

 UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Av. João Naves de Ávila 2121 Bloco 3P Sala 300
3º andar Prédio da Reitoria Campus Santa Mônica
Cep 38.400-902 Uberlândia - MG
www.ufu.br | www.propp.ufu.br | www.bdttd.ufu.br



Universidade Federal de Uberlândia

Programa de Pós-graduação em Artes

Ritual do ator em grupo: o conceito de
treinamento a partir da trajetória do
Grupo Sonhu Teatro Ritual.

Fernando Alves Rocha

Uberlândia - MG

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RITUAL DO ATOR EM GRUPO

O conceito de treinamento a partir da trajetória do
Grupo Sonhus Teatro Ritual

FERNANDO ALVES ROCHA

2014

ORIENTADOR: FERNANDO MANOEL ALEIXO

FERNANDO ALVES ROCHA

RITUAL DO ATOR EM GRUPO

O conceito de treinamento a partir da trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teatro.

Área de concentração: Teatro

Orientadora: Profa. Dr. Fernando Manoel Aleixo

Uberlândia

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R672r
2015

Rocha, Fernando Alves, 1980-
Ritual do ator em grupo: o conceito de treinamento a partir da trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual / Fernando Alves Rocha. - 2015.
195 f. : il.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Teatro - Teses. 2. Ritual - Teses. 3. Atores - Teses. I. Aleixo, Fernando Manoel. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



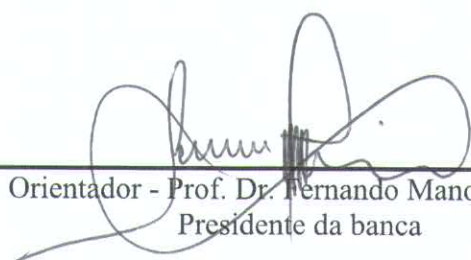
UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

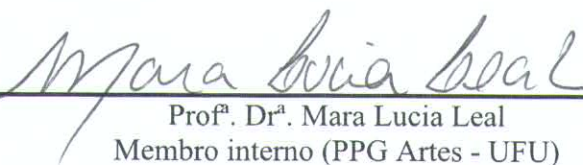
**RITUAL DO ATOR EM GRUPO – Ampliando o conceito de treinamento a
partir da trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual.**

Dissertação defendida em 20 de agosto de 2014.



Orientador - Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo
Presidente da banca

(participação integral via Skype)
Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek
Membro externo



Prof.ª. Dr.ª. Mara Lucia Leal
Membro interno (PPG Artes - UFU)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus. Aos meus pais Valdivino Alves de Souza e Delsuite Alves Rocha. Aos meus irmãos Victor Hugo Alves Rocha e André Alves Rocha. Aos meus companheiros de vida e arte Pablo Angelino da Silva, Jô de Oliveira e Ilka Portela. Ao meu orientador Fernando Manoel Aleixo. Ao coordenador do programa de pós-graduação Narciso Telles. À professora Mara Leal. Aos membros da banca avaliadora desse trabalho. Aos artistas e amigos que no decorrer de dezoito anos contribuíram direta ou indiretamente com o desenvolvimento de nosso trabalho de grupo, que foram tantos e distribuídos por tantos anos que prefiro não listar sob o risco de minha memória falhar e esquecer alguém que tenha tido grande importância para nossa caminhada como foram a maioria dos parceiros, amigos e artistas que conosco contribuíram até o presente momento. Sou muito grato a tudo e a todos.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é o estudo de conceitos e abordagens presentes em um processo de edificação e manutenção artística de um grupo de teatro, especificamente no que concernem seus processos criativos e de treinamento ou manutenção e desenvolvimento de sua linguagem e da arte de seus atores. Portanto, este trabalho aliou a organização e a análise de procedimentos criativos, de ensaios e de treinamento do ator, a partir da experiência artística do pesquisador inserido no objeto de estudo, o Grupo Sonhus Teatro Ritual. O estudo apoia-se em abordagens que transitam entre a observação participativa etnológica e a descrição fenomenológica, aplicadas dentro de uma metodologia qualitativa de pesquisa. O resultado da observação participante foi relacionado posteriormente com outros referenciais bibliográficos e com relatos de experiência dos demais atores partícipes ativos na trajetória do Grupo através de entrevistas semi-estruturadas elaboradas pelo pesquisador, de treinamentos reflexivos e de levantamentos de alguns experimentos, técnicas e procedimentos praticados em coletivo no decorrer dos dezoito anos de grupo. A problemática da pesquisa repousa sobre duas linhas de força e questões motivadoras: que parâmetros evidenciam diferenças qualitativas que definam a singularidade de uma organização em teatro de grupo e como a preparação técnica corporal interfere qualitativamente num trabalho de significação ritual de linguagem artística.

Palavras-chave: teatro de grupo, ritual, treinamento, ator, técnicas corporais, linguagens.

SUMMARY

The objective of this work is the study of concepts and approaches present in an artistic process of building and maintaining a theater group, specifically that concern their creative processes and training or maintenance and development of their language and the art of its actors. Therefore, this work joined the organization and analysis of creative procedures, tests and actor training, from the artistic experience of the inserted researcher in the study object, the Sonhus Group Ritual Theatre. The study relies on approaches that integrate both the participant observation ethnological and phenomenological description, applied within a qualitative research methodology. The result of participant observation was later linked to other bibliographic references and experience reports from other actors participants active in the Group's history through semi-structured interviews prepared by the researcher, reflective training and surveys of some experiments, techniques and procedures performed in collective over eighteen group. The issue of research rests on two lines of force and motivating questions: what parameters indicate qualitative differences that define the uniqueness of a theater group in the organization and how the body technical preparation qualitatively interfere in artistic language of ritual significance of work.

Keywords: Group of theater, ritual, training, actor, body techniques, languages.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PARTE 1: ATOR E GRUPO

1. O TEATRO DE GRUPO

1.1 Grupalidade: a necessidade do encontro

1.2 Genealogia do teatro de grupo

2. O labor do ator como eixo e ritual de uma cultura de grupo

1.3.1 O mito da técnica

1.3.2 A aprendizagem da tecnologia de ator: a linhagem pedagógica do teatro

1.3.3 O legado de mestres do passado ou o problema da transmissão artesanal

PARTE 2: ATOR E RITUAL

3. ARTES RITUAIS

2.1 Conceito de Ritual e seus derivados

2.2 Sagrado e profano, religião e magia

2.3 Arte como veículo, artes rituais, cena e ritual

4. RELAÇÕES *LIMINARES* PARA A AÇÃO RITUAL

3.1 O corpo ritual

3.2 Estágios de transe do ator

PARTE 3: ATOR E TREINO – ABORDAGENS E PROCEDIMENTOS

5. RITO E EXISTÊNCIA – pressupostos sensíveis do grupo

1.1 O mito original – razões para ritualizar

6. PROCEDIMENTO RITUAL

1.1. Regras-Obstáculos

1.2. Ética Interna

1.3. Virtudes Necessárias

1.4. Ritual Pessoal

1.5. Treinamento como ritual

2.5.1 Treino de Modalidades Extra-Teatrais (ou condicionamento físico)

2.5.2 Treino Teatral (ou Treino de *Linguagens-Práxis Teatrais*)

2.5.3 Treino Ritual (ou *sádana* teatral)

- 2.5.4 Qualidades de treino:
 - 2.5.4.1 Treino Silencioso ou Sonoro
 - 2.5.4.2 Treino Temático
 - 2.5.4.3 Treino sem condutor ou variando a condução
 - 2.5.4.4 Treino Ensaio
 - 2.5.4.5 Treino Fragmentado
 - 2.5.4.6 Treino Reflexivo ou Treino-Crise
- 2.5.5 Variações de *Treino-Environment*:
 - 2.5.5.1 Treino de Imersão (geralmente em retiros e intensivos)
 - 2.5.5.2 Treino Aberto
 - 2.5.5.3 Treino Individual
 - 2.5.5.4 ReHab Artístico
 - 2.5.5.5 Treino de Escambo (ambiente de troca artística)

- 7. Outros procedimentos rituais de treinamento e criação:
 - i. Workshops: o ritual de troca de informações
 - ii. Seminários Internos
 - iii. Assessorias Criativas
 - iv. Tóro de Pitacos e Toró de Cenas
 - v. Intercâmbios
 - vi. Diretores convidados e visão diretriz

8. CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

RASTROS, A ARTE SECRETA e A PORTA ABERTA...ESTICA ATÉ O LIMITE!

Introdução sobre a metodologia e os percursos da pesquisa

O objetivo desse trabalho é o estudo de um processo de edificação e manutenção de um coletivo, de um grupo de teatro, especificamente no que concernem seus procedimentos criativos e de treinamento ou manutenção e desenvolvimento de sua linguagem e da arte de seus atores. Estudo esse realizado sob o olhar de um participante-criador desse processo, com todas as implicações advindas dessa ótica subjetivamente suspeita e comprometida. Ao mesmo tempo, com o engajamento investigativo, com toda a motivação científica proporcionada e exigida pela academia em que esse trabalho se insere, apresenta-se como um estudo descritivo e crítico, que procura captar os devires desse fenômeno observado *in loco*, com todas as suas experimentações, seus processos ainda inconclusos, e as incertezas de sua realização em movimento. Portanto, este trabalho aliou a organização e a análise de procedimentos criativos, de ensaios e de treinamento do ator, a partir da experiência artística do pesquisador inserido no objeto de estudo, o Grupo Sonhus Teatro Ritual. O estudo apoia-se em abordagens que transitam entre a observação etnológica e a descrição fenomenológica, aplicadas dentro de uma metodologia qualitativa de pesquisa.

Para tal organização e análise, optou por uma visão conceitual ampla sobre o que constitui um processo criativo compreendendo-o como uma determinada relação dinâmica e dialética entre aspectos que envolvem princípios éticos, poéticos e estéticos, conceituais, procedimentais, metodológicos, organizacionais e afetivos. Por treinamento, serve-se de uma compreensão de perspectiva social e antropológica mais voltada para a etnologia. Esse campo da ciência social que busca descrever um povo em sua coletividade, estudando as pessoas em grupos organizados duradouros, e o modo de vida peculiar que o caracteriza, modo este, entendido como sua cultura particular. Estudar a cultura de um grupo envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo, por isso, procuro pormenorizar os procedimentos e práticas criativas e de aprimoramento artístico do Grupo Sonhus Teatro Ritual. O treinamento sob a perspectiva de uma cultura de grupo e com a ótica emprestada da etnologia, figura como um ritual coletivo, exercido periódica ou cotidianamente no convívio desse grupo. Esse momento de preparação do ator caracteriza-se, então, como um ritual cotidiano liminar entre a vida e o momento criativo, ou ainda, entre a execução da obra artística construída com vestígios desse ritual de preparação do ator.

Foram empregados na pesquisa a técnica de investigação social própria e fundante das ciências sociais e dos estudos antropológicos: a observação participante, que

consiste na partilha do observador das atividades, as ocasiões, os interesses e os afetos de um grupo ou comunidade. Como faço parte do Grupo Sonhus Teatro Ritual não poderia ser de outro modo. Um dos objetivos fundamentais da utilização dessa técnica é justamente a captação das significações e experiências subjetivas dos próprios intervenientes no processo de interação social. Por outro lado, o investigador (no caso, eu), encontra-se numa permanente tensão entre a necessidade de se adequar e integrar as experiências vividas pelo seu grupo, objeto de estudo, e a necessidade de manter o espírito crítico e a isenção científica, ainda que, se tratando de uma pesquisa em arte, área que paradoxalmente ou naturalmente, carece de clareza e objetividade epistemológica e mesmo de sintaxe, de cientificidade, no sentido clássico e tradicional das ditas ciências duras, devido exatamente à sua característica subjetiva. Essa tensão entre integração e distanciamento crítico provocou uma ebulição de conscientização entre todos os membros do grupo eclodindo numa hiperconscientização de cada integrante que passaram a se preocupar com quem eles são dentro do grupo e como veem a cultura do grupo em que se inserem e passaram então, a colaborar para o processo de pesquisa em conformidade com algumas premissas da teoria crítica voltada para os estudos culturais, ou seja, acabou por transformar os quatro atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual, em pesquisadores “autorreflexivos”, todos hiperconcientes de suas biografias e experiências, ambas consideradas como partes legítimas do estudo.

O resultado da observação participante foi relacionado posteriormente com outros referenciais bibliográficos e com relatos de experiência de referidos atores partícipes ativos na trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual, através de entrevistas semi-estruturadas elaboradas pelo pesquisador, de treinamentos reflexivos e de levantamentos de alguns exercícios, técnicas e procedimentos praticados em coletivo no decorrer dos dezoito anos de grupo.

Os levantamentos buscaram esboçar uma cartografia do trabalho de preparação do ator, de ensaios e de procedimentos criativos abordados e aplicados pelo grupo no decorrer de seus dezoito anos de trajetória, com um recorte sobre os últimos dez anos. Para isso foi necessário rejuntar os rastros, reunir pistas e reavivar memórias, as lembranças, fazer cruzamento de recordações em diálogos, por meio da oralidade de depoimentos, apreciação de vídeos e fotografias, programas de espetáculos e eventos, cadernos e folhas esparsas que resistiram as mudanças e intempéries do tempo e de seus solavancos de interesses, de importâncias e de consciências de resguardo e preservação de registros dos feitos por parte dos membros do grupo e do próprio pesquisador.

A pesquisa apresentou especial enfoque no treinamento e preparação do ator a partir das linguagens do teatro físico (incluindo a mímica e a antropologia teatral), do palhaço, da dança butoh e das danças dramáticas tradicionais brasileiras, além de práticas

extra-teatrais como o pilates, o kung fu, a capoeira e a yôga, inseridas interdisciplinarmente tanto nos treinamentos, quanto nos processos criativos e nas obras produzidas entre 2003 e 2013, intuindo estabelecer relações de práxis entre os procedimentos artísticos de tendências teatrais contemporâneas e as artes rituais, ambas, presentes nos horizontes estéticos e conceituais da busca artística do grupo objeto de estudo.

A problemática da pesquisa repousa sobre duas linhas de força e questões motivadoras. A primeira é, de que maneira os procedimentos rituais internos de um grupo com elenco estável, como no estudo do caso do Grupo Sonhus Teatro Ritual, podem, em alguma medida, serem determinantes ou essenciais para que o trabalho do ator atinja essa qualidade de relação ritual com sua arte, suas obras e seu público. Entendendo por procedimentos rituais a preparação, a pesquisa, a criação, a elaboração, a direção, enfim o processo criativo e formativo de linguagem de ator e da poética, ética e estética do grupo e seus desdobramentos em obras artísticas. Em outras palavras, como um grupo, um coletivo estável de atores contribui diferencial e substancialmente no teatro no âmbito da qualidade artística? E a segunda questão é, como os elementos técnicos corporais e processuais (que envolvem interrelações de linguagens como por exemplo a mimica, o palhaço, as artes visuais e a dança, a performance, entre outras), de que maneira, ou seja COMO, podem potencializar a elaboração de bases concretas para o desenvolvimento de artes rituais no trabalho do ator, visando uma relação com o espectador mediada por uma atmosfera mítica (sagrada e/ou profana) alicerçada no ator. Também em outras palavras, como dar continuidade atualizada com a contemporaneidade ao trabalho iniciado por Grotowski, Artaud, Jouvett, Hijikata, entre outros prenunciadores, dessa arte ritual, aliados aos reformistas do corpo como Meyerhold, Decroux, Laban, Lecoq entre outros. Como aliar essas tendências antigas entre si e com a atualidade numa busca de unidade através da diversidade de estilos?

Com a premissa de que um artista pode e, em alguns casos, deve refletir sobre seu fazer e de que na complexidade dos processos criativos reside a relação entre diferentes visões, aciro o meu olhar individual sobre nosso fazer coletivo, utilizando sim dos depoimentos, entrevistas, diálogos e reflexões compartilhados entre todos, mas para que possa fazer emergir uma visão panorâmica do conjunto de nosso trabalho preciso fortalecer e fazer figurar meu olhar individual como ator e diretor e partícipe da elaboração e manutenção desse fenômeno coletivo que é pertencer a um grupo de teatro permanente.

Uma experiência extremamente difícil, tanto pelo ato de dissertar, de escrever, quanto pelo esforço para distanciar do objeto de estudo, que é por certo, um projeto-processo-obra de vida, fruto de dedicação e esforço incommensuráveis. Ao mesmo tempo uma oportunidade imensa de recolhimento, de balanço, de avaliação que forneceram

chaves inclusive para a continuidade e manutenção de novas perspectivas de trabalho para o processo artístico do Grupo Sonhus Teatro Ritual.

Espero que a decupagem processual criativa, o detalhamento das descrições metodológicas e assim como a reflexão crítica sobre os procedimentos e os conceitos que sustentam nossa prática sirvam para outras pessoas, especialmente aos colegas da arte interessados pelo teatro de grupo e seus desdobramentos e resultados artísticos. Quis compartilhar fragmentos de nossa prática oferecendo alguns subsídios metodológicos e as vezes quase didáticos, para possíveis aplicações em outros contextos, sem o propósito, de oferecer nenhum tipo de receituário ou modelo, mas unicamente no sentido de mapear nossas abordagens práticas, nossas referencias teóricas e conceituais, apenas como um exercício de voltar às coisas mesmas, como sugere Merleau-Ponty. Intuindo as essências, constituindo o conhecimento na relação entre o sensível e o intelectual, a partir do conteúdo perceptível, do inteligível e do ideal dos fenômenos observados, captado de forma imediata, participante e ao mesmo tempo conscientemente crítica na integração entre sujeito e objeto. Outro ponto de partida para novos caminhos à serem percorridos. Sempre em travessia.

PARTE 1:

ATOR E GRUPO

O Teatro de Grupo

O que amo com paixão e ternura é uma ilha minúscula
suficientemente distante e escondida para que eu me
conservasse livre. É uma pequena sociedade com poucos
indivíduos, que não anseia por se expandir, que se
governa à sua maneira e que pode tentar pôr em prática
alguns sonhos considerados irrealizáveis. (BARBA,
2013,p.9)

Nesta primeira parte será apresentado um panorama dos conceitos já estabelecidos sobre o "treinamento do ator", direcionando para um recorte com o qual esta pesquisa trabalha. Também, será desenvolvida uma reflexão sobre o contexto de trabalho de grupo como prática de formação e treinamento do ator. Para isso, além das análises das referências teóricas específicas serão apresentados contextos (outros) de grupos teatrais enfatizando seus "modos de produção". Além de introduzir e apresentar os temas, também busco construir uma organização no modo de pensar sobre todo o conteúdo abordado em torno da ampla questão explorada pela pesquisa: *Ritual do Ator em Grupo – Ampliando o conceito de treinamento a partir da trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual*. Para isto, começo delimitando o recorte feito sobre o território de reflexão, contextualizando o objeto de estudo, localizando-o tanto no universo teórico em torno das questões que fundamentam essa pesquisa, quanto no escopo histórico e processual de sua prática, evidenciando seu *modus operandi* enquanto coletivo teatral. Abro assim, caminhos para a compreensão do estudo de caso realizado especificamente sobre o projeto artístico e pedagógico do Grupo Sonhus Teatro Ritual a ser pormenorizadamente estudado, explicitado e questionado, desde seu processo de elaboração coletiva até seu estado atual, em constante processo de mutação, adaptação e profusão de novos sentidos e de atualizações relacionadas ao seu projeto artístico e seus desdobramentos e aplicações.

Grupalidade: A Necessidade do Encontro

Se esse mundo não fosse constantemente percorrido
pelos movimentos convulsivos dos seres que se buscam
um ao outro (...) ele teria a aparência de uma derrisão
oferecida àqueles que ele faz nascer.
Bataille

O que leva os indivíduos a se unirem num coletivo? E o que os mantém unidos? Qual seria o propósito de se organizar em grupo, no contexto teatral? Que contribuições a organização em comunidades teatrais traz para o universo artístico? Afinal, por que não seguir seu próprio caminho, sua estrada pessoal, individual? A tentativa de responder essas e outras questões se pautará pelo recorte de estudo de caso sobre a trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual, com especial recorte no período de dez anos do grupo fundado em 1996 na cidade de Goiânia, Goiás, Brasil. O período compreendido entre 2003 e 2013 servirá de base para a reflexão e análise de procedimentos processuais criativos em grupo, especialmente voltados para a arte e o labor constante do ator sobre si e sua arte. Somado a diversas leituras e referências bibliográficas sobre o tema do ator e sobre o teatro de grupo no Brasil irei esboçar uma cartografia sobre o processo de criação e de preparação e manutenção da arte de ator numa perspectiva de cultura e de *ritualidade* por parte do ator no que se refere ao seu labor constante acerca de sua arte.

Estar em grupo implica em compartilhar, doar, dividir, apoiar, incentivar, estimular, desafiar, ceder e amar. Também pode ser brigar, discutir, entediar, invadir, magoar, competir, suportar e até odiar. Estar em grupo é no mínimo dividir a vida e suas paixões. Entendendo o grupo teatral como um *corpo-conjunto* estável composto por uma *união de corpos afins*, encontramos nessa configuração de *comunidade de corpos*, a devida união de potências para a concretização de um projeto artístico comum entre indivíduos. Uma vez que, grupalmente a possibilidade de amparo, de incentivo e de correspondência para a manutenção de um mergulho em profundidade em processos investigativos, ao menos a princípio, se mostra munida de mais recursos humanos, quer dizer, de mais do que apenas uma só pessoa unindo esforços para tal empreitada.

Quando inserido em grupo, o senso de criticidade e de conhecimento do “material criativo” de que o outro é capaz ou do que tem para apresentar, prescinde de uma relação intrínseca e íntima entre os indivíduos, numa relação que já supera a primariedade dos afetos. Essa superação nas relações pode advir, entre outros fatores, do tempo de convívio, podendo assim, cada um corresponder ao outro de modo mais incisivo e amadurecido nos apontamentos críticos, nas correções, no diagnóstico de repetições,

clichês ou mesmo de outros fatores intimamente determinantes e decisivos. Fatores estes que, quando compreendidos em profundidade e encarados com generosidade por parte dos indivíduos, podem transcender as primeiras impressões, pondo-se dialeticamente, em direção a verdadeira auto superação de certas limitações. As limitações passam a ser encaradas corajosamente, muitas vezes não apenas pelo ímpeto interno do indivíduo, mas também somado ao apoio, suporte e confiança no grupo. Quando o ambiente e as relações se tornam mais intimamente familiares a tendência é aprofundar nas intervenções mútuas entre as pessoas. Ao mesmo tempo, por não se tratar de laços consanguíneos e sim artísticos, pode-se dependendo dessa base de confiança estabelecida, intensificar o grau dessas intervenções críticas de modo a provocar mudanças significativas no modo de corresponder do outro ao que os demais membros do grupo propõem. Como em toda relação familiar, surgem também outros problemas, muitas vezes provenientes do próprio excesso de intimidade ou mesmo de zelo, passando a colocar a questão da sobrevivência ou da autopreservação do grupo acima de possíveis riscos necessários à vitalidade artística.

Quando os mistérios de cada um se revelam, outros mistérios precisam emergir, buscando contornar assim a inevitável perda do frescor da descoberta das novidades, tão importante e necessária motivadora das relações, das paixões e do amor. Esses mistérios são os obstáculos, os desafios, o que há ainda para ser superado nesses *corpos-almas* constituintes desse coletivo. Como manter-se em constante movimento? O jogo de manutenção e superação da relação coletiva só é possível de ser sustentado em longo prazo quando este é mediado e motivado do amor uns pelos outros e pela trajetória de experiências e realizações que constroem juntos. O desejo e as paixões iniciais se apaziguam, dando espaço para o amadurecimento do olhar, da consciência, da compreensão sobre os detalhes, as limitações, as qualidades, as potências e também de seus contrários. Importante ressaltar também sobre a habilidade em lidar de modo eficaz uns com os outros, experimentando uma comunicação mais direta, *extra-sensorial*, cada vez menos condicionada as barreiras da linguagem ou pautada por normatizações convencionadas pela sociedade ou cultura em que se vive. É prudente deixar emergir a própria cultura desse coletivo, descobrindo-a no convívio diário, permitindo que essa cultura emerja das relações cotidianas entre os indivíduos do grupo. É quando apenas um olhar, um sorriso, um gesto, uma expressão podem comunicar ao outro de modo mais eficaz e incisivo que um longo discurso, e quando os discursos passam a se tornar diálogos de íntima interlocução e assim passam a tocar direto em pontos necessários de modo mais eficaz cognitivamente.

Essa relação de reciprocidade e de entendimento que perpassa a percepção comunicativa, o intelectual e o sensorial-afetivo entre as pessoas do grupo,

quase que invariavelmente tende a entrar em crise. Essas crises são necessárias e profícuas. É a partir dessas crises que as relações se renovam e se regeneram. São como defesas, *anticorpos* agindo em prol da manutenção desse *corpo-conjunto* que é o grupo. Nessas crises, situações e questões não resolvidas no momento certo veem a tona para descongestionar, desentupir esses canais. A superação de crises justifica *per si* a continuidade da existência e manutenção desse *corpo-conjunto*. Quando um organismo coletivo está podre e não consegue mais se regenerar, ou seja, se institucionaliza numa convenção empresarial estéril de mera ostentação para se manter diante do sistema comercial-produtivo sustentando uma situação de status ou apenas um meio de ganhar a vida *sem vida*, utilizando um rótulo que vive à sombra do que foi um dia, devemos humildemente permitir que ele chegue ao seu final ou lutar até não poder mais para fazê-lo *reviver*. Se nada adiantar é preciso ceder, largar, aceitar o fim e seguir em frente para uma nova empreitada artística coletiva ou não. Não se trata de uma compreensão fria, e sim menos egoísta, materialista e menos solipsista. Se defendermos um teatro “vivo”, prescindimos da existência constante de sua “morte” à espreita. É prudente considerar a extinção e a morte existindo paralelamente numa relação intrínseca e antagônica com a vida. Vivemos tempos vampirescos de busca de eternidades, mesmo que artificiais. Preferimos viver em tubos de oxigênio e aparelhos que nos mantenha, se não vivos, agregados fisicamente em nossa forma corpóreo-orgânica ao mundo. No entanto, a morte é um momento natural da vida de todos os seres vivos que conhecemos desse planeta chamado Terra. Esse momento pode ser encarado como uma passagem, uma transcendência, como uma justificação que dá sentido a vida e a existência ou como um fim abrupto e sem razão nenhuma, uma injustiça sem limites, uma partida para o vazio, para o nada, o que é comum sobre a morte é apenas o seu o terror que desperta e o fascínio por seu mistério a ser desvendado por todos. O teatro é uma arte plenamente viva, executada no instante presente com seus co-autores, os atores, diante de seus apreciadores, uma arte sempre exposta ao calor do momento. A imortalidade que real e concretamente conhecemos é o das realizações, frutos das ações, do agir advindo da potência de cada indivíduo. A grandiosidade dessas ações, medida e determinada pelos outros, dependerá diretamente do modo que o indivíduo ativou sua potência de agir diante do mundo.

Num coletivo, essas potências são equalizadas e amplificadas¹, quando são estimuladas nos indivíduos que compõe esse *corpo-conjunto*. A medida que esse *corpo-*

¹ Não me refiro a eficácia ou sucesso comercial ou produtivo, me refiro ao potencial criativo, não trago uma visão romântica de acerto, de aceitabilidade e reconhecimento público, de qualidade que se legitime pelo simples fato de se juntar em grupo. Me refiro simplesmente ao ato de potencializar o que cada um tem para oferecer, com as limitações e capacidades que cada pessoa possui de modo inato ou desenvolvido ou adquirido.

conjunto se constitui em autonomia compartilhada dos indivíduos, sua composição criativa tende a agregar um híbrido de fontes e potencialidades artísticas, expressos para além de suas obras. Configura-se assim, um projeto artístico coletivo em desenvolvimento, comprometido mais com a pesquisa e a investigação do que com a constante mudança aleatória em busca de novidades sem raízes ou genealogia na realização de suas obras. A pesquisa é então, nesse caso, compreendida, praticada e apresentada como projeto artístico de longo prazo, que se realiza como ação continuada, norteadora dos princípios éticos, poéticos e estéticos dos atores do grupo.

A organização do teatro em coletivos se mostra fundamental para a sobrevivência e desenvolvimento de pesquisas continuadas na linguagem teatral, que buscam garantir o resgate e atualização dos modos tradicionais de se pensar e fazer teatro, de promover o desenvolvimento de novos procedimentos, métodos, resultados estéticos e interações com o público que correspondam ou contrastem com a contemporaneidade. Além de contribuir de modo efetivo com o aprimoramento da arte teatral no decorrer de sua trajetória histórica, contribui também para a permanência e sobrevivência de seus membros, que, como profissionais de teatro, dependem de sua arte para manterem o custo diário com suas vidas, o investimento em sua aprendizagem e o financiamento de seu trabalho. Os grupos teatrais compõem um grande caleidoscópio vivo, uma rede orgânica e pulsante de trabalho coletivo voltado para um modo específico de se produzir e de refletir sobre o teatro. A maneira particular com que esses grupos trabalham registram um modo local e global, pessoal e coletivo de se pensar seu meio ambiente, o mundo, sua existência entre outras coisas, de acordo com sua época, com o tempo em que vive. O trabalho desenvolvido por um grupo de teatro expõe um sistema de produção de cultura concretizado em espetáculos, metodologias de trabalho, processos criativos, textos, etc. Essa produção de cultura é sobretudo legitimada enquanto patrimônio artístico cultural por perpassar o sujeito em sua individualidade e quando inserido em sociedade, inicialmente num pequeno coletivo, que é o grupo teatral, reverbera e transcende em significação e produção de sentidos, contrastando ou dialogando com a sociedade em uma relação dialética de embate ético-estético e de ideias que questionam ou reforçam o comportamento e o pensamento da época em que se insere.

No interior desses coletivos, surge uma cultura local que é implantada no convívio entre seus membros, com códigos éticos próprios bem definidos, esboçando seu compromisso profissional e estético, compartilhando de ideologias que são edificadas ao longo do tempo por discordâncias e convergências, por erros e acertos, vitórias e derrotas repartidas no processo, sempre experimental, sem verdades absolutas ou regras inquebrantáveis de uma vivência e uma aprendizagem coletivas. Uma identidade própria,

diversa e coletiva se revela com o fazer, com o produzir, resultado de todas as reflexões, do contexto em que foram geradas e suas relações processuais compartilhadas.

Para Pelbart², para se pensar sobre a questão da *grupalidade* é necessário abordar alguns tópicos conceituais que considera importantes para refletir, são eles: o indivíduo e sua potência, o comum, a sensorialidade, a comunidade/sociedade e a singularidade.

Sobre o **indivíduo e sua potência**, traz questões sobre os *affectos*, como preencher o poder de afetar e ser afetado e como os indivíduos se compõem para formar um grupo, ou, compor aquilo que ele chama de *indivíduo superior ao infinito*? E ainda, como conservar e respeitar as relações e o mundo próprios, diante desse outro *ser* integrado ao mundo desse indivíduo para juntos constituírem esse novo “*corpo grupal*”? Para, Pelbart, os indivíduos precisam equilibrar o jogo das paixões da tristeza e da alegria entre os *affectos*, segundo o autor, para Deleuze essas paixões não são abstratas, as duas polaridades são respectivamente definidoras da diminuição e do aumento da potência para agir do indivíduo. As paixões existem, são inevitáveis e necessárias, isso não é um problema, o que deve ser evitado é o excesso e a permanência no padecimento sobre as *paixões tristes* que diminuem a potência de ação do indivíduo³. Segundo Pelbart, o indivíduo precisa se libertar do aprisionamento dependente dos fatores externos para nutrirem seus *affectos*, tornando-se assim mais ligado as ações, ligando-se a sua capacidade interna de agir, para em seguida, a partir de suas ações afetar e ser afetado.

Deleuze insiste no seguinte: ninguém sabe de antemão de que *affectos* é capaz, não sabemos ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência. É essa a interpretação etológica de Deleuze: a ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes. (PERBALT, 2009, p.2)

Assim aprender a selecionar, a escolher entre os encontros e as relações que compõem ou aquelas que decompõem nosso *corpo-ideias* e aprender a evitar aquelas que, propositalmente escolhidas ou encontradas ao acaso da vida, nos aprisiona no

² O artigo publicado pelo instituto Itaú Cultural em 2009, por ocasião do programa Próximo Ato voltado para a reflexão e catalogação do teatro de grupo brasileiro. O projeto percorreu os vinte e sete Estados das cinco regiões brasileiras e foi ao encontro de mais de 150 grupos teatrais brasileiros. O artigo “Elementos para uma cartografia da grupalidade” encontra-se no endereço eletrônico: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf>

³ No Grupo Sonhus Teatro Ritual, utilizamos recorrentemente o termo “sem tanta auto piedade”, ou “lutar contra o excesso de auto piedade”, expressão adaptada de um comentário do diretor Sandro di Lima a respeito do excesso de auto piedade de alguns atores diante de seus trabalhos. Esse também é um princípio recorrente na prática do kung fu, entre outros.

padecimento da diminuição de nossa capacidade de agir proveniente do cultivo das paixões tristes, seria uma grande arte que constitui um processo natural de fortalecimento das potências do indivíduo somadas a de outros, formando uma comunidade. Restaria saber quando essa composição entre relações e potências que resultam em poderes individuais e coletivos é possível e passível de intensidade e de ampliação, de aumento estendido da potência dos indivíduos, de compartilhamento, enfim analisar qualitativamente essa composição para daí extrair seu substrato ético.

A ética de um grupo surgiria então dessa composição de relações entre potências que geram, além das relações afetivas, relações entre poderes individuais. Assim nesse jogo, vai se definindo uma estrutura de composição, não hierárquica, mas colaborativa. O que cada indivíduo pode trazer de contribuição para o grupo se manifesta nessa relação onde o poder de ação é efetivo. Colocando-se diante do outro é que essa composição ética se constitui, experimentando prudentemente quais são as potências de cada um para a ação coletiva.

Essa relação de laços sociais fortes depende de associações a longo prazo, segundo o sociólogo Richard Sennett (2009), e na disposição de se estabelecer compromissos uns com os outros. Para Sennett, as mudanças materiais englobadas em diretivas do mercado moderno tais como “não há longo prazo” corroem o caráter especialmente voltado para os laços de confiança, lealdade e o compromisso mútuo. O estabelecimento de relações de confiança, por exemplo, advém comumente de experiências mais profundas e informais, quando aprendemos a confiar em alguém, a contar com o outro ao delegar ou também ao receber uma tarefa difícil ou “impossível”, vamos desenvolvendo laços sociais que levam tempo para surgirem e irem se enraizando devagar nas frestas constituintes da grande teia que forma um grupo ou uma empresa qualquer, uma instituição. Sennett reforça também sobre como as redes institucionais modernas se caracterizam pela “força de laços fracos”:

[...] as formas passageiras de associação são mais úteis às pessoas que as ligações de longo prazo, e em parte que fortes laços sociais como a lealdade deixaram de ser atraentes. Esses laços fracos se concretizam no trabalho de equipe, em que a equipe passa de tarefa em tarefa e muda de pessoal no caminho. Os laços fortes em contraste, dependem da associação a longo prazo. (SENNETT, 2009, p.25)

O tempo, a durabilidade e a profundidade das relações definem e interferem na constante formação do caráter dos indivíduos que postos nesse jogo de relações

profundas vão desenvolvendo conjuntamente em sua rotina uma ética de conjunto, revelando aquilo que lhes é comum. Porém o comum não é simples semelhança entre iguais, o comum esconde um complexo conjunto de variáveis de singularidades em constante mutação.

Evocando a constatação de diversos pensadores contemporâneos⁴, Perbalt evidencia uma **crise do comum** para refletir sobre o que ele considera um “sequestro do comum”, uma expropriação vivida no contexto contemporâneo, no qual, pela primeira vez o comum no contexto econômico e biopolítico, deixa sua característica meramente abstrata perante a sociedade para assumir o patamar de espaço produtivo por excelência. No capitalismo em rede ou conexionista atual, a emergência e prevalência do comum exige as faculdades que nos são mais comuns: aquelas referentes a linguagem⁵.

Pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade. Mas essa dinâmica assim descrita só parcialmente corresponde ao que de fato acontece, já que ela se faz acompanhar pela apropriação do comum, pela expropriação do comum, pela privatização do comum, pela vampirização do comum empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, com finalidades que o capitalismo não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas. (PERBALT, 2009,p.4)

O domínio da linguagem “do comum” torna-se uma fonte de detenção de poder e controle social, político e econômico. Nesse sentido, aqueles que trabalham com arte determinam para si uma determinada linguagem que lhes será comum. Aqueles que se identificam com essa linguagem irão se aproximar, do contrário irão se afastar. Quanto mais “comum” para a maioria das pessoas que compõem esse coletivo, mais atrativo e bem sucedido deverá ser esse empreendimento. Perbalt se questiona se de fato existiria afinal uma linguagem que não fosse comum, uma linguagem privada? Que sentido haveria em um saber exclusivamente auto-referido? Levando em conta o forte domínio da indústria cultural com seus “arrasa-quarteirões” tanto cinematográficos, quanto teatrais, quanto

⁴ Em seu artigo Perbalt cita Toni Negri, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy, ou mesmo Maurice Blanchot entre outros pensadores.

⁵ A linguagem, que desde Heráclito é considerada a mais comum entre as faculdades humanas, assume, juntamente com suas manifestações correlatas, (como a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação, a inventividade comum), o cerne da própria produção da intelectualidade de massa. “Entre outros requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes”. (PELBART, 2009, p.6).

musicais ou visuais, plásticos, publicitários, *fashions*, entre outros mercados e produtos de fácil consumo que diminuem o ser humano a apenas uma massa uniforme, numa marcha uníssona e em conformidade diante de seu extermínio eminente e inglório, poderia afirmar que o sentido desse saber “auto-referido” seria no mínimo o da recusa, o da resistência, o da defesa da alteridade e da diferença. O experimentalismo em qualquer campo costuma advir desse lugar da auto-referência, da busca do incomum, do lugar do que está em liminar ou relação extraordinária. Porém, o problema vai para além da linguagem.

Devido a uma **sensorialidade alargada** vivida na contemporaneidade, o comum assume amplitude ainda maior que a linguagem. Esse comum perpassa hoje pelo bios social que constitui base da cadeia de produção tanto econômica quanto de vida comum, sendo por isso altamente cobiçado pelo sistema capitalista. Nesse contexto, Pelbart, redefine o comum como “um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria anorgânica, um corpo sem órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individuações as mais diversas” (PELBART, 2009, p.6), desapropriando assim o comum de qualquer unidade totalizável passível de controle e homogeneização:

Como se vê, quando se concebe o comum como um fundo virtual, como vitalidade social pré-individual, como pura heterogeneidade não totalizável, ele nada tem a ver com unidade, medida, soberania, muito menos com as figuras midiáticas, políticas, imperiais que pretendem hipostasiá-lo, representá-lo ou expropriá-lo. Daí porque a resistência hoje passa por um êxodo em relação a essas instâncias que transcendentalizam o comum, e sobretudo pela experimentação imanente desse comum, pelas composições e recomposições que o perfazem, pelas redistribuições de afeto que essas composições e recomposições propiciam, pelos novos possíveis que a partir daí se abrem e se inventam. (PELBART, 2009, p.7)

O comum seria então por sua característica mutável por natureza o fator compositor variável que constitui e determina as formações, as aproximações, as junções, composições e recomposições em comunidade. Não no sentido de formação unitária ou unilateral de identidade, mas pelo contrário na possibilidade de agregar essa massa puramente heterogênea em redes múltiplas de afeto em constante mutação e recombinação e ritualização (no sentido de re-atualização em ações e atos liminarmente determinantes da continuidade dessas relações afetivas) das relações de afeto e aberturas de novas possibilidades de relacionamento alicerçadas sobre essa vitalidade social para além do indivíduo, que compõe a concepção de comum em sociedade. A atratividade do

comum entre os indivíduos que se aproximam emergiria justamente de sua cambiável característica heterogênea que despertaria uma momentânea e forte identificação diante de uma complexa rede de possibilidades de inovação, redistribuição de afetos e composições e recomposições ao infinito. A continuidade dessa atração momentânea, súbita e espontânea dependerá dessas recomposições e redistribuições e suas combinações e efeitos sobre as singularidades dos indivíduos.

Se o comum se compõe justamente por sua heterogeneidade não totalizável e constitui esse fundo virtual pré-individual na sociedade a idéia de **comunidade** por sua vez, vive à sombra de uma nostalgia irreal de uma comunhão inequivocamente homogênea e unitária ainda segundo Pelbart:

Ou seja, a comunidade perdida não passa de um fantasma. Ou aquilo que supostamente se perdeu da “comunidade”, aquela comunhão, unidade, copertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade. Em outros termos, e da maneira mais paradoxal, a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância (PELBART, 2009, p.8)

O contexto de grupalidade no teatro se constitui desse encontro de identificação e ajuste prudente das afetações recíprocas e na relação entre indivíduos e suas potencialidades que, ao repartirem a heterogeneidade de suas singularidades e encontrarem a devida composição para as pluralidades que constituem o comum que os atraiu para a convivência artística em comunidade, passam a viver nessa comunhão, sem buscar salvação, estabilidade ou paternalismo, uma estrutura que permita fazer emergir a singularidade, sem buscar os rótulos da identidade ou de um modo fusional, totalizável, unitário ou filialista de formação grupal. Em um grupo, os indivíduos equalizam e intensificam sua potência, reunindo sua capacidade de ação em conjunto para desse modo, ao estarem libertos de suas particularidades sem, no entanto, se fundirem no todo de qualquer falsa democracia, possam ser aptos a despertarem sua originalidade, na ânsia de uma nova comunidade, como defendia Deleuze, “não aquela comunidade baseada na hierarquia, no paternalismo, na compaixão, como o seu patrão gostaria de lhe oferecer, mas uma sociedade de irmãos, a ‘comunidade dos celibatários’” (DELEUZE apud PELBART, 2009, p.9).

Eu acrescento sem qualquer romantismo, especialmente a partir de minha experiência no Grupo Sonhus Teatro Ritual e a partir dos apontamentos até aqui expostos,

que a formação de um grupo teatral é composto entre outras incontáveis necessidades individuais e sócio-coletivas, por uma espécie de *amor em movimento*, por identificação de afetos comuns que potencializam ações e atitudes em constante mutação de combinações e recombinações constituintes da vivência entre indivíduos em grupo, numa variável infinita e incabível em formulas e rótulos manipuláveis e passíveis de reprodução fiel em série. Claro que pode-se imaginar ou mesmo conceber algum tipo de formação grupal que se componha sem qualquer tipo de *amor* ou mesmo de *identificação* entre os indivíduos, não tenho a menor intenção ou interesse em generalizar o que compõe um grupo teatral, além do mais acredito que tudo é possível. Apenas penso que seria por demais difícil manter um coletivo sem essas combinações por muito tempo.



Figura 1. Formação do grupo Teatro Ritual em 2004 e 2005 com Lua Barreto, Christiane Reis, Nando Rocha, Pablo Angelino e abaixo Marcelo Marques

Pequena Possível Genealogia do Teatro de Grupo

O início do século XX propagou uma série de métodos, sistemas e escolas. Antes dessa sedimentação, organização e até degradações didáticas, segundo Fabrizio Cruciani (2012), algo unia o lugar da criatividade dos homens de teatro dessa época, era a necessidade de criar uma cultura teatral, um ambiente propício para o estudo, a aplicação experimental e a organização do ato criativo, o lugar de teatro. Foi no ceio de companhias e grupos com certa estabilidade ou durabilidade que emergiram os diretores-pedagogos do teatro como Copeau, Stanislavski, Vakhtângov, Appia, Meyerhold, Grotowski entre outros. O novo teatro “não nascia do teatro e no teatro e sim no recuperar de uma complexidade humana, social e cultural do teatro como comunicação expressiva e realização do homem” afirma Cruciani (2012, p.36). Ao contrário das escolas de teatro da época que iam se institucionalizando e se formalizando em didáticas pré-estabelecidas, fechadas ou conservadoras, os estúdios e laboratórios mantidos por grupos, agrupamentos, companhias entre outros conjuntos de organização coletiva, iam nascendo para criar condições de se viver uma experiência criativa, de uma cultura compartilhada a longo prazo. Em Lembranças do Vieux Colombier de 1931, Copeau expressa sua opinião que ia de encontro ao de muitos outros contemporâneos seus:

É preciso dar uma maior abertura e raízes mais profundas ao espírito de companhia: criar hábitos de vida mais favoráveis ao ofício, uma atmosfera de formação intelectual, moral e técnica, uma disciplina, tradições. A renovação do teatro sonhada pelas mais variadas épocas e que hoje não paramos de evocar, parecia-me, em primeiro lugar, uma renovação do homem no teatro. (COPEAU, 1931 apud: CRUCIANI, 2012)

O teatro de grupo se configura com uma necessidade muito específica de determinado grupo de pessoas que encontram eco em suas urgências individuais, Realizar um teatro de grupo (não apenas em grupo) não configura-se como um fim em si, uma meta planejada. Evidentemente que não. Porque? Para o que o seria? E como? O teatro de grupo emerge e leva tempo para se configurar como tal. Apesar da imensa proliferação de grupos desde a década de 1990 no Brasil, quando insurge o Movimento Brasileiro de

Teatro de Grupo por iniciativa do grupo Fora do Sério, movimento tido como um marco do recente e crescente processo de organização política, filosófica e conceitual em torno da produção de coletivos brasileiros. Esse movimento precedeu outras ações nacionais pontuais, como o encontro Redemoinho promovido pelo Grupo Galpão de Minas Gerais ou o Movimento Arte Contra a Barbárie liderado por grupos paulistas. Importantes passos para outros grupos brasileiros, que se fizeram modelares nacionalmente e inspiraram outros movimentos pelo Brasil afora. Na sequência apresento uma tentativa estrutural de quebra da linearidade na apresentação dos conteúdos, Entre outras considerações, segue um princípio de recorte histórico, buscando rapidamente traçar um percurso em busca de origens sobre a cultura de grupo no teatro brasileiro, colocando a história dos *antepassados* e dos *reformadores* do teatro de grupo sem a tradicional linearidade da narrativa histórica mas colocando em relação fatos e acontecimentos com ideias, concepções e paradigmas contemporâneos acerca do teatro de grupo.

Anne Bogart afirma que “o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’.” (BOGART, 2011, p.30). A diretora intrigada com questões como: “o que é cultura?” “de onde vem o teatro dos Estados Unidos?” “nos ombros de quem estamos apoiados?” “o que informa minhas sensibilidades artísticas?” “qual é o papel da memória?” Conta que partiu em busca de raízes para encontrar seu lugar na história do teatro norte-americano. Começou por tentar encontrar influências predominantes em seu trabalho. Bogart (2011) defende que a memória é fator determinante e de suma importância para quem faz teatro, para um artista de qualquer área, porque a partir da compreensão e discernimento histórico de que pertence a uma *linhagem*, a uma *tradição* o sujeito torna-se capaz de criar conexões temporais e atemporais com seu modo particular de criar e de perceber o mundo de acordo com a cultura a que foi exposto desde sua infância e antes dela por toda a vida de seus pais e antepassados.

E sobre que ombros o teatro de grupo brasileiro se apoia? De onde vem essa tradição grupal?

Como artista-pesquisador, (e não como historiador), procurarei responder essas questões que me faço, procurando traçar os caminhos de alguns dos reformadores desse movimento, seguindo os rastros de seus pensamentos e reconstruindo em parte seus trajetos mais do que enumerando fatos cronologicamente como costuma-se fazer nas obras de história do teatro, para a partir desse traçado e trançado dos percursos, esboçar uma linhagem do teatro de grupo com processos criativos processuais e colaborativo na qual acredito me inserir juntamente com o Grupo Sonhus Teatro Ritual. Procurarei traçar uma análise panorâmica, ao menos no que concerne aos rastros mais evidentes presentes em artigos e relatos históricos existentes e aos quais pude entrar em contato durante essa

pesquisa. Deixo a tarefa de registro histórico fidedigno e pormenorizado aos historiadores da arte teatral contemporânea.

As fontes tradicionais do teatro brasileiro são evidentemente estrangeiras em especial europeias, tendo forte vocação sociológica, política e didática herdada talvez do esforço e pioneirismo dramático dos jesuítas no Brasil colonial e sendo reforçada e reafirmada com ênfase em momentos de crise política nacional, especialmente durante a ditadura militar, quando o teatro em franca ascensão criativa foi boicotado pelo poder por meio da censura, da tortura e do exílio de artistas, quando os chefes de Estado se viram ameaçados pela força de persuasão, convencimento e poder de contágio dessa arte de encontros em salas escuras ou em praças abertas.

Após grandes hiatos, que passam por realismo e romantismo com pouca expressão no que tange a dramaturgia e ao espetáculo, o final do século XIX e início do século XX surge na *belle époque* com o teatro de revista com vários modismos franceses. Até a década de 1960 as principais referências vieram especialmente com os imigrantes italianos que se integraram ao teatro brasileiro experimental em grupos e companhias remanescentes. A experimentação cênica coletiva e colaborativa, com raízes norte-americanas e europeias teve grande reverberação no contexto dos grupos teatrais brasileiros desde a década de 1960, mas com especial desenvolvimento a partir da década de 1990⁶. Considera-se um marco inicial do processo de formação de agrupamentos coletivos com certa continuidade, reunidos em torno de um mesmo ideal artístico no teatro brasileiro a iniciativa de grupos amadores e estudantis⁷ da década de 1920, 1930 e 1940, fase que se configura como uma “pré-forma” para o *teatro de grupo* no país.

Após a contribuição dessa primeira geração que fez rever os parâmetros do ofício teatral, veio no Rio de Janeiro, o vastamente analisado grupo carioca Os Comediantes (1938). Para diversos estudiosos da história teatral brasileira, o grupo Os Comediantes realizou o marco histórico de rompimento com o diletantismo e amadorismo, com o qual muitos críticos da história do teatro classificam o teatro brasileiro, antes da encenação de seu *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigido por Zbigniew Ziembinski em 1943. Grupo que durou apenas cinco anos com uma instável trajetória, mas que deixou sua marca profunda para além da cena carioca, reverberando por todo o país. O primeiro grande eco internacional do teatro brasileiro, porém, veio de São Paulo com o Teatro

⁶ Stela Ficher (2011) destaca a investigação de processos criativos colaborativos de quatro companhias brasileiras, a saber: Oi Nós Aqui Traveis do Rio Grande Do Sul, Lume Teatro de Campinas, São Paulo; Teatro da Vertigem e Cia do Latão, ambas de São Paulo. Para cada um desses grupos, Ficher desenvolve um recorte específico sobre os modos de organização interna, dramaturgia, atuação e encenação.

⁷ Ficher (2011) cita as iniciativas cariocas dos grupos: Teatro do Brinquedo (1927), Teatro do Estudante do Brasil (1938), Teatro Experimental do Negro (1944); a iniciativa pernambucana do Teatro de Amadores de Pernambuco (1941); e os paulistas do Grupo Universitário de Teatro (1943), Teatro Experimental (1939) e a Escola de Arte Dramática (1948).

Brasileiro de Comédia – TBC (1948) sob o comando do diretor italiano Franco Zampari, encenando textos consagrados no repertório do grupo que se fragmentou em diversas outras companhias, sendo elas: O Teatro dos Sete, Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, Companhia Tônia-Celi-Autran e Companhia Maria Della Costa, marcando o final dos anos 1950 e extinguindo-se, em sua maioria na década seguinte.

Analisando o registro da história oficial⁸ do Teatro no Brasil ao qual tive acesso até o período dessa escrita, registro este, que em sua imensa maioria concentra-se exclusivamente sobre a história do teatro do sudeste brasileiro, específica e quase que unicamente sobre o eixo Rio-São Paulo, observamos que no que se refere ao *teatro de grupo*, esta apresenta, ao menos nesse contexto paulista e carioca, uma tradicional divisão em dois grandes conjuntos: o dos grupos mais politizados e o outro dos grupos voltados à experimentação cênica. Hoje, essas divisões não são mais tão nítidas. A própria noção de politização se reviu e o engajamento se reflete tanto nas propostas de manifestações estéticas dos grupos quanto no teor temático de suas abordagens dramáticas. O mundo há muito não é dualista e as utopias quando não desapareceram por completo, se transmutaram em um pós-niilismo de complexa absorção idealista em torno de uma causa homogênea. A pluralidade e heterogeneidade de idealismos quase que pulverizou as utopias coletivas contemporâneas. Porém, à época, revidando e rebelando-se contra os padrões estrangeiros impostos, revendo padrões estéticos e ideológicos vieram os grupos da década de 1960. Estes grupos marcam a maior influência histórica para a formação do teatro de grupo brasileiro. Com a orientação ideológica voltada para a contestação social e subversão política durante tempos de muita tensão no país emerge o panorama dos grupos paulistas Teatro de Arena (1953), Teatro Oficina (1958), Centro Popular de Cultura (1961) e o Opinião (1964). Corpos coletivos de arte teatral vigorosa em criatividade e de postura ideológica, em sua maioria pautados artisticamente sob o teatro dialético e concepções brechtianas revelou nomes consagrados da dramaturgia nacional, entre eles

⁸ A esse respeito posso indicar uma bibliografia especializada no assunto, como por exemplo: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro: Volume I - Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*, São Paulo: Edições SESC-SP, 2012. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012. GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de. (orgs) *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª edição. São Paulo: Global, 2001. PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro 1570-1908*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. E os clássicos já esgotados e sem reedição: *História do Teatro Brasileiro*, de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996; e da Coleção Sílio Bocaneira Jr. 2, também esgotado *História do Teatro*, de Nelson de Araújo. Entre outras diversas teses, dissertações, entrevistas, cadernos e revistas com artigos. Há uma grande bibliografia sobre o tema, não tão vasta como deveria, mas existe muito material levantado.

Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Ariano Suassuna e Chico Buarque de Holanda. Tiveram suas vozes silenciadas após a imposição ditatorial no Brasil iniciada em 1968 com o AI-5. Instaurou-se a instabilidade artística e profissional, inibindo a produção cultural com a censura e ausência de liberdade de expressão estreitou o espaço de atuação, instaura-se uma letargia freando o então forte processo de nacionalização da dramaturgia que vinha emergindo, período marcado por muitos exílios e pequenas iniciativas pessoais ou de poucos grupos. Os grupos da década de 1960 e 1970 tinham vigor militante contra a ditadura militar.

Em 1970 a visita do grupo norte-americano Living Theatre produziu forte impacto, especialmente sobre o trabalho de José Celso Martinez Correa que os convidou para realizar uma experiência coletiva com o Grupo Teatro Oficina. Desse encontro, que terminou em divergência devido as diferenças ideológicas dos dois grupos, rendeu o Manifesto “*Do Teatro morto ao te-ato*” e o espetáculo *Gracias, Señor* respectivamente redigido e encenado pelo Oficina. O manifesto que prenuncia o fim da divisão palco plateia, tal qual o modelo convencional e vigente postulava, especialmente, na visão dos componentes do Oficina, favorecendo o sistema e a postura consumista e propõe um “encontro entre os corpos” e construção de “relações em que se possa confiar”. O espetáculo com oito horas de duração, apresenta um ato ritualístico dividido em sete partes, apresentado em dois dias, com dramaturgia criada a partir de colagens, improvisações e evoluções durante as apresentações do espetáculo. Esse tipo de teatro ganha da crítica especializada da época o estigma de amador, feito por jovens aparentemente mais interessados na “autoexpressão”.

O “teatro de grupo” no Brasil tem se fortalecido desde a década de 1980, com o fim da ditadura e o retorno de diversos artistas exilados, trazendo novamente uma ideia de teatro alternativo, com raízes no início do século, como demonstra esse breve relato e de tantos outros estudiosos sobre o tema.

O modelo de organização de trabalho grupal se modifica radicalmente a partir da década de 1990, quando o paradigma militante e ideológico entrou em crise após a democratização. A atenção dessa nova geração de grupos se voltou para espaços de experimentação, especialmente do ator, elencando a noção de “grupalidade” como forma de estrutura de organização e geração do trabalho criativo, a sede, que durante a década de 1970 era vista como espaço de interação comunitária, torna-se um lugar propício para o treinamento e para reuniões voltadas para a articulação de seus projetos artísticos e pedagógicos enquanto grupo.

Após a era Collor entre 1989 e 1992, esse quadro de organização em grupos viveu uma profunda crise, que se reorganizou em seguida, em forma de uma disputa acirrada e desleal com os artistas com exposição na televisão, durante o governo do

presidente Fernando Henrique Cardoso e o início da corrida por incentivos fiscais. Após algumas mobilizações artísticas isoladas, mas pontuais, e após alguns esforços políticos e a criação de outros mecanismos mais igualitários e democráticos de redistribuição de incentivos públicos ainda em processo de aperfeiçoamento e expansão, muitos deles iniciados em âmbito federal no governo do presidente Lula e continuados no governo da presidente Dilma Rousseff, entre outros avanços nas políticas culturais dos estados e municípios, tornaram a representação do teatro de grupo enormemente amadurecida, tanto no reforço de sua categoria como movimento social organizado, quanto como definição de sua alteridade.

Em 2009 fui convidado a participar, representando o Grupo Sonhus Teatro Ritual, do encontro “Próximo Ato – Novos Rumos” ocorrido em Brasília, dedicado ao Teatro de Grupo no Brasil e promovido pelo Instituto Itaú Cultural nos vinte e sete estados brasileiros. O encontro reuniu vários representantes dos grupos mais significativos de cada uma das cinco grandes regiões brasileiras. Cada região elegeu dois representantes que participaram de um encontro final promovido em São Paulo no mesmo ano. A partir desse encontro, somado a diversas leituras⁹ sobre o tema e de minha atuação enquanto artista e produtor teatral, constatee algumas características comuns aos grupos constituintes, declaradas e conscientemente ou não, do chamado Teatro de Grupo no atual contexto brasileiro, são elas:

1. Características nos modos de produção criativa:

- Os grupos tem se dedicado ao desenvolvimento de projetos artísticos que perpassam a obra, enquanto espetáculo teatral, se dedicam à pesquisas e a processos criativos próprios ou inspirados em outros métodos já existentes. Seus espetáculos são fruto de profundas investigações sobre determinado tema, ou linguagem, ou técnica, etc. Para André Carreira (2009), a partir da década de noventa os grupos brasileiros passaram a se concentrar e a centrar seus trabalhos na experimentação do ator, tendo especial influência das visitas de Eugênio Barba com o Odin Teatret e a vinda de Grotowski ao Brasil,

⁹ Os estudos de André Carreira reúnem grande parte do levantamento, organização e reflexão do movimento histórico do teatro de grupo brasileiro. Carreira coordena na UDESC em Florianópolis o grupo de estudo “Áqis – Nucleo de pesquisa sobre processos de criação artística” cujo projeto central é o mapeamento do teatro de grupo no Brasil mediante projetos interinstitucionais de projetos integrados de pesquisa, com a UNIRIO, UFU, e com a Universidad de Castilla La Mancha – Espanha. Stela Ficher publicou em 2011 sua tese de mestrado sobre o teatro colaborativo no Brasil. Foi particularmente importante também minha participação no encontro “Próximo Ato – Novos Rumos – Teatro de Grupo no Brasil” promovido e publicado pelo Itaú Cultural em Brasília em 2009. O encontro internacional gerou um blog com publicação de artigos de vários autores nacionais e internacionais refletindo sobre o teatro de grupo, posteriormente o encontro também rendeu a publicação de um livro organizado por Antônio Araújo e publicada pelo Itaú Cultural em 2009. Entre outras teses sobre teatro de grupo de diversas instituições de pós-graduação brasileiras.

além de mais claramente passarem a atrelar vida, ética, arte aos seus projetos artísticos em grupo:

À parte os procedimentos e as referências técnicas propostas pela antropologia teatral, a idéia de uma disciplina estreitamente relacionada a uma ética e o projeto de um teatro relacionado com o próprio sentido da vida foram, sem lugar a dúvidas, o que mais repercutiu como referência modelar para os grupos no período. (CARREIRA, 2009, p.2)

Essa atitude diante do labor teatral trouxe vitalidade e maturidade não só aos espetáculos, mas também à linguagem teatral desenvolvida e principalmente aos atores, que entendem sua profissão como um processo continuado de aprendizagem, nunca estanque e terminado;

- A postura de atores-pesquisadores confere uma atitude de buscar sempre superar suas limitações, sempre ir além do já conhecido e jamais pensar que já sabem tudo o que precisam, optando mais pelas incertezas do que pelas certezas, evitando dessa forma o uso repetitivo e enfadonho de fórmulas prontas de sucesso e de acerto pré-determinado e previsível, daquilo que sempre dá certo, muitas vezes enganosamente. Para André Carrera, “o ator do “teatro de grupo” que treina cotidianamente seria capaz de reinventar-se, e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular.” (CARREIRA, 2009, p.2). O diretor Antônio Araújo (2011) do grupo Teatro da Vertigem conta que na gênese do grupo com a montagem do espetáculo Paraíso Perdido em 1992, a principal motivação era a de desenvolverem uma pesquisa juntos e se aproximarem do campo da ciência, especificamente da física mecânica, levando o grupo a buscar definir a postura do que viria a ser um artista-pesquisador. Partindo da premissa de que uma pesquisa em linha geral implica em observação e experimentação, traçaram procedimentos para uma metodologia específica de observação para o grupo que chamaram de observação ativa e traçaram também uma lista instrumental para o artista-pesquisador¹⁰ adotada pelo grupo à época;

¹⁰ “Instrumentais do artista-pesquisador: observação; investigação (como são as coisas); experimentação intensiva; raciocínio; objetividade; repetição; interferir nos fatos; alterar processos; produzir novos fatos (revoluções); comparar; inferir o que há por detrás dos fatos (identificar as causas); clareza; precisão; planejamento; ir da análise à síntese; formular os problemas com clareza (o que gera a investigação é a existência de um problema); qualquer observação é uma atividade com objetivo; aproveitar a interferência do acaso; contínua seleção de conhecimentos; estar aberto aos novos conhecimentos e às suas situações, condições ou realidades; além de perguntar como são as coisas perguntar o porque delas; procurar as relações internas; dialogar com o fato; deixar que o trabalho das forças internas aconteça (autodinamismo); percepção

- Os atores passam a assumir responsabilidade criativa em seus processos de montagem, dirigindo seus próprios trabalhos, sendo dirigidos por companheiros de grupo que se revezam ou convidando outros diretores para dirigirem os trabalhos do grupo. A figura do diretor volta a se fazer imprescindível no topo do processo criativo teatral, ainda que de maneira colaborativa e com hierarquia compartilhada com os atores;
- O corpo e a visualidade são compreendidos como elementos essenciais de comunicação teatral, entendendo o corpo como presença física (corpo e voz) e a visualidade a recepção dessa presença física por parte do público. Independente da linguagem mais naturalista ou mais abstrata, mais realista ou mais absurda, mais cotidiana ou mais virtuose, trágica ou cômica, tradicional ou pós-moderna, seja no palco ou na rua, o corpo é colocado no centro da cena como principal veículo de expressão das ideias e sentimentos desejados;
- Os atores investem em workshops, oficinas, cursos, graduação universitária demonstrando comprometimento com sua própria aprendizagem, formação e aperfeiçoamento;
- Os grupos buscam realizar intercâmbios, residências artísticas, interações e referências em outros Estados e países, no trabalho de grandes mestres e realizadores do teatro comprometido com o desenvolvimento da linguagem teatral;
- Os grupos têm acesso e estão em sintonia com as mais atuais pesquisas desenvolvidas no cenário mundial, seja por contato pessoal, através de viagens; seja virtualmente, por meio da internet/web ou disponibilizado por professores da faculdade dos cursos universitários de Teatro e Artes Cênicas;

2. Características nos modos de gestão, organização e produção:

- Mais atores passaram a se organizar em coletivos, aderindo e expandindo a composição grupal no país;
- Muitos desses grupos são administrados pelos próprios atores, não por diretores, coreógrafos ou produtores, por vezes, hegemonicamente dominantes no processo criativo;

(trabalhar com os cinco sentidos); imparcialidade (o não julgar); estar presente; penetrar atentamente nos detalhes; nunca aceitar coisa alguma como verdadeira; usar a máxima suspeita sobre si mesmo.” (In: ARAUJO, 2011, p.21).

- Em diversos casos, devido a atual realidade sócio-cultural e econômica brasileira, os integrantes desses coletivos exercem funções além da de atores, tendo responsabilidade, e ao mesmo tempo, autonomia e liderança sobre a produção, execução e comercialização de suas produções;
- Esses coletivos, em sua maioria, costumam manter um repertório de espetáculos, (mesmo que a duras penas), na maioria dos casos, sem o devido subsidio de patrocinadores ou do governo. Espetáculos são mantidos em cartaz por tempo indeterminado, persistindo e não desistindo das montagens realizadas;
- Os grupos definem o espaço físico próprio como essencial para seus processos criativos. Como até o ano de 2013, ainda existem raros subsídios ou poucos mecanismos de apoio públicos ou privados, destinados para tal fim de manutenção, a grande maioria dos grupos alugam espaços por conta própria, estabelecem parcerias, convênios ou permutas, ou lançam mão de espaço próprio, tudo isso custeado por maneiras alternativas e diversas de apoio ou de arrecadação de cachês, doações ou com investimento próprio de seus integrantes;
- Buscam, (geralmente por falta de opção), se aprimorar como podem em áreas transversais de produção cultural, como elaboração de projetos, administração, gestão de recursos, marketing, vendas, etc. Por isso, trabalham com planejamento e antecipação, buscando estratégias para a execução de seus projetos ou contratam profissional especializado para isso;
- Elaboram e executam projetos, participam de editais públicos municipais, estaduais e federais, concorrem com projetos para leis de incentivo e buscam diversas formas de financiamento aos seus trabalhos.



Figura 2. Abertura do primeiro Festival do Corpo Ritual promovido pelo Grupo Teatro Ritual em 2005. Da esquerda para a direita, Pablo Angelino, Nando Rocha, Christiane Reis, foto: acervo do grupo.

3. Características de conscientização e engajamento político:

- Os atores passam a se engajar na discussão de políticas públicas em defesa da manutenção de seus coletivos e na criação de subsídios para o desenvolvimento de pesquisas e estudos, não se preocupando apenas em montar espetáculos, um logo após o outro;
- A representação de grupos se fortalece e intensifica movimentos (na maioria sem nome¹¹, conferindo uma característica apartidária e por vezes, invisível),

¹¹ Com algumas exceções como o movimento Arte Contra Barbárie ou a criação de redes como a Redemoinho, ou mesmo de programas eventuais como o Próximo Ato patrocinado pelo banco Itaú através de seu instituto Itaú Cultural, todos eles com evidentes desdobramentos com maior ou menor grau de eficácia ou de durabilidade e consistência coletiva.

que garantem espaços e reconhecimentos diante de políticas públicas especialmente em editais e premiações diversas;

- Passam a valorizar e enfatizar em suas escolhas e atitudes sempre uma postura ético-profissional de respeito mútuo por seus colegas de profissão, por seus companheiros de grupo, por seu público e principalmente diante de seu ofício com a arte teatral de maneira ampla, exercendo sua vocação com dignidade, honestidade e transparência, buscando assim maior fortalecimento enquanto classe profissional da arte, em busca de reconhecimento e respeito por parte da sociedade e dos gestores públicos e privados;
- A própria atitude de resistência desses coletivos em si é um ato político e ideológico, realizado de maneira concreta e visível por todos, manifestando um modo de pensar e fazer sua profissão, de exercer seu ofício de forma coletiva, evitando formulas prontas, vendáveis, massificantes e pasteurizadas impostas pela mídia, buscando uma relação afetiva, mais humana e verdadeira com o público, tratando de temas urgentes para seus integrantes, acreditando até as últimas consequências em suas visões sobre a Arte, o Teatro e a sociedade. Ainda segundo André Carreira,

as práticas de pesquisa e preparação técnica e uma dramaturgia nascida do trabalho criativo do ator constituíram então um ponto de apoio alternativo que se apresentou como uma via possível para a reagrupação dos coletivos sem, no entanto, negar um lugar ético que situe os grupos em relação ao estado das coisas na vida do país". [...] Essa nova perspectiva para o trabalho grupal significou a abertura de um novo espaço social e político para diferentes realizadores teatrais. Com a aparente dissolução da herança das lutas políticas, o lugar de contestação ocupado pelo grupo, característico dos anos 1960 e 1970, foi substituído por novos elementos de coesão muito mais relacionados com o trabalho específico do teatro. (CARREIRA, 2009, p.3)

Diversas questões sobre a definição do que vem a ser um grupo de teatro inquietaram os participantes no encontro do Próximo Ato promovido pelo Itaú Cultural em Brasília em 2009. Levantaram-se questões como:

- Grupo de dois é grupo ou dupla?
- Quando se trata de uma iniciativa de uma única pessoa idealizadora (um diretor, por exemplo), que aprova projetos e contrata atores para executar os espetáculos

sempre assinando o nome de seu grupo/pessoa jurídica – ainda assim é teatro de grupo?

- Um grupo de teatro é apenas uma marca? Uma assinatura? Uma empresa?
- O que define um grupo de teatro?

A definição do que seria um teatro de grupo cria borramentos especialmente devido a proliferação de grupos e agrupamentos por todo o país, visivelmente percebida após os movimentos, manifestos e encontros de teatro de grupo que eclodiram pelo país desde a década de 1990. Estes movimentos reivindicaram junto ao poder público uma série de políticas voltadas para a manutenção e preservação de coletivos teatrais através de subsídios por meio de editais, fundos e leis que acabaram eclodindo num vicioso processo de adequações no modo de apresentação ou de conformação no trabalho aqueles que produzem teatro de modo independente no país.

Rosyane Trota (2008) defende que necessitamos afirmar uma definição qualitativa de grupo, ainda que esta definição não seja quantitativamente majoritária. Para tanto levanta os problemas endêmicos para, por meio de uma relação de oposição, se aproximar de uma definição. Entre esses problemas estão:

1. a rotatividade dos integrantes,
2. o círculo vicioso já citado criado pelas leis de incentivo, gerando curtos processos e curtas temporadas
3. e como maior sintoma da debilidade do teatro, elege a descontinuidade.

Desse modo chega a definição de que:

Por oposição, a palavra-chave do teatro de grupo está naquilo que gera e frutifica: continuidade de constituição, de formação, de criação, produção e circulação. Se este critério não contempla a maior parte dos grupos atuais, certamente não será porque ela é muito restrita, mas porque os “grupos” se flexibilizaram demais às circunstâncias. (TROTA, 2008, p. 35)

Para a autora essa definição estrita ao invés de excludente projetaria uma perspectiva de futuro, uma vez que esses movimentos em prol do teatro de grupo até então, exerciam a função de formação ideológica e ética e não se restringiam apenas nas lutas para obterem êxitos imediatos diante de financiamentos públicos, entre outros favorecimentos necessários a sobrevivência. Injetar na classe teatral e em si mesmos

conscientização e mobilização mediados por um recorte ético-ideológico é um objetivo mais largo do que obter condições para serem o que já são: grupos de teatro.

Essa ideologia e postura ética vai na contramão do sistema dominante que defende cada vez mais o esquema a curto prazo das instituições modernas. Tanto no aspecto mercadológico de consumo, quando em seus sistemas de produção, trazendo para a vida do trabalhador a sensação de deriva, ausente de rotinas e exposto a práticas de flexibilidade que tendem mais a dobrar o ser humano que as instituições em si. Richard Sennet (2009) em *A Corrosão do Caráter*, expõe de que modo a falta de vínculos duradouros, a longo prazo e como essa relação instável, muito comum na atualidade, leva os indivíduos a derivarem ética e emocionalmente, diante da incerteza, da instabilidade. Fazendo as pessoas mudarem de emprego, de função ou até de profissão constantemente, diante de um mundo marcado pela flexibilidade e o fluxo a curto prazo, provoca-se uma lacuna entre a experiência de deriva e a afirmação estática de valores. Essas mudanças constantes de um pólo à outro, entre a deriva e a afirmação, fazem faltar uma narrativa simples que organize essa conduta, uma narrativa que daria forma ao movimento entre esses pólos e que poderia evitar o aprisionamento em uma vida linear e cumulativa, acumulando fatos sem ligação. “A destruição criativa [...] exige pessoas à vontade em relação a não calcular as consequências da mudança, ou a não saber o que virá depois”. (SENNETT, 2009, p.32) Ou seja, pessoas agindo de modo indiferente e negligente com as consequências de suas mudanças, sem qualquer comprometimento ético, nem com valores como a confiança, o compromisso mútuo e a lealdade advindos de relações sociais duráveis. Sennet se pergunta como pode um ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos?

“O que é singular na incerteza de hoje é que ela existe sem qualquer desastre histórico eminente; ao contrário, está entremeada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo. A instabilidade pretende ser normal”. (SENNETT, 2009, p.33) Sennett afirma ainda que o “capital impaciente” e o desejo de rápido retorno fizeram do mercado dinâmico demais para permitir que se façam as coisas do mesmo jeito ou ainda que se façam as mesmas coisas ano após ano, tornando a estrutura institucional moderna mais contratual ou episódica.

O teatro de grupo se define e se difere de outros modos de produção em agrupamentos de elencos temporários ou transitórios por sua continuidade, permanência e durabilidade tanto no que se refere ao seu projeto artístico-ético-poético-pedagógico; quanto a sua equipe permanente de artistas e colaboradores; quanto na constância periódica de suas criações, pesquisas e produções diversas; além de sua permanência pelos palcos, mantendo-se ativamente em constante contato com o público, por vezes, circulando por outras regiões diferentes de sua residência e assim expandindo relações,

públicos, intercâmbios, referências e horizontes artísticos, culturais e sociais. Sendo assim, defende uma outra lógica de mercado, mais artesanal e humana com o compromisso de lealdade e compromisso mútuo com o fazer artístico, seja na preservação ou manutenção de tradições ou com a ruptura com as mesmas, pressupõe um engajamento com a arte. E a relação de confiança estabelecida com o público advém da criação de laços sociais, de experiências mais profundas e informais do que as mediadas pelo marketing de consumo imediato, enraizando-se devagar nas arestas das comunidades por onde passa e com muito esforço contínuo ao longo de anos vai estabelecendo experiências de confiança, que comumente chamamos de formação de público. Não apenas um consumidor, um cliente, um freguês, mas um companheiro de estrada, um parceiro criativo que acompanha ao longo dos anos o desenvolvimento desse grupo. Uma relação sócio-afetiva possível apenas pela durabilidade no tempo, pelo esforço de preservar experiências profundas e informais entre essa instituição grupal e a sociedade.

Adotando essa definição operativa de teatro de grupo, seguimos traçando uma linhagem dos meios para realização desses distintos e personificados projetos, adotando como mídia principal da arte teatral o ator e como eixo da cultura de teatro de grupo o labor do ator. Este labor sobre si mesmo e sua arte pode ser descrito como preparação, laboratório, ateliê, treinamento e aqui vamos afunilando para um sentido ritual nesse se preparar, nessa manutenção de sua arte, própria de qualquer ator não diletante, pertencente a qualquer linhagem estética ou tradição teatral. Assim como todo ritual, essa preparação requer continuidade, repetição, rigor, disciplina, fé compartilhada em um determinado ideal de grupo entre outras coisas. A questão da continuidade¹² se apresenta como fator determinante no teatro de grupo que prescinde de um projeto artístico-ético-poético-pedagógico a longo prazo, não se restringindo a fugaz tentativa de inovação constante derivada da ausência de perspectivas investigativas para a arte a qual se dedica. Apesar da importante abertura de espírito para a experimentação que a ausência de modelos acarreta na postura dos artistas cênicos brasileiros¹³, o campo eminentemente da pesquisa artística continuada desenvolvida por grupos acaba sofrendo algum prejuízo culturalmente arraigado em nossa ausência de tradição, como afirma Beth Lopes:

No Brasil, no campo das artes existe uma cultura – e, por que não dizer, uma educação – que prioriza as idéias originais e a capacidade de mutação estética dos criadores (...) não há uma

¹² Essa continuidade não pressupõe uma trajetória linear, muito pelo contrário, na prática essa linearidade é quase impossível diante de todos os percalços e caos impostos pela vida, especialmente repartida e compartilhada com vários indivíduos reunidos, onde soma-se intempéries e necessidades diversas.

¹³ Especialmente no campo do movimento e do trabalho corporal, como aponta Strazzacapa e Leabhart (In STRAZZACAPA, 2012, p.50).

tradição no sentido de respeitar o desenvolvimento de uma pesquisa que perpassa pelas obras dos artistas. Ao contrário, tanto a imprensa como o público tacham as pessoas que fazem isso como repetitivas e incapazes de se superarem. Por isso, talvez, a maior parte dos encenadores brasileiros pense na concepção do espetáculo, da encenação, da luz, do figurino, etc., antes do trabalho do ator. (1997,p.61)

Apesar de vir mudando lentamente essa realidade cultural através do esforço constante dos grupos brasileiros que desenvolvem seus trabalhos de modo contínuo e não eventualmente por ocasião de um projeto aprovado, ainda se percebe essas dificuldades apontadas por Lopes em diversas instâncias. Em conversa com o palhaço Pepe Nuñez durante sua participação no Encontro de Atores Criadores em Goiânia em 2008, o palhaço espanhol radicado em Santa Catarina no sul do Brasil reclamava que os festivais brasileiros tendem a não repetir trabalhos, buscando sempre novidades. Pepe que vem de uma tradição de palhaços europeus que costumam trabalhar sobre um mesmo número literalmente por toda a vida, afirmou quando entrou no projeto Palco Giratório do Sesc com o espetáculo “De Malas Prontas” em cartaz, à época, haviam vinte anos no repertório de sua companhia catarinense Pé de Vento: “- Já era hora! Finalmente”. Difícilmente encontramos curadores de festivais no Brasil que prezem em enfatizar a continuidade, a persistência, a permanência e sobretudo a consistência de uma pesquisa cênica.

No contexto da imprensa a situação é ainda mais constrangedora. Em uma conversa há alguns anos atrás, com a atriz e diretora Ana Cristina Evangelista do grupo goiano Zabriskie que conta com um espaço sede próprio onde busca manter e implantar na cidade a cultura de temporadas teatrais com seus espetáculos, afirmou ter que presencialmente buscar sensibilizar os jornalistas dos cadernos culturais da cidade sobre a importância de seu respectivo trabalhos de difusão das artes cênicas locais. Ao tratar com os jornalistas recebia a resposta de que “já divulgamos seu espetáculo uma vez”, “não podemos repetir notas sobre seu espetáculo toda semana”, ou “a perspectiva do jornal é factual, não podemos nos repetir”. Se pensarmos no quanto a palavra *repetição* é semanticamente vital e estruturalmente fundante da arte da cena ao vivo, vimos a ineficácia do jornalismo cultural em cumprir seu papel de divulgador e especialmente no contexto brasileiro, de incentivador do hábito e da cultura de frequentar teatros e de fortalecer ações duradoras e comprometidas com a arte, ainda mais se tratando de trabalhos de reconhecido mérito artístico, que, por um posicionamento que beira a bestialidade em busca de novidades vendáveis, desfavorece o público e o artista, interrompendo sua

importante função mediadora entre estes. Depoimentos muito semelhantes se deram com artistas de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco com os quais mantive contato.

Quanto ao trabalho do ator, este parece ser deveras um eixo sobre o trabalho de desenvolvimento tecnológico de fato endógeno à arte teatral. Sendo o ator o elemento indispensável ao teatro, antes até do encontro com o público, pois para que este se anuncie, já havia um ator preparado para este encontro, é sobre ele, sobre seu trabalho que a criação teatral deve se debruçar. Sendo um eixo central, a partir do ator pode-se desenvolver toda a dramaturgia, a utilização espacial cênica, cenografia, o visual, a estética e tudo o que se fizer necessário a partir das urgências criativas que emanam do viés criativo atoral, ainda e preferencialmente que sob o olhar preciso e cuidadoso de um encenador, de um diretor.

Todo ator possui seu próprio ritual de preparação antes de subir no palco, mesmo que se restrinja a técnicas de memorização de texto, séries de leituras dramáticas ou de caracterização por meio de vestimentas, entre outras habilidades à serem desenvolvidas correspondente ao tipo de arte que produz. Esses rituais de cada ator pertencem, variam e se adequam de acordo com sua *cultura de ator* e quando inserido em grupo, se relativizam de acordo com sua *cultura de grupo*. Trata-se de uma questão de educação, ou se preferir, de formação artística, que inevitavelmente atravessará questões pedagógicas sobre o ator e o teatro de maneira ampla.

O Labor do Ator Como Eixo e Ritual de uma Cultura de Grupo

Quando falo de cultura de grupo no contexto do teatro estou me referindo diretamente à cultura de ator diante de um modo de organização social produtiva. Pensando cultura como modo de vida e a partir de sua materialidade, ou seja, daquilo que ela produz de significados e valores gerados por essa formação social específica, (e não apenas daquilo que ela reproduz). Procurando evidenciar suas conexões e contradições que configuram essa teoria de cultura, ao entorno das interseções entre arte e sociedade, sem segregá-las em categorias ou status diferenciados ou estanques e sim unidas e inseparáveis em sua prática: ator-grupo-arte-sociedade. Tomando por *interconstitutivas* tanto a formação social grupal instituída de modo comunitário por uma minoria organizada de artistas que decidem formar um grupo teatral, quanto as *formas*, os *produtos* culturais e artísticos provenientes desse modo de produção específica de fazer sentido da experiência do vivido em coletivo, ou seja os espetáculos de um grupo teatral dão materialidade a experiência vivida por essa grupalidade, estão intrinsecamente interligadas sob diversos aspectos e de modo perceptível, aparente, visível, sentido, materializado. O modo de organização e produção grupal será indissociável na prática dos resultados artísticos de sua produção, quando o sujeito-artista busca algum tipo de micro-revolução e encontra no coletivo sua potência, seu modo de se engajar numa arte de guerrilha, defendendo os interesses do modo de vida e pensamento desse coletivo, expresso artisticamente de modo a, de fato, se colocar diante do mundo. Falo então, ao modo de Willians (2007), ao falar de cultura de grupo, situando essa cultura na soma resultante do fazer existente entre o sujeito e outra instância, estamos falando então em: teatro e sociedade, ator e comunidade, ator e produção, ator e técnica, ator e linguagem. Seguirei então, analisando alguns aspectos desse fazer cultural do ator inserindo-o aos poucos no contexto grupal, afinal um coletivo é feito a partir da conjunção de seus indivíduos que constituem o todo.

Quando se fala em grupo teatral logo se pensa em sua identidade, como sendo uma marca indelével de sua produção e qualidade artística, muitas vezes até seu legado histórico para a arte teatral. A identidade na arte consiste em um conjunto de clichês, de preconceitos, de automatismos acumulados em torno de um estilo aparentemente *próprio* a que imediatamente chamamos de identidade. Alguns sistemas criativos criam uma *armadura* que, tornando mais complexos os modos de representação

do ator, transformam as cenas em uma espécie de “teoria de Eistein” a ser decifrada. Diante dessa encruzilhada para os caminhos aparentemente mais fáceis ou óbvios e um excessivo rebuscamento, o papel do ator é manter-se sempre aberto as possibilidades infinitas de criação para si e também para o diretor. É importante evitar fechar e fixar uma ideia principalmente no início ou durante os processos criativos. Importante inclusive buscar enxergar o duplo em suas proposições atoriais como uma sombra. Se na medida com que nos aperfeiçoamos, amadurecemos, adquirimos experiência vamos acumulando clichês, então tanto melhor será para o ator possuir uma infinidade incontável de clichês, ampliar seu repertório. Se você possui apenas uma dezena ou uma centena de clichês que sejam *teus*, idiossincráticos, que definem características intrínsecas e indissociavelmente *suas* enquanto artista, então você logo será rotulado por esses clichês. No entanto se você possui algumas centenas ou alguns milhares de clichês, suas possibilidades vão se tornando tão amplas e diversas que ficará difícil de caber em certames do enquadramento crítico que se possa tão facilmente mesurar sobre a arte de ator. É como se sua arte de ator se tornasse um tipo de escada de Escher¹⁴. Nietzsche propõe para sociedade: para irmos a busca daquilo que não somos. Somos mutáveis das mil possibilidades de vir a ser o que não somos – somos seres de metamorfose. Existe uma potência em nós que precisa ser acionada, um potencial, ligado a possibilidade, não nesse tipo de sociedade mas em outra. No Grupo Sonhus Teatro Ritual vemos o espaço ritual de preparação do ator, seu treinamento, como esse momento de expansão de sua escada de Escher, de seus potenciais de metamorfose.

Para cada processo criativo de montagem de um novo espetáculo, o ator deve prescindir de uma nova preparação ou um novo treinamento, voltado para as necessidades específicas do espetáculo. Assim seu aporte acumulado de habilidades, possibilidades, de aberturas, o seu aprender constante a desaprender e a desapegar do que já sabe, esse treino cotidiano e constante de reinvenção de si poderá contribuir e muito para a criação do espetáculo. Não se trata de criar apenas do acúmulo de informações e conhecimentos absorvidos pelo corpo e pela inteligência integral do atuante, mas para além, trata-se de uma capacidade muito difícil de alcançar para a abertura plena para a liberdade criativa que se manifesta na aparente falta de limitação, na busca da não limitação, das possibilidades sem limites. Arte é liberdade. Arte não é ciência exata. Arte se apoia mais nas incertezas, nas dúvidas. No entanto nas artes, o artista necessita de eficácia, assim como na magia. O bom mágico precisa usar a palavra ou o tempo justo para causar um efeito de eficácia. Essa eficácia do ator deve ser buscada concretamente

¹⁴ Maurits Cornelis Escher, pintor holandês que misturava técnicas de desenho realista com ilusões de ótica, criando imagens fantásticas como escadas que sobem e, de repente, estão descendo, quedas d’água que começam e terminam no mesmo lugar. Em sua obra tudo é – ao mesmo tempo – lógico e sem sentido.

para tornar visível seus sonhos, tornar manifestas as outras realidades por ele vislumbradas e as quais deseja fazer ver, sentir e imaginar. A arte não se materializa no desejo. O desejo é a incompletude, está apenas no querer fazer. O artista necessita desenvolver certa eficácia para fazer materializar seus sonhos mais impossíveis. Trazer ao mundo evidencia tácita de que tudo é possível de mudar, de transformar, de se realizar. E é sobre o preparar dessa eficácia para que a mágica se manifeste que reside a ideia de treinamento que nos interessa.

Vivemos sempre no convívio simultâneo de pelo menos duas culturas dominantes: uma que está nascendo e uma que está morrendo, ou seja, uma tradição antiga e as novas tradições que tentam romper e se reinventar por meio da recusa dos artistas contemporâneos contrários ou inadequados aos preceitos e paradigmas antigos. A linguagem comumente traz atualizações de significados de certas palavras e/ou conceitos, sempre acompanhados de modismos usuais acerca de diferentes termos. Quando um dado momento histórico específico se conclui, nos sentimos liberados em relação à ele, ausentes de qualquer consequência crítica que se respalda por um consenso generalizado em torno de determinado sentido dado como unanime e de significado precisamente correto e claro à determinada palavra ou conceito. É o caso do termo *treinamento* hoje no contexto teatral. Existiu, principalmente na França, uma enorme corrente de preconceitos acerca do conceito de *training* quando inserido no vocabulário teatral europeu. Essa palavra tão difundida em todo o mundo, desde a década de 1970 em diante, especialmente por Grotowski (1987) e depois por Eugênio Barba (1991) e o Odin Teatret vem carregada de atuais questionamentos. A princípio, segundo Jos  te Féral (2004), devido as associa  es de caráter militar correspondentes imediatas    palavra em seu uso particularmente não traduzido do inglês no contexto francês, (*training* passou a ser usado no lugar de treinamento), o que gerava contradi  es de signifi  a  o linguística. No contexto brasileiro, as contradi  es v  o para   m da questão semântica e epistemológica, gerando conflitos de ordem sensível, cognitiva e prática, especialmente quando associadas a essa *linhagem* de artistas que defendem um certo tipo muito específico de treinamento em seus grupos, e é nesse contexto da *práxis* que quero desenvolver. Esses treinamentos costumam ser intrinsecamente interligados com os propósitos *  tico-est  ticos-poéticos* de cada artista ou grupo. Por outro lado, a maioria desses artistas, em suas produções escritas e muitas vezes têm em alguns vídeos, defendem um ideal maior, mais coletivo e compartilhável para suas concepções de treinamento, para   m da prática interna de seus grupos, tentando fazer expandir esse conceito e mais do que isso implantar uma certa *cultura* ou uma nova *tradição* entre aqueles que atuam, especialmente nos palcos fazendo teatro. Etienne Decroux, Jaques Lecoq, Marcel Marceau, Rudolf Laban para citar apenas alguns, têm defendido seus modos de treinamentos que sem d  vida eram alicerçados

sobre uma técnica muito codificada e complexa de ser aprendida. Era necessário um longo tempo de investimento e dedicação por parte do ator, intérprete, dançarino, performer ou mímico, para alcançar certo *primor* ou até *virtuosismo* diante das escolas técnicas fundadas por esses artistas-pedagogos. Nos Estados Unidos, Viola Spolin defendeu um aprendizado mediado por jogos teatrais, cuja corrente se propagou por todo o mundo com maiores impactos na América Latina e desdobramentos notáveis no Brasil especialmente com o trabalho de Ingrid Koudela, e ainda, com maior sentido de apropriação dos jogos e de transformação pedagógica e social presente no Teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal.

No entanto, quero enfatizar o olhar voltado para o treinamento, preparação, atelier, laboratório entre outros nomes que se possa dar ao espaço *formativo-pedagógico-didático* do ator, seja por meio de: exercícios físicos, exercícios imaginativos ou psicológicos, exercícios plásticos, jogos, brincadeiras, brinquedos populares, improvisações livres, *happenings*, combinações, roteiros, *canovachios*, imitação, *repentismo*, *performatismo*, *espontaneismo* ou mesmo na tentativa de negação de qualquer técnica reconhecível, entre outros procedimentos possíveis nomináveis e inomináveis de preparação. Esse modo de se preparar para a atuação, para entrar em ação se manifesta dentro da *cultura de ator*, dentro e fora do contexto grupal como um *ritual de ator*, uma passagem liminar individual necessária para sua aprendizagem, aprimoramento, desenvolvimento e continuidade de investigação processual de sua arte. Esse rito de ator independe de sua vertente ou *linhagem* técnica e estética. É variável e infinitamente múltipla. É individual e intransferível porque refere-se diretamente à experiência. Trata-se de uma situação limiar tanto social, quanto individualmente e pode ser vivido de modo consciente ou inconsciente pelo ator, quer dizer, de modo racionalmente escolhido ou instintivamente vivenciado, proporcionando conhecimentos e habilidades com maior ou menor graus de sapiência ou de autonomia consciente sobre os saberes. Muitas das vezes os atores não possuem total consciência de seu próprio processo de preparação, nestes casos são levados a crer em sua habilidade inata, são levados a confiar cegamente em sua capacidade tida como “natural”, ainda que esse “dom” seja até por si mesmo incompreensível, como uma dádiva que desconhece as fontes, que lhe imputa a capacidade inata de realizar feitos artísticos mesmo sem compreender seus processos. Nesse caso, acreditam na destinação e na sorte, agem por instinto, sem se dar conta de seus microprocessos interiores, como fazemos ao respirar, ao caminhar. Para caminhar vivemos toda um processo de experiência para a assimilação plena dessa técnica que, de complexa se torna simples, espontânea, mecânica e irracional. Para respirar precisamos de um pequeno *tapa* iniciativo e os primeiros dias são de adaptações tortuosas. São situações limiares de aprendizagem orgânica, que se processa durante toda

nossa vida em micro detalhes e situações de variações infinitas onde estamos aprendendo e desaprendendo constantemente. Alguns atores elegem um espaço-tempo para dedicarem-se a esse rito de aprendizagem do ator. Se matriculam em aulas de iniciação teatral, em cursos de voz falada, de dança, de atuação, etc. Depois desse primeiro momento, vão para os palcos, onde voltam a aprender diante do público e em relação. Depois, podem ainda ter insatisfações ou curiosidades, necessidades ou desejos de aperfeiçoamento ou de reciclagem de sua arte. Esse ritual do ator em sua preparação para o momento da atuação-criação, também consiste em espaço para desconstruir técnicas, de desconstruir clichês adquiridos ao longo do tempo. Adotando uma mais ampla perspectiva possível do que seja técnica. Percebendo que essa palavra diz respeito ao modo hábil de se fazer qualquer coisa, desde escovar os dentes até as ações mais complexas.

O MITO DA TÉCNICA

Tudo o que não temos no nascimento e de que precisamos
quando adultos ou maiores nos é dado pela educação.

Jean-Jacques Rousseau

Técnica pressupõe educação. Não apenas a educação de especialidades técnicas, nem me refiro às escolas tecnicistas nem a outros pejorativos referentes a ideia de formação técnica. Refiro a técnica compreendida como modo de se fazer qualquer coisa que façamos. Se obtivemos alguma educação como aprender a nos sentar, levantar, caminhar, correr, nadar, obtivemos a transmissão e a educação de uma técnica corporal. Quando nos ensinaram a falar ou mesmo a cantar obtivemos uma técnica vocal, aprendemos um modo de utilizar a voz e dela extrair esse ou aquele som com determinados significados. Essa transmissão é completamente contaminada e influenciada por fatores culturais determinantes e ainda pelo filtro personalizado e individualizado da capacidade cognitiva de cada um. De modo mais nitidamente perceptível essa individuação nas técnicas corpóreo-vocais cotidianas aprendidas é notada por diferenças sexuais em razão de fatores fisiológicos (determinados por parâmetros físicos) somados a fatores sociológicos (papéis sociais de gênero na sociedade) e posteriores modificações e adaptações ditadas pela idade (criança, adolescente, adulto, idoso). Desse modo, cada pessoa caminha de um modo diferente das outras. Isso porque cada pessoa é um corpo, não apenas *tem* um corpo. Corpo e alma, corpo e psique, corpo e espírito, corpo e intelecto estão unidos, se apresentam indissociáveis, exceto por algum trauma fisiológico grave ou

até o momento da separação final da matéria. Essa visão holística da existência nos leva a concluir que o artista da cena:

[...] é um só corpo com o qual ele existe, seja no palco, seja na vida cotidiana. Todas as técnicas adquiridas para melhorar o trabalho do performer são parte integrante dele onde quer que ele se encontre. Um acrobata é sempre um acrobata, no circo ou no supermercado. O indivíduo é uno. O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus signos, também é único. Ele constitui a unidade. Uma vez adquirida a técnica ela lhe pertence. Ele pode não usá-la para ir ao supermercado, mas ela está sempre lá, como uma marca impressa. O inverso também é verdadeiro. (STRAZZACAPPA, 2012, p.30)

Para cada artista uma técnica, para cada técnica um artista. Nem toda técnica servirá para determinado artista, como nem todo artista servirá para determinada técnica. É preciso insistir nessa constatação já tão difundida, ainda que seja óbvia para muitos. E ainda quando falo de técnica não estou me referindo a um conjunto inteiro como, por exemplo, dizer: a técnica do balé, a técnica da mímica, a técnica da capoeira. Toda técnica contém uma estética e uma cultura. Algumas técnicas transitam por diferentes estéticas, podemos notar semelhanças entre distintas tradições¹⁵. Dentro do conjunto de técnicas para a expressão estética do balé, da mímica e da capoeira, existirão certas técnicas que servirão para este ou aquele bailarino, mimico ou capoeirista. O fato de o capoeirista não ser um expert em “*au*” por exemplo, ou o mímico não dominar muito bem a técnica do “*lapin*” ou o bailarino não ser o grande exemplo em “*crise derrire*” não faz desse um mal capoeirista, mimico ou bailarino. Ele pode ser um exímio virtuose em todas as demais técnicas dessa arte, exceto em uma ou talvez duas técnicas que não se adequam ao seu *corpo-alma-cultura*. No conjunto técnico-estético geral, ele joga a capoeira, faz mímica ou dança balé. Pode inclusive, apesar de possuir alguma pequena deficiência ou inabilidade técnica muito específica, se destacar como um excelente capoeirista, mimico ou bailarino. Isto porque não é a soma do conjunto de técnicas constituintes da codificação de uma estética que realmente importa no contato entre artista e público, e sim o modo como o indivíduo se apropria dessas técnicas e constitui seu próprio conjunto integro e pessoal de modo a não nos importarmos mais com sua habilidade técnica e nos concentrarmos em outras coisas que o artista pretende mostrar utilizando secreta e invisivelmente sua técnica. Sobressai aí sua habilidade em esconder

¹⁵ Desse tipo de observação deriva todo o estudo da Antropologia Teatral. Ver em Dicionário da Antropologia Teatral, BARBA, 1995.

tudo o que sabe, tudo o que aprendeu, nos revelando magicamente algum mistério a ser desvendado por trás de sua execução, atraindo assim nossa atenção e interesse, atiçados pela curiosidade desse seu segredo. Os melhores cantores que o mundo já testemunhou não eram capazes de atingir todos os timbres existentes, todas as notas e as mais diversas técnicas derivadas do canto. Pelo contrário, eram exímios executores de seu próprio modo ou estilo de cantar, representando sim uma linhagem, demonstrando sim alta habilidade técnica, mas sob um recorte preciso que os destacaram dos demais virtuosos, condicionado as suas idiossincrasias e técnicas próprias desenvolvidas.

Não há nenhuma forma orgânica universal no homem. A relação entre a cultura do indivíduo e a técnica orgânica é intensa e intrínseca. Não podemos generalizar as técnicas corporais pois estas possuem relação direta com o corpo dos artistas. Portanto, devemos pensar no balé de Baryshnikov, no balé de Ana Botafogo, na dança de Kazuo Ohno, na dança de Pina Baush, de Fred Astaire, de Carlinhos de Jesus, da família Viana, de Tatsumi Hijikata ou de Antônio Nóbrega; na mímica de Marceau ou de Decroux ou de Lecoq na arte de ator de Paulo Autran, de Luis Otávio Burnier, de Cièslak, de Anthony Hopkins, de Fernanda Montenegro, de Derci Gonçalves ou de Denise Stoklos; na arte de palhaço de Benjamim de Oliveira, de Oscarito, de Grande Otelo, de Renato Aragão ou do palhaço Xuxu, do palhaço Carequinha, de Hugo Possolo ou o palhaço Chacovacci, etc. São todos muito distintos. Suas técnicas eram (ou são) suas técnicas e determinavam suas estéticas. Aprenderam com alguém ou com várias pessoas ou com sua própria observação do mundo, difícil será comprovar que suas habilidades para a elaboração de sua arte eram inatas, que nasceram com elas já prontas e desenvolvidas e que não tiveram qualquer relação com a cultura em que esses artistas estavam inseridos e com o contexto de como e onde foram criados desde a infância. Talvez possam ter nascido dotados de certa vocação ou disponibilidade psico-motora em aprender com maior facilidade esta ou aquela técnica, de ver o mundo sob um prisma excepcionalmente particular, mas não nasceram sabendo tudo aquilo que faziam em cena, desde crianças. O pequeno Mozart só melhorou e se desenvolveu com o tempo de dedicação e aprendizagem musical. O autodidatismo ainda é um didatismo, uma educação, um modo de se auto-educar, de aprender sozinho, de desenvolver e sofisticar diversas técnicas que exige certamente, autodisciplina e determinação:

Também nós, no início de nossa atividade, acreditávamos no “mito da técnica”, alguma coisa que era possível se adquirir, possuir e que permitiria ao ator dominar, dirigir o próprio corpo, tornar-se consciente dele. [...] Por um longo período, este “mito da técnica” alimentou o nosso trabalho. Depois, lentamente isso me levou a

uma situação de dúvida. [...] Então, não se tratava mais de ensinar ou aprender alguma coisa, traçar um método pessoal, descobrir uma nova técnica, encontrar uma linguagem original, desmistificar a si mesmo e aos outros. Somente não ter medo um do outro. [...] Assim o treinamento se transformou num processo de autodefinição, longe de qualquer motivação utilitária, guiado pela subjetividade individual. Cada um decide o seu sentido. Mais uma vez, as formas exteriores não tem muita importância. Mas a autodisciplina se mantém. (BARBA, 1991, p. 60-62)

Quando analisada num senso restrito aos dicionários, a palavra técnica vem do grego *téchne*, que se traduz por *arte* ou *ciência*. Utilizado na ciência, na tecnologia, na arte ou em qualquer outra área, epistemologicamente o termo técnica pressupõe um procedimento com um objetivo voltado para a obtenção de um resultado específico e determinado. Quando trazemos esse conceito para o campo prático da arte, especificamente da arte cênica, teatral, logo surge a confusão. Essa definição de técnica é facilmente perceptível e aceita nas ciências e em algumas artes como a música, a pintura, a dança e o cinema, sofrendo pouquíssimas mutações de sentido e de significação, com pequenas alterações de valor através dos tempos na história dessas artes, porém no teatro não existe essa relação estrita e objetiva com a técnica, pelo menos não de forma declarada e universal na arte teatral (como o é para as demais artes, mesmo que considerando variações de estilos e estéticas). Qualquer um pode fazer teatro de qualquer jeito. Existem as mais diversas correntes, linhagens e estilos de se atuar e de se fazer teatro. Infinitas maneiras se apresentam sem qualquer filiação ou patente. O que existem são correntes, linhagens, algumas fundadas por grandes mestres pensadores do teatro ao decorrer da história, outras, portadoras de forte tradição que remete à outros séculos e civilizações e perduram por gerações até a contemporaneidade. Apesar de cada uma dessas linhagens possuírem alguma formalidade técnica por mais assimilada e dissolvida no senso de naturalidade do comum ou daquilo que venha a ser demasiadamente comum e acessível a todos, nada impede que qualquer pessoa assuma que as faça, tendo ou não qualquer tipo de educação formal ou informal de teatro. Difícil será encontrar algum senso crítico e amplamente aceito para afirmar que tal pessoa de modo ilegítimo se apropriou e como um charlatão, se auto intitulou ser aquilo que não é, ou seja, que essa pessoa, visivelmente não possui habilidade, técnica ou que não seja de fato um artista dessa arte, pois para o teatro basta apenas alguma aptidão em ser visto pelos outros sem constrangimento num espaço com determinado grau de convencionalidade não ordinária, ou extra-ordinária que revele o cotidiano de modo notadamente perceptível como nos aponta Josété Féral (2004). Isso por si já é uma grande técnica difícil de ser alcançada pela

grande maioria das pessoas. Esse fator ou capacidade inata ou aprendida de ser observado não basta para um dançarino, um músico ou um pintor, estes, se não possuem alguma técnica perceptível para que cognitivamente façamos a semiose de que estamos diante de sua obra de arte, dificilmente nos convencerão de que são artistas dessas formas de arte. Ainda segundo Féral (2004), o fenômeno teatral pode acontecer, se instaurar sem os atores, somente com a cenografia ou diante de um acontecimento extraordinário que provoque uma reflexibilidade instantânea ou sem o discernimento da encenação previamente anunciada, como no caso do teatro invisível. Porém, quando e devido a que fatores e que características definem que o ator, de fato e de modo a produzir sentido em relação a experiência vivida, de modo social e cultural, é um artista de teatro? O teatro mais do que todas as outras artes das mais diversas culturas, se disfarça ou se omite por detrás de uma grande invenção social de representação das relações, e por muito tempo relegou seu cerne criativo na técnica de escritores dramaturgos, de encenadores, de cenógrafos, figurinistas, maquiadores, mas e quanto à técnica dos atores? Estes são aptos da capacidade de forjar e provocar emoções, simular situações e relações sociais ao acaso do momento, ao improviso, ou de decorarem seus papéis, seus movimentos e gestos com certa coerência que nos faça crer e toda essa habilidade prescinde de algum tipo de aprendizado formal ou informal, didático ou autodidático, de algum ritual de passagem entre o *não saber como fazer* isso e o *aprender* ou descobrir um *como fazer*. O ator aprende um modo de *ser* e ao mesmo tempo *não ser*, de *estar* e de *criar*, ao improviso, decorado, calculado ou até coreografado. E o que estaria no meio disso, senão algum tipo de técnica *mais* ou *menos* consciente?

Uma técnica é um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como *meio* para chegar a uma certa meta, mas também pode ser vista ou tratada como um *fim* em si. Por exemplo, quando se treina para aprender determinados exercícios com altíssimo virtuosismo sem nunca aplica-lo em outro contexto cênico. Quando aprender a fazer bem o exercício se torna o único e principal objetivo, quando a investigação e aprendizagem de determinada técnica não almeja outra coisa senão alcançar algum tipo de perfeição *apenas na* própria técnica, sem que esta sirva como *meio* para criação de qualquer outra coisa ou obtenção de algum outro objetivo desvinculado de si mesma. Eugênio Barba comenta que:

Durante o treinamento, corre-se frequentemente o risco de uma esclerose. Isto é provocado pela postura ingênua que faz acreditar que o treinamento suscita criatividade, ou ainda pelo desvio, devido à falta de motivação pessoal, que faz repetir os exercícios como uma ginástica cansativa. [...] Então caí na tentação de explicar,

lançar mão de uma quase filosofia do treinamento, um fio de Ariadne para os meus companheiros perdidos no labirinto da incerteza. [...] Mas algo não funcionava, algo soava falso e, no fim, se revelava uma espécie de vão entre aquilo que faziam e o que queriam fazer ou acreditavam fazer para me contentar, virem ao meu encontro. Quando me dei conta disso, desisti de qualquer explicação. Depois de termos trabalhado durante anos juntos, por muitas horas ao dia, não são mais as palavras, mas talvez só a minha presença, que pode dizer alguma coisa. (BARBA, 1991, p. 64)

A priori o conceito de técnica supõe que, em situações semelhantes, uma mesma conduta ou um mesmo procedimento produzirão o mesmo efeito, diante desse ordenamento de uma forma de atuar ou de um conjunto de ações determinantes, é necessário adicionar no contexto artístico o fator humano e cultural. Em se tratando de corpos e mentes, como já foi dito anteriormente, não existe unanimidade, portanto, a aplicação de determinada técnica pode sim produzir efeitos distintos ainda que seguindo um mesmo procedimento em sua aplicação, mesmo que um mesmo grupo o pratique na mesma sala, procurando executar com o máximo de equivalência possível ao procedimento, os efeitos certamente serão distintos. Não me refiro apenas a eficácia de concretização ou não da técnica ou mesmo de capacidade ou possibilidade física de aplicá-la, me refiro aos efeitos provocados por sua aplicação em cada sujeito. A experiência, vivência e potencialidade de cada um, colocada em risco, em cheque ou em expansão será influenciada e modificada, gerando efeitos distintos e se devidamente bem aproveitados, serão eficazes.

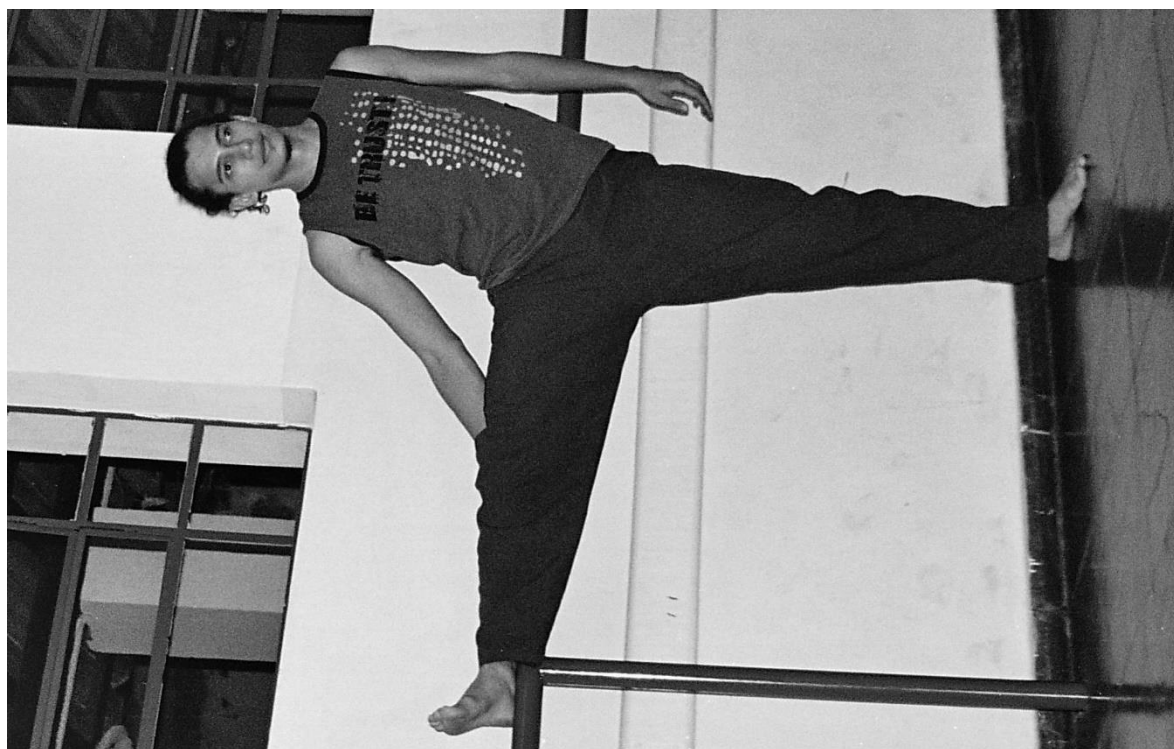


Figura 3. Nando Rocha se alongando na barra antes de um treinamento em 2004. Foto: Rebeca Vasquez



Figura 4. Nando Rocha, Christiane Reis e Pablo Angelino em treinamento em 2004. Foto: Rebeca Vasquez.

A APRENDIZAGEM DA TECNOLOGIA¹⁶ DE ATOR: A LINHAGEM PEDAGÓGICA NO TEATRO

O século XX viu florescer uma contagiante preocupação com a questão da situação pedagógica do teatro, desvinculando radicalmente a restrição da história do teatro apenas vinculada a história do espetáculo. Homens do teatro como Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Coupeau, Brecht, Grotowski entre outros, considerados por muitos como *diretores-pedagogos*, fizeram emergir uma cultura e poéticas diversas, frutos de diferentes experimentações que colocaram a reflexão sobre o processo criativo e suas implicações *poético-pedagógicas* no cerne da cultura da prática teatral.

Copeau disse que no teatro não existem leis, mas é útil acreditar que elas existam para poder agir: para os diretores-pedagogos, a busca por leis é muito mais uma dimensão necessária do “fazer” do que uma necessidade teórica do “conhecer”. A pedagogia como ato criativo é a concretização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro que os espetáculos só satisfazem parcialmente e que a imaginação traduz em termos de tensão vital. É por isso que a pedagogia teatral das primeiras décadas do século XX (antes de se sedimentar, se organizar e se degradar em didáticas) é o lugar do teatro, enquanto lugar da criatividade dos homens de teatro. (CRUCIANI, 2012)

As novas estéticas e poéticas estão ligadas as novas pedagogias de preparação do ator? Para a pesquisadora canadense sobre o teatro performático Josete Féral (2004), todo encenador, como Mnouchkine, Wilson, Lepage, ou Vitez, Kantor ou Strehler, cuja estéticas são distintas acabam moldando o ator à sua medida. Para Féral, “é a visão de teatro que impõe uma nova pedagogia e não o contrário.” Perguntando-se se já houve uma pedagogia original distinta de uma visão teatral, Féral, já nos acrescenta que é evidente que para se concretizar uma visão de teatro é necessário uma nova pedagogia, diferente de si mesma, ligada a uma vontade de reformar o teatro para não se limitar a treinar atores para uma estética já existente, o que seria bom, mas insuficiente. E traz dados de sua pesquisa coletada entre centenas de encenadores, onde constata que quarenta anos atrás, os encenadores preferiam trabalhar com atores sem formação,

¹⁶ A tecnologia dedica-se ao estudo das técnicas e aos vários usos que se podem fazer das mesmas. Etimologicamente, o vocábulo é formado por dois termos gregos: *téchne* (“arte ou ciência”) e *logos* (“conjunto de saberes”). Diz-se que a atividade tecnológica tem influência no progresso social e económico da sociedade, mas também que afeta o meio ambiente.

enquanto os encenadores contemporâneos sequer cogitam a possibilidade de contratar um ator sem qualquer formação, justamente por compreender que a técnica serve de base e traz liberdade aos atores. Entre as qualidades requeridas pelos diretores, figuram a técnica em primeiro lugar, seguida da capacidade de “arriscar-se em cena, ter uma grande força de proposições, lançar-se sem redes de proteção.” Conclui a partir de grandes encenadores como Mnouchkine e Bogart, entre outros, que o trabalho concentra-se sobre as proposições do ator, o diretor, o encenador, não inventa no lugar do ator e que essa força propositiva só pode derivar de sua formação, e de tudo que para ela contribui:

[...] o que ele leu, o que ele aprendeu, a curiosidade que ele conseguiu desenvolver, sua capacidade de esquecer de si mesmo para estar aqui no momento presente. Dessa necessidade de apagar o ego do ator, todos os encenadores falam. Esse princípio atravessa as idades. (FÉRAL, 2009, p.256)

Se o ator encontra-se no centro do processo criativo teatral, mesmo fora do contexto grupal, a qualidade e a eficácia do seu labor sobre sua arte irá influenciar decisivamente na qualidade dos espetáculos produzidos, ainda que sob a batuta de um encenador. Inserido em grupo o ator tem o ambiente ainda mais propício para colocar em prática essa cultura laboral, podendo de fato ser um “solitário solidário¹⁷”, experimentando e se aprimorando segundo sua própria visão artística compartilhada com o grupo.

Por que o ator precisa treinar? Para quê? Quando começamos agimos muito intuitivamente, com pouco ou nenhum controle ou consciência e muitas vezes cometemos certos deslizes que poderíamos ou desejaríamos ter evitado. Por certo, evitaríamos, caso já soubéssemos de algumas coisas que até então não sabemos. Mas treinamos para evitar errar? Se fosse assim, o que seria acertar? Acertar o que? Aprender a fazer coisas pode motivar um tipo de treinamento, especialmente no início, durante uma formação inicial, mas assim que se passe algum tempo, vem a pergunta: e agora o que fazer com isso que aprendemos? Acumular técnicas não nos proporciona, por si, um crescimento, um amadurecimento artístico. Uma expressão mais precisa, talvez, porém algo de substrato necessita aflorar no trabalho do ator e talvez daí emergja um motivo forte para o treinamento: uma autodefinição de princípios, de parâmetros, de poéticas, de buscas artísticas. Que arte desejo produzir, criar? O espaço do treinamento vem nutrir in loco, na prática, o sentido ou sentidos para seguir atuando.

Para Eugênio Barba:

¹⁷ Expressão utilizada por Bento Prado Jr., referindo-se a Deleuze para explicar essa figura inserida numa comunidade das singularidades alargadas e libertas de qualquer tentativa de fixar uma identidade. (In: PERBALT, 2009,p.9)

[...] O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com frequência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo. Esta imperceptível transformação cotidiana do próprio modo de ver, de se aproximar dos problemas da própria existência dos outros e de julgá-los; esta aferição dos próprios preconceitos, das próprias dúvidas – não através de gestos e frases grandiloquentes, mas através da silenciosa atividade cotidiana – se reflete no trabalho, que reencontra novas motivações, novas reações: então, o próprio norte se desloca. (BARBA, 1991, p.58)

A prática de um treinamento não garante resultados para além da técnica, esta fronteira fica a cargo de cada sujeito participante. O treinamento pode ser domesticador ou libertador, pode ter um caráter utilitário ou reflexivo, pode instrumentalizar ou desconstruir, tudo dependerá das escolhas feitas pelas pessoas reunidas em torno desse contexto escolhido. Uma formação moral, espiritual e física é o que sugere Barba (1991) para o treinamento do ator, daí surgirão os substratos que farão toda a diferença no trabalho artístico.

Lecoq (2010) explica que, em sua metodologia, tudo é voltado para a interpretação e dramatização das ações. Rechaça certos tipos de jogos em grupo, exercícios de relaxamento, descontração ou meditação, classificando-os como impróprios para atores. Defende que todos os exercícios, desde o que ele chama de ginástica dramática, passando por acrobacias, malabarismos, análise dos movimentos, tudo o que o ator pratica em seu treinamento ou preparação, deve buscar uma justificativa ou sentido dramáticos.

A preparação corporal não visa a alcançar um modelo corporal nem a impor formas teatrais preexistentes. [...] Ela se apoia, então primeiramente, numa ginastica dramática, na qual cada gesto, atitude ou movimento é justificado. Emprego exercícios elementares, [...], mas dando-lhes um sentido. (LECOQ, 2010, p. 111)

No treinamento proposto por Lecoq os objetivos são sempre muito claros. Sempre se treina com o intuito de representar, de criar sentidos, significações dramáticas. Todo movimento ou gesto é interpretado, é imbuído de sentido. A preparação corporal na metodologia de Lecoq, parece estar diretamente voltada para a instrumentalização do ator, que desenvolvendo certas habilidades alcançará maior expressividade e dramaticidade em suas ações. Mas também trará consciência de seus movimentos e gestos, sempre preenchidos de intencionalidade.

Para Barba, ao contrário, o treino se difere do ensaio, porque não busca o resultado e ressaltando sempre sobre a relatividade de situações de um grupo para outro, define o treino como um ensaio para o ensaio, podendo estar completamente separados ou tendo o treino como um ponto de partida para os ensaios. Essa é a definição de Barba para teatro: “[...] O teatro é uma relação particular num contexto escolhido”. (BARBA, 1991, p. 90)

[...] você tem um treinamento entendido como aprendizado e pesquisa. [...] O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos. (BARBA, 1991, p.73)

Carreri, em seu livro *Rastros*, faz um depoimento pormenorizado de sua experiência como atriz no Odin Teatret, explicitando diversas relações entre o processo de formação do ator, vida, e arte de forma quase indissociável. Divide a história de seu treinamento no Odin Teatret em “estações”, porque, segundo ela, não existe uma linha clara de demarcação entre um período e o outro.

Exatamente como durante um dia de agosto podemos perceber os sinais do outono, em um período de treinamento podemos reconhecer os embriões de um novo princípio, fruto de uma necessidade que, com o tempo, nos levará a um desenvolvimento futuro. Também sua duração não é semelhante: algumas podem durar dois anos, outras mais de dez. (CARRERI, 2011, p. 45)

Na primeira estação, Carreri, procura aprender com os demais, especialmente a como pensar o corpo de novas maneiras e concentrou-se a encontrar sua presença cênica. Na segunda estação, desenvolveu um treinamento individual, com seus próprios princípios, tentando romper com seus clichês. Na terceira estação, concentrou seu treinamento na organização de partituras físicas, ou seja, sequências de ações fixas. Com

a ajuda de músicas e objetos, Carreri, criava cenas e danças. Já na quarta estação, relata que o que a movia nessa etapa de sua vida, e de sua relação com seu treinamento era mais

[...] um tipo de necessidade existencial que se concretiza em um tema a partir do qual começo a buscar textos, músicas, objetos, figurinos, luzes, elementos cenográficos; a criar sequencias de ações e danças para construir uma montagem que tenha coerência dramática. (CARRERI, 2011, p.45)

No treinamento técnico e poético do Grupo Sonhus Teatro Ritual, também vivemos diversas fases distintas que as vezes vem e voltam transformadas. O treinamento é sempre reflexivo do momento atual dos artistas envolvidos e aparece com maior ou menor intensidade de acordo com esses momentos ou fases. No contexto grupal, o treinamento pode vir a ser o esteio que une o grupo, um termômetro de sua temperatura criativa ou mesmo um estimulante para tornar a conectar com a liberdade criativa. Para André Carreira o treinamento fundamenta uma noção de ator que para ele sustenta o “teatro de grupo”:

Um dos pilares do “teatro de grupo” é uma noção de ator que está centrada na produção de experiências técnicas fundadas na prática do treinamento. A partir disso nascem os elementos-chave das poéticas dos grupos. A idéia de que o ator produz com seu trabalho elementos axiais da dramaturgia dos espetáculos coletivos fez comum o uso da expressão “ator compositor”, isto é, um ator que funciona como ponto de ancoragem do trabalho coletivo. Esse novo olhar sobre o ator esteve apoiado na idéia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. (CARREIRA, 2005, p. 33)

Inserido no contexto de uma cultura grupal o treinamento figura antes de tudo como um ritual, um espaço social para as pessoas dos coletivos teatrais convergirem seus anseios, inquietações, necessidades, urgências, desejos e efetivamente buscarem materializar essas forças motrizes, essas linhas de força criativa ou mesmo liberá-las para o momento da criação coletiva.

O LEGADO DE MESTRES DO PASSADO OU O PROBLEMA DA TRANSMISSÃO ARTESANAL

O que permanecer depois de mim não pode ser da natureza
da imitação, mas sim da superação.

Jerzy Grotowski¹⁸

Juntamente com Constantin Stanislavski e Bertold Brecht, Grotowski foi uma das três pessoas mais influentes do teatro no século XX e essa não é uma constatação minha. Os desdobramentos de seu trabalho se fazem sentir em todo o mundo¹⁹ e apesar de sua fechada e restrita “transmissão no sentido tradicional” (RICHARDS, 2012, p.29) ofertada apenas ao seu herdeiro universal Thomas Richards, paradoxalmente, sua influência que não pode ser controlada se propagou e se propaga pelo mundo afora a começar por membros que participaram do Teatro Laboratório²⁰ que continuamente ofereceram e alguns ainda oferecem cursos e workshops pelo mundo, seguido por intermináveis listas de alunos, artistas e grupos convidados entre outras pessoas que trabalharam diretamente com Grotowski, outras que trabalharam com pessoas que trabalharam com Grotowski ou com pessoas que trabalharam com pessoas que trabalharam com Grotowski *ad infinitum*, até pessoas que apenas viram o filme *Akropolis* ou leram o livro *Em Busca de Um Teatro Pobre* e pessoas que segundo Schechner (2010) se dizem grotowskianos apesar de não haverem feito nenhuma das opções anteriormente citadas e outras que sequer sabem que são influenciados por Grotowski apesar de o serem de fato.

Vários são os estereótipos resultantes da propagação de suas ideias e investigações em torno do que seria “grotowskiano”. Thomas Richards alerta sobre graves erros e mal-entendidos difundidos por pseudo-instrutores de um possível método: “a pesquisa de Grotowski pode ser erroneamente interpretada como algo selvagem e sem estrutura, em que as pessoas se jogam no chão, gritam à beça e tem experiências pseudocatárticas” (RICHARDS, 2012, p.2). Os clichês do que seria um teatro “grotowskiano” se apresentaram inclusive diante do próprio Grotowski ainda vivo que segundo Richards tinha plena consciência sobre eles e em sua análise classificava-os como: “banalidades humanas universais, não se limitavam apenas a certos grupos de

¹⁸ In: THIBAUDAT, Jean-Pierre. “Grotowski, um véhicule du theatre”. *Libération*, 28 jul. 1995, p. 28-30.

¹⁹ Segundo Richard Schechner: “Existem dezenas, se não centenas de teatros grotowskianos, laboratórios, workshops e artistas individuais pelo mundo. E não somente na Europa e nas Américas, mas de fato por todos os lados, desde o Teatro Tantalos do Irã e do Teatro Soyikwa da África do Sul, até o U Teatro de Taiwan (três entre muitos)”.

²⁰ Como Zygmunt Molik, Ludwig Flaszen, Rena Mirecka, Teo Spylchalski, Elizabeth Albahaca, e Maja Komorowska

peessoas envolvidas nesse tipo de trabalho” (RICHARDS, 2012, p.21). Ao constatar diante de um grupo de jovens alunos que nunca haviam tido nenhum contato com o *parateatro*, conclui que apesar disso, os clichês que inevitavelmente apareciam recorrentemente com praticantes já experientes, apareciam com pessoas de distintas culturas, tradições e experiências de vida. Chegou a listar uma série desses clichês: “Carregar uma pessoa no ar como se estivesse morta; lançar-se contra o chão numa pseudocrise; gritar; amontoar-se em grupo e cantar cantos improvisados com sílabas como “ah ah” ou “lá lá” etc.” (RICHARDS, 2012, p. 21). E essa lista é longa como complementa Fernando Montes listando os mal-entendidos sobre Grotowski:

[...] vimos muchos espectáculos de actores torturándose a sí mismos recitando a Hamlet parados de cabeza y gritando textos hasta desgarrarse la garganta. Esto nunca se vio en el Teatro Laboratorio. Grotowski decía que el acto debía estar tan bien hecho que ni siquiera los propios enemigos pudieran negar su calidad²¹. (MONTES, 2013, p. 30)

Schechner sempre comparando com os estereótipos também sofridos principalmente por Stanislavski quanto ao “método do ator”, derivado da interpretação de Lee Strasberg sobre o estudo do mestre russo, ressalta o quanto é difícil definir ou descrever o que “grotowskiano” significa exatamente e amplia a lista de clichês comuns a essa tentativa de definição e contágio que na maioria das vezes mediante a imitação ou mesmo com profunda seriedade, beira a paródia:

Este estereótipo inclui “rituais” combinando materiais “pesquisados” nos “arquétipos” culturais fundidos com as mais profundas experiências pessoais; ou outras “associações”. Os atores estão vestidos com roupas simples – nunca com figurinos de época – ou parcialmente vestidos, mas raramente ou nunca nus. Os atores cantam ou recitam “sons puros” individualmente, ou em harmonia; recitam colagens de textos costuradas por clássicos, e pela literatura tradicional, e/ou escritos religiosos. Os meios de produção são interpretações do que se imagina que deveria ser o

²¹ “[...] vimos muitos espetáculos de atores torturando a si mesmos recitando Hamlet de cabeça para baixo e gritando textos até arrebentarem a garganta. Isto nunca se viu no Teatro Laboratório. Grotowski dizia que o ato devia estar tão bem feito que nem sequer os próprios inimigos poderiam negar sua qualidade”. (MONTES, 2013 In: Revista Encontro Teatro, p. 30, tradução minha)

Teatro Pobre: um espaço vazio iluminado por poucas luzes ou por velas; cantos, e de vez em quando um intenso sussurrar de palavras; movimentos coreografados, individuais ou em grupo, mas nunca como um balé. As performances não ocorrem em teatro sobre palcos, mas em espaços aproveitados, salas, igrejas, celeiros, campos – uma variedade de lugares alternativos, tanto urbanos quanto rurais. O público é pequeno, usualmente não mais do que cem pessoas, e algumas vezes somente muito poucos espectadores, menos de dez; poucas “testemunhas” podem assistir à performance. Ocasionalmente, espectadores são convidados para participar para serem “iniciados”. Os espectadores do teatro grotowskiano admiram sua seriedade de propósito, sua dimensão espiritual, suas qualidades atemporais. Fora dessa mistura, algumas obras primas podem surgir...talvez. É difícil dizer, mas por que não? (SCHECHNER, 2010, p.8)

Thomas Richards relata que diante desses estereótipos Grotowski “disse que muitas vezes, antes de poder começar qualquer trabalho de verdade, um ser humano deveria vomitar todas essas banalidades”. (RICHARDS, 2012, p. 21) Talvez por isso sua abordagem pela via negativa visava uma eliminação dessas banalidades, que são inevitáveis, que surgem mecanicamente e por serem tão determinantes devem ceder espaço de liberdade para a manifestação de outras qualidades mais profundas de cada indivíduo, ainda que socialmente inserida.

Para traçar um paralelo que também figura nesse quadro de mal-entendidos ou melhor de propagação sem controle da influência de determinado artista ou expressão ou movimento artístico, vale a pena citar o butô, pois figura entre as linguagens expressivas pesquisadas pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual na área da dança. O butô é extremamente difundido mundo afora sob a insígnia de seus estereótipos: sempre muito lento, pintura branca pelo corpo, motivos japoneses, corpos contorcidos, etc. A questão é que a qualidade não pode ser controlada como um padrão internacional. É muito difícil preservar uma autenticidade com segurança para o futuro. E em se tratando de uma obra viva como o teatro é ainda mais difícil. Os museus podem guardar as obras de arte, mas como preservar a arte da cena de modo a não corromper seu caráter e sua essência? Por outro lado também qualquer tentativa de imitação sucumbirá ao inevitável desmascaramento farsesco cedo ou tarde. O fato é que a tarefa deixada por Grotowski especialmente direcionada à Thomas Richards é muito difícil. Grotowski tocou a sensibilidade de muitas pessoas ao buscar a dimensão espiritual perdida no teatro, um retorno as raízes.

Fernando Montes (2013) afirma que não existe um método grotowskiano, o que existe é o exemplo deixado por Grotowski da investigação metódica e do alcance extraordinário que está nos pode proporcionar dentro do trabalho a longo prazo de um grupo, além do convite deixado de buscar o redescobrimento de uma função perdida ou esquecida do teatro. O problema é que como era um profundo inimigo de fórmulas prontas, Grotowski não deixou uma resposta pronta e pré-fabricada, ao contrário, Montes sugere que em sua atitude e conduta nos deixou uma pista: a rebelião.

“El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas hablan de la rebelión pero los verdaderos artistas hacen la rebelión. El arte como rebelión es crear el hecho consumado que empuje los limites impuestos por la sociedad o, em los sistemas tiránicos, impostos por el poder” (MONTES, 2013, p.31).

E esse é um exemplo de leitura e de apropriação que se faz com o desdobrar de sua influência. Fernando Montes é considerado um dos mais expressivos e atuantes dos representantes vivos da América Latina entre os ex-alunos que tiveram contato direto com Grotowski e coordena um trabalho extremamente autoral e de referência na Colômbia com seu grupo o Teatro VaraSanta de Bogotá.

A influência de Grotowski sobre o teatro de grupo no Brasil foi um dos fatores determinantes para a implantação de uma cultura de ator pautada no relacionamento vertical na busca inserida na produção de grupos teatrais brasileiros. Segundo Carreira (2005), sua influência foi decisiva para a constituição de novos procedimentos internos de investigação continuada e duradoura sobre a arte de ator inserido em grupos especialmente a partir da década de 1980. Entre as décadas de 1960 e 1970, a massiva maioria dos grupos se centrava na figura do diretor e na produção de espetáculos. O transito dos atores era constante em grupos em que um diretor imprimia sua marca estética em diferentes produções com diferentes atores. Apesar de a figura de Grotowski circular inicialmente mais como um mito, devido a inacessibilidade por parte dos artistas brasileiros a suas obras espetaculares e até mesmo de seus escritos contando com as primeiras publicações na década de 1980 e 1990, apesar do contato com vários encenadores e atores brasileiros que viajavam para experimentar na prática seu trabalho na Polônia e na Itália, e mesmo apesar de suas pontuais visitas ao Brasil. Grotowski figurava mais como um filósofo do que como um realizador, permanecendo como um estimulador, um pensador instigante, não se configurando presente em processos e procedimentos atoriais, muitas vezes confundido ou interpretado erroneamente ou convenientemente, transfigurando assim seus ensinamentos de modo a beirar a caricatura de suas ideias, segundo Carreira

(2005). Os pressupostos de uma criação a partir de uma *via negativa* e de um *ator santo* eram o suficiente em superfície para detonar processos criativos engajados antes de se implantar a democracia no Brasil. A ideia de um *teatro pobre* se apresentou como um certame de identificação e de promessa efetiva de um modo de produzir possível aos grupos independentes brasileiros de esquerda durante a década de 1960 e 1970. Foi através do exemplo de Eugênio Barba junto ao seu grupo formado na Dinamarca, o Odin Teatret, que alguma via de organização para a aproximação de procedimentos, digamos, mais *grotowskianos* puderam ser vislumbrados com efeito no Brasil. Inserindo entre os grupos nos anos 1980, a percepção da necessidade de treinamento e formação, levando muitos dos principais grupos a considerar que as ideias de Grotowski eram fundamentais para construir um núcleo permanente e persistente sobre o qual construir um sólido projeto grupal²².

²² Para Carreira (2005), entre os grupos que se aproximaram desse trabalho no início da década de 1980, mesmo quando sem fazer referência direta a Grotowski na formulação de seus projetos grupais, foram o Grupo Galpão de Belo Horizonte e o Oi Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre. Entre os grupos brasileiros que mais se aproximam de uma realização grotowskiana apesar de se pautarem mais nos fundamentos de Eugênio Barba sobre a antropologia teatral é o Lume Teatro de Campinas, também segundo Carreira (2005).

PARTE 2

ATOR E RITUAL

1. As Artes Rituais

A expressão “Artes Rituais” foi utilizada por Grotowski (2007) para denominar sua última fase de investigação teatral também chamada de “Arte como Veículo”. A ideia do ritual a ser resgatado no teatro perseguiu Grotowski por toda a sua vida. E essa mesma busca esteve presente em diversos outros artistas em maior ou menor escala de importância e até de obsessão. Antonin Artaud na maioria de seus manifestos procura restaurar um sentido mágico e ritual ao teatro. Antes de entrar no campo da arte teatral vou esboçar aqui alguns contornos conceituais preliminares acerca do significado e dos sentidos da ritualidade presente na cultura do Homem considerados em ampla escala por diversos campos de investigação humana.

Conceito de Ritual e seus derivados

Os rituais correspondem a uma análise e definição complexa por configurar um vasto campo de investigações, envolvendo diversas operações e várias acepções justamente por corresponder segundo Terrin, a uma “realidade poliédrica” (2004, p.17), isto é, com uma diversidade de abordagens (teológica, fenomenológica, histórica, religiosa, antropológica, linguística, psicológica, sociológica, etológica e biológica).

O conceito de “ritual” ganhou grande amplitude de significação nos estudos culturais, segundo Quilici (2004), podendo ser utilizado para descrever os fenômenos mais variados, seja das culturas tradicionais, seja das culturas modernas. Na linguagem coloquial podemos chamar de “ritual” os mais variados tipos de festas e cerimônias, ou ainda qualquer ação cotidiana e rotineira que possua certo grau de formalização. Assim, podem ser encarados como um “ritual” tanto uma parada militar como uma festa de casamento, ou mesmo o modo como uma pessoa se apronta para sair de casa.

A palavra “rito” não se encontra mais necessariamente vinculada a uma conotação “mítica” ou “metafísica”, podendo também nomear atitudes automáticas, nas quais está ausente a concentração que normalmente caracteriza as atitudes diante do sagrado. Já “rito”, no seu sentido arcaico, designava sempre um modo distintivo de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando

o afloramento de outros estados de ser. Desse modo, a ritualização opunha-se ao agir profano, difuso e dispersivo. (Quilici, 2004, p.36).

As ciências sociais contribuíram, em parte, para o uso generalizado desse conceito, utilizando-o, às vezes, para nomear as mais variadas formas de cerimônias sociais. A idéia de *rito* foi progressivamente deslizando do campo específico do sagrado para um campo mais amplo da vida social, passando a ser utilizado como categoria capaz de descrever e explicar também a cultura secular.²³

No campo da etimologia da palavra, Terrin (2004) aponta diferenças de aplicações as palavras rito e ritual, sendo ritual uma forma abstrata, uma ideia adotada pelos estudiosos para tratar do fenômeno como um todo, sem considerar que rito refere-se ao ato observável em si, em sua concretude e materialidade, empregado em todo o ritual. Os termos são utilizados muitas vezes de forma genérica, dando a mesma aplicabilidade ou significado tanto para um quanto para o outro, Terrin explica as raízes etimológicas da palavra rito afim de delimitar seu objeto:

Segundo Benveniste, rito vem do latim *ritus*, que indica a ordem estabelecida e, mais atrás, liga-se ao grego *artýs*, com o significado também de “prescrição, decreto”. Mas a verdadeira raiz antiga e original parece ser a de *ar* (modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes no todo), da qual derivam a palavra sânscrita *rta* e a iraniana *arta*, e, em nossa língua, os termos “arte”, “rito”, família de conceitos intimamente ligada à idéia de harmonia restauradora e à idéia de “terapia” como substitutivo ritual. Outros autores observam que “rito” poderia ter, em sua base, a raiz indo-européia *ri*, que significa “escorrer” e, nesse sentido, ligar-se-ia ao significado que têm as palavras “ritmo”, “rima”, “rio” (*river*), sugerindo, respectivamente, o fluir ordenado de palavras, da música e da água. (TERRIN, 2004, p.18, grifos originais)

²³ “O antropólogo Marc Augé considera mesmo que olhar qualquer ação social como um “ritual” tornou-se uma das marcas distintivas da perspectiva antropológica de pensar a realidade. O rito deixou de se constituir como um fenômeno exclusivamente arcaico, um diferencial que permitiria pensar os contrastes entre as culturas tradicionais e modernas. Dispositivos de “ritualização” encontrar-se-iam em qualquer cultura, constituindo-se como mecanismos pelos quais certas representações, valores, significados, traduzem-se nas ações corporais dos indivíduos”(In:Quilici,2004, p.37).

Ainda para combater as banalizações e generalizações muito comuns no uso desses termos, Terrin (2004) diferencia os conceitos de ritualizar, ritualismo e ritualização:

Ritualizar é o processo pelo qual se formam ou se criam ritos. Ações que exigem um *comportamento oposto ao dispersivo e difuso do cotidiano ordinário*, realizadas em tempo e espaço não liminar, exigindo-se a necessidade de um comportamento que intensifique a experiência do tempo presente, um aqui e agora localizado fora do tempo cronológico ordinário. Essa instancia também pode ser reconhecida em ações que com o tempo, conscientemente ou não, são ritualizadas por uma pessoa que é levada a ter um comportamento ritual e ritualiza o próprio agir, tornando-se *formal e repetitivo*, como por exemplo, quando por necessidade ou conveniência social, pessoas mantêm, padrões comportamentais diários de modo a facilitarem ou harmonizarem sua conduta no ambiente de trabalho, em casa, com a família, na escola, entre outros. O ato de ritualizar é visto como um processo positivo, posto que esse processo de criação de ritos no cotidiano das pessoas ajuda a ordenar o comportamento humano, ainda que não seja uma ordenação da mesma natureza que se dá no rito propriamente dito.

O *ritualismo*, por sua vez, é quando uma conotação negativa caracteriza o processo. Um comportamento estereotipado, esvaziado de qualquer conteúdo simbólico. Nas grandes religiões encontramos certos comportamentos característicos do ritualismo quando se tornam *repetitivos, padronizados e formais*, como por exemplo, quando os católicos perscrutam (benze-se fazendo o sinal da cruz, localizando no próprio corpo o Pai, o Filho e o Espírito Santo) tão rápido que não chega a se configurar uma reverência, não se torna um ato de prostração e respeito, nem oração, tampouco um ato de “se benzer”, apenas um gesto vazio de “fazer o sinal da cruz”. Em casos de neuroses obsessivas, o ritualismo é notado quando um doente recorre a formas ritualizadas para combater a angústia, como lavar as mãos diversas vezes, por exemplo.

Contudo, hoje o termo “rito” é de tal forma amplo que inclui qualquer atividade realizada de *forma padronizada, formalizada e repetida*. Terrin observa que, numa sociedade cada vez mais dessacralizada, devemos admitir que os ritos seculares e profanos assumem uma densidade cada vez maior.

No termo *ritualização* já está incluído um processo de metaforização dos ritos, e que, portanto ao reconhecer os ritos profanos como substitutivos dos ritos religiosos está incluída na semantização do próprio termo ritualização, entendido como processo estendido a vários fenômenos análogos aos considerados religiosos (TERRIN, 2004, p.22). O termo “ritualização” é classificado como pertencente, sobretudo, ao âmbito da Etologia, ciência que estuda o comportamento dos animais, considerando o ritual qualquer atividade, humana ou animal, que venha a ser realizada de modo repetitivo, formalizado e

padronizado. A expressão “tudo é ritual”, encontra nesse termo sua significação mais elevada, uma vez que até os mais simples gestos cotidianos, podem passar a ser considerado como ritual.

Podemos observar que existe uma linha tênue construída entre os termos rito, ritual, ritualizar, ritualismo e ritualização.

A doutora em antropologia, Mariza Peirano (2003), faz um apanhado histórico do estudo antropológico dos rituais começando por Durkheim(1858-1917) e Mauss (1872-1950), passando por Arnold van Gennep (1873-1957), Max Gluckman (1911-1975), Victor Turner (1920-1983), Lévi-Strauss e Edmund Leach (1911-1989), até chegar em Stanley Tambiah e nos apresentar um conceito antropológico de ritual bastante contemporâneo que se fundamenta sobre as seguintes bases: é preciso primeiramente, evitar uma definição rígida e absoluta, esta, precisa ser apreendida pelo pesquisador junto ao grupo que ele observa. Segundo a autora, o pesquisador deve apreender o que os nativos estão indicando como sendo único, excepcional, crítico, diferente. Em seguida, ela sugere que a natureza dos eventos rituais não entre em questão, podendo esta ser religiosa, profana, simples, complexa, formal, informal, festivo, etc; por terceiro, estabelece que:

a definição é etnográfica, então um ritual não se caracteriza pela ausência de uma aparente racionalidade ou pela falta de uma relação instrumental entre meios e fins. Estes são critérios da nossa sociedade e só podem confundir a percepção se os consideramos uma medida universal. Afinal, somos nós que nos acreditamos mais racionais, mais espontâneos, mais pragmáticos. Assim sendo, definições antecipadas – de ritual ou, aliás, de qualquer outro fenômeno – só tendem ao empobrecimento se não coincidem com nossos valores explícitos (PEIRANO, 2003,p.9).

O quarto passo é considerar que o que se encontra no ritual também se encontra no dia-a-dia e vice-versa. Segundo a autora, o ritual é considerado um fenômeno especial da sociedade que aponta e revela *representações e valores sociais*, mas também, expande, ilumina e ressalta o que já é comum em determinado grupo. Ao invés de se fixar em critérios ocidentais de racionalidade, a autora afirma preferir seguir critérios de criatividade e eficácia. E continua dizendo que, “rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais” (PEIRANO, 2003, p.10). Por fim, considera que tudo aquilo que fazemos comunica implícita ou explicitamente alguma coisa. De acordo com a forma que nos vestimos, os lugares que

freqüentamos, o modo de agirmos comunica nossas preferências, status, opções. Falar e fazer também tem cada um sua própria eficácia e propósito, mas ambos são ações sociais.

Com base nesses pontos, a autora adota uma definição operativa de ritual, formulada por Stanley Tambiah, antropólogo que se distinguiu pelos estudos contemporâneos sobre rituais. Peirano traduz livremente essa definição elaborada em 1985, acrescentando apenas alguns exemplos que nos são próximos:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências tem conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento ou quando digo eu “prometo” por exemplo, digo e faço algo agora, e comprometo-me no futuro]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval, quando desfilamos em uma escola de samba e somos levados, independentemente da nossa vontade manifesta, a partilhar da alegria coletiva] e 3) finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol, campeão do mundo ou quando um embaixador brasileiro participa de uma reunião das Nações Unidas, ele é o Brasil. Suas ações de caráter individual representam um Estado-nação]. (PEIRANO, 2003,p.11).

A idéia de que rito é uma *representação* dos valores, ideais e da visão de mundo de um determinado grupo ou segmento social está fortemente enraizada em diversas teorias²⁴. Encarnando-se num tipo de representação que se utiliza de uma

²⁴ “A escola durkheimiana deu grande ênfase à categoria de “representação”, utilizando-a na interpretação de diversos fenômenos ligados à religião, aos ritos e às cerimônias de diversas espécies. As “representações” são entendidas como categorias que estruturam nosso funcionamento mental. Durkheim dizia que elas são a “ossatura da inteligência”, responsáveis pela estruturação das significações que damos às nossas experiências. A experiência enquanto fato bruto só adquirirá sentido para os indivíduos e para a coletividade na medida em que se articula como representação mental. (...) Durkheim entendia as representações como

linguagem concreta, feita de códigos gestuais, movimentos, ritmos, cores, etc., as mitologias, seculares ou sagradas tornam-se ritos. Para Quilici, essa perspectiva utiliza-se de um modelo predominante ainda hoje no teatro ocidental – o da representação de um texto – para se explicar o rito.

Mesmo quando esse “texto” não existe como linguagem escrita, caso das tradições orais entende-se as narrativas míticas como uma espécie de substituto. Elas expressariam as concepções que seriam traduzidas “cenicamente” pelo rito. O rito passaria para um plano mais concreto, idéias que preexistiriam num plano mais abstrato (QUILICI, 2004, p.64).

Esse texto conceitualmente é o que compreenderia o termo e a instância *Ritual*, referindo-se então a uma ideia geral, um conceito amplo do qual o *rito* é uma instância específica, um objeto ou acontecimento concreto. Assim ritual é tido como uma abstração, enquanto o *rito* é aquilo que se realiza e se vive em determinada religião ou cultura. Na Igreja Católica, por exemplo, fala-se de ritual como texto para a execução dos ritos, ou seja, o ritual é a ideia e o rito é a ação, propriamente dita e feita.

Formulações contemporâneas como as de Marc Augé definem o dispositivo ritual como aquele capaz de conjugar a linguagem da identidade com a linguagem da alteridade: a primeira define a pertinência do indivíduo a certas classificações, situando-o no social; a segunda buscaria a verdade dos seres fora das classificações, incorporando o singular e o diferencial. Nesse sentido, o rito deixa de ser apenas a representação encarnada dos valores coletivos, mas constitui-se como um acontecimento singular, em que existe certo espaço para a emergência do estranho, do não-idêntico, do que não se conforma à norma. (QUILICI, 2004, p.66).

construções sociais. A razão que as produz não é individual, mas social: trata-se do trabalho acumulado de muitas gerações, que cria uma espécie de capital intelectual, transmitido pela tradição. Ademais, as categorias mais gerais nas quais se assentam nossas concepções de mundo, tais como nossas noções de tempo e espaço, e que compartilhamos com a coletividade, seriam necessárias para que haja entendimento e cooperação entre os indivíduos, garantindo um patamar mínimo de consenso e previsibilidade que possibilitaria a comunicação. Sem representações básicas compartilhadas coletivamente o jogo social não pode se dar” (QUILICI, 2004, p.64).

Assim chego a uma definição operativa para o uso que faremos a seguir voltada para a pratica da arte do ator-dançarino de que ação ritual ou rito é um modo especial e singular de lidar com o tempo e espaço de modo liminar, ou seja, fora dos padrões dispersos e difusos da vida ordinária, agindo com precisão, com suave atenção sofisticada e elevada, com algum padrão de organização e ordenação psicofísica e corporal, com certa formalidade que revela um estilo próprio definido corporalmente, e com certa manipulação do pulsar rítmico em movimento e em ação, que expressa uma musicalidade ainda que internalizada, controlando e determinando a qualidade da fluidez sobre o tempo e o espaço. A execução de sua ação ritual delimita um espaço que protege e exalta o que lhe é sagrado, expresso diretamente em seu corpo e faz revelar a pertinência ou essência de sua individualidade situando-a diante da sociedade, bem como ressalta suas diferenças e sua alteridade, expressa em seu modo idiossincrático de se apresentar, podendo em seu modo de ser e agir performativo, chegar ao ponto de revelar algo de inominável e inclassificável, fora dos padrões comuns estabelecidos em nossa linguagem e entendimento racionais. Esse modo especial de agir e lidar com o tempo e espaço pode revelar uma espécie de *religare*²⁵, de sentimento religioso ou de magia, sempre transitando entre maior ou menor envolvimento com a instauração e irrupção de uma experiência do sagrado ou do profano.

Sagrado e profano, religião e magia

O ponto comum e decisivo entre todas as religiões é sua relação com o sagrado e o profano, duas instancias concebidas como opostas, divergentes, hostis e por vezes, rivais uma da outra. Porém o pensamento religioso não se distingue necessariamente por alguma relação com o sobrenatural nem tampouco com divindades. “Há ritos sem deuses, e há ritos dos quais derivam deuses” (DURKHEIM, 2008, p.67)

Por esta cisão decisiva, as crenças religiosas irão ditar o modo como se relacionar com as instancias sagradas e as profanas tendo em seus ritos sua forma de ordenação e controle no modo como lidar com aquilo que considera sagrado, com os objetos e os símbolos sagrados.

Durkheim completa que “existe religião tão logo o sagrado se distingue do profano” (DURKHEIM, 1996, p.150). Nesse sentido, considera-se sagrado tudo aquilo que está ligado à religião, magia, mitos, crenças. Em qualquer tipo de religião, a concepção do sagrado se manifesta sempre como uma realidade diferente das concepções de realidades tidas como naturais, remetendo ao extraordinário, ao anormal, ao transcendental, ao

²⁵ Religare vem do latim "re-ligare", que significa "ligar com", "ligar novamente", restabelecer a ligação perdida com o mundo primordial.

metafísico. Quando o processo é tratado como um fato natural, biológico, normal, estamos no campo do profano, de tudo aquilo que não é sagrado, porque é comum. Assim, o sagrado também pode ser associado a tudo aquilo que é incomum, diferente, singular, extraordinário, metafísico, de um outro mundo, encantado, não-natural; enquanto que o profano, a tudo aquilo que é comum, igual, conhecido, ordinário, físico, mundano, desencantado, natural.

Alguns pensadores e cientistas têm reservas acerca do caráter metafísico do sagrado, entre eles, Mircea Eliade (2004) que trabalha sobre o conceito do sagrado como hierofania, ou seja, a manifestação de uma entidade sagrada: a Natureza, Deus, etc., interligando o conceito de sagrado ao sentimento de fé em Deus, por exemplo. As hierofanias são manifestações das realidades sagradas, maciçamente presente na história das religiões. Essas manifestações do sagrado se instauram num determinado objeto, pode ser uma numa pedra ou numa árvore, por exemplo. Já em uma hierofania suprema, como no caso dos cristãos, manifestou-se a encarnação de Deus em Jesus Cristo. As hierofanias criam um paradoxo: um objeto qualquer se torna outra coisa com a manifestação do sagrado, e, ao mesmo tempo, participando do meio cósmico envolvente ao seu redor, continua a ser ele mesmo. Para Eliade (2001), para o ser humano ocidental moderno é difícil aceitar, que o sagrado possa se manifestar em pedras ou árvores, por exemplo. Contudo, porque são hierofanias e revelam algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas, sagrado, assim elas não são adoradas como são, ou pelo que são (pedra e árvore), mas pela hierofania nelas manifestada.

Em seus estudos sobre a história das religiões, Eliade conclui que a maioria das sociedades arcaicas viviam o máximo que podiam regidos por suas relações com o sagrado ou com grande proximidade dos objetos consagrados.

O autor afirma que o mundo, de certa forma, está impregnado de valores religiosos, porém, com dificuldades em reencontrar as dimensões existenciais do ser humano religioso das sociedades arcaicas, o ser humano não-religioso das sociedades modernas vive a experiência da total dessacralização. (ELIADE, 2004, p. 19)

Consultando autores que refletiram sobre o sagrado como Durkheim, Otto, Eliade, Caillois, Bastide e Girard, é possível evidenciar um conjunto de traços diversos, geralmente incompatíveis e separados:

- sagrado/profano;
- transgressão/respeito, reverência;
- puro/impuro;
- fascinante/benfeitor/temível/perigoso;
- interior/exterior;
- permitido/interdito;

- dom/violência;
- vida/morte;
- natureza/cultura;
- ordem/caos.

Não pode haver, normalmente, fusão nem tampouco confusão entre esses termos no ser humano, mas, somente no sagrado poderemos encontrar a união desses opostos. As mediações entre polaridades opostas constituem uma experiência espiritual sagrada como aquela da morte e ressurreição, que segundo Girard constitui a estrutura mínima de todos os rituais. O sagrado tradicional é sacrificial, pois é a morte real ou simbólica que sacraliza a vítima emissária, afastando-a, distanciando-a em relação ao mundo cotidiano (Girard, 1998). Para se entender esse esquema é preciso ter presente a noção do sagrado produzido pelo sacrifício.

A religião, segundo Quilici (2004), teria privilégio na condensação de representações coletivas fundamentais nas sociedades tradicionais, como o sentido da existência, a explicação dos fenômenos e suas causas primeiras (metafísica), os parâmetros éticos que devem reger a vida humana.

A religião estabeleceria na comunidade um horizonte comum de compreensão dos fatos e da vida. Uma de suas funções seria justamente a de garantir assim a unidade do grupo, base da sobrevivência humana como espécie (QUILICI, 2004, p.65).

Os ritos, desse ponto de vista voltado para as sociedades tradicionais, serão entendidos principalmente como mecanismos de fortalecimento da identidade pois criam representações e imagens nas quais a coletividade pode se reconhecer como grupo. Essa identificação fortaleceria os vínculos de solidariedade, unificando o social. Em outras palavras, o homem cultuaria na religião a força da própria sociedade. “A força do fenômeno religioso seria resultado do próprio poder da coletividade, projetado nas imagens e crenças religiosas.” (QUILICI, 2004, p.64).

Segundo Quilici (idem), Durkheim entende a religião como expressão da necessidade humana de fortalecimento dos laços sociais e que, quando negamos as representações coletivas mais fundamentais, “temos a impressão de que não podemos abandonar-nos a isto sem que nosso pensamento cesse de ser um pensamento verdadeiramente humano” (QUILICI, 2004, p.64). O social, para Durkheim, definirá os limites do humano e do não-humano. O sentido da transcendência religiosa e o sentimento de respeito e veneração que o acompanha seria proveniente do poder que a coletividade

exerce sobre os indivíduos. Daí o fato de se cercar o sagrado de tabus, solenidades e proibições. Assim, Durkheim tenta decifrar o universo religioso, reduzindo-o à perspectiva sociológica²⁶.

A magia por sua vez também seria constituída de mitos e dogmas, porém, apesar de por vezes lidar ou se relacionar com o sagrado, residiria no domínio mais eminente do profano, pois seria empregada para atividades com finalidades precisas, objetivas, técnicas e utilitárias não se prestando a especulações de nenhuma ordem; por meio da magia os povos não pretendem explicar o mundo, mas sim agir em harmonia com ele, dominando suas forças naturais por meio de seus ritos; inclusive seus ritos, segundo Durkheim (id., p.75), manifestariam “uma espécie de prazer profissional em profanar as coisas santas”. Entre a religião e a magia, portanto, apesar de aparentemente compartilharem de alguns pontos em comum, haveria uma aversão e uma hostilidade recíproca, exatamente por este modo peculiar que cada uma delas tem de lidar com o sagrado. Além disso, Durkheim ainda destaca outra diferença fundamental: enquanto a religião institui laços de coletividade em torno de uma fé comum fazendo assim surgir as igrejas, ou seja, o espaço liminar de compartilhar das mesmas concepções e práticas rituais que orientam a relação com o sagrado e o profano, a magia não costuma normalmente fundar igrejas. O mago e os indivíduos que o procuram estabelecem sempre relações passageiras, com propósitos bem pontuais e efêmeros, “não existem laços duradouros que façam deles membros de um mesmo corpo moral, comparável ao formado pelos fiéis de um mesmo deus, pelos praticantes de um mesmo culto”. (id., p.76)

Diante dessas características o teatro que busca criar relações rituais em seu feito, em sua composição, tende a ser mais mágico do que religioso, exceto quando o teatro se coloca em função de uma religião, o que é completamente diferente, configurando-se em ferramenta dogmática, catequizante como o foi para os jesuítas. A busca aqui vai em outra direção, busca a dignificação do próprio ser humano como sua divindade e busca uma compreensão ontológica dos rituais para inferir na estruturação e nas operações criativas do ator-dançarino-performer.

²⁶ “Um pouco de filosofia inclina a mente do homem ao ateísmo, mas o mergulho na filosofia aproxima as mentes dos homens da religião.” (Francis Bacon In: Magee, Bryan, 2001, p.77)

Os novos modos de ver e conceber os rituais refletem os trabalhos pioneiros de Victor Turner, que passaram a valorizar os aspectos “liminares” da experiência ritual²⁷. Aprofundou nesse estudo, privilegiando não só a função de construção de papéis e identidades dos ritos de passagem, mas investigando os processos de dissolução e reelaboração das representações coletivas que o rito também comporta. O rito deixa de ser visto como mero mecanismo de reprodução e imposição de representações que se mantêm mais ou menos idênticos, subjugando as singularidades à generalidade da lei. A fase liminar ofereceria um continente para a experiência da desordem, do desmanche das referências e contornos, da abertura para a dimensão do “sagrado”, expressa numa linguagem de *símbolos*²⁸, marcada pela polissemia e concretude.

A fase liminar dos rituais²⁹ se dá sempre num *espaço* e *tempo* separado da vida cotidiana, de modo análogo o mesmo acontece em relação ao *palco* teatral e a *hora marcada* para início e término de uma apresentação e o desenrolar das ações durante o transcorrer de seu *tempo espetacular* ou em relação ainda a preparação do ator feita no espaço específico de uma determinada *sala* de ensaios e sua hora marcada e duração de trabalho. Do ponto de vista do público, o edifício teatral é um *espaço liminóide*, de algum modo semelhante às igrejas, isto é, o espaço liminar de compartilhar das mesmas

²⁷ A vida social será concebida como uma espécie de sucessão de deslocamentos, no tempo e no espaço, em que indivíduos e grupos vão assumindo diferentes “papéis” e funções. A construção de novos papéis dependeria dos mecanismos que estruturam os ritos, numa seqüência invariável: a fase da “separação”, na qual os participantes são isolados da vida cotidiana, passando a viver “fora” da sociedade; a fase da “margem” ou “liminaridade”, marcada pelas experiências que promovem a dissolução dos antigos papéis e criação dos novos; e a fase de “reagregação”, na qual os “iniciados” são recebidos pela sociedade, assumindo um novo status social (Turner, 1974, p. 69)

²⁸ O conceito de *símbolo* é aqui utilizado numa acepção distinta da peirceana. A linguagem dos ritos, marcada pela gestualidade, oralidade, musicalidade, plasticidade etc., utiliza, sobretudo dos signos icônicos e indiciais, e não da abstração do *símbolo* peirceano.

²⁹ “A fase liminar de um rito pode compreender uma série de procedimentos, que vão dos jogos, lutas, aprendizado de danças, dramatizações, músicas, instruções sobre os mitos e símbolos sagrados, prescrição especial de alimentação, provas de coragem, humilhações etc. As expectativas dos participantes são traduzidas muitas vezes em imagens míticas, que dissolvem as fronteiras entre o mundo humano e o mundo natural e imaginal. Proliferam as máscaras e personificações de monstros, figuras teriomórficas, seres celestes, andróginos, “loucos”, demônios, e símbolos que reúnem as polaridades nascimento-morte, ventre-tumba, etc. Os códigos de expressão utilizados são os mais variados – ruídos, música, silêncios prolongados, dança, pintura corporal, incensos e fumigações, oferendas alimentares, códigos gestuais, verbais, etc. -, mobilizados para circunscrever e aludir a experiências limítrofes, difíceis de serem nomeadas pela linguagem cotidiana. É a linguagem da “alteridade”, que emerge desestabilizando as identidades e os sistemas de classificação, promovendo o processo de “morte simbólica” e a transformação dos indivíduos” (QUILICI, 2004, p. 68).

concepções e práticas rituais que orientam a relação com o sagrado e o profano, e ainda considerando que os teatros, assim como as igrejas, se localizam fora do espaço cotidiano do trabalho e da convivência diária em família e destinam-se a contemplação participativa de um rito executado mediante a repetição, sob certo aspecto formal expresso na linguagem adotada, na estética, com musicalidade ou ritmo, com representação simbólica de determinados mitos, entre outros aspectos. Do ponto de vista de quem está inserido no ato de ir ao teatro, de apreciar uma peça, especialmente para aqueles que ainda cultivam esse hábito, não se trata de ritualismo, nem de ritualização, trata-se de ritualizar uma experiência social coletiva, de executar um rito compartilhado, vivenciado e comungado entre os presentes.

Para Turner (1974), o lazer é uma zona intersticial na vida contemporânea, ou seja, encontra-se *entre* as partes do tecido conjuntivo da vida em sociedade nos tempos atuais. Portanto, o teatro tido meramente como uma atividade de puro lazer e entretenimento não se configuraria propriamente numa atividade liminar diante da vida cotidiana, até mesmo por sua função de dissolução e nulidade do indivíduo, enquadrando-se melhor como uma entre as demais atividades cotidianas comuns e corriqueiras do homem de algum modo dissociadas dos processos da vida, se apresentando como um tipo de suspensão temporária alienante.

O teatro é um dos herdeiros dos vastos sistemas de rituais das sociedades pré-industriais, ainda segundo Turner (1974). A linguagem dos rituais primitivos foi desmembrada na sociedade moderna com a subdivisão dos gêneros culturais (teatro, dança, música, poesia etc.), criando campos específicos de expressão³⁰.

As artes na sociedade moderna também não estão tão imbricadas com a vida, como os rituais primitivos. Elas incorporam o sentido do entretenimento, do jogo e do lazer, perdendo algo da “seriedade” e da mistura com a vida, observada nos rituais.” (QUILICI, 2004, p.69).

³⁰ “Os gêneros artísticos modernos, pelas próprias características seculares da sociedade em que estão inseridos, tenderiam a trabalhar lúdica e/ou criticamente com os padrões culturais, construindo metacommentários sobre a vida coletiva. A perspectiva racionalista, que está na origem do Ocidente moderno, teria gerado uma arte marcada pela “autoreflexividade”, que constrói “espelhos” (mímesis) do mundo social, diferentemente dos “rituais primitivos”, menos centrados na experiência racional. Turner, porém, reconhece que há propostas no teatro moderno e contemporâneo, como as de Artaud, Grotowsky, Peter Brook, Julian Beck, Tadashi Suzuki, entre outros, que pretendem justamente recuperar a experiência do numinoso e do sagrado, inspirando-se nos rituais primitivos” (QUILICI, 2004, p. 69).

Mesmo assim, Turner reconhecerá uma série de analogias que ligariam a fase liminar dos rituais e os processos artísticos (aquilo que ele chama de fenômeno *liminóide*). Em ambos os casos está em jogo a manutenção de espaços paralelos a vida cotidiana, nos quais são reelaboradas as formas de sentir, pensar e representar o mundo.

Turner preocupou-se ainda em estabelecer relações entre as experiências “liminares” e a neurobiologia. Baseando-se nos estudos de D’Aquili, Lex e Laughlin, afirma que a linguagem e os dispositivos rituais são capazes de estimular determinadas zonas cerebrais (o hemisfério direito), responsáveis pela percepção gestáltica, desencadeando também uma vitalidade incomum, permitindo, por exemplo, que pessoas mais velhas dançam durante muitas horas seguidas sem demonstrar cansaço. (QUILICI, 2004, p.69).

A linguagem ritual, agenciando múltiplos códigos de expressão, atua sobre o nosso sistema nervoso, desencadeando o funcionamento de zonas cerebrais não utilizadas na vida cotidiana. A relação entre linguagem e o funcionamento corporal abre um importante campo de questões que aproximam, em certo sentido, a abordagem de Turner das preocupações de Artaud, aponta Quilici (2004). O elo reside justamente na importância conferida às modificações orgânicas promovidas pelos rituais:

O rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de identidade ‘social’. (QUILICI, 2004, p.35).

A linguagem dos ritos nasce dessa “crise”, e portanto só pode ser entendida a partir daí. O mesmo aconteceria com a compreensão da “função social” dos ritos. As culturas que preservam seus dispositivos rituais sabem promover o movimento que liga o mundo social estruturado a um “caos frutífero” nos dizeres de Turner ou, na linguagem de Artaud, “os elos entre o que é o que não é, entre a virtualidade do possível e aquilo que existe na natureza materializada”.

Em nossa contemporaneidade a mídia eletrônica tomou o lugar de centro organizador, antes hegemonizado pelas igrejas ou pela relação com o sagrado nas sociedades arcaicas. O centro organizador que mobiliza os sentimentos, as convicções e as ações coletivas das sociedades. A ritualidade de caráter virtual se apropriou da vida do homem contemporâneo, difundindo seus mitos e estabelecendo seus mitos, seus interditos e sacrifícios feitos à distância nos cartões de créditos. O teatro como uma arte primitiva figura nesse cenário *hi-tech* importando tecnologias e tentando se fazer de “moderninho” como um velho ancião tentando acompanhar os modismos juvenis. No entanto, muitos ainda tentam preservar viva sua tradição e encontrar saídas para a sobrevivência e reinvenção-atualização dessa arte tão arcaica que é atuar. Homens diante de outros homens encenando, seja o que for. A respeito das artes rituais aplicadas à cena, Cassiano Sydow Quilici, afirma que

a recriação de um “teatro ritual” é um dos temas recorrentes nas artes cênicas modernas, com diversos desdobramentos contemporâneos. (...) Depois de Artaud, esse tipo de preocupação encontra-se mais ou menos presente na obra de diversos criadores: Jean Louis Barraut, Jerzi Grotowski, Peter Brook, Jean Genet, o grupo Living Theatre, Eugênio Barba, José Celso Martinez Correa, dentre outros. (Quilici, 2004, p.21). (...) o teatro sagrado e ritual de Artaud abriu uma via distinta do chamado “teatro político” para se pensar a ruptura com as formas “burguesas” de divertimento nos desafiando a repensar conceitos fundamentais da dita comunicação teatral tais como “representação”, “ação”, “corpo”, “vida”, “realidade”, “verdade” (QUILICI, 2004, p.31).

A abordagem do trabalho de Artaud tem mobilizado diversas perspectivas devido a essa amplitude de seus questionamentos, sendo atualmente um dos artistas modernos mais estudados fora do campo específico do teatro: Sua obra tornou-se “uma referência importante para pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Susan Sontag, dentre muitos outros” (QUILICI, 2004, p.31). Não se trata meramente de ritualizar o teatro imputando-lhe ritos a serem seguidos, como o toque das três campainhas antes do início do espetáculo, por exemplo; também não se trata de implantar ritualismo no teatro, isto é, de mimetizar ações e atos sagrados por meio de formalizações gestuais estereotipadas e esvaziadas de conteúdo simbólico, como, por exemplo, reproduzir um ritual indígena, ou de origem africana no palco

sem um sentido religioso apenas de modo ilustrativo culturalista ou folclorista; e também não se trata de ritualização no teatro, isto é, de apresentar simplesmente uma metaforização dos ritos sagrados. O que Artaud pretendia era realizar no teatro, e por meio do próprio teatro uma verdadeira operação mágica que oferecesse aos atores e espectadores, uma vivência de natureza peculiar, própria para ativar a restauração de uma ordem mítica perdida: “Mais do que um *falar sobre*, o que se pretende é propiciar uma *experiência do sagrado*” (QUILICI, 2004, p.38, grifos do autor). O teatro de Artaud era concebido, portanto, como rito religioso, espaço destinado a restabelecer contato com os mitos e arquétipos primordiais da humanidade, reivindicando uma experiência sagrada a ser vivenciada como um acontecimento único, por definição, tendo por objetivo a redenção e a purificação coletiva sacrificial por meio da crueldade.

Assim, Artaud buscou oferecer no teatro ritual que tentou fundar em vida, experiências cuja verdade das emoções devia ser arrasadora, pelo fato de não se tratar mais de emoções representadas, com ações e gestos não mimetizados, mas de emoções vividas intensamente,

[...] e com fazer total o poder de uma vida emocional plena, reativar em multidões de seres humanos toda a gama da alegria e do sofrimento, o teatro podia modificar-lhes a atitude básica para com a vida e as instituições, as maneiras de pensar, toda a consciência e, assim, transformar a sociedade e o mundo (ESSLIN, 1978, p.78).

A compreensão da idéia de um teatro ritual, na aplicação de princípios e procedimentos ritualísticos no processo de preparação do ator, exige uma contextualização histórica e uma análise da presença do sagrado, da dessacralização e de novas ritualidades presentes em nossa atualidade. A história do teatro primordial complementa o conjunto de fatores que deflagram a existência e a potencialidade do resgate ou da recriação de um teatro ritual em nossa contemporaneidade. Parte do treinamento do Grupo Sonhus Teatro Ritual costuma dedicar-se as questões relacionadas a instauração do sagrado e a presença da ritualidade no trabalho do ator e na cena contemporânea, sempre buscando evocar esse fenômeno ritual e recuperação de um sentido sagrado no fazer através do trabalho sobre a corporeidade do ator. A seguir apresento o conceito de corpo ritual antes de adentrar nos procedimentos e abordagens criativas do grupo.

2. Conceitos e Relações Operativas

Pré-*Liminares* para a Ação Ritual

Diante desse pequeno preâmbulo conceitual podemos concluir que os rituais estiveram através de todos os tempos, incluso na atualidade, presentes em nossas vidas, se adaptando e em constante conformidade com a contemporaneidade de cada época da humanidade. Com suas diferenças culturais, étnicas, religiosas ou laicas, a relação com a ritualidade andou lado a lado com o desenvolvimento das civilizações e com as mutações sociais e tecnológicas e teológicas da humanidade através dos tempos.

Apoiando-se nas definições e conceitos principalmente advindos da antropologia, da filosofia e das teorias artísticas, especialmente do campo da performatividade voltada para o teatro, a dança e a mímica, apresento a perspectiva de abordagem dos aspectos operativos de ritualidade presentes na performatividade atoral que compõem os conceitos que orientam tanto a *práxis* quanto o processo de *poiesis* constitutivo do projeto artístico desenvolvido no Grupo Sonhus Teatro Ritual em seus primeiros dezoito anos de trajetória artística coletiva.

As definições pré-*liminares* que apresento a seguir derivam de um olhar fenomenológico e sensível sobre o ator em situação de presentificação, de corporificação (embodiment) de sua arte e pode apontar tanto para um modo de produção *poiético*, tanto quanto pode estruturar qualquer *práxis*. Sua característica transitória e essencialista o coloca em fluxo constante entre as diversas estéticas existentes não se referindo a nenhum sistema fechado de atuação, representação ou interpretação, se configurando aos modos liminares de composição observadas por Victor Turner:

Os atributos da Liminalidade, ou de *persone* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 1974, p.115)

Transferindo de modo livre associativo e *poietico* essas características da liminaridade observada e conceituada por Turner para o contexto artístico e atribuindo ao *modus operandi* criativo e processual dos atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual a característica de entidade liminar³¹, ou seja, considerando seu modo de preparação para a atuação como liminar diante do contexto das artes cênicas em relação a sociedade (envolvendo seus processos criativos e seu embate estético com a sociedade a partir do resultado de seus espetáculos), podemos considerar que este *modus operandi* ou seus *ritos* em grupo concentram-se no *entre* das leis que regem o universo teórico e de sistemas tradicionais da arte atoral e suas características convencionais, seus costumes e seus modos de aplicação ou de cerimonialidade tanto pedagógica em situação de preparação, treinamento, aprendizagem quanto em presentificação no ato teatral diante do público.

Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol e da lua. (TURNER, 1974, p.117)

Seu aspecto marginal concentra-se primeiramente no local de origem do grupo Sonhus Teatro Ritual, fora dos grandes centros e eixos culturais do país, residente no centro-oeste brasileiro. E se esse não for um aspecto deveras convincente para atestar essa marginalidade ou liminaridade, o grupo ainda trabalha com linguagens vistas por seus conterrâneos como díspares diante da cultura local, procurando referências orientais por exemplo, elaborando um teatro que beira a estilização ritual do teatro Nô, por exemplo. Produzindo espetáculos que criam impacto e embate estético com a cidade, com o público e com os artistas da cidade, gerando controvérsias e incompreensões, ao mesmo tempo produzindo novas referências. Essa atitude faz gerar sua diferença e singularidade. Outra característica é a de mestiçagem e ambiguidade entrecruzando diversas técnicas, diversos sistemas de atuação aplicados aos atores. Um grupo que vive à beira da morte, ou de seu fim constante, por ser diferente, por gerar incompreensão, contradição e dúvida, inclusive nos próprios atores, no próprio grupo. Um grupo cujas qualidades são constantemente eclipsadas por sua realidade sócio-cultural ao mesmo tempo favorável e algoz de sua continuidade e de sua realização devido ao estranhamento e provocações feitas de modo paradoxalmente alinhado com a contemplação e admiração diante de algo fascinante a ser decifrado.

³¹ Não me refiro ao grupo enquanto entidade mas ao seu *modo* de lidar com a arte da atuação em si.



Figura 5. Cena do espetáculo Travessia - Parte II: De Tão Longe Venho Vindo com Pablo Angelino e Nando Rocha em 2008. Foto: acervo do grupo.

O corpo ritual

O corpo ritual na concepção operativa do Grupo Sonhus Teatro Ritual não se trata de um *tipo* físico corporal mas sim de um *estado* manifestado no corpo do atuante, de modo consciente ou inconscientemente. Se refere a qualquer corpo posto em situação de ritualidade, ou seja, que age de modo preciso e organizado, com sutil encantamento mágico que o diferente da opacidade, dispersão e arbitrariedade comum ao corpo não ritualizado presente no dia-a-dia cotidianos. É um estado corporal dilatado cuja presença transcende cineticamente em corporificação (embodiment) trazendo diante de qualquer estética, um caráter ritual de performatividade onde suas características e cuja performance escapa a categorização de sua singular qualidade de estado e de presença.

O Performer já se apresenta com um corpo que já *per si* é um mito de si próprio, pois carrega de modo intersticial uma técnica particularmente sua, como uma mágica ancestral, tradicional e que é imediatamente reconhecível e aceita por todos como uma habilidade encantadora e fascinante que foi culturalmente trabalhada anteriormente pelo Performer e que emana alto poder de magnetismo e envolvimento, despertando um sentimento de fé ou de credulidade numa verdade consistentemente orgânica que emerge de seus movimentos, ações e atitudes que se condensam num rito de ações rituais corporificadas.

As pessoas estão acostumadas a pensar que a matéria é igual por toda a parte. Todo o corpo de conhecimentos da física, da astrofísica, da química, os métodos da espectroanálise etc. estão baseados nessa hipótese. É verdade que a matéria é a mesma, mas a materialidade é diferente. Diferentes graus de materialidade dependem diretamente das qualidades e propriedades de energia manifestadas em um dado momento. A materialidade pode ser percebida em seus diferentes graus graças à conexão entre matéria e energia. (Ouspensky In: BONFITTO, 2009, p.153)

A conexão entre matéria e energia postas em perspectiva sensível instauram ao redor desse corpo uma dimensão invisível que corresponde às características que tencionam as relações míticas e ordinárias, sagradas e profanas, liminares e cotidianas, condicionadas de modo condensado por sua composição ritual, presente estruturalmente numa anatomia simbólica invisível que sustenta esse tipo de performatividade no corpo do Performance.

Não se trata de uma invenção, no sentido de uma ritualização como uma metaforização da arte do ator, nem tampouco de um ritualismo desprovido de significação

simbólica ou ainda de essência, muito pelo contrário, trata-se sim de ritualizar, de tornar rito e de compreender uma perspectiva sensível, perceptível de pressupostos que concebem uma arte invisível do ator.

Tomando o corpo como lugar e meio da manifestação ritual, ele se torna palco e veículo passível da condensação (fusão) da manipulação de eficácia mágica, ao modo artaudiano, do tempo e espaço, fusão esta manifesta e passível de observação em seu corpo como expressão da performatividade ritual.

Um corpo qualquer em situação extrema de polissemia e manifesta em sua performatividade um aspecto imanente liminar ao modo habitual de se apresentar em cena, o chamado “*algo mais*” ou “*centelha de vida*” em ardência incendiária, onde se fundem as formas das artes, geralmente prevalecendo a linguagem musical como fonte estrutural por cadenciar e harmonizar ritmo, fluência e andamento dos movimentos, das imagens, os gestos, etc. transcendendo as categorizações de atuação presentes em sistemas nitidamente reconhecíveis e definíveis como interpretação, representação, imitação ou mesmo de estilos ou de linguagens, como até onde é dança, até onde é teatro.

Trata-se do corpo sem órgãos almejado por Artaud, do corpo butoh de Hijikata e Ohno, do corpo mimico dramático e poético de Decroux e Laban, do corpo memorial portador de tradição ancestral de Grotowski, do corpo que atua e dança de Baush, do corpo provido de elaborada biomecânica de Meyerhold, mas também do corpo popular de festas religiosas sagradas e profanas, do corpo relacionado a valores expressos em ações físicas que buscam correspondências diretas ao cotidiano como no caso de Stanislavski, entre outros sistemas de atuação, representação e interpretação. O corpo ritual é um corpo qualquer em situação especial, com característica evidenciadas de um Performer ritual em alquimia mágica, transformando seu corpo em ouro, para citar Artaud:

[...] o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro” (ARTAUD, 1984, p.69)

Dentro desse número de bases subterrâneas visando o domínio espiritual e imaginário, associados a fisicalidade manifestadas na corporeidade do ator, elenquei quatro *estágios* ou *níveis de transe* ou qualidades de estados de consciência do atuante, que evidenciam o devir ou a irrupção do corpo-ritual do ator, sensivelmente perceptíveis para o público que lhe assiste. Importante frisar que esses quatro níveis prescindem e

dependem de uma concentração totalmente voltada para o momento presente da atuação. As mais evidentes qualidades de transe que observo são:

Virtuose – praticado no nível do corpo físico;

Presente – onde a mente e corpo se harmonizam em movimento;

Transcendente – quando inteligência e corpo se tornam um só;

Em Graça – o estado pleno do “ser”, da expansão máxima da existência.

Considerando aqui o transe como uma equivalência, uma unidade de medida para definir os graus de envolvimento com a corporificação do ator em relação ao seu papel, a sua personagem ou diante da não-personagem medir o grau de seu envolvimento espiritual (corpo e mente) com suas ações.

Ressaltando também que o transe não se refere a total perda de consciência ou o esquecimento de si, mas pelo contrário, um estado alterado de percepção e compreensão elevadas. Assim sempre atuamos em menor ou maiores graus de transe. Com maior ou menor consciência de si, do espaço ao redor, do contexto, do ato performativo, da presença do público.

É possível notar de modo apurado com sensível e aguçado olhar e atenção quando o ator-dançarino³² coloca todo seu enfoque e empenha todo o seu ser no momento presente voltados para seu desempenho físico-corporal. Nesse estágio de transe o ator ocupa-se inteiramente do fazer com o corpo, acompanhando minuciosamente sua perfeita execução física, corporal, afim de obter eficazmente os melhores resultados físicos, plásticos para sua performance. É possível acompanharmos esse seu dialogar com seu corpo, com sua habilidade e com o espaço.

Também é sensível e notório quando o ator-dançarino se apresenta absolutamente fluente, onde podemos acompanhar a melodia do dialogo sutil entre seus pensamentos em perfeita harmonia com seus movimentos, numa sensação de total fluidez, de deslizamento, de presentificação que na falta de outro adjetivo poderíamos chamar de natural, como se fosse harmonicamente natural e orgânica, sem qualquer esforço, apesar de tê-lo, numa invisibilidade ou fusão entre pensamento e ação.

Esse estágio também é passível de ser transcendido nos fazendo até esquecer de perceber essa relação fluida. Provocando também em quem assiste, um transe hipnótico provocado por tamanho encantamento gerado por sua sintonia e harmonização entre pensamento e ação de modo indissoluto.

³² Termo utilizado especialmente por Eugênio Barba, Nicola Savarese (1991, 1995, 2013) para designar o ator que se mantém no limite entre o teatro e a dança. Também pode ser encontrado em textos sobre dança especialmente sobre o Tanztheater de Pina Baush ou sobre a mímica e a dança-teatro de Rudolf Laban.

Dizemos muitas vezes que um ator está em estado de graça. Esse estado quando alcançado produz uma forte comoção em todos os presentes. Configura um tipo de conexão que vai além do corpo físico e da materialidade. O corpo transborda em energia e presença. A percepção de tempo e de espaço é totalmente interferida por sua presença e manipulação alquímica. Fica evidente que estamos diante de um momento raro e de sublime numinosidade.

Na segunda parte desse trabalho sigo detalhando aspectos salutareos e pormenores dos procedimentos criativos, com especial enfoque no recorte sobre treinamento e preparação do ator no contexto do Grupo Sonhus Teatro Ritual.

PARTE 3

ATOR E TREINO - ABORDAGENS E PROCEDIMENTOS

Rito e Existência: pressupostos sensíveis do grupo

O mito original – razões para ritualizar



Figura 6. Da esquerda para direita Nando Rocha, Pablo Angelino e Ruber Paulo após apresentação de Os Tufos em 1998. Foto: acervo do grupo.

Os seres autênticos são o que são desde sempre
E o que eles geram é autêntico,
é simplesmente tornar-se o que se é.
Evangelho de Felipe

“Temos vários começos. Temos várias memórias.” Essa é a fala inicial do ator Pablo Angelino no espetáculo *A Força da Terra* (2013) dirigido por Hugo Rodas. Existem muitos mitos de origem. Esses mitos são formas utilizadas desde todos os primórdios para harmonizar e equilibrar as civilizações com a vida e com a natureza da qual fazem parte. Para o filósofo Mircea Eliade (2004), analisando a relação do homem com o sagrado na cultura de civilizações remotas arcaicas e tradicionais, muitas delas ainda são existentes e permanecem convivendo conosco, em nossa contemporaneidade, e continuam servindo de parâmetro para a nossa própria civilização, observa que os mitos

narram realidades sob um ponto de vista que evoca o sagrado e a elevação espiritual presentes em nossa realidade ordinária e cotidiana. Esses mitos são tidos como o Real por excelência e são de onde derivam nossa realidade concreta:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prova-lo; o mito da origem da morte é igualmente verdadeiro porque é provado pela mortalidade do homem e assim por diante. (ELIADE, 2004, p. 33)

Os mitos justificam os ritos. Não apenas a execução da ação ritual mas toda a existência ou aspectos precisos da vida da comunidade que executa o rito.

Breve apresentação mitológica do Grupo Sonhus Teatro Ritual:

No início éramos dois. Nando Rocha e Ruber Paulo. Era 1996 em Goiânia, Goiás, Brasil. Na escola. No Lyceu de Goiânia. Adolescentes querendo expressar sua paixão pelos mistérios, pelo fascínio e o encanto pelo desconhecido, pelo oculto. Começamos mudos, os corpos contavam a ação. Conta-me-na-ação se instaura. Rapidamente éramos três. Nando Rocha, Ruber Paulo, Pablo Angelino. Era 1996 em Goiânia, Goiás, Brasil. Veio o verbo. Escrevíamos o que queríamos dizer. Depois éramos quatro. Nando Rocha, Ruber Paulo, Pablo Angelino e Maira Brisa. Era 1998 em Goiânia, Goiás, Brasil. Muitos outros passavam. Os quatro ficavam. Brincávamos com o palco, o altar. O riso era frouxo. Fazíamos comédias, apenas. A palavra e a ação se faziam graça, deboche. Depois ficamos dois. Nando Rocha e Pablo Angelino. Era 1999 em Goiânia, Goiás, Brasil. O amor seguiu seu curso. O deboche perdeu a graça. A poesia tomou conta. Treinávamos errantes. Depois éramos vários que passavam. Almeri, Flaviane, Paulo Reis, Ludmila Barreto, Wellington Dias, Marcus Maggioli, Michelle Bezerra, Liliane Freitas, Diego Leotti e tantos outros. Era 2000, 2001, 2002. Montamos textos clássicos, livros para o vestibular, do roteiro do filme Central do Brasil de Walter Salles, passando por Martins Pena, Lima Barreto e até poesias eróticas clássicas. Treinávamos mais errantes. Depois éramos quatro novamente. Nando Rocha, Pablo Angelino, Ruber Paulo e Maira Brisa. Era 2003 em Goiânia, Goiás, Brasil. A amizade se dava uma segunda chance, provava que superava o tempo e o espaço. Fomos

de Brecht para crianças à um cabaré sobre Amor-Humor aos adultos. Seguíamos treinando errantes. Depois éramos dois novamente. Nando Rocha e Pablo Angelino. Como um terceiro companheiro que amparou nossas palavras e nossas ações: foi Drummond, o *gauche* e os Sentimentos do Mundo. Um se fez ator e o outro diretor. Seguimos em frente. Agora ensinávamos. Desde de 2001, Pablo e desde 1999, Nando. Aprendíamos mais agora que ensinávamos. A gente dança, Eurim coreografa. Quase ao fim de nossas graduações federais, viramos novamente três com uma aluna, aprendiz que grudou em nós. Nando Rocha, Pablo Angelino e Cristiane Reis. Treinávamos loucamente em qualquer lugar emprestado como nunca antes. Era 2004 em Goiânia, Goiás, Brasil. Começamos a viajar e a trazer mestres. Tentando plantar novas tradições em nossa cidade. Criamos o Festival do Corpo Ritual. O primeiro patrocínio em quase 10 anos de estrada se fez. Era 2005 em Goiânia, Goiás, de repente saímos: Salvador, São Paulo, Recife, Brasil afora. Acolhemos migrantes, viramos cinco Nando Rocha, Pablo Angelino, Cristiane Reis, Lua Barreto e Marcelo Marques. O circo chegou! Novos conhecidos aliando forças aos nossos conhecimentos. Denise Stoklos, Lume Teatro, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Luis Louis, Tiche Viana, Ésio Magalhães, João Carlos Artigos. Começamos a treinar mais intensamente, sempre sem medo de errar, agora com mestres orientando. Yôga, pilates, capoeira, acrobacias, kung fu, dança, as modalidades extracotidianas se impõem em nossas necessidades, em nossos treinos. De repente tínhamos vários alunos aliados, agregados, ajudando, impulsionando. A família circense seguiu seu próprio caminho com o Corpo na Contramão. Rapidamente ficamos cinco novamente com nossos aprendizes de Calabar. Nando Rocha, Pablo Angelino, Cristiane Reis, Alinne Mendes e Jonathan Sena. Era 2007. Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador em dois e com outros em trânsito: Alexandre Nunes, Tadashi Endo, Norberto Presta. Pirenópolis, Curitiba, Brasil. Festivais, festivais. Travessia. Não. Rapidamente éramos três. Nando Rocha, Pablo Angelino e Alinne Mendes. Não. Sim. Formamos cinco. Nando Rocha, Pablo Angelino, Alinne Mendes, Jô de Oliveira e Ilka Portela. Treinávamos intensamente. Nova força. Travessia. Fortaleza, Teresina, Caruaru, Florianópolis, Porangatu, Brasil. Depois Vighzollo d'Este, Venezia, Verona, Itália; Madri, Espanha; Lisboa, Portugal. Não. Éramos novamente quatro. Nando Rocha, Pablo Angelino, Jô de Oliveira e Ilka Portela. Apostamos no indivíduo, no cada um dentro do grupo. O que cada um tinha

para dizer como urgência. Sob pressão interna, montamos quatro solos. Era 2008. Chega de Festival depois de três, queremos Encontro. Nasce o Encontro de Atores Criadores substituindo o Festival do Corpo Ritual. Investimos nos encontros, nos intercâmbios. Norberto Presta, Sabine Uitz, Tadashi Endo, Eduardo Okamoto, Eugênio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, e tantos outros. Palhaços João Grandão, jogando no quintal, Chacovacci fumando na sacada, Pepe Nunes pendurado no teto da varanda. Travessia. Berlim, Gotinguen, Alemanha. Butoh. Mestre japonês. Tadashi Endo. Se oriente. Seguimos em travessia, em quarteto. Treinando, ensinando, aprendendo. Apresentando em escolas, teatros, festivais. De repente Buenos Aires, Argentina; Seattle, Estados Unidos; Tóquio, Japão. Expandindo horizontes em travessia. Gustavo Colini, Joane Lage, Natsu Nakagima, Yoshito Ohno. Era 2010. Percalços, busca por espaços para trabalhar, treinar, criar. Impermanências. Ponta Grossa, Presidente Prudente, Belo Horizonte, Porangatu. Fim de uma longa travessia. Luta por sobrevivência. Estendemos a mão a uma amiga artista. Ficamos cinco. Nando Rocha, Pablo Angelino, Jô de Oliveira, Ilka Portela e Andrea Pita que acabara de perder a pequena filha. Assim chegou 2011. O peso tomou conta. O social assume seu lugar, ainda sem espaço para se manter. Quebramos paredes, muros, pintamos todos os cantos e decoramos portões para ver passar a Esfinge e Pandora de mãos dadas. Pedagogia de grupo, aprendizados em grupo. Mestrado em Uberlândia sobre nosso treinamento. Narciso Telles, Fernando Aleixo, Mara Leal. Trocas, interações. Grandes projetos de montagem. Diretores convidados Hugo Rodas, Miqueias Paz. Fizemos um filho, dentro do grupo. Misto de alegria e dor, encantamento e desespero, traição e recompensa. Folhetim. Era 2012. Brasília, São Paulo, Brasil. Medellin, Colômbia. Mudamos de casa, voltamos para a escola, criamos um novo Espaço, eram Sonhus. Nasce o pequeno anjo em nossas vidas, Benjamin Angelino de Oliveira Rocha. Era 2013. O ano de Cristo abre os braços no Rio. Roberta Carreri esvoaça novamente seus cabelos que exalam inspiração. Fizemos uma Bienal. Yves Lebreton esteve lá, uma lenda entre nós. Com ele, Fernando Montes, mostrando que havia humor em Grotowski. Depois os palhaços de La Bandita Alegre do Chile e com o palhaço Jader Clown da Colômbia e os mímicos Miqueias Paz de Brasília e os argentinos do Mimo Teatro de Buenos Aires e pela quarta vez, Luis Louis, tudo em nosso Espaço, tudo na escola, tudo para nós e para todos. Nando Rocha, Pablo Angelino e Jô de

Oliveira. Era 2014 em São Paulo, Brasil, Q.Q.Iss!? Grata e recompensadora surpresa de público e de crítica. Em Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, mestrado defendido. Voltávamos dos Estados Unidos e em Goiânia, Goiás, Brasil de repente não mais que de repente, éramos três... A Força da Terra se faz sentir. Não pudemos parar. Testes e testes se seguiram. Aparece alguém, de repente seremos quatro outra vez? Esperamos. Grupo e vida que seguem, sempre errantes, quixotescos. Pessoas que passam, trabalhos que passam, no teatro nada permanece, apenas memórias, moinhos de vento, resíduos de uma existência vivida e mostrada aos vivos diante daquele tempo que passou.



Figura 7. Espetáculo *A Louca Comédia Humana* de 1998 com Nando Rocha, Ruber Paulo e Maira Brisa. Foto: acervo do grupo.

Para iniciar esse capítulo sobre abordagens e procedimentos que constituem a base criativa do Grupo Sonhus Teatro Ritual, apresento antes de dissertar sobre o como trabalhamos, um pequeno prólogo sobre *o que* e *porque* trabalhamos desse modo, buscando ritualizar nossa prática. A maneira de Lecoq (2010), nesse prólogo trago

uma *justificação para a ação*, uma vez que toda ação ritual pressupõe intencionalidade e um *mythos*, no sentido de história e de narrativa, que sustenta o ritual. Traço aqui um esboço conceitual ainda em processo de formulação dos princípios artísticos, das linhas de forças (leitmotiv) daquilo que buscamos enquanto grupo e ao mesmo tempo nos persegue, nossos temas obsessores ou recorrentes, nosso objetivo, nosso plano, o projeto de vida/arte que vem mantendo acesa a chama da grupalidade e em ainda gera afectos recíprocos entre os indivíduos constituintes dessa comunidade. São princípios em comum que nos une. Como sugere Deleuze e Guattari, segundo Pelbart (2011), nosso *plano de composição*, nosso *plano de consistência*, nosso *plano de imanência*.

Esse plano consiste em afirmações e buscas (aspirações consistentes):

- Narrar e corporificar sensivelmente os mistérios daquilo que é invisível e que de modo sensível notamos que governam leis invisíveis em nossas vidas, na natureza e em todas as coisas. O inexplicável. O fantástico. O sobrenatural. O sagrado. Estados alterados de consciência (transe). Essa é a principal fonte inspiradora da gênese do Grupo Sonhus Teatro Ritual.
- Buscamos uma dilatação da realidade, uma realidade mais sensível e delicada. Estados de presença alterados, uma atmosfera de suspensão, de sonho, de delírio, de sublime, de místico, uma cena mítica, de sagrado e profano, que desperte os sentidos, sensações, que tateie o desconhecido, o mágico, o sobrenatural.
- Desenvolver uma arte espiritual, uma arte ritual que mergulhe nos domínios daquilo que não dominamos, do transcendental. Descobrir no ator um corpo-ritual: corpo como veículo canal de manifestação do sagrado atual e da ancestralidade, de recônditos da individualidade que expressa emoções e sentimentos coletivos, e de poderes xamânicos de cura e revelação.
- Um teatro que traga revelações sobre questões da vida contemporânea sob outro prisma, outra perspectiva.
- Não se atinge essa atmosfera ritual e sagrada através da mera reprodução ou representação de mitos ou ícones da religiosidade e símbolos da espiritualidade ocidental ou oriental. Não é partindo apenas do exterior, de uma representação de algo sagrado, como por uma imitação, pela aparência que nos religamos a outros sentidos.

- Produzir uma arte de encontro com o invisível que promove um encontro consigo e com os outros em outras camadas sensíveis de percepção.

Questões e fissuras:

- É possível mesmo encontrar-se consigo e com o outro no teatro ou por meio dele?
- Existirá mesmo outros mundos? Existe algo presente na invisibilidade? Outros níveis de comunicação que não essa direta de nosso dia-a-dia?
- A percepção da realidade pode ser alterada? Se sim para que?
- Ou será que também podemos nos conectar por essa via à algo sagrado?

Nossa sociedade está evoluindo para uma era de aquários tecnológica, preconceituosa e aterrorizada com a própria característica da raça humana. Reelabora seu modo de viver em sociedade, condenando hábitos antigos relacionados ao trato, ao tato, ao lidar com o outro. Prega-se a tolerância mas tolera-se cada vez menos. Nada é sagrado.

Os rituais da sociedade viraram grandes espetáculos comerciais. A atmosfera ritualística passa a ser corrompida pela falta de inteireza, de comprometimento e envolvimento, de profundidade, dando lugar ao exibicionismo para as câmeras onipresentes. Como não existe a unicidade em nossas sociedades contemporâneas caberia aos rituais da arte trabalhar sobre valores a serem redefinidos, resgatados ou abolidos. Atribuindo a esses valores a posição totêmica antes atribuída apenas aos deuses como regentes da vida humana ou no lugar do determinismo do destino ou de leis universais que hipoteticamente manipulem nossas vidas. Ou mesmo agregando-se a compreensão religiosa de mundo e da existência, fazendo emergir outros saberes e outras relações permeadas pela compreensão contemporânea e não antiga sobre o invisível da espiritualidade humana presente em nossas vidas, sobre os sentimentos de re-ligação, presente nos seres humanos de todas as culturas, inclusive no sentimento ateu de alteridade em relação à religiosidade e ao sentimento de fé em que quer que seja invisível.

PROCEDIMENTO RITUAL

Com o intuito de elaborar uma resumida cartografia processual inserida nesse contexto grupal, irei apresentar os procedimentos internos constituintes do *modus operandi* do Grupo Sonhus Teatro Ritual, constituído por uma vasta articulação de práticas envolvendo a aplicação, a recombinação e a reelaborações de metodologias tradicionais de atuação até a invenção de práticas específicas para a produção de cada obra espetacular do grupo. Essa articulação transita dialeticamente ou em interrelação, especialmente no que concerne aos treinos de ator, entre os conceitos de *práxis* e *poiesis*, que remetem a modos de atuação relativos à atividade humana. Sendo *práxis*³³ associado com o praticar ações e *poiesis*³⁴ relacionado à atividade de construir ações. Essas categorias não hierárquicas estão presentes em diversos processos criativos de diferentes grupos contemporâneos e não se restringem ao ambiente teatral, nem tampouco somente ao universo das artes, sendo relativos ao *fazer*, ao *praticar* humano. Se apresentam como modos de abordagem que variam entre o propositivo e o acaso, entre determinismos operativos e o devir, entre a apreensão de sistemas tradicionais e a experimentação livre, entre a repetição e o improviso, num constante e recorrente fluxo de transito e relações entre esses dois modos.

No caso do treino abordado como *práxis* são aplicados diferentes procedimentos ou sistemas tradicionais predeterminados, com seu planejamento e objetivos servindo como meios para uma determinada finalidade. Trata-se de uma abordagem constituída por ações conscientemente intencionais, conduzidas como um meio para um fim predeterminado. Sendo assim, o treino torna-se mais utilitário numa abordagem mais estruturada e objetiva perseguindo valores e princípios específicos determinados *a priori*, utilizando por vezes sistemas de referência de atuação, sendo guiado pelos pressupostos que integram esses sistemas. No Grupo Sonhus Teatro Ritual aplicávamos, por exemplo, a pratica do sistema de Laban ou da mimica corporal dramática decrouxiana, ou uma prática de princípios grotowskianos ou da antropologia teatral ou ainda por práticas de modalidades extra-teatrais como o kung fu, a yôga ou a capoeira e o pilates, ou prática de canto ou de percussão, ou da dança butoh, da dança contemporânea ou de danças populares, etc. Nesse tipo de abordagem é preciso seguir certo rigor que a disciplina em questão exige para possibilitar a verticalização do ator sobre a mesma. Desse

³³ Do grego *prattein*, fazer.

³⁴ Do grego *poien*, fabricar.

modo, a condução tende a seguir com certa cumplicidade e linearidade o percurso necessário exigido pelos pressupostos predeterminados por cada prática, sob o risco de uma assimilação errônea ou equivocada de determinado aspecto de cada prática comprometendo sua aprendizagem como uma nova sabedoria do ator. Essa abordagem como práxis tende a instrumentalizar o ator, ampliando sua capacidade técnica e sua potencialidade expressiva e sua sabedoria e inteligência cênica ampliada para múltiplos aspectos perseguidos e proporcionados pela correta assimilação de cada disciplina.

Já na abordagem dos treinos como *poiesis* é um treino de exploração de princípios, gerador de resultados expressivos senão originais de fato autênticos e singulares no sentido de íntegros aos seus geradores: os atores em situação criativa de treino ou ensaio. A condução tende a seguir caminhos e ações não intencionais, impensadas ou não planejadas, através dos quais algo é gerado e passa assim a existir. Nessa abordagem o treino não envolve uma busca determinada por um planejamento rígido ou por uma finalidade preestabelecida *a priori* como na abordagem feita como *práxis*. Nessa abordagem, o treino não corresponde objetivamente a nenhum sistema reconhecível ou tende a realizar a recombinação e a mistura de elementos técnicos de tradições ou sistemas distintos, podendo ser explorados de maneira ilimitada, mesmo que de forma negligente ou arriscada, porém conduzida por intuições gerando qualidades específicas nas ações resultantes desse processo. Desse modo, em nossos treinos praticamos, exemplo, combinações entre a capoeira e a dança butoh guiados pela intuição de descobrir tensões culturais expressos no corpo, ou também por exemplo, praticamos transformar sequências de ações do kung fu ou posições (*ásanas*) da yôga em ações físicas dramáticas, imbuindo seus movimentos de *in-tensões*, entre outras combinações como o palhaço e o kung fu, a yôga e a mímica, a dança butoh e o palhaço, etc. No treino abordado como *poiesis* o objetivo mais importante é o de criar condições para a possibilidade de invenção, para que novos materiais e modos de atuação emergjam e ulteriormente possam ser desenvolvidos pelos próprios atores em treinamento. Na abordagem do treino conduzido em sua *poiesis* o processo criativo tende ao rompimento com a linearidade e seguir associações controversas, contraditórias, opostas as proposições originais de certos sistemas ou metodologias, tecendo uma desconstrução e recombinações corajosas e arriscadas. Matteo Bonfitto comenta a respeito do treinamento como *poiesis* observado dos processos criativos de Peter Brook em seu grupo, que:

A coerência nesse caso emergiria da exploração de uma lógica específica, que é precisamente a lógica do *modus operandi* do ator, ou seja, a lógica de sua prática. Conforme apontado por Bourdieu, a lógica da prática pode envolver “princípios que não são

coerentes”, e nesse sentido é através da exploração do treinamento como *poiesis* que esse fator pode surgir. O treinamento como *poiesis* envolve, assim, uma lógica empírica, cujas implicações podem “escavar à apreensão teórica”. (BONFITTO, 2009, p.41, grifo do autor)

Ainda que a aplicação de todos os elementos processuais elencados a seguir seja na prática executada de maneira caótica, simultânea, por vezes fragmentada, seguindo fluxos inconstantes, com “rotinas imprevisíveis” e “planejamentos improvisados” (os antagonismos presentes são inevitáveis e necessários), os apresento aqui de maneira organizada em tópicos descritivos para a compreensão conceitual e crítica de cada aspecto procedimental. A organização feita posteriormente a esse processo vivo e aqui apresentada em tópicos, se faz vital para a tentativa de reflexão sobre a sistematização presente no projeto artístico pedagógico e no processo criativo de montagem de obras espetaculares do grupo, evidenciando sua clareza e objetividade, bem como seus deslizes e falhas, devido a característica própria ao empirismo e experimentação resultantes do embate constante entre teoria e prática proposto pelo grupo.

Procedimento Ritual. Resumidamente, um procedimento é um método para se alcançar uma meta. O termo é utilizado em diferentes acepções, como na psicologia, na ciência da computação, no direito, etc. Já a definição conceitual sobre o significado de ritual é ampla e complexa. Possui uma definição múltipla e ao mesmo tempo operacional para se compreender a base de estruturação simbólica, de linguagem e processual de valores e de relações com diversos aspectos da vida, alicerce de diversas ações humanas. Para introduzir o estudo de caso objeto dessa pesquisa, começo apresentando uma série de procedimentos rituais adotados pelos integrantes do Grupo Sonhus Teatro Ritual.

Abordando o ritual como um sistema da cultura, que assim como as artes, se expressa simbolicamente, no Grupo Sonhus Teatro Ritual todo procedimento é também um ritual, apresentando as características base definidoras da presença da ritualidade entre elas: a convencionalidade (ou formalidade), a repetição, a disciplina (ou certa rigidez maleável) e a condensação (fusão de práticas). O teatro é proposto, realizado e compreendido como um ritual de uma cultura de grupo. Essa cultura é proveniente de longa tradição teatral que, sob constantes rupturas se atualiza até chegar em sua conformação atual, contemporânea. A ideia de *procedimentos rituais* se adequa perfeitamente não apenas por fazer referência ao nome do grupo, mas principalmente por alinhar esses dois conceitos distintos: de *procedimentos* e da característica de *ritualidade* presente em sua execução. Os rituais também almejam alguma meta, princípios ou valores específicos a serem alcançados, e por trazer certa característica associada ao simbólico e de sua

recorrente repetição, acrescenta ao termo *procedimento* uma qualidade quase que sacerdotal ou religiosa, ao mesmo tempo, também traz uma característica ainda mais laboral ao termo, paradoxalmente interligando-se por uma via indireta e de livre associação poética ao sentido de rigor científico, de investigação e de pesquisa. Quero dizer, na ciência não é usual descrever seus feitos processuais como rituais, mas sim como procedimentos adotados para tal fim, para agir sobre determinado objeto de modo a manipulá-lo ou observá-lo afim de obter resultados ou conclusões objetivas. Sob certa ótica, podemos dizer que os cientistas também seguem seus rituais para alcançarem suas metas. Uma mesa de cirurgia, por exemplo, segue um padrão ritual de operação. Por outro lado, no ambiente religioso, raramente se usa os termos procedimentos, apesar de um culto ou uma missa católica estarem cheios deles. Portanto, a combinação cria dois paralelos que tendem a ajudar na compreensão da busca por um ritual laico e artístico por parte do fazer teatral, que ao mesmo tempo refaça uma religião mítica, sagrada, ancestral e existencial do Homem com o seu ser social, sua condição humana, a ser pormenorizado no decorrer dessa dissertação.

Um dos principais intuits dessa pesquisa é refletir sobre as relações do desenvolvimento do saber da experiência que emergem entre a *práxis* e a *poiesis* do ator em grupo a partir da experiência do Grupo Sonhus Teatro Ritual e a transposição dessa característica processual *ritualizável* (e reatualizável) do teatro, já amplamente debatida por diversos criadores, em sua dimensão mínima e essencial: o *ator* e o *público*. Primeiramente como esse ritual se processa no corpo do ator (compreendendo o corpo como sujeito e não como ferramenta ou objeto). Acredito que cada corpo, de cada ator possa desenvolver seu próprio sistema cultural de comunicação simbólica, partindo do interno para o externo, ou seja de sua individualidade como propunha Grotowski e com características autorais, no sentido de singular, *personal* e idiossincrático, um *corpo ritual* genuíno e autêntico, palco para a performatividade mediada por sua capacidade de corporificar ou de encarnação (*embodiment*), que pode se expressar por múltiplos meios através da dilatação corpórea e mental de sua presença.

TRAÇOS ÉTICO-POÉTICOS E POSTURAS PROCEDIMENTAIS

Grotowski (2010) e Barba (2012) apontam que o ator deve impor-se desafios de auto-superação, com o propósito de liberar seus condicionamentos físicos e mentais em busca da plena emancipação e libertação de si enquanto humano e consequentemente enquanto artista. No decorrer dos dezoito anos de prática sobre a atuação o Grupo Sonhus Teatro Ritual, passou por diversas fases e momentos distintos da vida de seus integrantes, onde as posturas mudam, as relações se arrefecem assim como a determinação implacável que caracteriza as obstinações que mobilizam o artista. Outras aspirações, desejos e obsessões vão ganhando espaço, frustrações e experiências não bem sucedidas vão calejando a consciência e a prática de amadurecimento. Diante desse processo de autodefinição³⁵ e do desenvolvimento individual em prol do coletivo fomos observando e descobrindo alguns postulados presentes em nossa prática e convivência que funcionariam como antídotos para evitar a ruína coletiva e aditivos tanto para alcançar o tipo de arte (para além da estética) que desejávamos. Nesse jogo entre a prática e o *ethos* vimos emergir uma série de princípios ou de posturas, ou de princípios-posturas que prescindiam de nossa convivência e serviam como pilares como suportes para a manutenção tanto da vontade (motivação), quanto do bom-convívio voltado para o bem-comum a fim de sobreviver e ultrapassarmos juntos as intempéries da vida assim como os cataclismas emocionais causados pelo caráter intrinsecamente terapêutico e desafiador próprio do teatro, seja qual for a abordagem e a estética. O teatro, mesmo o mais leve ou superficial ou comercial, sempre toca em questões da vida do ator, ainda que indiretamente, ainda que não verticalize, que não sublime essas questões, que não as resolva de modo terapêutico ou catártico, a pessoa, o indivíduo está lá, sujeito às emoldurações da personificação e de seus diversos procedimentos. A seguir apresento os traços ético-poéticos que costuram e edificam tanto o trabalho artístico, quanto a composição grupal no decorrer de sua convivência continuada. Esses traços são compostos por princípios-posturas diretamente relacionados à abordagem prática-conceitual envolvendo os conceitos de *práxis* e *poiesis* do ator, presentes nos procedimentos criativos cotidianos do grupo e no projeto artístico a longo prazo desenvolvido do Grupo Sonhus Teatro Ritual, ou pelo menos aqueles que se fazem mais presentes, a saber:

³⁵ Ver Eugênio Barba (1991) sobre o treinamento em *Além das Ilhas Flutuantes*.

Regras-Obstáculos-Desafios:

Em treinamento:

- Não “se exercitar”, pôr-se *em* vida, *em* experiência, *em* trabalho – não *fazer* exercícios,
- Não parar até que peçam para parar (exceto se passar mal);
- Respeitar seu próprio limite;
- Não cristalizar (abandonar a técnica adquirida);
- Se agarrar ao que não sabe, nas dificuldades;
- Manter-se presente e vivo;
- Empenhar um esforço máximo (extracotidianidade)

Em improvisações criativas:

- Ser (não estar no lugar de);
- Não atuar;
- Evitar o óbvio;
- Não intelectualizar as emoções;
- Simplicidade;
- Não banalizar;
- Não querer mostrar;
- Não ser abstrato;
- Não caricaturar;
- Memorizar (registrar);
- Repetir com frescor, vivacidade.

Ética Interna

- Teatro é ação, não é discussão;
- Treinar não é *se exercitar* é *estar plenamente* em trabalho – *viver* a experiência;
- Agir com compromisso (pontualidade, assiduidade e presença com engajamento)
- Expressar a gratidão como retribuição energética;
- Procuramos deixar os problemas da vida cotidiana fora da sala;
- Evitamos falar criticamente sobre o trabalho do outro durante o trabalho;
- Não desistir diante de uma dificuldade, adotá-la como principal meta;



Figura 8. Cena do espetáculo Travessia - Parte II: De Tão Longe Venho Vindo de 2008 com o ator Nando Rocha. Foto: arquivo do grupo.

Nenhum dos atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual é budista. A apresentação dos princípios do caminho óctuplo de Buda nos foi transmitido pelo sifu de kung fu Marcelo Gabriel (que também não é budista, mas é filósofo pós-graduado) e que nos apresentou essa filosofia como os oito princípios básicos do guerreiro do kung fu – pois essa definição delimita o foco de interesse e de atuação pretendido pelo sifu diante da vida e da prática do kung fu. A identificação foi imediata e a partir da leitura e interpretação dos conceitos orientais budistas organizados por Tich Nhat Hanh (2001) me levou a tradução dos princípios óctuplos para o contexto de nossa prática artística.

As virtudes do guerreiro kung fu, como nos foi transmitido, ou o caminho óctuplo de Buda são virtudes que aspiramos, preenchidas de axiomas como de costume na tradição chinesa e na cultura oriental, servem para nós como nortes a serem perseguidos constantemente e com extrema força de vontade. Como retorno recebemos como corolário o fortalecimento do grupo em uma convivência mais harmoniosa e apontando para a felicidade real e a autorealização de cada indivíduo, garantindo a continuidade do coletivo e apontando caminhos para um trabalho de ator que, naturalmente prescinde de tantos esforços e sacrifícios, porém, equilibrado com o trabalho de desenvolvimento de virtudes corretas nos indivíduos almejando a felicidade, a alegria e o amor em criar e produzir teatro em grupo. Ademais, segunda Hanh:

“Estar certo ou estar errado não é um fenômeno objetivo, mas totalmente subjetivo” (2001, HANH, p.71)

1. **Compreensão correta (samyag drishti)** – visão clara, ver as coisas como são. Resume-se na compreensão de que tudo é mutável, passível de transformação. Perceber não é compreender. Onde existe percepção existe ilusão. Aquilo que percebemos não é externo está dentro de nós. Percebemos algo por dentro, ou seja, ao admirar a lua, a lua está dentro de nós, porque é objeto de *nossa* percepção, torna-se *minha* própria ilusão. Se eu percebo algo, esse algo passa a existir em mim. Aquilo que eu realmente percebo é minha própria percepção. Não existe um sujeito sem objeto, não se pode remover um e ficar com o outro. É preciso conhecer nossas percepções para podermos nos libertar dela, tornando-as assim *insights*, realizações de nosso próprio caminho. Por exemplo, muitas vezes é exatamente a ideia que temos de felicidade que nos impede de sermos felizes. Quando ficamos presos a conceitos, percepções, perdemos contato com a realidade. “Praticar é ir além das ideias para chegar a coisa em si.” (2001, HANH,

p.71) A “não-ideia” significa não ter percepções erradas, se existe *atenção plena* conseguimos distinguir um conceito errado — qualquer ponto de vista é incorreto, trabalhar sob a ausência de todos os pontos de vista. Um ponto de vista é uma ideia vaga sobre um conhecimento. Conhecimento conceitual nunca é o suficiente.

Correlações para a arte do ator:

Energia;

Aprender olhando – apenas de olhar. Mimese instantânea, sem filtros;

Não discutir, agir. Ir para a ação;

Incorporação ou corporificação (embodiment) de textos e imagens no lugar de interpretação ou representação;

Mente aberta para alterações e interferências em seu trabalho, dando lugar a outros direcionamentos – edição de material criativo (direção e visão diretriz).

2. **Pensamento correto (samyak samkalpa)** – “Penso, portanto não existo.” (2001, HANH, p.74) Pensar sem pensamentos – o pensamento em conformidade com a ação correta, ou seja, unindo a presença, o corpo e a mente no instante presente. Exercícios de respiração consciente – Sugestões de práticas de pensamentos operativos para acionar o pensamento correto (aplicar a si próprio, não aos outros): 1) “você tem certeza?”; 2) “O que estou fazendo?”; 3) “Alô força do hábito!”; 4) “*Bodhichitta*” (mente de amor) – pensar amorosamente. O pensamento correto é aquele que está em conformidade com a Compreensão Correta (2001, HANH, p.78)

Correlações para a arte do ator:

Energia;

Estado de presença plena (pensamento, impulso e ação em fluxo contínuo de retroalimentação);

Organicidade (harmonia presença-corpo-mente);

Prática de exercícios respiratórios (*pranâyamas* da *yôga*; expiração forçada com inspiração profunda desenvolvida por Pilates; meditação ativa do tai chi; respirações derivadas de proposições artaudianas; etc)

3. **Atenção plena correta (samyak smriti)** – é a energia que nos traz de volta ao momento presente. Sua característica é de universalidade porque estamos sempre dando atenção à alguma coisa. A atenção pode ser adequada, quando ligada ao aqui e agora ou inadequada quando nos atentamos a algo que nos afasta do aqui e agora. A presença preenchida de atenção é uma qualidade amorosa. Manter-se conectado no aqui e agora.

A atenção plena correta é composta por sete milagres: 1) Estar presente no momento presente e ser capaz de entrar em contato profundo com tudo e todos ao seu redor; 2) Fazer com que o outro – o céu, a flor ou o nosso filho – também esteja presente e em contato profundo; 3) Nutrir o objeto de sua atenção; 4) Aliviar o sofrimento da outra pessoa; 5) Contemplação profunda (meditação); 6) Compreensão (entendimento); 7) Transformação. Quatro objetos para praticar a atenção plena: o corpo, as sensações, a mente e os objetos da mente.

Os quatro estabelecimentos (alicerces) da Atenção Plena são: **1) atenção plena do corpo no corpo** – a) primeiro, tomar consciência do corpo para fazer as pazes com ele, começando com o simples reconhecimento, atento ao modo as posturas e movimentos, ao modo de sentar, andar, deitar, agir durante o cotidiano; b) segundo, depois reconhecer todas as partes isoladas internas e externas do corpo do alto da cabeça até a sola dos pés; c) terceiro, observar os elementos dos quais o corpo é composto: terra, água, fogo e ar. Não existem divisões entre nós e o resto do universo. Exercício: “Ao inspirar, vejo o elemento terra em mim. Ao expirar, sorrio para o elemento terra em mim.” (Fazer o mesmo com todos os elementos); **2) atenção plena às sensações nas sensações** – As sensações compõem apenas um dos tipos existentes de formações mentais, “Nossas sensações não são separadas de nós nem causada por coisas externas. Nossas sensações são nós mesmos, por um breve instante nos tornamos as sensações”. (2001, HANH, p.89) Podemos transformá-la. A respiração controla as sensações. **3) atenção plena da mente na mente** – é ter consciência das formações mentais. Na filosofia zen são listadas pelo menos *cinquenta e um* tipos de formações mentais. Formação (samskara) é um termo técnico budista usado para descrever algo que é feito a partir de outra coisa. Uma flor é uma formação da natureza. A raiva também é uma formação mental. Algumas formações mentais são presentes constantemente e são consideradas universais (contato, atenção, sensação, percepção e volição). Outras dependem das circunstâncias (zelo, determinação, atenção plena, concentração e sabedoria) entre outras formações mentais sadias e não sadias. A consciência também é herdada de toda a sociedade, ancestralmente de gerações em gerações, alterando-se sensivelmente. “A consciência individual é feita da consciência coletiva, e a consciência coletiva, das consciências individuais”. (2001, HANH, p.91) E as duas são inseparáveis. A atenção plena ajuda a transformar as formações mentais a respiração consciente ajuda a encontrar as raízes dessas formações; **4) atenção plena dos fenômenos nos próprios fenômenos.** A palavra fenômeno nessa acepção, significa objetos da mente. Cada uma de nossas formações mentais necessita de um objeto. Quando nos lembramos de alguém esse alguém

se torna objeto de nossa mente. Existem *cinquenta e um* tipos de formações mentais portanto existem a mesma quantidade de objetos da mente. Todos os fenômenos físicos derivam de seis elementos compostos pelos Quatro Grandes Elementos – terra, água, fogo e ar – somados ao espaço e a consciência. E o universo inteiro que é objeto de nossa percepção, e por isso não existe apenas externamente, fora de nós, mas também interiormente, dentro de nós.

Correlações com a arte do ator:

Energia;

Atenção;

Prontidão ou estado de alerta;

Foco suave (soft focus dos view points³⁶);

Observação para análise ou mimese corpórea;

Trabalho de conscientização da divisão corporal-mímica (partes isoladas do corpo – divisão decrouxiana: cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril, pernas, peso ou labaniana: entre outras)

Dilatação corporal por oposições de micro tensões (mímica corporal dramática, antropologia teatral, Decroux, Grotowski, Barba)

Consciência dos movimentos (Laban: fluxo, ritmo, etc)

Consciência postural e estabilização corporal (princípios trabalhados por Pilates como a centralização, a estabilização dinâmica e a concentração e contrologia, etc.)

Desestabilização corporal a partir de sua compreensão (corpo sem órgãos artaudiano, corpo butoh, etc.)

- 4. Fala correta (samyag vac)** – se baseia no Pensamento Correto, a fala é o nosso pensamento expresso sob a forma de som. Quando falamos tornamos público nossos pensamentos. As vezes sentimentos incrustados e reprimidos se expressam na fala sem serem pensados, podendo ferir alguém. E seu alicerce é ouvir com atenção. Se não escutamos com consciência não podemos praticar a fala. A fala correta se manifesta em quatro atitudes: **1) falar sempre a verdade;** ser verdadeiro no que diz, ainda que alterando o modo de contar, procurar ser fiel à verdade; **2) não falar coisas contraditórias deliberadamente** – uma versão sobre um fato dita de um jeito para uma pessoa e outra versão dita de outra maneira para outra pessoa, provocando intriga e discórdia entre as mesmas; **3) não falar com crueldade,** evitar a calúnia ou dizer algo venenoso para prejudicar alguém,

³⁶ View Points ou pontos de vista é um método de composição criativa desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau na década de 1970.

por exemplo; **4) Não exagerar nem retocar os fatos**, não devemos dramatizar sem necessidade, alterando o teor do que é dito, distorcendo a verdade. Para se conseguir praticar a fala correta é necessário praticar também a escuta do silêncio. Muitas vezes o silêncio é a verdade, nesses casos ele é chamado de “silêncio trovejante”. Confúcio disse que “os céus não dizem nada” o que quer dizer que ao mesmo tempo eles dizem muito.

Correlações com a arte do ator:

Ética do ator

O drama prescinde de uma necessidade de uma luta necessária, a partir daí pode-se emergir uma verdade que convença ao ser falada ou expressa.

Sistema Stanilavskiano e Checkoviano de interpretação, entre outros;

Trabalho sobre ações vocais – como a voz pode corporificar uma verdade, que seja sensivelmente crível.

Emissão vocal;

Escuta;

Pausas (silêncios preenchidos);

- 5. Ação correta (samyak karmanta) –** entrar corporalmente em contato com o amor e a prática da não-violência consigo, com seu próprio corpo e em relação ao corpo dos outros. Nós matamos todos os dias pela forma que comemos, bebemos e pelo modo como usamos as fontes de energia natural como a terra, a água e o ar. Viver de forma que não tocamos no que não é nosso, não explorar o que é dos outros, contribuir para a verdadeira justiça e o bem-estar sociais, com simplicidade, sem tentar nos apossar de mais do que nos cabe ter ou ser. Respeitar os compromissos assumidos por mim e também os assumidos pelos outros. Encorajar os outros a fazer o mesmo. Cultivar a boa saúde, tanto física, quanto mental. Ingerindo coisas tóxicas, além de álcool e drogas, certas conversas venenosas e programas midiáticos de tv, revista, livros, jornais, filmes, etc que injetam a violência, o medo, o desespero, a covardia, o sadismo, a hipocrisia, a indiferença, etc. contamina meu corpo e minha consciência, traio meus ancestrais, minha família, minha sociedade e as gerações futuras. Praticar uma dieta que ajude a mim e a sociedade. Fazer as coisas não por si mesmo, mas por todas as outras pessoas. A ação correta se baseia na Compreensão Correta, no Pensamento Correto, na Fala Correta e depende do Meio de Vida Correto. O mestre que observa a Ação Correta do praticante vê todas as outras etapas nela contidas ou não.

Correlações com a arte do ator:

Ética do ator;

Condicionamento físico e cuidados com o corpo;
Memória corporal;
Mímeses corporal;
Dramaturgia corporal;
Corporificação, materialização física corpórea dos pensamentos e idéias.

- 6. Esforço correto (samyak pradhana)** – a pratica deve ser inteligente, baseada na real compreensão do ensinamento. Não é porque praticamos muito que podemos dizer que praticamos o esforço correto. **Quatro práticas – Esforço Correto**
Quádruplo: **1)** Impedir o crescimento e o desenvolvimento das sementes indesejáveis contidas em nossa consciência armazenadora; **2)** ajudar as sementes indesejáveis já desenvolvidas a retornar à consciência armazenadora; **3)** encontrar as formas de irrigar as sementes sadias que ainda não cresceram em nossa consciência armazenadora, incentivando o mesmo processo aos amigos; **4)** nutrir as sementes sadias que já cresceram, para que permaneçam em nossa consciência mental, tornando-se cada vez mais fortes. Uma semente não-sadia é algo que não conduz a libertação nem a nenhum caminho, ou seja, é infrutífera, estéril ou as vezes nociva, nos conduzindo ao erro ou à ação incorreta. O Esforço Quadruplo Correto é alimentado pela alegria e pelo interesse. Se sua pratica não lhe traz alegria, você não está praticando corretamente. O Esforço Correto está no Caminho do meio, entre os dois extremos da austeridade e da indulgência. O Esforço Correto não implica em nos forçarmos a coisa alguma. Se temos alegria, bem-estar e interesse, nosso esforço será exercido naturalmente. Diferente das crianças, é comum nos adultos precisarem de muito tempo praticando a forma externa antes de experimentarem a alegria interior proporcionada por sua pratica. Se não vivermos com profundidade, desperdiçaremos nossas vidas.

Alguém que consegue dedicar sua vida à pratica e que tem a oportunidade de conviver com um mestre e com amigos que praticam, é alguém que desfruta de uma maravilhosa oportunidade, capaz de lhe proporcionar muita felicidade. Se não tivermos o esforço correto é porque ainda não encontramos a forma de praticar adequada para nós, ou então porque ainda não sentimos necessidade de praticar intensamente. (2001, HANH, p.84)

O sofrimento costuma nos conduzir a pratica, nesses casos, quando capazes de acolher o sofrimento, devemos procurar compreender suas origens afim de ver

possibilidades de pôr fim a esse sofrimento, sempre existe um caminho para se fazer isto. Nossa dor está no centro de tudo mas nem sempre é necessário lidar diretamente com o sofrimento, podemos mantê-lo adormecido enquanto trabalhamos outras bases para combatê-lo pela raiz. Se você se reprime ou não gosta da prática, não está exercendo o Esforço Correto e deve examinar sua forma de praticar e inclusive verificar se essa prática é a correta para você – procurar o que lhe proporciona felicidade e seguir seu Caminho Correto. Transformar seu sofrimento em compaixão, paz e compreensão, e fazer isso de maneira alegre e fácil, isto é o Esforço Correto.

Correlações com a arte do ator:

Ética do ator;

Vocação do artista;

Esforço (extracodianidade, presença, organicidade)

Energia;

Força.

- 7. Concentração correta (samyak samadhi)** – consiste na mente focada, capaz de se concentrar em uma única coisa de cada vez. Existem dois tipos de concentração: a ativa e a seletiva. Na concentração ativa, a mente se detém naquilo que está acontecendo no momento presente, acompanhando e aceitando as mudanças que se apresentam a cada instante, não pensando nem desejando outra coisa. Focamos no presente com todo nosso ser. Quando o objeto em que focamos desaparece, nossa mente permanece clara e límpida, serena. Na concentração seletiva, escolhemos um objeto e permanecemos com ele, abandonando tudo e permanecendo focado no nesse objeto. Quando se vive cada momento profundamente, a concentração emerge naturalmente, levando a compreensão. Existem nove níveis de concentração meditativa: os primeiros são as Quatro *Dhyanas*, concentrações no reino da forma. Os cinco níveis seguintes pertencem à dimensão sem-forma. Na primeira *Dhyana*, ainda estamos pensando, nos outros oito níveis o pensar dá lugar a outras energias. *Samadhi* significa concentração. Quando nos concentramos profundamente ficamos absortos no momento, tornamo-nos o momento presente, por isso *samadhi* também é traduzido como absorção. Depois da quarta *Dhyana*, o praticante experimenta uma concentração mais profunda – as quatro *Dhyana* sem-formas – quando é possível enxergar a realidade com maior profundidade, onde o desejo sensual e a materialidade revelam sua natureza ilusória desobstruem o caminho para se enxergar a natureza do mundo fenomênico. O objeto do quinto nível de concentração é o espaço

ilimitado; do sexto nível de concentração é a consciência ilimitada; do sétimo nível de concentração é o nada; do oitavo nível é onde não há nem percepção, nem ausência de percepção – quando entendemos que não devemos acreditar inteiramente em nossa forma anterior de ver o mundo, e buscamos contato mais direto com a realidade. Não podemos nos impedir de perceber, mas pelo menos nesse nível, compreendemos que “a percepção” é a percepção de um sinal. Já não acreditando mais na realidade dos sinais, a percepção se transforma em sabedoria. O nono nível de concentração chama-se cessação – significa a cessação da ignorância contida em nossas sensações e percepções e não a cessão das sensações e percepções em si.

Correlações com o teatro:

Estado de Presença;
Concentração;
Centelha de vida (Brook);
Dança butoh;
Performance art;
Jerzy Grotowski;
Antonin Artaud;
Níveis de transe.

- 8. Meio de vida correto (samyag ajiva)** – é necessário encontrar uma forma de ganhar a vida que não represente uma transgressão aos ideais de amor e compaixão. A forma pela qual você se sustenta pode ser uma expressão do seu ser mais profundo ou pode ser uma fonte de sofrimento para você e para os outros, o que não seria correto. O Meio de Vida Correto não é apenas uma questão de escolha pessoal, sendo, na verdade, uma questão coletiva. Ele representa nosso carma coletivo. O trabalho de cada pessoa afeta todas as outras. Trata-se de um assunto muito mais amplo do que o modo como garantimos nossa renda mensal. Se alguém trabalha com algo que aumenta o sofrimento e a opressão entre outras pessoas, isto acabará contaminando sua consciência como quando poluímos o ar e em seguida vamos respirar.

Correlações com o teatro:

Ética do ator;
O papel social do artista;
Engajamento;
Vocação;
Responsabilidade.

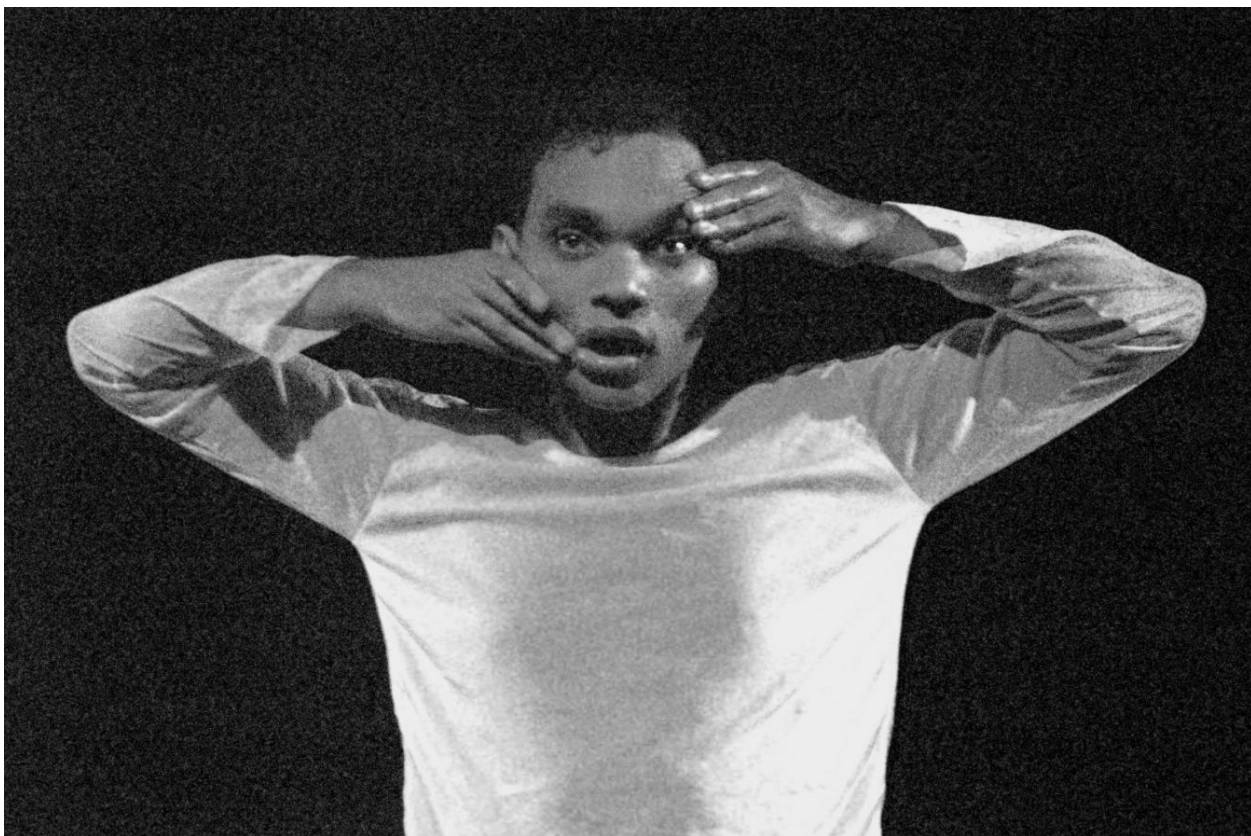


Figura 9. Pablo Angelino em cena no espetáculo solo Sentimentos do Mundo em 2003. Foto: acervo do Grupo.

No teatro, a produção de fenômenos vivos depende do elemento humano, do indivíduo, dos homens, das pessoas, essa é a base que sustenta e formula a opinião do diretor inglês Peter Brook (2005), especialmente no que concerne a sua questão sobre a “*centelha de vida*” que deve se fazer presente a cada segundo da atuação. E quem irá discordar que o ser humano, ainda que mediado por qualquer tecnologia que lhe sirva, é quem imprime vida à qualquer forma de arte, essencialmente na arte teatral? E quem irá defender a ausência de vivacidade, de vida, na cena ou na arte?

Para quem prescinde pela busca de uma centelha de vida em seu trabalho de ator, o rompimento com os hábitos automáticos cotidianos se configura como etapa imprescindível para abrir a percepção do ator e tornar possível a conexão entre processos interiores e exteriores. Para incitar essa ruptura objetivando primeiro implantar campos de abertura no indivíduo, os centros motores, ou seja, o trabalho *com* e *sobre* o corpo e mente (psicofísico), se apresentam como o ponto de partida, onde se dá o início do processo que envolve a ruptura desse automatismo nos principais centros humanos entre eles o centro emocional e o centro intelectual³⁷. Para atingir os mais complexos níveis de seu ser em busca da auto-superação de seus limites, de suas amarras condicionadas pelo automatismo enraizado cotidianamente em seus hábitos, o ator deve começar por *desdomesticar* seu corpo, sua mente. “Sem o trabalho sobre si mesmo os seres humanos podem ser vistos como máquinas que supõem ter uma individualidade própria.” (BONFITTO, 2009, p.152). Hoje já temos notícias sobre computadores que tiveram sua primeira ideia própria, que articularam um pensamento. Quando as máquinas começarem a refletir sobre a essência de si, a trabalhar, a intervir sobre si mesmos, desenvolvendo sua singularidade, sua individualidade e formando uma personalidade autêntica e mais do que isso desenvolvendo sua essência, aquela que independe do comportamento social aprendido ou de formação de personalidade, o seu ser interior adormecido pelo aprisionamento por um involucro de ideias e formas, e assim, entrarão num processo de crescimento e edificação interior em busca de serem plenamente emancipados dos automatismo que inicialmente os aprisionavam e os definiam, para daí então, manifestarem plenamente sua presença em sua inteireza e essencialidade, em sua centelha de vida

³⁷ Conceitos abordados por Gurdjieff descoberto por Peter Brook na metade dos anos 1940, através do livro de Ouspensky *In Search of the Miraculous: The Teaching of G.I. Gurdjieff*. A identificação e a influência dos ensinamentos de Gurdjieff foram tantas sobre o modo de Brook se relacionar com seus atores e com o seu público, que chegou a ser estudada por Basarab Nicolescu em um artigo e levou o diretor a montar o espetáculo *Meetings with Remarkable Men* em 1979, inteiramente baseado nos ensinamentos de Gurdjieff e homenageando sua memória.

acesa, preenchida de liberdade. Essa breve anedota de ficção científica busca elucidar a compreensão do corpo do sujeito como o sujeito em si, não como um objeto a ser manipulado dissociadamente de sua inteireza. O ser humano é um todo complexo. E o ator se propõe voluntariamente a aprofundar-se sobre sua própria complexidade para o simples conhecimento de si em busca de libertação:

Individualidade, o singular e permanente eu, consciência, vontade habilidades praticas, o estado de liberdade interna, todas essas são qualidades que o homem comum não possui. (Ouspensky In Bonfitto, 2009, p.152)

No universo teatral talvez ninguém tenha sido tão profundamente dedicado a essa busca da “junção Eu-Eu³⁸”, ou da negação do “eu”, dessa autodefinição em essência do indivíduo, do “homem-interior” do que Grotowski. A ponto de fazê-lo em algumas fases de sua vida e obra, distanciar-se completamente do teatro, para regressar depois e completar um círculo inteiro em sua mística, mítica e misteriosa vida no mundo como pessoa e como artista. Grotowski concluiu já próximo ao fim de sua vida, na fase de investigações que chamou de “Artes Rituais ou Arte como Veículo”, que Ritual é ação, performance, um ato e que o Performer é o atuante, um homem de ação, um fazedor de pontes, e se propôs então a criar um ritual para o atuante que o levasse em direção a sua essência. Com isso Grotowski afirmava que através do performer, do atuante o ritual ou ato pode se aproximar do processo de desenvolvimento do indivíduo. O revelar ou a fusão desse processo do indivíduo *performatizado*, materializado em ato e apresentado como um ritual, com uma performance, como uma cena, sob certa perspectiva sensível qualificaria esse ato performático como articulador de certos poderes de transformação e revelação que remetem a cura ou tratamento de doenças dos indivíduos sociais. O “homem-interior” seria salvo ou tratado pela performance que partiria do indivíduo do performer em sua jornada rumo ao corpo da essência, através de rigor, mestria, simplicidade e do olhar atento e reflexivo de um professor ou mestre ou diretor. Seu objetivo era ajudar as pessoas mais do que ao sistema de arte que chamamos teatro. Porém, sua contribuição acaba sendo dupla, ampla e profunda. Contem objetividade em busca de espiritualidade. Para Grotowski, o ponto de partida para a abertura dessa ruptura do indivíduo com seus automatismos que bloqueiam a vida também era através do corpo e precisamente pelo viés da memória como ponto inicial primário:

³⁸ Termo utilizado em seu último texto produzido em vida intitulado “Performer” de 1988. (SLOWIAK & CUESTA, 2013, p.123)

Um acesso para o caminho criativo consiste em descobrir em si mesmo uma corporalidade antiga, à qual você está ligado por uma forte relação ancestral. Então você não está nem *na personagem* nem na *não personagem*. Começando pelos detalhes, você pode descobrir em si mesmo uma outra pessoa – seu avô, sua mãe. (GROTOWSKI In: SLOWIAK & CUESTA, 2013, p.129, grifo meu)

Se considerarmos que na história do teatro europeu Stanislavski inaugura e institui o conceito de personagem na prática teatral dos atores e no teatro de um modo geral, uma vez que antes esse conceito praticamente era inexistente ou inoperante, e tão grande foi o impacto revolucionário do desenvolvimento desse conceito sobre a arte da encenação e da atuação que Stanislavski desenvolveu um sistema para a criação de um personagem que acabou se tornando um imperativo preponderante na arte da atuação. Em seus estudos desses processos para a criação de personagens prescindia tanto na fase das emoções quanto na fase das ações físicas ao indivíduo do ator, ao sujeito. A primeira concepção o levou a segunda diante dos resultados e da observação constante de si e dos outros. Grotowski por sua vez fez outra revolução ao excluir a personagem do eixo criativo teatral, criando a partir dos seus atores, dos sujeitos, dos indivíduos que ao vestirem arquétipos por meio de processos de montagem adotados pelo diretor polonês, produziam uma cena mítico-ritualística onde os presentes se passavam por testemunhas de um ato vivido em momento de presente absoluto diante deles. Fez revelar processos interiores profundos que remetiam ao homem em busca de si mesmo.

O ator em busca do desenvolvimento de sua auto-expressão deve primar por seu crescimento interior enquanto indivíduo dedicando em seu labor em seu trabalho não o menor esforço que caracteriza o modo como lidamos com nossos corpos em nossa vida cotidiana, exceto que não tenha essas inquietações e preocupações acerca de haver ou não essa centelha de vida em seu trabalho ou se atinge a singularidade em sua atuação provinda de sua conexão interior. É preciso se desequilibrar do senso comum, sacudir as coisas, incendiar-se por dentro, ou controlar o incêndio, ou domar a fera interior, ou acordar o leão adormecido, ou fazer desabrochar a flor, irradiar e emanar vida é coisa que comumente não se encontra nas coisas encostas num canto, largadas pela casa, espalhadas pelo chão, deitadas ou comendo batatas, ou num lugar fechado onde não circulam as energias como um depósito abandonado ou repetindo os mesmos hábitos automáticos diariamente sem colorir a vida, sem alterar o ritmo, sem rolar no chão, saltar, dar cambalhotas, parar, equilibrar-se e desequilibrar-se, por dentro e por fora, desestabilizar-se, mover-se, alterar a ordem:

O crescimento interior do ser humano não pode começar enquanto a ordem das coisas permanecer imutável [...] Se a pessoa deseja atingir sua própria individualidade ele precisa se liberar das leis gerais [...] No trabalho, somente super-esforços contam, além do normal, além do necessário. (Ouspensky In Bonfitto, 2009, p.153)

No Grupo Sonhus Teatro Ritual fomos naturalmente incorporando certas atitudes individuais em nosso labor cotidiano coletivo que com a repetição foram se sintetizando em ideias que se expressam pelos seguintes princípios-posturas ou melhor seria chamar de pontos de vista sobre si mesmo diante do trabalho:

- **Inconformismo:** ou “não reclamar, agir.” Atitude manifestada como inquietação da alma em não conformidade com as formas, com o estado das coisas como estão no mundo, na sociedade, em sua comunidade, no grupo, em si mesmo, buscando sempre a transformação, a mutação em algo melhor e passível de constantes melhorias. Atitude que deve estar diretamente atrelada a ação para evitar o queixume inútil dos reclamadores.
- **Não autopiedade:** ou “fazer drama sem drama”. Não se permitir chegar a ser um oprimido, muito menos manter-se oprimido. Saber de sua capacidade inata de lutar, de atuar no sentido original grego da palavra. Evitar a complacência demasiada consigo mesmo, se permitindo colocar-se em posições privilegiadas de conforto onde a vitimização se torna uma arma ou uma justificativa para a não-ação ou a atitude exageradamente protecionista de si mesmo, evitando correr riscos. Para fazer teatro é preciso ter coragem.
- **Desapego:** praticado em relação a forma estética, mas também a algumas ideias fixas que por ventura necessitassem serem abandonadas para darem lugar a novas ideias e conceitos.
- **Autosustentabilidade:** ou “toda ajuda é uma forma de violência” como sugere Bertold Brecht no texto Lições de Baden Baden. O ator não pode usar muletas. Precisa auto sustentar sua arte em corpo, som, imagem, emoção, sensibilidade, imaginação e criatividade. Sustentar para dar corpo e permitir ao espectador apreciar e significar um sonho.
- **Materializar ideias:** ou “tornar possível o impossível”. Colocar no espaço com a energia, com o corpo, com objetos, com o que se fizer necessário. Tornar sensível sua arte. Concretizar. Tornar real.

- **Autosuperação:** buscar expandir limites psicofísicos, emocionais, intelectuais afim de potencializar consequentemente sua capacidade e habilidade expressiva, de amplificar sua capacidade de lidar consigo e com os outros e também de alcançar a autorealização e viver com maior satisfação em relação a si mesmo, em harmonia com seus anseios e concretizações.
- **Ampliar referências:** manter a postura de artista-pesquisador constantemente buscando novas informações, novos conhecimentos, aumentando suas referências para emancipar-se da ignorância inerente aos homens, ser um leitor do mundo em busca de emancipação, como sugeria Paulo Freire.
- **Ser agnóstico teísta:** atitude perante a vida e o trabalho, crer no invisível, crer nas possibilidades e proposições de possibilidades, nas probabilidades mínimas de acerto, admitir o risco crendo no possível acerto, ainda que nada comprove a existência de que algo exista nesse invisível. Todo artista tende a sê-lo do contrário como poderia criar outras realidades, ainda que sabendo sê-las impossíveis, sem nelas crer? Conforme Terrin “quem realiza o rito não o vê em perspectiva, mas o vive em plenitude, assim como quem joga um jogo identifica-se com o jogo, com suas regras, e se deixam simplesmente transportar para outro mundo” (TERRIN, 2004, p.179). A posição eminentemente analítica e crítica de incredulidade, estranheza e desconfiança que coloca em cheque o fazer, a criação, é mais profícua aos críticos que aos artistas, especialmente em momento seminal de criação. Por isso o artista nem deve se portar como um crente total no sentido religioso, nem como um cético infecundo, mas sim como um mágico confiante.

Outros pontos de vista a serem considerados no que concerne ao processo interno e de desenvolvimento da auto-expressão do ator que compreendemos ser extremamente salutar são as considerações de Anne Bogart acerca de seus pontos de vista (view points) elaborados em 1979 em colaboração com Tina Landau adaptada dos seis pontos de vista (six viewpoints) da coreógrafa americana Mary Overlie que continha em seu conjunto de pontos: o espaço, o tempo, a história, o movimento, a forma e a emoção. Bogart e Landau expandiram para 9 pontos de vista físicos divididos em 2 categorias: tempo e espaço. Comumente os pontos de vista de Bogart/Landau são abordados apenas em sua utilidade técnica para a improvisação e criação-composição, aqui os apresento também como possibilidade de ação do indivíduo do interior para o exterior, partindo de sua percepção ou ponto de vista sobre seu processo interno e externo em relação constante consigo, com os outros e com o ambiente.

Os nove pontos de vista físicos ou corporais de Bogart/Landau são:

Pontos de vista sobre o Tempo:

Andamento/Velocidade;

Duração;

Resposta Sinestésica;

Repetição

Pontos de vista sobre o Espaço:

Forma;

Gesto;

Arquitetura;

Relação espacial;

Topografia

+ seis pontos de vista sobre a voz:

Altura

Dinâmica

Andamento

Aceleração/desaceleração

Timbre

Pausa (silêncio)

Pratica-se com esses pontos de vista a escuta permanente de si, do outro e do lugar aonde se encontra com altíssima percepção aguçada voltada para uma correta compreensão afim de executar uma rápida reação-ação e interação coletiva, buscando a extroversão dos sentidos do atuante. O trabalho de auto observação somada à percepção exterior desses pontos contribui para conduta mais sensível para o ator que passa a trabalhar mais sensorialmente na criação de ações baseadas na consciência do tempo e do espaço na relação entre os atuantes, coletivamente, ao invés de intenções prévias simuladas por um viés psicológico (excessivamente individual e subjetivo), ou seja, os pontos de vista de Bogart/Landau coloca o ator a partir de sua consciência ampliada, que Bogart chama de foco suave de atenção (soft focus) em conexão direta e profunda com o espaço-tempo exterior a partir de uma percepção interior, colocando o ator em estado presente e em relação com os outros, com o grupo, com o coletivo. Muitos praticam os pontos de vista inconscientemente por exemplo andando na rua, estão presentes em nosso modo de lidar com o tempo e o espaço, e são regidos em nosso cotidiano por necessidades

concretas, como se adaptar numa calçada sinuosa ou cheia de degrau ou níveis, andar num ônibus ou metrô lotados, ou ainda diante de diferentes arquiteturas ou meio ambientes quando nos deslocamos por espaços muito distintos ou ainda em viagens.

A seguir elenco os principais *procedimentos rituais* abordados, de acordo com a prática realizada pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual, são eles: treinamentos – apresentados em diferentes variações com particularidades de abordagem, de estruturação, de ambientação ou de temática; além de outros procedimentos rituais recorrentes em processos criativos como workshops, intercâmbios, imersões e retiros, “toró de pitacos”, seminários internos, ensaios, assessorias e work in progress. Apresento o recorte que esse relato é capaz de fazer sobre essa prática: uma descrição em linhas gerais do todo da experiência, posto em relação com uma série de leituras a respeito do tema: treinamento do ator.



Figura 10. A atriz Jô de Oliveira em cena de seu espetáculo solo Tudo "S"erto, resultado de processo de investigação de seu universo pessoal em 2008. Foto: Sarah Ottoni.

TREINAMENTO COMO RITUAL

Como, por que, com o que, pra que e para quem continuar fazendo teatro? O treinamento, também chamado de *atelier*, *laboratório*, *preparação* do ator, entre outras denominações é aqui compreendido como o espaço-tempo para o labor do ator sobre si mesmo, realizar a reciclagem, a manutenção, a reabilitação de suas potências enquanto artista. Para o Grupo Sonhus Teatro Ritual o treinamento é o espaço seminal da potencialização criativa, lugar de revigorar-se, de recuperar a inspiração através da transpiração. É o tempo para se questionar, para se desafiar e se superar. O treinamento é o *ritual laboral* do ator, espaço liminar de experimentação e de preparação do ator antes da criação objetiva de um espetáculo. Onde o ator labora suas potências, suas singularidades e objetiva e concretamente reúne materiais para a criação extraídos de suas experimentações interiores (consigo mesmo, suas memórias, sua individualidade, sua corporeidade, fisicalidade, espiritualidade, etc), e exteriores (com os outros, com objetos, com o espaço, com o tempo, etc).

O treinamento tanto é terapêutico quanto instrumental, virtuosístico e ginástico. Dependendo de sua abordagem e condução, tanto pode ser adestrador, quanto dogmatizante ou doutrinante, quando se busca demasiada ou obstinadamente o novo, o restaurador de uma nova velha verdade.

Analisando o processo de treinamento do diretor Peter Brook com os atores de seu grupo e suas constantes atualizações, Matteo Bonfitto comenta sobre o processo de consolidação da tradição de treinamento junto aos atores iniciado por Grotowski na década de 1960:

Conforme apontado por Savarese e Brunetto, o desenvolvimento do trabalho de Grotowski gerou “o mito do treinamento e dos exercícios”. Em outras palavras, a prática de exercícios pareceu ser uma condição *sine qua non* para aqueles que desejavam ser atores, e tal fato ocorreu, sobretudo, após 1965, quando a função do treinamento do ator se modificou no trabalho de Grotowski, “separando-se completamente da ideia de preparação de espetáculo”. Desde então, até o início de suas pesquisas para-teatrais (1970-1975), o diretor polonês concentrou seu trabalho sobre a liberação do *self* do ator de “obstáculos pessoais que impedem a fluidez criativa”. Dessa forma, é possível reconhecer ao mesmo tempo similaridades e diferenças entre Brook e Grotowski no que diz respeito ao treinamento do ator. Se por um lado a

superação de bloqueios e resistências por parte do ator representa um objetivo perseguido por ambos em diferentes níveis, por outro o trabalho de Grotowski desenvolvido nos anos 50 e 60 foi norteado pelo objetivo de criar “leis que governam o ofício do ator”, objetivo esse não perseguido por Brook. Enquanto Grotowski aprofundou nos anos 60 três categorias precisas de trabalho, ou seja, os exercícios plásticos, os exercícios corporais e vocais e os exercícios respiratórios, Brook desde *Rei Lear* até *Sonho de Uma Noite de Verão* percebeu os processos criativos no teatro enquanto combinação de práticas que deveriam ser desenvolvidas através de “um instinto e um vago sentido de direção”. (BONFITTO, 2009, p.36, grifos do autor)

Enquanto o diretor polonês se dedicava a desenvolver um método específico de atuação, o diretor inglês absorvia de diversos outros métodos e sistemas³⁹ uma combinação de práticas a fim de extrair resultados de modo indissociável do percurso individual de seus atores, e desse modo Brook acabava por promover, assim como Grotowski o desencadeamento de processos psicofísicos nos atores. Ainda que Brook associasse os treinamentos de seus atores, em sua maioria, diretamente interligados aos seus processos criativos de modo contrário a Grotowski que buscava desenvolver os treinamentos de modo desvinculado da criação de espetáculos, ambos sempre defenderam ou praticaram esse ritual com seus atores. Essa recorrência nos faz questionar seu caráter meramente utilitário de preparação do ator. Diante de grupos como o de Brook, com atores profissionais experientes selecionados de todas as partes do mundo, a repetição desse ritual de submeter os atores à prática do constante empirismo sobre o seu labor, muitas vezes sob perspectivas e atitudes totalmente experimentais, no lugar de chegar e simplesmente “fazer o que já sabe”, como é usual no teatro de cunho mais ferozmente comercial, traz ao treinamento uma outra condição e *status* processual e pedagógico diante do trabalho com os atores, iniciantes ou já experientes.

Seis possíveis funções para o treinamento do ator são apontadas por Richard Schechner (In BONFITTO, 2009, 33):

1. Interpretação de um texto *dramático* ou do texto *espetacular*;
2. Transmissão de um *texto espetacular*;

³⁹ Durante os anos de 1960 Brook e seus atores exploraram diversos aspectos extraídos de diversos sistemas de atuação especialmente aqueles elaborados pelo referencial quarteto de mestres: Stanislavski, Meirhold, Brecht e Grotowski, e também de outras práticas associadas ao *happening* e outras provindas de formulações de Artaud, além de práticas circenses e orientais entre outras.

3. Transmissão dos “segredos do espetáculo”;
4. Auto-expressão;
5. Domínio de uma técnica específica;
6. Formação do grupo.

No caso do contexto coletivo de um grupo de teatro, essas seis funções poderão ser constantemente utilizadas, revisitadas e re combinadas constantemente. No Grupo Sonhus Teatro Ritual, o treinamento coincide com o ensaio enquanto lugar de repetição, de erro, acerto, aborrecimento e contentamento, descoberta e superação. A diferença básica é que não estamos ensaiando nenhum espetáculo em específico. Estamos investigando tanto tecnicamente, quanto filosoficamente, eticamente, esteticamente sobre nosso ofício de atores. Estamos sempre atualizando na prática a resposta do *porque* fazemos teatro, é uma constante variável em nossos treinos. Outras investigações sobre a aprendizagem de novas técnicas, quanto da eficácia de técnicas já aprendidas atestam a durabilidade e a validade do que praticamos num continuado processo de atualização e reabilitação do que Zeami chamava de “a flor do ofício”. O treinamento é lugar de reconexão entre desejo e aplicabilidade, a descoberta de linhas de força e ligamentos motrizes entre técnica, verdade interior, inspirações, aspirações e superações.

Classificação de categorias específicas de treinos praticados no Grupo Sonhus Teatro Ritual, divididas por gêneros ou categorias, qualidades e tipos de ambiente:

Gêneros ou categorias de treino:

- Treino de Modalidades Extra-Teatrais (condicionamento físico)
- Treino de Modalidades Teatrais (Treino de Linguagens-Práxis Teatro-Dança-Circo)
- Treino Ritual ou Treino Completo (*sádana* teatral)

Qualidades na condução de treinos:

Com alterações da sensorialidade receptiva ao modo de condução:

- 1 Treino Silencioso ou Sonoro
- 2 Treino sem condutor ou variando a condução

Com propósitos definidos:

- 3 Treino Temático
- 4 Treino Ensaio

Com experimentalismo a deriva em busca de um devir:

- 5 Treino Multifacetado (polivante ou *poietico* total)

6 Des-treinamento (treino reflexivo ou treino-crise)

Variações de *Treino-Environment*:

Em relação ao espaço-tempo utilizado:

- Treino de Imersão (geralmente em retiros e intensivos)
- ReHab Artístico

Em relação ao modo de interação entre as pessoas:

- Treino Aberto
- Treino Individual
- Treino de Escambo (ambiente de troca artística)

Esses perfis de variações nos treinos podem ser combinados das mais diferentes maneiras e essa organização é posterior a toda a experiência de dezoito anos do Grupo Sonhus Teatro Ritual, sendo essas classificações resultantes de uma observação, reflexão e análise dos modos em que praticamos em grupo de maneira caótica e desordenada seguindo a fluidez da vida e de suas necessidades atualizáveis de trabalho. Portanto, não se trata de uma esquematização racional, de um sistema rígido a ser implementado entre o grupo, mas sim de uma constatação diante da experiência vivida coletivamente e agora organizada para que seja possível sua análise e compreensão teórica por parte do pesquisador, do Grupo observado e do leitor. A seguir irei detalhar sobre as especificidades de cada tipo de abordagem nessas variações de treino elencados a partir de nossa prática.

TREINO DE MODALIDADES EXTRA-TEATRAIS

O termo prática *extrateatral* é utilizado no campo da antropologia para distinguir as *técnicas corporais da vida cotidiana* postas em relação com as *técnicas corporais teatrais* ou onde os homens se encontram em situação de representação, seja em nível social ou numa situação de apresentação ou representação artística. Para tanto, sugere um estágio entre o teatral e o cotidiano social, tendendo para fora dos certames explicitamente passíveis de teatralidade porém com alguns possíveis aspectos de performatividade social, e que não apresentem de modo evidentemente observável finalidade da personificação teatral e atuação, dividindo em pelo menos duas acepções, por parte de Ugo Volli (In.:MARINIS, 1997, p.85) onde a primeira circunscreve *técnicas extrateatrais públicas* como, por exemplo, a técnica de um orador, de um sacerdote, de chefes militares, etc e *técnicas extrateatrais privadas*, onde se encaixam nossas práticas, referem-se, por exemplo, as técnicas da yôga, da preparação de um atleta, de certos tipos de meditação e oração, etc.

Em nosso *treino de modalidades extra-teatrais* experimentamos disciplinas como o kung fu, a capoeira, o pilates e a yôga. Essas modalidades representam uma instrumentalização do ator que passa a dominar outras técnicas que podem oportunamente serem utilizadas em cena. Por outro lado, essas modalidades também apresentaram obstáculos tais, que mais que aprender a realizar chutes, socos, passos, saltos, giros, posições, respirações, toques, batidas e impostações vocais, etc aprendemos também a nos superar, a nos desafiar, a nos autodisciplinar, a desenvolver maior consciência corporal, a encarar nossas limitações sem auto piedade, a seguir adiante, fortalecendo nossa vontade, nossos princípios, nossa força interna, fortalecendo a *carne* (a técnica, a habilidade) e o *osso* (a natureza interior, o espírito) do ator, como nos sugere Yoshi Oida (2001).

Modalidades *extra-teatrais* praticadas pelo Grupo:

- Pilates;
- Yôga (também encarada como uma arte ritual);
- Kung fu (também encarada como uma arte ritual, especialmente em suas interligações com o tai chi chuan);
- Capoeira (também encarada como uma arte ritual, especialmente na capoeira tradicional de angola);

- Também podem figurar entre as modalidades extra-teatrais a prática de técnicas somáticas ou de esportes entre outras práticas do corpo que se julgue propositivas para o trabalho do ator.

Grotowski (In.:SLOWIAK, p.212, 2013) dizia que o treinamento devia propor desafiar as vulnerabilidades físicas ou bloqueios do ator e dividia essas vulnerabilidades em:

Flexibilidade;
Força;
Equilíbrio;
Plasticidade (a habilidade de sustentar formas);
E o Vigor.

Para trabalhar sobre essas vulnerabilidades, os exercícios podem ser provenientes de qualquer fonte, Grotowski trabalhava com diversos sistemas como a Hatha Yoga, acrobacias, ginástica, artes marciais. Esses exercícios assim que assimilados pelos atores do Teatro Laboratório eram dinamizados para o treinamento numa sequência de fluxo ininterrupto e sem repetições mecânicas, apenas intencionais. Yoshi Oida, compartilhando os aprendizados de sua experiência como ator em seu livro, numa trajetória que parte do Oriente para o Ocidente, também nos afirma categoricamente que não importa o estilo ou a técnica que estudamos, que “podemos praticar diferentes disciplinas como o aikidô, balé, judô ou mímica e obter o mesmo benefício (...) Já que se está aprendendo alguma coisa que ultrapassa a técnica, aquilo que se está praticando é menos importante” (OIDA, 2010, p.144).

No entanto Grotowski (2010) também era crítico e tinha ressalvas a respeito de uma diversidade de disciplinas aplicadas ao ator e objetivando alcançar o *corpo-vida* ou *corpo-memória*, apontava para o que ele classificava como *seguimentos tradicionais*⁴⁰ composto por duas categorias: os *exercícios plásticos* e os *exercícios corporais*.

Sobre as disciplinas, as modalidades, exercícios enfim sobre qualquer prática aplicada ao ator, Grotowski (2010) defendia que estas devem funcionar como uma espécie de desafio para a superação de si mesmo, devem ser quase impossíveis de serem realizados e ainda assim o serem. E alertava que quando algo é aprendido perde o valor, as receitas devem ser evitadas e descartadas, afirmava também que os exercícios não devem ser um modo de *autoaperfeiçoamento*, e que se assim são empreendidos, retardam o que ele chamava de *Ato*. Para ele, a presença da técnica não é o mesmo que a presença

⁴⁰ Também segundo o autor, tradicionais apenas nos títulos.

do Ato, e que se o Ato é executado, a técnica existe por si só. Segundo o autor, “a técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma da falta de honestidade. Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nunc* (aqui e agora). Se existe a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação...” (GROTOWSKI, 2010, p.179, grifo do autor)

O *real* condicionado aí por sua plenitude garantida, ou proporcionada, pela *atitude* sem defesas, sem hesitação do sujeito-ator, vai de encontro as condições sugeridas por Larrosa (2003) para que o sujeito *experiencie* algo, expondo-se, vulnerável. A realização no aqui e agora, ou seja, no presente, também sugere essa característica de real e de presença, de acontecimentos. Não seria o Ato, um conceito próximo ao do viver da experiência de que nos fala Larrosa? Para Grotowski a técnica significa honestidade, daí surge outra problemática: em treinamento, a experiência para o ator deve ser absorvida em memória pelo todo de seu corpo-vida e antes, ou ao mesmo tempo, é preciso desenvolver uma técnica para trazer a memória dessa experiência a tona. Isto para torná-la intensamente presente, gerando uma nova experiência real e sensível quando exposta novamente em situação de apresentação diante de um público ou de testemunhas do Ato, como propunha Grotowski.

Princípios trabalhados em cada modalidade extra-teatral praticada pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual:

Yôga:

As posturas do yôga, ou *ásanas*, podem diminuir os desequilíbrios corporais, além de harmonizar a respiração. Os *ásanas* incidem de modo fisiologicamente preciso e com propósitos determinantes sobre partes específicas do corpo, as *invertidas*, por exemplo, ativam as glândulas e os órgãos vitais, suprimindo o cérebro de maior quantidade de sangue arterial, o que estimula e acalma ao mesmo tempo. Dessa maneira o yôga capacita a melhoria da comunicação entre o corpo fisiológico e o corpo psicológico, agindo de modo holístico suas posturas integram corpo, mente, inteligência e o “Si Mesmo”. Entre seus princípios mais importantes trabalhamos com:

- a *permanência*,
- a *resistência*,
- o *equilíbrio*,
- a *respiração*,
- a *economia de energia*,

Entre outros princípios norteadores da prática de yoga que ressoaram ou complementaram os princípios já seguidos pelo grupo em seus exercícios e dinâmicas de criação.

A prática completa é composta por 8 partes (angás):

1. Mudrá (gesto reflexológico feito com as mãos);
2. Pújá (retribuição ética de energia);
3. Mantra (vocalização de sons e ultra-sons);
4. Pránáyáma (expansão da bioenergia através de respiratórios);
5. Kriyá (atividade de purificação das mucosas);
6. Ásana (procedimento orgânico, posições);
7. Yôganidrá (técnica de descontração);
8. Samyama (concentração, meditação e outros estados mais profundos);

A presença das três primeiras partes compostas por: *mudrás*, *pudjás* e *mantras*, caracterizam uma prática tradicional ou ortodoxa, em conformidade com as práticas mais antigas. Essa estrutura completa da prática serviu de base e inspiração para a criação de uma estrutura para o nosso Treino Ritual de prática completa (sádana), transpondo os conceitos de cada *angá* ou parte, para fins teatrais.

Além de ganhar o condicionamento físico de força e alongamento o ator ao praticar yoga adquire organicidade ao conectar respiração com o movimento, além de energia provinda dessa junção e da dinâmica da prática. O equilíbrio unido a resistência que na prática de yoga está diretamente ligada a duração de tempo, traz ao ator uma base forte e consistente. A maioria das posições trabalham com o princípio de vetores de força ou de esforço oposto provocando desse modo a dilatação corpórea sugerida por Etienne Decroux. O principal de todos os benefícios é a harmonia gerada entre corpo e mente proporcionando um estado de presença com vivacidade sensível e perceptível, abrindo o corpo do ator para a receptividade e para a gratidão ou seja para reagir e agir com prontidão.

Pilates:

O método Pilates trabalha o corpo como um todo – corrige a postura e realinha a musculatura, desenvolvendo a estabilidade corporal. Seu criador Joseph Pilates⁴¹ elencou os seguintes princípios para seu sistema corporal:

- Respiração;
- Força de centro ou *powerhouse* (casa do poder);
- Fluidez de movimento;
- Resistência/controle;
- Alinhamento/desenvolvimento equilibrado dos músculos;
- Relaxamento/ desenvolvimento equilibrado dos músculos;
- Concentração;
- Coordenação/ precisão de movimento e ritmo.



Figura 11. Professor Dr. Adriano Bittar conduzindo um treinamento de Pilates. 2013. Foto: acervo do grupo.

Em suma, busca-se a correta utilização e aplicação dos mais importantes princípios das forças que atuam em cada um dos ossos do esqueleto, com o completo

41 O método Pilates foi originalmente denominado como Contrologia por seu criador o alemão Joseph Hubertus Pilates por volta do início da década de 1920.

conhecimento dos mecanismos funcionais do corpo e o entendimento dos princípios de equilíbrio e gravidade aplicados a cada movimento. A partir desses princípios elencados, aplicam-se os seguintes conceitos:

- Pélvis neutra;
- Coluna neutra;
- Centralização: esse é um dos mais importantes pontos trabalhados onde realizamos a dissociação das cinturas e a estabilização do tronco – *the box* (a caixa): o fortalecimento do centro (cinturão pélvico) ajuda na estabilização do tronco. A força sai do centro. Para o desenrolar de outras etapas do método Pilates é necessário fortalecer um tronco estável e cinturas (escapular e pélvica) dissociadas. Esse trabalho é particularmente propício para a sustentação e consciência somática para o trabalho de segmentação corporal presente na mímica ou para o trabalho com elementos plásticos, sugerido por Grotowski;
- Estabilização dinâmica: trabalhamos com a organização da cintura escapular; com a articulação de coluna, descarga de peso e organização e integração de movimento. Essa estabilização também contribui com a segmentação e os elementos plásticos, assim como o trabalho de partes isoladas;
- Concentração e contrologia: durante a prática de pilates todo o tempo estamos realizando uma monitorização cinestésica para o desenvolvimento equilibrado dos músculos. A mente é que esculpe o corpo, e a repetição do exercício feito de forma consciente promove uma verdadeira reeducação neuromotora proprioceptiva profunda;
- Precisão: quando praticamos a forma exata do movimento, seguindo a melhor biomecânica possível, estimulamos uma resposta neuromotora precisa, com movimentos econômicos e boa postura.
- Movimento fluido: para buscar a fluidez movimentos não balísticos são estimulados, para o treino de músculos menores (estabilizadores de coluna) em detrimento aos grandes grupos. Trabalha-se em alongamentos e estabilização da musculatura estática, e no fomento da força da musculatura dinâmica, através da execução correta dos exercícios.
- Respiração: descobrimos com a prática do Pilates que a expiração forçada é a chave da inspiração profunda. Com essa respiração estimulamos a mobilidade torácica e praticamos o uso apropriado de músculos respiratórios em conexão com os movimentos executados.

Capoeira

A dinâmica de jogo e flexibilidade, associados à surpresa e o sentido de improviso e prontidão propostos pela capoeira eram os principais alvos de busca. Também a relação com o solo, a terra, os pontos de apoio diferenciados que serviam como molas propulsoras das ações e reações, num jogo extremamente dinâmico de transformação de peso em energia, a mobilidade das pernas que em sua dança, trazia uma noção invertida de gravidade, a de uma relação invertida entre céu e terra, pondo para o alto as pernas, tocando mais com as mãos e até a cabeça no chão. A relação com a circularidade e o centro da gravidade, expressa nas ações de todo o corpo e estendida na formação em roda dos participantes.

Não nos interessava a priori, aprofundar na questão cultural da capoeira⁴², sua tradição e história, apesar de riquíssimas, não eram nosso foco de atenção. Os cantos eram lindos, variávamos, como todos os demais participantes, as vezes tocando os instrumentos “puxando o canto no banco”, e esse formato de banco e roda, também presente em outras danças dramáticas tradicionais, como o Cavalo Marinho, por exemplo, nos interessava bastante como estrutura dramática. Porém, nossa atenção se debruçava especialmente a mecânica do movimento, a técnica utilizada para desafiar a gravidade.

- Coluna vertebral – como centro de energia e força irradia pelas extremidades em absoluta malemolência, serpente na coluna solta do cóccix ao pescoço; eixos completamente sinuosos em combinações duplicadas e triplicadas de eixo;
- As pernas – agilidade e pontos de equilíbrio alterados
- Os braços – utilizados como pontos de apoio ou em defesas, sempre preenchidos de muita energia, remete muito ao animal macaco o modo de utilização em alternância como entre as pernas como pontos de apoio;
- A cabeça, o olhar – cabeça solta e articulada e olhar sempre em relação com foco preciso e suave, descontraído;
- O jogo e a relação com o outro – jogo de malícia, de malandragem, de esperteza, humor com o “adversário”, num misto de dança e luta. Troca e dinamização energética em dupla numa relação inicialmente simbiótica de energias gerando uma disputa “em bolha” dentro da circularidade onde apenas um sairá “ganhando” e “dominando” essa energia concentrada na bolha. Como numa aposta em que você

⁴² Respeitamos e admiramos profundamente a cultura presente na tradição da capoeira. Encaramos os aspectos culturais como fortes dramaturgias presentes em cada movimento e canto da capoeira. Nosso enfoque no entanto, nesse momento é meramente psicofísico e considerando os aspectos motores da movimentação da capoeira, seus apoios, seus suportes, sua sustentação da leveza, etc.

coloca todo seu dinheiro na mesa junto com outro jogador e somente de vocês sairá com todo o montante, assim acontece com a energia que é compartilhada em cumplicidade socialmente assumida no gesto de cumprimento onde o “acordo” é feito, onde é feito um “pacto ritual” entre jogadores que no olhar e no gesto e no todo de sua postura estabelecem uma relação íntima que irá conduzir toda a luta. A maioria das vezes não há um “ganhador” mas sim um revezamento entre as pessoas, como numa rodada de dança como um diálogo entre desconhecidos, se o diálogo for bom ele se estende por mais tempo, do contrário ele é encerrado rápido pelos dois. O mestre condutor da roda também procura sempre manter a dinâmica, alternando quem entra e quem sai e as músicas tocadas para manter o jogo vivo e vibrante.

Nosso enfoque sobre a capoeira sempre foi bastante pragmático no sentido de oferecer possibilidades de potencialização de movimentos e criação de material de trabalho para o ator. Novas compreensões de corpo, novas anatomias simbólicas⁴³ para o trabalho do ator na busca de descobrir novos modos de lidar com nossa corporeidade também foram nossos motivadores. Não nos interessou muito a busca por um sentido cultural que justificasse a utilização de seus princípios, como uma busca de apropriação de certa identidade cultural mais ou menos brasileira. Esse objetivo ainda não esteve presente em nossos horizontes de pesquisas artísticas. Consideramos que o corpo possui uma cultura do sujeito, querer impor-lhe ou travestir-lhe de determinada cultura só seria justificável ou útil no caso de se buscar representar uma cultura, com finalidades de ilustrá-la folcloricamente ou evidenciar suas características de singularidades. Esse viés já foi abordado em nosso trabalho de modos muito sutis, buscando a sua invisibilidade presente, ocultar esse arcabouço cultural como um segredo ou um tempero por detrás de nossa arte.

⁴³ Termo utilizado por Graziela Rodrigues (2005).

Kung fu:

A prática do kung fu proporciona para o treinamento do praticante a possibilidade de harmonizar seu trabalho físico com o mental e o espiritual, desenvolvido por meio da meditação e da respiração, na busca de um equilíbrio interno.

Seus movimentos bastante estilizados possuem justificação e aplicabilidade em situação de combate, é importante compreender não apenas a forma, a mecânica e ou aparência exterior do movimento, mas sua força vital, a origem de seus impulsos. Paradoxalmente existe na nomenclatura das práticas do kung fu, além dos vários tipos de socos, chutes, saltos, bases e giros, sequencias de combinações desses elementos chamados de *formas* ou *katis* ou em algumas lutas combinadas denominadas de *toi shás*. Essas *formas* são constituídas de sequencias coreografadas com um propósito marcial bem definido e possuem uma estrutura sequencial precisa, porém, aberta as necessidades que surgem no momento de sua aplicação deferindo golpes e defesas de modo rápido, elegante e coreográfico. É uma técnica muito bela que busca nobreza na humildade e simplicidade.

O kung fu, possui características como:

- Combater a força pela força, desferindo golpes como chutes, socos e cotoveladas ou utilizar o movimento do oponente para desequilibra-lo;
- Os contra-ataques são normalmente precedidos de bloqueios, que param ou desviam os golpes;
- A força geralmente é exercida em linha reta, por se acreditar que, dessa forma, haverá uma maior potência do golpe mas há também golpes circulares;
- A respiração, durante a luta, pode ser elevada, situada entre o plexo solar e o alto do peito;
- No kung fu não se usa de tensão, nada é tenso, sempre semi-relaxado, especialmente no estilo do Louva-Deus do Norte.



Figura 12. Treinamento em kunf fu com o sifu Marcelo Gabriel à frente, ao fundo, Pablo Angelino e Ilka Portela em 2010. Foto: acervo do grupo.

Considerado o maior predador entre os insetos o louva-a-deus⁴⁴, é agressivo e capaz de imobilizar e devorar presas maiores do que ele. Por sua capacidade de se camuflar, usa convenientemente de emboscadas para atacar. Inspirado nos movimentos de defesa e ataque desse poderoso inseto, é que surge o estilo louva-a-deus. Além de utilizar o movimento dos punhos, palmas e variados chutes, também trabalha a técnica de dedos direcionados para ataques a pontos sensíveis do corpo do oponente, tais como olhos, garganta e axilas.

Outro elemento importante desse estilo é a extrema velocidade, agilidade e precisão dos golpes. Suas principais características são: grande quantidade de técnicas duplas, ou seja, dois movimentos de ataque e ou defesa desferidos simultaneamente, prioriza a precisão do movimento em detrimento do uso da força física, ataques a pontos sensíveis, uso de defesas como ataque e os movimentos do braço são bastante semelhantes aos do “braço” do próprio inseto.

⁴⁴ Cujo nome popular decorre do fato de que, quando pousado, lembra uma pessoa com mãos unidas em posição de oração.

Para praticar essas modalidades convidamos professores, mestres e instrutores de cada área para nos conduzir⁴⁵. Esses treinos eram feitos em períodos concentrados em semanas ou meses. Depois, passamos a praticar sozinhos alguns princípios ou exercícios da prática já assimilados.

Com o tempo e a repetição, alguns exercícios foram desaparecendo de nossa prática ou tomando formas inusitadas, primeiro com dinâmicas diferenciadas, depois com formas de aplicação diferentes explorando-os de modo *poietico*, modificando sua prática da forma que a conhecemos originalmente, combinando diretamente com outros princípios teatrais, como por exemplo, dinamizando uma postura da *yôga* (*ásana*) em uma ação dramática em movimento para, enfim se tornar um exercício, senão nosso, completamente diferente do original, as vezes até perdendo todo o princípio que o originou e nos levando para outros lugares⁴⁶.

Durante a década de 1960 o diretor Peter Brook na montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare determinou que o ator Alan Howard que atuava como Oberon mantivesse uma posição corporal enquanto executava a ação de girar um prato por meio de uma técnica circense. Essa ação produziu uma corrente de impulsos e ritmos que contribuíram para a ressignificação das palavras de Shakespeare. A exploração dessa inter-relação entre as palavras faladas, a tensão produzida pela posição corporal de Howard e a ação de girar o prato terminou por desencadear uma corrente de impulsos e ritmos que funcionaram como conectores com o drama. Analisando as práticas utilizadas durante o processo de criação, Brook comentou que:

Apesar de exercícios físicos oferecerem a possibilidade de animar o grupo, há uma armadilha aqui. Você não pode substituir o movimento físico pelo pulso e vida de uma fala, mas eles podem caminhar juntos. Imagine cem pessoas cegas te escutando. O fato de você estar balançando num trapézio é irrelevante. Mas o impulso que o leva ao trapézio deveria estar presente no que você está dizendo. (BROOK In BONFITTO, 2009, p.30)

⁴⁵ Marcelo Gabriel nosso *sifu* em kung fu desde 2009. Edelweiss Vieira nossa professora de dança clássica e contemporânea de 2009 à 2011. Daniela Ferreira mestre de capoeira em 2009. Lana Melo instrutora de *swàsthia yôga* desde 2009. Pedro Carrér instrutor de *swàsthia yôga* de 2005 à 2008. João Bragança instrutor de pilates de 2009 à 2012. Adriano Bittar instrutor de pilates de 2005 à 2008.

⁴⁶ Acredito que esse fenômeno de longo desenvolvimento, de evolução, revolução ou involução, num ciclo espiral de seleção, adaptação e eliminação natural de exercícios, certamente não é exclusividade do nosso trabalho em particular com o treinamento, e que deve ser bem mais comum entre grupos que mantem um treinamento constante em sua trajetória ao longo dos anos.

Toda pratica que ajude o ator a desenvolver sua musculatura criativa, que de algum modo acione seu impulso para agir, para atuar, ou para corporificar pode e deve ser recorrida em benefício de sua arte. O propósito aqui é claramente o de oferecer bases de suporte e sustentação para o desenvolvimento de sua arte, para apoiá-lo no modo que se deseja ou necessite para dizer algo, para contar uma história, para dar dimensão concreta e eficaz as ideias e imagens a serem levadas ao palco, para sustentar um prato enquanto fala e daí extrair uma expressão polissêmica, dinâmica, potente e cheia de vida, que irá depender sempre de seu desempenho preciso, presente, consciente e mediado por seu corpo preparado e pronto para reagir. O principal objetivo para treinarmos praticas extra-teatrais é o de diminuir as impossibilidades e ampliar e potencializar as possibilidades somáticas do corpo do ator.

TREINO DE MODALIDADES TEATRAIS

(Treino de Linguagens-Práxis Teatro-Dança-Circo)

O treino teatral busca encontrar princípios que sirvam como base para a criação de ações ou de forças motrizes a procura de *justificação* e de *teatralidade*, ou seja, concentra-se no trabalho de levantamento, lapidação ou criação de ações físicas com potencialidades dramáticas. A busca de sentidos em ações polissêmicas e a definição das *intensões* e da intencionalidade sobre o que se faz no teatro consiste na tentativa de justificar nossas ações, nossos gestos, nossos movimentos, nossos sons, nossas falas. Há quem pense que o teatro nada mais pode ser além disso: interpretar, entender, dar sentido. Aliás a *justificação* ou a interpretação das intenções, costuma ser uma maneira comum de identificação do teatro inserido no cotidiano trivial na sociedade, utilizado comumente como mecanismo de dissimulação para burlar situações sociais das mais diversas estirpes. Acreditamos poder sugerir sentidos e também ampliá-los numa recepção menos semiotizada e mais sensível, sem a necessidade de decodificação à priori, centrando a mediação entre o ator e o espectador na relação entre percepções sensíveis, capturadas mais pelos sentidos e menos que pela inteligência.

O panorama de linguagens diversas praticadas pelos atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual representa o leque de vertentes constituintes da *diversidade* em busca de *unidade*, ou a justaposição de *unidades* em busca da *diversidade* presente na formação da *diferença* artística do grupo ou ao menos caracteriza o supramundo de sua *práxis* e a base de sua *poiesis* criativa. A definição da *diferença* ao invés da *identidade*, para ser mais deleuziano, seria a afirmação mais correta desse processo vivido pelo grupo. A mestiçagem ou alternância de elementos e estilos estéticos e de bases técnicas e processuais distintas é característica intrínseca do projeto artístico desenvolvido pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual desde sua criação em 1996. Esse projeto a longo prazo de pesquisa artística não visa ou mesmo se encerra na montagem de um novo espetáculo, mas constitui um projeto contínuo com o propósito de investigar as questões do labor do ator, indissociáveis ao processo criativo, destacando-se a relação do ator com a composição da linguagem cênica, as possibilidades de montagem de obra artística resultante dessa composição e de posteriores relações dessa obra com o público.

Na sala de trabalho, o *labor do ator sobre si mesmo* foi investigado sob múltiplas abordagens e perspectivas de linguagens cênicas atoriais, dançante, circense, musical, performática e ritual, além da prática de modalidades *extra-cênicas* como o pilates, a iôga, o kung fu e a capoeira. Peter Brook nos lembra de que:

No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há a linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz [...]
(BROOK, 2000, p. 79-80)

Acrescento que há também na linguagem corporal infinitas outras linguagens através das quais se estabelecem e se mantém a comunicação com o público. A seguir apresento resumidamente cada uma dessas *disciplinas-linguagens* estudadas em treinamentos em sua *práxis* e também utilizadas como elementos base para construção via *poiesis* desenvolvida no trabalho de ator no Grupo Sonhus Teatro Ritual. Para fins de organização e entendimento, divido esses conjuntos de linguagens em categorias artísticas a partir de suas raízes mais fortes, assim uma linguagem mais interligada ontologicamente à dança concentra-se na categoria de arte do dançarino, ou outras mais interligadas ao teatro como arte atoral ou de ator, a saber:

- Arte atoral – de ator (Modos de atuação: *representação, interpretação, corporificação (embodiment)*. Abordagens para a atuação: *improvisação, apresentação; composição*. Metodologias de abordagem técnica: *mímica corporal dramática, pantomima e mímica tradicional, princípios da antropologia teatral, princípios grotowskianos, view points, etc.* Gêneros ou estilos de atuação: *dramático, cômico, melodramático, tragicômico, farsesco*. Modos de registro atoral-criativo do ator: *dramaturgia corporal ou literária*),
- Arte de dançarino (*noções de balé clássico e dança contemporânea; dança popular tradicional brasileira, especialmente o “cavalo marinho”, “jongo”, “umbigada” e “caboclinho” e dança-teatro oriental, como o butô japonês e noções do katakali e dança odissi indianos*)
- Arte Teatral (*visões, concepções, tradições: o teatro físico, o teatro visual, o teatro oriental, em especial noções sobre o teatro japonês como o Nô e o Kabuki, teatro de animação, de bonecos, objetos, teatro essencial*)
- Arte Circense (*o clown/palhaço, acrobacias em solo*),
- Arte Musical (*canto e instrumento, em especial a percussão*),
- Artes Visuais Performáticas (*performance art, happenings, intervenções, instalações*),
- Artes Rituais (*danças e cantos tradicionais, artes marciais, yôga, estudo com bases antropológicas e filosóficas de diversas manifestações*

tradicionais, aplicado com especial atenção sobre as características constituintes do sagrado-profano, com enfoque na manifestação de seu fenômeno e sua aplicação fora do território restrito das religiões, sua aplicabilidade laica, ainda que de forma teológica, pressupondo re-ligações, epifanias, fé dentre outros fenômenos muito característicos da religiosidade, porém, relocadas para um ambiente laico, presente por exemplo, em técnicas ou práticas corporais como as citadas aqui).

Em nosso treino teatral por muito tempo nos ligamos ao conceito do teatro antropológico de Barba (1995) sobre *pré-expressividade* e *extra-cotidiano*. Isso foi muito importante no início por nos disciplinar a buscar outro tipo de relação com nosso trabalho, que não partisse apenas de mecanismos próprios da cotidianidade, como a comodidade, a economia de esforço e o automatismo das relações impostas por convenções sociais e/ou morais ou mesmo por controladores de comportamento convencionados por meios imperativos de comunicação em massa como a televisão ou a internet, por exemplo. Esse comportamento automatizado geralmente é exteriorizado por uma espontaneidade ilusória e controlada por pré-determinações culturais externas ao sujeito. Isso nos fez inclusive nos isolarmos bastante socialmente. Como não assistíamos televisão, saíamos pouco socialmente para festas e encontros por falta de tempo mesmo, nem tanto por falta de interesse, muito pelo contrário. Como estávamos mergulhados no trabalho da hora que acordávamos até a hora de dormir, fosse treinando, ou escrevendo ou dando aulas, ou ensaiando ou apresentando ou montando projetos, nossa vida virou apenas teatro. Nós já éramos *extra-cotidianidade* pura em relação ao esforço empreendido nessa ação! Na sala de treino não podia ser diferente. Essa busca pela tentativa de nos deslocar do contexto da cultura corporal circundante guiava nossa prática desde a escolha dos exercícios, e era um princípio a ser lembrado por quem conduzia o treinamento. Seguíamos o ritual de sacralizar o espaço da sala, deixar do lado de fora da porta os calçados e todo o terreno de nossas vidas cotidianas percorridos até aquele portal. Dali para dentro, nos permitíamos viver outras questões, outras relações, outras realidades. Por vezes, um descanso da realidade brutal do mundo lá fora. Outras vezes, uma sensação de egoísmo, de alienação, isolamento irresponsável e até frieza diante da vida comum.

O teatro para nós era o modo como vivíamos. O que tínhamos de treinar era exatamente o oposto de tudo que nos agredia no teatro do mundo. No começo treinávamos muito a voz, até nos calarmos de vez. No treino, a voz foi perdendo espaço, de sons aculturados até pequenos grunhidos e o silêncio total. A voz internalizada. Buscamos outras palavras, canalizadas na expressão do corpo. Treinávamos como caminhar,

alternativas para pisar no chão, se apoiar de outros modos. Como envolver a coluna nas ações. Como preencher de energia os membros da extremidade, até a ponta dos dedos. Como irradiar o interior pelos olhos. Entre várias outras coisas.

A questão da *pré-expressividade* em pouco tempo deixou de ser um mito em nossa experiência prática funcionando como um conceito prático operativo que elucidava o caráter seminal circunscrito ao que tange o desenvolvimento das in-tensões no corpo do ator. Desse modo a *pré-expressividade* para nós só poderia ser um conceito válido e com alguma utilidade pratica em nosso trabalho, se concentrasse seu foco sobre o controle de *intensões* e em como encontrar modos eficazes de materializar, de corporificar essas *intensões* na musculatura e na anatomia simbólica do corpo do ator. Isso porque levamos em consideração o vazio e a não-ação como lugar onde emergem as *intensões* e que as intenções premeditadas mentalmente esterilizam a vida das ações tornando-as mornas ou frias, muitas vezes previsíveis. Consideramos também que tudo se expressa independente da vontade, encaramos a expressão como condição natural de existir de todas as coisas, e que não precisamos nos esforçar para nos expressar, mas que para expressarmos de outra maneira, não natural, artificial com o requinte e a eficácia de uma elaboração artística, necessitamos de um certo entendimento de processos alquímicos por detrás de uma expressão calculada, de uma expressão esboçada, traçada e desenhada. Ou seja, interessava expressar de modo artístico e não de modo natural, no sentido de espontâneo e incontrolável irrupção da vida sem planejamento. O termo *pré-expressivo* servia como um dispositivo operativo para deslocar conceitualmente, objetivando mera compreensão de que para expressar de outra maneira diferente da natural cotidiana precisávamos construir no corpo do ator de modo físico, uma base de princípios norteadores que, ao menos conceitualmente, antecedem ou se não, fazem parte simultaneamente do momento de elaboração dessa expressão *incomum* que buscávamos.

Para Barba (1995), a expressão do homem em situação de representação já é deslocada da cotidianidade da vida dentro de todas as culturas, porque apresenta *esforço* e *presença* alterados das leis que governam nossa vida comum. Ela se localiza em situação *liminar* dentro de um sistema cultural e segundo seu estudo e observação através da antropologia teatral, identifica princípios em *comum* presente em todas as culturas humanas onde há representação, ou seja, todas. E elenca uma série de princípios presentes na fisiologia do que ele chama de *bios cênico*, essa segunda natureza assumida em estado de representação. Entre eles:

- Organicidade/Presença
- Equilíbrio
- Teatro-Dança
- Energia

- Oposições
- Dilatação
- Omissão
- Precisão
- Equivalência
- Corpo Decidido
- Olhos e Olhar
- Corpo Fictício

Em nosso treinamento teatral, tentamos elaborar, construir, edificar essa segunda natureza em nossos corpos. Nesse sentido tudo é muito útil ao treino teatral, por exemplo, com o olhar e a percepção afinados, exportávamos exercícios das outras modalidades que serviam para treinar determinado princípio que desejávamos trabalhar. Um movimento ou golpe do Kung Fu poderia servir para trabalhar a precisão, um movimento ou passo da dança para trabalhar a fluidez, uma sonoridade do canto para extrair uma determinada ressonância vocal, uma posição da yoga para extrair outras sonoridades ou trabalhar o equilíbrio, um movimento ou golpe de capoeira para gerar energia e vibração na coluna e por aí vai. Para nós o que caracteriza o treino como teatral em grande parte corresponde a necessidade de justificação das ações físicas e/ou da necessidade de transformação dos movimentos em ações físicas. O teatro reside na invenção dessas justificativas, ou seja, o teatro é o lugar do olhar. É a mediação entre o que se faz e o que se vê, emerge da interpretação presente entre o *agir* e o preencher de *sentido* daquilo que é feito. Assim, cambalhotas, giros, saltos, posições de equilíbrio deixam de ser apenas o que são enquanto movimento, ou mesmo enquanto ação física e passam a buscar um sentido mais ou menos dramático, que interligue os impulsos de sua *intenção* e vontade com sua concretização e *fisicalidade* interligados e em relação com o *espaço* desenvolvendo assim potencialidades de criação de sentidos ou de possibilidades de justificação para a realização das mesmas, podendo tornar-se assim material cênico para composição dramática.

Para a execução do treino teatral podemos experimentar a aplicação de diversos sistemas conhecidos de atuação, proposições de mestres do passado que instituíram tradições atorais como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Barba, Boal, além de vários norteamientos como os de Craig, Artaud, Brecht, Checkov entre outros. Assim como podemos também recombina-los, experimentá-los ao nosso modo de acordo com nossas necessidades, reinventando-os, combinando-os uns aos outros e adotando-os

apenas como pontos de partida para gerar outros meios de criação, não como pontos de chegada no que se refere a resultados estéticos.

O treino teatral é voltado para o trabalho de ator ou do ator criador. O ator que assume para si a responsabilidade criativa na elaboração de suas narrativas, especialmente no que concerne a composição de seu vocabulário corporal e vocal, responsável direto por sua parcela autoral na elaboração criativa do espetáculo. Assim o trabalho de ator deve muito dessa emancipação e equilíbrio na hierarquia criativa, além dos russos, do polonês, do alemão, do italiano e do brasileiro citados acima, aos reformadores franceses do início do século XX em especial à Jacques Copeau e a sua École du Vieux Colombier, que influenciou muitos artistas nessa busca de repensar o papel do ator no cerne da criação teatral resultando em desdobramentos entre seus alunos que geraram muitos preceitos e bases técnicas para instrumentalizar o ator em busca de autonomia criativa e de potencializar sua arte. Entre esses reformadores da arte de atuação e do trabalho corporal do ator estão os grandes mestres da mímica, desde Debouraux e Delsarte até Marcel Marceau. No trabalho do Grupo Sonhus Teatro Ritual demos especial atenção a uma tríade de mestres também precursores de tradições na área do gesto, do movimento e da ação: o trabalho de Rudolf Laban, tido como um dos pais da dança-teatro ao lado de Joos; ao pai da mímica corporal dramática Etienne Decroux e ao seu reformador indireto, Jacques Lecoq.

Concentramos durante boa parte dos nossos primeiros anos de grupo no estudo dos princípios de Laban (1978) e sua relação entre a poesia e os movimentos, de suas associações entre a linguagem da oralidade e a expressão do corpo, estabelecendo interligações com um alfabeto do corpo onde os *verbos* eram prioritariamente estimulantes para designar atos e impelir a *ação*. Por exemplo, torcer, deslizar, flutuar, bater, estocar, dar palmadas, entre outros que compõe um grande conjunto de *verbos de ação*, se desdobrando em infinitas combinações tais como:

- Tempo, espaço e forma;
- Lento, forte indireto;
- Lento, fraco, direto;
- Alto, baixo;
- Direita, esquerda;
- Frente, trás;
- Etc.



Figura 13. Grupo Sonhus Teatro Ritual em Treinamento de Mímica Corporal Dramática em 2011, da esquerda para a direita, Ilka Portela, Pablo Angelino, Jô de Oliveira e Nando Rocha.

Em nosso treino teatral trabalhamos bastante sobre o princípio do *corpo dilatado* desenvolvido por Decroux, onde através da alteração do equilíbrio do corpo utilizando o que intitulou como *equilíbrio precário* ou *equilíbrio de luxo*, combinado à uma dinâmica física de *oposições* com ênfase nas *tensões* e na *energia* de cada micro movimento a fim de vivificar sua presença, tende a criar uma alteridade ao modo de se movimentar natural, cotidiano e resulta em potencializar a presença do ator e a percepção do espectador.

Também aprofundamos nos estudos das *articulações* e *contrapesos*. Especialmente nos ocupamos das articulações desmembradas no tronco:

- cabeça,
- pescoço,
- peito,
- cintura,
- pélvis (quadril).

Dessa divisão resulta uma infinidade de combinações de movimentos organizando escalas corporais simples ou complexas em:

- movimentos de inclinação lateral (egípciano);
- frontal (profundidade);
- rotação;
- translação;

Decroux também fez a introdução de importantes conceitos que vão para além do uso artístico do mímico, servem como modos de organização e ordenação instrumentais para a elaboração criativa dramática a partir do corpo do ator, possibilitando a exploração da ação em prol de provocar ou extrair sua dramaticidade por meio de efeitos de edições, fluxos, correspondências, contingências, atemporalidades, suspensão, corte, intensificação, etc. moldando o desenvolvimento psicofísico da ação em infinitas variantes de combinações expressivas, tais como:

- fazer sem olhar ou olhar sem fazer,
- os dinamorritmos;
- oposição;
- equivalência;
- imobilidade ativa;
- espasmos (impulsos);
- movimentos isolados ou intercorporais;
- ondulações progressivas e regressivas;
- anelados em duplo e triplo desenho;
- os restabelecimentos;
- movimentos simples, bidimensionais ou tridimensionais;
- andares;
- sentares;
- figuras de estilo;
- quadros de mímica;

Os *dinamoritmos* compõem um jogo de dinâmica rítmica, cuja inter-relação de força é resultado de fusões entre quantidade, duração e intensidade. Destacam-se seis deles:

- *Toque motor* ou *Toque e Ressonância*
- *Toque Bittoire* ou *Toque-toque e Ressonância*
- *Antena de Escargot* ou *Foguinho*
- *Pontuação*
- *Vibração*

- *Toque Global*

Decroux elencou quatro categorias de qualidades de movimentos:

- *Homem de Salão*
- *Homem de Esporte* ou *Homem do trabalho*
- *Homem de Sonho*
- *Estatuárias móveis*

As causalidades decrouxianas são similares aos modos de processamento e organização do pensamento, de diferentes fluxos mentais lineares, sucessivos, fragmentados ou ramificados, entre outros. Promovem tanto a ligação das ações numa narrativa que de acordo com a sequência de causalidades pode se apresentar de modo linear ou fragmentada. Tipos de Causalidades motoras:

- *Causalidade Barbante*
- *Causalidade Bastão*
- *Causalidade Mola*
- *Causalidade Nuvem*

Procedimentos geradores de narrativas ou tramas por dispositivos de intervenção na ação motora:

- *Literalização*
- *Segmentação e Respiração*
- *Progressão, Perseguição e Agudização*
- *Inversão*
- *Exagero e Repetição*
- *Parada*
- *Reordenação*

Do legado de Lecoq podemos nos pautar nos trabalhos desenvolvidos em sua escola com a máscara neutra, a expressão corporal, a Commedia Dell'Arte, a tragédia grega, a pantomima branca (do estilo de Pierrot, centrada nas mãos), a mímica, as máscaras expressivas, a música e a acrobacia, a improvisação verbal e escrita e o trabalho com o *clown*.

As leis dos movimentos segundo Lecoq são:

1. Não há ação sem reação;

2. O movimento é contínuo, ele avança sem parar;
3. Os movimentos sempre provêm de um desequilíbrio, em busca do equilíbrio;
4. O próprio equilíbrio está em movimento;
5. Não há movimento sem ponto fixo;
6. O movimento evidencia o ponto fixo;
7. O ponto fixo também está em movimento

Esses princípios são complementados pelos resultados advindos do jogo constante entre equilíbrio e desequilíbrio de forças que são para Lecoq:

As oposições;
As alternâncias;
E as compensações.

Além dessas contribuições acerca da arte de ator, especialmente provindos do universo da mímica, também contribuem para o treino teatral do Grupo Sonhus Teatro Ritual diversos aspectos técnicos e de abordagens procedimentais da arte do dançarino. Entre os princípios mais recorrentes trabalhados no treino do grupo envolvendo a dança estão:

- Respiração;
- Alongamento básico para dança (de diversas fontes como o ballet ou de diversas técnicas somáticas, etc);
- Espiral;
- Quedas e retorno;
- Troca de peso;
- Alongamentos fora do eixo;
- Fluidez na movimentação;
- Impulso do movimento;
- Tensão e relaxamento;
- Expressividade de movimentos;
- Criatividade em composição coreográfica (exercícios propositores de processos criativos como alguns do *contact improvisation* por exemplo);
- Estudos coreográficos (contagem, junções, repetições, inversões, improvisações, etc)

Interessou particularmente ao estudo do Grupo Sonhus Teatro Ritual na dança, sobretudo o aspecto operativo e poético advindos do trabalho de estudo *com e sobre* o movimento. O investimento e o interesse voltados para a dança-teatro oriental especialmente a dança butoh gerou diversos desdobramentos.

Reconhecendo a diversidade de modos de abordagens, de preparações, de técnicas e de resultados singulares entre os diversos artistas butoh que continuaram o caminho aberto por Hijikata e Ohno na década de 1950, seguimos buscando em nossos treinos questões que evidenciam pensamentos recorrentes entre os artistas da época do advento criativo do butoh e que permanecem até a atualidade presentes no vasto universo de possibilidades dessa dança, como por exemplo:

- dissolver o si-mesmo e garantir uma singularidade das ações;
- abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo;
- testar o informe e construir mediações ainda não experimentadas com o ambiente;
- desautomatizar o organismo e permanecer vivo;
- excretar a expressão e habitar o vazio da morte;
- perverter a motricidade comum;
- recriar os movimentos não controláveis;
- subverter o tempo.

O investimento em técnicas circenses no treino teatral do Grupo Sonhus Teatro Ritual teve seu auge entre 2004 e 2005, quando praticamos diversas técnicas tradicionais como perna de pau, malabarismo e acrobacia solo e aérea. Nunca nos aprofundamos no aéreo, tínhamos especial antipatia por números de tecido que na ocasião proliferavam por todos os cantos, num casual modismo nas artes cênicas, nos interessamos mais profundamente na arte do palhaço. Entre os elementos presentes na arte do palhaço que se fizeram reverberar por mais tempo em nossos treinos teatrais, destacam-se:

- um propor, o outro reagir, em fluxo constante de ação e reação;
- muita cumplicidade nos diálogos estabelecidos;
- triangulação;
- foco (do olhar, da ação, da cena, da relação, etc.);
- corpos claramente expressando sentimentos,
- o extrapolar das situações,
- a relação com o público,

- as quebras de ritmo,
- a surpresa.

E, acima de tudo, a vulnerabilidade dos palhaços que, de modo pleno, compartilham entre si e com o público seu prazer de brincar.

No treino teatral, essas práticas podem ser executadas em sua *práxis*, ou seja, buscando executá-las com fidedignamente em sua integridade de princípios e de metodologias ou também podem servir como base para experimentações voltadas para o desenvolvimento de um *poiesis* criativa onde a combinação de elementos podem gerar novos princípios ou produzir resultados singulares diante das propostas de linguagem originais. A tendência é praticar ambas as abordagens visando tanto a aprendizagem correta de alguns sistemas e o aproveitamento dos mesmos de forma eficaz em processos criativos, como as invenções e reinvenções tão necessárias ao labor do ator e do artista voltado para a criação plural em busca de sua diferença.

TREINO RITUAL OU TREINO COMPLETO

(*sádana* teatral)

O Treino Ritual Completo é uma idealização do Grupo Sonhus Teatro Ritual com o intuito de ritualizar ainda mais o nosso treinamento e é resultado da *poiesis* desenvolvida pelo grupo sobre seu modo de treinar com variantes de aplicação e de estilos, com base estrutural advinda do princípio da equivalência aplicado à prática completa ou *sádana* da *yôga*. O resultado é uma prática ritualizada estruturalmente com interligações com tradições ancestrais da *yôga* e do teatro dividida em oito partes. É uma variação de treino avançada, onde é requerido dos participantes algum labor já desenvolvido, tanto em compreensão física e corporal para a fluência da sequência e das proposições de cada uma das oito partes do treino, como em repertório próprio, como por exemplo possuir alguma partitura corporal.

O propósito do Treino Ritual Completo é a busca de um *samadhi*⁴⁷ teatral por parte do ator, ou seja, um controle completo (*samādhana*) das funções da consciência, que resulta em vários graus de aquisição interna da verdade (*samapātti*). A partir dessa busca é que sua interligação com a prática da *yôga* se faz completa. Essa busca também vai ao encontro dos mesmos objetivos perseguidos por toda a vida por pensadores e reformadores do teatro como Stanislavski, Grotowski, Artaud, Decroux, entre outros. A formalização quando colocada diante do ato de fazer, da execução tende a provocar atritos, embates, a realçar aspectos intrínsecos, constituintes do sujeito e de sua ação. É diante dessa intervenção e interferência que leva a mutação, a transformação que a experiência em treino sob a ritualidade formal proposta pode trazer alguma contribuição diferencial e profunda sobre o atuante. Não é apenas o que se faz, os exercícios, as técnicas que produzem algum resultado sobre o ator, mas principalmente o como, o modo, o procedimento empreendido pelo mesmo é que poderá provocar alterações e resultados em sua atuação.

A estrutura do Treino Ritual Completo se divide em oito partes inspiradas nos *angás* da *sádana* da *yôga*. Sua sequência estrutural segue um fluxo contínuo e crescente até seu momento ápice final onde buscamos o ato interligando-nos aos princípios grotowskianos e visando alcançar um estado profundo de presença e de elevação espiritual do atuante que assume também ao modo grotowskiano a postura de Performer. A sequência completa é composta na seguinte ordem:

⁴⁷ A primeira parte dos *Yoga Sūtras* se chama *Samādhi-pāda*, por ser o *samādhi* seu objeto. O significado da palavra é diferente em outras tradições religiosas hindus, como o hinduísmo e o budismo.

1. **Composição Géstica** – realização partilhada de partituras corporais bem trabalhadas e orgânicas de cada ator, já elaboradas anteriormente e compartilhadas no início do trabalho no treino repartindo assim suas tradições particulares. Com equivalência de princípios aos *mudrás*, realizam-se *gestus* (no sentido brechtiano), que devem ser reflexológicos, ou seja, que revelem estados interiores em sua execução, com desenhos precisos e in-tensões claras, esses *gestus* devem ser as partituras corporais. Cada ator reconecta-se no início do trabalho com sua própria tradição laboral e com seu *ritual pessoal* (conforme descrito anteriormente);
2. **Oferenda ou Saudação** – equivalente ao *pújá* e também as oferendas e saudações praticadas na mímica corporal dramática de Etienne Decroux, realiza-se uma sequência coreográfica com propósito claro de retribuição ética de energia, um *gestus* de agradecimento. Esse *gestus* é composto no momento e é repetido por todos. Pode ser composto por uma parte criada por cada participante, ou cada participante cria sua pequena composição em *gestus* inteira e os demais repetem. O agradecimento é direcionado aos ancestrais que permitiram o praticante chegar ao momento atual, depois direcionado aos mestres do condutor, ao condutor do trabalho, aos colegas que dividem o trabalho na sala, e por fim, à sala ou ambiente de trabalho.
3. **E-Vocal** – vocalização de sons, cânticos, transformação do ambiente por emissão sonora, buscando ao mesmo tempo a expansão espacial através do som da voz, a reconexão introvertida consigo mesmo, com seu interior e a conexão, harmonização e comunhão com os demais participantes;
4. **Respiratórios** – buscando a expansão energética por meio de respiratórios, utiliza-se de diversas fontes de experimentos sejam eles artaudianos, lecoquianos, labanianos, decrouxianos, etc, ou da expiração forçada do pilates, dos *pranayamas* da yôga, da respiração dilatada da natação, do canto, de culturas diferentes ou inventadas como na respiração invertida da dança dos ventos, etc. Respiração executada em movimento ou parado numa posição sentado ou em pé, visando manter o equilíbrio ou também as vezes provocando o desequilíbrio propositadamente, quando for o caso.
5. **Energização** – numa equivalência ao *kriá* da yôga, busca-se nesse momento a limpeza interior energética, dos órgãos internos da anatomia simbólica do atuante ou visando a estimulação dessa anatomia simbólica ou estimulando o lidar com um corpo sem órgãos buscado por Artaud e pelo butoh. Trabalha-se sobre a purificação das ações no sentido de libertá-las de automatismos e clichês e torna-las mais orgânicas, com maior inteireza em relação ao atuante.

6. **Experimentos Plásticos** – procedimento técnico orgânico com a prática de determinados princípios corporais psicofísicos envolvendo plasticidade, controle muscular e expressividade. Base técnica para o que será desenvolvido na sequência. Equivalente aos *ásanas*, pode trazer formas, posições ou experimentos de modalidades extra-teatrais como a capoeira, o kung fu, o pilates ou da própria *yôga*, entre outros; ou de diversos sistemas de atuação, como a biomecânica, a mímica, a dança, o palhaço, a interpretação, a representação, sistemas stanislaviskiano, brechtiano, grotowskiano, artaudiano, etc.
7. **Processamento (vir a ser)** – momento de absorção de toda a prática e descontração criativa – experimentação expressiva através da improvisação de cenas ou de novas partituras. Equivalência ao *yoganidra*. Podem ter por base adaptações de jogos de improvisação teatrais, ou da cultura popular, teatro do oprimido, contato e improvisação, outros procedimentos da dança ou de outros sistemas de atuação, como a mímica, etc.
8. **Ato** – é o rito final resultante dos sete estágios anteriores. Inspirado nos procedimentos do *opus Action* ou *Main Action*⁴⁸ grotowskiano e também de outros procedimentos da *performance art* e da dança *butoh*, esse momento final busca alcançar estados mais profundos na atuação em busca da corporificação e presentificação do ato total do ator em cena. Esse trabalho é desenvolvido sobre a cena ou partitura improvisada durante o *processamento*. O ator aqui deve proceder como um *Performer* verdadeiro, e submeter o seu fazer às intervenções diretas feitas pelo condutor do treino, numa intervenção que provoque máxima concentração e atenção, expandindo sua performance e elevando a representação a um estado de meditação ativa, de vigilância e de presença. Essas intervenções visam, por meio da ativação de pontos físicos de memórias corporais arcaicas e ocultas, resgatadas ou descobertas e a partir da confluência contraditória entre precisão e organicidade, a lapidação comprometida e engajada em busca de extrair uma elevação espiritual e transcendente na corporificação do ator. Equivalente ao estágio de *samyama*.

Esse treino costuma durar no mínimo duas horas e no máximo seis ou oito horas ininterruptas dependendo do grau de envolvimento e de estados de transe dos envolvidos. Importante é seguir um fluxo de fluidez que deve estar presente a cada momento do treino. Se essa fluidez é quebrada o mais sensato a fazer é conduzir o treino para seu término, sob o risco de descondensá-lo e prejudicar a prática que deve buscar

⁴⁸ Procedimento experimentado por Grotowski em sua fase das Artes Rituais, juntamente com Thomas Richards (2012).

liminaridade em relação ao tempo-ritmo cotidiano ordinário. Pode ser praticado por qualquer pessoa de qualquer idade, sexo, crença, etnia, etc. com alguma pouca ou muita experiência em arte (teatro, dança, performance, circo, etc). A procura é por essência não condicionada a valores sociais e também por forças motrizes potencializadoras do desenvolvimento do espírito do artista que empregará vida às suas ações.

QUALIDADES NA CONDUÇÃO DE TREINOS:

Com alterações da sensorialidade receptiva em relação ao modo de condução:

- Treino Silencioso ou Sonoro
- Treino sem condutor ou variando a condução

Treino Silencioso ou Sonoro

Durante a maior parte dos primeiros anos de treinamento, seguimos um princípio: treinamos em silêncio. Não comentamos sobre o que fizemos entre nós e com ninguém. Apenas guardamos nossas questões, escrevemos depois em nossos diários de atores. Sequer perguntamos ou pedimos explicação a quem conduz o treino sobre como realizar determinado exercício, exceto se extremamente necessário, caso a explicação não seja suficiente sequer para iniciar qualquer trabalho. Nada deve ser suficientemente claro e entendido. Tudo deve conter alguma lacuna a ser preenchida. Salvo os cuidados consigo e com os outros, nada precisa ser intelectualmente tão explicado, nítido, de uma clareza que impossibilite o risco de uma descoberta, que impeça o equívoco de uma compreensão plena racionalmente, espaço necessário para a manifestação da intuição, da imaginação, da criatividade, da atitude.

Aprendemos a nos escutar, expandimos nossa relação sensorial. Ouve-se muito, faz-se muito, nada se fala. Quem conduz traz questões que devem ser respondidas na prática, sem questionar, apenas aceitar. Concorde ou não, reaja com o corpo. Coloque-o em vida, em tensão com o que é dito, compreendido, pedido, exigido, numa relação para além da expressão, ação e reação, negação ou aceitação, uma relação que busca estimular e compreender o ponto de partida dos impulsos propulsores de qualquer ação em cada sujeito. Um momento de aceitação, desconstrução de verdades estabelecidas culturalmente e historicamente pelo corpo de cada um. Momento de expurgar, de se autodisciplinar de fato, na prática. Um ritual de permissão e de reflexão ativa sobre as motivações pessoais, seus desejos, sonhos, interesses. Uma via negativa, de recusa, uma espécie de movimento de *contra-cultura* interna. Um negar de suas certezas mais profundas. Um dizer-se nada sei, ou o que sei de nada vale aqui, preciso aprender outra coisa. Essa outra coisa está em mim. Sou eu. Preciso extrair de mim esse saber, porém,

paradoxalmente, agindo de maneira contrária ao habitual, ao meu modo cotidiano, espontâneo, automático de agir e reagir. Artificializar para encontrar outra organicidade. Negar tudo o que pareça demasiadamente natural e espontâneo em mim. Ser eu, porém sem minhas respostas pré-programadas, pré-estabelecidas, pré-determinadas por minha cultura corporal de vida. Pensar com o corpo de outras maneiras, ver e sentir diferente do normal, do comum e do habitual para mim. Perceber tudo pelo avesso, do interior para o exterior, negar o exterior que me imputa respostas e reações para todas as situações. Criar outras respostas. Internalizar as respostas. É um treino introvertido que busca essa expansão interna.

O treino sonoro costuma ser o inverso: um treino extrovertido. Um treino para expurgar, onde é necessário colocar para fora. Um treino algumas vezes barulhento mesmo. As vezes utilizando sons vocais associados ao esforço e o uso da energia despendida pelo corpo, ou utilizando a voz como apoio para as ações que se desenrolam. A voz assim como os olhos e o olhar são canais diretos com nossos estados interiores, com nossas sensações e emoções. A voz é nossa fisicalidade invisível. É nossa extensão ao vento, de nossa materialidade emocional, física e energética propagando-se no ar. Treinar com o uso da voz é arriscado pois ela se torna uma válvula de escape, um esvaziar do interior para o exterior, por isso é necessário intensificar e harmonizar corpo e voz.

O treino silencioso ou sonoro não se relaciona no entanto somente ao uso da vocalização, também compreende treinos com uso de música, seja tocando instrumentos ou de música gravada. Nesse caso a música deve servir como um estímulo preciso, apoiando o trabalho que é proposto. Assim evita-se num trabalho onde busca-se desenvolver um fluxo contínuo de movimento, utilizar uma música com muita quebra de ritmo. A música, se for utilizada, deve contribuir para a cognição motora daquilo que é proposto. Em outros casos, a música pode servir como ferramenta para concentração ou instauração de um estado de espírito ou de humor necessário para o trabalho a ser proposto. A música raramente deve ser utilizada como paisagem sonora num treinamento, apenas para evitar o silêncio. Primeiro por que o silêncio é extremamente precioso nesse processo de aprendizagem, descoberta e experimentação porque favorece e instiga a escuta em diversos níveis – não apenas a escuta auditiva, mas a escuta do corpo, a atenção consigo e com os outros, com o que está fazendo, etc. Segundo, porque a utilização gratuita e despropositada da música provoca a distração e a displicência própria do nosso dia-a-dia cotidiano. Esse “relaxamento” pode ser útil para determinadas *práxis* mais tensas e que exijam algum estímulo para o relaxamento, como a prática de atividades fisicamente fortes ou pesadas, por exemplo.

Treino sem condutor ou variando a condução

Uma característica adotada pelo treinamento do Grupo Sonhus Teatro Ritual é o revezamento daquele que conduz o trabalho. A princípio conduzi muito mais que fui conduzido, pois uma das características constituintes do período de formação e constituição enquanto grupo, foi a de, eu e Pablo Angelino, acolhermos jovens atores, ex-alunos nossos remanescentes de cursos ministrados por nós em escolas públicas da cidade. Mas a medida que os alunos iam deixando de serem somente aprendizes e se tornavam companheiros de trabalho, iam se sentindo mais seguros do que estavam fazendo, e a medida em que os encorajava, íamos trocando essa função de guia do trabalho.

O compartilhamento de conhecimentos apreendidos em workshops e cursos praticados por um único integrante também fazia com que esse rodizio fosse constante. Sempre tínhamos algum período de repasse, de compartilhamento, objetivando uma ampliação ou reciclagem de ideias, de exercícios e de experiências. Descobríamos por exemplo, outros modos de alcançar um estado de presença energeticamente dilatado, por exaustão, por respiração, via uma dança popular ou via outra dança, via exercícios de movimentação livre, ou até extáticos. Importante para nós no espaço de treinamento é experimentar o máximo que pudermos. Testar tudo em cada um. Em cada praticante, encontrar os caminhos que sirvam, que se adequam melhor ao corpo de cada um.

A mudança da voz de comando trazia também uma *outra* relação com os mesmos exercícios. A ansiedade, a sensação de ter de controlar a ansiedade, perceber que o outro conduziria completamente de outro modo determinados exercícios, que a condução do colega apesar de parecer extremamente dissonante, nos conduzia a outros lugares, outras relações com os mesmos princípios. O duelo entre a razão, a consciência, e a relação de obediência ou de permissividade do corpo, amplia a relação de disponibilidade, dissolve hierarquias não apenas de organização interna de funções e responsabilidades, mas também de formas de pensar com o corpo/mente sobre os mesmos exercícios. Variar essa posição possibilita ampliar a percepção sobre certezas que se imaginava ter sobre determinados exercícios e princípios praticados.

Experimentamos também treinar sem nenhum líder conduzindo ou observando, treinos cada um por si, um por todos e todos por um, definíamos anteriormente uma sequência e a seguíamos de diversas formas diferentes: escrevíamos uma sequência e colávamos na parede, seguíamos livre e aleatoriamente essa sequência, algumas vezes também seguimos o tempo do relógio determinando o tempo para cada exercício ou pratica, já seguimos também uma gravação, inspirados por aulas de yôga conduzidas por gravação em cd, esses treinos pareciam obedecer mecanicamente uma ordem fixa e imutável. Também experimentamos o treino do fluxo orgânico onde o grupo tentando se escutar, ouvir as necessidades coletivas de mudança, seguíamos uns aos outros sem

condutor e sem nenhum roteiro pré-estabelecido. Esses treinos, mais que os demais, eram realizados em profundo silêncio e uma escuta *extra-ordinária*.

QUALIDADES NA CONDUÇÃO DE TREINOS:

Com propósitos definidos:

- Treino Temático
- Treino Ensaio

Treino Temático

Atribuir ao treino uma temática também foi por vezes usual no Grupo Sonhus Teatro Ritual. A temática partia ou de um estado geral de como estávamos nos sentindo naquele dia, ou sobre uma experiência próxima ocorrida, no dia anterior ou na semana passada. Um tema sugerido dentro do treinamento deve servir como linha de força motriz para o trabalho, algo que motive, inspire ou incomode, algo que provoque reações imediatas em todos.

Não se trata de discorrer sobre um tema qualquer, desenvolver uma retórica sobre um assunto. Utilizamos temas quando o vazio habitual no espaço de treinamento não basta, quando necessitamos de um combustível detonador de outras reações. A busca por esse *vazio* no treinamento é essencial, porém os caminhos para se chegar ao *vazio* real que buscamos na situação de treinamento, não obedece nenhuma lógica ou muito menos fórmula. Tem conexão com a vida e sua característica caótica e impossível de se capturar ou prender. Por exemplo, conduzi um treino cuja temática era o têsão, o prazer semelhante ao de uma festa em que todos fomos numa boate em São Paulo. Durante o treino, todos devíamos recuperar a qualidade de energia da festa, tentando estimular o prazer presentes naquela ocasião, não como uma lembrança, uma comemoração, uma memória, mas como ativação de um registro de experiência vivida. Mais do que isso, o aprender a encontrar fontes de energia em si mesmo, misturado a busca pelo prazer enquanto atua. O prazer buscado no sentido meyerholdiano, evitando psicologismos, mas buscando a partir de uma consciência exterior interferir no estado interior, de modo físico e disciplinadamente como um malabarista, equilibrar esses prazeres, sensações fugazes que duram pouco no corpo e no espaço e que precisam ser resgatadas, alimentadas, estendidas ao máximo. Trabalhamos a ausência e a distância, quando da perda do pai de Pablo e da tia de mesmo nome da atriz Ilka Portela. Trabalhamos sobre notícias que nos impactaram, como o terremoto no Japão, poucos meses depois de termos ido aquele país. Ou a queda dos aviões em 2006, entre uma viagem e outra para apresentarmos os espetáculos, etc.

Tematizar um treinamento implica também num primeiro diálogo social com o mundo interior do ator, do coletivo do grupo ou de toda a sociedade, de universalizar intensões e gestos. Não é terapia, mas traz sublimações entre outros resultados. José Gil (2001) relata que no processo criativo de Pina Baush, a coreógrafa pedia a seus dançarinos que respondessem a longas sessões de perguntas que eles escreviam e essas respostas eram de alguma maneira incorporados no trabalho de tal modo que o sentido de autoria, de particularidade, de idiossincrasia e de criação se misturavam e impregnavam nos dançarinos de maneira que se apropriavam totalmente do trabalho como algo de seus, uma extensão de suas questões, conferindo outros níveis de relacionamento com a obra, e consequentemente com os estados de presença dos dançarinos, uma vez que dançam questões íntimas, pessoais.

Como treinar de modo a desenvolver uma técnica pessoal? O que transforma um exercício comum a todos em algo extremamente particular e indissociável da própria pessoa que executa os movimentos, os gestos e as ações. Que técnica, que treinamento, ou que aspectos de um treinamento podem personalizar, acionar o jogo de elaboração da identidade, colocando-a em constante situação de crise e de choque, em ebulição e fricção constantes?

Treino Ensaio

Em diversas línguas utiliza-se a palavra *repetição* para determinar o que chamamos de *ensaio*. Muitos ensaios do Grupo Sonhus Teatro Ritual são também treinamentos, chamados de *Treino-Ensaio*. De fato é no ensaio que o ator elabora uma ponte entre seu treinamento e a composição criativa, é o momento de expor todo seu aprendizado, sua sabedoria e resultado de seu labor, também de seus clichês e suas falhas e fragilidades. Os ensaios são o tempo e espaço de compor a criação, de organizar e selecionar todo o material criativo para a montagem ou composição das obras artísticas do grupo e é claro, também é o momento de muita repetição, de fixação, lapidação e aprimoramento. Nas palavras de Antônio Araújo:

Investigar o ensaio, palavra que, entre outras acepções, significa exercício, treinamento, tentativa, preparativo, experiência, parece nos confrontar com o que há de mais genuíno e especificamente teatral. O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do

mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa. (ARAÚJO, 2011, p.4)

Passamos a adotar, por necessidade, o espaço de treino também para alguns ensaios. Fomos experimentando uma maneira diferente de ensaiar, sem ir direto ao ponto, para lidar não com a cena propriamente, mas com o que estava por trás da cena, por trás do trabalho do ator na cena. Alguns exercícios revelavam o esqueleto das ações executadas na cena. Outras vezes, alguns exercícios eram detonadores criativos para elaboração de cenas. Outras, também era oportuno melhorar, aprimorar determinados aspectos de alguma cena, de um espetáculo do repertório, e fazer um diagnóstico e tratamento de detalhes precisos contribuía não apenas com a sua melhoria enquanto cena, mas também com a relação, percepção, consciência do atuante diante de seu ofício. Um labor sem fim.

O treino ensaio progrediu de uma alternativa paliativa para uma necessidade que se tornou outra maneira didática de se abordar o treinamento do ator. Não apenas com o fim determinante do objeto final da cena, mas concentrando-se na busca por pontes criativas entre princípios, técnicas e exercícios praticados livremente em treinamento. Essas pontes são colocadas em situação limítrofe diante de uma ação, de uma situação, estado ou personagem, entre outros fatores. As interrelações entre o que é executado em cena e essas pontes processuais eram equalizadas criticamente diante da exposição para os outros que assistem, quando paramos para ver uns aos outros encenando.

Essas relações em sala de treino nos colocava frente a problemáticas bases da relação entre ator e público, que envolvem questões como presença e comunicabilidade. A arte não tem obrigação de comunicar coisa alguma. E isso é uma questão para nós. Diante do trabalho. Quando queremos comunicar o que devemos fazer? E quando se quer comunicar algo como nos portamos? De todo modo, independente daquilo que fazemos, estamos sempre nos expressando, e dessa expressão que tipo de ressonância é sentida e percebida pelo outro que vê? Como ir além da forma? Como vincular alguns sentidos e desvincular de outros? Essa percepção externa é extremamente importante para a criação de uma visão autônoma sobre o que se faz.

De que maneira os vestígios de tanto treinamento, trocas de conhecimento e investimentos no ator aparecem na cena? Como é esse processo de transposição para

a cena no contexto desse grupo? Que tipo de dificuldades e de ranhuras esse momento de formalização, de tornar físico, de materialização de saberes invisíveis do ator, apresenta no momento de montar e ensaiar uma obra espetacular? O tempo que o ator se dedica para aprender afeta de maneira potencial o tempo de aplicação desses saberes na cena?

Porém, o ensaio, como o próprio teatro, não é apenas lugar, mas é também tempo. Tempo de amadurecimento, de rememoração, de escolhas e de sínteses. Tempo interno e anterior. Tempo fechado e de reclusão. Umbilical e uterino. O ensaio é ainda tempo perdido, gasto à toa em intermináveis discussões ou em infrutíferas improvisações. Tempo morte e tempo-quente. Tempo de plantio, lento, barrigudo, mas sempre insuficiente. Ensaio é contra-tempo. (ARAÚJO, 2011, p.4)

A interferência do tempo de ensaio, as escolhas das atividades para cada ensaio e as interrupções e interferências da vida no processo criativo serão abordados como fatores constituintes dessa ligação umbilical entre o labor do ator sobre si e a transposição de seus saberes para a cena.

QUALIDADES NA CONDUÇÃO DE TREINOS:

Com experimentalismo à deriva em busca de um devir:

- Treino Multifacetado (polivante ou *poietico* total)
- Des-treinamento (treino reflexivo ou treino-crise)

Treino Multifacetado (polivante ou *poietico* total)

No treino multifacetado praticamos várias técnicas de sistemas diferentes seja combinando-as, seja fazendo a práxis de uma depois de outra e depois outra configurando uma polivalência de estilos ou métodos.

Em sua pratica polivante o treino multifacetado pode ter a seguinte configuração ou planejamento:

08:00 Yôga

09:00 Pilates

10:00 Kung fu

11:00 Mímica

12:00 Palhaço

13:00 fim

Experimentamos estruturas como essa envolvendo um condutor para cada prática durante alguns períodos entre os anos de 2008 e 2011. Convidamos uma instrutora de yôga e um de pilates, um *sifu* de kung fu, uma mestre de capoeira, uma professora de dança contemporânea e uma de canto. Precisávamos de especialistas em cada uma dessas modalidades enquanto nós assumíamos a parte teatral. Era um treino polivante e fragmentado que testava nossos limites ao mesmo tempo que o ampliava e potencializava nossas possibilidades de atuação.

Nesse treino, em sua prática *poiética*, ao contrário, combinamos por exemplo, uma técnica do kung fu com uma técnica da mímica e tentamos transpô-la como uma ação física, conferindo-lhe intensões e contexto. No treino de total poiesis não há um planejamento rígido pré-determinado. Os resultados que vão surgindo vão nos conduzindo e nos levando a outros desdobramentos, e acordo com o que vamos experimentando.

Para tanto, para experimentar essas múltiplas faces, muitas vezes grotescas ou inóspitas é preciso abertura e disposição para a tentativa empírica, onde as maiores descobertas podem surgir de aparentes “erros”, onde o ainda não compreendido e assimilado é absolutamente bem-vindo e o risco é a substancia incendiária e detonadora de todo o processo.

Apesar disso, a condução não pode ser irresponsável muito menos acéfala. É preciso muita atenção e escuta somados a habilidade de selecionar o que é potente, o que emana vida e fazer escolhas, junções, edições conscientes mas não premeditadas, apenas sensível ao que acontece com um senso crítico aberto e sujeito à tentativa e erro, passível de surpreender-se, disposto a investigação sistemática e ao mesmo tempo amorosa, curiosa, com certa credulidade infantil, de criança pronta por descobrir ou inventar as coisas.

Des-Treinamento

Ontem de manhã quando acordei

Olhei a vida e me espantei

Eu tenho mais de vinte anos

Eu tenho mais de vinte muros

Eu tenho mais de mil perguntas sem respostas

Estou ligada num futuro blue.

Canção interpretada por Elis Regina.

Só quem duvida tem certeza.

Pio Vargas, poeta goiano

“Por que estamos praticando isso?” “Porque treinamos?”

“Estamos realmente progredindo nesse aspecto?” “Ou naquele outro?”

“E se fizermos de outro jeito.”

“Por exemplo, faça assim. Não, não é por aí.”

O Des-Treinamento é um treino reflexivo ou tipo de treino-crise e se tornou mais constante e presente desde 2011, intensificando-se ainda mais nos anos de 2012, 2013 e 2014 concomitantemente com o início dessa pesquisa estudo e organização do trabalho acumulado pelo grupo nessa época com quinze anos de existência.

O Des-Treinamento se propõe a ser um momento de desconstrução de rever nossas praticas, de desaprender aquilo que já sabemos. Momento oportuno para se libertar da técnica assimilada para paradoxalmente deixa-la fluir em cada ator como sua natureza, como uma tatuagem impressa em sua pele, porém, sem auto-relevo, submersa sobre os poros, invisível.

Talvez mais difícil que aprender, seja de fato desaprender. Muitos autores que defendem a técnica para o ator falam de seu momento de superação da técnica mas raramente apontam um caminho para desaprende-la como apontam para aprendê-la.

Evidentemente porque não há caminhos para isso. Eles precisam ser trilhados por cada pessoa em relação profunda com sua individualidade, consigo em diálogo com seu interior e seu exterior tornando-os um só.

Programa do *Des-Treinamento* do dia 13/09/2012:

1. Respiratórios
2. Pergunta: O que é que eu faço aqui?
3. Respiratório em meditação ativa (caminhada MA)
4. Movimento e deslocamento, do lento ao rápido/stop
5. Stop estático (15 minutos sem se mover)
6. Fazer o que ainda não sei fazer – algo difícil para mim quase impossível
7. Palavras – usar o que tiver de recurso expressivo de linguagem para responder com corpo e/ou com voz “O que eu faço aqui?”
8. Reflexão sobre a experiência
9. Leitura coletiva do texto do Larrossa sobre experiência
10. Debate sobre o texto
11. Planejamento do próximo treino a partir das reflexões e apontamentos.

Esse é um exemplo mais voltado para um treino-crise, onde o próprio treino ou modo em que ele é conduzido é colocado sob análise e reflexão. Porém, os Des-Treinamentos podem ainda aprofundar sobre a prática do ator, sobre suas habilidades acumuladas, remexer no arcabouço de seus saberes para abalar a estrutura rígida e cristalizada de qualquer aspecto de sua prática, revelando o avesso da moeda, o outro lado da verdade por detrás daquilo que aprendeu.

Como alguns dos resultados por exemplo, concluímos sobre uma determinada prática que precisa ser excluída de nossos treinos, ou de outras que precisam ser resgatadas.

O Des-Treinamento se faz mais presente muitas vezes diante de necessidades específicas de processos de montagens de espetáculos. Para a montagem do espetáculo *A Força da Terra* (2013), por exemplo, o diretor convidado Hugo Rodas notou uma rigidez técnica que provinha do intenso treinamento da mímica corporal dramática drecrouxiana. Para *A Força da Terra*, Hugo precisava do extremo oposto. Queria liberdade e o frescor de aparente espontaneidade que nos sugere a vida cotidiana, que causa a impressão de improviso real, de irrupção performática do real. Por isso teríamos que desaprender a outra técnica que para nosso outro espetáculo *Q,Q,ISS!?* *As Aventuras de Pendu e Cami do Outro Lado da Lua e do Arco-Íris* (2012) foi extremamente importante e útil, servindo de base para sua construção e para a maioria de suas ações. Na condução

desse des-treinamento Hugo nos colocou a prova fazendo-nos executar outros exercícios simples, mas que não estamos habituados como diagonais com espirais, deslocamento com fluidez e enfaticamente apontava problemas para alcançar o estado desejado e almejado por ele para o novo espetáculo que criávamos juntos.

O Des-Treinamento deve ser eminentemente prático, com apontamentos e debates feitos diante da prática, interferindo ao modo brechtiano que defendia que para se alcançar um distanciamento e uma compreensão crítica é necessário interromper-se incessantemente, a cada momento, apontando e evidenciando o que necessita de intervenção, de transformação. Moldando-nos no espaço como esculturas de barro, alterando a forma, buscando alcançar e modificar o espírito.

Uma característica desse treino é “*mostrar*”, de modo mais enfático do que nos outros treinos. Nos colocamos em posição de vermos uns aos outros. Com alguém na condução, um ator é convidado para mostrar determinado exercício e começam as intervenções e apontamentos sobre sua execução. O que é pedido para mostrar, evidentemente é algo que o contexto e a realidade atual do grupo pedem revisão, ou de algum modo estagnou no tempo dentro da prática do grupo e adormeceu, passou a não se fazer mais necessário. O condutor precisa estar imbuído de uma questão ou intuição latente preenchida com uma visão apurada com bases concretas de motivação artísticas que sejam justificáveis por si mesmas e que reverberem no coletivo do grupo como um todo. Talvez não com unanimidade, de preferência que provoque conflitos férteis.

O ator não pode cristalizar-se. Procuramos nos colocar entre essa diversidade de estilos e de técnicas para justamente nos colocar em constante embate de tensões estéticas, para dessa dilatação emergir nossa singularidade. O Des-Treinamento é o momento de limpar-se. De colocar a técnica em seu devido lugar: a serviço do ator e não ao contrário, ou melhor, acondicionar a técnica como os nossos órgãos estão colocados em seus lugares e lá permanecem funcionando sem nos importunar, exceto se maltratados pelo abandono ou mal uso.

VARIAÇÕES DE TREINO-ENVIRONMENT:

Em relação ao espaço-tempo utilizado:

- Treino de Imersão (geralmente em retiros e intensivos)
- ReHab Artístico

Treino de Imersão

Geralmente praticado em retiros e intensivos, o treino de imersão como o nome sugere é um momento de entrega total dos atores a um determinado processo. Envolve tempo e espaço. Geralmente é feito em ambientes isolados como uma chácara afastada do dia-a-dia da cidade e também compreende tempos ampliados de dedicação voltada para esse treino feito em muito mais horas, muitas vezes em regime de retiro ou de internação total.

Momento importante que de uma forma ou de outra o grupo sempre acaba vivenciando durante a realização da montagem de um espetáculo, ou quando se vê em necessidade de retiro das rotinas do dia-a-dia. Geralmente acontecem em períodos de feriado prolongado, férias ou finais de semana, em ambientes afastados ou em salas com certo isolamento, onde os atores do grupo treinam durante determinados dias ininterruptamente. (ANGELINO, 2013, p.3)

A imersão não refere tão somente ao tempo e ao espaço utilizados, mas também aos tempos imergidos. Por exemplo, uma imersão no *butoh*, uma imersão na mímica, uma imersão no palhaço. Uma das principais características nessa variação de treino é que ele é quantitativo. Sua quantidade se converte em qualidade, ou seu grau de imersão e de aprofundamento ou mergulho irá se transmutar em qualidade técnica ou de relação com a prática tema da imersão dimensionados e condicionado pelo tempo e espaço investidos.

ReHab Artístico

ReHab é uma abreviação em inglês para Reabilitação. Tanto é utilizada para designar tratamentos de recuperação em dependentes químicos de qualquer natureza entre álcool e outras drogas lícitas ou ilícitas, como também para a reabilitação física e motora ou até psíquica em casos de acidentes que exijam de fisioterapia na recuperação

do paciente ou de terapias alternativas para recuperação da memória entre outras coisas. Segundo o dicionário Aurélio, reabilitação quer dizer: s.f. Ato ou efeito de restaurar. Reparo, conserto de qualquer coisa desgastada pelo uso: restauração de um móvel. Recomposição de algo: restauração do passado. Reconstituição de forças depois de doença ou fadiga.

Após muitos anos praticando teatro, modificando constantemente seu pensamento, suas abordagens, seu ponto de vista é natural que haja um desgaste, especialmente se a flor do ofício não foi bem lapidada e cuidada durante a flor da juventude para usar metáforas de Zeami em relação à longevidade do trabalho do ator. E pensando nessa reconstituição de forças é que é proposta nesta atividade variada de treinamento que é composta por retiro do cotidiano, em um ambiente reservado como uma chácara com uma programação intensa voltada para uma única temática a ser verticalizada. Assim podemos desenvolver um *ReHab Mímico* ou um *ReHab para Palhaços* ou um *ReHab Butoh* ou ainda mais especificamente pode ser um *ReHab da Tensão e do Relaxamento Corporal*, ou um *ReHab de Jogos e Brincadeiras* ou um *ReHab do Movimento Fluido*, etc. O intuito é o de promover este “reparo” seja no condicionamento e preparo físico e motriz, ou seja, uma adequação física para a execução mecânica de certos princípios corporais, seja para trabalhar a anatomia da sensibilidade, dos sentidos, dos prazeres, de resgatar motivações e ligamentos com algumas linhas de pesquisa do ator que se deseja reconectar.

Pensando na ação de retirar-se ou recolher-se os retiros artísticos em ReHabs são destinados a promover um mergulho aprofundado no resgate de certos modos do fazer artístico que necessitem ser estimulados e despertados por parte do ator. Um momento de vivência e reflexão, onde os participantes são convidados a sair do barulho do cotidiano para imergirem no resgate de suas linhas de força artística, na recuperação de combustíveis incendiários e detonadores de sua expressão. Sua abordagem não é terapêutica, é focada apenas na *práxis* de determinada linguagem tema do ReHab, porém seus propósitos e resultados tendem a buscar uma revitalização interior do ator em relação a determinadas praticas que se deseja recuperar a centelha de vida, senão perdida, necessitando de estimulação antes que seja perdida. Um trabalho de incendiar os desejos e as potencialidades do artista.

VARIAÇÕES DE TREINO-ENVIRONMENT:

Em relação ao modo de interação entre as pessoas:

- Treino Aberto
- Treino Individual
- Treino de Escambo (ambiente de troca artística)

Treino Aberto

Outra variação prática adotada pelo grupo entre 2005 e 2008, foi a do Treino Aberto, o Grupo realizava seu treinamento cotidiano de segunda à sexta, das 08:00 às 12:00 da manhã e das 19:00 às 22:00 e aos sábados das 09:00 às 13:00, recebia qualquer interessado em treinar junto com o Grupo no espaço, hoje extinto, Casa das Artes, mantido pela prefeitura da cidade.

A prática do *Treino Aberto* consistia numa recapitulação compacta e sintetizada de toda a prática da semana compartilhada com aqueles que quisessem treinar conosco. Era uma excelente ocasião para troca de energias, e de modos de interação com os exercícios que praticávamos. Seguindo os mesmos princípios e regras, como a do silêncio, por exemplo. Compartilhávamos não apenas os exercícios e práticas, mas nossa ética e modo interno de trabalhar, de conceber o teatro, de elaborar uma microcultura de grupo. Era também, um modo de pôr à prova, de testar a veracidade de nossas crenças, uma vez expostas dessa maneira a outras pessoas, de diferentes grupos, de diferentes ideologias artísticas.

Por vezes também, havia o momento de troca entre os participantes. Pedíamos ao final de um ciclo de treinamento (geralmente ao final de sete, quatorze ou vinte um dias de treino), que os demais participantes trouxessem outros exercícios que praticavam. Ao final de um ciclo temático, também respeitando o princípio do silêncio, conversávamos refletindo, debatendo sobre o que fizemos, sobre as anotações feitas individualmente das impressões de cada um sobre o trabalho. Outro ritual adotado para compartilhar as impressões, posteriormente adotado nos treinos cotidianos do grupo, foi a do “falei e passo o bastão”, trazido pela prática de Tiche Viana, que por sua vez, trouxe de uma prática ritual de uma tribo indígena, segundo ela. Assim, disciplinávamos nossa prática de compartilhar apenas o que precisa ser compartilhado, dizer o que precisa ser dito, de forma concisa, sucinta, objetiva e direta, apenas o essencial e urgente, excluindo o palavreiro e a verborragia, muito comum a quem faz teatro. Tentando a medida do possível, diminuir também o excesso de melodrama, autopiedade e o sentimentalismo, muitas vezes deturpadores de uma experiência mais profunda, dando a fala e a esse compartilhar de

impressões um sentido de responsabilidade social com o coletivo, com a roda ali presente. Dizer o que realmente importa a todos, ou que provavelmente seja o mais importante a observar para si mesmo. Um sentido ético de proporcionar um bem comum, compartilhado naquele instante entre todos era compartilhado. A essência do que se diz não segue nenhuma outra regra senão a da honestidade com a própria verdade de quem diz, ligada a suas próprias necessidades, angústias, desejos, aspirações, compreensões. Não há juízo de certo ou errado, apenas de verdadeiro ou de falso, tendo como referencial não uma cultura, mas os próprios sentidos, relativizando essas verdades a cada um ali presente. E ninguém precisa se manifestar sobre isso, simplesmente é sentido por todos, as mais profundas impressões não podem ser compartilhadas, essas ficam guardadas. Esse momento de interação, servia basicamente para perceber o coletivo, para encontrar ressonâncias ou alternâncias. Uma maneira de significar o treinamento em coletivo. Os Treinos Abertos eram um respiro, foram extremamente revigorantes para o treinamento interno do grupo, pois no ato de compartilhar e também se contagiar com outras energias novas, diferentes nos reabastecíamos de confiança e re-significamos nossa prática.

Uma versão mais radicalmente amplificada de treino aberto também foi testada. Trata-se de treinar na rua, treinar ao céu aberto, diante das pessoas que passam, é um treino mais voltado para as sensações e a troca social e aberta, completamente repartida. Nesse treino a relação espacial é o fator mais importante a ser considerado durante a prática. Para além das paredes do treino habitual fechado em quatro paredes, esse treino foi praticado em parques públicos da cidade, em ruas do centro e de bairros periféricos, em pátios ou quadras esportivas de escolas, ou em ambientes muito específicos pensados para provocar reações como a beira de um rio poluído no meio da cidade, onde vamos interagir com diversas sensações inóspitas, de proximidade com lixo, poluição, sujeira, acampamento de moradores de rua em baixo da ponte, barrancos, etc. ou um lugar de natureza quase intacta, próximo a uma cachoeira, com água limpa, porém gelada, com temperatura muito baixa, bichos da mata, etc. Deixar as sensações tomarem corpo e formarem memórias, esse é um dos principais motivadores do treino aberto *in loco* fora da sala, no mundo.

Treino Individual

O treino individual é um momento autoreflexivo, um momento para que cada ator reorganize o seu material criativo, compreendendo por material criativo seu repertório técnico de habilidades e também seu conjunto de criações que podemos chamar de partituras, de sequências ou outras também apenas matrizes, formas geradoras. É também momento de cada ator conectar-se com seu Ritual Pessoal, re-atualizando seus porquês,

suas motivações, gerando novas motivações e interesses, mobilizando sua prática em intimidade, recolhendo-se no silêncio do isolamento ou lançando-se sozinho ao encontro de outros ambientes públicos ou privados onde haja interação com outras pessoas. Uma tomada de fôlego do coletivo. Um escutar-se em recolhimento e nessa prática totalmente pessoal e livre extrair outras matrizes seminais para sua criação atoral.

Nas palavras dos atores o treino individual pode ser dinamizado por ambientes ou tempos diferentes. Segundo Pablo Angelino:

Treinamento onde cada ator se auto conduz, pode ser todos treinando em um mesmo espaço num mesmo horário, ou em espaços diferentes em horários diferentes. (ANGELINO, 2013, p.1)

A atriz Jô de Oliveira ressalta como o treino individual pode contribuir para o desenvolvimento da autosustentabilidade do ator, que naturalmente deve ser independente e autônomo, ainda que sendo parte de um corpo coletivo, de um grupo, pois como já comentado na primeira parte desse estudo, os corpos dos indivíduos é que compõe o corpo coletivo:

Momento próprio de cada integrante do grupo, onde podemos realmente nos interligarmos conosco e com nosso corpo para a realização dos exercícios. Desde o momento que nascemos aprendemos sozinhos, as outras pessoas do convívio contribuem muito, nos mostrando um mar de possibilidades, no entanto, nós mesmos somos quem aprendemos e nos ensinamos, pois somente nós nos conhecemos profundamente. Nesse treino estamos livres, abertos, sem cobranças. (OLIVEIRA, 2013, p.1)



Figura 14. A atriz Jô de Oliveira em treinamento em 2010. Foto: acervo do grupo.

Já a atriz Ilka Portela nos lembra de como o treino de fato é um trabalho para o ator enquanto o indivíduo ainda que trabalhado coletivamente. O ator irá adaptar as práticas as possibilidades e características de seu corpo e através de seu ritual pessoal irá filtrar e interpretar, conferindo sentido, significação e correspondência a sua prática, assimilando e compreendendo de modo a tornar-se sua prática e nela empreender sua individualidade e singularidade:

O treino é sempre individual, no entanto a maioria das vezes é realizado em grupo. No treino individual seguindo a pé da letra, realizando sozinho em uma sala de trabalho, é um auto-desafio para o ator, a partir do que ele aprendeu ele vai tentar se treinar, é um desafio no sentido de que o estímulo, tem que ser dele para ele. Tudo tem que sair dele. Em grupo também é assim, no entanto a energia coletiva afeta no seu treino individual/íntimo. (PORTELA, 2013, p.1)

Desse modo, não apenas nos treinos individuais, mas em toda prática de treinamento em que o ator participe, ele estará desenvolvendo o processo interno de

individualização necessário para que os saberes apreendidos sejam passíveis de se tornarem materiais criativos, objetos de arte do sujeito, inseparáveis de sua individualidade.

Treino de Escambo

Ambiente de troca artística. Escambo é a troca de objetos de valor sem o intermédio da moeda. Primeira forma de organização do comércio e troca de mercadorias antes da criação da moeda. No treino de escambo trocam-se abordagens artísticas entre grupos convidados ou artistas individuais com afinidades artísticas. Essa troca pode se dar de diversas maneiras. Em relação a técnicas e práticas corporais, por exemplo, pode-se dividir um dia de treinamento onde uma das partes da troca, um grupo, conduz metade do treino e o outro grupo conduz a outra metade. Interessante que seja combinado antecipadamente um tema comum ou que possa dialogar com o do outro para não ser um encontro entre estrangeiros que não falam a mesma língua. Também experimentamos marcar dias distintos para o encontro, assim, um artista conduzia num dia e outro em outro dia.

O interessante desse ambiente é a possibilidade de troca, de contágio, de interações, de outras motivações para o trabalho advindo do encontro com o outro. Importante viabilizar, a medida do possível, um encontro com semelhantes, diferentes mas com algum interesse artístico em comum. No mínimo outro artista ou grupo que se interesse ou que também pratique algum tipo de trabalho que o grupo também pratica e que tem para oferecer e propor. Caso contrário pode ser um choque de estranhamentos sem muitas reverberações ou desdobramentos.

A abertura é fundamental. Uma vez aceito o ambiente de troca é fundamental a disponibilidade e a entrega ao trabalho que o outro propõe, ainda que pareça bastante discrepante do trabalho usual praticado pelo grupo. Prudentemente costumamos firmar um acordo ético entre todos antes de começarmos qualquer trabalho.

Para garantir uma certa organização fizemos o seguinte esquema fixo (porém maleável) de planejamento para alguns desses nossos encontros. Abaixo um exemplo com a estrutura proposta durante um período compreendido em um mês⁴⁹ de escambo entre o Grupo Sonhus Teatro Ritual e quatro grupos de teatro da cidade de

⁴⁹ Realizado entre os dias 3 de junho e 8 de julho de 2014 entre 18:30 e 22:30 no Espaço Sonhus em Goiânia, Goiás, Brasil.

Goiânia – Grupo Bastet, Grupo GTI Teatro, Grupo Farândula e Cia. Corponacontramão, onde cada grupo conduziu um dia de treino, seguindo a seguinte estrutura diária:

“Chegança” – boas vindas, troca de roupa, bate-papo, alongamento individual na sala de trabalho, informes, etc. (30 minutos)

Início pontual do trabalho – Treinamento Técnico (2 horas)

Treinamento de Prática Processual Criativa (Improvisação) com base na técnica treinada no dia (1 hora)

Charlas – diálogos e reflexões sobre a prática feita. (30 minutos)

Fim do dia.

Esse momento de encontro e troca artística é uma oportunidade maravilhosa para cada grupo (ou artista individual) olhar para o próprio trabalho e através desse compartilhar, analisar seus métodos e talvez delinear contornos de sua construção autoral de linguagem e possíveis singularidades artísticas presentes em seu trabalho. Perceber ou refletir sobre como seu grupo trabalha sobre determinada linguagem tradicional, como a mímica ou palhaço por exemplo.

Nessa experiência de um mês optamos por definir um mesmo tema para todos justamente para poder criar um contraste de metodologias e de abordagens de cada grupo sobre esse tema. Desse modo, instaura-se um ambiente propício para delinear os contornos de possíveis identidades de cada grupo, ainda que em processo de formação dessa identidade. O tema que escolhemos para esse escambo de um mês com os grupos citados acima, foi a mímica. O modo como cada grupo trabalha sobre a mímica é fiel à sua relação prática com a mímica. Sob seu ponto de vista, sob a ótica do grupo sobre a mímica. Essa unidade temática também garantiu um caráter de aprofundamento e verticalização de investigação, ou seja, com menos superficialidade na troca. Além de conferir também certo grau de coerência na loucura coletiva, nas subjetivações, nas contradições e nas incompreensões que possam por ventura ser evidenciados durante a troca.

Segue abaixo nosso acordo ético firmado antes do primeiro dia de treino de escambo:

1. Compromisso com esse encontro, ou seja: pontualidade, assiduidade, participação ativa, e em caso de ausência por viagem ou apresentação contratada exatamente para o dia do treino, que seja de modo inalterável, avisar a todos com antecedência.
2. Mente aberta e receptiva durante o treino, ou seja: manter a postura de ator-pesquisador, no sentido de guardar suas certezas durante a condução do outro e (a medida do possível) entregar-se ao trabalho proposto. Já que estaremos ali para

uma troca artística, manter-se aberto ao ponto de vista do outro é básico e fundamental. Ao final teremos sempre um momento de dialogo onde poderemos expor uns aos outros, nossas impressões sobre o trabalho proposto no treino.

3. Não é um workshop: como o tempo de três horas é muito curto para trabalharmos tudo o que podemos compartilhar sobre cada tema, por exemplo, a mímica, então melhor escolher duas ou três coisas (ou técnicas ou exercícios) para praticarmos com profundidade. Afinal, treinar é isso. Não sejamos turistas de um determinado treinamento, como criticava Grotowski, se referindo as pessoas que pulam de galho em galho sem se aprofundar em nada. Vê por cima isso, vê por cima aquilo, como quem só lê a “orelha” de um livro e já se julga conhecer toda a história contada ali. Geralmente um workshop tem a opção de expor o máximo de variedades em pouco tempo para que depois, cada aluno aprofunde ou não em cada tópico. Em nosso caso, acreditamos não estar atrás disso mas sim de uma prática contínua e coletiva num ambiente onde a variação de abordagens, dado a diversidade de grupos reunidos, é que garantirá uma dinâmica diversificada, mas ao mesmo tempo buscando profundidade e aperfeiçoamento. A repetição é definidora do teatro.

4. Como será um encontro social de partilha, de troca coletiva, pensamos em leva-la ao máximo de sua potência. Vamos repartir o que aprendemos uns com os outros e também compartilhar o registro dessa experiência num blog do encontro onde todos se comprometerão à semanalmente postar suas impressões do treino praticado como gesto de contrapartida, gratidão, retribuição e mais compartilhamento ainda da experiência vivida com os possíveis leitores interessados. Assim deixamos marcas na caverna de que isso realmente aconteceu entre nós. E quem sabe o que esse material poderá se tornar um dia, para alguém? Será nossa carta na garrafa jogada no oceano.

5. Respeitar as diferenças.

Na prática os grupos acabaram partilhando aquilo que mais tem treinado, e em sua elaboração muitos disseram que serviu como uma maneira de lembrar e reorganizar seus saberes e de verificar certas habilidades que desenvolveram tempos atrás e que há muito não treinavam. De todo modo foi uma experiência estimulante e motivadora para todos que reconheceram um no outro uma cultura de treinamento presente em sua prática, alguns com mais outros com menos frequência e intensidade, mas em todos emergiu o labor e seus rituais de ator.

Nessa troca renovam-se principalmente as energias, contagiando uns aos outros com novas presenças, novas qualidades de abordagem e de olhares para o trabalho de ator. Num ambiente de grupo de coletivo é como festejar ou sair de férias, em que você experimenta sua prática com convidados ou novas pessoas e renova a sua própria prática.

OUTROS PROCEDIMENTOS RITUAIS DE TREINAMENTO E CRIAÇÃO

WORKSHOPS⁵⁰: O ritual de troca de informações

O termo estrangeiro *workshop* é aqui compreendido semelhante ao uso corrente da palavra *oficina* para designar na acepção teatral, um curso livre de curta duração sobre determinado tema e não como um processo criativo colaborativo⁵¹ como o esse termo era compreendido no final da década de 1980 e início da década de 1990. Os workshops são curtos períodos de compartilhamento do projeto artístico pedagógico dos grupos, onde são praticados de maneira muito objetiva e sucinta aspectos fundantes, processuais e de base na prática, justificação e manutenção do projeto artístico em longo prazo proposto por cada coletivo do Teatro de Grupo.

A organização e concepção de um projeto artístico-pedagógico figura entre requisito básico indispensável e necessário para a construção de conhecimento do grupo e da comunidade em que se apresenta, criando possibilidades de ações transformadoras tanto de continuidade e aprimoramento do corpo-coletivo teatral como da sociedade em relação com seu trabalho. A construção desse projeto artístico pedagógico, porém, pressupõe a reflexão sobre a prática do grupo e é colocada constantemente em adequação e confronto, adaptação e transformação.

Desde o ano de 2005, além dos workshops, oficinas e cursos praticados individualmente por cada um dos atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual, o grupo também promoveu e participou enquanto praticantes de alguns workshops. A maioria desses workshops fez parte da programação do Encontro de Atores Criadores. O Encontro realizado anualmente pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual, se tornou um programa de formação e reciclagem continuada, envolve intercâmbios e interações estéticas entre os

⁵⁰ Termo utilizado em todo o mundo, especialmente nos países de língua inglesa, francesa e germânica, também em países asiáticos como o Japão, utilizado no contexto das artes cênicas (teatro, dança, circo, etc), para designar cursos de curta duração, muito difundido no Brasil especialmente pelo grupo Lume Teatro de Campinas, entre outros.

⁵¹ A palavra “workshop” também corresponde no contexto teatral a um procedimento criativo colaborativo, utilizado por diversos grupos brasileiros, especialmente na década de 1990, dentre eles destacando-se o grupo mineiro Galpão e o paulista Teatro da Vertigem. No *workshop* como procedimento, cada ator propõe em pouco tempo (geralmente dois dias ou durante uma semana), uma proposta que será encenada pelos demais atores, essa proposta de cena é aberta e não definitiva e se pauta na livre experimentação e proposição criativa, podendo ou não servir como material para construção de cenas ou até mesmo de um espetáculo inteiro. O risco é mais permitido, do que na elaboração de uma cena definitiva. No grupo Sonhus Teatro Ritual um processo propositivo muito semelhante aparece denominado como “Toró de Cenas”, variação do processo de “Toró de Pitacos”, descrito adiante.

pedagogos ou mestres e os artistas-alunos e é aberto a outros grupos e artistas interessados. É um momento de grande troca e interação artística.

Os workshops segundo Lucia Romano (2001), juntamente com a realização de festivais, foram um dos principais veículos pedagógicos de formação para os atores e grupos de teatro físico, bem como do delineamento de contornos para a definição do próprio termo *teatro físico*⁵².

Os atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual sempre ministraram workshops, talvez por sua ligação tão intrínseca com a Educação e a Arte Educação e o compartilhamento de saberes. É uma maneira prática e eficaz também de transmissão e de processo de aprendizagem e formação de bases e princípios elementares do aporte técnico, ético e estético do grupo.

Entendendo o processo de aprendizagem como um jogo de tensionar/relaxar entre os conhecimentos aprendidos, estabelecendo esse jogo no encontro e no embate com o outro, o ensinar configura-se também como um esvaziamento do conteúdo ensinado, uma espécie de deixar respirar, ou botar de molho, lançar ao outro e ver o que acontece, ver como o outro responde, se responde. A resposta dos alunos, muitas vezes traz novos entendimentos e compreensões sobre aquilo que já se pensava completamente compreendido e entendido por definitivo. As verdades são postas a prova. Melhor ainda que as respostas, são as perguntas dos alunos que trazem novos questionamentos sobre pontos de vista que não se tinha pensado. O processo artístico constitui-se num constante romper das regras, é nesse ato de transgressão bem sucedido que a arte sublima os convencionalismos limitadores e aprisionadores. Para que essa transgressão seja bem sucedida no entanto, parece necessário para não cair no comum, certo rigor, certa disciplina e humildade em aprender o necessário para o grande salto. Do contrário não sairá do chão.

Os workshops são espaços curtos, rápidos, ideais para trocas, influências e contaminações inspiradoras. Não são suficientes para um aprofundamento, lapidação ou até doutrinação, servem mais como um respiro do cotidiano, um passeio por outras ideias e verdades, porém apresenta o perigo de ser encarado com uma atitude que Grotowski chamava de “turística”. Muitas pessoas fazem centenas de workshops dos mais variados temas e autores e jamais levam adiante nenhum dos conhecimentos aprendidos em qualquer um desses workshops. São verdadeiros “turistas de workshop” profissionais, como artistas são diletantes, exercem uma espécie de *hobbie*, sentem prazer ou se

divertem, talvez estejam em busca de entusiasmo para suas vidas ou procuram conhecer novas pessoas, deve existir uma variável infinita de motivações.

Para aqueles que possuem a *cultura do treinamento*, que exercem uma *manutenção laboral* de sua arte, o workshop pode ser uma fonte de informação como uma notícia de jornal, uma matéria ou artigo de uma revista. Talvez um conto, crônica ou simplesmente um capítulo de um livro de muitas páginas.

Principais workshops praticados pelos atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual durante o Encontro de Atores Criadores:

- O Teatro Essencial com Denise Stoklos em 2005;
- Mergulho na Menor Máscara do Mundo com Ésio Magalhães em 2005;
- Mimica e Teatro Físico com Luis Louis em 2005;
- A Commedia del'Arte com Tiche Viana em 2005;
- Voz e Ação Vocal com Carlos Simioni em 2006;
- O Corpo Cômico com Ricardo Puccetti em 2006;
- Butoh Ma com Tadashi Endo em 2007;
- Voz e Ação com Centro de Produzione Teatrale Via Rosse em 2007;
- A Máscara da Commedia del'Arte com Tiche Viana em 2007;
- Teatro Antropológico com Iben Nagel Rasmussen e Eugênio Barba em 2008;
- Intensivo de Palhaço com Chacovacci em 2008;
- Intensivo de Palhaço com Pepe Nuñez em 2008;
- Intensivo de Palhaço com Circo Teatro Udi Grudi em 2008;
- O ator-compositor com Matteo Bonfitto em 2009;
- A dramaturgia do corpo com Eduardo Okamoto em 2010;
- Mimica Corporal Dramática com Victor de Seixas em 2011;
- O ator em prontidão com Hugo Rodas em 2011;
- Mimica e Teatro Físico com Luis Louis em 2011;
- Treinamento Intensivo O Legado de Grotowski com Fernando Montes em 2013;
- Treinamento Intensivo O Legado de Grotowski com Giuliano Campo em 2013;
- Corpo-Voz com Fernando Aleixo em 2013;
- Introdução aos View Points com Narciso Telles em 2013;
- Treinamento Intensivo em Mímica com Mimo Teatro Lechundi em 2013;
- Treinamento Intensivo em Mímica com Victor de Seixas em 2013;
- Treinamento Intensivo em Mímica com Miquéias Paz em 2013;
- Treinamento Intensivo em Mímica com Luis Louis em 2013.

A seguir a descrição de algumas das principais experiências e experimentos praticados em alguns desses workshops:

Exemplo 1 – Workshop Butoh-Ma com Tadashi Endo em São Paulo (entre os dias 4 à 12 de outubro de 2006 no Espaço Crisantempo, Vila Madalena, São Paulo)

Alongamento/aquecimento (muito intenso)

Onda em círculo (não deve fazer nada, apenas respirar e sentir a respiração do outro, o movimento deve surgir do nada, da não-ação, da não-intensão, apenas fluir)

“Não estamos felizes, plenos e realizados com tudo em nossas vidas. Dançamos para ser felizes, não porque já estamos felizes”

Experiências praticadas:

- Árvores (vida em quatro estações)
- Pássaros
- “kombauá” (no chão)
- Kagamo/ Tigimo – abrir e fechar pelo centro – com todo o corpo – apenas com os músculos da face construindo máscaras faciais
- Carregando o bebê “congelado” nas costas
- Espirais (o deficiente, o “idiota”)
- Em grupos “Vshhh” deslocamento em diagonais - ponta dos pés – precisão – stop
- O abraço – em dupla a distância, aproximando há a resistência
- Stop – o mundo para, não o corpo

Exemplo 2 – Workshop com Norberto Presta e Sabine Uitz no Rio de Janeiro (entre os dias 14 à 21 de outubro de 2006 no Espaço Teatro de Anônimos na Fundação Progresso, Lapa, Rio de Janeiro)

- Experimento de “desarticulação” – descobrindo “outras presenças” entre as vértebras da coluna – com música, sem música – liberando uma parte de cada vez: atlas, cabeça, pescoço, peito (externo), cintura, quadril, ombro direito, joelho esquerdo, ombro esquerdo, joelho direito, cotovelo direito, pulso direito, pé esquerdo, cotovelo esquerdo, pulso esquerdo, mãos, pé direito, olhos (última vértebra), deslocamento
- Improvisando ações – selecionando de três à seis mais orgânicas, juntando-as numa pequena sequência
- Análise rítmica da sequência (deve haver uma música interna que se sente ao ver, juntando as partes)
- Vocaís – deitado no chão, fazendo vibrar cada parte do corpo dos pés à cabeça
- Caminha fala/para respira – inverte

- Move e fala/pausa respira

Principais workshops ministrados por atores do Grupo Sonhus Teatro Ritual entre 2005 e 2012:

- A mimica e dramaturgia corporal com Nando Rocha e Pablo Angelino em Goiânia no Centro Cultural Martim Cererê em 2005;
- A mimica e dramaturgia corporal com Nando Rocha e Pablo Angelino em Goiânia no CETE – Centro de Tecnologia do Espetáculo durante o 1º Workshop Festival Semente, Flor e Espinho em 2007;
- O Corpo Ritual do Ator com Nando Rocha em Florianópolis durante o Festival Floripa Teatro em 2008;
- O Corpo Ritual do Ator com Nando Rocha em São Paulo no Teatro Fábrica em 2008;
- O corpo humor com Nando Rocha em Goiânia durante o 2º Workshop Festival Semente, Flor e Espinho em 2008;
- Ator, Transe e as Danças Populares com Pablo Angelino em Goiânia durante o 2º Workshop Festival Semente, Flor e Espinho em 2008;
- A mimica e dramaturgia corporal com Nando Rocha e Pablo Angelino em Goiânia no Centro de Memória e Referência Grande Hotel em 2008;
- A mimica e dramaturgia corporal com Pablo Angelino em Goiânia no Centro de Ensino Profissionalizante Basileu França em 2011;
- A mimica e dramaturgia corporal com Pablo Angelino em Goiânia no Centro Livre de Artes em 2011;
- A mimica e dramaturgia corporal com Pablo Angelino em Goiânia no Centro Cultural Gustav Ritter em 2011;
- A mimica e dramaturgia corporal com Nando Rocha em Goiânia durante o Festival Internacional de Artes Cênicas Goiânia em Cena em 2012.

Esses workshops serviram de experiência para o amadurecimento da pedagogia do grupo e o desenvolvimento dos atuais workshops ministrados por seus integrantes. Principais workshops oferecidos atualmente pelos integrantes do Grupo Sonhus Teatro Ritual:

- O corpo ritual
- O corpo humor
- A mimica e a dramaturgia corporal
- Ator, Transe e as Danças Populares
- ButôAki – Oriente brasileiro em dança-teatro
- O seu Olhar Melhora o Meu – (workshop/aula-espetáculo de formação de público)

- Palhaço, poesia & physical comedy
- Artes Marciais para o ator – (kung fu e capoeira)
- Treino Ritual Completo (Sádana)
- Ator-performer
- Voz-Corpo em Ação
- Condicionamento físico para atores – práticas somáticas

Os workshops ministrados pelo grupo são oferecidos e ministrados por todos os integrantes com exceção de alguns casos em que apenas um ou outro integrante pode ministrar determinado workshop, seja por seu domínio naquele tema, seja por escolha e determinação coletiva do grupo, dividindo o trabalho ou a especialização em determinada pesquisa.

INTERCÂMBIOS

Ainda sobre a formação do projeto artístico pedagógico do grupo, os intercâmbios com outros grupo e artistas figura como importante procedimento ritual e espaço de manutenção do grupo bem como a renovação técnica a partir de troca de experiências proporcionadas pelo próprio grupo, juntamente com os convidados para intercambiar.

No Grupo Sonhus Teatro Ritual a maioria dos intercâmbios se deu com projetos de residência artística onde artistas e *mestres* foram convidados para visitarem o Grupo ou nos receber em suas respectivas sedes. Muitos processos de intercâmbios foram associados a criação e elaboração de espetáculos ou em outros casos apenas como aprimoramento técnico e troca de saberes sem a finalidade de montar um espetáculo, mas sim de incrementar o treinamento dos atores do grupo com determinadas técnicas ou experimentando novos processos criativos diferenciados. Nesses casos os intercâmbios se aproximaram dos workshops enquanto forma de organização e estruturação didáticas, se diferenciando muitas vezes pela duração maior ou pela profundidade na abordagem dos temas tratados, aplicados na prática ou na qualidade do encontro e grau de reverberação na continuidade do trabalho do grupo.

Entre os principais intercâmbios e encontros especiais seja em participação em workshops ou em assessorias criativas exclusivas com grande reverberação na continuidade do trabalho realizado pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual estão:

- Denise Stoklos em 2002 na Cidade de Goiás e em 2005 em Goiânia;
- Hugo Rodas em 2002 em Goiânia, 2006 em Brasília e de 2010 à 2013 em Goiânia;
- Miquéias Paz em 2002, 2008, 2011, 2012 e 2013 em Goiânia;
- Alberto Gaus e o Solar da Mímica em 2005 em Juquiti, São Paulo;
- Lume Teatro em 2004 em Blumenau, 2005 em Campinas, São Paulo e Goiânia, 2006 e 2007 em Goiânia e 2010 em Campinas, São Paulo;
- Luis Louis em 2005 em Campinas, São Paulo, 2011 e 2013 em Goiânia e São Paulo;
- Tiche Viana, Ésio Magalhães e o Barracão Teatro em 2005 em Campinas, São Paulo e em Goiânia, em 2007, 2008 e 2011 em Goiânia;
- Grupo Teatro de Anônimos (com o Palhaço “Seo Flor” – João Carlos Artigos), em 2005 e 2008 em Goiânia;
- Alexandre Nunes em 2006 e 2007, em Goiânia;
- Paula Beatriz e Leo França em 2007 em Curitiba e Goiânia, em 2008 em Gottingüen, Alemanha;
- Héctor Soberón em 2008 em Gottingüen, Alemanha;
- Victor de Seixas em 2011 em Goiânia, 2012 em São Paulo e 2013 em Goiânia;
- Alicia Amaral, Juliana Pardo e a Cia. MunduRodá em 2008 em Campinas, São Paulo e em Goiânia e em 2011 em Goiânia;
- Tadashi Endo em 2006 em São Paulo, em 2007 em Goiânia, Brasil e em 2008 em Gottingüen, Alemanha;
- Centro di Produzzione Teatrale Via Rosse (Norberto Presta e Sabine Uitz) em 2006 no Rio de Janeiro, em 2007 em Vighizollo d’Este, Itália e em Goiânia, Brasil;
- Gustavo Colini em 2010 em Buenos Aires, Argentina e em Goiânia, Brasil;
- Joane Lage em 2010, em Seattle nos EUA;
- Natsu Nakajima em 2010 em Tóquio, Japão;
- Yoshito Ohno em 2010, em Yoko-Hama, Japão;
- Eugênio Barba, Iben Nagel Rasmussen e Julia Varley (Odin Teatret) em 2008 em Goiânia e em 2012 em Brasília;
- Roberta Carreri (Odin Teatret) em 2013 no Rio de Janeiro;
- Fernando Montes (Teatro Varasanta de Bogotá, Colômbia) em 2013 em Goiânia;
- Giuliano Campo (Irlanda do Norte) em 2012 em Uberlândia, Minas Gerais e em 2013 em Goiânia;
- Ives Lebreton em 2013 em Goiânia.



15. Ensaios criativos com Tadashi Endo para o espetáculo *Travessia - Parte II: De Tão Longe Venho Vindo* em Gottingen, Alemanha em 2008.

O intercâmbio artístico se configura como um procedimento ritual de troca e compartilhamento não apenas de conteúdos mas de microculturas entre grupos de artistas ou entre um artista individual e o grupo. É um momento onde a vivência de experiências extrapola os limites da sala de treino para o convívio mais intenso com outros artistas envolvendo rituais cotidianos como fazer as refeições juntos, festejar, conversar pela manhã, a tarde e a noite, encontrar-se no dia seguinte estabelecendo uma rotina que por mais que passageira intensifica o grau de envolvimento e de relação entre os envolvidos elevando a experiência da troca a categoria de transmissão de saberes de vida de artista para artista, não limitando essa troca apenas ao ato didático de ensinar objetivamente determinada lição, mas abre a oportunidade de aprender fora dos certames formais, para encontrar correlações de vida, ligamentos que alimentam a centelha de vida acesa nesse artista com quem está intercambiando informações, conhecimentos e saberes que vão além de exercitar-se mecanicamente, mas de experimentar repartir uma vida ainda que por profundos, intensos e fugazes momentos de relação humana e artística.

SEMINÁRIOS INTERNOS

Os seminários internos são momentos de estudos teóricos, geralmente bibliográfico e por vezes, também iconográfico, geralmente visando um aprofundamento sobre determinado autor ou tema para enriquecimento e compartilhamento de uma pesquisa individual ou coletiva dos integrantes.

A seguir alguns exemplos de seminários internos promovidos por integrantes do Grupo Sonhus Teatro Ritual que geraram importantes desdobramentos na criação de espetáculos do grupo:

- Estudo sobre o Expressionismo Alemão com Nando Rocha e Pablo Angelino em 1998;
- Estudo sobre A Preparação do Ator de Constantin Stanislavski com Nando Rocha em 1998;
- Estudo sobre O Teatro Antropológico com Nando Rocha em 1998;
- O Teatro de Nelson Rodrigues com Nando Rocha em 1999;
- O Brasil da Belle Époque e Política do Café com Leite – Estudos sobre o universo de Lima Barreto em 2001;
- Teatro Político Brechtiano com Nando Rocha em 2003;
- Estudo sobre a Mimese Corpórea de Histórias em Quadrinhos com Nando Rocha em 2003;
- Vida e Obra de Carlos Drummond de Andrade com Pablo Angelino em 2003;
- O Sagrado e o Profano com Pablo Angelino em 2008;
- Performance Art com Jô de Oliveira em 2008;
- A Voz do Ator com Ilka Portela em 2008;
- O Teatro Físico com Nando Rocha em 2008;
- Produção Cultural com Tamara Alves em 2008;
- A Vida de Joana Darc com Ilka Portela em 2008;
- A Dark Art com Ilka Portela em 2008;
- Estudo sobre o livro De Tão Longe Venho Vindo de Carlos Rodrigues Brandão com Nando Rocha e Pablo Angelino em 2008;
- Vida e Obra de Federico Garcia Lorca com Nando Rocha em 2009;
- A Guerra Civil Espanhola com Pablo Angelino em 2009;
- Estudo sobre o livro Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa com Pablo Angelino em 2010;
- Estudo sobre o Minimalismo na Música com Jô de Oliveira, Ilka Portela e Pablo Angelino em 2013.



Figura 16. Seminário interno sobre o Sagrado e o Profano em 2008. Da esquerda para direita, Sanântana Paiva, Jô de Oliveira, Ilka Portela e Nando Rocha, à frente, Pablo Angelino

Alguns dos principais seminários internos com convidados:

- A Nobre Arte do Palhaço por João Carlos Artigos do Grupo Teatro de Anônimos do Rio de Janeiro em Goiânia em maio de 2005 – exibição de vídeos com comentários e explanação do convidado.
- A dança-teatro Butoh por Tadashi Endo em Gottingüen na Alemanha em fevereiro de 2008 – exibição de vídeos com comentários e explanação do convidado.
- A dança do Cavalo Marinho com Alicio Amaral e Juliana Pardo da Cia. Mundu Rodá de São Paulo em Goiânia em junho de 2008 – exibição de vídeos com comentários e explanação do convidado.
- A Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux com Victor de Seixas da Cia. Angatu de São Paulo em Goiânia em janeiro de 2011 – exibição de vídeos com comentários e explanação do convidado.

Os seminários internos são procedimentos voltados para o que iremos dizer, para formular as questões, os porquês, os discursos que sustentam nossa prática. É um poderoso procedimento ritual pois conceitua e potencializa nossa compreensão sobre o que estamos fazendo, numa infinita busca pelo conhecimento que não cessa e alimentando o grupo de conteúdos para possíveis transposições poéticas.

“TORÓ DE PITACOS” e “TORÓ DE CENAS”

Entre os procedimentos criativos colaborativos do Grupo Sonhus Teatro, figura um momento deveras comum e usual, porém de fundamental importância que é o “toró de pitacos”. O momento onde todos opinam, onde o *sim* é a regra primeira. Onde todas as sugestões são ouvidas. Talvez uma herança direta dos processos coletivos dos anos setenta, onde havia uma predisposição para a abertura para o inconsciente, para a intuição e o sensório, sempre imbuídos de ideais norteadores de suas ações, voltados para um estado livre e libertador, subversivo e transgressor.

Em nosso caso o “tóró de pitacos” funciona como um disparador de intuições e de ideias. Um dispositivo operativo de apontamento de caminhos ou de soluções. Momento idealizador e ideário, exercitando a imaginação e o cérebro que se aquecem para as ações que dali germinarão.

Utilizamos o “toró de pitacos” para a elaboração de roteiros dos espetáculos, para a criação de cenas, para a elaboração de projetos de pesquisa do grupo, também para a elaboração e planejamento do treinamento. É um exercício de fluidez semelhante a procedimentos como a “escrita livre” ou a “fala livre” dos anarquistas e surrealistas dos movimentos da vanguarda modernista europeia do século XX. No contexto do grupo sua prática serve como correspondência entre o *que* queremos dizer e o *como* vamos executar sem intermediações demasiadamente racionais que ocasionalmente possam tolher verdadeiros *insights* ou intuições preenchidas de singularidade e em diferencial.

A metodologia da “brain storm” é utilizada nas mais diversas acepções e contextos. No campo da arte é particularmente muito bem aproveitada nos processos criativos da *performance art*.

O “toró de pitacos” comumente se desdobra em “toró de cenas”, quando as proposições são levadas para a prática e cada ator propõe uma sugestão de cena que é acatada por todos e realizada brevemente de forma aberta e processual, procurando num processo de improvisação, encontrar caminhos para a criação ou não de uma cena definitiva que parta dessa experimentação. Muitas vezes a cena é proposta individualmente e apresentada aos outros que assistem e comentam. Esse processo se assemelha ao

processo intitulado “workshop” muito utilizado no processo criativo colaborativo de grupos como o Grupo Galpão de Belo Horizonte ou o grupo Teatro da Vertigem de São Paulo.

O nosso “toró de cenas” também se assemelha, ao menos no aspecto formal da proposição, ao procedimento grotowskiano conhecido como “Main Action”, uma cena construída por cada ator, como uma reconstituição da memória utilizando apenas uma canção antiga, cantada por alguém durante a infância do ator. A reconstituição feita pela memória corporal deve corresponder integralmente com o máximo de rigor em busca de detalhes de reconstituição de um fato importante ocorrido com o ator que somado a execução da música antiga irá constituir numa cena mestra para o início de construção de uma cena a ser lapidada posteriormente. Esse processo parte de uma improvisação seguida de uma rigorosa lapidação e montagem. Ao apresentar essa cena para os demais limpa-se tudo o que não convence enquanto uma *potencial verdade em si*, ou que seja incompreensível ou demasiado ilustrativo no sentido pejorativo de adorno para esconder as fragilidades ou mesmo para esconder a ausência de impulsos genuinamente orgânicos e preenchidos de vida.

A cenas provenientes dessas improvisações em “toró de cenas” dependendo de sua qualidade e potencial, tendem a se tornarem material de trabalho para a posterior criação de cenas ou mesmo de espetáculos inteiros.

ASSESSORIAS CRIATIVAS

Constantemente, o Grupo Sonhus Teatro Ritual convida outros artistas e/ou pensadores para ministrarem algum tipo de assessoria tanto durante seus processos criativos, quanto acrescentando ou reciclando seu processo contínuo de investigação e manutenção do trabalho de ator. Essas assessorias são as mais diversas, podendo estar relacionadas ao trabalho do ator ou a temática do trabalho. Muitas vezes também a um tipo de técnica ou de linguagem específica que se pretende trabalhar ou em relação a um autor ou a alguma área de conhecimento que se pretenda abordar.

- Assessoria em dança contemporânea com Eurim Pablo para a criação do espetáculo *Estação Brasileira* em 1999;
- Assessoria em canto popular com Raquel Bittencourt entre 2000 e 2004;
- Assessoria sobre a arte do palhaço com palhaço Seo Flor (João Carlos Artigos) para a criação do espetáculo *O Noviço no Picadeiro* em maio de 2005;
- Assessoria em técnicas circenses (perna de pau e acrobacias) com Marcelo Marques e Circo Lahetô para a criação do espetáculo *O Noviço no Picadeiro* em maio de 2005;

- Assessoria em mímica com Luis Louis para a criação do espetáculo *O Noviço no Picadeiro* em junho de 2005;
- Assessoria em swàsthia yôga com Pedro Carrer entre 2005 e 2008;
- Assessoria em dança contemporânea com Kleber Damaso para a criação do espetáculo *Travessia – Parte I: A Partida* em 2006;
- Assessoria em dança flamenca com Renata Paolucci para a criação do espetáculo *Primeiro Desejo* em 2006;
- Assessoria em dança contemporânea e clássica com Edelweiss Vieira entre 2008 e 2011;
- Assessoria criativa e ensaística de Paula Beatriz para o espetáculo *Travessia – Parte II: De Tão Longe Venho Vindo* em 2008;
- Assessoria em canto lírico e popular com Debora Gregoh entre 2010 e 2013;
- Assessoria em dança contemporânea e clássica com Ingrid Gomes entre 2011 e 2013.
- Assessoria em mímica com Miquéias Paz em 2008;
- Assessoria em mímica com Victor de Seixas em 2011;
- Assessoria em mímica com Luis Louis em 2011;
- Assessoria com Tiche Viana em 2011;
- Assessoria com Cia MunduRodá em 2011;
- Assessoria com Matteo Bonfitto em 2011;
- Assessoria em teatro de animação e manipulação de bonecos com Francisco Guilherme Oliveira para a criação do espetáculo *Q.Q.ISS!?* em 2012;
- Assessoria em pilates com João Bragança entre 2008 e 2013;
- Assessoria em swàsthia yôga com Lana Melo entre 2008 e 2013;
- Assessoria em kung fu com Marcelo Gabriel entre 2008 e 2013;



Figura 17. Assessoria criativa de Luís Louis para o espetáculo Q.Q.Iss!? em 2011. Foto: acervo do grupo.

As assessorias são momentos de mergulho e aprofundamento, um tipo de imersão por um período determinado conduzido por um especialista no tema a ser abordado. A interação estética e intercâmbio de experiências geradas durante essas assessorias somam-se a experiência coletiva acumulada do grupo, agregando novos pontos de vista e novos saberes a sua prática. Trata-se de um importante procedimento ritual de reciclagem artística de atualização de conhecimentos, por meio da troca e da interação com outros artistas que tendem a provocar um movimento novo dentro do arsenal de experiências para treinamento do ator no contexto do grupo.

DIRETORES CONVIDADOS

O Grupo Sonhus Teatro Ritual é em sua prática de organização e execução um grupo de teatro colaborativo, composto por atores-diretores-professores, porém, o convite de outros diretores é um procedimento usual na montagem de suas obras. Essa prática também é fortemente presente na prática de outros grupos como o Grupo Galpão de Minas Gerais, o Lume Teatro de Campinas, São Paulo, por exemplo.

No Grupo Sonhus Teatro Ritual, comumente eu personifico a figura do líder formador de líderes e mediador entre esses mesmos líderes, meus companheiros e colaboradores. Foi minha a iniciativa de conceber o Grupo e me é atribuída a coordenação das distintas individualidades envolvidas e o aprimoramento da unidade artística do coletivo, me torno o mediador necessário ao grupo, de mim é exigido o primor pela integridade e continuidade da proposta do grupo; a moderação acontece entre líderes, tanto do processo criativo, como do próprio grupo que não me pertence unicamente, não conferindo assim posição de posse, exclusividade ou de imperatividade, e sim de mediação, diálogo e ponderação entre os demais atores e colaboradores, sempre apontando para o projeto norteador do Grupo.

Porém, procuro ao máximo resistir em manter um distanciamento da função de diretor, por vezes a mim delegada por meus colegas. Como o grupo busca a autonomia e liberdade do ator em seu processo criativo, e por atender ao meu desejo pessoal de me manter como ator e nessa busca investir a maior parte de minha energia, o Grupo termina por se manter sem uma figura única e central na direção, sem um único diretor que aponta os caminhos artísticos dos atores. Nos primeiros anos, estive mais ativo nessa função, em seguida alternando com Pablo Angelino e muitas vezes convidando outros diretores para *olhar* o trabalho do Grupo e apontar seu olhar como um colaborador. O Grupo reconhece a importância desse olhar de fora, de uma terceira visão, uma visão especializada, sensível e precisa, porém, enxerga de dentro essas interferências feitas de fora, como possíveis diálogos, que pressupõem identificações e diferenças que precisam ser equilibradas sem o prejuízo de nenhum dos lados. É de suma importância para o Grupo a autonomia, a inteireza e a verdade na relação do ator com aquilo que se diz e como é dito em cena. Sua expressão, seu corpo, sua voz e sua energia precisam estar em sintonia com suas mais profundas crenças, com aquilo em que acredita, com suas íntimas verdades mutáveis.

O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica em falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição de ação por continuas correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforços criativos, a solicitude pela liberdade do ator só pode ser gerada da plenitude da liderança, e não da sua falta de plenitude. Tal falta implica em imposição, ditadura. (GROTOWSKI, 1971, p.200)

O papel do diretor na experiência do Grupo Sonhus Teatro Ritual é a de colaborador pedagógico, compartilhador de experiências e de procedimentos, sua figura se aproxima bastante da figura do professor, do mestre. Os diretores convidados desempenham a função de observadores, de primeiros-espectadores interativos, que modificam a obra e o percurso de descoberta da mesma.

O diretor convidado é também um criador, um importante partícipe do processo de elaboração da obra. É um sujeito ativo no processo de escolhas e aponta caminhos, levanta incertezas, desperta ou soluciona questões.

O convite pressupõe uma identificação artística a priori, de princípios artísticos em comum. Na maioria das vezes, após aproximações anteriores por meio de intercâmbios, treinamentos, oficinas ou residências artísticas. O diretor criador não aponta soluções apenas, não participa somente resolvendo problemas e questões da *mise-en-scene*, mas traz questionamentos a si próprio, se coloca diante de incertezas e dúvidas junto aos atores, interroga as próprias verdades a fim de efetivamente gerar um processo criativo, de nutrir uma busca verdadeira, uma investigação no território daquilo que os sujeitos envolvidos ainda não sabem, ainda não dominam, não possuem total controle. O lugar do desafio, da descoberta e da superação.

Esse lugar provém de profunda observação do contexto, do meio ambiente e principalmente da memória. A relação entre presente, passado e futuro filtra as tomadas de decisões e orienta os rumos do que se deve rever, ou negar, ou seguir, ou prosseguir.

O diretor de teatro é de fato um ensinador de teatro. Quanto mais vasta sua experiência, maior sua compreensão histórica sobre a arte teatral, e o mesmo se passa com o ator à medida que aumenta sua experiência com o palco e com os conhecimentos sobre a arte teatral. Portanto a relação ator e diretor torna-se, quase sempre, uma relação pedagógica de embate, conflito ou de conformação e concordância:

Um bom ator incomoda o diretor. Um bom diretor incomoda o ator. Eles estabelecem resistências propositais entre si porque perspectivas diferentes servem para esclarecer o trabalho em questão. Cada um tem seu ponto de vista: de fora e de dentro; da experiência da plateia e da experiência do palco. A finalidade é encontrar fluidez e liberdade através da concordância mutua em discordar. E vamos a mais um paradoxo: cultivar a resistência para tira-la do seu caminho. Você aceita os obstáculos para encontrar um meio de destruí-los. O objetivo é a liberdade. (BOGART, 2011, p.151)

O jogo das cadeiras entre diretores que se alternam confere uma variação de olhares sobre a práxis do grupo e principalmente sobre o trabalho dos atores do grupo. Evidentemente é uma prática perigosa, tanto de contágio quanto de conflito de visões artísticas e de princípios éticos e estéticos entre o diretor convidado e os atores do grupo. Esse embate, no entanto é por si, revitalizante e revigorante, pois põe a prova algumas verdades que possam beirar a cristalização de ideias imutáveis. O diretor é recebido no Grupo Sonhus Teatro Ritual como um visionário estrangeiro que traz ideias novas e desbravadoras para o território do grupo. Obstante uma postura aculturada de colonizados, os atores estabelecem uma relação dialética com o convidado, numa relação de troca onde ambos os lados se colocam a prova prática da eficácia e da atualidade sobre a fidelidade de suas ideias pré-concebidas e seu estado presente e atual de visão sobre o mundo e a arte.

Ademais o convite é feito sob um filtro minucioso após passarem por experiências, contatos ou encontros de toda estirpe, como em workshops, espetáculos ou encontros pessoais ou profissionais. A máxima de que o teatro é uma arte do encontro é vivida no cotidiano criativo do Grupo Sonhus Teatro Ritual. Esse procedimento no entanto, não garante de modo algum um encontro produtivo, ou mesmo uma qualidade excepcional no resultado final dos espetáculos. Muitas vezes o encontro pode resultar num grande impasse de incompatibilidade de princípios, de ideais e o processo pode tornar-se uma verdadeira catástrofe de dimensões épicas.

Trajetórias, visões, direções e mudanças de direção

O primeiro diretor convidado pelo grupo foi Sandro Freitas do Grupo Trupicção de Goiânia para dirigir a cena *O Amor que Diz seu Nome* em 2000 para o Festival de Poesia Encenada da Federação de Teatro de Goiás. Na ocasião eu e o ator Pablo Angelino éramos muito jovens e Sandro, apesar de ser alguns anos mais velho, também era bastante jovem. No entanto realizou um trabalho forte de tempo-ritmo tanto sobre o trabalho corporal, mais com forte enfoque sobre o trabalho vocal, sobre a emissão e pronúncia da palavra. Trabalhos de respiração e de composição de partituras vocais começaram a se esboçar de modo muito satisfatório para os atores, reverberando no trabalho do grupo posteriormente.

Durante os anos de 2000 e 2005 o grupo esteve as voltas com o texto de Martins Pena, *O Noviço*, tendo realizado três montagens distintas, duas dirigidas por mim, em 2000 e em 2004, respectivamente e a última versão dirigida pela convidada Lua Barreto. A versão de 2004 dirigida por mim, se chamou *O Noviço no Picadeiro* e buscava

na linguagem e na visualidade da cultura popular, inspirando-se em brincadeiras, brinquedos e danças populares em diálogo com a linguagem circense, especialmente centrada na arte do palhaço e da acrobacia, além de forte processo pautado na mímica. A atriz e diretora Lua Barreto, recém chegada em Goiânia do Rio de Janeiro com sua família de artistas circenses, integrou-se ao grupo juntamente com o acrobata Marcelo Marques e juntos tentamos salvar esse processo que a muito se arrastava no interior do grupo: o saber *como* fazer, mas não o *que* dizer. Estávamos absortos na doença estética endêmica que Jean Pierre-Sarrazac chamou de teatralismo, quando o teatro sofre de sua ênfase. (SARRAZAC, 2012 p.181) Contamos com assessorias de João Carlos Artigos, o palhaço Seo Flor do Grupo Teatro de Anônimos (Rio de Janeiro, RJ), da diretora Tiche Vianna, do Barracão Teatro (Campinas, SP) e do mímico Luis Louis (São Paulo, SP). A direção de Lua Barreto foi esquizofrênica, pois também atuava no espetáculo no papel de Florência. Ao contrário das versões anteriores, o espetáculo fez poucas apresentações e sepultou definitivamente Martins Pena de nossa história, assim como curamos nosso teatralismo, procurando ao menos em relação a fetichização da técnica, do *como* fazer em detrimento do *o que* dizer. Passamos a nos preocupar mais com o que nos toca, o que nos incomoda, o que é urgente para nós, o que nos afeta, o que nos motiva tratar, definindo antes, ou durante o processo criativo, o conteúdo a tratar e não apenas a forma a ser assumida.

Alexandre Nunes foi o terceiro diretor convidado do grupo em 2006. Pernambucano recém-chegado na cidade de Goiânia para trabalhar no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Alexandre foi apresentado por uma grande amiga e parceira criativa do Grupo Sonhus Teatro Ritual, a atriz e performer Andrea Pita. O encontro com Alexandre foi surpreendentemente coincidente de princípios, de motivações e buscas em comum. Alexandre também desejava um teatro ritual onde o labor do ator evocasse sua tradição sagrada de alguma forma em nossos dias. Dessa vez, munidos de um texto escrito por Pablo Angelino, sabíamos de antemão o que queríamos dizer. Alexandre dirigiu o espetáculo *Travessia – Parte I: A Partida* num processo que envolveu viagens e a situação de negação da terra natal, de nomadismo, ausência, morte, ritos de passagem e deu partida a uma longa investigação sobre a dança butoh japonesa, configurando a primeira trilogia de espetáculos do grupo.

Para dirigir a segunda parte da trilogia, o grupo convidou o dançarino e coreógrafo japonês Tadashi Endo para dirigir *Travessia – Parte II: De Tão Longe Venho Vindo* em 2008. Para esse trabalho os atores viajaram para a Alemanha, onde ficaram trinta dias hospedados no Estúdio Mamu Butoh Center de Tadashi, trabalhando diariamente sob sua orientação e supervisão, além de contar com a assessoria dos atores dançarinos Paula Beatriz e Leo França de Salvador e do dançarino Héctor Soberón do México que viajava o mundo trabalhando com mestres do butoh. Foi uma experiência dura

e gelada pelo inverno alemão. No final desse período Tadashi, eu e Pablo, com o apoio incondicional de Paula, Léo e Héctor não conseguimos finalizar o trabalho todo. Tadashi se ofereceu para ir ao Brasil concluir o trabalho, no entanto nosso orçamento havia acabado e o diretor acabou não podendo assinar a direção de um trabalho não concluído. Acabou aparecendo nos créditos apenas como orientador da pesquisa e assessoria em treinamento butoh. Ao retornar ao Brasil, Paula Beatriz que acompanhou e registrou todo o processo ajudou a concluir o trabalho que estreou três meses depois.

No ano de 2010 impulsionados pelo desejo de popularizar o trabalho do grupo e confusos sobre o caminho que tomamos na escolha da investigação sobre o butoh com a trilogia *Travessia* que, ao mesmo tempo em que obteve sucesso maior que o almejado pelo grupo, trouxe uma sensação de estranhamento antes presente apenas sutilmente no trabalho do grupo e agora assumido em cor, forma e conteúdo. Era como se o grupo passasse a ter uma relação ufanista com sua própria cidade. Então resolveram ir em direção a outro extremo que sempre esteve presente no grupo desde sua origem: a linguagem popular. Sempre comentava com Pablo Angelino, Ruber Paulo Marques e Maira Brisa, depois também com Jô de Oliveira e Ilka Portela sobre como desejava fazer um teatro que fosse popular e experimental, que popularizasse suas experimentações, tornando-as, a medida do possível, originais, integras e verdadeiras, mais também acessíveis ao alcance de todos. O grupo não pretendia se enquadrar no estereótipo do teatro de pesquisa, deveras hermético, muitas vezes inacessível ou intangível, severamente comportado, racional ou simplesmente frio. Também não nos interessava o sucesso a qualquer custo, o teatro de show business. Buscávamos o *entre* esses dois modelos. Era um exemplo estimulante o trabalho da famosa banda de rock inglesa Pink Floyd, entre outros, que popularizou seu experimentalismo musical, elevando sua alternatividade diante de uma indústria massificante e pasteurizada a um máximo de pop art, sem no entanto corromper suas bases criativas em prol de sua manutenção ou sobrevivência no mercado. Aliás, quando quase começaram esse processo, a banda acabou. Em 2010, o grupo convidou Andrea Pita para dirigir o *Cabaré Ritual Teatro Bar: Episódio Pecadinho*. O espetáculo apresentado no formato de bar com o público disposto ao redor com mesas e cadeiras não passou da primeira temporada, realizando apenas dez apresentações. Sucesso de público e de crítica em Goiânia, fracasso pessoal entre os atores do grupo.

No mesmo ano de 2010, convidamos o dançarino e coreógrafo ítalo-argentino Gustavo Colini para dirigir a parte final da trilogia intitulado *Travessia – Parte III: Êxodo*. Conhecemos Gustavo em Buenos Aires durante um workshop ministrado por ele. Nos identificamos profundamente com seu modo de trabalhar e de conduzir. Gustavo havia morado no Japão por dez anos. Foi discípulo direto de Kazuo Ohno e publicou um livro

sobre o mestre japonês na Argentina. Foi uma experiência e um encontro maravilhoso. Gustavo com seu olhar preciso e sensível “extraiu o espetáculo que estava dentro de nós”, em suas palavras. Seu processo foi basicamente de limpar, de colocar vigor, de intervir sobre escolhas feitas pelos atores, apontando outras leituras possíveis e em alguns momentos propor exercícios ou experimentações de outros modos de execução para as cenas e/ou ações, e matrizes de ações compostas de antemão pelos atores e apresentadas para seu olhar e intervenção.

Em 2008, me reencontrei com o mimico Miquéias Paz que havia conhecido durante uma oficina em 2002. Convidamos para uma assessoria nos espetáculos solo do grupo. Em 2011, o convidamos novamente para outra assessoria mimica para a nova versão do espetáculo *Q.Q.ISS!? As Aventuras de Pendu e Cami do Outro Lado da Lua e do Arco-Íris* estreado em 2012. O processo de montagem do espetáculo foi iniciado em 2008, e teve uma estreia e curta circulação por quatro cidades do interior de Goiás. O espetáculo entrou em reelaboração já em 2009. Passou por um longo processo laboratorial num projeto work in progress intitulado *Os Palhaços* até chegar numa outra elaboração de roteiro em 2011, quando convidamos Miquéias para assumir a direção. Foi um processo de muito diálogo para chegarmos em consensos estéticos sobre o espetáculo. Contamos também com assessorias mímicas importantíssimas com os mímicos e parceiros Victor de Seixas e Luis Louis, ambos da cidade de São Paulo.

Pablo Angelino e eu conhecemos o diretor uruguaio-brasiliense Hugo Rodas em 2002, quando participamos de sua montagem *Memória Roubada*, inspirada nas obras da artista plástica goiana residente em Londres, Ana Maria Pacheco. Convidamos Rodas para dirigir *Primeiro Desejo* em 2006, inspirado no universo de Federico Garcia Lorca. Fizemos alguns ensaios com Rodas em Brasília, mas o espetáculo não se concretizou devido a muitos fatores, entre eles um problema de saúde que Rodas enfrentava à época que afetou seus joelhos. Desses ensaios extraímos apenas uma cena que chamamos de *Primeiro Desejo Experience* e a apresentamos em alguns eventos. Montamos várias versões de roteiro e começamos a compor uma dramaturgia própria com trechos ou frases esparsas de poemas e peças lorqueanas. Chegamos a concepção de *1936 – Morte Sob o Luar Prateado* e apresentamos uma primeira versão experimental em 2008. Continuamos nos correspondendo em 2007, 2008 e 2009. Depois de sua recuperação total, procuramos Rodas novamente e em 2010 fizemos alguns encontros para discutir sobre o que queríamos fazer. Rodas não queria mais encenar Lorca naquele momento. Nem nós. Muito persuasivo, nos convenceu a reconsiderar nosso tema. Então, finalmente em 2011, iniciamos o trabalho sob direção de Hugo Rodas para a montagem de novo roteiro elaborado por nós, a quatro mãos, chamado *A Força da Terra*. Para esse trabalho tivemos

uma assessoria de Tiche Viana, Alicio Amaral e Juliana Pardo da Cia. MunduRodá de São Paulo e de Matteo Bonfitto da Unicamp e PUC, São Paulo. O espetáculo estreou em 2013.

Para a montagem de “1936 – Morte Sob o Luar Prateado” engavetado pelo diretor convidado Hugo Rodas, convidamos então nosso primeiro mestre Sandro di Lima em 2009. Porém o trabalho não se efetivava até 2013...

Até este ponto, fiz um aprofundamento detalhado, descritivo e reflexivo sobre os procedimentos rituais criativos que conduzem os processos do Grupo Sonhus Teatro Ritual, abordando suas fissuras e seus acertos, afim de somar ao relato fiel de experiência do grupo nesses anos de aprimoramento, pesquisa e do processo híbrido de criação de seu projeto poético-ético-estético enquanto grupo. A tentativa não é de estabelecer nenhum sistema ou fórmula a ser seguida, mas sim de analisar o trabalho criativo interno de um grupo afim de nele encontrar exemplos, modelos ou meios de aplicabilidade de um projeto ritualístico com características atuais, contemporâneas envolvendo a criação colaborativa, inserida na cultura do teatro de grupo.

Considerações finais

O teatro não é feito de técnicas. O teatro não é uma técnica. Não prescinde de uma técnica. O ator sim tem uma técnica. Assim como o músico, o dançarino ou o artista visual. A diferença é que talvez um pouco distinto da música, da dança e das artes visuais, no teatro cada ator possui sua própria técnica. Não existe uma só técnica que sirva para todo e qualquer ator. A relação entre ator e técnica é sempre de experimentação, de colocar-se a prova, de ir encontrando seu próprio caminho, seu modo de *ser-estar* em situação de apresentação, de ser observado enquanto atua. Suas dinâmicas e seus processos criativos invisíveis vão tomando corpo e forma a medida que o ator vai adquirindo experiência com suas relações consigo, com o outro, com o espaço e com o tempo em situação de jogo de atuação ficcional ou irrompendo no real através de interseções de sua presença no *environment* social.

O ambiente social coletivo que configura um grupo de teatro constitui um espaço seminal para criação de uma microcultura para os atores. Essa microcultura composta de rituais pessoais e coletivos do ator poderá servir de alicerce para uma busca a longo prazo no território artístico, onde as tradições podem ser renovadas não de modo improvisado, mas de forma continuada e consistente, com o tempo necessário para o amadurecimento e a superação de barreiras superficiais que porventura atravanquem seu processo.

Durante essa pesquisa pude me colocar em situação de auto avaliação e avaliação do Grupo Sonhus Teatro Ritual. Analisando nossos processos, organizando nossas pesquisas, nossos treinos, nossa linguagem e de algum modo colocando meus companheiros de grupo também em situação auto-reflexiva, vi emergir os elementos que caracterizam nossa diferença enquanto grupo, ou apontamentos e sinais para novos direcionamentos e caminhos a serem percorridos.

Vivemos tempos dessacralizados, onde a falta de inteireza e completude fragmentaram o sentimento religioso do homem e os rituais foram se deslocando para outros terrenos diferentes da crença no sagrado e transferindo-se para outras instituições sociais que assumiram o papel de ordenadoras e orientadoras da conduta social, como a mídia eletrônica por exemplo. Como verdadeiros manás, a mídia, em suas diversas representações e veículos, seja televisiva, cinematográfica, impressa ou na web, seja por meio de ficção, jornalismo ou documentário tem assumido o papel das transmissões de correntes coletivas de pensamento que passam a reger o comportamento das pessoas

diante da vida e de sua existência. As pessoas cultivam sua crença e confiabilidade nesses meios de comunicação em massa, ainda que sejam constituídas de ferramentas virtuais com muita interatividade como aquelas encontradas na web. Plataformas de pesquisa como o Google assumem a posição sacerdotal de oráculo virtual do conhecimento da humanidade, onde se pode perguntar qualquer coisa e obter respostas. Se tornam guias pós-modernos da humanidade com utilitarismo semelhante aos xamãs e sacerdotes das civilizações arcaicas.

Diante dessa realidade, na qual o sagrado se desloca das divindades e do invisível diretamente para os homens e suas tecnologias (assim como no Antigo Egito), reencontrar um sentido ritual na prática teatral do ator, parece ser um caminho via contramão das correntes do tempo e das rupturas com as tradições que desde o modernismo vem apenas se consolidando em diversas camadas sociais para além das questões artísticas. No entanto é justamente nesse embate em via negativa ou em contramão que reside a importância e o impacto desse trabalho. Pois ele busca trazer a luz aquilo que está no escuro, busca revelar as estruturas invisíveis que compõem a essência secreta que organiza o mundo contemporâneo. Especificamente se tratando do universo do teatro, mais especificamente ainda do trabalho laboral do ator, revela-se a importância do ritual em sua arte, em seu lidar cotidiano com sua arte. O ator que cultiva e mantém seus rituais com sua arte – sejam quais forem – possui uma relação de profunda cognitividade artística, de engajamento e comprometimento com a arte que executa.

O próprio estabelecimento de valores éticos ou até de parâmetros morais ou imorais ou quesitos e critérios de qualidade e de eficácia que sirvam para a relação do ator com sua arte são esboçadas diante dessa relação ritual com seu labor. Num tempo em que ser ator não se distingue de existir, de apenas ser *o que* e *quem* se é, onde a questão do que seja arte nunca esteve tão severamente incompreendida ao ponto de se tornar uma questão obsoleta, um artista que insiste em preservar seus rituais, em fortalecer sua microcultura em coletivo se apresenta como um portador de tradição, um resistente.

Apesar de ser um clichê tratar da antiga e famosa afirmação de que “o teatro está morrendo” ou que “está fadado a desaparecer”, “de que o teatro é um eterno moribundo”, desde o início do século XX estas afirmações permanecem presentes nos questionamentos tanto do senso comum, quanto de importantes pesadores do teatro como Gordon Craig, Antonin Artaud, Sergei Eisenstein, Jerzy Grotowski, Jacques Copeau, Gerald Thomas entre outros, sobre o porquê continuar fazendo teatro, estando esta arte defasada e morta. Posso concluir que o teatro sendo uma arte em essência primitiva e uma sobrevivente entre as formas de arte pré-industriais que vem permanecendo aos tempos, (senão intacta, senão de pé, ao menos se adaptando as revoluções tecnológicas do

homem e seu modo de viver no mundo), tem por triunfo sua própria característica arcaica e primitiva.

Os tempos e suas tendências convivem de modo paralelo ao tempo presente no mundo. Podemos ver para além dos modismos e convencionalismos efêmeros teleguiados por ondas coletivas, que convivemos contemporaneamente com pensamentos da antiguidade, pensamentos da idade média, da renascença, modernistas e outros pensamentos visionários de difícil compreensão imediata que apontam para um desconhecido, talvez para o novo, talvez para o futuro. Nessa confluência de tempos o teatro se apresenta diante da sociedade como a teoria de Eistein sobre o “tubo da minhoca”, uma fissura, um canal espacial de interligação temporal com outras eras que existiriam em paralelo com o nosso tempo. O teatro remete a origem do homem no mundo, é uma linguagem que proveio dos rituais e das religiões e se desligou, ao menos no Ocidente, para se fragmentar em mais uma forma de arte. Se levamos essa questão para a arte do ator ela abre ainda outros diversos questionamentos sobre o papel desse artista na sociedade, sobre suas potencialidades e possibilidades de intervenção e transformação da realidade e do mundo que o circunda.

Essa pesquisa focou no como esse ator pode se potencializar e equalizar seu alcance de modo social e espiritual através de sua arte. Primeiro é preciso entender profundamente que arte é essa? Qual é a arte do ator? Não é o teatro. O teatro é o lugar. O teatro pode ser considerado também como a linguagem utilizada, um campo semântico cheio de vazados, de fissuras, de rasgados. Mas o que o ator faz em si é uma arte que compõe o teatro. E *o que* e *como* ele faz é objeto de trabalho do seu constante ritual de preparação, seus treinamentos, seus laboratórios, seus ateliers, seus diversos procedimentos de trabalho criativo.

Lidar de modo a ritualizar o trabalho do ator sobre seu labor tende de alguma modo a fortalecer sua relação em grupo e sua relação consigo, com seu trabalho. Isso porque o ritual está nas bases de formação de qualquer civilização humana. O pensamento ritual sob uma visão antropológica utilitarista, tende a organizar a convivência social e também a projetar seus feitos em rito à uma eficácia que prescinde nem tanto de suas relações mágicas, mas sim de suas relações praticas empenhadas de modo ritualístico, ou seja, correspondendo em formalidade (ética, pesquisa, engajamento, credulidade, aprofundamento em linguagens), atenção plena (foco suave, concentração), em disciplina (repetição, rotina, dedicação, resiliência), em relação mítica (história, tradição, trajetória pessoal e coletiva) e em ritmo (musicalidade, impulsos, humor, disposição, alegria).

Por outro lado é preciso considerar essas capacidades de mobilização em magia, de manipulação e alteração alquímica da natureza. Isso é o que se processa no corpo do ator, ao se trabalhar de modo profundo sob qualquer experimento técnico de

qualquer linguagem teatral ou extrateatral, o ator está em busca dessa transmutação, dessa transformação alquímica, de transformar seu estado de espírito e de presença, sua fisicalidade e corporeidade. E isso já é uma mágica, quando assume esses contornos, quero dizer, quando de modo eficaz se empreende o jogo de esconder um segredo para revelar um mistério, ou seja, se esconder o esforço empreendido, o trabalho que está por traz de sua preparação para chegar a determinado estado de pura iluminação que a todos encanta com sua magnitude, com sua atratividade, seu encanto. Daí emerge do trabalho do ator uma relação mística com o espectador onde o encantamento que acontece no espaço *entre* um e o outro podemos chamar de magia.

É pouco provável que o mero ato de treinar por si só, como um simples afazer, uma tarefa, uma obrigação ou o que é ainda pior, como uma fórmula, possa trazer resultados artisticamente eficazes. É preciso treinar da “forma correta” como sugere o budismo. Qual é a forma correta? É aquela que não é errada. É preciso experimentar para descobrir o erro, mas o importante é realmente descobrir o erro e corrigi-lo, antes que seja tarde. Para cada grupo e para cada indivíduo, existirá algo necessário ou correto a ser empreendido em seu treinamento.

Em relação a grupalidade e ao teatro de grupo, analogamente ao esporte, um time com entrosamento há muitos anos se apresenta em campo ou em quadra de modo muito diferente que um time montado somente para um campeonato. Assim também acontece com um grupo de atores que trabalham juntos a muitos anos em coletividade e um elenco montado para apenas um espetáculo, ambos se apresentam no palco de modos distintos. Não pretendo aqui fazer juízo de valor sobre o que é melhor ou é pior, apenas ressaltar que existem diferenças que são sensíveis, que são perceptíveis ao espectador. Quanto maior for a capacidade de análise do espectador-observador mais essa diferença se fará notar, assim como no esporte, que também lida com a relação coletiva entre humanos em prol de um objetivo e de um jogo que envolve criatividade aliada a habilidades, estratégias e táticas que auxiliem de algum modo o esforço individual e coletivo para se alcançar o melhor êxito em sua performance durante toda a apresentação na partida, no jogo. Essas qualidades vão desde entrosamento e cumplicidade, até confiança e amor compartilhado que se faz sentir durante o jogo de cena, com todas as suas possibilidades de nuance, de emoções e conflitos. O jogo de cena se ilumina por uma capacidade outra de ritualizar com profunda vivacidade típica dos rituais que sobrevivem cheios de vida, de energia e de vigor. Se é uma festa deve ser celebrada em toda sua alegria como um carnaval ou uma festa junina no interior ou um jongo na Serrinha, uma celebração comemorando a colheita, se é um velório deve se fazer sentir a vibração da despedida indesejada, das choradeiras nordestinas, ou do lamento blues dos negros do sul dos

Estados Unidos ou dos verdadeiros festejos fúnebres de algumas tradições africanas com rituais de passagem intensos e vibrantes.

Todos vivemos conforme rituais conscientes ou inconscientes que executamos. Tornamos os dias diferentes uns dos outros graças a essa capacidade e necessidade ontológica do modo de viver do ser humano. Seguindo ou não alguma crença ou religiosidade os rituais podem definir nossas relações, tanto em sociedade com os outros, quanto conosco mesmos, como encaramos nossa vida e o que fazemos dela. Os rituais nos definem enquanto seres humanos, enquanto seres vivos, enquanto animais que somos e expressa nossa singularidade, nossa inteligência, nosso modo de pensar e agir, nossas crenças ou convicções ideológicas. Já é comprovado também que os rituais estimulam nosso cérebro ativando outros níveis de sinapses diferentes daquelas comuns que costumamos ter normalmente, acredita-se que isso possa explicar curas milagrosas, visões e atos xamânicos ou proféticos, enfim, tudo aquilo que reside nas trevas de nosso entendimento, obscurecidos por nossa visão cartesiana de mundo que está aos poucos se abrindo para novas descobertas, novas possibilidades e novas visões sobre tradições arcaicas e o que vem a ser tecnologias provindas de saberes orgânicos do homem, presente de modo invisível em nossas vidas desde a origem dos tempos e que somente passam a serem legitimadas, compreendidas e aceitas após o crivo dessa mesma ciência fundada por Descartes e que domina o pensamento, especialmente Ocidental. Por essa razão é que buscamos um embate de nossa cultura com a do Oriente, provocando uma confrontação, uma crise ou choque cultural, para estar entre, para manter o pensamento, o sentimento e a razão em constante ritual de mutação, em travessia.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Kill. **A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo**. In.: **Revista Subtexto** n. 5, Minas Gerais: 2008. pp. 21 – 30.
- ALEIXO, Fernando M. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedi, 2007.
- ARAÚJO, Antônio. **A origem da vertigem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.
- _____. **A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1995.
- _____. **Fome e Fama**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. In.: **Revista Encontro Teatro**, n. 2. Goiás: Grupo Teatro Ritual, 2013. pp. 15-25.
- BEATRICE, Picon-Vallin. **A Arte do Teatro entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letras e Imagens, 2006.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores**. In.: **Revista Urdimento**, v.1, n.12, p.29 -40, mar. 2009.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível – Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **De Tão Longe Venho Vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta – Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro**. Trad., Antônio Mercado – 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **O Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais**. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CARREIRA, André. **Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil:El presente/ausente** In.: Cuadernos de Picadero, Año II - nº 5, Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2005.pp. 29 – 33.

CARREIRA, André. Diversos textos de André Carreira sobre teatro de grupo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/andrecarreira.pdf>, 2009. Acesso em Maio de 2013.

CARRERI, Roberta **Rastros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONARGO, Óscar. **El teatro como metáfora social – comentários sobre el “teatro de grupos” en España**. In.: Revista Subtexto n. 5, Minas Gerais: 2008. pp. 47 – 56.

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais In: **A Arte Secreta do Ator**, BARBA&SAVARESE, 2012, p. 34-37

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo – Sociedade e cultura no início da França moderna**. Trad. Marisa Corrêa. São Paulo: Paz e Terra. 1990.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DECROUX, Étienne. **Parole sul mimo**. Roma: Dino Audino Editore, 2003.

DUARTE, JR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**. A educação (do) sensível. Curitiba: Criar, 2006.

DUVIGNAUD, Jean. Situação Dramática e Situação Social. Trad. Walter Lima Torres. In **GT História das Artes do Espetáculo – ABRACE**. Org.: André Carreira, Evelyn Furquim Werneck Lima. Florianópolis: Ed. UDESC, 2009. pp.143 – 167.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

FAVARETTO, Celso F. **Arte Contemporânea e Educação**. Revista Iberoamericana de Educación, v.53, p.225-235, 2010.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. **Teatro Performativo e pedagogia**. Entrevista. **Revista Sala Preta**, v.1, n.09, dez. 2009. pp.255-268.

FICHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **Microfísica do poder**. RJ: Graal, 1989.

_____. A cena da filosofia. Entrevista com M. Watanabe. In: **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina/Michel Foucault**. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GARCIA, Silvana. **Notas sobre uma metodologia latino-americana**. In.: Revista Subtexto n. 5, Minas Gerais: 2008. pp. 57 – 64.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINBURG, J.; Silvia Fernandes Telesi; Antonio Mercado Neto (Org.) **Antonin Artaud: Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GREINER, Christine. **A potência política do butô**. In.: Revista Encontro Teatro n.2. Goiás: Grupo Teatro Ritual, 2013. pp. 87-113.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969**. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HANH, Thich Nhat. **A Essência dos Ensinaamentos de Buda** – Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LABAN, RUDOLF. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana**. Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Ensaio Eróticos – Experiência e Paixão. **Coleção Educação, Experiência e Sentido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LASSALLE, Jacques; RIVIÉRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a formação do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEABHART, THOMAS. **Modern Mime and Post Modern Mime**. London: Macmillan Education Ltd., 1989.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) Performance**: material autobiográfico na composição da cena. Orientador: Prof. Dr. Fernando de Paula Passos. 2011, 213f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2011.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac de São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

LOUIS, Luis - **A Comunicação do Corpo na Mímica e no Teatro Físico** - Tese de Mestrado - PUC-SP; 2005.

LOPES, Beth. (1997), **Uma linguagem para o teatro brasileiro**. Revista Urdimento, vol. 1. Florianópolis, pp.61-71.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A Ostra e a Pérola** – uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARK, Olsen. **As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado**: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Sandra. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini (org.). **Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem**. Florianópolis: Design Editora/FAPESC, 2008.

MNOUCHKINE, Ariane. **A Arte do Presente**. Entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MOLIK, Zygmunt & CAMPO, Giuliano. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik** – O Legado de Jerzy Grotowski, São Paulo: É Realizações, 2012

MONTES, Fernando. **Jerzy Grotowski**. In: Revista Encontro Teatro. Goiás: Grupo Teatro Ritual, 2013. pp. 26-33.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968) In: **Estudos Históricos** n.28, Rio de Janeiro: ed. UFRJ. 2001. pp.103-124.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PERBALT, Peter Pal. **Uma cartografia da grupalidade**. Org.: Antônio Araújo, Próximo ato, São Paulo, Itaú Cultural, 2011.

_____. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf> , 2009. Acesso em maio de 2013.

PEIRANO, Mariza. **Rituais Ontem e Hoje**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PELÚCIO, Chico. **Criação teatral compartilhada com o espectador**. In.: **Revista Subtexto** n. 06, Minas Gerais, 2009. pp.71 - 76

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. **Criação coletiva entre coletivos – um olhar desde a Universidade**. In.: Revista Subtexto n. 06, Minas Gerais, 2009. pp.51 - 58

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas**. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete – processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico Lúcia Romano**- São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Valmir. **O cisma e o sismógrafo**. In.: **Revista Subtexto** n. 5, Minas Gerais: 2008. pp. 37 – 43.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter – consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Trad. Marcos Santarrita. 14a.edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Grotowski e os grotowskianos**. Trad. André Carreira. In: Revista Olhares, no. 2, São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH, 2010. pp.6-13.

SLOWIAK, James. CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Trad. Julia Barros. São Paulo: Realizações, 2012.

TELLES, Narciso. **A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFU). GT Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação, 2008. <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/A%20experiencia%20como%20atitude%20metodologia%20na%20pesquisa%20em%20teatro%20%20Narciso%20Telles.pdf>

TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004.

TORRENS, Valentin (Edic.). **Pedagogia de la Performance**. Programas de cursos y talleres. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2007.

TURNER, Victor. **Processo Ritual estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes; 1974.

TROTТА, Rosyane. **Grupos à procura de seus pares** In: Revista Folhetim n. 0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. 1998.

_____. **Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências**. In.: **Revista Subtexto** n. 5, Minas Gerais: 2008. pp. 31 – 36.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de Passagem**. Trad. Mariano Ferreira. Apresentação de Roberto Da. Matta. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

YAMAMOTO, Fernando. **Agrupando grupos, coletivizando coletivos**. In.: **Revista Subtexto** n. 06, Minas Gerais, 2009. pp.59 - 68

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Os usos da teoria da cultura**. Trad. André Glaser. In: **Margem Esquerda – ensaios marxistas** n.9. São Paulo: Boitempo, 2007.