à toutes les manifestations de la vie théâtrale contemporaine dans le monde, em dirigeant de nombreux séminaires et des démonstrations de sa méthode qui fait l’objet d’études, notamment à l’Institut Théâtral de Philadelphie (U.S.A). Em outre, de nombreux travaux analytiques ont également été consacrés à son art.

saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias. De fato, esse questionamento acompanha o teatro desde então, e isso não só por causa de sua rivalidade com outras artes. Evidencia-se aí uma das duas lógicas segundo as quais se dá o surgimento de novas formas das artes performativas: a lógica segundo a qual a aparição de um novo meio de configuração das formas e de representação do mundo leva quase que automaticamente os meios existentes – que de súbito passam a ser tachados de antigos – a se perguntar o que tem de específico *como arte* e, portanto, o que deve ser privilegiado de modo consciente após o surgimento de técnicas mais modernas. (LEHMANN, 2007, p. 82).

Assim, fazendo com que suas experiências práticas eclodissem numa reflexão teórica e fossem se posicionando, Grotowski passou a oferecer uma proposta antinômica aos alicerces desta nova ordem técnica que surgia: “Não há dúvida de que quanto mais o teatro explora e usa as fontes mecânicas, mais permanece tecnicamente inferior ao cinema e à televisão. Conseqüentemente, proponho a pobreza no teatro” (GROTOWSKI, 1987, p. 17).

Grotowski era entusiasta das nomenclaturas impactantes, ou “[...] para dizê-lo em termos simples: Grotowski tinha constantemente necessidade da inovação terminológica” (FLASZEN, 2007, p. 20) e sempre as utilizava como ferramenta para chamar a atenção para sua visão artística. Foi desta maneira que, unindo o termo “pobreza”, que a princípio pode ser de cunho pejorativo, à palavra “teatro”, mais conceituada por seu histórico milenar edificante, conseguiu despertar a curiosidade latente nas pessoas, para que viessem a descobrir o que seria o *Teatro Pobre*.

O mesmo estilo foi utilizado na formulação dos conceitos de *Ator Santo* e *Ator Cortesão*, que a princípio poderiam supor uma ligação com a religiosidade, devido às suas próprias nomenclaturas, mas que não se desenvolviam dentro deste pressuposto.

Seu objetivo não era calculista, mas sim reflexo do envolvimento profundo que estabelecia com sua arte, e que necessitava expandir-se, colhendo novos aliados. Ludwik Flaszen (1930)⁷, que, assim como Eugenio Barba, foi um dos seus colaboradores mais próximos, relatou o seguinte acerca desta questão:

[...] todas as palavras e as fórmulas, independentemente da sua origem, as tornam próprias e, em virtude de uma peculiar alquimia, elas se fundem com ele. Sabia tirar vantagem delas, tornava-se o seu avalista, dava-lhes ressonância [...]: de fato não se tratava ali de propagar crenças religiosas. (FLASZEN, 2007, p. 28).

⁷ Importante aliado de Grotowski, Flaszen já era conhecido crítico literário e de teatro, quando fundou juntamente com Jerzy o Teatro das 13 Fileiras em Opole, Polônia. Também diretor de teatro, Flaszen escreveu uma série de artigos sobre a intensa experiência artística que manteve com o Teatro Pobre.

Mas a essência artística de Jerzy Grotowski era muito maior do que quaisquer nomenclaturas. Estas eram simplesmente a formatação de idéias claras embasadas em um pensamento reformulador contundente. E foi sua concepção de *Teatro Pobre* que trouxe um fôlego diferencial para a arte teatral numa época que se tornava fértil para a multiplicação dos avanços técnicos.

Grotowski parou o tempo e fez o homem remontar às suas origens. Através de seu teatro, fez a humanidade olhar novamente para si mesma. E nos lembrou que a ferramenta mais eficaz para provocar uma comunicação entre os homens é o próprio corpo humano, explorado nas suas múltiplas potencialidades intrínsecas.

E para os próprios artistas de teatro, sua visão possibilitou uma reflexão sobre a obrigatoriedade da utilização das modernas ferramentas tecnológicas, a certeza de que, se quiserem, o teatro pode se bastar em si mesmo, sem nenhuma outra acoplagem obrigatória. Ao mesmo tempo em que este pensamento contribuiu para o trabalho do diretor, livrando-o de regras pré-estabelecidas, passou a oferecer ao ator um destaque descomunal, nunca antes experimentado. Seria a valorização do ator sobre a milenar importância da dramaturgia no teatro: “[...] consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral.” (GROTOWSKI, 1987, p. 14).

O simples, revolucionário e quase óbvio pensamento de Grotowski, de que o teatro, para existir, não precisa de nada além de duas pessoas - uma para atuar, outra para presenciar este ato - constituiu uma ruptura gigantesca dentro da contemporaneidade, desformatando regras que, muitas vezes, perpassam também por questões econômicas, já que demonstrou que uma peça pode ser montada meramente com a comunhão entre atores e platéia, sem uma pomposa produção material. O enredo pode ser passado da mesma forma. Novas possibilidades se abriram para a arte teatral.

Porém esta concepção, que Grotowski conseguiu materializar com primor, na prática não se mostra tão simples quanto parece, pois exige do pensador moderno, do encenador da contemporaneidade, a busca criativa por uma obra artística inovadora onde seja capaz de desenvolver uma concepção com a utilização da simplicidade e da pobreza de instrumentos.

Assim, avançando um pouco dentro do trabalho prático grotowskiano, poderíamos afirmar que o elemento subjetivo também é necessário, para que ocorra o ato teatral, e que este acontece quando há, não só um ator e um receptor, mas também a *criatividade*. Esta é a alavanca que move o teatro. Além disso, Grotowski avançou dentro da sua concepção de teatro, percebendo outras necessidades:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas idéias vulgares sobre teatro. (GROTOWSKI, 1987 p. 16).

Mais dois pontos importantes o colocam dentro da categoria de encenador reformulador. O primeiro é de que seu trabalho ajudou a romper com a tradição do teatro como mera expressão de entretenimento. Ainda que isto também ocorresse, seu teatro explorava o auto-conhecimento do ator sobre suas próprias possibilidades e, como consequência, levava o público também a se envolver com as questões apresentadas na peça, pois os atores acreditavam verdadeiramente no que faziam. Assim, seus espetáculos tinham como objetivo, provocar em todos uma investigação interna, uma busca pelo conhecimento, através da arte.

Outro ponto marcante é que, para chegar a este resultado, Grotowski deu continuidade aos ideais lançados por Constantin Stanislavski (1863-1938)⁸, não somente quanto à ideologia da necessidade do ator se auto-conhecer e se auto-pesquisar, mas também quanto a avanços em relação a algumas propostas stanislavskianas, como o *método das ações físicas*⁹, que não puderam ser desenvolvidas pelo mestre russo, a respeito do próprio exercício da técnica atoral:

⁸ Grande reformulador cênico do século XX. Criou um método de trabalho para o ator que buscava proporcionar uma relação de aproximação entre ator e personagem, através de diversos exercícios que modificaram de forma intensa toda a perspectiva cênica mundial e do processo de formação do ator.

⁹ Uma das ferramentas de pesquisa prática de Stanislavski, na busca pelo contínuo aperfeiçoamento do trabalho do ator, na fase final de sua vida. Carlson revela que: “[...] por volta de 1930, ele [Stanislavski] arrefecera a ênfase até então posta na vida interior como fonte para um papel e voltara-se para o estudo do

texto, e também das ações físicas por este requeridas, como um meio de estimular a vida interior.

Buscava-

se uma nova linha, a ‘linha do ente físico’, e uma nova estratégia: os atores devem começar pelos ‘objetivos

e ações mais simples’ que conduzem à ‘vida física de um papel’, a qual por seu turno, remete à vida espiritual e ao sentido verdadeiro da vida de uma peça ou papel; estes, finalmente, ‘transformam-se no estado íntimo criador’. A visão tardia de Stanislavski do sentimento como ‘reflexo’ aos estímulos dos atos

físicos no momento da criação sugere a possível influência de Pavlov, cujas teorias começavam a ser entronizadas como base de toda a pesquisa psicológica russa. Mas, qualquer que tenha sido sua inspiração,

Stanislavski não parece ter visto esse ‘método das ações físicas’ como um repúdio de seu sistema primitivo, mas sim como um desenvolvimento dele. A tarefa do ator evolui, de forma cíclica, da ação física

Grotowski é quem leva o método das ações físicas – a última versão do sistema stanislavskiano – a suas conseqüências extremas. Contudo, estas conseqüências já estão presentes no trabalho de seu criador, ainda que de um modo implícito, porque o mestre russo morre sem poder desenvolver todas as implicações contidas nele. Grotowski as explicita e as leva a uma conclusão profunda¹⁰. (DE MARINIS, 2001, p. 15, tradução nossa).

Para que este teatro pudesse surgir, a experiência da prática artística cotidiana levava o ator a uma incessante pesquisa corporal, vocal, gestual e espiritual. Por tal motivo, a teoria de seu *Teatro Pobre* era praticada por seu grupo denominado, não por acaso, de Teatro Laboratório:

Grotowski começou a associar a palavra ‘teatro’ com a palavra ‘laboratório’. A idéia de um teatro-laboratório, de experimentação, é hoje muito habitual, mas naquele momento era uma novidade. Já havia expressões como ‘teatro-estúdio’ e ‘teatro-escola’, mas era a primeira vez que se associava o teatro com a idéia de um laboratório¹¹. (DE MARINIS, 2001, p. 43, tradução nossa).

Assim, um novo ator só surgiria se fosse “laboratorialmente pesquisado”. Suas capacidades físicas e mentais teriam que se ampliar a ponto de ser tão expressivas quanto as inovações técnicas que surgiam. Grotowski buscava o *Ator Santo*.

A arte cênica passava por um novo momento, que ditava uma necessidade de ruptura com a tradição milenar do teatro, de readequação frente à conjuntura influenciada pela transformação pela qual passava a humanidade no período Pós-Guerra. Se o homem estava repensando seus valores e sua condição existencial, obrigatoriamente o teatro, como uma ferramenta da expressividade humana, também teria que se transformar.

e da análise do texto para a criação da vida interior e regressa à ação exterior no papel – tudo como parte de um mesmo processo” (1997, p. 368).

¹⁰ No original: Grotowski es quien lleva el método de las acciones físicas – la última versión del sistema stanislavskiano- a sus consecuencias extremas. Sin embargo, estas consecuencias ya están presentes en el trabajo de su creador, aunque de un modo implícito, porque el maestro ruso muere sin poder desarrollar todas las implicaciones contenidas en él. Grotowski las explicita y las lleva a una conclusión profunda.

¹¹ No original: Grotowski comenzara a asociar la palabra ‘teatro’ con la palabra ‘laboratorio’. La idea de un teatro-laboratorio, de experimentación, es hoy muy habitual, pero en ese momento era una novedad. Ya se habían utilizado expresiones como ‘teatro-estudio’ y ‘teatro-escuela’, pero era la primera vez que se asociaba al teatro con la idea de un laboratorio.

Então, sob este aspecto, o trabalho de Grotowski está conectado ao de outros reformuladores do século XX, como Constantin Stanislavski, que criou uma nova metodologia para o trabalho do ator, Antonin Artaud (1896-1948)¹², por suas idéias libertárias e contundentes, e Bertold Brecht (1898-1956)¹³, com seu teatro crítico, político e anti-aristotélico¹⁴.

Deles herdamos o teatro contemporâneo, pois “[...] o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica.” (BORNHEIM, 2007, p. 9).

Arriscamos dizer que estas profundas transformações na essência do teatro talvez só pudessem ocorrer através de artistas que fizessem parte de uma sociedade que considerasse a arte e o teatro como elementos essenciais para a sua expressão com relação à vida. Estas experiências inovadoras, que contribuíram para a evolução do teatro, nos remetem à sensação de que surgiram, como herança, em função da longa tradição artística de seus países.

Assim, após anos de observação e exercício da prática cênica, os reformuladores foram percebendo os pontos que necessitavam de modificações, passando a acumular uma inquietação artística dentro da prática cotidiana, que os impeliu a agir em função de uma necessidade de transformação. Grotowski foi um deles, pois estava intrinsecamente ligado à Polônia. Ele a conhecia, observava, amava, criticava.

¹² “Antonin Artaud proclamava uma teoria do teatro enquanto “ação” pura e simples – não mais a ilustração de um texto literário, mas “forjado” no palco. O conceito de Artaud de *Théâtre de la Cruauté* como do “teatro da crueldade” tem sido muito mal interpretado; ele significa basicamente algo bem diverso: o uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo” (BERTHOLD, 2001, p. 500).

¹³ “O novo drama encontrou um autor em Bertold Brecht. [...] Não desejava provocar emoções, mas apelar para a inteligência crítica do espectador. Seu teatro devia transmitir conhecimento, e não vivências. [...] O caráter “exposicional” de seu teatro é um terminus que Brecht insistiu em reiterar. Refere-se a uma forma dramática específica, ao princípio do teatro épico. Suas características são: comentários inseridos na ação, feitos por um narrador, títulos de “capítulos” em grandes cartazes, máscaras e imagens projetadas” (Ibidem, 2001, p. 504).

¹⁴ “1. Termo usado por BRECHT e retomado pela crítica para designar uma *dramaturgia* que se vale de ARISTÓTELES, dramaturgia baseada na *ilusão* e na *identificação*. O termo tornou-se sinônimo de teatro *dramático*, teatro *ilusionista* ou teatro de *identificação*. 2. BRECHT identifica (equivocadamente) esta característica unicamente à concepção aristotélica: ela se opõe à dramaturgia que busca a identificação do espectador a fim de provocar nele um efeito *catártico*, impedindo toda e qualquer atitude crítica. Contudo, a identificação é apenas um dos critérios da doutrina aristotélica. É preciso juntar a ela o respeito pelas *três unidades* (principalmente a *coerência* e a unificação da ação), o papel do destino e da necessidade na apresentação da fábula: a peça é construída em torno de um conflito, de uma situação “bloqueada” (“atada”) a ser resolvida (*nó, desenlace*)” (PAVIS, 1999, p. 24).

Um exemplo claro aparece em seu famoso artigo *Em busca de um Teatro Pobre*, publicado inicialmente em Wroclaw em 1965 e, posteriormente, em Estocolmo (1965), Novi Sad (1965), Paris (1966) e New Orleans (1967), e que também daria nome ao próprio livro que fundamenta seus pensamentos com uma série de artigos e propostas de exercícios. Grotowski, logo em seu primeiro parágrafo, nos relata um dado importante ao comparar o seu teatro com os que estavam em voga:

[...] o espetáculo moderno: a cenografia usando esculturas atuais ou idéias eletrônicas, música contemporânea, os atores projetando independentemente estereótipos de circo ou cabaré. Conheço bem a coisa: já fiz parte disso. Nosso Teatro-Laboratório caminha numa outra direção. (GROTOWSKI, 1987, p. 13).

Grotowski não cita, em sua crítica, nenhum artista em especial. Desenvolve seu pensamento apresentando um panorama mais amplo de sua percepção do estado geral da arte teatral naquele momento em seu país.

Em função disto, para nos apropriarmos mais profundamente desta questão, apresentaremos um pequeno panorama histórico geral do teatro polonês, pois a Polônia, assim como Grotowski, era extremamente ligada ao Teatro.

2.2 Pequeno panorama do teatro polonês e suas influências sobre Grotowski

A atual superfície da República Polonesa atinge 312.683 km², com 38,5 milhões de habitantes. Se fosse um Estado do Brasil, se encontraria em nono lugar em superfície, e em segundo lugar em número de habitantes.

Sua posição geográfica estratégica sempre a colocou como área conflituosa de embates políticos, ocupações estrangeiras e guerras constantes, que são, sem dúvida, fatores determinantes na forma de expressão do povo e em seu relacionamento com a vida. O teatro não poderia fugir deste contexto:

Identificado visceralmente com a nacionalidade, o teatro polonês sempre foi reconhecido pelo povo como um de seus mais caros tesouros. O idioma, mesmo quando proibido, foi nele exercitado, o anseio de liberdade mantido, a coragem de proclamar num palco os sentimentos calados por baionetas, eis o condimento de muitos e muitos decênios que determina a identificação, junto ao cidadão polonês, do teatro com o pensamento, os desejos nacionais. Isto vale até nossos dias. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 73).

A ligação e o envolvimento profundo deste país com o teatro, nos oferecem bases para o entendimento dos motivos que influenciaram Grotowski:

Orgulhosos dos sucessos de nossa música, nossa literatura, nosso cinema, é contudo com nosso teatro que nos apresentamos com mais prazer perante o mundo. Não porque não saibamos apreciar o valor das outras artes, mas porque temos a convicção subconsciente de que o teatro resume a substância da maior parte dos traços característicos daquilo que é polonês e de que, por isso mesmo, é capaz de materializar de forma mais fiel as qualidades espirituais do país e sua população¹⁵. (FILLER, 1977, p. 5, tradução nossa).

O desenvolvimento do teatro polonês, desde a Idade Média, até nossos dias, não difere dos outros países da Europa Central. Os ritos originários do século XII acabaram por se transformar nos conhecidos espetáculos de *Mistérios*¹⁶ que, atravessando o período medieval, influenciaram o teatro popular, expresso nas ruas, pelo povo e para o povo, através dos comediantes ambulantes, principalmente no século XVI.

A dinastia dos *Jagellons*¹⁷ usufruiu de saudáveis períodos de estabilidade, o que fez com que a entrada dos espetáculos teatrais na Corte Real se tornasse um ponto marcante para a “idade de ouro” polonesa, que foi o período do Renascimento, no qual, além do teatro, outras manifestações artísticas também floresceram. Ricas famílias patrocinavam o teatro, nos séculos XVII e XVIII, e apreciavam enormemente espetáculos que tivessem como tema a própria sociedade polonesa.

Esta rica propulsão artística foi aproximando o interesse popular cada vez mais do teatro, e favorece o entendimento dos motivos desta estreita ligação:

A intensidade das diferentes correntes da vida teatral, espetáculos de corte, mistérios e comédias de mambembes, parece testemunhar incontestavelmente o interesse crescente da população pelo teatro. Ainda não se tratava de um teatro nacional, mas já começava a ser um teatro polonês pois ele apresentava

¹⁵ No original: Fiers des succès de notre musique, de notre littérature, de notre cinéma, c'est de ceux de notre théâtre que nous faisons le plus volontiers état devant le monde. Non que nous ne sachions apprécier à sa juste valeur l'acquis des autres arts, mais parce que nous avons la conviction subconsciente que le théâtre a su rassembler dans sa substance le maximum de traits que l'on peut considérer comme distinctifs de ce qui est polonais et que, par là-même, il est capable de représenter de la façon la plus caractéristique qui soit les qualités spirituelles de son pays et de sa population.

¹⁶ “Drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) ou da vida dos santos, representado quando das festas religiosas pelos atores amadores (mímicos e menestréis, principalmente), sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos” (PAVIS, 1999, p. 246).

¹⁷ Nome da dinastia real, proveniente da Lituânia, que reinou em uma parte da Europa Central (hoje: [a Lituânia](#), [Polônia](#), [Ucrânia](#), [Letônia](#), [Estônia](#), parte da Rússia e da Hungria) entre os séculos XIV e XVIII.

os problemas poloneses e registrava os costumes poloneses. É nisso que reside seu valor especial. Ainda é muito cedo para falar de sua originalidade, de suas formas próprias. É portanto necessário frisar o valor artístico de suas variadas proposições e iniciativas. Esta vocação nacional pronunciada, esta atualidade social, constitui uma amostra daquilo que, ampliando-se ao longo de processos sucessivos, se transformará no teatro polonês contemporâneo, nesta conjuntura já assinalada pela politização¹⁸. (FILLER, 1977, p. 13, tradução nossa).

Porém, um grande momento estava para acontecer. Em 1765, foi apresentado o espetáculo *Os Inoportunos*, de Jozéf Biewlawski (1739-1809), pela primeira vez com atores profissionais falando polonês, marcando, assim, o início do teatro nacional daquele país.

Porém quem carregaria a alcunha de verdadeiro fundador do teatro nacional polonês seria o ator, diretor e dramaturgo Wojciech Boguslawski (1757-1829). Seu teatro era de marcante vigor, pois abordava temas patrióticos que valorizavam a luta dos costumes nacionais contra a invasão estrangeira, o que lhe granjeou grande popularidade. Além disso, ele tinha a preocupação de propiciar ao povo o conhecimento das obras da dramaturgia universal, como Shakespeare, Lessing, Schiller, Voltaire, Diderot, Beaumarchais, além de comédias ligeiras francesas e alemãs, muito em voga na época.

Já no século XIX, o teatro profissional polonês passou por uma situação pontual. Com mais da metade de seu território dominada pela Rússia czarista, a população era impedida de falar a língua pátria em escritórios, escolas e locais públicos. Contudo, o teatro falado em polonês era permitido, ainda que com limites, já que não se podia tratar de temas nacionais e sociais, impedidos pela censura.

Contudo, foi a época na qual floresceu a dramaturgia de Alexander Fredro (1793-1876) que, através de suas comédias inteligentes, influenciou diversos dramaturgos posteriores que também conseguiam fazer críticas veladas à burguesia e à sociedade em geral, apreciadas pelo povo mas imperceptíveis aos dominadores.

¹⁸ No original: L'intensité des différents courants de la vie théâtrale, spectacles de cour, mystères et comédies de bateleurs, semble témoigner incontestablement de l'intérêt croissant que la population portait au théâtre. Ce n'était pas encore un théâtre national, mais il commençait déjà à être un théâtre polonais car il présentait des problèmes polonais et enregistrait les costumes polonais. C'est en cela que reside sa valeur particulière. Il est encore trop tôt pour parler de son originalité, de ses formes propres. Il faut pourtant mettre l'accent sur la valeur artistique de ses différentes propositions et initiatives. Cette vocation nationale prononcée, cette actualité sociale, c'est finalement un avant-goût de ce qui, en grandissant au cours de processus successifs, se transformera en théâtre polonais contemporain, en cette accoutumance déjà signalée à la politisation.

Dentro deste panorama, solidificou-se o desenvolvimento da expressividade do ator polonês que, obrigado a representar em outra língua, era forçado a encontrar uma expressividade física e gestual para ser compreendido por seus compatriotas.

Portanto, foi um período em que a arte atoral suplantou todas as outras esferas do espetáculo (dramaturgia, cenários, figurinos, etc), pois o público ia ao teatro para assistir seus atores preferidos, que se exibiam com uma qualidade quase mítica. A concepção de representação coletiva ainda não existia e os atores se vangloriavam de suas atuações individuais:

O vigor da arte do ator polonês e a impossibilidade desses artistas se manifestarem por intermédio da parte essencial da dramaturgia polonesa (ou seja, as peças românticas), faz com que arrisquemos afirmar que o ator polonês desta época exercia dupla função social: devia despertar pelo lado plástico de sua representação, o clima que não podia criar com palavras. Esta posição específica do ator (sobre qual encontramos numerosas provas na imprensa, nas memórias, etc, da época) produziu forçosamente, mais tarde, conseqüências palpáveis: quando o teatro recobrou sua liberdade de expressão, o ator conservou sua posição meio mítica. E disso ainda hoje existem traços¹⁹. (FILLER, 1977, p. 21, tradução nossa).

Estas informações nos levam a perceber possíveis imbricações de Grotowski com sua visão sobre a arte e, em especial, sobre o ator. Possivelmente para ele, por ser polonês, esta posição de valorização do ator não era sem sentido. Tinha uma fundamentação histórica e estava introjetada socialmente na percepção popular, deixando-o confortável para criar e fundamentar as bases para o seu *Teatro Pobre* que, assim como a trajetória do ator polonês, também utilizava, como forma primordial da expressividade, o corpo, o gesto, o movimento corporal mais até do que a própria palavra.

O teatro polonês no século XX sofreu, de forma aguda e inevitável, as conseqüências de um período de duas guerras mundiais, já que o país tinha localização estratégica dentro dos conflitos. Foi uma época de muita complexidade.

Se por um lado o teatro, no período do entre guerras (1918-1939), também chamado de *Teatro da Polônia Livre*, parecia estar amórfico e distante dos grandes

¹⁹ No original: L'épanouissement de l'art de l'acteur polonais et l'impossibilité pour les artistes de se prononcer par l'intermédiaire de la partie essentielle de la dramaturgie polonaise (c'est-à-dire les pièces romantiques), on peut se risquer à dire que l'acteur polonais de cette époque remplissait au sens social une double fonction: il devait éveiller par le côté plastique de son jeu le climat qu'il ne pouvait créer par les paroles. Cette position spécifique de l'acteur (on en trouve de nombreuses preuves dans la presse, les mémoires, etc, de l'époque) eut forcément, plus tard, des conséquences palpables: quand le théâtre eut recouvré sa liberté d'expression, l'acteur y conserva son rang à demi-mythique. Et il en est resté des traces jusqu'à aujourd'hui.

problemas que interessavam a sociedade, muito como consequência natural dos anos de dominação czarista que sofrera anteriormente, também surgiram tendências criativas, com opções ideológicas e sociais.

Outro ponto curioso é que existiam, tanto os teatros privados, quanto os financiados por subvenção dos governos municipais. Se em 1933 foi criado o TKKT – Sociedade de Propagação da Cultura Teatral, antes disso, em 1919, por outro lado, surgira a ZASP – União dos Artistas Teatrais Poloneses.

A ZASP agregava artistas de 26 teatros dramáticos, de 6 óperas e de 35 pequenos teatros de variedades, contabilizando assim 67 grupos distintos, sendo 36 deles permanentes. Todas essas diferenças, patentes dentro de um mesmo período, refletem a grande força artística da Polônia, que não esmorecia e continuava inquieta.

Já a TKKT era um grande consórcio artístico sediado em Varsóvia. Nas outras cidades, os artistas de teatro passaram a se unir a empresários, o que provocou a perda de boa parte de sua independência artística.

Esse tipo de relação entre ator e produtor se propagaria pelo século XX, constituindo um dos elementos que impeliriam Grotowski a se manifestar pontualmente de forma contrária. Este ponto aparece em sua conhecida entrevista ao seu companheiro de trabalho, Eugenio Barba, em 1964, denominada de *O Novo Testamento do Teatro*²⁰:

O que impressiona quando se observa a atuação de um ator, tal como é praticada hoje em dia, é a mesquinha de seu trabalho: a barganha feita por um corpo explorado pelos seus protetores – diretor, produtor – criando em contribuição uma atmosfera de intriga e revolta. (GROTOWSKI, 1987, p. 29).

Ainda na etapa do *Teatro da Polônia Livre*, um grande nome se destacou: Leon Schiller (1887-1954). Considerado um notável professor, diretor e teórico, simpatizava com a esquerda comunista, tendo inclusive trabalhado com os operários poloneses, sob orientação do Partido Comunista da Polônia. Sempre deixou claro suas opiniões esquerdistas, tendo sido várias vezes atacado, tanto por outros artistas quanto pela própria imprensa de direita, e foi um dos grandes artistas poloneses mandado para o campo de concentração nazista de Auschwitz, em março de 1941.

Entre diversos trabalhos, desenvolveu o chamado *Teatro Gigantesco* ou *Teatro Monumental*, que possuía em sua estrutura ideológico-política uma forte influência da

²⁰ GROTOWSKI, Jerzy . O Novo Testamento do Teatro. In: _____. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 23.

arte revolucionária russa. Esta nomenclatura se fundamentava numa concepção de teatro que abarcava a participação de multidões na cena dramática, numa grande representação pública:

Gigantesco por seu apelo às massas, gigantesco pelo dinamismo de suas montagens cênicas, Schiller montou espetáculos monumentais. [...] É a multidão, estática, mas submetida ao rigor do pensamento do diretor, que, pelo ambiente que se criava, determinava todo o espetáculo. [...] Era a época das experiências de Meierhold, a época do ‘Proletkult’²¹. (FILLER, 1977, p. 26, tradução nossa).

Assim, toda esta participação pública polonesa tinha como força metafórica uma aversão artística ao teatro burguês das grandes estrelas, e estava fortemente aliada à nova estética cênica russa que, influenciada pelos ares revolucionários e comandada pelos vanguardistas Vsevolod Meierhold (1874-1940) e Vladimir Maiakovski (1893-1930), também intensificava a participação popular na Rússia:

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. Em cada cidade, em cada repartição militar nasciam e sumiam com rapidez de girândola grupos e círculos teatrais. [...] Comícios, desfiles, assembléias, manobras, tudo virava espetáculo. [...] Este anseio frenético por uma vida ilusória para contrapor aos incômodos e sofrimentos não era novo no povo russo: lembre-se os espetáculos dos condenados, descritos por Dostoievski nas *Recordações da Casa dos Mortos*. Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se ligavam às procissões e aos ‘pageants’ da Idade Média, às cerimônias da revolução francesa. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios. Tiveram seu centro em Petrogrado. Festas e triunfos vivificaram nas solenidades proletárias as ruas gélidas da cidade desolada. Os dias passavam numa seqüência de duras privações; dias de frio, de epidemia, de miséria. [...] As pessoas dismantelavam as casas para ter o que queimar, faziam intermináveis filas para uma ração mínima de arenques podres, de batatas estragadas. E, contudo, as cerimônias sucediam-se num ritmo irresistível. Representava-se diante dos palácios austeros, nas escadarias, nas encruzihadas, ao longo dos canais, nas plataformas dos bondes, enfeitadas de estandartes e panos pintados. Nos espetáculos de massa encontramos invariadas as características de *Mistério-Bufo*. Como no trabalho de Maiakovski, as tramas esquemáticas opunham a epopéia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes

²¹ No original: Gigantesque par son appel aux plus larges masses, gigantesque par le dynamisme de ses entreprises scéniques, Schiller monta des spectacles monumentaux [...] C’est la foule, exatique, mais soumise aux rigueurs de la pensée du metteur en scène, qui, par l’ambiance qu’elle créait, déterminait tout le spectacle. [...] C’était l’époque des expériences de Meyerhold, l’époque du ‘Proletkult’.

grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras. (RIPELLINO, 1986, p. 89).

Grotowski conhecia Schiller e também já havia ido à Rússia. Ou seja, já conhecia bem esta ferramenta de aproximação entre público e espetáculo, e aceitava sua influência em sua concepção artística. Porém, é importante notar que Grotowski, na idealização de seus espetáculos, embora também quebrasse a barreira entre ator e espectador, na busca de uma comunicação mais intensa entre eles, não o fazia dentro de uma estrutura “gigantesca” e política, mas sim num processo mais reservado e intimista:

Foi a sua preocupação com o papel do espectador no teatro que o levou a explorar a natureza do espaço cênico, criando um tipo de encenação para cada produção que iria apresentar, testando assim, diferentes aspectos da relação entre ator e espectador. Em *Kordian* a ação foi fixada em uma enfermaria psiquiátrica. Todo o espaço foi preenchido com camas para que os espectadores pudessem sentar entre os doentes. Em *Dr. Faustus* os espectadores foram colocados, junto com os atores, como convidados do Dr. Faustus, em sua mesa, no refeitório dos monges. No outro extremo, no entanto, em *Akropolis*, não houve arranjo discernível do espaço cênico, apenas uma atitude por parte dos atores para com o público - ou melhor, uma não – atitude²². (ROOSE-EVANS, 1989, p. 148, tradução nossa).

Ainda no período do entre-guerras, os artistas poloneses sofreram a influência russa em outros aspectos importantes, além da forma cênica do espetáculo. Trata-se do próprio estilo de representação dos atores na cena, e também de suas posturas éticas fora dela.

Um destes foi Juliuz Osterwa (1885-1947). Considerado um dos grandes nomes do teatro polonês deste período, Osterwa foi um famoso ator e diretor teatral. Era aclamado por suas excelentes atuações em peças sem muita profundidade. A partir de seu contato com Stanislavski em Moscou, durante o período da Primeira Guerra Mundial, passou a modificar seu próprio modo de atuação, deixando a utilização de estereótipos para desenvolver um trabalho de *vivência*²³ dos personagens, melhorando

²² No original: It is his preoccupation with the role of the spectator in theatre that has led him to explore the nature of scenic space, creating a form of staging for each production that would test different aspects of the relationship between actor and spectator. In *Kordian* the action was set in a psychiatric ward. The entire space was filled up with beds so that the spectators found themselves having to sit among the sick. In *Dr Faustus* the spectators found that they were, along with the actors, guests at Dr Faustus's table in the monks' refectory. At the other extreme, however, in *Akropolis*, there was no discernible arrangement of the scenic space, only an attitude on the part of the actors towards the audience – or rather, a non – attitude.

²³ Stanislavski passa a pesquisar processos de aproximação entre o ator e a personalidade do personagem que

assim seu desempenho artístico, sem deixar de fascinar seu público fiel. A partir daí, mais tarde foi levado a dirigir espetáculos e a fundar, com seu parceiro Mieczysław Limanowski (1876-1948), o *Teatro Reduta* (1919), em Varsóvia (que se transferiu em 1925 para Vilnius), que tinha como meta promover uma relação muito mais profunda com a arte teatral, fundamentada pelo Método Stanislavski.

Nessa sua companhia, o trabalho de compreensão dos mínimos detalhes do texto, um dos legados de Stanislavski, era feito até a exaustão, e sua exigência quanto ao ator em relação com sua profissão se tornara tão rígida e ferrenha que seus atores passaram, inclusive, a viver juntos. Para ser um ator do grupo de Osterwa, era necessário seguir padrões éticos não somente no palco, mas também na vida cotidiana.

Um fato curioso da estrutura de trabalho de Osterwa e de Limanowski nos é revelado por Barba, e que mostra ao fim, a importância da influência do *Reduta*:

Grotowski afetosamente ridicularizava pela mania que tinham de dar uniforme aos atores e exigir deles uma vida monástica, enquanto eles mesmos escapavam de noite do teatro-mosteiro para se divertirem. Mas a ironia se baseava na admiração. Muitas vezes falou-me da disponibilidade e da disciplina de Halina Gallowa, uma atriz que se formou com o Reduta e que Grotowski tinha dirigido em *As Cadeiras* de Ionesco, sua primeira direção teatral em 1957 no Teatr Poezji de Cracóvia. (BARBA, 2006, p. 49).

O *Reduta* tinha uma forte noção da função social do ator e da sua contribuição para a sociedade. Eles promoviam debates literários e filosóficos pelas cidades que visitavam e as “formas mesquinhas do estrelato” estavam abolidas da sua companhia, levando-o a criar uma instigante nomenclatura para isso, que mais tarde seria lembrada pelo próprio Grotowski:

Na Polônia, antes da Guerra, houve um ator famoso que encontrou uma palavra excelente para esta orientação [dos atores] em direção ao público. As plantas orientam-se em direção ao sol. Nestas circunstâncias, nós falamos de tropismo. De forma que este ator, Osterwa, falou de publicotropismo. Trata-se do pior inimigo do ator. (GROTOWSKI, 1987, p. 198).

Osterwa entendia a força do teatro como uma arma de transformação social e, inclusive, em seus espetáculos, apesar da estética de interpretação realista, passou a utilizar também a proximidade do público com atores.

está sendo representado, chamando este processo de *vivência*. Este trabalho é uma das características mais importantes de seu Método.

Através de seus conceitos e ações práticas, Osterwa contribuiu decididamente para a evolução do teatro e do ator polonês no século XX:

O teatro Reduta que, ao lado de espetáculos permanentes em Varsóvia e Vilna, fazia um vasto programa de turnês, exerceu forte influência na modernização do trabalho do ator na Polônia, desmascarou a afetação, propagou o realismo, ensinou a verdade e a simplicidade. Muitos talentos individuais interessantes saíram do Reduta²⁴. (FILLER, 1977, p. 28, tradução nossa).

Esta imensa influência do *Teatro Reduta* no panorama artístico polonês, com sua exigência clara de uma postura ética, social e profissional do ator, podem ser elementos altamente influenciadores na criação grotowskiana dos conceitos de *Ator Santo* e *Ator Cortesão*.

Há, porém, um dado importante dentro desta conjuntura. Se, por um lado, temos uma prática artística de desenvolvimento geral do Teatro Polonês, por outro, na realidade cotidiana, temos o público burguês, que preferia sempre o riso fácil a qualquer outra estética que o fizesse refletir. Assim, tanto Schiller quanto o próprio *Teatro Reduta* só eram valorizados pelos jovens e pelos intelectuais. Quanto à classe trabalhadora, neste período encontrava-se afastada do teatro, principalmente devido aos preços elevados dos ingressos.

É neste contexto que a Polônia mergulhou num de seus mais tenebrosos momentos históricos, com o início da Segunda Guerra Mundial e a sua conseqüente ocupação pelos nazistas. Com o fim do *Teatro da Polônia Livre*, mais uma vez esta arte sofreria profundas privações:

Quando os alemães mais uma vez invadem a Polônia, em setembro de 1939, não é diferente. Só é pior. Os invasores agora despendem grandes esforços na tentativa de desmoralizar o brilhante teatro polonês, permitindo-lhe apenas atuar em pequenas e pobres casas de espetáculo, onde era proibida a presença de alemães. Em todos os territórios ocupados por Hitler, o teatro polonês é apresentado de forma ridícula e infame. O objetivo é destruir o prestígio de uma arte reconhecida e respeitada em toda a Europa. Essa publicidade destrutiva, repugnante, por ser estúpida demais, repõe à luz do dia a mentalidade dos seus mentores e redobra o ânimo dos artistas poloneses: resistir, como no passado. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 73).

Curiosamente, foi em função deste acontecimento que a Polônia conseguiu expandir, ainda que forçosamente, suas influências artísticas. Muitos artistas

²⁴ No original: Le théâtre Reduta qui, à cote des scènes permanentes de Varsovie et de Vilna, réalisait un vaste programme de tournées, exerça une forte influence sur la modernisation du métier d'acteur en Pologne, démasqua les miévreries, propagea le réalisme, enseigne la vérité et la simplicité. Bien des individualités artistiques intéressantes sont sorties du Reduta.

conseguiram escapar do país e aportar em outras localidades, contribuindo para alavancar a arte teatral. O Brasil foi um deles.

Da chamada “Turma da Polônia” que por aqui desembarcou, o que mais deu contribuição ao nosso teatro, foi Zbigniew Ziembinski (1908-1978)²⁵. E isto se deu muito mais pelo exercício da prática cênica, do que através de informações teóricas mais concretas sobre o desenvolvimento do teatro polonês.

Preocupado com as pequenas comédias, nas quais certamente seria divertido atuar, ou com melodramas de ocasião, Ziembinski não participou do teatro de Osterwa, do melhor de Jaracz, de Lorentowicz, de Zelwerowicz ou, mesmo, de Szyfman e outros. [...] Em sua atívia vida teatral, Ziembinski cruzou com muitos dos maiores encenadores do teatro polonês, mas não compartilhou de suas inquietações, nem de suas afirmações estéticas. Pelo menos é o registro que ficou. Sua vida nos palcos da Polônia foi absolutamente conservadora. Seu teatro, convencional, ligeiro e melodramático. Não escreveu um ensaio, um artigo, uma conferência, uma única observação sobre a modernização teatral que acabava de se consolidar em seu país. [...] Deixou de nos dizer (e nos teria sido muito útil) da organização teatral polonesa, a TKKT – Sociedade de Propagação da Cultura Teatral -; deixou de falar sobre Wyspianski, parente teatral de Appia e Gordon Craig; silenciou-nos o drama poético e neo-romântico de Slowacki, Mickiewicz e Krasinski. Por sua reserva, não nos foi dado a conhecer o teatro poético monumental, o teatro de idéias, a escola do teatro psicológico moderno e as buscas de vanguarda na dramaturgia e na montagem, e o estilo grotesco de ironia; enfim, os grandes rumos seguidos pelo teatro polonês a partir da Polônia de novo independente – justamente o período de sua vida artística na terra natal. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 90-91).

Apesar disto, foi Ziembinski o grande nome que ajudou a implementar a nova configuração do teatro brasileiro. Ele promoveu, em 1943, no Rio de Janeiro, o momento considerado como o nascimento do Teatro Moderno Brasileiro: a experiente encenação de *Vestido de Noiva*, obra de Nelson Rodrigues (1912-1980). Esta montagem, assinada pelas mãos hábeis deste diretor polonês, oriundo de um intenso berço artístico, acabou por valer-lhe o galardão - que não deixou de ser contestado por muitos integrantes da classe artística, por sinal - de “pai do teatro brasileiro”.

Ian Michalski (1932-1990), também polonês, crítico e professor de teatro que se transferiu para o Brasil, em 1948, devido à impossibilidade de viver numa Polônia dilacerada pela guerra, tornou-se também, assim como seu compatriota, um nome de

²⁵ “A ‘turma da Polônia’ no teatro brasileiro chegou ao Brasil na segunda metade da década de 40, por razões ligadas diretamente à guerra. Todos eles possuíam um respeitável passado artístico e muito a fazer, ainda, pelo teatro. Chegaram, coincidentemente, no momento em que estavam criadas as condições para a renovação do nosso teatro. E exerceram um papel estimulante, graças à formação e à experiência que traziam do teatro polonês” (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 71). Vale ressaltar que além de Ziembinski, os outros artistas da “turma da Polônia” foram: Zygmunt Turkow (1896-1970); Irena Stypinska (1908-1990) e Boguslaw Samborski (1897-1971).

grande importância para a consolidação de nosso teatro e, ao escrever o importante livro *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*, nos revela uma série de opiniões de artistas nacionais a respeito de Ziembinski, confirmando portanto a importância de seu trabalho:

A morte de Ziembinski provocou no meio teatral uma imensa emoção e mereceu na imprensa uma cobertura a que poucos artistas de nosso tempo fizeram jus. [...] Basta citar alguns: Fernanda Montenegro: 'Ele revigorou toda a cena brasileira, principalmente do ponto de vista estético. Na minha opinião ele entrou para a história do teatro brasileiro por ter sido o homem que nos ensinou a fazer personagens; ensinou também, pela primeira vez, o que é unidade de espetáculo'. Lélia Abramo: 'Um marco na história do teatro brasileiro, uma pessoa que sabia todos os segredos da boca de cena, todos os segredos da arte de representar. Ele realmente foi um mestre na arte da direção, interpretação, em tudo o que é arte teatral e cênica [...]'. (MICHALSKI, 1995, p. 366).

Segundo Michalski, Antunes Filho (1929), renomado encenador brasileiro de vasta experiência, também relatava que “[...] como intérprete, o maior ator masculino que eu vi no Brasil foi o Ziembinski” (1995, p. 211).

A força da origem polonesa de Ziembinski trouxe contribuições para nosso país e, em contrapartida, o encenador também levou consigo um pouco de nossa produção cultural, ao voltar à sua terra natal, em 1963, lá se estabelecendo por um período de quase seis meses.

No mesmo ano em que Grotowski estava envolvido com o processo de pesquisa de seu espetáculo *Akropolis*, em Opole, e também com a estréia de *A Trágica História do Dr. Fausto*, desenvolvendo uma rigorosa técnica vocal e física dos atores, Ziembinski começou a apresentar, primeiramente em Cracóvia, as encenações de obras dramáticas brasileiras, com atores poloneses:

O teatro Sary, de Cracóvia, era então organizado pelo célebre Zygmunt Hübner; ali, sob a direção de Ziembinski, estreou, em 20.12.1963, *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, com tradução assinada por Jerzy Lisowski e o diretor, cenários de Lídia Mincz e Jerzy Skarzynski. Foi ao palco 52 vezes. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 91).

Após Cracóvia ter conhecido a obra do autor que havia consagrado o próprio Ziembinski, vinte anos antes, foi Varsóvia que acolheu outro espetáculo com dramaturgia brasileira:

Artista e teórico respeitadíssimo, Erwin Axer orientava o Teatro Contemporâneo de Varsóvia, quando, em 19.3.1964, sob a direção de Ziembinski, estreava *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Cenário de Wojciech Siecinski e canções originais de Zbigniew Turski. A tradução é

assinada por Ziembinski e Malgorzata Holynska. Foi apresentada exatamente quinze vezes. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 91).

Contudo, a recepção destas obras não obteve êxito. Se Grotowski, que estava completamente dentro das questões polonesas, não deixou de receber críticas a seu trabalho, inclusive por muitos colegas que o acusavam de “apolítico”, o que diríamos de Ziembinski, que estava afastado há anos da realidade européia? A crítica especializada, com um olhar mais técnico, acusou-o de “[...] valer-se do superado naturalismo e do expressionismo aistórico, filho do barroco polonês” (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 92). O público não compreendia aquela realidade distante. Os atores também não a compreendiam, e acabaram acusados de apresentar interpretações “exóticas, históricas e ridículas”:

Zimba, este ‘bicho do teatro’, o primogênito dos nossos renovadores, não poderia fazer sucesso nos teatros de Varsóvia e Cracóvia em 1963/1964: ele já não era polonês o suficiente. Cometeu erros ingênuos num país que já não o conhecia o bastante. Desejou participar, em condições de igualdade, de um teatro que havia evoluído em etapas e em movimentos estéticos e sociais que ele desconhecia. (FUSER; GUINSBURG, 2002, p. 94).

Porém, se Ziembinski não recebeu a acolhida esperada nestes anos de pós-guerra, distante que estivera de todo o movimento de resistência, por outro lado foi este um dos momentos mais artisticamente maduros de Grotowski, quando ele editou sua famosa obra *Em Busca de Um Teatro Pobre* (1965).

Quem ficou na Polônia até esse período sabia que até o fim da Segunda Guerra a vocação de resistência polonesa não havia atenuado e movimentos teatrais clandestinos haviam aparecido, projetando o retorno da autonomia artística. Porém a dominação continuaria, agora sob força dos comunistas russos, reforçando, mais uma vez, a admiração do mundo pela força polonesa.

Na década de 1960, o teatro polonês continuava sem esmorecer, mesmo dentro de uma estrutura de pós-caos, de reconstrução diária de uma Polônia que, ao levantar escombros, ainda encontrava ossadas, quinze anos após o fim da guerra. Este fato era o que atraía, de forma profunda, Eugenio Barba:

Eu tinha uma admiração infinita pelos poloneses, pela luta de resistência que tiveram contra os invasores alemães, pela vida dura que enfrentavam nas condições do regime socialista, pela política cultural que sustentava mais de cento e vinte teatros com ingressos que custavam tanto quanto os de cinema. (BARBA, 2006, p. 7).

Se Ziembinski se afastou desta essência polonesa, Grotowski continuou absorvendo estas influências, pois sua família não saíra da Polônia. Portanto, foi dentro desta conjuntura política, com suas conseqüentes imbricações, que Grotowski cresceu e, posteriormente, acabou desenvolvendo um dos mais importantes tratados artísticos do século XX, sempre se utilizando de estratégias paralelas para conseguir desenvolver e divulgar seu trabalho:

Passar sua infância sob dominação nazista e sua maturidade durante os dias mais negros do stalinismo, fez com que ele aprendesse ainda jovem como usar o sistema, a fim de obter as melhores condições para o seu próprio trabalho - e sempre sem comprometimento. Ele sabia que a fama era necessária para atingir o seu objetivo. Ele sabia que a fama fora do seu país natal, a Polônia seria muito mais benéfica do que a fama dentro Polônia. Mas ele também sabia que a fama era fugaz e que seria perigoso sucumbir à sua intoxicação²⁶. (CUESTA; SLOWIAK, 2007, p. 3, tradução nossa).

2.3 Grotowski e os anos pré-artísticos: influências familiares

É fato que “[...] sabemos muito pouco sobre a vida de Grotowski, porque, como a maioria dos mestres tradicionais, queria cobrir sua vida com um véu de mistério”²⁷ (DE MARINIS, 2001, p. 27, tradução nossa).

Porém, apesar de pouco ter sido revelado sobre sua vida particular, os pontos conhecidos permitem o entendimento e o desenvolvimento de hipóteses de ligação entre essas influências particulares e os pensamentos e ações artísticas desenvolvidas posteriormente.

O filme documentário *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980*, dirigido e editado por Jill Godmilow (1943) mostra uma senhora simpática, de feições embrutecidas, mas ainda com uma perseverante determinação em suas palavras, dando um depoimento sobre sua lembrança da infância de Grotowski. É a tia de Jerzy, irmã de seu pai. Percebe-se em sua fala, que nos revela um pequeno Grotowski ativo numa normal travessura infantil, um certo peso pelas dificuldades da vida de ser uma sobrevivente ao grande massacre proporcionado pela Segunda Guerra Mundial.

²⁶ No original: Spending his childhood under Nazi domination and maturing during the darkest days of Stalinism, he learned at a young age how to use the system in order to seek the best conditions for his work – and always without compromise. He knew that fame was necessary to reach his goals. He knew that fame outside his home country Poland would be far more beneficial than fame inside Poland. But he also knew that fame was fleeting and that it would be dangerous to succumb to its intoxication.

²⁷ No original: sabemos muy poco sobre la vida de Grotowski porque, como la mayoría de los grandes maestros de la tradición, ha querido cubrir su vida con un velo de misterio.

Jerzy Grotowski nasceu numa época e num país que foram um dos epicentros da dominação hitlerista. Nascido em 11 de agosto de 1933, em Rzeszow, sudeste Polonês, o pequeno Jerzy sentiria muito cedo os efeitos deste devastador evento. Seu pai, Marian Grotowski (1898-1968), que trabalhou como guarda florestal e pintor, com o início da Guerra, em setembro de 1939, conseguiu escapar para a França e depois para a Inglaterra.

Com o fim da Guerra e após ter lutado pelo exército polonês, Marian se recusou a voltar para a Polônia e emigrou para o Paraguai. Assim, Jerzy Grotowski nunca mais viu seu pai novamente, ainda que este só tenha falecido em 1968, fazendo com que experimentasse, embora com o pai vivo, uma orfandade muito próxima daquela de fato sofrida por tantas crianças, na Polônia e em outros países:

Somente em Berlim, no final de 1945, havia 53 mil crianças perdidas. Os Jardins Quirinale, em Roma, ficaram notórios, durante algum tempo, como local de encontro de milhares de crianças italianas mutiladas, desfiguradas e perdidas. Na Tchecoslováquia libertada havia 49 mil pequenos órfãos; na Holanda 60 mil; na Polônia estima-se que o número de órfãos estivesse em torno de 200 mil; na Iugoslávia, talvez 300 mil. (JUDT, 2008, p. 34).

Com o fim da Guerra, a mãe de Grotowski, Emilia (1897-1978), sem esposo e com dois filhos pequenos - o irmão mais velho de Grotowski, Kazimierz, havia nascido em 1930 - mudou-se para uma cidade próxima, Nienadowka, distante somente 247 quilômetros de Auschwitz, conseguindo criar os filhos apesar das dificuldades de seu salário de professora.

As influências deste tempo sobre Grotowski ficaram incutidas em suas percepções sobre a vida e acabaram também por se desenvolver dentro de sua prática artística. Outras lembranças infantis também nos são reveladas no filme *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980*, como na passagem em que o diretor polonês relata que, quando tinha oito anos de idade, ao ficar embaixo da mesa onde os adultos jogavam cartas, começou a perceber que as pessoas conversavam, porém não se comunicavam verdadeiramente, o que lhe provocou grande angústia. Ele começou a entender que as pessoas estavam sós, apesar de fisicamente próximas. Faltava-lhes uma verdadeira comunicação. A busca por encontrar este mecanismo iria futuramente ser perseguida em seu teatro.

Outro ponto que teria muita importância sobre o pensamento e as ações de Grotowski foi a religiosidade.

Certa vez, sua mãe trouxe-lhe de presente o livro de Paul Brunton (1898-1981), *Em Busca de uma Índia Secreta*, uma obra sobre o contato de um jornalista inglês com a cultura indiana: “Grotowski confirmou minha suspeita e contou-me que devia à sua mãe, que era ‘hinduísta’ a sua ‘vocação’ para a Índia” (BARBA, 2006, p. 49).

Grotowski revelou a Barba que sua mãe era hinduísta, porém não aprofundou mais este assunto que, na verdade, revelaria um ponto interessante e ajudaria ainda mais a percebermos a força das influências de sua mãe na concepção futura de sua arte. Porém, este tema foi revelado por Marco de Marinis (1949), que aponta para a valorização das diferenças:

Sua mãe, católica, mas não praticante, tinha uma idéia ampla sobre as religiões: pensava que todas deveriam ter a mesma dignidade e que todas deveriam ser reconhecidas como válidas. Foi ela quem incutiu em Grotowski esta idéia universal e intercultural²⁸. (DE MARINIS, 2001, p. 26, tradução nossa).

Ainda em suas descobertas sobre a Índia, Grotowski ficou impressionado com a filosofia do sábio Ramana Maharshi (1879-1950), que propõe o desenvolvimento da reflexão sobre a existência a partir da pergunta que todos devem se fazer: *quem sou eu?*:

Ramana Maharshi acreditava que a profunda investigação da questão ‘Quem sou eu?’ causaria o desaparecimento do ‘Eu’ limitado, centrado no ego, aprendido socialmente, e revelaria o verdadeiro e indivisível ser de cada um. Quando os peregrinos pediam para Ramana Maharshi clarificar o sentido da vida, o sábio respondia com a seguinte assertiva: ‘Pergunte-se: Quem eu sou?’. O jovem Grotowski ficou impactado com estas ideias e sua busca sobre a questão do ‘Quem sou eu’, se desenvolveu como a linha mestre da sua vida e do seu trabalho²⁹. (CUESTA; SLOWIAK, 2007, p. 4, tradução nossa).

Esta busca pelo auto-conhecimento seria uma das características mais basilares de sua concepção artística e também o impulsionaria a se aproximar dos fundamentos de Stanislavski, que também procurava este caminho de auto-conhecimento do ator.

Futuramente, visando transmitir este entendimento para seus atores, Grotowski se basearia nas experiências de suas viagens à Índia, que também auxiliaram no

²⁸ No original: ‘Su madre, católica pero no practicante, tenía una idea amplia sobre las religiones: pensaba que todas debían tener la misma dignidad y que todas debían ser reconocidas como válidas. Ella fue quien indujo en Grotowski esta idea universal e intercultural’.

²⁹ No original: ‘Ramana Maharshi believed that a deep investigation of the question ‘Who-am-I?’ would cause the socialized, ego-oriented, limited ‘I’ to disappear and reveal one’s true, undivided being. When the pilgrims asked Ramana Maharshi to clarify the meaning of life, the wise man would respond with the statement: ‘Ask yourself who-am-I.’ The young Grotowski reacted strongly to these ideas and his pursuit of the question, Who-am-I? Developed into one of the chief threads of his life and work.

desenvolvimento de seu conceito de *eliminação*, buscado em seu *Teatro Pobre*, e que é fundamentado principalmente na *Nova Escola de Sabedoria*, fundada pelo monge budista Vagarjuna, em torno de 100 d.C.

A doutrina desta escola trafega dentro do conceito do vazio, ou *Sunyata*: “O Sunyata é a não-dualidade, a síntese da afirmação e negação. Esta perfeita sabedoria não pode ser alcançada racionalmente, mas somente por uma via mística, através da experiência” (BARBA, 2006, p. 125).

2.4 As influências russas e indianas: diálogos e imbricações

Em 1950, a família de Grotowski partiu para Cracóvia, para que ele pudesse finalizar seus estudos secundários. Ainda não definira seu caminho profissional e alguns assuntos o atraíam. Assim, candidatou-se como aluno em estudos avançados em três áreas: psiquiatria, estudos orientais e teatro.

Se nos aventurarmos por uma explicação metafórica, poderíamos dizer que não foi Grotowski que escolheu o Teatro, e sim, o contrário. Por uma sorte do destino, a primeira resposta afirmativa foi a da Escola Estatal de Teatro da Cracóvia. Apesar de suas notas terem sido somente satisfatórias, no item “*Como o teatro pode contribuir para o desenvolvimento do socialismo na Polônia?*” recebeu a nota máxima, sendo prontamente aceito pela instituição.

Em sua experiência como aluno:

Grotowski frequentemente dizia que os estudos de teatro o atraíam porque, embora as representações ocorressem sob a censura severa do governo polonês, os ensaios não eram regulados. Ele acreditava que o processo de ensaio podia permitir um campo fértil na busca de respostas para seus questionamentos³⁰. (CUESTA; SLOWIAK, 2007, p. 5, tradução nossa).

Este ponto ajuda a entender a importância que Grotowski dava ao processo de pesquisa teatral, elegendo-a como uma ferramenta necessária para uma construção artística de qualidade. Seria através desta estratégia que Grotowski encontraria os exemplos concretos de uma reformulação cênica profunda. Esta idéia o acompanharia durante toda a sua vida.

³⁰ No original: Grotowski often said that theatre studies appealed to him because, although performances themselves operated under strict censorship by the Polish government, rehearsals were unregulated. He believed that rehearsal process might provide a fertile field to seek answers to his questions.

O Método Stanislavski constava do currículo oficial da escola de teatro polonês e, apesar de muitos estudantes poloneses o tratarem com desdém, Grotowski era conhecido por ser um discípulo ardoroso do mestre russo, com especial entusiasmo pelo *sistema de ações físicas*, que futuramente desenvolveria em suas experiências. Aliado a este interesse, durante seu período como aluno, Grotowski também foi se aprofundando nos ensinamentos orientais, estudando sânscrito e se encontrando com especialistas.

Assim, ao se formar, em junho de 1955, Grotowski recebeu uma bolsa para estudar direção teatral no GITIS, em Moscou e para lá se transferiu, em agosto do mesmo ano, apesar de ter sido nomeado para o Teatro Stary, de Cracóvia.

Em sua estada em Moscou, Grotowski tornou-se aluno e fã de seu mestre Yuri Zavadski (1894-1977):

Era um artista famoso e cheio de méritos. Seu trabalho com atores era ótimo; mas seus espetáculos, ao contrário, correspondiam ao que havia de pior no regime socialista e, por isso, tinham lhe rendido numerosas condecorações. Era um professor irritável e severo, particularmente em relação aos poloneses, mas tinha simpatia por Grotowski. (BARBA, 2006, p. 14).

Zavadski, que igualmente havia sido ator sob a direção do próprio Stanislavski e também de Evgeny Vaktangov (1883-1922), chegou a observar que Grotowski trabalhava de forma parecida com aquela que Stanislavski fazia com seus atores.

Porém, um dos momentos mais influenciadores da visão artística de Grotowski, ainda na sua relação com este mestre russo, nos é revelado por Eugenio Barba, ao citar uma passagem importante que explica o relacionamento futuro de Grotowski com a política, estando seu país dominado pelos russos:

Só uma vez Zavadski levou Grotowski pra casa dele: [...] abriu uma gaveta e mostrou seu passaporte, um documento que ninguém possuía num país socialista: 'Posso ir a Capri ou a Londres amanhã mesmo, se quiser ver um espetáculo no West End'. Levou Grotowski até à janela e indicou-lhe dois carros ZIM, estacionados no pátio com seus respectivos motoristas. 'O povo soviético os deixa à minha disposição de dia e de noite. Eu vivi tempos de horror e me despedaçaram. Jerzy, lembre-se: *nie warto*, não vale a pena. Esse é o fruto do compromisso'. Quarenta anos depois, em Holstebro, Grotowski me falou deste momento como uma reviravolta na sua vida. Disse-me que cada vez que voltava a pensar nele, revia-o como uma cena invertida de Satanás que tenta o Cristo, e se perguntava: sem esta situação, sem estas palavras, teria sido capaz de resistir na Polônia? Zavadski tinha sido seu grande mestre. (BARBA, 2006, p. 14-15).

Após esta experiência, Grotowski revelaria que “[...] este episódio tocou-o profundamente e deu-lhe forças para resistir contra a pressão do comprometimento

durante seus anos de trabalho sob o opressivo sistema político”³¹ (CUESTA; SLOWIAK, 2007, p. 6, tradução nossa).

Em função desse pensamento, toda a transformação cênica que iria ser proposta por Grotowski futuramente, de maneira geral, conseguiu ser executada de forma a não irritar demais as bases da dominação política socialista russa: “Grotowski me explicava, nos mínimos detalhes, como ele pensava em se comportar [...] para ser ‘ideologicamente incorreto’, sem criar problemas de alto nível com os russos” (BARBA, 2006, p. 38).

Apesar disso, não se pode dizer que tenha sempre encontrado facilidades para desenvolver seu trabalho. As autoridades começaram a perceber que seu teatro não estava engajado na política vigente, sendo assim subversivo, e muitas vezes o controlavam de perto. Grotowski conhecia inclusive, o agente que vigiava seus passos. Sempre atento, encontrava também resistência por parte de seus próprios colegas artistas, muitos deles comprometidos com o sistema, e que o tachavam de “apolítico”.

Ainda em seu período de aprendizado na Rússia, conheceu, pesquisou e foi influenciado pelo trabalho de Meierhold, apesar de seu mestre Zavadski não ser muito apreciador de sua obra:

Zavadski acreditava que há gerações que criam e gerações que testemunham. Durante a cerimônia oficial para a reabilitação de Taírov, Grotowski tinha lhe perguntado quando chegaria a vez de Meierhold. Zavadski tinha lhe respondido duramente: ‘Meierhold era um formalista e um cosmopolita, e seus merecidos fracassos são mais importantes do que nossas maiores vitórias’. (BARBA, 2006, p. 14).

A obra de Meierhold, que possuía técnicas novas de representação e de treinamento de atores, bem como um trabalho de dramaturgia, havia sido proibida pelo governo de Josef Stalin (1879-1953) e estava apagada dos registros históricos, pois fugia da homogeneidade artística exigida pelo regime. Em função disto, Grotowski só conseguiu ter acesso a este material através da amizade com um bibliotecário responsável pela sua guarda. O conhecimento desta obra o levaria futuramente a assumir sua influência, pois: “[...] aprendeu com Stanislavski como trabalhar com os

³¹ No original: his episode touched him deeply and gave him the strenght to resist the pressures of compromise during his years of working under na opressive political system.

atores, mas foi com Meierhold que descobriu as possibilidades criativas do diretor teatral”³² (CUESTA; SLOWIAK, 2007, p. 7, tradução nossa).

Porém, foi sempre o Método Stanislavski que marcou o período artístico de Grotowski, como ele mesmo admitia:

Criei-me com o Método Stanislavsky; seu estudo persistente, sua renovação sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com seu próprio trabalho anterior fizeram dele meu ideal pessoal. Stanislavsky investigou os problemas metodológicos fundamentais. Nossas soluções, contudo, diferem profundamente das suas; por vezes atingimos conclusões opostas. (GROTOWSKI, 1987, p. 14).

Apesar do teatro de Grotowski ter se distanciado, na execução e forma, do resultado cênico realista, trabalhado incessantemente por Stanislavsky, o conteúdo de seu trabalho, através da relação ética e de pesquisa do ator com o exercício de sua profissão, foi um dos pontos que sempre os aproximou.

Esta percepção muitas vezes fica diluída, quando visualizadas as influências de Stanislavski sobre Grotowski somente dentro de uma experienciação cênica, como é o caso da questão do método das *ações físicas*. Porém havia mais pontos de contato entre ambos, principalmente se focalizarmos a preocupação destes encenadores com a exigência de um respeito por parte dos atores com suas profissões.

Stanislavski sempre teve seu foco no ator, porém nunca rejeitou elementos técnicos, como queria Grotowski. Dentro da estética realista de Stanislavski, a utilização de iluminação, cenários e figurinos, elaborados da forma mais parecida possível com a realidade, seriam elementos que contribuiriam para a percepção do ator, em seu processo de *vivenciar* o personagem. Além disso, ele promovia uma relação profunda entre o ator e o seu entendimento sobre o texto que iria ser representado, enquanto que Grotowski, embora não rejeitasse o texto, o utilizava somente como mais um elemento, diminuindo assim a sua milenar importância em detrimento da expressividade do ator.

Grotowski imaginava que a falta desses elementos é que iriam ajudar os atores a encontrar possibilidades de expressão para se comunicar com o público. Ambos buscavam a verdade do ator, através de caminhos opostos. Mas, o mais importante é que ambos escreveram sobre o ator:

³² No original: that from Stanislavski he learned how to work with actors, but it was from Meyerhold that he discovered the creative possibilities of the stage director's craft.

Em seus escritos e suas palestras públicas - que são capazes de durar um dia ou uma noite inteiras, seguindo a tradição eslava – o estilo de Grotowski é oracular, alusivo, elusivo, muitas vezes de difícil acesso, mas às vezes é iluminado por flashes de relâmpagos que iluminam toda uma nova paisagem. Ninguém, desde Stanislavski, tem escrito sobre o trabalho artesanal do ator com tanta vocação, autoridade, discernimento e visão³³. (ROOSE-EVANS, 1989, p. 147, tradução nossa).

A documentação escrita de ambos contribuiu para amenizar a notória dificuldade em se encontrar opúsculos sobre a arte do ator, devido à efemeridade de seu trabalho: “[...] encontramos grande dificuldade em localizar uma história do ator pois sua atividade sempre aparece diluída nas histórias do teatro, já que a ênfase está no texto dramático.” (CARVALHO, 1989, p. 7).

Vale ressaltar que Grotowski não se opunha radicalmente a elementos técnicos, tendo inclusive usado-os no decorrer de sua trajetória, mas sua formulação artística inicial produziu grande impacto ao propor uma aparente ruptura total com tais instrumentos. O fato é que, ao renegá-los, Grotowski buscava valorizar, como foco principal, as potencialidades do ator:

Abandonamos os efeitos de luz, o que revelou amplas possibilidades de uso, pelo ator, de focos estacionários, mediante o emprego deliberado de contrastes entre sombras e luz forte. [...] Também desistimos de usar maquiagem, narizes e barrigas postiças, enfim, tudo o que o ator geralmente coloca, antes do espetáculo, no camarim. Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se de tipo para tipo, de caráter para caráter, de silhueta para silhueta – à vista do público - de maneira *pobre*, usando somente seu corpo e seu talento. A composição de uma expressão facial fixa, através do uso dos próprios músculos do ator e dos seus impulsos interiores, atinge o efeito de uma transubstanciação notavelmente teatral, enquanto a máscara preparada pelo maquiador é apenas um truque. [...] Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em ser animado, etc. A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrelaço de objetos. Sabemos que o texto *em si* não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem. A aceitação da pobreza no teatro, despojado de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma da arte. (GROTOWSKI, 1987, p. 18).

³³ No original: In his writings and his public lectures – which are capable of going on all day or all night in Slavonic tradition – Grotowski's style is oracular, allusive, elusive, often difficult of access, yet lit at times by such flashes of lightning as illuminate an entire new landscape. No one, since Stanislavski, has written of the actor's craft and vocation with such authority, insight and vision.

Assim, concluindo a comparação entre ambos, percebemos que Grotowski se aproxima e se distancia de Stanislavski em alguns pontos, mas ambos buscavam a verdade na representação atoral e o trabalho de pesquisa e autoconhecimento do ator sobre si próprio.

Porém, arriscamos afirmar que Stanislavski, até o fim da vida, pesquisou o melhor desenvolvimento do trabalho do ator como elemento indispensável para a consequente melhoria da estética cênica através da apresentação de espetáculos cada vez mais aprimorados. Seu objetivo principal era a aceitação do público receptor.

Já Grotowski buscava o processo do autoconhecimento do próprio homem, tendo o espetáculo apenas como caminho para se chegar a isso. Não havia a aceitação do público receptivo como objetivo final. Seu interesse era a pesquisa e o processo.

Em 1956, após sua experiência em Moscou e com a saúde debilitada, Grotowski partiu para uma viagem à Ásia Central. Esta experiência cultural e espiritual ficaria alicerçada profundamente em suas concepções artísticas durante toda a vida. As diversas correntes filosóficas que buscavam o caminho para o autoconhecimento humano se tornariam a base para as buscas e pesquisas do diretor polonês. O contato com o estilo de representação asiática, recheada de simbolismos e expressividade, também iria solidificar em Grotowski as bases para a busca de novos caminhos e, conseqüentemente, de novos atores.

Sua relação com a Índia se tornou tão profunda que as lindas paisagens da Polônia não foram escolhidas por Grotowski para receber suas cinzas. Elas foram dispersadas no local onde viveu o grande mestre Ramana Maharisci, de quem pela primeira vez havia tomado conhecimento na infância:

Ramana Maharisci ('maharisci' significa 'grande sábio'), vivia sobre uma pequena montanha no sul da Índia, Aranushara, da qual foram jogadas as cinzas de Grotowski, cumprindo seu desejo. Seu interesse pelo hinduísmo, pela cultura, espiritualidade e mística hindus, esteve presente assim, desde o início de suas atividades³⁴. (DE MARINIS, 2004, p. 26, tradução nossa).

³⁴ No original: Ramana Maharisci ('maharisci' significa, 'gran sabio'), que vivia sobre uma pequeña montaña del sur de la India, Aranushara, em cual se dispersaron luego las cenizas de Grotowski, de acordo a su deseo. Su interés por el hinduísmo, por la cultura, la espiritualidad y la mística hindu, estuvo presente, entonces, desde los comienzos de su actividad.

Esta seria então mais uma prova da busca de Grotowski pela essência. A busca pelo interior, pelo autoconhecimento como única forma de libertação e de comunicação entre os homens, uma filosofia de vida.

O *Ator Cortesão*, que se caracteriza pela importância que confere à forma, não consegue perceber, segundo Grotowski, o caminho profundo que existe para dentro de si mesmo. Utiliza seu trabalho superficialmente, encantado somente com prazeres efêmeros. Talvez deseje muito mais ser sepultado numa *calçada da fama*, do que, como Grotowski, espalhar suas cinzas na ampla e estupenda natureza ao seu redor, numa última metáfora de agradecimento à vida por ter lhe proporcionado o prazer do conhecimento no mergulho da essência da alma.

Este conhecimento, adquirido tanto através das influências russas, quanto das indianas, não tardaria a se manifestar em seus processos artísticos. A adequação desses conceitos ao seu novo teatro, puro, desmascarado, sem vícios, intenso e com um ator diferenciado que compreendesse o conceito do vazio, de eliminação, aparece claramente em seu livro *Em Busca de Um Teatro Pobre*: “Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques [...]. Nosso caminho é uma via negativa; não uma coleção de técnicas, é sim erradicação de bloqueios.” (GROTOWSKI, 1987, p. 14).

Grotowski sempre utilizou esta filosofia, não só na arte, mas em sua vida pessoal. Vivia de forma simples, pois entendia que a riqueza humana estava no seu interior, não em suas materialidades externas. Assim sendo, parecia-lhe impossível acreditar na verdade proposta por um ator vaidoso e pouco interessado, pois para ele “[...] o postulado do ator deriva do postulado da vida espiritual” (BARBA, 2006, p. 19), o que reafirma sua relação com as filosofias orientais. Em sua troca de correspondência com Eugenio Barba, referiam-se ao teatro de Grotowski como o *ermitério*.

Marco De Marinis, estudioso italiano, que desenvolve uma rica reflexão sobre Grotowski em sua obra *La Parábola de Grotowski: El Secreto Del “Novecento” Teatral* afirma que, somando à já conhecida relação de Grotowski com a Índia, devemos considerar outras razões para a criação de um trabalho corporal e espiritual com os atores, partindo de uma peculiaridade pessoal:

Existem outras razões para a sua criação de uma yoga do ator, que se relacionam com a sua insatisfação com seu próprio corpo. Grotowski constantemente sofreu vários problemas de saúde, embora tivesse tido uma vida longa. Assim, sua pesquisa está sempre voltada para a idéia de uma melhor reencarnação. Ele acreditava que o ator estava capacitado, de alguma

forma, para ‘renascer’. O ator renasce quando trabalha sobre si mesmo de uma forma que ultrapasse o espetáculo e a sua profissão, então assim, Grotowski se sente renascer com ele. A idéia de ‘renascer com o ator’ se concretiza através de uma relação de simbiose profunda entre o diretor e o ator. O objetivo de suas pesquisas é, então, esta motivação biográfica pessoal, esta insatisfação com seu próprio corpo e esta possibilidade de ser reencarnado através do ator, de encontrar assim uma melhor encarnação³⁵. (DE MARINIS, 2001, p. 26, tradução nossa).

Porém, outro dado também revelado pelo livro de Marinis, ajuda a fundamentar com mais força o entendimento dos nexos entre as experiências pessoais de Grotowski e sua visão e produção artísticas.

O autor nos revela que, em 1975, ao responder uma série de perguntas numa entrevista comandada por Mario Raimondo, Grotowski assume que sentia insatisfação pessoal em relação ao próprio corpo, que lhe dava uma sensação de vergonha. É interessante notar que, no já citado filme documentário de Jill Godmilow, quando Grotowski está sentado numa mesa respondendo questões a duas entrevistadoras, este homem de teatro grandioso e influenciador, se assemelha muito mais a um adolescente tímido, que evita olhar diretamente para suas interlocutoras.

Mas a questão da vergonha de seu próprio corpo, também era explicada de uma forma mais contundente, como nos revela De Marinis, ainda se referindo à entrevista com Mario Raimondo:

Quando o jornalista lhe pergunta: ‘Do que tinha vergonha? Do seu corpo?’, ele responde: ‘De mim mesmo, sob todos os pontos de vista [...] Não gostava de mim, isso é certo. Para eu poder existir, sem gostar de mim, teria que ser, de algum modo, superior aos outros’. O jornalista o critica então por seu autoritarismo – outro dos preconceitos que pesam sobre Grotowski – mas ele explica que esta atitude é, no fundo, uma defesa: ‘Eu devia ser superior de qualquer maneira, deveria ser um líder, para o mal ou para o bem, por isso me tornei autoritário, como diz você [...] Mas muito provavelmente o problema central de minha não existência, era que eu sentia que não tinha uma relação com os outros’. Vemos então que a insatisfação com a sua própria pessoa era na realidade a insatisfação com respeito a sua relação com os outros. Grotowski continua: ‘Sentia que não tinha uma relação com os outros, porque qualquer relação que tivesse não era completamente real’ [...] Vemos aqui que, por uma insatisfação pessoal, nascem certos interesses que

³⁵ No original: Existen otras razones que explican su creación de un yoga del actor, relacionadas con su insatisfacción por su propio cuerpo. Grotowski padeció constantemente diversos problemas de salud, aunque tuvo una vida longeva. Por eso su búsqueda se encaminó siempre hacia la idea de una mejor reencarnación. Según creía, el actor estaba capacitado, de alguna manera, para ‘renacer’. El actor renace cuando trabaja sobre sí mismo de un modo tal que excede el espectáculo y su profesión, entonces Grotowski siente que renace con él. La idea de ‘renacer con el actor’ se concreta a través de una relación de profunda simbiosis entre el director-maestro y el actor. En el fondo de sus búsquedas se halla, entonces, esta motivación biográfica personal, esta insatisfacción por su propio cuerpo y esta posibilidad de reencarnarse en el actor, de encontrar en él una mejor encarnación.

Grotowski traduz rapidamente em interesses teatrais³⁶. (DE MARINIS, 2006, p. 27, tradução nossa).

Este ponto contribui para a percepção de que as motivações originárias de Grotowski, as que o levaram ao teatro, não foram, a princípio, inquietações artísticas. Posteriormente se transformaram nelas através do teatro que seria, assim, um meio para que ele conseguisse encontrar respostas mais profundas, que trafegavam dentro da questão do autoconhecimento e da inter-relação entre as pessoas. Relembre-se a passagem de sua infância sobre a percepção da dificuldade da comunicação humana³⁷. O teatro não era um fim, mas o meio, a ferramenta. E, talvez por isso mesmo, ele exigisse do teatro um algo a mais do que o convencional, outros caminhos, outras exigências, outras visões que acabariam, por fim e como consequência, contribuindo para a própria evolução dessa arte.

Por isso, o teatro era para ele um local de excitação e de indagação provocativa:

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. (GROTOWSKI, 1987, p. 18).

Jennifer Kumiega, pesquisadora do trabalho de Grotowski, que escreveu o livro de referência sobre o assunto *The Theatre of Grotowski*, revela o pensamento do crítico teatral norte-americano Robert Brustein (1927) sobre o elemento a mais que se necessitaria ter para se conseguir vivenciar o teatro que Grotowski proclamava:

Na fervorosa negação reside a base da rejeição a Grotowski por parte de tantos de seus colegas. O que eles estão rejeitando não é uma personalidade, um método ou uma ‘fé imposta’, mas pura e simplesmente as exigências quase sobre-humanas surgidas da visão das dinâmicas possibilidades

³⁶ No original: Cuando el periodista le pregunta: ‘De qué te avergonzabas?, de tu cuerpo?’, él responde ‘De mí mismo, desde todo punto de vista [...] No me gustaba, eso es seguro. Para existir sin gustarme tenía que ser, de algún modo, superior a los otros’. El periodista le critica entonces estar ponderando el autoritarismo – otro de los prejuicios que pesan sobre Grotowski- pero él explica que esta actitud es, en el fondo, una defensa: ‘Yo debía ser superior de cualquier manera, debía ser un líder, para mal o para bien, por eso me volví autoritario, como dices tú. [...] Pero muy probablemente el problema central de mi no existencia, era que yo sentía que no tenía una relación con los otros’. Vemos entonces que la insatisfacción por su propia persona era en realidad la insatisfacción con respecto a su relación con los otros. Grotowski continúa: ‘Sentía que no tenía una relación con los otros, porque cualquier relación que tuviese no era completamente real’ [...] He aquí como, por una insatisfacción personal, nacen ciertos intereses que Grotowski traduce rápidamente en intereses teatrales.

³⁷ Cf. p.34.

espirituais inerentes ao processo de atuar (Após a temporada de 1969 em Nova York Robert Brustein comentou: ‘Os atores americanos não têm a auto-negação exigida pela técnica de Grotowski. Para criar esse teatro, você tem que acreditar em algo maior do que o próprio teatro’)³⁸. (KUMIEGA, 1985, p. 52, tradução nossa).

Independentemente da abordagem, positiva ou negativa, que se faça sobre a estética grotowskiana, são inegáveis as contribuições e o legado deixados ao mundo por este encenador polonês.

2.5 Grotowski e a eclosão das influências: o Teatro Pobre

O *Teatro Pobre* propunha modificações em todos os elementos que compõe a cena teatral. Antes de mais nada, procurava estabelecer uma relação de proximidade entre espectador e atores, propondo em alguns casos incluir o próprio público na cena teatral.

A comunhão entre ator e espectador, é a base da força do teatro para Grotowski. Já que o teatro, segundo ele, nunca conseguirá superar os atributos mecânicos da televisão e do cinema, é justamente esse íntimo e intenso contato ao vivo que os meios áudio-visuais nunca conseguirão oferecer à sua platéia³⁹.

³⁸ No original: In the fervent denial lies the very basis of the personal rejection of Grotowski by so many of his colleagues. What they are rejecting is not a personality, a method or an ‘imposed faith’, but quite simply the almost superhuman demands springing from a vision of the dynamic spiritual possibilities inherent in the process of acting (After the 1969 New York season Robert Brustein commented: ‘American actors do not have the self-denial demanded by Grotowski’s technique. To create this theatre, you must believe in something greater than theatre’).

³⁹ A importância do conceito de comunhão e comunicação entre os homens era tão forte para Grotowski que, em 1971, no auge da fama, percebeu que o teatro não conseguia comunicar-se verdadeiramente com o público, transformando-o, como ele próprio imaginava e desejava decidiu não trabalhar mais com apresentações teatrais, pois suas experiências já o haviam satisfeito e “[...] não conseguiam mais satisfazer à sua necessidade de transgressão” (BARBA, 2006, p. 34). Contudo, continuou a pesquisar com seus colaboradores novas formas de comunicação. Assim, na etapa final de sua vida, trabalhou apenas o processo de criação artística teatral, sem contudo apresentar o resultado ao público, com raras exceções. Esta experiência, intitulada de parateatro, foi portanto uma forma de pesquisa dos elementos de comunhão entre as pessoas, e que se utilizava da essência da teatralidade não como fim, mas como meio. Sobre parateatro, Patrice Pavis (1999, p. 277) escreve: “Atividade dramática, teatral em sentido lato, que recorre a procedimentos tomados por empréstimo ao teatro, mas não visa uma realização estética, e situa-se à margem da instituição. Os ‘derredores’ do teatro são infinitos: 1. GROTOWSKI usa o termo parateatro a fim de designar, no início dos anos setenta, sua passagem da encenação ao teatro antropológico e ao parateatro”.

O espaço cênico ajudaria para que isso ocorresse. A eliminação do palco italiano que, por si só, já propõe um afastamento entre atores e público, estava estabelecida. Ainda que esta proposta não seja de todo modo originária de suas colocações, não há dúvidas de que Grotowski a levou às últimas conseqüências.

Outro ponto fundamental, que faria com que se tornasse necessário um novo ator, era o entendimento da utilização do texto teatral. Ele passaria a não servir mais como elemento fundamental da cena, mas sim, como mais um elemento complementar ao trabalho de expressão do ator. Esse conceito que também fora visualizado por Antonin Artaud, rompia com uma tradição milenar e aristotélica da importância da dramaturgia. Agora ela perderia sua posição de supremacia e, em alguns momentos, poderia até ser eliminada: “Com Grotowski começa a tradição do diretor que disseca e mexe drasticamente na estrutura literária” (BARBA, 2006, p. 32).

Assim, nessa nova conjuntura, o trabalho do ator seria sua principal ferramenta de investigação. Sem apetrechos cênicos, como adereços, maquiagens, pomposos figurinos, cenários elaborados e iluminação potente, os atores passariam a utilizar todas as suas potencialidades corporais, vocais e intelectuais, para que pudessem assumir todos os elementos da cena, no chamado teatro “pobre”. Pobre em artifícios e truques, porém rico em potencialidades criativas. E também, fora de cena, este novo tipo de ator, mais completo, não só corporalmente, também deveria tornar-se um pesquisador consciente do seu papel artístico e social. Stanislavsky tinha dado as bases fundamentais para isso. Grotowski teria que ir além.

Ao desenvolver sua teoria acerca do *Teatro Pobre*, o diretor polonês citava como necessidade primordial para se constituir este ator completo, mais vigoroso e intenso, um trabalho de desconstrução de seus trejeitos impregnados pelos valores sociais adquiridos, os truques, as máscaras e as formas pré-estabelecidas:

A realização deste ato ao qual nos referimos – a autopenetração, a revelação – exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que está num estado de ociosa disponibilidade passiva que torna possível um índice ativo de representação. Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para fazer algo, mas para impedir-se de fazer algo, senão o excesso se torna uma impudência, em vez de um sacrifício. Isto significa que o ator deve representar num estado de transe. O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade. Se eu tivesse de expressar tudo isto numa só frase, diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A autopenetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isto pode ser realizado, desde

que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. Traz alívio. Nenhum destes exercícios, nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um ilusivo e indescritível processo de autodoação. (GROTOWSKI, 1987, p. 32).

Nascia assim o *Ator Santo* como oposição ao *Ator Cortesão*.

2.6 O surgimento dos conceitos: Ator Santo e Ator Cortesão

As próprias nomenclaturas são impactantes, porém foram pouco desenvolvidas por seu próprio criador. Surgidas como consequência da percepção sensível sobre as posturas dos artistas de seu meio e comparadas ao que imaginava como um ideal de ator a ser perseguido, acabaram se constituindo em nomenclaturas opostas, elaboradas pela paixão profunda de Grotowski pelo tema que sempre o envolveu: *Ator Santo* e *Ator Cortesão*.

A escolha deste tipo de nomenclatura, que acaba estabelecendo ligação com o conceito de religiosidade, não foi feita com o objetivo intrínseco de estabelecer este paralelo. Ludwick Flaszen relata que:

A presença no léxico do Teatro Laboratório de tantas referências cristãs pode maravilhar o leitor [...] Como se Grotowski tivesse sido um agente secreto do cristianismo no Ocidente laicizado, pagão. Na Polônia, ao contrário, ele pode passar por um herege impenitente e por um ateu ocidental. (FLASZEN, 2007, p. 31).

Estes tipos artísticos poderiam ser diferenciados pela afirmação de que *Santos* são os atores que se preocupam com o contínuo aprimoramento de sua profissão e *Cortesãos*, os que não se interessam por este processo, desejando apenas se apropriar de suas benesses, sempre trabalhando a atuação de uma forma superficial.

Em sua obra *Em Busca de Um Teatro Pobre*, aparecem os conceitos, explicados por seu criador:

O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se limita a demonstrar o que é - algo do qual qualquer pessoa comum pode fazer -, não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. Se é explorado por dinheiro e para ganhar os favores da platéia, a arte de representar está a beira da prostituição. É fato reconhecido que, durante muitos séculos, o teatro esteve associado com a prostituição, num sentido ou noutro da palavra. As palavras 'atriz' e 'cortesã' já foram sinônimos. Hoje, separam-se por um limite bem mais claro, não por uma mudança no mundo do ator, mas porque a sociedade se transformou. Hoje em dia, é a diferença entre uma mulher respeitável e uma cortesã que

ficou meio difícil de estabelecer. O que impressiona quando se observa a atuação de um ator, tal como é praticada hoje em dia, é a mesquinha de seu trabalho: a barganha feita por um corpo explorado pelos seus protetores – diretor, produtor – criando em retribuição uma atmosfera de intriga e revolta. Assim como só um pecador pode se tornar santo, segundo os teólogos [...], da mesma forma a mesquinha do ator pode ser transformada numa espécie de santidade. A história do teatro oferece numerosos exemplos disto. (GROTOWSKI, 1987, p. 28-29).

Interessante perceber que Grotowski não propõe uma taxação maniqueísta pejorativa ao ator considerado *cortesão*. Ele o insere dentro de uma conjuntura social que o leva a ser isto, mas considera que pode e deve ser modificado para um caminho mais rico. O *Ator Santo* é a riqueza do *Teatro Pobre*.

A escolha do caminho a ser seguido pelo ator passa, segundo Grotowski, por uma questão de relação afetiva:

A diferença entre o ‘ator cortesão’ e o ‘ator santo’ é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo o limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do ‘ator santo’ é uma técnica indutiva (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do ‘ator cortesão’ é uma técnica dedutiva (isto é, um acúmulo de habilidades). (GROTOWSKI, 1987, p. 30).

É prazeroso perceber que, graças às modificações propostas pelos grandes mestres do teatro, a arte atoral ultrapassou um estado de inércia e pouco comprometimento com questões mais elaboradas, características de um *Ator Cortesão*, podendo se transformar e propor seu trabalho em novas instâncias, mais comprometidas e dedicadas a uma questão artística de dimensões mais profícuas e profundas, como o *Ator Santo*:

No *ator santo* também aparece a noção de sacrifício, de entrega, de oferta, de doação de si (ou *dom* de si) e, como metáfora recorrente para esta entrega, o amor, e também sua consumação carnal, ou seja, o ato amoroso, sexual. Ainda sem entrar na noção de corpo presente aí podemos notar, por exemplo, que como “sombra” do *ator santo* Grotowski apresentou o *ator cortesão* e como ‘sombra’ do *diretor santo* aparecia o *diretor rufião*. Tanto no cortesão quanto no *rufião* falta exatamente, para Grotowski, a noção de entrega que está presente no ato amoroso ou na Redenção: o oferecimento – e mesmo a morte do corpo – para redenção da(s) alma(s). (LIMA, 2008, p. 10).

2.7 Ator Santo: idealização ou possibilidade?

O *Ator Santo* seria o sujeito que, consciente de sua função social e de suas atribuições físicas, psicológicas e expressivas, entregaria sua ferramenta de trabalho, o corpo e tudo o que ele compreende, para um desnudamento total que faria com que, através de sua entrega, o público, influenciado, se transformasse também:

Não me entendam mal. Falo de ‘santidade’ como um descrente. Quero dizer: uma ‘santidade secular’. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de auto penetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade. (GROTOWSKI, 1987, p. 29).

Para que ocorresse esta dita *redenção*, seria necessário um ator pesquisador das suas potencialidades vocais, corporais, intelectuais, criativas e expressivas, e que as utilizaria para provocar um impacto na platéia, a fim de que esta tivesse uma experiência verdadeira e profundamente intensa.

Grotowski buscava algo que pudesse ser real, próximo e possível e não algo subjetivo, etéreo e metafísico como poderia sugerir a indicação religiosa na nomenclatura do termo: “Não devemos tomar a palavra ‘santo’ no sentido religioso. Trata-se de uma metáfora, definindo uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício” (GROTOWSKI, 1987, p. 38).

Seria verdade que o conceito criado por Grotowski poderia ser também analisado com dois adjetivos dicotômicos: belo e indefensável na atual conjuntura contemporânea?

A beleza de sua concepção nos faz sonhar com esse ator ideal. Porém, como defender a sua existência na prática, se o próprio criador se afastou do seu material de trabalho, pois passou a não acreditar mais no teatro como uma ferramenta de transformação?⁴⁰ E, sendo o Ator Santo o instrumento desta comunicação, não estaria ele assim também se tornando ineficaz? Além disso, pressupõe-se que esse ator, sendo pesquisador incessante de seu próprio material físico e emocional, para conseguir exercê-lo, necessitará de tempo para conseguir exercer este processo. E, para isto, há a necessidade do ator exercer seu ofício como profissão remunerada.

⁴⁰ Cf. nota de rodapé n°. 39.

Assim sendo, para se criar ou fazer surgir um *Ator Santo*, seria necessário, antes de mais nada, um financiamento, público ou privado, para que essas experiências se tornassem cotidianas, o que acaba por se tornar um processo difícil dentro de uma lógica capitalista de mercado, onde a questão do lucro tem que se tornar rapidamente palpável.

Grotowski, apesar de sofrer todas as intempéries repressivas do regime comunista, por outro lado sempre foi financiado por ele, em suas pesquisas:

Evidentemente, o fato de viver sob um regime comunista lhe deu a possibilidade de alcançar um lugar no qual pode manter a continuidade sem a exigência de exhibir os resultados, sem a permanente obrigação que tem o teatro de produzir resultados para justificar as subvenções, as contribuições, etc. Grotowski teve, como ponto de partida, uma condição mais vantajosa do que aquela que os homens de teatro encontram no Ocidente (tanto na Europa quanto na América)⁴¹. (DE MARINIS, 2001, p. 17, tradução nossa).

Em função disso, dentro de uma estrutura capitalista, podemos supor que este *Ator Santo* seja ilusório, da forma como foi concebido. Mais tarde, em suas próprias reavaliações sobre o que havia escrito sobre teatro em seu livro *Em Busca de Um Teatro Pobre*, Grotowski criticou as pessoas que levavam ao pé da letra seus exercícios propostos, pois considerava que eles serviam para aquele tipo de ator que ele estava trabalhando naquele momento: “Frequentemente [...] me ocorre encontrar grupos que começam pelos exercícios tomados emprestados do meu livro. São exercícios muito velhos, por sinal, longínquos, ao menos para mim [...] de 1964” (GROTOWSKI, 2007, p. 200).

Também ocorreu uma reavaliação de seu posicionamento quanto ao ator. Não que a essência de sua visão houvesse mudado, mas sim a percepção do meio resultante. A última parte do livro *A Terra de Cinzas e Diamantes*, de Eugenio Barba, nos revela vinte e seis cartas escritas por Grotowski a Barba, abordando os mais diferentes assuntos. Entre elas, uma com data de 6 de fevereiro de 1965, apresenta um questionamento profundo em relação ao trabalho do ator:

⁴¹ No original: Evidentemente, el hecho de vivir bajo un régimen comunista le dio la posibilidad de acceder a un lugar en el cual pudo mantener la continuidad sin la exigencia de exhibir los resultados, sin la permanente obligación que tiene el teatro de producir resultados para justificar las subvenciones, las contribuciones, etc. Grotowski ha tenido, como punto de partida, una condición acaso más ventajosa que aquella que los hombres de teatro suelen encontrar en Occidente (tanto en Europa como en América).

Passei as últimas semanas repensando e confrontando o passado com aquilo que deveria ser feito e construído [...] Aqui temos o estatuto oficial do Instituto de Investigações Teatrais com particular consideração pelas técnicas criativas do ator (e pudemos até conservar o nome da companhia). Tudo isto nos define parcialmente, ainda que, mais do que qualquer outra coisa, em relação ao teatro convencional e às suas obrigações. Mas como nos define diante de nós mesmos? E o ator, como deve se ver? Um artista como todos os outros? Um artista diferente dos outros? Um cientista? Uma cobaia? Um apóstolo? Ou algo ainda mais diferente? E esta é só a metade das perguntas. (BARBA, 2006, p. 148).

A percepção da estrutura capitalista no trato com o teatro e os atores, levou Grotowski, em 1964, a escrever uma carta a Barba, dando-lhe idéias sobre como este poderia ir sobrevivendo enquanto não estivesse trabalhando numa base de trabalho de pesquisa *grotowskiano*, com futura sede em Oslo, cidade para a qual Barba havia se mudado:

No meio tempo, o senhor não poderia organizar alguma coisa tipo Actor's Studio? Quer dizer, um centro de treinamento para atores desocupados, ou com pouco trabalho? O senhor teria a vantagem de não ter que pagar salários; e aos atores, se daria a possibilidade de arranjar algum contrato através de espetáculos-demonstração e dos estudos. E visto que a condição do ator é, no final das contas, um problema social, não poderia pedir uma ajuda ao Partido Comunista Norueguês, ou ao Sindicato dos atores profissionais? Parece-me que um projeto como este deveria ser mais viável do que um verdadeiro teatro. A estadia na França me fez entender o quanto são trágicas as dificuldades econômicas para iniciativas como esta no Ocidente. (BARBA, 2006, p. 134).

Se essas conclusões foram tiradas posteriormente, a questão da possível existência ou não do *Ator Santo* já havia sido percebida no seu próprio livro originário. Grotowski, mesmo no auge da energia teatral, confirmava isso:

É infinitamente difícil tentar reunir uma trupe de atores 'santos'. É muito mais fácil encontrar um espectador 'santo' – no sentido que eu dou a essa palavra –, mas ele só vem ao teatro por um breve momento, a fim de fazer um acerto de contas consigo próprio, e isto é algo que não pode ser imposto pela dura rotina do trabalho diário. Será, então, um postulado irreal? Creio que é tão bem fundado quanto o do movimento à velocidade da luz. (GROTOWSKI, 1987, p. 38).

Em continuidade a este pensamento, há uma frase que talvez exprima o que há de mais real dentro da possibilidade de existência deste ator, e que não nos afasta deste conceito, por oferecer uma real possibilidade de existência dentro da conjuntura cotidiana capitalista: “Com isto quero dizer que, mesmo sem atingi-lo, podemos nos mover consciente e sistematicamente naquela direção, conseguindo assim resultados práticos” (GROTOWSKI, 1987, p. 38).

Dito isto, parece-nos que o cerne da importância seja justamente a aceitação do conceito do *Ator Santo* como um elemento sistemático, de reflexão e observação do ator, que esteja sempre presente, mesmo em trabalhos diametralmente opostos ao teatro grotowskiano.

Para ser ator do *Teatro Pobre*, seria necessário ser *Santo*, porém, para ser ator em qualquer outra das múltiplas possibilidades além desta, seria ideal que o ator tivesse a consciência da importância do respeito ético pela profissão, da comunhão com seus sentimentos expressivos e verdadeiros, da necessidade da curiosidade sistemática e da pesquisa. Este talvez pudesse ser o farol que poderia nos guiar a uma visão mais ampla e profunda da profissão, afastando a noção superficial do trabalho do ator. Pois, se o teatro de Grotowski se baseava plenamente no trabalho do ator, exigindo-lhe um esforço nunca antes desenvolvido e este ator, para existir, precisava possuir um trabalho intenso, diário, constante e ininterrupto além do convencional, não seria também este *Ator Santo*, uma exigência para artistas-atores que fossem algo além do que atores? E isto, dentro de uma realidade cotidiana de estrutura capitalista, de prazos a cumprir, datas para estrear, não seria exigir demais? O Brasil, estando dentro desta lógica, não seria então um local impossível de se encontrar um *Ator Santo*, por mais dedicado e esforçado que fosse este profissional?

A nomenclatura de *Ator Santo* nos remete a um tipo específico de ator, vinculado a um tipo específico de teatro: “Aquilo que o ator faz diante do público não é representar, fingir artisticamente, mas um ato real: de coragem, de humildade, de oferta” (FLASZEN, 2007, p. 31).

Assim, a essência desta santidade do ator não seria a *consciência* de seu trabalho? E esta consciência não seria, além do autoconhecimento de suas potencialidades como ator, também uma consciência sobre os tipos de atividades que absorvem o trabalho atoral (teatro comercial, televisão, cinema, vídeo, dublagem, etc)?

Uma *consciência* não seria também uma postura crítica? E esta não poderia estar presente, mesmo o ator trabalhando em qualquer meio, com obras superficiais de entretenimento? Não seria possível o ator trabalhar em algo não muito profundo, por questões financeiras ou qualquer outro motivo, mas tendo a *consciência crítica* do que aquilo representa? E como seria possível existir este *Ator Consciente*, sem uma escola que o fizesse refletir sistematicamente sobre sua profissão e sobre o mercado de trabalho no qual vai estar inserido? O novo ator brasileiro possui esta *consciência*?

Talvez a questão principal seja indagarmos se o indivíduo seria capaz de, sozinho, manter um exercício de reflexão crítica acerca de sua própria profissão, sem ser estimulado pela academia. Será que não poderíamos formar atores que futuramente serão absorvidos pela lógica capitalista do teatro/televisão/cinema, fazendo com que tenham *consciência* dessa realidade e, assim, possam perceber claramente quando estiverem sendo utilizados e iludidos por uma mecânica de trabalho que vai, muitas vezes, além da questão artística?

2.8 Ator Cortesão: constatação de um meio resultante?

A vaidade sempre esteve intrinsecamente ligada à essência emocional do ator. Num ofício que se desenvolve dentro de um processo de inter-relação entre as pessoas, a aceitação, por parte do receptor, do trabalho do ator, torna-se algo tão desejado, quanto necessário para este.

Inúmeros relatos dentro da história do teatro exemplificam esta questão. Assim, por exemplo, um dos vários elementos apontados como determinantes para o fim da *commedia dell'arte*⁴² italiana, seria o desejo dos atores de tirarem a máscara de seus respectivos personagens, pois ela impedia que fossem reconhecidos nas ruas.

Se a este reconhecimento público forem acrescentadas questões mais concretas, como um salário atraente, por exemplo, a profissão torna-se cada vez mais desejada, elevada a um patamar próximo da magia e do encantamento. Porém, não o encantamento quase mítico do ator polonês, admirado por seu trabalho de luta social dentro de conjunturas impróprias, mas sim, o desejo de também usufruir do sucesso e do dinheiro conseguidos por aqueles atores admirados.

Por mais paradoxal que seja, o surgimento e o fortalecimento da arte audiovisual, que provocou no século XX uma incrível erupção de novas possibilidades de expressão do trabalho atoral fora dos tabladados, também contribuíram para impulsionar a reformulação do Teatro e de todos os elementos envolvidos nesta estética, passando a suscitar um interesse amplo da sociedade pelo exercício da profissão.

Assim, a postura do *Ator Cortesão*, pode ser considerada como um reflexo do meio no qual se insere. Porém, o próprio diretor polonês não definia estes atores com

⁴² Comédia popular que teve a sua grande força de representação nas ruas das cidades européias entre os séculos XVI e XVIII. Retratando com bastante graça os tipos da sociedade em que viviam, os atores buscavam uma forte interação com o público através de personagens com grande movimentação circense, com uso de máscaras, e com um estilo de representação que utilizava muito a improvisação.

uma marca eterna e imutável. Admitia a possibilidade da “transformação” deste ator que só buscava se utilizar da profissão como forma de saciar suas necessidades de afirmações vaidosas, o ator que não se preocupava em se exercitar artisticamente e sim provocar em seu público uma ação *publicotropista*:

O ator é sempre tentado ao publicotropismo. Isto bloqueia os processos e resultados profundos. Por exemplo, o ator faz algo que pode ser achado engraçado, no sentido positivo: seus colegas riem. Então ele começa a tentar fazê-los rir mais. E o que era antes uma reação natural torna-se artificial. (GROTOWSKI, 1987, p. 201).

Isto é o que poderia ser considerado como um exibicionismo gratuito. Se o ator percebe que determinado trejeito ou fala “agrada” ao público (todos os risos significam agrado? Toda a audiência significa concordância?), ele não se priva de, mesmo deslocando seu personagem do enredo, insistir na estratégia, para ter o prazer de se sentir aceito e admirado.

Não que isto seja necessariamente ruim, pois muitas vezes, se bem executados, estes maneirismos histriônicos encantam o público. Porém, exercer a profissão somente através destes meios não seria uma atitude muito superficial? A própria falta de formação daqueles que exercem a profissão, imaginando-se potentes só por conseguirem conquistar a aceitação do público, não estaria limitando a própria visão do ator sobre a profundidade da sua profissão?

Assim, para Grotowski, o *Ator Cortesão* seria o indivíduo iludido pela fama, dinheiro e beleza, e que utilizaria seu corpo para a execução de mais uma obra de entretenimento comercial, supérfluo, vaidoso e exibicionista. O ator estaria assim, se *vendendo*, assim como uma cortesã⁴³.

E este caminho mais fácil, sem necessidade de um aprofundamento nas descobertas de suas potencialidades verdadeiras, seria mais rápido e superficial, com técnica de atuação só baseada em “truques” de interpretação, útil dentro de uma estrutura capitalista:

Sendo assim, o ator cortesão utiliza uma técnica acumulativa (acumula habilidades), ao passo que o ator santo adota uma técnica eliminativa - despe a máscara cotidiana, desfaz-se da coleção de truques e executa um ato de auto-penetração, que libertará seu corpo de bloqueios e resistências. Não significa que o ator santo não seja extremamente técnico. Ao contrário, o ator grotowskiano é um pesquisador e, como tal, deve empreender uma busca minuciosa sobre os princípios da arte de atuar; construir a própria

⁴³ Cf. citação p.25.

linguagem, sua técnica pessoal, seu repertório particular de sons, de imagens e de gestos, libertando-se de automatismos e artifícios. (MARIZ, 2007, p. 110).

Independentemente de desejarmos ou não o tipo de teatro proposto por Grotowski, o fato é que sua postura de nomear os tipos de ator se enquadrava perfeitamente numa visão mais ampla do teatro, e que sempre foi percebida por seus grandes reformuladores, que possuíam visão crítica sobre a função do ator e sua exploração:

Em toda essa evolução do ator, nunca sentimos tão fortemente a função social do teatro e do ator, mais voltada para o eixo político, como em Brecht. Ao final, consideramos ainda sobre as teorias de nossos contemporâneos, Grotowski, Eugênio Barba, Living Theatre, Joe Chaikin e Augusto Boal, que, de um modo geral, vêem o ator como instrumento responsável para uma transformação radical da história, ora enfatizando o político, ora o caráter de cerimonial litúrgico das origens do teatro; todos, no entanto, contra a exploração comercial do ator e da arte teatral. Na origem dos primeiros contemporâneos, acima citados, estaria Antonin Artaud, que queria abandonar o significado humano, atual e psicológico do teatro para reencontrar o seu significado religioso e místico, que aos poucos foi perdendo. (CARVALHO, 1989, p. 200).

Todavia, convém não pontuarmos o *Ator Cortesão* como alguém quase com uma falha de caráter. É importante compreender que o caminho de perceber a profissão além da superficialidade, não é algo tão fácil quanto desejaríamos, pois são imensos os atrativos que provocam ilusão. E como entraria o Brasil dentro deste panorama?

Nosso país não possui uma tradição teatral equiparável à da Rússia, Polônia e tantos outros países europeus. Ou seja, nossas questões e nossos problemas nunca foram discutidos e pensados através do processo teatral, como aconteceu na Polônia. Esta afirmativa não significa acusação às instituições ou ao processo cultural nacionais, mas sim uma reflexão acerca de busca de caminhos. E talvez o mais importante de todos eles seja, antes da questão artística, a educacional.

A partir da observação de nossos alunos nos cursos de formação de ator no Rio de Janeiro, que apresentavam posturas muito próximas às dos *Atores Cortesãos*, a primeira suposição seria a da sua falta de experiência com teatro na escola.

Se esta constatação for verdadeira, temos a hipótese de que, quanto mais distante se fica de algo, mais limitada é a visão sobre ele. Assim, sem acesso às grandes obras da dramaturgia universal e à prática das diversas experimentações cênicas, o aluno tem mais dificuldade em passar por uma experiência teatral, sendo levado a absorver

somente o conteúdo das obras audiovisuais, em especial as telenovelas. Desta forma, desde muito cedo o encantamento visual provocado por uma arte quase sempre sem maior profundidade reflexiva passa a se tornar um modelo de referência para estes sujeitos, quando se imaginam como atores.

Este discurso e esta visão vão sendo repassadas e solidificadas quando jovens atores conseguem uma inserção no mercado cultural e acabam por dar declarações que podem remeter a uma visão estereotipada da profissão.

Portanto, partindo da premissa de Grotowski, que acreditava na transformação do *Ator Cortesão* em *Ator Santo*, através de seu teatro, será que não poderíamos provocar esta transformação, se não pela via do teatro alternativo e de pesquisa (caminho talvez mais longo, difícil e limitado), mas através do estímulo à ampliação sistemática do teatro na educação básica e fundamental? Este processo de aprofundamento na arte desde cedo, não poderia evitar, no futuro, uma falta de conhecimento dos novos atores acerca da própria profissão, impelindo-os a escolhas errôneas?

Em nossa prática docente percebemos de forma empírica que os alunos que entram em cursos de formação acabam tendo que decidir sobre o caminho a tomar ao passarem a ter uma percepção mais apurada sobre a futura profissão.

Existem aqueles que, ao se defrontarem com a necessidade de estudos teóricos e práticos, acabam se desestimulando e mesmo abandonando o curso, pois concluem que as exigências para se tornarem atores são maiores do que suas expectativas iniciais.

E existem aqueles que, mesmo tendo entrado no curso com um desejo superficial de somente obter o registro profissional, acabam entendendo e se apaixonando profundamente por uma arte que até então não estava clarificada para eles.

Algumas perguntas elaboradas no questionário aplicado em nossa pesquisa de campo aos alunos em cursos de formação de ator, tentarão responder esta questão, e serão desenvolvidas de forma mais aprofundada na quarta seção.

Porém, por hora, traçaremos agora na seção 3 um pequeno quadro sobre as opiniões de atores e formadores de atores perante estas questões.

3 A APLICABILIDADE DOS CONCEITOS GROTOWSKIANOS NO CAMPO ATORAL BRASILEIRO: PEQUENO RECORTE CONTEMPORÂNEO DA SANTIDADE E CORTESANIA

Se o conceito de *Ator Santo* raramente pode ser concebido de forma plena fora dos parâmetros de fundamentação do Teatro Pobre, devido às suas próprias especificidades já estudadas na seção anterior, por outro lado temos encontrado mais facilidade em aplicar a certas atitudes de alguns novos atores contemporâneos o conceito oposto, de *Ator Cortesão*.

Esta percepção começou a surgir a partir das experiências pedagógicas empíricas que passamos a observar durante a nossa docência em escolas de formação de ator na cidade do Rio de Janeiro, ouvindo discursos muito parecidos, entre alunos, acerca de suas relações com a futura profissão. Dentro deste universo ficava claro que, ao menos uma parcela dos novos atores brasileiros que aqui estudam, estaria se aproximando muito de um discurso definido por Grotowski como *cortesão*, em função das suas relações aparentemente pouco aprofundadas com a arte da interpretação.

Além disso, ficava aparente que estes novos atores apenas objetivavam exercer seus futuros trabalhos de intérpretes somente através de meios comerciais e tinham

preocupações cada vez mais voltadas para uma trajetória individual. Ou seja, o interesse por uma pesquisa contínua sobre o trabalho do ator, a noção da importância do trabalho de grupo e a consciência de que o estudo seria uma importante ferramenta para este desenvolvimento apareciam como elementos muito distantes da idealização destes alunos.

Alguns deles, inclusive, afirmavam nas entrevistas de seleção às escolas, que nunca haviam ido uma única vez ao teatro e ali estavam motivados pelo desejo de se tornarem atores televisivos, levando-nos, como professores, a desconfiar de que passavam a integrar um grupo movido pelo sonho de se tornar ator, oriundo do *glamouroso* encantamento midiático que as telenovelas despertavam em seu imaginário, desde a mais tenra idade.

Além da prática pedagógica, que nos revelou estas impressões sobre os alunos, também nos pareceu que estes discursos vinham surgindo com frequência cada vez maior no próprio meio profissional, em depoimentos de novos atores jovens em veículos de comunicação de massa.

Em janeiro de 2005, uma breve entrevista numa revista semanal nacional reforçou plenamente tais desconfianças. Nela, Paulo Vilhena (1979), jovem ator de telenovelas brasileiras, ao comentar sobre a polêmica envolvendo o veterano ator teatral Paulo Autran (1922 – 2007), que o aconselhara a estudar antes de dirigir qualquer espetáculo teatral, já que a sua bela aparência física não bastaria para tal feito, respondeu que “[...] o coroa foi maneiro, mas agora não quero estudar. Decidi dirigir porque estava à toa em casa quando ouvi dois amigos dizendo que sonhavam montar uma peça. Falei: pô, também quero” (LINHARES, 2005, p. 36).

Portanto, este debate claro, com pontos de vista antinômicos, levantava uma discussão que não tem se desenvolvido de forma mais aprofundada, deixando assim uma lacuna que nos estimulou a tentar promover uma reflexão sobre a atual relação entre o novo ator brasileiro contemporâneo e seu ofício.

Pois, se por um lado, há uma postura de consciência, preocupação e envolvimento artístico com o teatro e, mais especificamente, com a arte da interpretação encontrada em discursos e ações de diversos atores da cena contemporânea, como a colocação de Paulo Autran, acima citada, por outro, um posicionamento superficial, e aparentemente equivocado, tem aparecido e se difundido em diversos veículos de comunicação de massa, contribuindo consolidar na sociedade brasileira uma visão

superficial da arte atoral no país, principalmente em decorrência das colocações de alguns novos atores.

A partir daí, as observações cotidianas, oriundas da prática pedagógica e da leitura de opiniões na imprensa passaram a provocar uma curiosidade só solucionável pelo estudo acadêmico: estariam os novos atores brasileiros realmente comprometidos artisticamente com sua profissão ou simplesmente se utilizando dela como ferramenta para autopromoção, com supostos benefícios pecuniários e destaque vaidoso? Esse tipo de ator, se realmente comprovada a sua existência, seria uma exclusividade das escolas de formação da cidade do Rio de Janeiro? Ao nos afastarmos desta cidade, esse panorama se modificaria? Por que?

Dito isto, qual seria hoje, no início do século XXI, o perfil dos futuros atores brasileiros, sob uma ótica Grotowskiana? Poderiam ser denominados *Atores Santos* ou *Atores Cortesãos*? Qual seria então, a sugestão de um caminho que contribuísse para o surgimento cada vez menor desse possível *Ator Cortesão* dentro de nossa sociedade? Uma das soluções poderia ser o estímulo constante do teatro na educação?

3.1 Discursos dicotômicos: exemplos de diferentes opiniões de atores

Paulo Autran (1922-2007), famoso ator brasileiro, carregou consigo a alcunha de “O Senhor dos Palcos”. Com quase 90 espetáculos teatrais em sua intensa trajetória artística, se apaixonou pela arte teatral ao perceber que possuía um talento até então imperceptível para ele mesmo, que almejava continuar trabalhando como advogado.

Independentemente de saber se Autran poderia se enquadrar no que Grotowski conceituou como *Ator Santo*, o fato é que seu primeiro personagem foi um demônio. Assim como o público medieval, que nas exhibições dos *mistérios* ficava envolvido por este mesmo personagem ao vê-lo interpretado pelos atores nas ruas, as irmãs de Autran também tiveram este privilégio numa de suas exhibições caseiras: “Minha primeira entrada em cena, o primeiro papel que fiz na minha vida, foi de demônio [...] E tomei gosto” (GUZIK, 1998, p. 25).

Este foi o início de uma relação muito respeitosa com a arte e que o colocou num patamar de exemplo a ser seguido, dentre aqueles que sempre desejaram se tornar atores. Apesar de não ter tido uma formação de ator em escolas específicas, assim como a maioria dos colegas de profissão de sua geração, sua paixão o tornou um autodidata na profissão, sem jamais perder o respeito pela arte atoral.

Suas participações em cinema e televisão, sempre menores do que em teatro, eram muito bem escolhidas e seu trabalho de ator nos palcos trafegou desde pequenas comédias sem maior aprofundamento até peças políticas na época da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vale lembrar que sua preferência pelo teatro não estava atrelada a uma luta ideológica contra os outros veículos. Simplesmente o fascínio pelo palco sempre o encantou mais. Alberto Guzik (1944), crítico teatral e escritor paulistano, em seu livro de entrevistas *Paulo Autran – Um Homem no Palco*, pergunta ao referido ator sobre esta questão:

Guzik – Você acha que fazer televisão prejudica o ator?

Autran – Não. A questão é o exercício do corpo, da voz. Em televisão há um microfone tão potente que, se você suspira, se pensa em falar, o microfone está registrando, e a câmera está captando seu olhar. E você aprende a não usar a voz, a baixar o registro da sua interpretação. Quando você volta para o palco, de repente falta alguma coisa. (GUZIK, 1998, p. 70).

Porém, independentemente do tipo de trabalho em que atuava, seja ele de cunho comercial ou não, sempre possuiu uma visão consciente de seu papel social como ator.

Assim, se não podemos conceituar Paulo Autran como *Ator Santo*, denominação que exigiria uma postura profissional de pesquisa e treinamento do ator em trabalhos não comerciais, como desejava Grotowski, não podemos esquecer que a essência deste conceito sempre esteve presente nas posturas de Autran: a consciência crítica, o estudo persistente e a pesquisa prática de sua própria profissão.

Em diversas oportunidades utilizou de seu ofício para contribuir para a reflexão da sociedade brasileira acerca de seus próprios problemas, como ocorreu, por exemplo, ao atuar em 1965 na peça *Liberdade, Liberdade*, texto político e anti-ditatorial de Millôr Fernandes (1923) e Flávio Rangel (1934–1988), que também a dirigiu. A peça excursionou por diversas cidades do país e, mesmo sob forte pressão dos militares, Autran incentivava as pessoas a assisti-la no teatro, divulgando-a em rádios e se posicionando contra as atrações superficiais como festas e eventos que também aconteceriam nos mesmos dias das apresentações nestas cidades. Achava que em tais eventos, a população não faria uma reflexão mais aprofundada sobre os problemas políticos e sociais pelos quais passava o país e, segundo ele, o local ideal para se refletir desta maneira seria o teatro.

Também se utilizou de seu prestígio, não para se auto-promover, mas para contribuir com questões mais concretas e profundas dentro da sociedade:

Se vamos falar sobre este assunto, tenho de contar dos teatros que obriguei o governo a reformar. O primeiro foi o Carlos Gomes, em Vitória. [...] O palco era intransitável. Nos camarins não se podia entrar! No dia seguinte, fui para a televisão, plena revolução, golpe de 64, e disse: “Não culpo o governo pelo descaso em que este teatro está. Culpo os estudantes de Vitória, que deveriam ter exigido do governo que mantivesse o teatro funcionando! É vergonhoso”. E contei qual era o estado em que se encontrava o teatro. Quando terminei a temporada, o governo reformou o teatro e um ano depois o teatro estava lindo. É uma beleza de teatro até hoje! Outro foi em 68, em Florianópolis. Chego à tarde, vou entrar no teatro, as portas estavam abertas, havia um cachorro enorme dormindo na platéia. Perguntei pelo diretor do teatro. O porteiro apareceu: ‘Ah, a esta hora ele deve estar vendendo cachorro-quente na saída da Escola Normal’. Um abandono total! O palco era um depósito de lixo, os camarins uma coisa horrível. [...] Mandei limpar o que era possível. Estreamos, o governador presente, muitos aplausos no final. Parei os aplausos e dei parabéns a Florianópolis por ter um teatro secular tão maravilhoso, e arrematei: ‘Porém, as condições do teatro estão péssimas! A platéia está limpa porque mandei limpar, mas o que há atrás desse cenário não é um palco, é uma lata de lixo!’ O público todo aplaudiu, menos o governador. No dia seguinte, às oito da manhã, apareceram no teatro o secretário de Obras Públicas e o secretário de Cultura, perguntando ao meu electricista, que por sorte estava lá àquela hora: ‘Que aconteceu? O governador nos acordou hoje para a gente ver o que estava acontecendo neste teatro!’ Quando ele mostrou o palco, os dois ficaram horrorizados. Mandaram fazer uma limpeza que durou o dia inteiro. Puseram dez latas enormes de lixo do lado de fora, nos fundos do teatro. O lixo ficou lá, acho que para ser recolhido no outro dia. Mas o jornal fotografou. De manhã, na primeira página estava estampada a foto das latas de lixo com a manchete: ‘A VERDADE DE PAULO AUTRAN’. No ano seguinte, quando voltei a Florianópolis, o teatro estava todo restaurado, camarins com toaletes próprios, tudo limpinho, até o palco encerado, e o diretor do teatro me esperando na porta, com um terno de linho branco, querendo mostrar o teatro todo. Fiquei encantado e, de noite, antes da estréia, aparece um repórter e diz: ‘Paulo, por favor, fale hoje da ponte. Eles estão reformando e a ponte não fica pronta’. (GUZIK, 1998, p. 109-111).

Autran é o tipo de ator que concordaria com o pensamento de Uta Hagen (1919-2004), atriz nascida na Alemanha, mas que emigrando aos quatro anos para os Estados Unidos, se consolidou como grande atriz e professora de interpretação em Nova York: “[...] o teatro deve contribuir para a vida espiritual de um país” (HAGEN, 2007, p. 15).

Um outro texto que exemplifica esta relação mais aprofundada do ator com sua profissão e sua função de importância social, agora sob uma ótica mais artística, é *O Ator*, do ator e dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999), contemporâneo de Paulo Autran, extraído de seu livro *Canções e Reflexões de um Palhaço*, pois engloba vários dos elementos necessários, dentro dos conceitos grotowskianos:

Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o suficiente para ele permanecer indiferente às desgraças ou alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave onde ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que

viveu na vida. Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que por desencanto ou medo se sujeita, e inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos onde não existem defesas. Os atores, eles, e não os diretores e autores, têm esse dom. Por isso o artista do teatro é o ator. O público vai ao teatro por causa dos atores. O autor de teatro é bom na medida em que escreve peças que dão margem a grandes interpretações dos atores. Mas o ator tem que se conscientizar de que é um Cristo da Humanidade e que seu talento é muito mais uma condenação do que uma dádiva. O ator tem que saber que, para ser um ator de verdade, vai ter que fazer mil e uma renúncias, mil e um sacrifícios. É preciso que o ator tenha muita coragem, muita humildade e, sobretudo, um transbordamento de amor fraterno para abdicar da própria personalidade em favor da personalidade de seus personagens, com a única finalidade de fazer a sociedade entender que o ser humano não tem instintos e sensibilidade padronizados, como os hipócritas com seus códigos de ética pretendem. Eu amo os atores nas suas alucinantes variações de humor, nas suas crises de euforia e depressão. Amo o ator no desespero de sua segurança, quando ele, como viajante solitário, sem a bússola da fé ou da ideologia, é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando, no seu mais secreto íntimo, afinidades com as distorções de caráter que seu personagem tem. E amo muito mais o ator quando, depois de tantos martírios, surge no palco com segurança, emprestando seu corpo, sua voz, sua alma, sua sensibilidade para expor sem nenhuma reserva toda a fragilidade do ser humano reprimido, violentado. Eu amo o ator que se empresta inteiro para expor para a platéia os aleijões da alma humana, com a única finalidade de que seu público se compreenda, se fortaleça e caminhe no rumo de um mundo melhor que tem que ser construído pela harmonia e pelo amor. Eu amo os atores que sabem que a única recompensa que podem ter – não é o dinheiro, não são os aplausos – é a esperança de poder rir todos os risos e chorar todos os prantos. Eu amo os atores que sabem que no palco cada palavra e cada gesto são efêmeros e que nada registra nem documenta sua grandeza. Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica. (MARCOS, 1987, p. 14)⁴⁴.

Na época em que Plínio Marcos e Paulo Autran começaram a trabalhar como atores, as escolas de formação de ator ainda estavam em processo de consolidação. A prática, exercida com persistência, era a verdadeira escola do ator nacional, muitas vezes exercida desde muito cedo, como nos revela a conhecida atriz brasileira Marília Pêra (1943): “[...] em *Uma Rua Chamada Pecado*, não havia papel de criança. Eu não entrava, mas assistia à encenação todos os dias das coxias, lugar mágico, minha escola de teatro” (2008, p. 4).

Portanto, a prática foi o elemento principal que movimentou a arte atoral no país desde sempre. A partir da década de 1950, o surgimento de importantes companhias

⁴⁴ Este texto também foi publicado em forma de cartaz em 1988, com impressão do banco Nossa Caixa, de São Paulo, e é a ampliação de uma fala do personagem Bobo Plin, da peça *Balada de um palhaço*, do mesmo autor.

teatrais, como o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964), Teatro de Arena (1953-1972), Teatro Oficina (1958), Teatro do Oprimido (1971), entre outros, possibilitou aos atores não somente experimentar uma nova dramaturgia que aparecia, nacional e internacional, mas também trabalhar inspirados nos novos conceitos dos reformadores do teatro do século XX, modificando o trabalho do ator, tanto na parte técnica quanto na sua relação ética com a profissão.

Estas novas técnicas, muitas delas trazidas por diretores europeus que fugiram da Europa no período da guerra, como Ziembinsky, Adolfo Celi, Eugênio Kusnet, Franco Zampari⁴⁵, entre outros, acabaram por constituir uma grande escola de aprendizado prático para o ator brasileiro. Se muitos dos atores desse período ainda não tinham formação em escolas específicas, por outro lado tiveram um aprendizado variado muito profícuo e de bastante qualidade:

Pode-se afirmar que, no Brasil, as pesquisas sobre o jogo do ator encontram uma de suas mais altas expressões no trabalho de Kusnet. Foi com ele que o sistema stanislavskiano, já existente dentro do discurso do ator brasileiro, pôde se desenvolver como metodologia estruturada, cuja função era dar ao ator uma articulação do material utilizado na hora da criação. Foi, sem dúvida, com ele que o pensamento de Stanislavski encontrou um campo de ressonância onde seus princípios seriam guardados, embora elaborados de uma outra forma. (MACHADO, 2006, p. 14).

O amadurecimento do panorama teatral brasileiro evidenciou-se de tal forma que possibilitou a eclosão dos mesmos anseios estéticos que ocorriam então em outros países:

A criação coletiva tornou-se uma prática constante entre numerosos grupos de teatro, no exterior e no Brasil, durante a década de 1970. Ela se caracterizou pelo abandono da idéia de apelar para um autor estranho ao convívio do grupo. Os espetáculos teatrais resultantes de uma criação coletiva, não podem ser, então, considerados como forçosamente contrários ao texto ou, como foi comumente entendido, como espetáculos pertencentes ao período da negação do texto teatral. O que se deu foi um 'descentramento' na concepção do trabalho teatral, na prática ordinária dos ensaios e na

⁴⁵ Adolfo Celi (1922-1986) foi um ator e diretor italiano. Na década de 1950 chegou ao Brasil e se tornou o primeiro diretor artístico do TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, e também um dos integrantes e fundadores da companhia teatral Tonia-Celi-Autran. O russo Eugenio Kusnet (1898-1975), ator, diretor e professor, contribuiu amplamente para a divulgação do trabalho de Constantin Stanislavski em nosso país.

Franco Zampari (1898-1966) foi um produtor italiano que ajudou a profissionalizar a produção cultural no Brasil, sendo um dos fundadores do TBC e também da companhia cinematográfica Vera Cruz.

maneira de considerar o ator – suas relações com os outros participantes e com o “sentido” da criação. Assim, as experiências desse período não se traduzem por uma recusa total a toda escrita dramática, mas colocam em questão o lugar do autor enquanto artista autônomo, dotado de um estatuto privilegiado no processo de criação cênica. (TAVARES, 2006, p. 23).

Paralelamente a estes avanços na cena teatral, a partir da década de 1960, a televisão surgiu e consolidou-se com força, levando para os lares brasileiros um outro tipo de linguagem que iria se aperfeiçoar até chegar ao que se conhece hoje como telenovelas, com seu alto grau de qualidade técnica.

O desenvolvimento desta nova linguagem propiciou um novo campo de trabalho para os atores do país e seu sucesso público imediato passou a incutir no imaginário popular uma interligação estreita entre sucesso/fama/glamour/dinheiro e o trabalho atoral, que até então sofria, em vários níveis, as intempéries do preconceito contra sua profissão. O professor e autor Ênio Carvalho (1940) em seu livro *História e Formação do Ator* nos revela que a profissão no Brasil era de longa data carregada de preconceitos de todos os tipos, citando como exemplo um panorama do início do século XIX:

As atrizes, de modo geral, eram mulheres de má fama, e os papéis femininos geralmente ficavam a cargo dos atores. Também na assistência não se encontrava o sexo feminino, pois o teatro era atividade própria à diversão do homem. (CARVALHO, 1989, p. 116).

Assim sendo, podemos supor que a popularização do trabalho atoral, a partir das telenovelas, contribuiu, por um lado, para a flexibilização da visão preconceituosa sobre a profissão dos atores e passou também a despertar no imaginário popular, como consequência disto, um desejo de se exercer a profissão, ainda que mais pelo sonho de glamour do que pelo entendimento verdadeiro da amplitude do trabalho desta arte milenar.

Todavia, sem querer comparar qualitativamente as telenovelas ao teatro, é importante salientar que: “A implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (ORTIZ, 2006, p. 144).

Em função disto, os atores que desejassem poderiam passar então a exercer sua profissão sob um novo ângulo:

Não deixa de ser importante sublinhar que a popularidade da novela, e por conseguinte sua exploração comercial, vai redimensionar a lógica da produção das empresas, implicando no desaparecimento dos gêneros

dramáticos que marcaram a década de 50. Refiro-me em particular ao teleteatro e ao teatro na televisão, exibições que se voltavam para textos clássicos, adaptações de filmes, peças de autores nacionais, e que atuavam em compasso com o movimento teatral. Em 1963, momento de experimentação da primeira novela diária, a Excelsior acaba com dois programas culturais, o Teatro 9 e Teatro 63. Se 1964 é o ano de O Direito de Nascer, exibido pela TV Tupi, ele também marca o fim do Grande Teatro Tupi. (ORTIZ, 2006, p. 145).

Portanto, em seus primórdios, os atores que passariam a atuar dentro desta nova linguagem que se estabelecia, eram oriundos de bases culturalmente mais aprofundadas, provenientes das artes cênicas. Contudo, no atual momento histórico, podemos perceber que trabalham, conjuntamente, atores oriundos de épocas distintas: os mais antigos, egressos do rádio, do teatro e do circo e os novos atores brasileiros, foco de nosso estudo, com uma formação nem sempre vinda do teatro, e muitas vezes até sem formação alguma.

Em função disso, um inevitável choque de posições poderia ocorrer dentro desta estrutura contemporânea. Os pensamentos dos atores mais antigos e experientes em confronto com os dos novos atores que, naturalmente, não puderam vivenciar e participar da efervescência cultural da modernização do teatro e da arte da interpretação brasileiras, mas, desde cedo, observaram o trabalho atoral exercido nas telenovelas tomando-as como padrão de referência e desejo.

Paulo Vilhena, assim como Paulo Autran, Plínio Marcos e Marília Pêra, não estudou em nenhuma escola de formação de ator. Não porque elas não existissem e sim por uma opção pessoal de não querer estudar para exercer sua profissão. Esta possibilidade ainda existe no Brasil, como herança deste passado que vimos há pouco, onde o autodidatismo, a observação e o exercício na prática é que formavam os atores. Ainda se pode conseguir na contemporaneidade o registro profissional, através de comprovações de trabalhos ou por pedidos especiais de alguma empresa de entretenimento aos Sindicatos dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão – SATEDs.

Assim, esta prática, ao mesmo tempo que protege os milhares de artistas sem formação formal, mas que há décadas atuam na profissão com dedicação, também propicia aos novos atores a possibilidade de do exercício da profissão sem passar pelas escolas de formação, apesar de existirem em quantidade e qualidade diversificadas.

Portanto, Vilhena, um entre vários, trabalhando primeiramente como modelo fotográfico, logo foi convidado a trabalhar em seriados e telenovelas comerciais,

conseguindo a partir daí seu registro profissional, que lhe possibilitou tornar-se conhecido do grande público, seja através da imensa abrangência da televisão, seja por suas aparições em revistas de circulação de massa. Desde cedo, portanto, começou a experimentar as benesses vaidosas e pecuniárias de ser um ator conhecido do grande público, sem precisar ter estudado para isto.

Desta forma, poderíamos supor que este tipo de novo ator não percebe a necessidade de uma consciência mais aprofundada em relação à profissão, pois não se identifica de forma profunda com ela, mas sim com as vantagens que pode proporcionar.

Por isso, talvez não se afliessem com tais indagações justamente pelo fato de que podem trabalhar não só os atores que tem relação mais profunda com a profissão como aqueles que a exercem de forma mais superficial:

[...] o sujeito pós-moderno é conceitualizado não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, não biologicamente. (HALL, 2005, p. 12).

A certeza de que poderão continuar trabalhando como atores, sendo cortejados pelas fãs e fechando contratos interessantes, sem necessitar submeter seu desenvolvimento artístico ao estudo da profissão, pode possibilitar que adotem posicionamentos éticos pouco exemplares.

Em 07 de outubro de 2004, os dois atores, Paulo Autran e Paulo Vilhena, cada qual representante de uma época distinta, foram convidados a participar de um programa televisivo intitulado *Dois a Um*, comandado pela jornalista e entrevistadora Mônica Valdvoegel (1956), pela rede de televisão SBT. Tal entrevista buscava perceber as diferenças de opiniões entre os dois atores em relação às suas próprias profissões. Em função de certa polêmica suscitada pelas opiniões ali expostas, principalmente dentro do meio artístico, a Revista Veja decidiu entrevistar posteriormente o ator Paulo Vilhena, a fim de perceber como este havia recebido as sugestões de Paulo Autran para que estudasse mais antes de querer se tornar diretor teatral, pois o veterano ator achava que somente o atributo da beleza física, não bastaria para tal feito.

Eis a transcrição da referida entrevista:

Veja – Paulo Autran foi muito duro?

Ator - O coroa foi maneiro. Ouvi o conselho com humildade, mas, agora, não quero estudar.

Veja – Vinte e cinco anos é pouco para dirigir uma peça?

Ator – Não. Já sabia de tudo quando fiz a primeira novela. Criei o personagem, montei o figurino e produzi meu cabelo. Tenho muita sensibilidade para essas coisas.

Veja – Estudar não faz falta?

Ator – Não. Na escola de teatro, ensinam métodos de interpretação. Só que eu já criei o meu próprio. Sou esperto, estou sempre ligado. Não preciso ler um texto mil vezes para decorar.

Veja – Como surgiu a idéia de ser diretor?

Ator – Estava à toa em casa quando ouvi dois amigos dizendo que sonhavam montar uma peça. Falei: “Pô, também quero”.

Veja – O que é melhor: televisão ou teatro?

Ator – Não sei. Só sei que não dá para ficar esperando feito um idiota a Globo me chamar. Quero arrebentar. (LINHARES, 2005, p. 36).

3.2 Discursos próximos: opiniões dos formadores de atores

Grotowsky, ao desenvolver seu conceito sobre *Ator Santo* e *Cortesão*, afirma que:

Há um mito que conta como um ator, com uma quantidade considerável de experiência, pode construir o que nós chamamos de seu próprio ‘arsenal’ – isto é, um acúmulo de métodos, artifícios e truques. Deles, pode escolher um certo número de combinações para cada papel, e atingir assim a expressividade necessária para prender a platéia. Esse ‘arsenal’ ou estoque pode não ser mais que uma coleção de clichês, caso em que tal método é inseparável do conceito do ‘ator cortesão’. (GROTOWSKI, 1987, p. 31).

Esta afirmativa é bastante reveladora, pois comprova que o discurso do ator Vilhena se liga inteiramente ao que Grotowski conceituava como exemplos de ações de um *Ator Cortesão*.

Porém, vale lembrar que estes “truques” citados e conceituados como exemplos de *cortesania* não fazem parte somente de uma realidade nacional, nem de apenas um indivíduo específico.

Talvez esse tipo de “técnica” apenas proporcione uma maneira de se manter dentro de uma profissão, que trará outros benefícios, como fama e dinheiro, mas que por não buscar um aprofundamento mais amplo, não trará como consequência uma sensação interna de realização artística:

Inevitavelmente, no processo de aprendizagem e de transição de amadora a profissional, perdi um pouco do amor e encontrei um caminho adotando os métodos e as atitudes dos ‘profissionais’. Aprendi o que agora chamo de ‘truques’ e cheguei a ficar orgulhosa de mim mesma. Logo aprendi que, se fizesse minha última saída como Nina em *A Gaivota* com total atenção nos

motivos de minha despedida e sem nenhuma atenção ao efeito no espectador, haveria lágrimas e silêncio na platéia. Se, no entanto, eu jogasse minha cabeça para trás corajosamente, assim que me dirigisse para a porta, eu receberia uma salva de aplausos. Fiquei com o truque que trazia aplausos. Eu poderia listar páginas de exemplos de como adquirir técnicas de ‘entrada limpa’, lágrimas e risadas fabricadas, qualidades ‘líricas’, etc. – tudo para obter efeitos externos calculados. Eu me via como uma profissional genuína que não tinha mais nada a aprender, apenas outros papéis para tornar bem sucedidos. Comecei a desgostar da arte da interpretação. (HAGEN, 2007, p. 16).

A percepção de que estes artifícios valorizados pelos *atores cortesãos* são técnicas frágeis e sem consistência e aprofundamento, já aparece de longa data. Constantin Stanislavski em fins do século XIX já os percebia, na Rússia, como prejudiciais à arte, levando-o a desenvolver uma profunda reformulação do trabalho do ator. Este novo artista, auto-conhecedor de si e de seu trabalho, era o que ele pretendia: “[...] sem um completo e profundo domínio de sua arte, um ator é incapaz de transmitir ao espectador tanto a concepção e o tema, quanto o conteúdo vivo de qualquer peça” (STANISLAVSKY, 2001, p. 23).

O surgimento de um novo ator, em contraposição ao que existia até então, se coadunava com uma metodologia contra a *má teatralidade*, que reagia contra a interpretação exagerada de tipos, recheada de estereótipos, sem ligação entre ator e personagem, e de um histrionismo vaidoso e exacerbado em busca da admiração, aplausos e dinheiro: “[...] declamavam com ênfase e sorviam às vezes na embriaguez o gênio da inspiração. Exteriorizavam até a histeria, abandonando-se ao gesto eslavo do sofrimento, utilizando efeitos fáceis, derramando suas lágrimas com abundância” (ASLAN, 2003, p.72).

O seguinte relato, que revela o panorama da interpretação teatral na Rússia no fim do século XIX, e que estimulou Stanislavski a reformulá-lo, contém elementos valorizados pelos atores da época e muito parecidos com os relatados pelo ator Paulo Vilhena como exemplos de valor, mas que acabam-se comprovando como inadequados à contemporaneidade do século XXI:

Na verdade, para ser ator, era mister, então, não mais do que uma voz vibrante, um misto de atrevimento e maneiras fáceis caso se tratasse de atriz, cujo único requisito era um corpo bem feito e um bonito palmo de rosto. Afora isso, faziam-se necessários apenas dois ou três ensaios, habituar-se a repetir quaisquer sons que o ponto soprasse, lembrar-se dos lugares de entrada e saída do palco, bem como das posições demarcadas em cena. Tais elementos deveriam somar-se a uma indumentária que impressionasse, a um arranjo de cabelos que explorasse ângulos favoráveis do semblante e uma maquiagem que produzisse boa aparência. No mais, tratava-se de dar a

sensação de estar representando algo, não importa como, a fim de atrair a atenção do espectador. O enredo exigia que alguém fosse amado, odiado, esperado, injustiçado ou reparado, e isto era feito em cenas de amor, ódio, esperança, injustiça e reparação. Nelas o intérprete procurava dar conta de sua incumbência, reproduzindo o que o ensaiador lhe ordenara fazer durante os ensaios ou copiando cenas similares que vira representadas por artistas de renome. O clichê reinava, pois, soberano em grande parte dos tabladados dessa época. (GUINSBURG, 2001b, p. 302).

Stanislavski (2001, p. 23) definia, como elemento necessário a um ator, uma técnica aprimorada: “É preciso ser um grande artista para expressar as paixões e os sentimentos elevados - um ator cuja força e técnica sejam extraordinárias. [...] Sem isso, um ator será incapaz de transmitir as esperanças e sofrimentos do homem”.

E, estas técnicas, para serem alcançadas, exigiram uma profunda reformulação no processo de trabalho do ator que, não serviriam apenas para um tipo de interpretação, mas como uma ferramenta necessária para todo ator, através de qualquer linguagem, em qualquer época:

A prática do ensaio, incomum para a época, opera uma transformação profunda no fazer teatral, instaurando uma nova rotina de trabalho, que visa uma escrita cênica do conjunto e uma qualidade jamais vista antes nos palcos russos. A autenticidade pode ser sintetizada na fala de Stanislavski durante os ensaios: He bepto! Ni Vieru! (não acredito nisso!) e refere-se à capacidade do ator de transmitir seus atos e sua fala de forma convincente, independentemente de sua filiação estética. Este é um ponto importante para a compreensão e desmistificação da obra de Constantin Stanislavski, pois fica claramente representado [...] o caráter de investigação e a exploração de meios expressivos para o ator, que não se limitam à estética realista. (TAKEDA, 2003, p. 32).

A falsa impressão dos atores cortesãos, de que o trabalho do ator não exige um estudo aprofundado, nos é explicado por Uta Hagen: “[...] mais do que nas outras artes performáticas, a falta de respeito pela interpretação parece nascer do fato de que todo leigo se considera um crítico capaz” (2007, p. 10).

Ao sugerir ao jovem ator que estudasse, Paulo Autran partia de um entendimento verdadeiro acerca da evolução das técnicas desenvolvidas por diversos artistas, e que ele mesmo havia aprendido na prática com os novos diretores que atuavam no Brasil, conforme relata sobre a sua experiência com Adolfo Celi:

Celi pegou todos nós, amadores do TBC, e transformou em atores. [...] Celi ensinou o bê-a-bá da interpretação para nós. Foi a primeira vez que ouvi falar de Stanislavski. Celi nos dava os textos dele para ler e fazia exercícios com todos nós. Indiretamente passou-nos informações preciosas sobre os gêneros no teatro. Ele tinha uma vastíssima cultura teatral, que transmitia para o elenco. Chamava a atenção do ator para a dicção, para o trabalho com o

corpo. E a noção de equipe. A primeira vez que entendi isso foi trabalhando com ele. Não havia atores ou papéis menores ou maiores. [...] Era um trabalho duríssimo que a gente fazia lá, e apaixonante. (GUZIK, 1998, p. 50-51).

Através desta escola prática, Autran reforçou a idéia de que o arcabouço teórico e prático do ator só seria construído com o estudo constante. Desta forma, experiente quanto às dificuldades da profissão, se mostrou atento à nova onda de jovens artistas que buscam exposição no mercado nacional valendo-se somente de seus atributos físicos e com pouca preocupação com o processo de formação.

Também sobre este ponto, Autran não procurava promover uma luta ideológica contra os novos atores, mas sim, provocar uma reflexão. Ao ser indagado sobre qual conselho daria aos atores iniciantes a respeito da mídia. Autran respondeu:

Nada. Porque vejo certos atores, certas atrizes, dando entrevistas sobre assuntos íntimos com tal alegria, tal satisfação! Eles gostam muito que a revista Contigo! diga quem foi o último namorado, o último marido, a última amante [...] eles gostam muito que isso aconteça. Não preciso dar conselho nenhum. (GUZIK, 1998, p. 161).

Autran sabia o que dizia, pois sempre percebeu que a fama se tornaria efêmera se não tivesse o alicerce da consistência. Foi também um jovem bonito, fez diversos papéis de galã e sabia que, se sua formação foi a prática cênica, a sua manutenção no cenário artístico só se manteria através do estudo sistemático:

Eu li na adolescência todos os russos, todos os franceses. Tive a sorte de estar sempre em contato com bons autores. E tive a sorte de me sensibilizar com boas obras de literatura. Então, ler, para mim, não é um mérito: é um prazer e uma necessidade. (GUZIK, 1998, p. 156).

Assim como Autran, Marília Pêra também aprendeu que a necessidade de se aperfeiçoar é um atributo primordial na profissão artística, além da observação e da prática, como nos revela em seu livro *Cartas a Uma Jovem Atriz*:

Não tenho muita paciência para o improviso, para o 'jeitinho', a não ser que o artista seja um gênio. Em geral, gênios estudam muito. Não me considero um gênio e, por isso, por ter consciência de minha fragilidade, sempre estudei muito. Estudo muito. (PÊRA, 2008, p. 15-16).

Ao contrário de Marília Pêra, que desde a mais recôndida idade percebeu a necessidade de estudar, Ricardo Macchi (1970), modelo e ator brasileiro, acabou por

perceber que a falta de formação contribuiu para prejudicar sua carreira ao ser constantemente ironizado por suas atuações numa telenovela nacional.

Ao perceber tardiamente que o estudo poderia contribuir para o seu desenvolvimento, o referido ator concedeu a seguinte entrevista:

Há onze anos, o ator Ricardo Macchi estreou na tv como o cigano Igor na novela *Explode Coração*, da Globo. Sua atuação foi tão sofrível que ele se tornou sinônimo de mau ator. Macchi desabafou com a repórter Heloisa Joly.

Veja – Com o que você trabalha atualmente?

Ricardo – Produzo documentários de educação ambiental. Mas nunca parei de interpretar. Às vezes, pintam umas participações na tv.

Veja – Como a sua participação em *Explode Coração* o marcou?

Ricardo – Virei o eterno cigano Igor. Sou ridicularizado há onze anos. Tenho muita dificuldade para encontrar trabalho. Você não imagina como é estar na minha pele. Eu não agüento mais sofrer.

Veja – O cigano Igor é mesmo inesquecível...

Ricardo – É, até já me acostumei. O que me magoa é que as pessoas não olham o lado humano da coisa. Quero ter filhos.... Até quando vou arcar com isso?

Veja – Você tem alguma explicação para seu desempenho na novela?

Ricardo – Eu era um estreante. Ninguém me dirigiu até o capítulo 80. Se tivesse um diretor, tudo teria sido diferente. Veja o Reynaldo Gianecchini. Ele passou por três diretores antes de estrear.

Veja – Você entrou em um curso de interpretação recentemente. Por quê?

Ricardo – É que eu quero muito uma nova chance.

Veja – Obrigada pela atenção, Ricardo.

Ricardo – Você viu minha amargura. Dei um grito que estava preso havia onze anos. Só quero trabalhar. (JOLY, 2007, p. 68).

Embaixo de sua foto impressa na referida entrevista, estava escrito, em tom de ironia: “Cigano Igor, ops, Ricardo Macchi: ele pode ser tão bom quanto Gianecchini”⁴⁶.

O desejo do sucesso e do reconhecimento profissional é um estímulo ao aperfeiçoamento do sujeito. Porém, dentro do pensamento *cortesão*, ele se torna o objetivo principal, independentemente da forma para consegui-lo. Ele não se torna uma conseqüência do esforço e da relação de envolvimento verdadeiro entre ator e profissão. É um objetivo vaidoso, de ascensão social, através do sucesso. Uta Hagen também experimentou a tentação da *cortesania*, e compreende bem o estado do *Ator Cortesão*, sobretudo na questão competitiva:

Muitas vezes ouvi atores, tanto profissionais ativos quanto jovens iniciantes, proclamarem com paixão: ‘Quero ser o melhor ator dos Estados Unidos!’. Mas o que é isso? Apenas uma declaração de objetivo competitivo que sintetiza a doença norte-americana da ambição pelo sucesso – acompanhado por fama e dinheiro – como prova de valor. [...] Qual é o melhor entre Haydn, Mozart e Beethoven? Esses três gigantes da música trabalharam e criaram em Viena na mesma época. Podemos preferir a música de um compositor à de

⁴⁶ Reynaldo Gianecchini (1972) é modelo profissional e ator brasileiro.

outro, mas não há o melhor. Cada um trabalhou para criar *seu* melhor, não para ser o melhor. (HAGEN, 2007, p. 29).

Por outro lado, um entendimento mais aprofundado sobre as possibilidades sociais da função do ator, percebendo a profissão não como uma ferramenta de realização de metas pessoais, são destacadas por Enio Carvalho, e se distancia do discurso de *atores cortesãos*:

O diretor, o autor e o ator brasileiros, como fortes veiculadores sociais, têm grande responsabilidade no estabelecimento dessa reflexão crítica para a descoberta de nossos valores fundamentais. O ator parece ser o missionário maior para a escuta e observação dessa índole mais profunda. (CARVALHO, 1989, p. 200).

Por fim, em razão de todos estes conceitos expostos sobre os tipos profissionais de atores definidos por Grotowski, coube-nos então, partir para uma experiência prática com futuros profissionais, para que pudéssemos analisar na contemporaneidade qual o perfil do novo ator brasileiro que está para se formar em escolas de teatro.

A seguir, poderemos comprovar estes resultados.

4 PESQUISA DE CAMPO: NOVOS ATORES BRASILEIROS DE UM FUTURO PRÓXIMO- INQUIETAÇÕES ARTÍSTICAS OU AÇÕES PUBLICOTROPISTAS?

4.1 Pesquisa de campo: critérios, metodologia e escolhas.

Para que pudéssemos conhecer qual o atual perfil dos novos atores que se formam e se tornam aptos ao exercício da profissão, optamos por alguns critérios bem específicos.

Em função das dimensões continentais do Brasil, tornou-se impossível coletar dados em todos os Estados que possuem cursos de formação de atores.

Assim, resolvemos nos fixar dentro do perímetro que conceituamos como *triângulo cultural*: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, por serem as três cidades que mais comportam cursos de formação, teatros e empresas que se utilizam de trabalhos de atores em seus produtos (televisão, cinema, propaganda, rádio e dublagem).

Contudo, adicionamos ainda duas outras cidades, uma ao sul deste triângulo, Curitiba, e outra ao norte, Vitória, pois ambas se encontram próximas a uma das cidades da amostragem (Curitiba, de São Paulo e Vitória, do Rio de Janeiro) e formam atores que, se necessário, poderiam participar de trabalhos dentro da referida área, se deslocando rapidamente.

A partir disto, definimos que a pesquisa se daria através da coletas de dados aplicados sob forma de um questionário de múltipla-escolha para alunos de cursos de formação de atores, entre os meses de maio a novembro de 2009.

Partimos do princípio de que as escolas escolhidas deveriam estar entre as mais conceituadas dentro de cada cidade, pois se houvesse problemas justamente com estas, possivelmente este quadro também poderia estar ocorrendo dentro das menos conceituadas.

A partir daí, decidimos ofertar este questionário sempre em duas instituições em cada cidade, optando por uma escola pública de terceiro grau e outra particular, de nível técnico, o que aumentaria a abrangência da pesquisa. A única exceção se deu em Vitória – ES, onde só existe uma única escola de formação, tanto da cidade, quanto do Estado do Espírito Santo, sendo esta pública e de nível técnico.

Em cada instituição aplicamos o questionário para dois tipos de alunos. Os recém-ingressos e os que já se encontravam em processo de finalização, visando obter uma média do perfil do estudante de cada instituição.

Assim, somando-se o total geral, trezentos alunos responderam ao questionário, nas nove instituições pesquisadas, a saber:

- Belo Horizonte: # EBA – UFMG – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Curso de Bacharelado em Artes Cênicas. (Instituição Pública. 3º grau);
CEFAR – Palácio das Artes- Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Curso Profissionalizante de Ator. (Instituição Público-Privada. 2º grau);
- Curitiba: # FAP-PR – Faculdade de Artes do Paraná. Curso de Bacharelado em Artes Cênicas. (Instituição Pública. 3º grau);
Escola Cena Hum. Curso de Formação Teatral. (Instituição Particular. 2º grau);
- Rio de Janeiro: # CLA – UNIRIO – Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Curso de Bacharelado em Artes Cênicas. (Instituição Pública. 3º grau);
CAL – Casa das Artes de Laranjeiras - Curso de Formação Profissional de Ator. (Instituição Particular. 2º grau);
- São Paulo: # ECA – USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Curso de Bacharelado em Artes Cênicas. (Instituição Pública. 3º grau);
Célia Helena Teatro Escola – Curso Profissionalizante de Formação de Ator. (Instituição Particular. 2º grau);
- Vitória: # Escola de Teatro e Dança FAFI. Curso de Qualificação Profissional em Teatro. (Instituição Pública. 2º grau).

Constatou-se que em cada uma destas cidades, todas capitais de Estado, existem em seus cursos alunos nascidos na própria cidade, mas também um número significativo de alunos oriundos de outras cidades, o que demonstra que estas capitais exercem a função de pólo de atração para pessoas que desejam se tornar atores.

Nos referidos cursos de Belo Horizonte encontramos também alunos provenientes de Pirapora-MG, Varginha -MG, Ipatinga-MG, Betim-MG, Governador Valadares-MG, Porto Seguro-BA, Lavras-MG, São Paulo-SP, Pouso Alegre-MG, São João da Boa Vista-SP, Timóteo-MG, Rio de Janeiro-RJ, Monte Santo de Minas-MG, Contagem-MG, Itaguara-MG, Piedade de Ponte Nova-MG, Tupaciguara-MG e Piumhi-MG.

Em Curitiba, encontramos, entre todas, a maior diversidade de alunos provenientes de outras cidades além da capital: Florianópolis-SC, Flórida Paulista-SP, Nova Prata do Iguaçu-PR, Campinas-SP, Campina Grande do Sul-PR, Irati-PR, Quatro Barras-PR, Lages-SC, Pelotas-RS, Tubarão-SC, Passo Fundo-RS, Ponta Grossa-PR, São José dos Pinhais-PR, Guarapuava-PR, Rio de Janeiro-RJ, Joinville-SC, Bauru-SP, Londrina-PR, Limeira-SP, Quatiguá-PR, Paranavaí-PR, Marechal Cândido Rondon-PR, Apucarana-PR, Lorena-SP, Corumbá-MS, São Paulo-SP, Balneário Camboriú-SC, Cornélio Procópio-PR, Goioerê-PR, Rio Claro-SP, Taubaté-SP, Campo Largo-PR, Umuarama-PR e Ribeirão Preto-SP. Nesta capital também encontramos alunos estrangeiros provenientes de Buenos Aires, Argentina e de Wittlich, Alemanha.

No Rio de Janeiro também encontramos alunos de Juiz de Fora -MG, São Paulo -SP, Mesquita -RJ, “Ceará”, Cruz Alta -RS, Serrania -MG, Belém -PA, Petrópolis -RJ, Salvador -BA, Curitiba -PR, São Leopoldo -RS, Belo Horizonte -MG, São Pedro do Sul -RS, Sorocaba -SP, Cassilândia -MS, Recife -PE, Ubiratã -PR, Passo Fundo -RS, Brasília -DF, Taubaté -SP, Campinas -SP, Uberaba -MG, Ribeirão Preto -SP, Niterói -RJ, Porto Alegre -RS, Nova Friburgo -RJ, Volta Redonda -RJ, Espírito Santo do Pinhal -SP, Adamantina -SP, Pirapora -MG, Cabo Frio -RJ, Araruama -RJ, Fortaleza -CE e Itapetininga -SP.

Em São Paulo havia estudantes, além da própria capital, do Rio de Janeiro -RJ, Santos -SP, Foz do Iguaçu -PR, Guarulhos -SP, Recife -PE, Rancharia -SP, Jundiá -SP, Tatuí -SP, Pouso Alegre -MG, Rio Branco -AC, Urupês -SP e São José do Rio Preto -SP. Foi encontrada também uma aluna estrangeira, de Birmingham, Inglaterra.

E em Vitória encontramos alunos desta cidade e também de Serra -ES, Boa Esperança -ES, Rio de Janeiro -RJ, Boa Vista -RR, Colatina -ES, Santo André -SP, Linhares -ES, São Mateus -ES, Vila Velha -ES, São Paulo -SP, Aracruz -ES e Salvador -BA.

As perguntas do questionário tinham, como objetivo geral, saber de qual perfil, dentro da ótica grotowskiana, se aproximam os novos atores brasileiros: de uma postura *cortesã* ou *santa*.

Para este efeito, nos concentramos nos seguintes objetivos específicos: perceber os motivos que impulsionaram o aluno a fazer um curso de formação de ator; conhecer a sua opinião destes sobre a qualidade dos cursos; analisar seu nível cultural e de interesse artístico; observar o tipo de trabalho profissional de ator que mais os atrai; apresentar os dados de como o novo ator se vê e também como percebe os outros atores de seu curso, de sua cidade, do Rio de Janeiro e do Brasil; perceber se há diferenças entre os novos atores que estudam no Rio de Janeiro em comparação com os de outras cidades; constatar como o novo ator percebe o mercado de trabalho; e por fim, apresentar os dados das opiniões destes novos atores estudantes sobre a discussão entre os atores profissionais Paulo Autran e Paulo Vilhena na já referida entrevista.

Assim, a seguir analisaremos as respostas das 16 perguntas do questionário.

4.2 Dados técnicos do questionário e análise fundamentada das respostas

Devido às especificidades de cada instituição, o número de alunos e de turmas que responderam ao questionário, foi de acordo com a disponibilidade e oferecimento de cada escola naquele momento. Muitos fatores determinaram este número, tais como: dias específicos com um número maior ou menor de alunos, alunos em aula ou não, alunos em ensaio ou não, aceitação do professor ou não, etc. Apesar disto, trabalhamos com o número máximo de alunos que nos foi oferecido e, em todas as instituições, houve um interesse geral em nos ajudar a desenvolver a pesquisa e também em tomar ciência posterior de seus resultados.

Entenda-se como *alunos iniciantes* aqueles que são recém-ingressos na escola e que em cada instituição podem ter diferentes nomenclaturas, como: primeiro período, ano, turma, etapa, fase, etc.

Alunos em *processo de formação* são todos aqueles que já não são mais são recém-ingressos, e que nos foram oferecidos por cada instituição. Apesar de tentarmos sempre entrar em contato com os de último período, algumas vezes esta estratégia não foi possível em função de múltiplas dificuldades normais nesta etapa de conclusão do curso, fazendo-nos optar também por alunos de outros períodos.

Em Belo Horizonte, um total de 69 alunos responderam ao questionário, sendo 45 alunos da UFMG, com 16 alunos iniciantes e 29 alunos em processo de formação; e 24 alunos do CEFAR, com 13 alunos iniciantes e 11 alunos em processo de formação.

Em Curitiba, um total de 71 alunos responderam ao questionário, sendo 45 alunos da FAP, com 24 alunos iniciantes e 21 alunos em processo de formação; e 26 alunos da CENA HUM, com 19 alunos iniciantes e 7 alunos em processo de formação.

No Rio de Janeiro, um total de 89 alunos responderam ao questionário, sendo 45 alunos da UNIRIO, com 34 alunos iniciantes e 11 alunos em processo de formação; e 44 alunos da CAL, com 27 alunos iniciantes e 17 alunos em processo de formação.

Em São Paulo, um total de 52 alunos responderam ao questionário, sendo 30 alunos da USP, com 21 alunos iniciantes e 9 alunos em processo de formação; e 22 alunos do Célia Helena, com 8 alunos iniciantes e 14 alunos em processo de formação.

Em Vitória, um total de 19 alunos da FAFI responderam ao questionário, sendo 9 alunos iniciantes e 10 alunos em processo de formação.

Assim, temos como total geral 300 alunos que responderam ao questionário, sendo 171 iniciantes e 129 em processo de formação.

Nos quadros com os resultados a seguir utilizamos as seguintes abreviações: BH - Belo Horizonte, Cb - Curitiba, RJ - Rio de Janeiro, SP - São Paulo e Vt - Vitória.

4.2.1 Questão 1

Quando você entrou para ESTE curso, qual era seu motivo PRINCIPAL?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Obter registro profissional	4,35 %	4,22 %	0	0	5,26 %
b) Adquirir conhecimento técnico e artístico	81,16 %	69,01 %	86,52 %	86,54 %	84,21 %
c) Me tornar ator/atriz para ficar famoso	1,45 %	7,04 %	2,25 %	0	0

d) Me tornar ator/atriz para ganhar dinheiro	0	2,82 %	4,49 %	3,85 %	0
e) Outro. Qual?	13,04 %	16,9 %	6,74 %	9,61 %	10,52 %

O resultado desta primeira questão, a princípio nos surpreendeu. Ela respondia de uma forma muito clara a uma das indagações que inspiraram esta dissertação: estariam os novos atores/alunos brasileiros ingressando num curso de formação de ator com o objetivo principal de obter o registro profissional?

A princípio esta era a sensação empírica que podíamos observar com grande número de nossos alunos em cursos de formação de ator na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, se isto fosse verdadeiro, comprovaria que a maioria dos alunos estaria estudando, não por visualizar este ato como importante e necessário à formação do ator, mas sim, por ser obrigado a fazê-lo simplesmente pela exigência trabalhista do registro na profissão.

A maioria dos alunos, em todas as cidades, ou seja, também no Rio de Janeiro, ingressaram, ou diziam ter ingressado em cursos de formação de ator para adquirir conhecimento técnico e artístico. Contudo, ao fazermos uma avaliação mais atenta, um dado nos chamou a atenção e nos mostrou uma outra característica dentro deste universo.

Nossa experiência docente em cursos de formação de ator na cidade do Rio de Janeiro, sempre foi em instituições com carga horária mínima exigida pelo Ministério da Educação e que perfaziam no total um ano de duração.

Assim a percepção empírica que nos aparecia era fruto da experiência do contato com os alunos destes cursos específicos (no caso, Escola de Teatro Leonardo Alves, Escola Cátedra, Escola SENAC e Escola SATED). Vale lembrar que além destes citados, encontramos outros diversos cursos com estas mesmas características citadas atualmente na cidade do Rio de Janeiro.

Porém, antes de começarmos a aplicar o questionário nas escolas previamente escolhidas que fariam parte da pesquisa de campo desta dissertação e que, no caso, não seriam nenhuma das citadas acima, resolvemos oferecer o questionário aos alunos da Escola SATED, na época ainda nossos alunos, como uma forma de exercício desta prática.

Nossos objetivos eram perceber como seriam a recepção e as opiniões dos alunos sobre as perguntas do questionário, para que pudéssemos aperfeiçoá-lo, caso necessário, e também para descobrirmos qual seria a melhor metodologia de sua aplicação dentro do cotidiano das futuras instituições que seriam pesquisadas.

Ao revermos as respostas assinaladas, apenas como curiosidade, um dado se destacou e mereceu ser revelado. Ainda que a maioria das respostas dos alunos tenha sido a de estarem ingressando num curso de formação de atores para adquirir conhecimento técnico e artístico (55%), 20% dos alunos responderam que o buscavam para obter registro profissional.

Por outro lado, em nossa pesquisa com os alunos das instituições escolhidas, os alunos de Vitória são os que apresentam a maior porcentagem entre todos que optaram também por esta mesma opção, de letra *a* (5,26%).

Ou seja, os 20% que optaram por esta resposta na escola SATED, representam um número quase quatro vezes maior do que a maior porcentagem encontrada para esta resposta pelos alunos de cursos com duração maior.

Portanto, a primeira comprovação desta pesquisa é de que quanto menor o tempo exigido pelos cursos no processo da formação de seus alunos, maior a possibilidade de haver alunos que ingressam com um perfil mais próximo ao que Grotowski conceituaria como *Ator Cortesão*. A totalidade dos cursos técnicos de formação de ator onde aplicamos nossa pesquisa de campo exige um período mínimo entre dois anos e meio e três anos de duração e os de formação superior, de quatro anos.

Vale dizer que optamos por não incluir no quadro referente às respostas dos alunos do Rio de Janeiro a referida Escola SATED, por ser um local onde já lecionamos. Este fato poderia inibir as respostas espontâneas dos alunos, podendo provocar uma pesquisa com falta de isenção total. E isto não ocorreria com todas as outras escolas escolhidas, por não possuímos nenhum tipo de vínculo.

Assim, mesmo correndo este risco de parcialidade das respostas, o resultado acabou sendo, no mínimo, quase quatro vezes maior do que o das escolas pesquisadas.

Este fato nos revela que, na contemporaneidade, há uma quantidade expressiva de alunos que buscam uma rapidez no aprendizado visando inserção dentro do mercado comercial. Em função disto, também surgem cursos que se adequam a esta exigência mercadológica. No Rio de Janeiro

[...] como em outras capitais brasileiras, podemos encontrar outros cursos de teatro. Contudo, trazem as características de cursos paralelos, ou seja, são cursos propostos para atender a demanda que, por não ser pequena, abre a possibilidade de oportunos lucros para tais empresas particulares de ensino. Daí podermos encontrar todo tipo de escolaridade: desde a que apresenta suficientes resultados até aquelas que espantam pelo fato de terem obtido autorização oficial de funcionamento. (CARVALHO, 1989, p. 183).

Se existem no Rio de Janeiro diversos cursos rápidos que oferecem o registro profissional de ator, vale lembrarmos que Grotowski, ao tratar deste assunto, idealizava um período bem maior como necessário:

A idade é tão importante para a educação de um ator, quanto para o pianista ou o dançarino – isto é, não se deve ter mais de 14 anos para começar. E se fosse possível, eu sugeriria o início até em idade mais jovem, com um curso de quatro anos, de exercícios técnicos concentrados. [...] A educação secundária do ator deveria depois ser complementada por quatro anos de trabalho como aprendiz de ator, com um grupo laboratório, tempo em que ele não só adquiriria uma grande soma de experiência em representação, mas também continuaria seus estudos nos campos da literatura, pintura, filosofia, etc., num nível necessário à sua profissão, e não com a finalidade de brilhar numa sociedade pernóstica. Ao completar seus quatro anos de trabalho prático, num Teatro-Laboratório, o estudante deveria receber uma espécie de diploma. Assim, depois de oito anos de trabalho deste tipo, o ator estaria comparativamente bem equipado para enfrentar a profissão. Não teria escapado aos perigos que ameaçam todo ator, mas suas capacidades seriam muito maiores, e seu caráter estaria moldado com muito mais firmeza. (GROTOWSKI, 1987, p. 44).

Podemos concluir então que, ao menos uma parte, comparativamente significativa, dos atores que entram para esses cursos rápidos da atualidade, não os imaginam como um local de estudo aprofundado, e por isto o escolhem com o objetivo de obter rapidamente o registro trabalhista de ator que lhe possibilite exercer a profissão. Esta rapidez e despreocupação com uma formação mais aprofundada seriam, portanto, elementos que os uniriam aos conceitos de *Ator Cortesão*.

A própria existência destes cursos, pode ajudar a deturpar a percepção da necessidade de haver formação técnica mais aprofundada para uma profissão que até bem pouco tempo atrás era marcada pelo autodidatismo e o exercício da prática. Desta forma, ficando intrínseca a desvalorização do estudo da arte dramática como necessária à formação do ator, ficariam assim valorizados os artifícios e truques para esconder do público as deficiências decorrentes da falta de conhecimento verdadeiro.

E este é um o pensamento típico do *Ator Cortesão*.

4.2.2 Questão 2

HOJE este pensamento se modificou?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Sim	17,5 %	21,43 %	10,71 %	21,74 %	0
b) Não, continuo com o mesmo	77,5 %	64,28 %	82,14 %	73,91 %	90 %
c) Outra. Qual	5 %	14,28 %	7,14 %	4,35 %	10 %

Esta pergunta tinha o objetivo de avaliar se os alunos que, ao ingressar na escola de formação com uma postura *cortesã*, poderiam modificar seus pensamentos e ações em função da experiência no decorrer do processo de estudo.

Contudo, como a maioria das respostas da questão 1 foi a de adquirir conhecimento técnico e artístico, nos pareceu que o fato de também a maioria dos alunos, nesta questão, responder que não modificaram seus pensamentos, é um dado positivo.

Um outro dado deve ser analisado. 21,43% dos alunos de Curitiba, responderam que *sim* (opção a), o pensamento se modificou após a entrada no curso de formação. Ao levarmos em conta que os alunos de Curitiba na questão 1 foram os que mais responderam favoravelmente às opções mais próximas a um discurso *cortesão* (obter registro profissional (4,22%); Me tornar ator/atriz para ficar famoso (7,04%); Me tornar ator/atriz para ganhar dinheiro (2,82%), perfazendo um total de 14,08%), o fato de um número grande de alunos modificar o pensamento é um outro dado positivo.

Em função disto, podemos concluir que o processo de formação do ator através das escolas contribui para uma mudança positiva na relação dos atores com sua profissão. E, dentro deste quadro, conseqüentemente, reforça-se a constatação de que o professor é o agente que pode conduzir a esta transformação positiva.

4.2.3 Questão 3

O curso de formação te fez perceber, PRINCIPALMENTE:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Que a profissão de ator é MAIS complexa do que eu imaginava no início.	80 %	71,53 %	71,43 %	95,65 %	100 %
b) Que a profissão de ator é A MESMA COISA do que eu imaginava no início.	12,5 %	14,28 %	10,71 %	0	0
c) Que a profissão de ator é MENOS complexa do que eu imaginava no início.	5 %	0	7,14 %	0	0
d) Outra. Qual?	2,5 %	14,28 %	10,71 %	4,35 %	0

Ao analisarmos esta questão podemos comprovar que, por mais que a maioria dos alunos, em todas as cidades, ingresse nos cursos de formação com o desejo de adquirir conhecimento técnico e artístico, ao desenvolverem seus estudos, vão percebendo que os conteúdos e as técnicas ultrapassam em quantidade e qualidade as que imaginavam na época de seu ingresso.

Este ponto é revelador, pois contribui para a constatação de que a arte atoral é repleta de caminhos muito mais profundos do que se poderia supor. E, se estes o são para alunos que já esperavam por recebê-lo, esta “surpresa” poderia ser ainda maior para os novos atores que eventualmente estejam conseguindo trabalhar sem uma formação específica e também para o pensamento geral da população em relação à profissão.

Desta forma, fica evidenciado que existe a possibilidade real de um grande aprofundamento além da prática convencional e superficial pela qual muitos atores sem formação acabam por optar, conseguindo desenvolver seu trabalho profissional durante toda a sua vida. Perceber que um profissional não desenvolve suas potencialidades por

uma prévia opção é doloroso para quem compreende e vivencia as possibilidades de seu ofício.

Após responderem ao questionário, os alunos, em todas as escolas pesquisadas, eram convidados a uma conversa livre, que foi filmada, onde podiam expor seus pensamentos sobre as questões abordadas no questionário, e na maioria deles havia um sentimento de indignação contra a postura dos *atores cortesãos* que renegam a importância da formação.

Estas respostas contribuem também para diminuir a valorização do autodidatismo e da prática como únicas ferramentas válidas para o exercício da profissão do ator, pois possibilita uma visão mais amadurecida em relação à arte, experimentada na prática pelos novos atores que estão cursando as escolas de formação.

4.2.4 Questão 4

Sobre o seu curso:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Me proporcionou bastante conhecimento.	72,5 %	78,57 %	64,28 %	86,96 %	60 %
b) Me proporcionou um pouco de conhecimento.	17,5 %	10,71 %	21,43 %	4,35 %	20 %
c) Não me acrescentou nada de importante.	0	0	0	0	0
d) Outro. Qual?	10 %	10,71 %	14,28 %	8,69 %	20 %

De forma geral esta questão apresenta resultado bastante positivo em relação ao sentimento do aluno quanto ao que aprendeu em seus cursos. Não foi nosso foco, desenvolver um quadro comparativo entre as escolas quanto ao nível deste

conhecimento adquirido. O ponto que mais nos interessou foi perceber o grau de satisfação individual em relação ao estudo da arte do ator. Pois se os cursos não estivessem proporcionando prazer a seus estudantes, independentemente do grau de exigência de cada um, isto poderia estar contribuindo para um desestímulo ao estudo da arte como uma ferramenta necessária à prática cotidiana da profissão. Isto não ocorre.

Dentro deste quadro geral de satisfação, percebemos que os mais satisfeitos são os alunos de escolas paulistanas e os com menor satisfação são os alunos da escola capixaba. Estes dados podem nos levar a uma reflexão histórica.

São Paulo carrega uma longa tradição cultural não somente dentro da prática cênica do teatro brasileiro, como também na preparação para este momento, através da valorização do estudo da arte dramática. Vale lembrar que Alfredo Mesquita (1907-1986), diretor e autor paulistano que criou a Escola de Arte Dramática em 1948⁴⁷,

[...] pôde fundar a EAD, como ele próprio se exprimiu, à maneira brasileira, isto é, improvisadamente e aos poucos, conforme as necessidades locais, que, sob certo ponto de vista, também eram as do Teatro Brasileiro. Muitas escolas, de teatro ou não, são instituídas sem objetivos programáticos. Não passam de meras estruturas curriculares de conteúdo indefinido, que não preenchem o mais simples dos objetivos a que deveriam servir: a EAD, pelo contrário, e esse talvez haja sido um dos grandes motivos do seu posterior sucesso, foi uma instituição que nasceu do descontentamento com um certo tipo de teatro e da busca de uma nova ética e estética da cena. Para Alfredo Mesquita, o aperfeiçoamento da humanidade poderia ocorrer através da cultura e o teatro deveria ser um dos veículos deste processo. Em conseqüência, era preciso que o aluno de arte cênica desenvolvesse ao máximo a sua qualificação artística, como corpo, mente e espírito, para exprimir essa mesma cultura. Esses elementos constituíram indubitavelmente o cerne da filosofia de arte e do projeto pedagógico que Alfredo Mesquita promoveu na EAD, com vistas a um teatro e a um ator renovados. Entendia ele que, para a formação de um comediante despidido dos vícios da mercantilizada ribalta corriqueira e convencional e desejoso de tornar-se servidor exclusivo de sua arte, cabia à Escola possibilitar, antes de tudo, a educação moral e estética do aluno. Ensiná-lo era exigir dele disciplina intelectual, sacrifício pessoal e destreza técnica, de maneira que o futuro intérprete pudesse encarar o seu mister como algo quase sagrado. Para tal, cumpria-lhe desvincular-se das seduções do êxito fácil ou das vantagens econômicas, afastando de si o individualismo exacerbado, tão comum entre a gente de teatro, para inserir-se como artista dentro de uma equipe harmônica de criadores. [...] a metodologia da EAD [...] foi estruturada sobre um tripé básico que compreendia sólida formação cultural, aquisição de fundamentos técnicos, vocais e corporais, e trabalho de interpretação propriamente dito. Os dois primeiros elementos eram, evidentemente, entendidos como meios para alcançar o objetivo primordial da Escola, o trabalho de interpretação. Segundo Alfredo Mesquita, o principal obstáculo ao aprendizado dos novos atores estava na enorme carência de formação cultural de que padeciam e, por

⁴⁷ A Escola de Arte Dramática de São Paulo é uma instituição de nível técnico e gratuito. Sendo uma, entre as diversas reformulações durante suas várias décadas de existência, a escola é atualmente uma unidade complementar ligada à Escola de Comunicação e Artes da USP.

isso, a parte teórica da instituição foi sempre levada muito a sério. (SILVA; GUINSBURG, 2002, p. 178-179).

Portanto, é dentro da herança desta conjuntura que podemos encontrar ainda hoje, em São Paulo, as bases da consciência da necessidade do aprimoramento do ator, através das escolas de formação.

Por outro lado, a FAFI, única escola de formação de ator do Espírito Santo, luta com dificuldades para manter-se ativa. A escola, mantida pela Prefeitura de Vitória, ainda não obteve o reconhecimento oficial, pelo órgão competente, como um curso de formação de atores, e os docentes são contratados como *instrutores* e não como professores. Ou seja, não há exigência de formação específica para se lecionar. Este pode ser um dado influenciador nos números mostrados acima. Sem professores motivados e/ou suficientemente preparados, não haveria muitos alunos satisfeitos com a quantidade e qualidade dos conhecimentos adquiridos.

4.2.5 Questão 5

Quantas vezes você assiste peças teatrais, MENSALMENTE?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Não assisto	4,35 %	8,45 %	1,12 %	1,92 %	0
b) De 1 a 2	36,23 %	50,70 %	41,57 %	34,61 %	36,84 %
c) De 3 a 4	43,48 %	32,39 %	46,06 %	57,69 %	57,89 %
d) De 5 a 6	14,49 %	5,63 %	10,11 %	3,85 %	5,26 %
e) Mais de 7	1,45 %	2,82 %	1,12 %	1,92 %	0

Esta é a primeira das quatro questões que buscam perceber o nível de interesse cultural dos alunos.

É interessante perceber que os alunos de Curitiba apresentam números bem curiosos. Apresentam o maior percentual entre todos que optaram pela opção *a*, de que *não assistem* espetáculos teatrais (8,45%), e também o maior entre os que escolheram a opção *e*, de ir ao teatro *mais de 7 vezes* por mês (2,82%).

É também a única cidade onde a maioria dos alunos assiste *de 1 a 2* espetáculos por mês (50,70%), diferenciando-se da maioria dos alunos das outras capitais, que assistem *de 3 a 4* espetáculos por mês. Levando-se em conta a soma das respostas nas questões *a* e *b*, encontramos em Curitiba um número baixo de idas ao teatro, em comparação às outras cidades.

Tentamos analisar este fato dentro de algumas perspectivas. Segundo os professores das instituições pesquisadas, houve um incremento natural de apoio ao teatro nos últimos anos na cidade como conseqüência da solidificação de um dos mais importantes festivais de teatro do país, o Festival de Teatro de Curitiba, que desde 1992 promove na capital paranaense um amplo e diversificado encontro cultural sempre nos meses de março de cada ano.

Aliado a isto, o reconhecido padrão de qualidade de vida da cidade, a trajetória de leis de incentivo a cultura e um satisfatório número de espaços para a representação de atores, acabam por promover um interesse pela profissão, por parte dos que vivem na cidade, mas também servindo de pólo de atração de alunos vindos de outras cidades do país. Podemos perceber que Curitiba rivaliza e vence o Rio de Janeiro em número de alunos provenientes de outras cidades (C.f subseção 4.1).

Percebe-se também, como conseqüência natural de todos os aspectos citados, um aumento de novos cursos para a formação de ator. Recentemente a Escola Técnica da UFPR (Universidade Federal do Paraná) e a PUC-PR (Pontifícia Universidade Católica do Paraná) abriram seus cursos de formação de atores.

Como então poderíamos explicar o número pequeno de idas ao teatro relatados pelos alunos que estudam em Curitiba?

Destes 8,45% alunos de Curitiba que nos disseram que não vão ao teatro, 83,33% são provenientes de outras cidades e também são recém-ingressos em seus cursos de formação. Isto nos levou a crer que este resultado pode estar relacionado,

tanto a uma falta de prática deste exercício, por parte dos alunos, originada no pequeno número de teatros em suas cidades de origem, quanto na ausência da disciplina Artes Cênicas/Teatro dentro da grade curricular das escolas de ensino fundamental.

Ou seja, se o aluno não foi estimulado a conhecer o universo teatral através da educação artística na escola, seu interesse em ir a um teatro poderá não aparecer no futuro, pois não foi experimentado anteriormente.

Outro fato curioso é que apesar de Curitiba possuir um número satisfatório de teatros e espaços cênicos, um dado nos surpreendeu ao conversarmos com alunos da FAP-PR (Faculdade de Artes do Paraná). Alguns alunos, recém-formados em Licenciatura em Artes Cênicas, nos revelaram que como a nomenclatura “artes” pode abarcar outras disciplinas, além do teatro, nas escolas que optam por instituí-las, mesmo possuindo somente habilitação em artes cênicas, muitos destes recém-professores são convidados a lecionar artes plásticas, pois, as diretoras das referidas escolas consideram que a disciplina teatro seria malvista pelas famílias dos estudantes. Ainda segundo estes alunos, estes discursos são encontrados não somente nas cidades do interior do sul do país, mas também na própria capital.

Ante tais declarações, parece-nos que até mesmo as diretoras dessas escolas possuem visão preconceituosa em relação à disciplina “teatro” certamente porque, quando alunas, também não entraram em contato com esta matéria.

Estes fatos podem explicar que a pouca ida ao teatro hoje ainda seja reflexo de uma postura que aos poucos vem se modificando, mas que ainda carrega uma herança histórica.

Em função disto, estas percepções começaram a nos alertar sobre a relação entre teatro e educação ainda na época escolar, como um elemento influenciador na futura relação que os novos atores manterão com sua futura profissão.

Analisando ainda esta questão de forma geral, consideramos satisfatório o número de idas ao teatro da maioria dos alunos (resposta *c*, de 3 a 4 vezes por mês). Alguns alunos do CEFAR, em Belo Horizonte, nos revelaram que só não vão mais ao teatro em função do preço dos ingressos e também por estudarem à noite, em horário muitas vezes coincidente com a apresentação dos espetáculos, e não em função de um possível desinteresse.

4.2.6 Questão 6

Quantos livros e/ou peças de teatro você lê, MENSALMENTE?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Não leio	2,90 %	8,45 %	3,37 %	1,92 %	5,26 %
b) De 1 a 2	39,13 %	53,52 %	40,45 %	34,61 %	31,58 %
c) De 3 a 4	34,78 %	28,17 %	31,46 %	53,85 %	42,10 %
d) De 5 a 6	15,94 %	8,45 %	15,73 %	7,69 %	21,05 %
e) Mais de 7	7,25 %	1,41 %	8,99 %	1,92 %	0

A leitura talvez constitua uma das maiores e melhores ferramentas para a obtenção do conhecimento. Não há dúvida que os atores profissionais autodidatas citados neste trabalho, como Paulo Autran, Marília Pêra e Plínio Marcos⁴⁸ consideram a importância da leitura na constituição do arcabouço de seus conhecimentos. Contudo, os dados referentes à atual geração são preocupantes, pois o exercício da leitura, para os futuros atores na contemporaneidade, está aquém do ideal.

Na maioria das cidades, a maioria dos alunos afirmou ler uma quantidade baixa de obras literárias por mês.

Contudo, não é de se estranhar que São Paulo seja a capital onde a maioria dos alunos (53,85%) tenha escolhido a questão *c* (de 3 a 4 obras lidas por mês). Em Vitória também encontramos a maioria dos alunos optando também pela letra *c* (42,10%), porém, com uma porcentagem menor do que a que encontramos em São Paulo.

⁴⁸ Cf. subseção 3.

Continuamos acreditando que estes números superiores na capital paulista sejam a herança do início da estruturação das escolas de formação naquela cidade:

Explica-se, assim, a grande ênfase que Alfredo Mesquita sempre deu ao estudo da História do Teatro e a maneira pela qual a disciplina era ministrada na EAD, ou seja, através da análise minuciosa dos grandes textos da literatura dramática. [...] Além disso, por mais talentoso que fosse o estudante, não poderia continuar cursando a Escola, se fosse reprovado nessa matéria. [...] O estudo da História do Teatro, através de leituras aprofundadas de grandes textos, além de dar ao aluno uma noção das transformações da cena e de seus estilos, permitia-lhe um contato com várias das melhores construções dramáticas de personagens, antes mesmo que se lhe propusesse a questão de interpretá-las. [...] Já que a EAD pretendia preparar os seus formandos para o exercício artístico da comunicação e da expressão numa área em que o verbo e a proferição desempenham funções essenciais, importância muito grande também sempre foi dada à Língua Portuguesa. [...] Teoria e prática na EAD estiveram sempre inter-relacionadas de maneira muito estreita. (SILVA; GUINSBURG, 2002, p. 179-180).

Voltando à análise geral dos dados, percebemos também que a leitura também não se apresenta como um elemento forte em momentos de lazer. Talvez não faça parte do cotidiano destes alunos, como as atividades mais práticas. Dito isto, volta-se novamente à questão da educação fundamental que, por diversos motivos, talvez também neste requisito não tenha conseguido estimular de forma profícua, o interesse dos referidos alunos. Charles Chaplin (1889-1977), considerado por muitos um ator genial, nos revela com clareza em seu livro auto-biográfico *Minha Vida*, este tipo de relação entre escola e indivíduo com cerne artístico:

A História era um registro de crueldade e violência, uma sucessão contínua de regicídios, de reis que matavam as esposas, irmãos e sobrinhos; a geografia apenas mapas; a poesia não era senão um exercício de memória. O estudo na escola me estonteava com conhecimentos e fatos pelos quais eu me interessava muito pouco. Se acaso alguém me houvesse alertado o interesse, se antes de cada matéria lesse um prefácio estimulante, que me despertasse a inteligência, me oferecesse fantasias em lugar de fatos, me divertisse e intrigasse com o malabarismo dos números, romantizasse mapas, me desse um ponto de vista a respeito da história, e me ensinasse a música da poesia, talvez eu tivesse sido um erudito. (CHAPLIN, 1994, p. 35).

Nesta questão, o baixo número de leitura também pelos alunos de Curitiba, segue o mesmo padrão de análise feito na questão anterior.

4.2.7 Questão 7

Quantos filmes você assiste (TV, DVD ou cinema), MENSALMENTE?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Não assisto	0	1,41 %	2,25 %	1,92 %	0
b) De 1 a 2	33,33 %	23,94 %	17,98 %	19,23 %	26,31 %
c) De 3 a 4	37,68 %	38,03 %	34,83 %	34,61 %	26,31 %
d) De 5 a 6	11,59 %	18,31 %	16,85 %	25 %	10,52 %
e) Mais de 7	17,39 %	18,31 %	28,09 %	19,23 %	36,84 %

Nota-se nesta questão a força das ferramentas audiovisuais no cotidiano dos alunos. Há um maior interesse nítido dos alunos, neste quesito, ao compararmos com a questão 7, que trata do interesse pela leitura.

Se também levarmos em conta que todos os cursos pesquisados eram de formação de ator em escolas de teatro, pode-se supor que a linguagem áudio-visual, ainda que possa ser um instrumento pedagógico dentro das disciplinas, não deveria ter uma força maior do que, por exemplo, a leitura textual dentro destas instituições. Assim, pode-se concluir que o ato de assistir filmes também constitua uma atividade constante de lazer dos alunos, bem maior do que a própria leitura.

Ainda que só a maioria dos alunos de Vitória que tenha escolhido a opção em que se assiste filmes mais vezes (36,84% marcaram a letra *e*: *mais de 7* vezes por mês), em todas as outras cidades também podemos perceber um número significativo de alunos que escolheram esta resposta.

Entre todas as cidades visitadas, Vitória é a que possui o menor número de espaços voltados para as apresentações cênicas.

4.2.8 Questão 8

Quantos dias você assiste a telenovelas, MENSALMENTE?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Não assisto	73,91 %	60,56 %	35,95 %	61,54 %	63,16 %
b) De 1 a 3	17,39 %	12,68 %	25,84 %	23,08 %	26,31 %
c) De 4 a 6	2,90 %	9,86 %	7,86 %	5,77 %	10,52 %
d) De 7 a 9	1,45 %	2,82 %	16,85 %	1,92 %	0
e) Mais de 10	4,35 %	14,08 %	13,48 %	7,69 %	0

Apesar da maioria dos alunos, em todas as cidades, afirmar que não assiste telenovelas é a partir desta pergunta que passamos a perceber uma diferenciação nítida entre os alunos que estudam no Rio de Janeiro, que começam a se afinar mais com as ferramentas comerciais, e os das outras capitais pesquisadas.

Pudemos comprovar que há uma influência das redes de televisão no interesse destes alunos. Os 35,95% de alunos que estudam na capital fluminense que disseram não assistir a telenovelas, é um número bem inferior ao da cidade que viria a seguir em termos de interesse, Curitiba, com 60,56% e ainda mais distante de Belo Horizonte, onde há maior rejeição, com 73,91%.

Também, se observarmos a soma das duas últimas opções (letra *d*: assistir telenovelas *de 7 a 9* vezes por mês, com a letra *e*: *mais de 10* vezes), nota-se um número bem superior dos alunos do Rio de Janeiro (30,33%) comparados com os outros: Curitiba (16,90%); Belo Horizonte (5,80%); São Paulo (9,61%) e Vitória (0%).

Um dado porém foi percebido. Apesar de haver nas outras capitais, excluindo-se a carioca, uma constatada rejeição às telenovelas, nas conversas após os questionários, não ficou evidenciado, em nenhum momento, que os alunos não estavam familiarizados com os autores, os roteiros, os diretores e os atores que trabalham neste tipo de linguagem. Pareceu-nos que era um universo conhecido por eles.

Este fato nos suscitou a impressão de que talvez houvesse certa vergonha dos alunos em assumir publicamente, ainda que os questionários não os identificassem, um interesse pelas telenovelas. Isto poderia ser um reflexo de um debate histórico que sempre ocorreu no circuito artístico e pedagógico nacional, desde o surgimento das telenovelas, entre o que seria considerado como arte ou não, dentro do trabalho atoral.

Ou seja, a grosso modo, uma briga entre teatro e telenovelas, onde quem optasse pelo primeiro caminho seria considerado um artista digno, e quem optasse pela televisão seria indigno. E este discurso, apesar de ainda ocorrer, nos parece ultrapassado.

Em entrevista ao Segundo Caderno do Jornal O Globo, o ator Antonio Fagundes (1949) com longa experiência, tanto em teatro como em televisão, revela que:

[...] foi uma coisa de amor à primeira vista. O processo da televisão me estimula a criatividade. A rapidez da televisão, aquilo que todo mundo condena na televisão, é o que eu acho mais bonito [...] o teatro tem que sair dessas comparações. O teatro é a pátria do ator, o teatro é a base do trabalho do ator, é no teatro que o ator erra, é no teatro que ele se exercita, é no teatro que ele aprofunda sua pesquisa, seu trabalho e seu contato com os personagens. Então, é imprescindível para um ator fazer teatro. Até porque televisão, pela sua própria rapidez, não permite ensinar nada a ninguém. (O GLOBO, 14 jan. 2010, p. 5).

Não se pode negar a força das telenovelas brasileiras, com sua alta qualidade técnica, seus diversos prêmios internacionais, sua potência financeira que, inclusive, contrata os mais diversos técnicos e atores pagando salários significativos e promove a imagem destes atores em todo o Brasil e exterior.

Maria Della Costa (1926), atriz brasileira com enorme trajetória teatral, nos revela em entrevista ao professor e autor Warde Marx (1960) para seu livro biográfico *Maria Della Costa – seu teatro, sua vida*:

Eu não sou muito de novelas, em primeiro lugar eu sou uma mulher de teatro, nasci de teatro, e [...] Mas não desprezo evidentemente a nossa televisão, porque eu tenho viajado o mundo inteiro e tenho visto, quando chego, as novelas brasileiras estão passando, ligo lá e pá: novela brasileira! Então eu acho que tem um dinamismo a novela, eles fazem muito bem. Eu acho que no mundo, o brasileiro é que ganha de todos nas novelas, porque é intuitivo, é

ritmo, eles tem um timing fantástico! E [...] As cores, tudo, atores fabulosos, em Portugal, quando passam as novelas pára tudo pra assistir novela. Eu tive a honra de chegar, por exemplo, na Itália, em Roma, ligar a tv no hotel sete, oito horas, estava passando novela brasileira. No Chile, novela do Brasil [...] Não é o que eu mais amo fazer, mas reconheço e aplaudo a capacidade dos artistas, dos diretores, enfim, daqueles que fazem a novela em si, o Brasil produz muito bem realmente. É que eu não fui feita pra novela. Fiz o Beto Rockefeller, que tinha um texto enorme! (MARX, 2004, p. 217).

Talvez este tipo de disputa não contribua para uma discussão mais ampla. As novelas continuarão existindo, com as suas qualidades e defeitos, assim como o teatro. A luta não deve ser pela escolha do veículo, mas sim pelo tipo de formação dos atores.

Assim, se conseguíssemos evitar a propagação de *atores cortesãos*, mesmo dentro de um veículo mais comercial, sempre teríamos atores conscientes e que pudessem se exprimir, utilizando-se inclusive da abrangência da televisão, através de posturas que pudessem contribuir socialmente para o amadurecimento do país.

A essência da *santidade* grotowskiana deve estar presente nos atores, mesmo quando trabalham dentro de veículos mais abrangentes e populares.

4.2.9 Questão 9

Se você fosse contratado como ator, com um bom personagem, recebendo um salário digno por isso, qual destas opções mais te atrairia:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Trabalhar em telenovelas e/ou filmes comerciais	5,80 %	15,49 %	25,84 %	7,69 %	0
b) Trabalhar em musicais e/ou espetáculos teatrais comerciais	8,69 %	9,86 %	17,98 %	13,46 %	5,26 %
c) Trabalhar com um grupo de pesquisa e experimentação teatral	46,38 %	40,84 %	31,46 %	63,46 %	78,95 %

d) Trabalhar em produções alternativas de áudio-visual (TV, cinema, vídeo, produções educativas, etc)	18,84 %	23,94 %	13,48 %	11,54 %	10,52 %
e) Outra. Qual?	20,29 %	9,86 %	11,23 %	3,85 %	5,26 %

O enunciado desta pergunta visava eliminar dois fatores que pudessem influenciar determinantemente as escolhas profissionais: a questão financeira e a satisfação artística pelo personagem interpretado. Dentro deste contexto, no qual já satisfeitas as exigências quanto ao salário e o personagem, o desejo de fama surgiria como um exemplo do que Grotowski definiu como o comportamento de um *Ator Cortesão*.

Buscávamos assim perceber se o impulso do novo ator brasileiro seria por uma postura mais comercial, optando por um estilo de trabalho com maior público e divulgação.

Essa relação de interesse imediato entre o ator e o público, e que mexe diretamente com altos graus de exibicionismo e vaidade, poderia ser conceituado como *publicotropismo*, nomenclatura criada pelo ator e diretor polonês Julius Osterwa, assim como já visto na subseção 2.2⁴⁹.

Segundo a pesquisa, a maioria dos atores, em todas as cidades, optaria por trabalhar em espetáculos de pesquisa e experimentação teatral. Porém, se analisarmos com mais cuidado, veremos novamente uma diferença nítida entre o Rio de Janeiro e as outras cidades. Nas opções de letras *a* e *b*, os novos atores do Rio de Janeiro são os que mais se interessam por trabalhos de cunho comercial entre todos. Se juntássemos os resultados das duas opções em questão teríamos o número de 43,82%, contra 44,94% de alunos que se interessariam por trabalhos não-comerciais. Estes números praticamente dividem de forma igual os dois tipos de novos atores que estudam na cidade.

A cidade com números mais próximos, porém ainda distantes destes, seria Curitiba, com 25,35% de alunos que se interessariam pela opção comercial, contra 64,78% que optariam por um caminho não-comercial.

⁴⁹ Cf. citação p.28.

4.2.10 Questão 10

Na realidade do dia-a-dia, de forma geral e na maioria das vezes, você acha que é mais fácil se conseguir trabalho de ator/atriz se você tiver:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Capacidade artística (talento e/ou técnica e/ou conhecimento artístico)	18,84 %	22,53 %	25,84 %	32,69 %	42,10 %
b) Parente e/ou envolvimento pessoal com pessoas influentes	44,93 %	43,66 %	48,31 %	40,38 %	42,10 %
c) Beleza física	7,25 %	12,68 %	3,37 %	9,61 %	5,26 %
d) Sorte	4,35 %	5,63 %	5,62 %	9,61 %	0
e) Outra. Qual?	24,64 %	15,49 %	16,85 %	7,69 %	10,52 %

Há, na maioria das respostas a esta questão, uma certeza por parte dos alunos de que o exercício da profissão de ator torna-se cada vez mais possível quanto maior o relacionamento inter-pessoal entre ator e quem o convidaria a trabalhar. Ou seja, a relação de capacidade profissional fica diminuída se for comparada com a de cunho pessoal.

Este tipo de percepção nos provoca dois pensamentos. O primeiro é de que há sempre um número maior de atores do que vagas para estes atuarem. Pois se houvesse uma procura dos agentes empregadores a hipotéticos escassos atores, provavelmente a questão da relação pessoal ficaria diminuída. O que ocorre é justamente o contrário, pois se há uma grande oferta de atores, a escolha pode passar por afinidades pessoais.

A outra questão é quanto ao próprio processo de amadurecimento da profissão em termos trabalhistas. As exigências quanto à formação são variáveis. Pode-se conseguir o registro profissional formando-se em um curso superior, ou em curso técnico ou sem curso nenhum se houver comprovação de trabalhos, ou sem curso nenhum e sem comprovação de trabalhos se uma empresa de entretenimento requerer um registro provisório ao Sindicato dos Atores e Técnicos em Espetáculos de Diversão - SATED.

Estas diversas variantes contribuem para que diferentes tipos de “atores” consigam inserçar no mercado, podendo desvalorizar o esforço do jovem aluno que busca seu aprimoramento pelo estudo. Os próprios alunos têm consciência deste fato, e relataram diversos exemplos desta prática. Vitória foi a única cidade que igualou o número de alunos que consideram a questão do inter-relacionamento com a de capacidade técnica para se conseguir trabalho, com 42,10% para cada opção (a e b).

Sobre a questão da beleza física, opção da letra c, Uta Hagen (2007, p. 24) nos revela que: “A beleza física não é um pré-requisito para se tornar ator. [...] Com frequência, o ator fisicamente bonito é amaldiçoado com a passividade da conquista fácil. Ele aceita e espera que todos cheguem até ele, em vez de lhes estender a mão”.

Podemos reparar que a porcentagem que atribuiu à beleza física uma importância significativa, é menor do que em outras opções. Dentro de um mercado comercial, por exemplo, este dado unicamente não basta, são necessários outros atributos. O diretor da Central de Desenvolvimento Artístico da Rede Globo, Ary Nogueira, em entrevista à matéria sobre novos atores, publicada pela Revista Veja Rio, em 11 de novembro de 2009 p. 23, explica que “A gente busca talento e carisma. Se for só bonitinho, torna-se descartável”.

4.2.11 Questão 11

O que você pensa sobre os alunos DESTA seu curso de formação? Preferem:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Trabalhar em telenovelas e/ou filmes comerciais	10,14 %	14,08 %	44,94 %	5,77 %	10,52 %

b) Trabalhar em musicais e/ou espetáculos teatrais comerciais	11,59 %	18,31 %	25,84 %	21,15 %	15,79 %
c) Trabalhar com um grupo de pesquisa e experimentação teatral	56,52 %	45,07 %	14,61 %	61,54 %	68,42 %
d) Trabalhar em produções alternativas de áudio-visual (TV, cinema, vídeo, produções educativas, etc)	5,80 %	16,90 %	3,37 %	1,92 %	0
e) Outra. Qual?	15,94 %	5,63 %	11,23 %	9,61 %	5,26 %

Esta questão torna-se interessante também se comparada com a de número 9.

Primeiramente ela trata de uma percepção geral dos próprios alunos em relação aos seus colegas e, justamente por não ser uma pergunta individualizada, já que há sempre o risco de termos respostas não condizentes com a verdade, ela tende a provocar maior grau de sinceridade, respostas mais verídicas.

Através da convivência no dia-a-dia, nas conversas, nas ações, nas propostas dos próprios colegas, os alunos vão formando um arcabouço de percepções sobre seu próprio grupo.

Se na questão 9 a pergunta é direta para a própria pessoa que responde, esta de número 11 trata da questão do conjunto. A conclusão foi que, quando a pergunta é individualizada, a maioria dos alunos disse preferir atividades não-comerciais, mas quando a pergunta trata de uma percepção sobre os outros, a maioria percebe que estes preferem atividades comerciais.

Os números diferenciam o Rio de Janeiro das outras cidades de uma forma muito nítida: 70,78% dos alunos que aqui estudam percebem que o interesse de seus colegas é trabalhar com atividades comerciais (letras *a + b*). A cidade que vem em seguida, porém bem atrás e com um número menor do que a metade do Rio de Janeiro é Curitiba, com 32,39% de alunos que assim pensam. São Paulo aparece em seguida com 26,92% e depois Vitória com 26,31%. Por último aparecem os alunos de Belo Horizonte, com 21,73%.

Apesar das conhecidas dificuldades, percebemos que o interesse dos alunos na capital mineira caminha bastante numa direção de teatro de grupo e de pesquisa, como refletem os números. Temos na referida cidade exemplos concretos de sucesso neste caminho como, por exemplo do Grupo Galpão, que além de se reconhecer como um grupo teatral e considerado como um dos mais importantes do país, também desenvolve diversos projetos paralelos, inclusive na área de pedagogia do teatro em Belo Horizonte.

Ao analisarmos os números sob um outro prisma, o Rio de Janeiro novamente se diferencia fortemente dos demais. Ao somarmos as respostas *c* e *d*, que são as escolhas por um caminho de pesquisas e experimentações não-comerciais, os alunos da capital fluminense são os que menos visualizam seus colegas desejando esta perspectiva, com apenas 17,98%. Já em Curitiba, 61,97% pensam assim, em Belo Horizonte 62,32%, em São Paulo 63,46% e por fim, em Vitória 68,42% assim pensam.

4.2.12 Questão 12

O que você pensa sobre os NOVOS ATORES do Brasil, de forma geral? Preferem:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Trabalhar em telenovelas e/ou filmes comerciais	69,56 %	64,79 %	76,40 %	75 %	78,95 %
b) Trabalhar em musicais e/ou espetáculos teatrais comerciais	10,14 %	7,04 %	7,86 %	3,85 %	10,52 %
c) Trabalhar com um grupo de pesquisa e experimentação teatral	2,90 %	5,63 %	1,12 %	5,77 %	5,26 %
d) Trabalhar em produções alternativas de áudio-visual (TV, cinema, vídeo, produções educativas, etc)	1,45 %	16,90 %	5,62 %	5,77 %	5,26 %

e) Outra. Qual?	15,94 %	5,63 %	8,99 %	9,61 %	0
-----------------	---------	--------	--------	--------	---

O impacto da mídia televisiva no pensamento dos novos atores em relação a eles mesmos é muito grande.

Apesar da maioria dos alunos, na maioria das cidades, se declararem interessados em trabalhar em veículos não-comerciais e também visualizarem esta opção em seus colegas de curso (excluindo-se o Rio de Janeiro), ao tentarmos perceber como seria esta visão, mais ampliada, sobre os novos atores do Brasil de forma geral, a grande maioria dos alunos não se esquivou em apontar que os vêem como potenciais atores desejosos de trabalhar com atividades comerciais.

Assim, se repararmos bem, de acordo com os dados, pode estar havendo um entendimento errôneo dos novos atores sobre seus colegas em outras regiões.

Esta resposta nos provocou dois pensamentos. O primeiro é que as atividades comerciais, naturalmente, possuem uma capacidade ampla de divulgação de seus produtos, conseguindo provocar nos novos atores a noção de que a maioria dos atores deseja seguir por este caminho.

O outro é de que há uma necessidade urgente de ampliar ainda mais o intercâmbio entre as escolas de formação nas várias regiões, através de várias estratégias. Festivais de Teatro dos espetáculos das escolas e também um implemento de seminários teóricos, poderiam multiplicar a comunicação entre os alunos dos referidos cursos. Assim, a visão sobre os colegas poderia se modificar e se desenvolver a partir daí.

O encontro de alunos que se interessem por um trabalho de maior pesquisa e investigação, possibilitaria o surgimento de novas idéias e de diferentes alternativas para o trabalho do ator no país fora dos parâmetros comerciais.

Assim, se os alunos de certa forma possuem um entendimento equivocado quando se trata do desejo geral dos novos atores brasileiros, eles porém acertam quando a pergunta se restringe aos novos atores do Rio de Janeiro. É o que veremos a seguir.

4.2.13 **Questão 13**

O que você pensa sobre os NOVOS ATORES do RIO DE JANEIRO?

Preferem:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Trabalhar em telenovelas e/ou filmes comerciais	72,46 %	71,83 %	75,28 %	90,38 %	73,68 %
b) Trabalhar em musicais e/ou espetáculos teatrais comerciais	5,80 %	5,63 %	13,48 %	0	0
c) Trabalhar com um grupo de pesquisa e experimentação teatral	1,45 %	1,41 %	0	0	5,26 %
d) Trabalhar em produções alternativas de áudio-visual (TV, cinema, vídeo, produções educativas, etc)	5,80 %	8,45 %	4,49 %	0	5,26 %
e) Outra. Qual?	14,49 %	12,68 %	6,74 %	9,61 %	15,79 %

O resultado desta questão se equivale ao da anterior. Este fato não nos causou maior estranhamento, pois os alunos do Rio de Janeiro ao se assumirem cada vez mais afeitos às opções comerciais, também conseguem se inserir nelas com maior facilidade devido a própria questão da proximidade física com as empresas de entretenimento situados nesta capital.

Ao encontrarmos nesta cidade empregadores e atores interessados nestas ferramentas, esta junção nos parece clara. E isto acaba sendo percebido pelos alunos das outras regiões pesquisadas.

É interessante perceber que, entre todos, são os alunos de São Paulo que possuem a visão mais cética em relação à postura dos novos atores do Rio de Janeiro.

E também é curioso notar que uma resposta que tem muitos adeptos em outras cidades, o interesse de se *trabalhar com um grupo de pesquisa e experimentação teatral*

(letra c), obteve 0% de respostas quando perguntados para os alunos do Rio de Janeiro sobre a opinião que os próprios alunos desta cidade têm sobre o interesse dos novos atores cariocas.

4.2.14 Questão 14

Para você, viver do trabalho de ATOR NESTA cidade é:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Impossível	4,35 %	4,22 %	2,25 %	0	0
b) Difícil	79,71 %	69,01 %	69,66 %	46,15 %	94,74 %
c) Tanto quanto outra profissão	10,14 %	25,35 %	22,47 %	51,92 %	5,26 %
d) Fácil	0	0	1,12 %	0	0
e) Outra. Qual?	5,80 %	1,41 %	4,49 %	1,92 %	0

A percepção dos alunos nesta questão comprova que o trabalho do ator nunca encontrou facilidades. Desde tempos remotos, a árdua trajetória da prática atoral sempre experimentou percalços que variavam, desde dificuldades para seu exercício, com os mais diferentes dissabores sociais, nas mais distintas épocas e por motivos múltiplos, até a dificuldade de ser recompensado monetariamente por seu trabalho. Além disso, o preconceito em relação aos atores sempre foi notório:

É fato reconhecido que durante muitos séculos, o teatro esteve associado com a prostituição, num sentido ou noutro da palavra. As palavras atriz e cortesã já foram sinônimos. Hoje separam-se por um limite bem mais claro, não por uma mudança no mundo do ator, mas porque a sociedade se transformou. (GROTOWSKI, 1987, p. 29).

A partir do século XX, com o surgimento e o aprimoramento de diversos veículos que se utilizam do trabalho do ator, as relações entre o artista, sua obra e seu público se transformaram fortemente, modificando essa estrutura de forma significativa. Se para uns isto foi um momento de evolução, para outros a arte se tornou um adorno, um simples entretenimento de menor reflexão:

Produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis vital. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis vital da sociedade burguesa. Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações [...] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la. (BURGER, 2008, p. 103).

Apesar disso, temos também o surgimento da profissão com uma possibilidade de remuneração ampla, nunca antes experimentada em outras épocas. O surgimento do cinema e, em seu rastro, da televisão, também passou a oferecer aos atores uma maior gama de possibilidades de trabalho.

A arte dramática foi, segundo Benjamin, a que mais sofreu uma crise de profundas mudanças com o surgimento do cinema: “Nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator” (BENJAMIN, 1996, p. 181).

A televisão também se une ao cinema nesse processo, possibilitando as mesmas conseqüências positivas e negativas que o fortalecimento do entretenimento passa a provocar no trabalho atoral.

Contudo, apesar destas melhorias significativas, aumenta-se também na contemporaneidade o interesse das pessoas em se tornarem atores pois, além da diminuição do preconceito social em relação à profissão, ocorre o desejo de fama e dinheiro possibilitados pelo próprio fascínio que estas ferramentas passam a provocar:

O universo das mídias [...] não para de exhibir insolentemente e em imensa escala tudo que existe de invejável neste mundo. [...] Cotidianamente a televisão, as revistas, a imprensa de celebridades exibem o espetáculo dos que encarnam a plenitude da vida. Por meio de fotos e de reportagens superlativas, as mídias não fazem apenas brilhar os modelos de vida feliz, empenham-se em tornar mais belos os mais belos, mais desejáveis os mais desejáveis, mais felizes os mais felizes. A uma lógica tradicional de dissimulação segue-se uma lógica de superexposição das imagens da

felicidade fora do comum. [...] Não se consomem apenas coisas, superconsome-se o espetáculo hiperbólico da felicidade de personagens celebróides. (LIPOVETSKI, 2007, p. 312-313).

Assim, este desejo por alcançar também o sucesso como paradigma de felicidade, seria um reflexo da atual sociedade que o filósofo francês Gilles Lipovetsky (1944), descreveria como *hipermoderna*, com suas características próprias:

As antigas utopias estão mortas, o que ‘inflama’ a época é um estilo de existência dominado pela ‘vitória’, o sucesso, a competição, o eu de alto rendimento. Ser o melhor, destacar-se, superar-se: eis a sociedade democrática ‘convertida’ ao culto do desempenho, ‘vetor de um desenvolvimento pessoal de massa’. (LIPOVETSKY, 2007, p. 264).

Apesar disso, a relação da sociedade com a arte, enquanto receptora, não aumentaria na mesma gradação que o interesse de novos indivíduos de se inserir nela como atores.

Buscando uma breve explicação histórica, citaríamos o pensamento de Ernst Fischer (1899-1972), em *A Necessidade da Arte*, sobre a trajetória da arte, desde a necessidade de sobrevivência na pré-história, até a arte como necessidade de consumo capitalista em nosso tempo:

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocadamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a ‘beleza’ e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência. (FISCHER, 2002, p. 45).

Assim, se a arte não é mais necessária como uma ferramenta de sobrevivência, pois o homem já dominou as questões básicas da natureza, ela se torna um deleite social. E assim se tornando, ela não passa mais a ser imprescindível, dificultando desta forma, sua ampla aceitação:

O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalismo necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento da sua vida privada, ou apenas como um bom investimento. Por outro lado, é verdade que o capitalismo libertou para a produção artística forças tão poderosas como para a produção econômica. Deu origem a novos sentimentos, novas idéias, e proporcionou aos artistas novos meios para expressá-las [...] Desse modo, ao mesmo tempo que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia seu

desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais. (FISCHER, 2002, p. 61).

Estes dados podem contribuir para entendermos os motivos da existência de um número maior de atores disponíveis do que vagas para estes. Portanto, se houver avanços e desenvolvimento claros, houve também um aumento do interesse pela profissão. Atualmente, no Rio de Janeiro, encontramos um número tão grande de atores, que chegam a superar os de outros profissionais também essenciais nesta cidade, como os policiais civis:

Não há no Brasil nenhum outro tipo de lugar que respire tão intensamente tal frenesi quanto o Rio de Janeiro. Segundo o Sindicato dos Artistas, existem 29.000 atores profissionais no estado, quase todos concentrados na capital. Trata-se de um número incrível, especialmente quando comparado ao contingente de policiais civis, da ordem de 9.000 agentes, e ao de médicos, 37.000. Nem todos nasceram por aqui. O poder de atração da cidade, guardadas todas as proporções, é semelhante ao de Los Angeles em relação ao resto do mundo. A Globo, claro, virou a meca da peregrinação, mas a TV Record acaba de inaugurar mais dois estúdios e já grava cerca de seis novelas simultaneamente. Vem gente de longe tentar a sorte. (CERQUEIRA, 2009, p. 24).

Isso faz supor que as origens da dificuldade em se trabalhar, expostas pelos alunos na questão 14, podem estar explicadas por estes fundamentos tanto históricos, quanto atuais. Em função disso, em todas as capitais estudadas, a maioria absoluta dos alunos considera *difícil* (opção *b*) trabalhar e sobreviver como ator em suas cidades, todas capitais de estado.

Porém, um dado muito interessante é revelado. Os alunos em São Paulo são os únicos que consideram que as dificuldades do trabalho de ator em sua cidade se equivalem *tanto quanto* (51,92%) às das outras profissões.

Comparativamente, este pode ser um dado interessante. Numa megalópole onde se desenvolve todo tipo de trabalho, desde os mais experimentais, até os mais comerciais, em suas mais variadas gamas, também há uma aceitação do trabalho do ator dentro desta conjuntura, pois conta com uma população numerosa, dividida em blocos de interesse, que buscam assistir os mais variados tipos de trabalhos dos atores.

É bem verdade que a segunda opção mais escolhida pelos novos atores da capital paulista é a de considerarem *difícil* (46,15%) o trabalho do ator em sua cidade, porém o fato da maioria ter escolhido que é possível, nos prova que a cidade oferece

possibilidades palpáveis para o exercício da profissão, longe do forte e saturado mercado comercial televisivo do Rio de Janeiro.

4.2.15 Questão 15

Onde há MAIS OPORTUNIDADES de trabalho para o ator?

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Belo Horizonte	0	0	0	0	5,26 %
b) Curitiba	1,45 %	2,82 %	0	0	0
c) Rio de Janeiro	24,64 %	33,80 %	52,81 %	21,15 %	42,10 %
d) São Paulo	55,07 %	53,52 %	40,45 %	71,15 %	47,37 %
e) Vitória	0	0	0	0	0
f) Outra cidade. Qual?	18,84 %	9,86 %	6,74 %	7,69 %	5,26 %

Nesta questão, o Rio de Janeiro também se diferencia. É a única cidade que não considera que as maiores oportunidades estejam em São Paulo.

Os alunos da cidade carioca são os únicos que consideram que as maiores oportunidades estão no próprio Rio de Janeiro. Tomando-se a análise das outras questões anteriores que destacam o Rio de Janeiro dentro de uma visão mais comercial do trabalho do ator, parece claro que estes alunos enxerguem nas empresas comerciais que atuam nesta cidade um dos caminhos mais possíveis.

Assim, parece-nos difícil que estes alunos da capital fluminense, que nas questões 11 e 13, mostraram ser os que menos se afinam com a possibilidade de trabalhos não-comerciais e de pesquisa, desejem sair da própria cidade para buscar trabalhos como ator, já em que sua própria cidade se encontram as possibilidades

comerciais mais conhecidas, apesar de também oferecerem as dificuldades inerentes à inclusão dos novos profissionais neste universo (Cf. subseção 4.2.14, questão 14).

Contudo, São Paulo, por seu tamanho e possibilidades, tanto comerciais quanto não-comerciais, é vista pelos alunos de todas as outras cidades como o local de maior oportunidade de trabalho para atores.

4.2.16 Questão 16

Se você fosse convidado a ser um dos integrantes do Big Brother Brasil:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Aceitaria.	21,74 %	28,17 %	8,99 %	7,69 %	15,79 %
b) Ficaria em dúvida.	27,54 %	23,94 %	29,21 %	30,77 %	42,10 %
c) Não aceitaria.	46,38 %	47,89 %	61,80 %	59,61 %	42,10 %
d) Outra. Qual?	4,35 %	0	0	1,92 %	0

Esta questão foi elaborada como forma de perceber quanto o desejo pelo sucesso, sob qualquer hipótese, influencia as ações do novo ator.

O programa televisivo Big Brother Brasil, exibido em nosso país pela Rede Globo de Televisão, se diferencia de outros programas que se utilizam do trabalho atoral. Apenas há dentro do referido programa, cujo formato também é sucesso de público em diversos outros países, uma convivência forçada durante muitos dias entre os participantes, pessoas comuns de diferentes profissões, que podem ser assistidos pelo público durante vinte e quatro horas por dia. Com esta estratégia, os conflitos de

convivência em função das relações inter-pessoais tornam-se inevitáveis, chamando a atenção do público.

Após esta extrema exposição, como consequência, segue-se o alavancamento de cada participante a uma exclusão do anonimato social, que pode ou não se desdobrar em futuros trabalhos.

Em todas as cidades a maioria dos alunos respondeu que não aceitaria participar do referido programa. Apenas em Vitória, o número dos que ficariam em dúvida se equivale aos que negariam esta proposta (42,10%). E é na capital paranaense que encontramos a maior porcentagem dos que aceitariam (28,17%).

Conclui-se então que esta estratégia ainda encontra resistência na maioria dos alunos pesquisados.

4.2.17 **Questão 17**

Leia a seguinte entrevista publicada na Revista Veja, em 12 de janeiro de 2005, e depois responda a pergunta.

“O ator Paulinho Vilhena, agora, é diretor de teatro. Nesta semana, estréia no comando de *Quarto de Estudante*. Preparou-se para o desafio atuando em duas peças e três novelas. Quando soube da novidade, o veterano Paulo Autran mandou-o estudar e avisou: “Rostinho bonito não dura pra sempre”. Vilhena falou sobre a polêmica com a repórter Juliana Linhares.

Veja – Paulo Autran foi muito duro?

Vilhena - O coroa foi maneiro. Ouvi o conselho com humildade, mas, agora, não quero estudar.

Veja – Vinte e cinco anos é pouco para dirigir uma peça?

Vilhena – Não. Já sabia de tudo quando fiz a primeira novela. Criei o personagem, montei o figurino e produzi meu cabelo. Tenho muita sensibilidade para essas coisas.

Veja – Estudar não faz falta?

Vilhena – Não. Na escola de teatro, ensinam métodos de interpretação. Só que eu já criei o meu próprio. Sou esperto, estou sempre ligado. Não preciso ler um texto mil vezes para decorar.

Veja – Como surgiu a idéia de ser diretor?

Vilhena – Estava à toa em casa quando ouvi dois amigos dizendo que sonhavam montar uma peça. Falei: “Pô, também quero”.

Veja – O que é melhor: televisão ou teatro?

Vilhena – Não sei. Só sei que não dá para ficar esperando feito um idiota a Globo me chamar. Quero arrebentar”.

Para você, o pensamento de Vilhena, DE FORMA GERAL:

	BH	Cb	RJ	SP	Vt
a) Reflete como pensa a MAIORIA dos novos atores brasileiros	18,84%	26,76 %	32,58 %	11,54 %	21,05 %
b) Reflete como pensa a METADE dos novos atores brasileiros	30,43 %	39,44 %	25,84 %	42,31 %	26,31 %
c) Reflete como pensa a MINORIA dos novos atores brasileiros	15,94 %	14,08 %	15,73 %	15,38 %	15,79 %
d) Reflete como pensa SOMENTE a MAIORIA dos novos atores brasileiros que trabalham no RIO DE JANEIRO	8,69 %	4,22 %	10,11 %	1,92 %	5,26 %
e) Reflete como pensa SOMENTE a MAIORIA dos novos atores brasileiros que trabalham em: _____(citar o nome de outra(s) cidade(s))	0	0	1,12 %	1,92 %	0
f) Outra resposta. Qual?	26,09 %	15,49 %	14,61 %	26,92 %	31,58 %

Conforme analisado na subseção 3.1, o discurso do ator Paulo Vilhena nesta entrevista reflete, sob a ótica grotowskiana, o pensamento de um *ator cortesão*.

Em função disto, nos pareceu um consistente parâmetro avaliar se os alunos pesquisados identificam este mesmo tipo de discurso com os de outros novos atores, e

em que grau, ou se o percebem somente como um discurso individualizado do referido ator.

Este resultado nos daria então uma resposta clara à questão que estamos trabalhando: se o panorama do novo ator brasileiro se identificaria na contemporaneidade com um discurso grotowskiano de *cortesania* ou de *santidade*.

A maioria dos alunos de Vitória (31,58%) optou pela letra *f*, *Outra resposta. Qual?*, e, dentre estas respostas, destacamos algumas passagens como: “como ele [Paulo Vilhena] pensa”; “de quem não estudou”; “não sei” e “pensamento de novos atores egóicos”.

Contudo, nas outras capitais pesquisadas, este tipo de pensamento atribuído ao ator *cortesão* não é um elemento distante e irreal da percepção dos futuros novos atores.

No Rio de Janeiro, há novamente uma diferenciação em relação aos outros locais, pois a maioria dos alunos desta capital acredita ser este o pensamento da *maioria dos novos atores brasileiros* (32,58%). Este dado nos leva a afirmar que estes alunos da capital carioca visualizam o novo ator brasileiro, segundo a imagem que têm de si mesmos.

Nas outras capitais pesquisadas, fica claro que há uma percepção de si mesmos e também das diferenças dos outros. Eles consideram que os *atores cortesãos* existem na contemporaneidade, porém não são a maioria, existindo um número igual de não-cortesãos.

Esta última questão finalizou a pesquisa de campo. Isto posto, não há dúvidas que, em função deste resultado, fruto das opiniões dos novos atores brasileiros que convivem diariamente com este universo, o desenvolvimento da seção seguinte desta dissertação foi feita a partir da proposta de algumas ferramentas que pudessem contribuir para, num futuro próximo, diminuir a visão negativa de pouco aprofundamento com a profissão que os discursos *cortesãos* poderiam insuflar.

Pois se a maioria dos novos atores considera que existe uma metade que não pensa de forma superficial em relação à profissão, ainda há uma outra metade que se afina com este discurso.

Assim, nossa escolha, a partir de agora, foi a de propor elementos educacionais, não na própria escola de formação de ator, mas num período anterior com o teatro na educação dentro do ensino básico e fundamental, acreditando que, este trabalho pode, por um lado, evitar que o ator *cortesão* se perpetue e prejudique a própria profissão, e de outro, auxiliar a formação de uma platéia crítica.

5. TEATRO NA EDUCAÇÃO BÁSICA E FUNDAMENTAL: FERRAMENTA ANTI-CORTESANIA

Conforme o resultado da seção anterior, os próprios entrevistados consideram que a metade do total geral dos também novos atores encontrados atualmente em cursos de formação e no mercado de trabalho da área retratada em nossa pesquisa, possuem características associadas aos *Atores Cortesãos*.

A partir destes dados, surgiu-nos a seguinte indagação: de quais estruturas se originam esses sujeitos e, qual seria então, a nossa proposta de ferramenta *anti-cortesania* perante o fato constatado? Sobre estes assuntos trataremos nesta seção final da dissertação.

A experiência de Grotowski, ainda que curta, como aluno no GITIS – Academia Russa de Arte Teatral, em Moscou, em 1951, foi um dos elementos mais influenciadores na sua trajetória artística, como já visto na seção 1 desta dissertação. A importância dada à formação do ator na Rússia, e em especial no GITIS, é uma tradição que se mantém viva ainda hoje. Além das aulas no período da manhã e da tarde, ministradas por professores que seguem a pedagogia do método de Stanislavski, no período noturno os alunos são incentivados a assistir espetáculos teatrais, como forma de aprendizado do exercício da análise crítica.

Como o teatro faz parte da vida cotidiana do cidadão russo comum, tanto pela trajetória histórica que possibilitou o amplo acesso da população geral às salas de espetáculos a partir da Revolução Russa, quanto pelos preços ainda acessíveis, um grande número de pessoas de todas as idades acorre às apresentações teatrais cotidianamente.

Independentemente do teor do gênero apresentado e da duração de cada espetáculo, pais constantemente levam seus filhos pequenos para assisti-los, ajudando a solidificar nas gerações seguintes esta prática como um exercício necessário de cidadania. Assim, se a relação do povo russo com o teatro sempre foi próxima, o mesmo ocorreu com os poloneses, conforme já visto na seção 2 desta dissertação.

Por isso, arriscamos supor que, se Grotowski idealizava o começo de uma formação de ator na idade de 14 anos ou menos⁵⁰, talvez imaginasse ser possível que tais jovens já demonstrassem vontade real de seguir esta profissão.

Ou seja, para um jovem com 14 anos já ter decidido se tornar ator, desde muito cedo deveria ter entrado em contato com o teatro. Isso nos faz acreditar que, para incutir nos nossos jovens uma nova mentalidade artística, é necessário que ofereçamos a estes futuros atores um contato mais próximo e breve possível com este universo.

Dáí o surgimento da hipótese da necessidade premente do teatro na educação básica e fundamental como um passo educacional anterior à formação profissional do ator.

Visando desenvolver a fundamentação desta hipótese, utilizaremos um relato de experiências desenvolvidas dentro da Rede Municipal de Educação na cidade do Rio de Janeiro, durante o período de sete anos.

O público-alvo foi de alunos menos favorecidos economicamente e inseridos dentro de uma conjuntura social perversa que quase sempre está em contato com o tráfico de drogas, o desemprego e a ineficiência dos mais diversos serviços do poder público. Dentro desta conjuntura, onde as questões básicas da sobrevivência cotidiana ainda não estão resolvidas, sempre nos pareceu óbvio que a relação das crianças com o teatro fosse mínima ou totalmente inexistente, o que constituiu mais um incentivo pedagógico.

Sempre nos pareceu ilusório, dentro deste quadro, tentar uma parceria com os pais destes alunos, para que nos ajudassem na tarefa de apresentar à criança um universo artístico, levando seus filhos a eventos culturais, já que eles também não foram acostumados a esta prática por seus pais e assim por diante, em extensa linha genealógica. Portanto, se o acesso a estas experiências não é proporcionado pelos responsáveis seja qual for o motivo, precisa surgir mediante um urgente caminho educacional.

Se Grotowski, na década de 1960, já se preocupava com o surgimento de novas tecnologias, devemos também estar atentos para que os diversos mecanismos da atualidade não consigam impedir o conhecimento das crianças, futuros atores ou público, sobre o exercício da expressão cênica.

⁵⁰ Cf. citação p. 78.

Já que a televisão está presente na quase totalidade dos lares brasileiros, é óbvio que o conhecimento destes alunos sobre a arte da interpretação passa unicamente por esta ferramenta. Isso é percebido de forma imediata nas aulas de teatro com alunos deste perfil. Se estivermos trabalhando um tema livre, a possibilidade de cenas ou improvisação serem uma cópia de telenovelas, ou filmes recém-vistos, torna-se muito grande. Até mesmo antes de entrarem em cena, fica óbvia a influência do audiovisual quando os alunos avisam o início da representação com frases como “Luz, câmera, ação!”. Se, por um lado, esta é uma característica que não podemos definir como ruim, por outro, fica nítido que somente esta influência impossibilita um conhecimento mais amplo da arte teatral e atoral como um todo. Fagundes opina que:

Eu acho que a teledramaturgia brasileira é a mais desenvolvida do mundo [...] o pecado é que a gente realmente dá menos informação do que o veículo permite para grande parte da população. A gente tem aí um público pronto para ser educado, e a gente não consegue fazer isso. (O GLOBO, 14 jan. 2010, p. 05)

Assim, o conhecimento do universo dos jogos dramáticos, de expressões corporais e vocais e do estudo de peças teatrais dos mais diversos dramaturgos torna-se um imenso mundo a ser descoberto por estes alunos. E, tomando-se esta estratégia como um enriquecimento do conhecimento discente, encontramos um campo vasto para a sua absorção:

Todas as crianças são artistas criativos. Não pense, só porque elas copiam algumas coisas da vida real, que isto testemunha contra aquela afirmativa; usam a experiência da vida para enriquecimento, experimentação e prova. (SLADE, 1978, p. 35).

Não podemos afirmar que este limitado contato com o teatro seja uma característica apenas da parte da população mais desfavorecida. Há uma opinião recorrente entre artistas de que o número de espectadores é sempre aquém do desejado. É possível que o público reduzido decorra da falta de experiência com aulas de teatro na escola e de pouco estímulo em casa, o que comprovaria a teoria de Ernst Fischer de que a mecânica capitalista tira da arte sua característica de elemento essencial à vida atual cotidiana⁵¹.

⁵¹ Cf. subseção 4.2.14, citação p. 100-101.

Alguns artistas, ao perceberem este fato, também fazem um *mea culpa*, tentando justificar este afastamento não pelo viés da não-experimentação da arte na escola, mas pela incapacidade da própria classe artística em promover este encontro com o público. Ainda sobre as opiniões do ator Antonio Fagundes:

Costumo brincar que gosto de uma peça que faça você pensar cinco minutos até o estacionamento. Qualquer peça que seja modificadora, no sentido de te obrigar a pensar no que você viu, ela é politicamente engajada. Ela está mexendo com seus valores, com seus preconceitos, com suas posturas diante da vida. Eu tenho um pouco de pena do teatro que a gente fez na década de 1960, porque ficou só uma má política e um mau teatro também. A gente não fez uma boa política porque a gente não conquistou o poder com aquilo, a gente não conseguiu mudar a cabeça das pessoas com aquilo. A gente não conquistou um público para o teatro também. Agora que a gente está começando a abrir mão dessas vigilâncias de que a arte tem que ser engajada [...] a arte não tem que ser engajada. Ela tem que mexer com as pessoas, não precisa ser obrigatoriamente numa política partidária. (O GLOBO, 14 jan. 2010, p. 05).

Ainda que uma postura mais atenta por parte dos artistas profissionais seja necessária, outras ações concomitantes devem contribuir para promover este maior contato da população com a arte da interpretação. Por isso, temos a convicção de que só o constante desenvolvimento da disciplina teatro/artes cênicas dentro da escola básica e fundamental será um dos fortes elementos a pontuar ajuda.

Contudo há ainda um outro ponto. A disciplina “artes cênicas” na escola tradicional não tem como objetivo formar atores. Ela busca desenvolver as mais diversas potencialidades do indivíduo, utilizando-se das ferramentas teatrais para conseguir isto. O amadurecimento das relações entre alunos, a criatividade, a espontaneidade, a expressão vocal e corporal, a capacidade de se colocar publicamente e o exercício intelectual são alguns dos muitos elementos que acabam se desenvolvendo a partir da prática artística em sala de aula:

As capacidades intelectuais como a espontaneidade, a imaginação, a observação, a percepção e o relacionamento social, inatas em todo o ser humano, mas que necessitam desenvolver-se mais e mais, encontram nas atividades dramáticas o seu maior estímulo. As habilidades físicas - voz, olhar, gestos, movimento, equilíbrio, flexibilidade, expressão corporal e verbal - desenvolvem-se através dos exercícios dramáticos. Da união do corpo e da alma, tangidos pelo teatro, nasce a criação, não somente dramática, mas a criação para tornar a vida mais rica e ativa. (REVERBEL, 1993, p. 9).

Mas, mesmo dentro deste universo aparentemente interessante, cativante e envolvente, diversos problemas podem contribuir também para o aluno não conseguir se afeiçoar a este tipo de atividade: número de alunos em sala, locais inapropriados, professores desestimulados, problemas individuais diversos, etc. E, além de tudo isso, ainda existe a formação do próprio professor que, tanto pode tanto talhar a expressividade do aluno, quanto estimular demasiadamente, deixando-o desconfortável:

Uma boa instrução permite que os jogadores optem entre várias soluções, que inventem uma gama de respostas. Uma instrução muito fechada não possibilita o jogo, ela sugere que existe uma “boa resposta” prevista com antecedência. Ela fornece a solução no momento mesmo em que a instrução é formulada. Uma instrução muito aberta não cria restrições e induções suficientes para ajudar o jogador a produzir, elas o mantêm em uma zona demasiado indefinida. (RYNGAERT, 2009, p. 66).

Porém, sempre que estivermos atentos para uma constante mecânica pedagógica estimuladora, e houver um ambiente favorável, parece-nos claro que o teatro-educação se torna uma disciplina prazerosa para alunos e professores:

Sempre tive pena das pessoas que trabalham, para ganhar a vida, numa profissão que não lhes causa o menor prazer. Trabalhar, sem alegria profunda, é desolador para todos e, muito particularmente, para os professores. Sou professora de Teatro, amo minha profissão, há mais de 50 anos que, diariamente, encontro meus alunos-atores para nos divertirmos juntos. É maravilhoso ver os alunos crescerem, dia-a-dia, estimulados pelas atividades teatrais. (REVERBEL, 1993, p. 9).

Desta forma, o teatro-educação aparece nesta fase como uma disciplina *alfabetizadora* para a arte. Diferentemente dos cursos de formação de ator, onde o sujeito se matricula geralmente por ambições de aprimoramento profissional, dentro da sala de aula da escola tradicional, esta disciplina é ofertada para que todos experimentem, por vontade própria ou não. E, para que haja aceitação, é necessário o empenho emocional do professor em conseguir este objetivo. É como se ele tivesse a função de apaixonar seus alunos, *alfabetizando-os* para as possibilidades da expressão humana através do teatro:

Na alfabetização cênica, o aprendizado em teatro ocorre por uma leitura transversal, elevando o aluno ao ato de fazer, criar seus signos e possibilitar a leitura dos mesmos. O teatro como arte simbólica, em sala de aula, estimula uma releitura do imaginário coletivo do grupo como um meio de maior inserção dos alunos no seio da sua comunidade. (PORFIRO, 2006, p. 130).

Quando este trabalho é possível e é bem feito, há uma resposta muito positiva por parte dos alunos, que passam a conhecer um universo novo e inexplorado, tornando-se também um futuro público em potencial. Se este trabalho é mal desenvolvido, o efeito pode ser inverso, provocando afastamento.

Viola Spolin (1906-1994), autora e professora norte-americana de teatro, estimula a importância da criação desta futura platéia, exercitando-a inclusive através de jogos dramáticos:

O papel da platéia deve se tornar uma parte concreta do treinamento teatral. Na maioria das vezes, ele é tristemente ignorado. Tempo e idéias são gastos com o lugar do ator, do cenógrafo, do diretor, do técnico, do administrador, etc., mas ao grupo maior para o qual seus esforços estão voltados, raramente é dada a mínima consideração. A platéia é considerada como um bando de xeretas a ser tolerado pelos atores e diretores, ou como um monstro de muitas cabeças que está sentado fazendo julgamentos. [...] Quando existe um consenso de que todos aqueles que estão envolvidos no teatro devem ter liberdade pessoal para experienciar, isto inclui a platéia. (SPOLIN, 1992, p. 11-12).

Após o processo de *alfabetização*, dentre aqueles alunos que se afeiçoaram à linguagem teatral, tornando-se platéia convicta, sempre pode haver um número de alunos, que por terem gostado tanto da experiência, sentem despertar em si o desejo de continuar se expressando através da arte, imaginando-se a partir daí como futuros atores em potencial.

O que passa a ocorrer a partir daí, é uma luta individual. Ou o sujeito busca cursos livres ou acaba por esperar a idade ideal para tentar entrar num curso de formação. E é justamente neste ponto de ligação que nossa proposta aparece.

É necessário que haja ainda dentro da escola, uma ponte entre estes dois pólos, uma ligação. Entre o teatro na educação e o teatro da formação é necessário um aprimoramento preparatório, uma espécie de *teatro-ponte*.

Um desses caminhos de interligação pode se dar através de um espaço como o Núcleo de Arte como uma ferramenta *anti-cortesania*.

5.1 Teatro-Ponte: a prática de montagem teatral do núcleo de arte como experiência limítrofe entre o fim do teatro-educação e o início da formação de ator

Porque o Núcleo de Arte pode se diferenciar da estrutura do teatro na educação e dos cursos de formação de ator?

O programa Núcleo de Arte, é um projeto de extensão pedagógica desenvolvido desde 1996 pela Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro, que vem se mantendo desde então independentemente da mudança na política governamental. Estes espaços possibilitam aos alunos da Rede Municipal de Educação desenvolver e ampliar seus potenciais artísticos intrínsecos, através de diversas disciplinas ministradas por professores concursados nas áreas de arte-educação: Arte Literária, Artes Visuais, Dança, Música, Teatro e Vídeo. Há ainda 10% de vagas destinadas a alunos que não estejam vinculados à Rede Municipal de Educação (quer sejam alunos da rede pública estadual ou particular).

Até o ano de 2010 havia dez destas unidades escolares em funcionamento em diversas regiões administrativas dentro da cidade do Rio de Janeiro. A maioria dos Núcleos de Arte localiza-se dentro do espaço físico de uma Escola Pública Municipal, e possui coordenação e administração próprias, tendo como fundamento oferecer matrículas também a alunos que estudem em outras escolas do ensino público municipal, além dos da escola em que se situa, abarcando assim alunos de diversas escolas da região. As exceções, em termos de espaço físico, ficam com o Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles, que se localiza no espaço de camarotes carnavalescos do Sambódromo carioca, na região central da cidade, e do Núcleo de Arte Nise da Silveira, que se encontra na área do Hospital Psiquiátrico Nise da Silveira, localizado no bairro do Engenho de Dentro.

O primeiro e principal diferencial destas unidades é que as disciplinas artísticas são atividades de extensão, sendo portanto optativas para os alunos interessados.

As aulas são oferecidas nos dois turnos escolares, pela manhã e à tarde, e a idéia inicial consiste em atrair alunos que já possuem um mínimo interesse em se aprofundar nestas áreas, no período em que não estejam estudando na grade escolar tradicional.

Ou seja, o aluno já *alfabetizado* através do teatro no ensino fundamental e, por ter gostado, decide continuar suas atividades, procuraria o Núcleo de Arte. Porém, além deste fato realmente ocorrer, existem também aqueles que o procuram sem nunca ter tido qualquer tipo de contato com as artes, levados por motivos diversos, desde a curiosidade até a influência de amigos que já ou ainda querem estudar ali.

Desta forma existem em cada Núcleo três tipos de turmas. O primeiro é o *módulo básico*, que trabalha com alunos novatos, que não possuem nenhum tipo de

experiência e que exercitarão no Núcleo as atividades de *alfabetização* que seriam oferecidas em sua escola se lá houvesse professores de artes. A Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro, com 1063 escolas, ainda não conseguiu oferecer disciplinas de artes em todas as escolas e muito menos as de artes cênicas.

O *módulo de continuidade* é adequado aos alunos que já freqüentaram alguma oficina de arte em suas escolas formais ou no *módulo básico* dos próprios Núcleos.

E, por fim temos o *módulo de prática de montagem*. A existência desta oficina não é obrigatória, e só é oferecida quando se há possibilidades e interesses em efetivá-la. Constitui-se um curso multidisciplinar onde três ou mais professores de diferentes linguagens se reúnem, com o objetivo de incentivar os processos criativos, apresentando como resultado final um produto artístico de qualidade, seja ele um espetáculo teatral, um show de música, um espetáculo de dança, uma *performance*, ou outros.

Geralmente um professor de determinada disciplina é o diretor geral, que institui o tipo de evento que será criado e convida os outros professores para também contribuir neste processo de criação, cada qual se apropriando da parte onde sua disciplina específica se torne necessária.

O relato das experiências que se seguem ocorreram a partir de 1999, ao ingressarmos como professor de teatro no Núcleo de Arte Professor Albert Einstein, localizado no bairro Barra da Tijuca, zona oeste da cidade.

Esta unidade funciona dentro da Escola Municipal Albert Einstein, que encontra-se situada dentro do Condomínio Novo Leblon, de classe alta carioca. Em frente à escola encontra-se o Colégio Santo Agostinho – Barra, instituição particular. Enquanto esta escola tem um perfil de alunos moradores de condomínios da região, na referida escola municipal e no Núcleo de Arte Albert Einstein, os alunos são oriundos geralmente de comunidades carentes como Rio das Pedras, Cidade de Deus, Terreirão e Gardênia Azul, entre outras.

As aulas começaram a ser oferecidas tanto em turmas do *módulo básico*, quanto nas de *continuidade*. Com esta segunda turma, em função do empenho que os alunos começavam a demonstrar pelas atividades, começou-se a visualizar a possibilidade de desenvolvimento de um trabalho que futuramente se originaria em um espetáculo teatral.

Já que as atividades e jogos teatrais propostos acabavam por expressar o universo particular dos alunos, decidiu-se utilizar este tipo de realidade, ampliando-o, formatando-o dentro de um outro universo que além de poder ser complementar,

contribuiria para um incremento das referências dos alunos, ao passarem a conhecer uma dramaturgia universal⁵².

Ou seja, as cenas e criações dos alunos, que freqüentemente expunham assuntos como alcoolismo, gravidez precoce, violência doméstica dos mais variados tipos, gangues de rua, etc, serviriam de base para trabalhar o texto *Lisístrata*, do dramaturgo grego Aristófanes (447 a.C.- 385 a.C.), clássico da dramaturgia universal, escrito em torno do ano 411 a.C.

O objetivo era fazer com que as cenas criadas pelos alunos nas aulas não explorassem somente a mesma temática repetitiva escolhida por eles de acordo com suas experiências. Tentava-se perseguir outras possibilidades para que se ampliasse o conhecimento dos alunos.

Tentou-se dissuadi-los de só explorar o universo que conheciam para atingir novas passagens. Os temas e desejos dos alunos passaram a ser trabalhados sob uma nova ótica e com novos objetivos, que fugiam dos fundamentos do teatro-educação. Ou seja, surgiu o objetivo claro de proporcionar uma experiência mais próxima do teatro profissional, com a montagem de um espetáculo de qualidade.

No teatro-educação, a criação de um espetáculo surge como possível consequência de um processo pedagógico. Contudo, ali o desafio seria encontrar um meio-termo: exigir mais do que se fazia com os alunos de iniciação, porém menos do que com alunos-atores de cursos de formação de ator. Estava proposta uma forma de ligação, o *Teatro-Ponte*.

Um dos pontos iniciais e principais seria promover o entendimento da importância do estudo e da pesquisa como fonte de informação e conhecimento naqueles alunos acostumados somente a expressões artísticas através de exercícios cênicos práticos.

Primeiramente seria preciso envolver os alunos com o assunto da peça. O tema contribuía a favor:

⁵² Vale dizer que a escolha por um caminho pedagógico de valorização da dramaturgia, sob hipótese nenhuma, deve ser associada à uma rejeição a outras estéticas teatrais onde exista a diminuição da importância do texto teatral em detrimento de outros elementos expressivos do trabalho do ator, como apregoava o próprio Grotowski. Por estarmos dentro de um espaço educacional onde são imensas as dificuldades básicas dos alunos, principalmente com a leitura e a exploração do universo literário, nossa escolha por este viés também buscava contribuir com uma melhoria do quadro geral educacional dos alunos, através do teatro.

O interesse maior da peça é justamente o acentuado contraste entre fundo e forma. Inspirada nos mais nobres sentimentos e cheia de pensamentos elevados é, às vezes, de uma licenciosidade quase repugnante nas palavras e nas situações. E apesar disso, pela sua inspiração profundamente humana e pela execução viva e animada, *Lisístrata* merece figurar entre as mais belas obras do teatro grego, tendo o seu tema servido de inspiração a um sem-número de outras peças, todas tendo como tema central a recusa ao leito conjugal como arma diante dos homens. (RUIZ, 1987, p. 26).

Ao ler a peça grega, dois preconceitos passaram a ser quebrados pelos alunos: a de que um texto antigo é “chato” e de que os temas são “antigos”. Nada disso ocorreu.

A comédia *Lisístrata* ou *A Greve de Sexo* possui enredo simples: lideradas pela ateniense *Lisístrata*, as mulheres dos guerreiros gregos envolvidos nas constantes batalhas⁵³, decidem instituir uma greve de sexo até que seus maridos parem a luta e estabeleçam a paz. Ao final, os homens não suportando mais as imposições das mulheres, cedem aos seus desejos e as cidades passam a celebrar efetivamente o fim dos conflitos.

A partir da identificação imediata dos alunos com os temas que, apesar de inseridos em uma outra conjuntura e época, eram muito próximos dos que eles vinham tratando em suas improvisações, porém dentro de uma realidade completamente diferente, a pesquisa sobre o autor e a época não se tornou uma tarefa enfadonha. Havia uma motivação intrínseca. E uma saudável surpresa para muitos alunos perceber que existiam histórias dramáticas interessantes além daquelas que conheciam através do universo televisivo. Este é o segundo diferencial do Núcleo de Arte: poder desenvolver um processo de pesquisa e investigação que amplie o conhecimento dos alunos interessados.

Por não estar vinculado à escola tradicional com suas conjunturas específicas, o Núcleo de Arte, com sua direção própria, tem como única preocupação e meta desenvolver a parte artística do aluno:

Sabemos que a escola [tradicional] desenvolve uma tarefa capital: adaptar os sujeitos ao saber e aos valores da sociedade dominante. Sua prática, muitas

⁵³ “Quando Aristófanes escreveu *Lisístrata*, a situação de Atenas era absolutamente crítica, quase desesperada.

A expedição à Sicília havia terminado em verdadeira catástrofe: os arsenais haviam ficado vazios, o Tesouro esgotado, a cavalaria e a infantaria dizimadas. [...] Não obstante, com pertinácia, os atenienses novamente reuniam forças para a luta. [...] Aristófanes usa de sua pena para fazer um supremo esforço em

em prol da paz, elevando-se acima de quaisquer considerações partidárias ou de patriotismo local e mostrando-

se, uma vez mais, campeão da causa Pan-helênica, a da civilização, diante do perigo persa, o único em consideração de tirar proveito da luta fratricida entre os gregos” (RUIZ, 1987, p. 25).

vezes, é contrária à formação do sujeito singular. [...] A escola é composta por diversos campos de práticas ordenadas que se empenham em assegurar a estabilidade de formas hegemônicas para as práticas sociais. Sabemos, também, que alguma ordem é necessária para garantir sua existência, mas da mesma forma se faz necessária uma abertura para o processual e para a mudança, ou pelo menos, a admissão da processualidade da instituição, aceitando, inclusive, a processualidade dos sujeitos que a constituem. (RANGEL, 1998, p. 34).

Conheceu-se então a obra de Aristófanes, sua história de vida, apesar das poucas informações disponíveis⁵⁴, sua época e a conjuntura político-social envolvida.

Após um período de conhecimento teórico, leituras e pesquisas, os alunos tornaram-se aptos a começar a busca por uma expressão cênica. Apesar de ter havido uma desmistificação quanto a leitura de um texto antigo, muitas expressões e o próprio número de cenas e de personagens não estaria de acordo com o que se almejava, a princípio, como espetáculo.

Desta forma, partindo das improvisações dos alunos e do desejo de dar uma forma escrita àquele novo complexo de informações, acrescentando detalhes e retirando excessos, foi escrito o texto *Uma Lisístrata Carioca*. Escreveu-se o texto, já se imaginando o encaixe entre determinado personagem e seu futuro aluno-ator, de acordo com as características do amadurecimento pessoal e artístico de cada um dos quinze alunos integrantes da oficina.

Não acreditamos que a escolha de cada personagem deva ser um processo de discussão ampla. Pode ser determinado qual aluno-ator vai fazer cada personagem, a partir da experiência do docente para diferenciar quem, naquele momento, pode ser capaz de desenvolver aquele personagem específico. Quando se propõe um processo de escolha democrática por todos, muitas opiniões podem ser afetadas pelas vontades e vaidades pessoais, ou pelos graus de amizade entre os alunos que não possuem um conhecimento técnico para opinar com isenção sobre o que seria melhor para o grupo e para o resultado final de espetáculo.

As razões desta pedagogia foram explicadas aos alunos e aqui pôde-se identificar outra diferença. Se no teatro-educação, a apresentação de um espetáculo como resultado final, caso ocorra, é uma consequência do processo, neste *teatro-ponte*, ainda que o resultado desejado seja o processo, há também uma preocupação com a apresentação de um espetáculo artístico de qualidade. Isso provoca um amadurecimento

⁵⁴ “Sem dúvida alguma Aristófanes foi aquinhado com uma inclinação para a sátira fustigante e se soubéssemos mais sobre sua vida poderíamos localizar algumas das fontes de seu dom em sua história pessoal” (GASSNER, 1997, p. 94).

do aluno-ator, que passa a entender que mais importante não é sua satisfação pessoal em interpretar o personagem que estava desejando, é entender que o seu colega, que naquele momento está com um grau de amadurecimento artístico mais aprimorado, tem mais possibilidade de apresentar um trabalho melhor delineado, que agrada mais ao público. Assim, o aluno-ator passa da percepção da individualidade para a de conjunto. Este, torna-se então, o terceiro diferencial.

Na versão do texto concebido, traficantes de drogas de facções diferentes de duas favelas cariocas, de morros localizados um em frente ao outro, separados pelo asfalto, não cessavam suas guerras particulares pelo domínio do tráfico nesta região. *Lisístrata*, uma das mulheres dos traficantes, convoca as outras a buscar uma solução através das palavras de um *pai-de-santo*. Este incorpora o espírito de um antigo dramaturgo, o grego Aristófanes, que aconselha as mulheres à greve de sexo até que seus maridos cessem os conflitos. Isto é feito e, com o sucesso da empreitada, *Lisístrata* passa então a incentivar um outro tipo de embate entre os traficantes que deixaram suas armas: uma disputa comercial, na qual cada favela construa um motel e passe a disputar clientes pela qualidade dos serviços oferecidos, instituindo assim, ao invés da guerra do tráfico, a guerra do amor.

Com o processo de pesquisa terminado, o texto escrito, os personagens definidos e divididos, decidiu-se também pedir contribuições aos professores e de artes visuais, para a criação de cenários, adereços e figurinos e também para que fosse colocado em cena os alunos cantando, inspirados pelas características do Coro Grego⁵⁵.

Este trabalho foi feito e passou a despertar nos alunos também uma maior aproximação com as outras linguagens artísticas. Alunos que somente se interessavam por aulas de teatro e se matriculavam apenas nesta disciplina, passaram a experimentar e até desconstruir seus preconceitos contra outras formas de manifestação artística pelas quais aparentemente não se sentiam atraídos.

O objetivo não era se “encomendar” um cenário pronto, mas sim, construí-lo aos poucos, de acordo com as idéias dos próprios alunos, que também trabalharam efetivamente na construção física destes elementos cênicos. Para que o Coro pudesse comentar a ação da peça, um processo de iniciação musical foi feito e muitos alunos que não se sentiam capazes de cantar, acabaram por descobrir esta potencialidade.

⁵⁵ “Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados” (PAVIS, 1999, p. 73).

Apesar disto, o processo apresentou dificuldades em função da própria estrutura pedagógica. Como o professor de música e a de artes visuais tinham que continuar oferecendo as suas disciplinas em sala de aula, o tempo disponível para mais esta tarefa acabou sendo aquém do que achávamos necessário. Assim, ao final de cada aula, os professores reservavam cerca de meia hora para que pudessem trabalhar com o grupo de teatro.

Se, para os alunos que estavam trabalhando na peça, esta estratégia foi extremamente válida para que entendessem o árduo trabalho que existe até o processo final de uma apresentação, por outro lado provocou uma desmotivação nos alunos de artes visuais e de música que não queriam participar das aulas de teatro. Como estes professores necessitavam da ajuda, não só dos alunos de teatro, mas também de seus próprios alunos, nas oficinas para a construção dos cenários e figurinos do espetáculo, estes alunos passaram a ter a sensação de que faziam algo que não era para eles, de que estavam sendo usados.

Contudo a ajuda foi dada e apesar das dificuldades o resultado geral foi bastante positivo, e chegou a apresentar um relativo sucesso. Apresentou-se o espetáculo no auditório da escola municipal em que funcionava o Núcleo de Arte, com a parceria de alguns professores das disciplinas tradicionais da escola, que levavam seus alunos para assistir o espetáculo, no tempo de aula. Com isso, o grupo de teatro do Núcleo de Arte conseguiu público e os professores da escola obtiveram novos temas para debater em sala-de-aula com seus alunos.

Isso fez com que alunos-artistas, como conseqüência do esforço daquela realização, ficassem mais próximos do espaço do Núcleo de Arte de uma forma geral, pois passaram a sentir-se uma unidade importante dentro de uma conjuntura maior. Mesmo em dias em que não havia aulas, os alunos se reuniam para cantar músicas da peça, consertar detalhes de seus figurinos, ou simplesmente, para conversar, porém sempre dentro do espaço do Núcleo de Arte.

Em função do resultado obtido, no ano seguinte foi oferecida pela Secretaria Municipal de Educação a possibilidade de desenvolvimento do trabalho através da consolidação de uma turma de *módulo de prática de montagem*, o que proporcionou uma outra etapa para este *teatro-ponte*.

Isso foi positivo, pois facilitou certos caminhos. Agora os professores poderiam trabalhar conjuntamente, desde o início, com uma mesma turma, focados unicamente num mesmo objetivo, cada qual coordenando as partes em que as suas linguagens

atuavam. Assim, um outro processo diferencial surgia, com a possibilidade de um professor pesquisador (mais facilmente encontrado dentro do ensino de terceiro grau) estar inserido num projeto educacional com alunos do ensino básico e fundamental.

Durante o processo de escolha sobre o espetáculo que seria montado no ano seguinte, diversas reuniões, discussões e pesquisas foram feitas, de forma a se oferecer a experiência de três tipos de linguagens artísticas trabalhando conjuntamente. De que forma um aluno de teatro poderia se interessar também pela linguagem de música e artes visuais e vice-versa, dentro de um universo discente de pouco contato com estas áreas? Estratégias múltiplas tiveram que ser criadas para que isto acontecesse.

Quase todos os alunos antigos continuaram no ano seguinte e um fato chamou a atenção. No seu retorno, muitos alunos traziam observações que comprovavam que o conhecimento do período anterior não havia se esvaído: “vi uma foto de um teatro grego”, “encontrei uma frase de Aristófanes numa revista”, e “tem um moleque novo lá na favela com nome estranho, parecido com grego”. Estes relatos espontâneos evidenciavam que aqueles conteúdos haviam se tornado parte do universo individual de cada um e que, independentemente que eles decidissem ou não se tornar atores profissionais, estas lembranças nunca se dissipariam.

No ano seguinte, em 2000, em função do pedido da Coordenação do Núcleo de Arte, aceitou-se o desafio de montar dois espetáculos, um com os alunos da parte da manhã, e o outro com os da tarde. Com isto, também as turmas de alunos da escola que abrigava o projeto, nos dois turnos, poderiam passar pela experiência de serem público.

Paralelamente as estas questões práticas, inquietações artísticas também incentivaram o desenvolvimento de novos trabalhos. Neste ano, o grupo de professores do Núcleo de Arte definiu que o tema do projeto político-pedagógico que seria desenvolvido por todas as linguagens das oficinas artísticas seria *Reciclar, Reduzir e Repensar*. A partir daí, resolveu-se trabalhar com os alunos de teatro dois sub-temas, aproximados do tema geral: um espetáculo tentando quebrar o preconceito dos adolescentes em relação ao universo infantil, e outro com a valorização do novo, porém com respeito ao passado.

Estas escolhas se adequavam às discussões, na época, sobre o aniversário de quinhentos anos de descobrimento do Brasil. Assim, o *repensar* o país no futuro através da arte, foi o caminho encontrado como objetivo. Com isto, construiu-se com os alunos o entendimento de que as grandes questões podem e devem ser trabalhadas e refletidas também através do teatro, usando-o não só para entretenimento.

Com a turma da tarde resolveu-se montar um espetáculo moderno, com temas brasileiros contemporâneos, como a era da internet, porém sem se esquecer de sua história, passado e influências. Em função disto, o dramaturgo português Gil Vicente (1465-1537) foi o escolhido para começarmos nossa pesquisa. A peça escolhida foi o *Auto da Barca do Inferno*.

De que forma um tema trabalhado por este autor há quinhentos anos, na época do descobrimento do Brasil, ainda poderia ser atual e influenciador a ponto despertar o interesse de jovens de comunidades carentes do Rio de Janeiro? *Reciclar* esta origem que nos foi oferecida pela história foi um outro objetivo a alcançar.

O *Auto da Barca do Inferno* faz parte de uma trilogia:

A trilogia que compreende as *Barcas do Inferno* (1517), *do Purgatório* (1518) e *da Glória* (1519) gira em torno das penas e prêmios que as almas recebem depois da morte. O autor aponta os vícios de todas as classes da sociedade portuguesa do tempo e a ninguém poupa, nem mesmo um papa e um imperador, constituindo o conjunto uma obra de predomínio religioso e verdadeiro marco nas origens do teatro peninsular, situando-se, com o *Auto da Alma*, entre as obras primas do poeta. Na primeira parte – *A Barca do Inferno* – a embarcação que vai para o Céu é comandada por um Anjo. A que conduz ao Purgatório e ao Inferno, pelo Diabo. Ambos esperam e até eles vêm ter vários personagens: um usuário, um sapateiro, um frade, uma alcoviteira, um corregedor, um tolo. O Diabo é o personagem mais importante. Em sua boca põe o poeta as ironias e as críticas de que é farta a sua pena. Só lhe escapam, praticamente, os Quatro Cavaleiros de Cristo, mortos na África, no Marrocos. Esses são recebidos pelo Anjo na Barca da Glória, entre louvores. O frade é condenado por não ter levado uma vida exemplar. Gil Vicente, assim, investe contra muitos que, na época, traíam a sua vocação religiosa. (RUIZ, 1987, p. 344).

Da adaptação textual trabalhada surgiu um espetáculo onde A Morte, O Anjo e O Demônio se encontravam cansados de suas fustigantes tarefas e desestimulados por terem que se adequar às dificuldades de novas ferramentas modernas de trabalho, como internet e celulares. Assim, decidiram se aposentar, ainda que a contragosto, deixando seus postos livres para seus jovens ajudantes diretos, oriundos de uma nova geração.

Portanto o Coisa Ruim, jovem ex-ajudante da Morte, passa a ter como objetivo levar os desencarnados para serem escolhidos de acordo com suas condutas terrenas também por novos ex-ajudantes que recentemente haviam assumido os postos principais: o Anjo Novo, representando os interesses do Céu, e o Demo Novo, do Inferno. Assim, para impressionar o grande chefe de todos, o criador universal, Deus, os três decidem mostrar agilidade nas tarefas, utilizando os mecanismos modernos, rejeitados por seus ex-patrões, para levar os desencarnados a julgamento o mais rápido

possível. Decidem não mais passar o “vídeo da vida” de cada desencarnado, optando por dividi-los pela aparência, dando mais agilidade ao processo.

Num período carnavalesco no Rio de Janeiro, os três acabam cometendo enorme gafe, ao levarem para o Céu e o Inferno pessoas que, além de não estarem na época de morrer, possuíam personalidades opostas às fantasias que estavam usando nos bailes. A menina fantasiada de anjo era completamente diabólica, causando um grande alvoroço no Céu em função de suas atitudes, ao passo que, por motivos inversos, a menina que se fantasiava de diabinha demonstrava temperamento amplamente angelical no Inferno. Ao perceberem o erro, os três novos funcionários resolvem fazer a mudança entre as pessoas em local escondido e escuro para não levantar suspeitas sobre o ocorrido. Porém Deus, o maior “hacker” do universo, consegue interceptar este conluio, e também se apresenta no local combinado.

Os personagens são repreendidos e alertados sobre a prepotência da juventude em desvalorizar por completo a experiência dos mais velhos, somente pela ilusão de que mecanismos técnicos e tecnológicos mais avançados poderiam anular conquistas do passado. As personagens são mandadas novamente à Terra, os verdadeiros desencarnados são levados e divididos cada qual de acordo com suas ações e não pela aparência, e os antigos funcionários Morte, Anjo e Demônio são re-contratados para trabalharem como consultores numa nova época mais moderna. Assim, todos passam a conviver harmonicamente, dentro da modernidade, sem abrir mão da experiência do passado nem renegar os avanços da modernidade.

O espetáculo foi apresentado no período da manhã, no final do ano 2000, no mesmo auditório do ano anterior, abrindo novas possibilidades de contato com a linguagem teatral para os alunos da escola e do Núcleo de Arte.

Os debates posteriores estimularam a capacidade intelectual de nossos alunos-atores, que por já terem pesquisado e debatido previamente os temas apresentados, discorriam suas opiniões com firmeza cada vez maior. Alertava-se previamente sobre a importância de um discurso construtor e que ajudasse a platéia a refletir. Tentava-se assim, fugir da característica *cortesã* das opiniões públicas sem conhecimentos e aprofundamentos, como a tratada nesta dissertação na seção 3.

Com os alunos da turma da tarde, iniciou-se o já referido processo de desmistificação do universo infantil. Para iniciar este trabalho usou-se como estratégia a pesquisa sobre a dramaturgia de Maria Clara Machado (1921-2001) e a aceitação foi plena. Tentando perceber de que forma a autora brasileira conseguia fazer paralelos

entre o universo infantil, o adulto e a realidade que cercava ambos, os temas infantis passaram a ser aceitos e entendidos pelos alunos como uma possibilidade interessante e instigadora, muito além da imagem pré-concebida de ingenuidade que a princípio os acometia. Perceberam que um tema infantil pode se desdobrar em várias reflexões e aprofundamentos, e isso depende apenas da forma como conseguimos abordá-lo. A partir desta aceitação desenvolveu-se o espetáculo *Histórias Infantis*.

Utilizando a mesma estratégia de aproximação feita em *Lisístrata*, e *Entre o Céu e o Inferno* foram escolhidas duas histórias infantis conhecidas, *João e Maria* e *Os Três Porquinhos*, modificando-as para uma realidade nacional, com temas próximos aos dos adolescentes. Ou seguindo ainda mais o referido tema político-pedagógico escolhido, *reciclou-se* as histórias conhecidas, *reduzindo-as* e *repensando-as* sob um novo enfoque mais social e crítico.

Na época, a discussão sobre a reforma agrária continuava acesa na imprensa nacional, devido a incidentes que confrontavam o MST – Movimento dos Sem Terra, com proprietários de latifúndios no Brasil. Ao se fazer uma análise crítica com os alunos, chegou-se ao entendimento que o diálogo seria o melhor caminho para se chegar a soluções concretas. A partir daí, a história *Os Três Porquinhos* se reciclou em *As Três Porquinhos*.

A conhecida história infantil, agora sob nova versão, contava a história de três mulheres sem-terra que, por falta de instrução e conhecimento, nunca mantiveram hábitos higiênicos, sendo consideradas socialmente como “porcas”. Assim, estas três porquinhos acabaram fixando moradia e começando a plantar as terras do Sr. João Lobo, que possuía um imenso latifúndio inexplorado e só esperava a valorização de seu patrimônio. Como cada porquinha tinha um tipo de conhecimento limitado, fizeram suas casas de acordo com o que seus poucos conhecimentos possibilitavam. Assim, as casas de palha, madeira e tijolos foram construídas. João Lobo consegue, com a ajuda de seus capangas, destruir e expulsar as duas primeiras porquinhos de suas casas mais frágeis, mas não consegue derrubar a casa de tijolos que, apesar de ter sido construída de forma auto-didata, conseguia ser mais estruturada que as demais. Após várias tentativas frustradas, o proprietário percebe que não conseguirá vencê-las e decide então negociar. As três são autorizadas a ficar morando em suas terras, podendo plantar para seu sustento, porém cedendo uma parte como forma de aluguel para o proprietário. Com o sustento garantido, elas decidem então começar a estudar, para que, através do

conhecimento também possam aprender lições de higiene para que seus apelidos sejam modificados.

A segunda parte do espetáculo contava a história de *Joana e Maria*, duas irmãs órfãs que moravam com o pai e a madrasta. A família toda era recém-chegada do Nordeste e ainda não havia conseguido emprego ao se fixar no Rio de Janeiro. A madrasta mantinha uma relação muito áspera com seu marido e as meninas por estar passando por dificuldades financeiras, sempre proporcionando grandes desavenças. Em função deste desequilíbrio familiar as meninas, de treze e quatorze anos, decidem fugir de casa e acabam encontrando uma residência muito atrativa e com anúncios oferecendo trabalho para meninas. Ao entrarem na casa, em pouco tempo as meninas percebem que era uma casa de prostituição infantil, conseguem fugir e, ligando para o disque-denúncia⁵⁶, conseguem fazer com que as pessoas envolvidas sejam presas. Através deste ato corajoso e heróico, as meninas são convidadas a dar várias entrevistas na televisão condenando a prática da prostituição infantil, e em função disto reencontram seu pai que as procurava sem sucesso, até vê-las pela televisão. Os três refazem suas vidas, agora com comida na mesa, compradas com o dinheiro da recompensa do disque-denúncia, e sem a madrasta que decidiu retornar para o Nordeste em função das dificuldades.

Neste ano, com apresentações de espetáculos, tanto na parte diurna quanto na vespertina, foi alcançado objetivo de realizar, em ambos os períodos, uma experiência de apresentações e discussões de temas, a partir do teatro, tanto para todos os alunos da escola que as assistiam quanto para todos os do Núcleo de Arte que as executavam.

Isto passou a provocar nos alunos do Núcleo e da Escola-sede o entendimento de que, a cada ano, haveria novas montagens. Novos alunos passaram a se matricular em maior número nas aulas de teatro e os alunos do colégio sempre perguntavam qual seria a próxima montagem.

Por se ter clareza de que a etapa da turma de *prática de montagem* deveria ser conquistada aos poucos pelos alunos, não foram aceitas matrículas, para esta turma específica, daqueles ainda não conhecidos ou que ainda não tinham passado pela experiência das turmas *básicas*. Por mais que os alunos desejassem se apresentar, por terem assistido a montagem de seus colegas no ano anterior, foi rejeitada uma postura que poderia ter na sua essência, uma característica de *ator cortesão*.

⁵⁶ Sistema criado pela Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro e que serve como ouvidoria à denúncias para que sejam investigadas.

Isto porque muitos desses candidatos na verdade não queriam participar de todo um processo conjunto de construção teatral que, como consequência natural, eclodiria numa apresentação teatral. Muitos se apaixonavam simplesmente pelo desejo dos aplausos por fazer determinada peça, como tinha acontecido com os colegas. Nas vezes em que foram aceitos alguns alunos, sem experiência alguma, na turma de *prática de montagem*, a imaturidade artística ficava evidente e era prejudicial a todos. O aluno ainda não estava afeiçoado à linguagem, às exigências, aos compromissos, aos estudos, às discussões, ao planejamento, e aos ensaios. Era um desejo vaidoso e imaturo que ainda precisava ser burilado. Não havendo na sua própria escola aulas de artes cênicas, no Núcleo de Arte este aluno deveria iniciar suas atividades nas turmas básicas, para que fosse se apropriando de todos esses elementos aos poucos. Seu desejo era poder estreitar rápido, para poder brilhar. O processo não o interessava, e muitos que foram percebendo que este era demorado, porém necessário, foram desistindo.

Vale dizer que estas desistências nunca foram tratadas como uma derrota pedagógica, pois nem todas as pessoas se afeiçoam aos aprofundamentos exigidos em um trabalho artístico. Talvez, a percepção desta característica, logo cedo, impeça determinados alunos, que nunca experienciaram as atividades artísticas, a se sentir estimulados a fazer um curso de formação de ator no futuro. Porém, se porventura, mesmo assim o desejarem, talvez esta atitude surja após uma reflexão madura, na qual o aluno entenda que terá que passar por um processo aprofundado, em sua futura formação de ator. Eis aqui, uma outra diferença que valoriza o Núcleo de Arte como uma ferramenta *anti-cortesania*.

Por ser uma instituição pública, não existe a obrigação de aceitar qualquer aluno nesta turma específica. Em cursos particulares, corre-se este risco, pois sem alunos não se pagam os professores e nem o curso se mantém. Assim, muitas etapas necessárias ao processo do aprendizado não são vivenciadas em função da necessidade financeira da instituição, que acaba por não proporcionar um processo cuidadoso na relação entre o sujeito e a arte. O desejo vaidoso dos pais e de seus filhos alunos de se exhibir num palco a qualquer custo, sob qualquer hipótese, acaba sendo saciado por alguns cursos particulares, em função da troca pecuniária.

Não perceber a importância das etapas em cada período é ajudar a promover uma relação de *cortesania* com a arte desde cedo. Os alunos que não vão passando pelo processo de construção, não conseguem perceber que, até se chegar a uma apresentação, inúmeros detalhes devem ser necessariamente trabalhados. Sem isso, podem

desenvolver a idéia errônea de que o espetáculo está pronto só para se exibirem publicamente, o que não contribui para o entendimento mais aprofundado da arte teatral e atoral.

Assim, os alunos que ainda estavam iniciando suas atividades no Núcleo de Arte, mesmo sob protestos, eram colocados nas turmas *básicas* e para conquistar seu futuro espaço na turma de *prática de montagem*, e os alunos que já tinham participado da turma *básica*, mas que ainda não estavam amadurecidos o suficiente, continuavam no ano seguinte na turma de *continuidade*.

Ao se impedir esta integração rápida com a turma de *prática de montagem*, os alunos das outras turmas passaram a entender o processo e a valorizar ainda mais o objetivo de um dia serem convidados. Muitos se emocionavam quando, ao final do ano, eram convidados, para no ano seguinte, se integrem à nova turma de *prática de montagem*.

Contudo, em função de problemas estruturais, não foi possível repetir, em 2001, o projeto de dois espetáculos, cada qual em um período. Isso só ocorreria novamente no ano de 2002. Apesar da autorização para trabalhar a *prática de montagem* com a turma vespertina, com a matutina ainda foi necessário o mesmo esforço exigido pelo espetáculo *Lisístrata*, com professores que não podiam como se dedicar integralmente ao projeto, pois estavam envolvidos com suas turmas. Isso gerou enorme desgaste emocional em todos os envolvidos e ficou decidido que só haveria a montagem de espetáculos se as turmas de *prática de montagem* contassem com três professores pesquisadores trabalhando em conjunto.

Assim, em 2001, só houve montagem no período que nos foi determinado, com a turma do turno vespertino, com o espetáculo *A Trupe*, baseado no universo popular da “*commedia dell’arte*” italiana.

O projeto político-pedagógico do Núcleo de Arte espaço daquele ano foi *O Cano*. Decidiu-se explorar, tanto material quanto filosoficamente, as potencialidades que este objeto poderia oferecer. Enquanto na linguagem Música os professores decidiram fazer uma orquestra de canos, explorando a musicalidade deste material e os de artes visuais construíram com os alunos diversos trabalhos com o mesmo elemento, em teatro apropriou-se da simbologia do objeto que, dependendo da direção em que fosse colocado, “canalizaria” o olhar para o ponto específico que foi determinado.

Tentou-se aliar ao tema central do Núcleo, as características da “*commedia dell’arte*” italiana. Conhecer um universo popular, mambembe, acrobático, musical,

improvisacional e cômico foi o objetivo específico dentro da linguagem teatral. Assistiu-se a filmes e documentários e jogou-se cenicamente com vários roteiros deste gênero durante a preparação.

O conhecimento dos alunos-atores se expandia e as conexões ocorriam naturalmente, como o reconhecimento de personagens carnavalescos como Arlequim, Pierrô e Colombina, oriundos de uma herança artística até então desconhecida por aqueles alunos. A prática cênica com uma expressividade não-realista ajudava a quebrar a imagem de que a interpretação atoral somente poderia ocorrer dentro de uma estética realista, base da interpretação encontrada na linguagem televisiva e conhecida dos alunos: “Professor, se é assim, palhaço também é ator!”. Também estudou-se o texto *Hamlet*, de William Shakespeare (1554-1616), onde uma trupe mambembe é contratada para revelar a verdade sobre os personagens reais através da fantasia e do meta-teatro. Esta estratégia seria utilizada na referida montagem.

Após estes amadurecimentos em novas linguagens, o espetáculo ficou pronto. Contava a história de Armando Golpe, um prefeito corrupto de Lagoa de Marçó, uma cidade vizinha a Riacho de Abril e ao Rio de Janeiro, a maior cidade de todas. De todas as suas obras polêmicas, como barbearia para carecas ou aeroporto para disco-voadores, ele pretendia se reeleger, tentando canalizar o olhar da população para a importância de receber com entusiasmo uma nova obra na cidade, o OXIL. Segundo o prefeito, este seria uma obra de arte contemporânea a ser colocada na praça central, valorizando a cultura. Porém, a verdade era que o OXIL era um nome dado a um enorme amontoado de lixo oriundo do Rio de Janeiro, que num acordo espúrio proposto por Armando Golpe mediante o recebimento de uma alta propina, conseguiu depositar em sua cidade o lixo que já não cabia mais dentro dos limites do cidade carioca. Armando Golpe ofereceu à população o argumento de uma nova obra de arte contemporânea, para que não houvesse contestações, já que, segundo ele, tudo pode ser este estilo de arte.

Contudo, uma companhia de atores mambembes, a trupe Os Canalizadores, chega na cidade para se apresentar. Ao perceberem o golpe do prefeito, representam sua peça tradicional repleta de atrativos de romance, adaptados para a realidade local, onde o prefeito é desmascarado e revelado que o Oxil, na verdade, é a palavra lixo ao contrário. Através da arte teatral, eles alertam à população cega sobre a realidade que não conseguiam perceber.

A experiência foi novamente bem aceita pelos alunos-atores e público, tranquilizando a equipe para o preparo de um grande desafio no início do ano seguinte.

Assim, no ano 2002, como resultado do breve histórico de montagens, finalmente conseguiu-se a autorização da Secretaria Municipal de Educação para se poder construir o próprio teatro do Núcleo de Arte, sem depender da boa vontade da direção da escola municipal sede para o empréstimo de seu espaço cênico.

Foi concedido, dentro da Escola Municipal Albert Einstein, o espaço de duas salas de aula conjuntas abandonadas, que estavam sendo utilizadas há muitos anos como depósito de material antigo. O processo de apropriação deste espaço se tornou assim uma oportunidade de promover com os alunos-atores conhecimentos além das experiências cênicas e lúdicas que vinham sendo trabalhadas até então.

Elaborou-se um projeto, pois um teatro precisaria ser construído e a ajuda de todos se fazia necessário. Decidiu-se que se construiria um palco italiano⁵⁷. A verba para as madeiras do palco, os tijolos e as tintas, estava garantida pela Prefeitura. Após o levantamento do palco, começou um projeto de captação de doações de madeira e, em pouco tempo, conseguiu-se levantar os detalhes do palco, e as varas de iluminação. Um grande carpete usado foi doado por uma professora, recortado com os alunos e colocado como pano de fundo do ciclorama⁵⁸ e pernas laterais das coxias⁵⁹.

Se até então vinha-se fazendo um processo de pesquisa dos textos a serem montados, dentro deste novo projeto a pesquisa extrapolou a criação artística de um espetáculo. Os alunos tiveram que observar, medir, experimentar, cortar, colar, pregar e afinar todos os elementos técnicos necessários para o surgimento físico de uma caixa cênica. Este tipo de experiência fez com que a relação de entendimento e respeito com a

⁵⁷“Tipo de PALCO característico dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se do palco retangular,

aberto para a PLATÉIA na parte anterior, e delimitado, à frente, pela BOCA DE CENA e, ao fundo, pela

ROTUNDA OU CICLORAMA. A relação entre atores e espectadores é sempre frontal, determinada pelo

ponto de vista da perspectiva. O palco italiano é, ainda, o mais comumente encontrado nos teatros existentes

hoje em dia no mundo” (VASCONCELLOS, 1987, p. 146).

⁵⁸ “Fundo curvo, geralmente pintado de cor clara, sobre o qual são projetadas tonalidades de luz que possibilitam a criação de efeitos de céu ou de infinito, ou sua integração no ambiente pretendido pelo CENÁRIO. O ciclorama pode ser fixo ou móvel e ocupa toda a área ao fundo do PALCO” (VASCONCELLOS, 1987, p. 42).

⁵⁹ “Parte da CAIXA do teatro localizada nas laterais do PALCO, destinada ao trânsito dos atores nas entradas

e saídas de CENA, bem como dos operários que executam as mudanças do CENÁRIO. Também chamada bastidores” (Ibidem, p. 60).

arte teatral se aprimorasse ainda mais entre os alunos. Após pintar-se a sala toda de preto, o palco, as paredes, as laterais, partiu-se para o projeto de iluminação.

Foi inspiradora a lembrança da experiência do iluminador Jorginho de Carvalho (1946) que, em seu início de carreira no teatro O Tablado, de Maria Clara Machado, aprendeu técnicas alternativas para se conseguir os efeitos desejados:

E, no Tablado, eu acabei ajudando a montar a luz, regular refletor junto com o electricista que eram o Nem, o Sérgio Catiar. O Nem inclusive era ator. E como eu gostava muito de matemática, mexer com eletrônica, acho que por isso comecei a me identificar mais com a luz em si, porque dependia de ligações, coisas complicadas. E eu ficava muito ligado no que os dois faziam, o Nem era uma pessoa incrível: fabricava refletores com latinhas. E fui assim me oficializando em ajudar nas montagens de luz. (DIONYSOS, 1986, p. 234).

Foi feito um grande projeto de recolhimento de latas de tinta vazias e, em poucos dias, os alunos trouxeram dezenas delas, recolhidas nos mais diversos locais da cidade. Estudou-se a melhor forma de cortá-las e adequá-las, e em poucos dias tinha-se quarenta refletores prontos. Como não havia mais verba, os alunos encontraram diversas formas de levantar dinheiro para comprar as lâmpadas. Inventavam figurinos, saíam pelos sinais de rua, explicando o motivo de tanta euforia, e a maioria das pessoas contribuía. Os poucos alunos que não aceitaram a idéia da construção artística de um ator também passar por este tipo de experiência, desistiram e saíram do espetáculo.

Houve momentos em que se questionou sobre os rumos pedagógicos do projeto, pois em muitas aulas não foi desenvolvida nenhuma atividade de teatro-educação. Muitas vezes os alunos mais pareciam trabalhadores braçais de uma empresa de construção de teatro. Resistiu-se, contudo, pois acreditava-se que esta etapa também fazia parte de uma importante pedagogia de ampliação artística.

A parte elétrica foi toda planejada e montada por um aluno, filho e ajudante de um electricista. Uma carteira escolar velha e sem tampo, serviu para construir uma mesa de iluminação onde os botões das luzes eram interruptores simples, encontrados em todas as residências, também obtidos, através do mesmo processo de captação.

Todo este processo acabou envolvendo o próprio núcleo social dos alunos. Pais, mães, responsáveis, parentes, amigos e vizinhos acabaram ajudando os alunos e ficando com o interesse despertado para conhecer o espaço e as peças que lá se apresentariam posteriormente.

Em muitos momentos parecia-se estar dentro de uma estrutura que, em vários aspectos, se coadunava com o ideal de formação atoral visualizado por Grotowski em seu Teatro-Laboratório (Cf p. 19), ou mesmo por Julius Osterwa, em seu Teatro Reduta (Cf p. 28).

Com o teatro quase pronto, começou-se a pesquisa sobre materiais e cores, com a ajuda da professora de artes visuais, onde pesquisou-se elementos que pudessem resistir ao calor emitido pelas lâmpadas de 200w. Papel celofane colorido foi usado para criar as gelatinas, mas logo foi percebido pelos alunos que o calor provocava a descoloração do papel, e que apenas uma camada não serviria para oferecer o efeito desejado. Assim, foram planejadas estratégias conjuntas para que os alunos fossem até os teatros profissionais mais acessíveis e passassem a pedir sobras de material utilizado em iluminação profissional.

Esta tarefa fez com que os alunos entrassem em contato com profissionais da técnica teatral, ouvissem conselhos e aprendessem detalhes, o que provocou neles um sentimento de surpresa com a quantidade de pormenores que existem, não somente dentro do processo do trabalho do ator, mas também nas partes não-visíveis dos espetáculos, onde diversos profissionais trabalham para que os atores possam interpretar.

Não temos dúvida que toda esta experiência é um fator de contribuição *anti-cortesania*. O olhar para o outro, o entendimento dos múltiplos aspectos que acabam por envolver o trabalho final do ator e a necessidade da pesquisa em todos os aspectos impedem qualquer possibilidade de uma relação superficial com a arte. A constante surpresa com a quantidade de elementos que iam surgindo na construção material do futuro teatro, servia como base para que os alunos irem percebessem também as nuances necessárias, não-visíveis, no processo de construção dos personagens.

Quando passou-se a promover idas a espetáculos, não somente a interpretação e o texto eram notados, mas também todos os aspectos que envolviam a cena. Os alunos não passavam mais por uma mesa de iluminação sem tecer comentários e sempre mostravam curiosidade em conhecer o camarim e as coxias daqueles teatros específicos.

Contrariamente, a relação do *ator cortêsão* possui intrinsecamente uma postura de egoísmo, focada apenas na sua promoção individual, sem atentar para todos os aspectos que influenciam a execução de um trabalho artístico.

Para coroar a inauguração do teatro, decidiu-se montar dois clássicos da dramaturgia universal: *Sonho de Uma Noite de Verão*, com a turma de *prática de*

montagem da manhã e *Romeu e Julieta*, com a turma da tarde, ambas peças de William Shakespeare. Ainda que estas peças sejam exaustivamente montadas em milhares de escolas em todo o planeta, este dado não incomodava pois o Núcleo de Arte ainda não possuía as suas próprias experiências com este autor.

Portanto, o ano de 2002 foi especial em função de dois pontos: a construção do teatro próprio do espaço e a possibilidade de trabalhar com turmas de *prática de montagem* nos dois turnos. O fato de no ano anterior, só ter sido apresentado um espetáculo na parte da tarde, foi uma postura política para que a Coordenadoria Regional de Educação percebesse que seria necessário disponibilizar a mesma estrutura em ambos os períodos. Se, apesar das dificuldades, os espetáculos acontecessem nos dois turnos, a Coordenadoria entenderia que isto seria possível, mesmo sem a disponibilização de duas turmas de *prática de montagem*.

Pensando friamente, para eles é interessante ter o professor num número cada vez maior de turmas conseguindo sempre o melhor resultado possível. Porém, o objetivo do Núcleo de Arte era mostrar que se isto, apesar de ter ocorrido uma vez, era extremamente desgastante e desmotivador para o professor, pois caracterizava um processo anti-pesquisa. Assim, a Coordenadoria compreendeu a necessidade do projeto e acabou por oferecer turmas nos dois turnos.

Desta vez, diferentemente das experiências do ano 2000 – com um espetáculo em cada turno, porém sem ligação direta entre si – buscou-se uma forma de juntar os trabalhos e esforços de dois grupos de alunos que estavam ajudando na construção do teatro, mas que não se conheciam nem se relacionavam, por serem de turnos diferentes, e que montariam espetáculos de um mesmo autor. Como fazer isto?

Decidiu-se que a forma seria desenvolvida durante o próprio processo de adaptação dos textos. Porém, antes da concepção destes, novamente começaram as pesquisas sobre o autor, a época e os textos. Promoveu-se seções de cinema com vários filmes de peças do dramaturgo inglês, inclusive a mesma peça com diferentes versões dos diretores cineastas, para quebrar a impressão de que só haveria um tipo de caminho seguir, quando se tratasse de textos clássicos. Contudo, vale lembrar que, em função dos trabalhos anteriores, havia poucos alunos (geralmente os novos, que não tinham experienciado nenhuma atividade anterior) que concebiam a idéia prévia de apenas uma montagem mais tradicional.

A referida adaptação apresentava três contadoras de histórias que viajavam de uma cidade a outra no Nordeste brasileiro e, antes de chegarem à cidade na qual iriam

se apresentar no dia seguinte, ao descansarem, decidiam qual a história que seria contada no dia seguinte e passavam a ensaiá-la.

O texto adaptado era idêntico, até esta parte, tanto para a turma de manhã, quanto para a da tarde. Como os personagens ficavam em dúvida se contariam no dia seguinte a história *Sonho de Uma Noite de Verão* ou *Romeu e Julieta*, resolveram o impasse apostando a sorte com uma moeda. Para a turma da manhã a moeda caía na opção *Sonho de Uma Noite de Verão* e para a turma da tarde, *Romeu e Julieta*. Somente neste ponto, as histórias se diferenciavam.

Em relação ao texto, ainda que a idéia de aproximação com um universo mais familiar aos alunos continuasse, a intenção era começar a ampliar seus horizontes, já que a trajetória deste trabalho também se aprimorava. Portanto, continuou-se dentro do universo nacional, contudo, as associações não eram mais com um universo carioca. Como as contadoras de histórias eram do Nordeste, utilizamos a cultura popular de lá, como mamulengos, e isso também propiciou um outro tipo de conhecimento aos alunos-atores. E, além disso, a história contada por estas personagens era a mesma criada por Shakespeare.

Apesar do resumo natural dos cinco atos das histórias para um espetáculo de uma hora, e o estilo das falas dos nossos personagens numa linguagem mais coloquial, os personagens e os enredos eram os mesmos das conhecidas histórias do dramaturgo inglês.

Como nas outras montagens, também havia vários momentos de canto e música ao vivo. Conseguiu-se uma parceria com a UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro, para que alunos do curso de Indumentária pudessem fazer seus estágios obrigatórios, no Núcleo de Arte, o que foi aceito. Esta experiência foi também extremamente válida pois os alunos puderam aprender com as alunas estagiárias o processo de pesquisa e de execução dos figurinos. Participaram do processo onde a idéia artística inicial se transforma em pranchas com os desenhos de cada figurino, e vai evoluindo até sua execução prática e colocação em cena. O estudo paralelo de materiais, estilos, cores e tamanhos também acabou sendo proveitoso, não só para os alunos, mas também para a própria professora de artes visuais que, apesar de ter formação na área visual, não havia ainda se aprofundado nas características diversificadas que compõem as especificidades cênicas dos figurinos.

Algumas mães de alunos, costureiras por profissão, contribuíram para que os quase trinta figurinos ficassem prontos com acabamento profissional. Ao optar pelo

trabalho com mamulengos, alguns alunos participaram de um curso sobre o assunto e repassaram as técnicas aos que não puderam participar. Pesquisou-se também os efeitos de teatro de sombra e várias cenas passaram a contar com este efeito, assim que se conseguiu dominar a técnica.

Com estes trabalhos, os alunos puderam abarcar um número significativo de conhecimentos. Passaram a aprender a manipular a mesa de luz, a fazer spots e pesquisar efeitos de iluminação. Compreenderam a importância de cada elemento da caixa cênica construída, o processo de elaboração e execução de figurinos e cenários, as modificações vocais e expressivas para se tocar e cantar ao vivo num espetáculo e todo o processo de pesquisa e modificação do texto até se chegar na interpretação atoral propriamente dita.

A relação do aluno com o trabalho se expandia além dos dias de aula, pois as funções se diversificavam e o pensamento do aluno ficava afetivamente ligado ao processo de construção.

Não houve como fugir de problemas diversos, de confrontos de afinidade pessoais até mesmo às reclamações de responsáveis, que afirmavam que os filhos estavam se dedicando mais ao Núcleo de Arte do que à escola tradicional propriamente dita. De certa forma estes alertas eram positivos, pois provocavam questionamentos acerca dos limites de exigências aceitáveis dentro de uma estrutura de teatro-educação. Ajustes constantemente eram feitos. Geralmente o horário convencional era extrapolado, na tentativa de resolver os diversos problemas que apareciam e muitos alunos tinham problemas em chegar tarde em casa, devido às condições de violência de suas comunidades.

Com o espetáculo pronto no novo teatro, o *Projeto Quintas Espetaculares* foi instituído e a cada 5ª feira uma escola ia visitar o Núcleo de Arte, assistia o espetáculo e posteriormente promovia-se um debate entre o público de alunos-plateia com os alunos-artistas, o que acabava contribuindo para a construção de um debate crítico, onde diversos pontos de vista eram discutidos. Já então o Núcleo de Arte não se apresentava mais no auditório da escola, mas os alunos desta é que vinham até ele.

Entrou-se em contato com diversas escolas do município que agendaram suas visitas, proporcionando que centenas de alunos tivessem sua primeira ida ao teatro. Além disso, diversos alunos tinham a oportunidade de conhecer o espaço do Núcleo de Arte, ficando motivados a se matricular nas diversas oficinas oferecidas.

Este outro tipo de experiência, de contato mais sistemático com o público, também promoveu uma farta gama de aprendizados. Sempre evitando o envaidecimento com as tentações da *cortesania*, promovia-se conversas posteriores aos espetáculos, para que os alunos entendessem que, mesmo após o espetáculo pronto, os artistas necessitavam se aprimorar constantemente. Os alunos, orgulhosos por aparecer pela primeira vez em matérias jornalísticas alternativas na TV e em jornais e revistas de divulgação da própria Prefeitura, tinham sempre que estar sendo alertados para o contínuo comprometimento com o trabalho.

Somente após todas estas experiências é que criou-se, em 2003, um projeto para que houvesse somente apresentações das peças durante todo o ano. Ou seja, naquele ano não seria montado um novo espetáculo, pois havia uma percepção de que os enormes esforços de todos se esvaíam em poucas apresentações, já que no início de cada ano, sempre um novo processo de montagem de espetáculo recomeçava. Buscava-se vivenciar agora a experiência de apresentações mais numerosas, propiciando um crescimento artístico com o contato permanente do público. O projeto foi aprovado e os alunos passaram a perceber as diferenças que existem de uma apresentação para a outra. Quando eram feitas apenas duas ou três apresentações dos espetáculos anteriores no final do ano, a própria excitação pela novidade impedia que percebessem claramente as nuances de diferenças entre as apresentações. Somente a prática de um número maior de apresentações trouxe esta nova conquista.

A visita de alunos e professores da escola particular que ficava em frente ao Núcleo de Arte promoveu uma rica experiência para todos. Muitos estudantes do Colégio Santo Agostinho nunca haviam entrado numa escola municipal e muito menos assistido a um espetáculo feito por seus próprios alunos. Havia uma certa surpresa geral, pois percebiam que algo de qualidade poderia também ser encontrado dentro de uma estrutura educacional pública. E até aquele instante não havia a informação de que no referido colégio particular também houvesse aulas de teatro.

Decidiu-se também experimentar apresentações em festivais, para que os alunos convivessem com outros artistas e passassem pela experiência de ter o trabalho julgado. Durante todo o ano fez-se este trabalho, tendo o espetáculo obtido prêmios em diversas categorias em alguns festivais.

Em 2004 começou-se então a elaborar então aquele que seria a experiência mais madura de todas e que buscaria englobar todos os conceitos e aprendizados de até então. Neste ano, o Núcleo de Arte ainda contava com alunos que lá estudavam há seis anos,

desde a primeira das montagens, o que foi um estímulo para que se promovesse com eles uma espécie de monitoria.

Durante o processo, eles foram estimulados a ajudar os alunos-atores mais novos nas mais diferentes dificuldades cênicas e, em algumas oportunidades, a exercitar o aquecimento corporal dos outros alunos, além de avaliar algumas cenas de improvisação, a partir do entendimento do que se estava exigindo. Por terem segurança no trato com um estilo artístico ao qual estavam acostumados há anos, eram respeitados e admirados pelos mais novos.

Neste ano resolveu-se montar a tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes (485 a.C.-406 a.C.). Nesta tragédia, *Medéia* se apaixona por Jasão e abandona sua família na *Cólquida*, sua terra natal, para acompanhá-lo até a Grécia. Depois de formarem uma família, Jasão se envolve com a filha de Creonte, rei de Corinto, pretendendo se casar com ela em busca de uma vida melhor. *Medéia*, sob forte impacto de ciúmes e vingança, arquiteta e executa primeiramente a morte de sua concorrente e, logo após, destrói a vida de Jasão, matando os próprios filhos e apresentando-os a seu ex-esposo.

Já se havia experimentado, com *Lisístrata*, a construção de uma peça com temática grega, porém cômica e vivenciado com *Romeu e Julieta* uma tragédia, contudo os personagens principais eram adolescentes.

O desafio agora era oferecer aos alunos mais antigos, a oportunidade de interpretar personagens adultos, maduros e com uma carga dramática intensa:

Até nós só chegou a *Medéia*, do ano de 431, que nos mostra no apogeu a arte do poeta em fazer que os feitos e destinos do homem nasçam do demônio que habita em seu peito [...]. A altitude que a modelagem euripidiana atingiu neste drama se nos evidencia também pelo fato de que nenhuma outra de suas peças apresenta construção tão uniforme, elaborada a partir da figura central. (LESKY, 1971, p. 170).

Os alunos mais novos ficaram com os personagens de menor teor dramático, porém com as mesmas responsabilidades que os mais antigos.

Cenicamente também se queria oferecer aos alunos-atores e ao público uma nova proposta, além do tradicional palco italiano no qual sempre se vinha trabalhando. Tablados foram montados e cenas apresentadas em todas as partes do teatro, inclusive junto e atrás do público. A explicação artística destes diferentes planos seriam facilitadas pela adaptação do texto, como de costume.

Apesar da adaptação, pela primeira vez nos apropriamos das falas originais dos personagens escritos pelo dramaturgo grego, pois entendemos que os alunos-atores nesta

etapa de seus desenvolvimentos estavam aptos a conseguirem, devido às experiências de vários anos, uma naturalidade com intensidade na interpretação, apesar do rebuscamento do texto original. Seria um desafio para a interpretação atoral.

Nesta versão, um triste assassinato de duas crianças ocorre no Rio de Janeiro, fazendo com que uma jornalista investigue o caso até descobrir que caso semelhante já havia sido escrito por Eurípedes. Cenas da vida da Medéia Carioca, a mãe assassina, no Rio de Janeiro, com cenários, figurinos e linguagem contemporâneas, são intercaladas, a princípio sem sentido, com outros planos por todo o teatro, onde a Medéia Grega dá continuidade à cena anterior da Medéia Carioca, em cenários, figurinos e linguajar da Grécia Antiga, ou seja, utilizando o texto original de Eurípedes traduzido para o português.

Ao final da peça, a jornalista que até então não conhecia dramaturgia e teatro, pois não havia tido a oportunidade de experimentar esta linguagem enquanto aluna da escola tradicional, decide ir assistir ao espetáculo *Medéia* que estava em cartaz no Rio de Janeiro, com montagem tradicional. Esse espetáculo era então o que estava sendo interposto juntamente com os *flashbacks* da vida da investigada Medeia Carioca, explicando ao público o motivo desta alternativa na montagem.

Este espetáculo, que estreou no final de 2004, no ano seguinte também foi inserido no já citado *Projeto Quintas Espetaculares*, tendo se apresentado durante um ano no teatro do Núcleo de Arte, além de outros locais e também em festivais amadores de teatro. Por motivo de substituição, convidou-se um aluno de um curso de formação de ator para integrar o elenco. Este contato dos alunos mais novos com um colega que já havia se decidido a seguir carreira profissional, também contribuiu para o amadurecimento dos alunos quanto ao entendimento da responsabilidade da profissão.

A participação em festivais, que já havia se iniciado com *Romeu e Julieta*, voltou a estimular também a experiência dos alunos na adaptação a novos teatros com os quais não estavam acostumados, o que modificava, o ritmo, o tempo e até mesmo a emissão vocal. Como esta montagem não usava unicamente o espaço de palco italiano, foram necessários muitos ensaios para uma adaptação aos novos espaços, proporcionando mais outro tipo de experiência aos alunos.

Os diversos prêmios ganhos também foram um alento ao esforço de muitos meses, que alegrou a todos, fazendo também com que os professores ficassem atentos para que este fato não passasse a provocar uma postura arrogante dos alunos deste

espetáculo em relação aos outros do Núcleo de Arte e de outras linguagens, que não estavam naquele ano trabalhando na turma de *prática de montagem*.

A forma de relacionamento com o trabalho não poderia relaxar ou se modificar em função de premiações, e assim foi feito, contribuindo para que o aluno percebesse o sucesso só foi possível com o trabalho de todos, em cada detalhe que eles, até bem pouco tempo atrás, não tinham a menor idéia de que existisse.

A repercussão deste trabalho fez com que vários integrantes da Secretaria Municipal de Educação viessem assistir ao espetáculo, contribuindo ainda mais para a divulgação do próprio Núcleo de Arte como um todo, além do Projeto Quintas Espectaculares, especificamente. Dessa forma, o espaço foi presenteado com sessenta cadeiras confortáveis para o teatro e também um desejado e necessário ar condicionado.

Ainda em 2004, participou-se do Festival de Teatro Estudantil da Cidade do Rio de Janeiro, promovido pela Secretaria Municipal de Educação e pelo Gabinete do Prefeito. Das 1063 escolas municipais, sessenta espetáculos foram pré-selecionadas para participar do festival, sendo que os jurados iam até as escolas concorrentes para assistir a cada montagem. Após este processo, *Medéia* foi um dos cinco espetáculos selecionados para nova apresentação, agora no Teatro Gonzaguinha, localizado no Centro Cultural Calouste Goulbenkian, no centro da cidade, como etapa final do festival. Por fim, ele acabou sendo premiado nas categorias de Melhor Espectáculo de 2004, Melhor Cenário e Melhor Atriz, para a aluna Cláudia Ariane.

Curiosamente, assim como Grotowski, que não concebeu mais espetáculos na fase final de sua trajetória, nos anos seguintes à *Medeia* não houveram especificamente mais turmas de *prática de montagem* no Núcleo de Arte.

Após estes anos de trabalho conjunto, com integração de linguagens artísticas e preocupações com o processo educacional do indivíduo, o Núcleo de Arte continuou mantendo suas atividades, alguns anos sob uma ótica mais intimista, outros mais expansionistas. Continuou-se pensando sobre as melhores estratégias para conseguir resultados positivos através de pesquisas práticas e alguns professores e muitos alunos passaram pelo espaço deixando suas contribuições.

A percepção de que já se havia desenvolvido o máximo da potencialidade naquele espaço, sob aquelas condições, também estimulou no corpo docente, outros anseios, e passaram a ser investigados diferentes caminhos de expressão com os alunos. Porém a experiência anterior se mostrou profícua para alunos, professores e coordenação, tornando-se um elemento de reflexão e amadurecimento para a elaboração

da uma noção de importância do projeto como uma ferramenta de política pública para as artes.

Até 2010 o espaço Núcleo de Arte ainda continuava ativo, buscando fomentar caminhos que proporcionassem conhecimento e prazer a todos os envolvidos, mesmo dentro das imensas dificuldades encontradas na estrutura pública de ensino, sempre entremeada por percalços e interesses políticos.

A resistência do projeto faz parte de uma luta constante e ininterrupta, pois ele corre o risco constante de ser desvalorizado, principalmente por aqueles que, estando no poder, não tenham tido a possibilidade de experimentar, quando alunos, um amadurecimento pessoal estimulados pela arte na educação, deixando assim de perceber assim a sua verdadeira importância no processo de desenvolvimento educacional e emocional do indivíduo.

6 CONCLUSÃO

A essência da *cortesania*, assim como a da *santidade*, ultrapassa épocas e países. São características humanas conseqüentes de diversos fatores individuais, sociais, educacionais, políticos e artísticos que, em determinados momentos históricos, podem reaparecer ou diminuir com maior ou menor força.

De igual forma isso contribui também para o surgimento de artistas que, atentos a este fenômeno, possam debater e propor aperfeiçoamentos. Os embates e pontos-de-vista antinômicos são sempre necessários para o constante desenvolvimento da arte.

Ainda que os reformuladores da cena teatral do século XX, divergissem sobre o que consideravam como o tipo de linguagem teatral ideal, eram unânimes quanto ao respeito pela ética e ao entendimento das potencialidades da arte do ator.

Se Grotowski conseguiu nomenclaturar os tipos diferentes de atores em *santos* e *cortesãos*, a partir de sua percepção sensível e detalhada sobre o panorama da arte em sua época, Stanislavski, antes dele, também já se preocupava em promover uma modificação profunda na relação do ator com seu trabalho, apresentando as questões fundamentais que iriam ser desenvolvidas por outros encenadores em épocas posteriores.

Assim, ao nos apropriarmos destes fundamentos, passamos a perceber que as ações de um *ator cortesão*, que poderiam ser consideradas atualmente como antiquadas, ainda persistem latentes no meio atoral brasileiro.

A relação superficial com a profissão que, muitas vezes, é estimulada inclusive pela possibilidade do exercício desta arte sem a exigência de formação, num país onde os problemas educacionais ainda apresentam diversas lacunas, aparece já em novas gerações de atores.

Em nossa pesquisa de campo, pudemos comprovar que a sensação empírica que tínhamos enquanto docentes, de que estes novos atores existem e, se não são a maioria, ao menos ocupam um lugar de destaque preocupante, foi comprovado pela própria nova geração de atores. A maioria considera que a metade deles possui pensamentos e posturas *cortesãs*, e os do Rio de Janeiro, inclusive, consideram este tipo de ator como sendo a de maioria entre eles.

Portanto, afirmamos que a obrigatoriedade do ensino do teatro na escola de ensino básico e fundamental, principalmente dentro de uma sociedade que ajuda a insuflar o desejo superficial por fama, dinheiro e que não tem uma tradição artística

equiparável à de outros países, constitui elemento imprescindível para impedir o surgimento deste *ator cortesão*. E, além disso, dentro da arte-educação, a possibilidade de implementação de um *teatro-ponte* contribuiria para o aperfeiçoamento do sujeito como cidadão, quanto àqueles que não querem se tornar atores, e para a preparação intelectual e técnica dos que assim desejem.

A experiência relatada na última seção desta dissertação, apresenta o Núcleo de Arte como uma possibilidade de contribuição real a esta problemática. Vale ressaltar que uma das alunas que participou ativamente da maioria das montagens do espaço entre 1999 e 2005, sendo inclusive uma das que exerceram a função de monitora, decidiu posteriormente se tornar atriz profissional, tendo se matriculado em um curso de formação de ator. Em seus relatos livres e particulares, ficava nítido que sua experiência e sua relação com a arte teatral em geral, bem como o respeito aprendido pela interpretação, proporcionados pela experiência adquirida durante estes anos no Núcleo de Arte, a diferenciavam positivamente dos colegas de seu curso. Os que haviam entrado num curso profissionalizante com pouquíssima ou nula trajetória em teatro na educação, acabavam refletindo posturas e ações próximas às dos *atores cortesãos*.

Temos que considerar que a contribuição do teatro na educação ultrapassa unicamente o aprimoramento na arte. Frequentemente diversos ex-alunos visitam o Núcleo de Arte e mesmo naqueles que optaram por não dar prosseguimento às sua trajetória artística, percebemos que este foi um período sempre revelado como marcante, intenso, de descobertas, afetos, conquistas e amadurecimento que eles levarão para sempre em suas vidas.

O interesse também por todas as artes, agora os tornou parte integrante de uma platéia crítica e interessada, ultrapassando o gosto único por telenovelas, antes vista como o único representativo das artes. Passaram a se interessar por uma gama muito mais ampla de manifestações artísticas nas quais esteja inserido o trabalho do ator. E isso os diferencia, até mesmo dos próprios responsáveis que, em sua grande maioria, não possuem a mesma maturidade de percepções artísticas, porque não tiveram, enquanto jovens estudantes, contato com os fundamentos do teatro-educação na prática escolar.

Grotowski buscava o exercício da comunicação e do aperfeiçoamento humano tendo o teatro como ferramenta, do qual surgia um tipo de ator idealizado como *santo*. Esta *santidade* carregava intrinsecamente não apenas um ator melhor, mas sim, um humano melhor, através da arte. Jerzy Grotowski, apesar de conceituado encenador e

mesmo sem perceber, sempre carregou consigo os elementos mais necessários de um pedagogo de arte-educação.

Os fundamentos do teatro-educação também se utilizam desta arte como um veículo para o auto-conhecimento dos alunos e, conseqüentemente, o aprimoramento de sua comunicação consigo mesmo e com os outros, buscando a apresentação ao público como conseqüência natural, se houver, e não como objetivo específico.

Ainda que num outro patamar, e levando em conta todas as diferenças e especificidades, o Núcleo de Arte pode se aproximar, dentro de uma conjuntura nacional, dentro do ideal proposto por Grotowski. Além disso, para aqueles que pretendem se tornar atores profissionais, a possibilidade do exercício do *teatro-ponte*, como elo de ligação entre o teatro na educação e a formação de atores, torna-se uma potente ferramenta *anti-cortesania*.

Assim, acreditamos que em nosso país, onde a relação entre público e arte teatral talvez não seja promovida com a ênfase que existe, por exemplo, no leste europeu, é que a função da educação tem uma pontual e importante missão.

Os três tipos de ferramenta precisam estar juntos e acoplados de forma a proporcionar o aparecimento de artistas críticos, conscientes e comprometidos com um trabalho artístico que possa contribuir para uma discussão nacional mais aprofundada: o teatro na educação, nos anos iniciais, promovendo o exercício do lúdico e da alfabetização na arte; o *teatro-ponte*, utilizando os elementos do teatro na educação e começando a estimular uma relação mais aprofundada com diversos elementos da arte teatral; e, por fim, a formação de ator propriamente dita, com todas as suas especificidades necessárias.

E não há dúvida de que, para que estes elementos possam ser cada vez mais consolidados, faz-se necessária uma consciência de política pública educacional voltada para as linguagens artísticas de forma ampla, profunda, intensa e constante, promovendo a ampliação destes constructos em todo o país.

Por fim, cabe-nos concluir que, independentemente de nossas variadas dificuldades e heranças sociais, a atenção ao trabalho do ator deve estar sempre presente. Entendemos que os atores brasileiros, embora não sejam considerados figuras quase míticas, como na Polônia, são inegáveis figuras públicas, tendo seus discursos sempre ouvidos com atenção pela sociedade em geral, o que os torna influenciadores, exigindo-lhes uma postura ética primordial.

Assim, seja trabalhando em obras de entretenimento comercial ou não, quanto maior a consciência do ator sobre a profundidade de sua profissão, decorrente da educação e da formação, maior sua contribuição para a constante melhoria de nossa sociedade, ajudando a promover o amadurecimento permanente e sistemático de todos aqueles que escutem seus discursos, seja em cena, ou fora dela.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tatuapé: Brasiliense, 1996.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CERQUEIRA, Sofia. O árduo caminho para a fama. *Revista Veja* Rio, Rio de Janeiro, p 23-24, 11 nov. 2009.
- CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. *Jerzy Grotowski*. Oxon: Routledge, 2007.
- DE MARINIS, Marco. *La Parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- DIONYSOS. *O Tablado*. Rio de Janeiro: minC; INACEN, 1986. n. 27.
- FILLER, Witold. *Le Théâtre Polonais a notre époque*. Varsóvia: Editions Interprises, 1977.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva: 2007.
- FLASZEN, Ludwik. De mistério a mistério: algumas observações em abertura. In: FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva: 2007.
- FREITAS, Paulo Luis de. *Tornar-se Ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

- FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A “Turma da Polônia” na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva: 2007.
- GUINSBURG, J. *Stanislavsky e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001a.
- _____. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001b.
- GUZIK, Alberto. *Paulo Autran: um homem no palco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- HAGEN, Uta. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- JOLY, Heloisa. Eu não agüento mais sofrer. *Revista Veja*, São Paulo, p. 68, 5 dez. 2007.
- JUDT, Tony. *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KUMIEGA, Jennifer. *The theatre of Grotowski*. London; New York: Methuen, 1985.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre 1959 e 1974*. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.
- LINHARES, Juliana. Não quero Estudar. *Revista Veja*, São Paulo, p. 36, 12 jan. 2005.

- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACHADO, Heloisa de Toledo. Eugênio Kusnet (ou uma pedagogia do teatro). In: TAVARES, Renan (Org.). *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- MARIZ, Adriana Dantas de. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no Teatro de Pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MARCOS, Plínio. *Canções e reflexões de um palhaço: textos curtos*. São Paulo: Edição do autor, 1987.
- MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Funarte, 1995.
- O GLOBO. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, p. 5, 14 jan. 2010.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PÊRA, Marília. *Cartas a uma jovem atriz: disciplina, criatividade e bom humor*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- PORFIRO, André Luiz. A Alfabetização cênica: um percurso metodológico no ensino do teatro. In: TAVARES, Renan (Org.). *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell`Arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.
- RANGEL, Ilana Assbú Linhales. *O som da singularidade*. 1998. 113 f. Dissertação (Mestrado)-Departamento de Educação, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1998, 21/12/1998.
- REVERBEL, Olga. *Oficina de teatro*. Porto Alegre: Kuarup, 1993.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- RIPELINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROOSE-EVANS, James. Grotowski and the Poor Theatre. In: _____. *Experimental Theatre: from Stanislavski to Peter Brook*. London and New York: Routledge, 1989.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1998.
- _____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2003.
- RUIZ, Roberto. *As cem mais famosas peças teatrais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- SILVA, Armando Sérgio; GUINSBURG, Jacó. A Escola de Arte Dramática de São Paulo e o moderno teatro brasileiro. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de Teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.
- TAVARES, Renan (Org.). *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- _____. O autor da criação coletiva em teatro na década de 1970. In: TAVARES, Renan (Org.). *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- VASCONCELLOS, Luis Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- VIGOTSKI, L.S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

7 FILMOGRAFIA

WITH JERZY Grotowski, *Nienadówka*, 1980. Directed and edited by Jill Godmilow.
Produced by Mercedes Gregory for The Manhattan Project/Atlas Theatre Co., Inc. With
an introduction by Peter Brook. Cinematography by Maurice Jacobsen. [U.S.], 1980. 1
DVD (60 min.), color.

ANEXOS

ANEXO A - Fotos do trabalho no Núcleo de arte



Imagem 1: Alunos-atores tocando ao vivo no espetáculo “Uma Lisístrata Carioca”, com o professor de música Feliciano Viana, no auditório da Escola Municipal Albert Einstein. Ano 1999.



Imagem 2: Alunos-atores do Núcleo de Arte pesquisando cores para a futura confecção de cenários e figurinos do espetáculo “Histórias Infantis”. Ano 2000.



Imagem 3: Alunos-atores do Núcleo de Arte construindo o cenário e adereços do espetáculo “Histórias Infantis” sob a orientação da professora de artes visuais Bárbara Crim. Ano 2000.



Imagem 4: Cena do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”, do Núcleo de Arte, na Mostra de Teatro do Teatro Gonzaguinha, Rio de Janeiro - RJ. Ano 2000.



Imagem 5: Formação de platéia. Alunos-atores do Núcleo de Arte em passeio ao Teatro Sesc-Copacabana com os professores Márcia Prista, Rodrigo Rangel, Fernando Madeu. Ano 2001.



Imagem 6: Alunos-atores do Núcleo de Arte ensaiam o espetáculo “A Trupe” no auditório da Escola Municipal Albert Einstein. Ano 2001.



Imagem 7: Alunos-atores do Núcleo de Arte com os bonecos mamulengos confeccionados para a utilização no espetáculo “Romeu e Julieta”. Ano 2002.

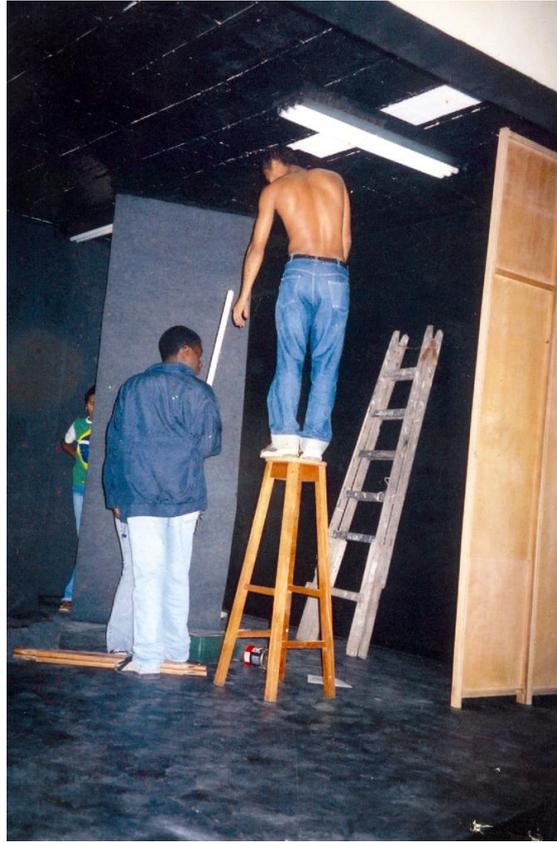


Imagem 8: Alunos-atores construindo o Teatro do Núcleo de Arte. Ano 2002.

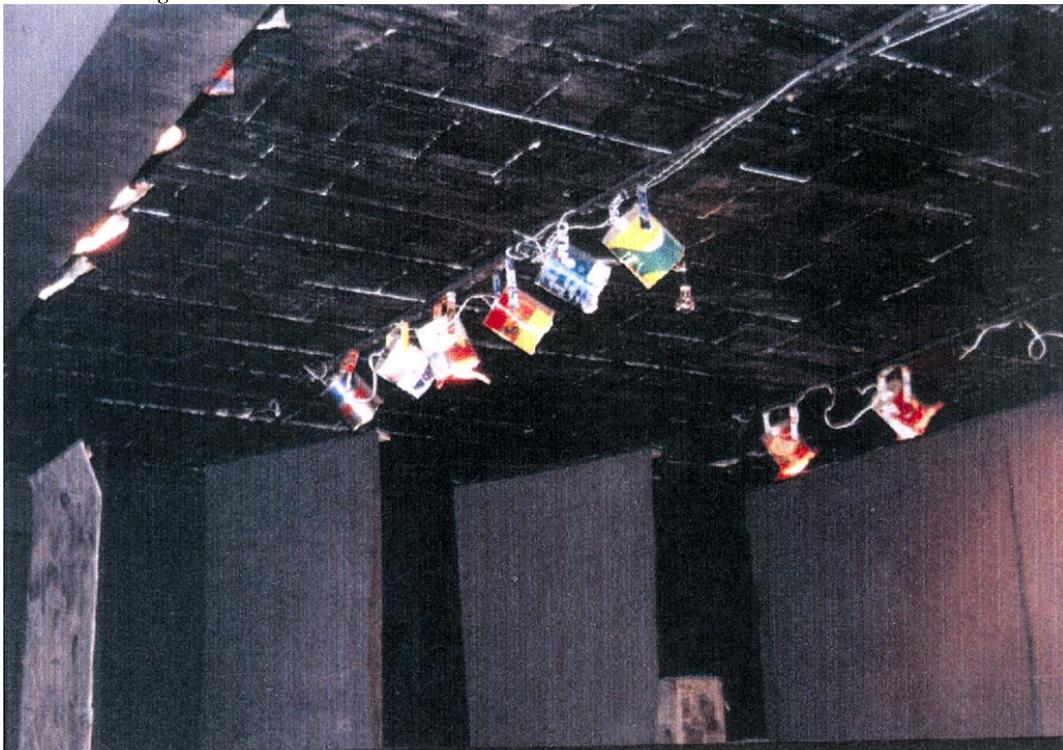


Imagem 9: Refletores feitos de latas de tinta acima, nas laterais e ao fundo pernas das coxias e rotunda, construídos pelos alunos-atores do Núcleo de Arte. Ano 2002.



Imagem 10: Alunos-atores pesquisam formas para serem usadas através da técnica de 'teatro de sombra' no espetáculo "Romeu e Julieta". Ano 2003.



Imagem 11: Cena do Espetáculo Romeu e Julieta, no Teatro do Núcleo de Arte. Cenário, adereços e figurinos.



Imagem 12: Projeto de figurino para o espetáculo "Medéia Carioca", do Núcleo de Arte. Ano 2004.



Imagem 13: Alunos-atores do Núcleo de Arte cantando no Coro do espetáculo "Medéia Carioca", no Teatro do Núcleo de Arte. Ano 2005.

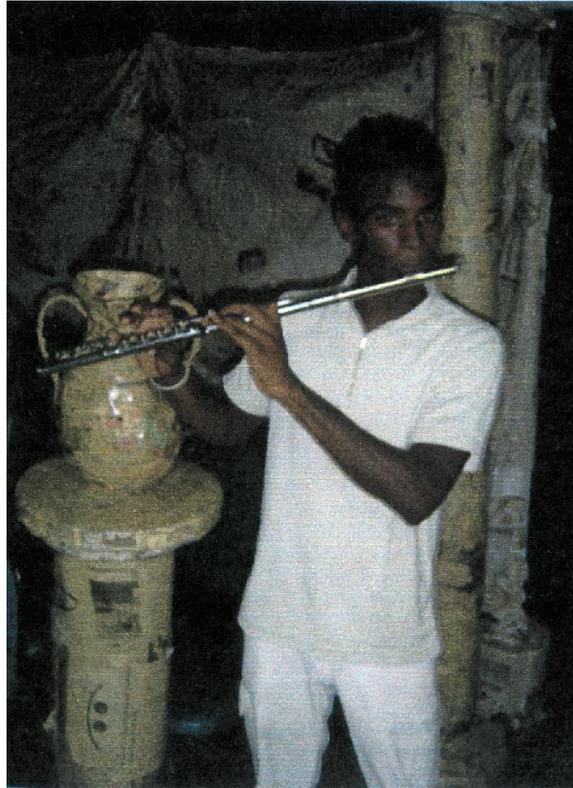


Imagem 14: Aluno-ator do Núcleo de Arte, em cena tocando flauta e interpretando o personagem 'Jasão' no espetáculo "Medéia Carioca". Ao fundo, cenário e adereços construídos pelos alunos-atores. Ano 2005.

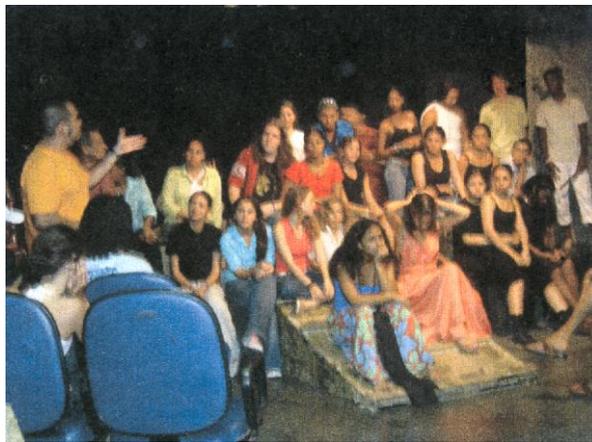
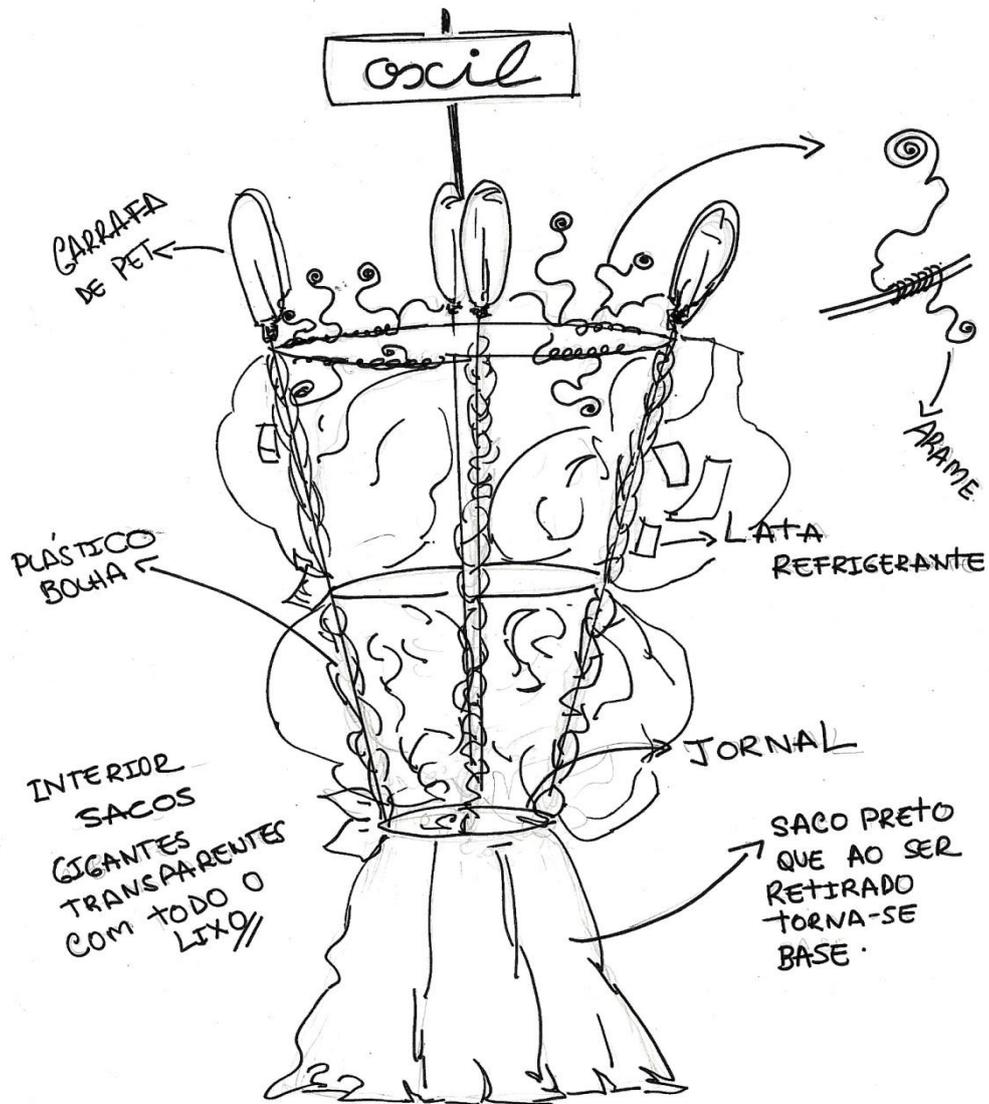
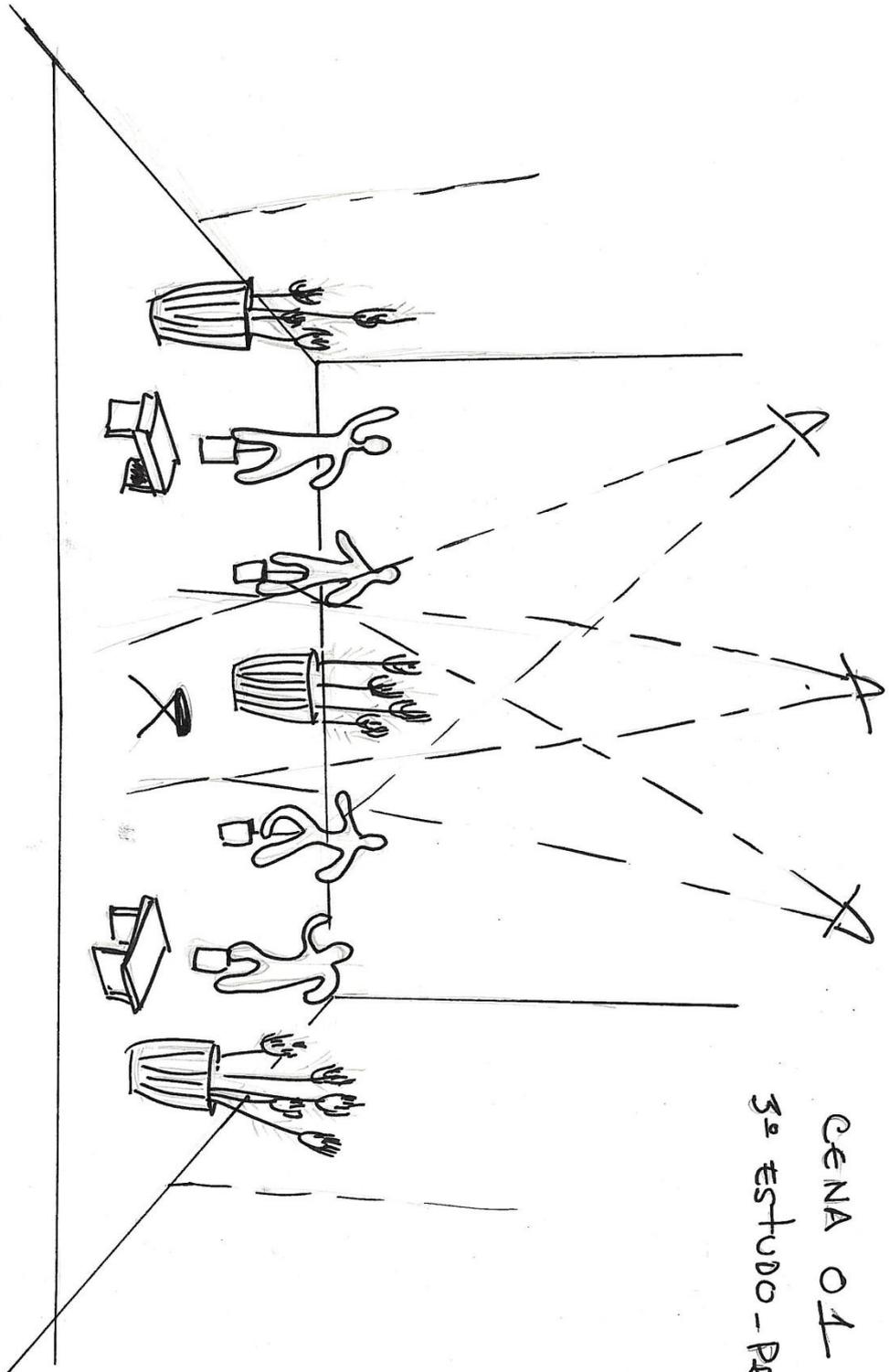


Imagem 15: Professor de teatro Rodrigo Rangel analisa com alunos-atores do Núcleo de Arte a apresentação do espetáculo "Medéia Carioca", no Teatro do Núcleo de Arte. Ano 2005.

ANEXO B - Projetos de cenário do espetáculo "A Trupe"

OXIL DA PRAÇA





3
CENA 01
3º ESTUDO - PRAÇA

ANEXO C - Diário e relatório de trabalho dos alunos-atores do Núcleo de Arte

Rio de Janeiro, 3 de Agosto de 2002.

Idéias: Romeu e Julieta.

1º: Sirenas uma idéia para a cruz do Padre.

(Colocar um mosaico com madeiras).

2º: Achamos uns condutores das cores (Azul e Amarelo). Unir um ao outro representando a rivalidade entre as famílias.

3º: Usar o globo da seguinte forma:

- Moeda (Cara e Coroa)

ou

- Azul de um lado e amarelo do outro.

4º: Usar as conchas de isoper com purpurina ou tinta deuxada/amarela; para utilizar no figurino.

5º: Fazer manequins com massinhas de todos os personagens.

Ass: Juliana, Bianca, Daniele, Alessandra, Elisângela, Maíra, Luana, Claudia, Anderson Paulinho, Israel, Gabriel.

Obs: Para a próxima aula, fazer manequim mural e campanha da caixa de sapato.

Núcleo de Artes da Barra.

Bianca P. de Azevedo. Turma: Prática de Montagem

Personagem: Catarina (Amiga da Julieta).

Avaliação: 02/09/03. Terça Feira.

A apresentação para muitos dos atores foi um pouco conturbada, mas eu adorei!

O clima entre alguns atores estava um pouco pesado, mas nada que algumas piadas e bom-humor não resolvesse.

Achei super interessante, a cena da qual faço parte (**amigos da Julieta**) onde notei que a concentração estava super alta e a intimidade com o personagem estava nítida.

Na parte musical, que é minha preferida, achei tudo lindo, não houve desafinação.

Apesar do professor Rodrigo não estar presente, achei tudo de ótima qualidade.

Sou uma completa fã da peça Romeu e Julieta, dos professores a quem prezo muito e de todos os meus amigos a quem nunca esquecerei.

Ano que vem (2004) infelizmente não poderei estar mais com vocês, já estou sentindo falta de todos!

Um grande beijo para todos! /

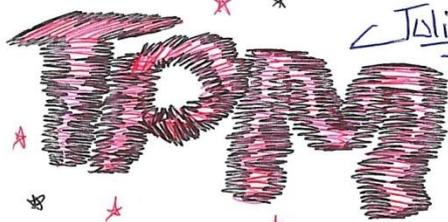
Bianca. 2003.

Rio, 18/09/03

Hoje foi mais ou menos pois rolou uma enorme descontração entre os stores, e como sempre o atraso em se arrumar, mais de resto foi tudo bem.

O pessoal que veio assistir eles foram bem legais, eles ficaram maravilhados, pois como ficamos sabendo eles nunca assistiram uma peça teatral, eu ficava o resto dos dias e via o brilho nos olhinhos dele e sem contar o sorriso que é contagiante, mais fofo ainda foi quando terminou tudo as crianças vieram pedir autógrafos, fizeram um monte de perguntas, disseram que gostariam e que se pudesse queria vir de novo.

Espero que venha mais turmas como essa pois foi muito gostoso trabalhar para a alegria daquelas crianças, pois em troca só o sorriso delas já basta.



A apresentação do dia 28 de agosto para a escola Sérgio Buarque ^{de Holomata} localizada na rua jornalista Ricardo Marinho, 455 Barra da Tijuca, com a coordenadora pedagógica Inacy (tel da escola: 33259221) e duas integrantes da secretaria municipal de meio ambiente Tânia (tel: 24977084) e Valéria (tel: 3150-1754).

A apresentação foi bem melhor do que a de quinta-feira passada. Os atores estavam mais comprometidos, porém, na minha opinião não superou a estréia.

O diálogo com esta escola foi maior do que com as outras duas, os alunos fizeram bastante perguntas em relação ao beijo, a acitação dos pais da Julieta, etc.

Muitos alunos não conheciam a história e nos falaram que antes achavam que seria algo chato, pois nós tivemos paciência para ficar uma hora em um local fechado vendo atores amadores representando. Porém superou suas expectativas não esperavam que alunos da rede pública, conseguissem fazer algo tão interessante. Uma aluna, Brúila, comentou que achou bastante interessante ter um violonista tocando na entrada, e que se surpreendeu com as meninas cantando, pois no começo pensou que fosse Play back.

A coordenadora Inacy, comentou que conseguimos adaptar de uma forma suave o clássico de SHAKESPEARE para adolescentes.

As duas integrantes da secretaria municipal de meio ambiente, achou que os atores têm uma ótima movimentação no palco, são bem distribuídos e disseram

14/08/03.

Romeu e Julieta

O que se trata da primeira apresentação dos Quintos Espetáculos?

Não recebemos a escola Adélio Moreira da Costa, escola de Vongem Grande. Pessoas super legais e educadas. No começo, todos entraram e sentaram, de estono na rede que é o começo da peça Romeu e Julieta, Olhei para a plateia e até me esqueci de emoção; fiquei super nervosa quando vi aquela de gente.

Des do início toda vez, estávamos muito nervosa e pensando que ia ser barra dura apresentar a nossa peça. Acreditávamos, que a plateia estaria restrita a um monte de crianças. Depois que acendeu a luz e toda um entrou e fez a sua parte dentro da história, conseguimos ver que, ao contrário do que imaginávamos, a plateia era composta de alunos maiores de 14 anos e ficamos mais calmas, para os adultos entre eles, amigos e pessoas da 7ª Cre.

No final para os aplausos fizemos vários perguntas, e dissemos nossas felicitações e nossas decepções como começou isso tudo; como foi montar a peça. Posteriormente os pessoas visitaram nosso camarim e deram também o seu depoimento, o que acharam da peça.

Convidada especial: Regina Lobato 7ª Cre e outras

Meu nome é Chico Soares da Conceição Tenho 15 anos toco o papel da Helena amiga da Julieta, como desde

ROM
E
A
T
E
M
A

ROM
E
A
T
E
M
A

5 anos de idade, e freqüente o núcleo há 5 anos. Minha história de como entrei para teatro foi super legal. Eu fazia teatro com o professor Rodrigo Romagosa e em um determinado momento eu contei minha peça teatro dele. E ele ficou surpreso não só ele mas todos que ali estavam. Noquele instante mágico descobri um talento brilhante, e passei por várias avaliações e estou aqui firme e forte na peça, apresentando e contando.

BOEBO

A-T-E-J-C-U

BOEBO
A-T-E-J-C-U

Rio 21 de Agosto de 2003.

Romeu
e
Julietta

Meu nome é Priscila, e o meu nome artístico é Pritty Wyrley, tenho 15 anos, estou há 2 anos no núcleo de Arte.

Meu personagem é a Mãe da Julieta, estou muito feliz com toda essa história. Vale muito a pena.

Hoje vou contar a história da nossa 2ª apresentação da peça Romeu e Julieta. Recebemos a Escola Municipal Júlio de Mesquita. Ela está localizada em Bangu.

O professor de teatro Débora que também dá aulas no nosso Núcleo de Arte é professor dessa escola; ele achou muito importante que os alunos conhecessem o nosso trabalho.

As turmas estavam acompanhadas de quatro professores e a idade dos alunos variava entre 11 e 13 anos. A ocupação do teatro estava em torno de 80 pessoas.

Quando os convidados começaram a entrar no teatro senti medo pois parecia ser uma turma difícil de se controlar e prestar atenção.

Isso fez com que os atores se descomem-
trassem. Para essa surpresa, a medida
que o espetáculo transcorria, mas atenta a
plateia ficava.

Infelizmente não fizemos uma das melho-
res apresentações pelo fato de haver uma
grande desconcentração por parte dos atores,
mas seguimos com muita garra e força de
verdade.

No final, ali estava nossa recompensa: várias
pessoas que com tanta verdade para assus-
tir a essa tentaram-se no chão e as
técnicas nos aplaudiram muito, isto é o maior
gosto de receber.

Posteriormente respondemos algumas perguntas
feitas pelo público. É uma sensação maravilhosa,
nos sentimos importantes e conseqüentemente mais
confiantes. Agora estou ansiosa a próxima apresen-
tação. Não posso deixar de agradecer a presença
de nossos ilustres convidados. Principalmente aos
alunos e professores da Escola Municipal Júlio de Mesquita,
a representante da ONG Enla Brasil, Débora Pereira tel:
9309-9246, a fotógrafa e professora Márcia G (LVA),
Denise Campos F^{ca} CREIDED, a figurinista Ana
Clara e por último Marlene Baía - fotógrafa
e mãe da aluna e atriz Karita Baía.

Muito Obrigada por tudo!

Relatório do Festival da Faetec

Local: @usinkwo

Horário: 2:15 Pm.

Meu nome é Claudia Ubirane, tenho 16 anos e 8 anos de Núcleo, estou participando da peça Romeu e Julieta que sem modestia está sendo o maior sucesso; graças ao esforço dos professores.

Rodrigo Rangel, Bárbara Crim, Feliciano Viana, Thereza Cristina, e mãezia Prista e também pelas atores - atores da Peça.

O Festival da Faetec foi uma nova experiência formidável, afinal já havíamos participado do Festival João Batista de Mattos o "Batistão" onde fizemos uma ótima apresentação, e levamos 3 honras ao mérito: Melhor Direção, Melhor Espetáculo, e Melhor atriz coadjuvante.

Bom, chegamos no núcleo às 8hs e direto para a Faetec de ônibus fretado pela 7ª CRE, uma Grande Colaboradora, só que os obstáculos começaram a aparecer, o ônibus estava fretado até às 13:00hs e nossa apresentação era às 14:00hs, visto o desafio, obstáculo vencido e volta garantida.

Chegamos e fomos super bem recebidos pelos organizadores do evento, recebemos lanche e começamos a montar o cenário e o teatro era enorme e a nossa maior preocupação era em relação a voz e a sonora da música.

11

expectadores assistiram o espetáculo, da Rede Pública ou não e com o Projeto Terças e Quintos espetáculos gravamos Reportagens Para o nós da escola, programa da Rede de TV da Prefeitura, a Multirio.

Nos também temos muito o que melhorar inclusive no nosso espaço que merece o Ar condicionado tão esperado, pois o calor tanto para o público quanto para os atores é realmente apafente.

O Resultado do Festival da Foetec Sai no dia 04/11 esperamos dessa vez ganhar algum prêmio.

Beijos

Beijinhos

Beijos

Claudia Ariane

Contadora 4.

" Sofra o que tiver de sofrer,
desfrute o que há para ser desfrutado,
Receba tanto as tristezas como as alegrias
como fatos da vida. Pois obstáculos são
Postes em nossos vidros para provar o que
ou quem realmente somos... "

Beijos

Claudia.

ANEXO D - Avaliação do público das "Quintas Espectaculares"

NÚCLEO DE ARTE PROF. ALBERT EINSTEIN

ESCOLA: Teófilo
NOME: Aurora
IDADE: 14

DATA: / /03

2. VOCÊ CONHECIA O NÚCLEO DE ARTE?

SIM NÃO MAIS OU MENOS

2.A "QUINTA ESPETACULAR" ATENDEU ÀS SUAS EXPECTATIVAS?

SIM NÃO MAIS OU MENOS

PORQUE? Foi 10/ não tenho nem palavras

4. DÊ SUA SUGESTÃO E/OU OBSERVAÇÃO SOBRE ESTE ENCONTRO:

Paranezinho foi 10/

5. GOSTARIA DE FAZER PARTE DO NÚCLEO?

SIM NÃO

PORQUE? Porque é muito criativo

NÚCLEO DE ARTE PROF. ALBERT EINSTEIN

ESCOLA: Municipal Albert Einstein
NOME: Alton de Melo Pereira
IDADE: 11 anos

DATA: / /03

2. VOCÊ CONHECIA O NÚCLEO DE ARTE?

SIM NÃO MAIS OU MENOS

2.A "QUINTA ESPETACULAR" ATENDEU ÀS SUAS EXPECTATIVAS?

SIM NÃO MAIS OU MENOS

PORQUE? Porque eu não esperava tanta emoção

4. DÊ SUA SUGESTÃO E/OU OBSERVAÇÃO SOBRE ESTE ENCONTRO:

A melhor pessoa do teatro que eu vi até hoje. Não tenho nada a falar, gostei de tudo.

5. GOSTARIA DE FAZER PARTE DO NÚCLEO?

SIM NÃO

PORQUE? Porque gostei muito